

SŁAWOMIR CENDROWSKI

UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

**„PRESA DI POSSESSO DEL LATERANO
PAWŁA V BORGHESE”
W ZBIORACH ZAMKOWYCH W KÓRNIKU**

W Zamku-Muzeum w Kórniku, w hallu na pierwszym piętrze, po lewej stronie przy oknie, zawieszono dużych rozmiarów płótno (122x342 cm) w złożonej ramie, przedstawiające przejazd dostojnika przez miasto w towarzystwie licznej orszaki. Obraz zatytułowany jest „Entrata kardynała Jerzego Radziwiłła do Rzymu w roku 1594”¹ (il.1).

O obrazie po raz pierwszy wzmiankuje Tytus Działyński w liście do Konstantego Zamoyskiego w 1855 roku. Z listu wynika, że generał Władysław Zamoyski zakupił go we Włoszech i pierwotnie przeznaczył do letniej rezydencji Zamoyskich w Klemensowie². Także generałowa Jadwiga Zamoyska w liście do męża z 16 III 1856 r. wspomina o zakupionych niegdyś w Italii dwóch obrazach z wjazdami, które zostały przekazane z Warszawy do zamku w Kórniku na prośbę jej ojca Tytusa Działyńskiego³.

¹ Karta katalogowa informuje, że obiekt został pozyskany przez państwo polskie i Muzeum Kórnickie na mocy testamentu Władysława hr. Zamoyskiego (syna) 13 IX 1924 roku i ustawy o Zakładach Kórnickich z 30 VII 1925; Muzeum Kórnickie, nr 3362.

² „Le tableau de l'entrée de Radziwill à Rome que Ladis avait destiné à Szczepieszyn et qu'il m'a donné, son premier but ne pouvant être rempli”, T. Działyński do Konstantego Zamoyskiego, 3 IX 1855, Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk (dalej BK), rkps 7438, k.14. Cyt. za: J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” IX, 112, 1980, s. 68. Pałac w Klemensowie pod Szczepieszynem, letnia rezydencja Zamoyskich wybudowana w XVIII wieku dla Tomasza Antoniego VIII ordynata Zamoyskiego. M. Rut, *Zbiory artystyczne pałacu Zamoyskich w Klemensowie w połowie XIX wieku*, [w:] *Ziemianstwo na Lubelszczyźnie. Materiały II sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 22-24 maja 2002*, red. R. Maliszewska, Kozłówka 2003, s. 113-168.

³ „[...] muszę ci powiedzieć, że te dwa obrazy coś ty niegdyś kupił w Rzymie czy w Florencji i z których jeden przedstawia wjazd Ossolińskiego do Rzymu i co memu ojcu pozwoliłeś wziąć z Warszawy, teraz już tu są, jeden zupełnie restaurowany ma być zawieszony w [...] salonie. Nad drugim P. Jagielski pracuje. Bardzo one są piękne i doskonale się wydają [...]”. Jadwiga z Działyńskich Zamoyska do męża, gen. Władysława Zamoyskiego, [Kórnik] 16 III 1856, BK 7589, k. 42. Ostatnio opublikowana została biografia Jadwigi Zamoyskiej: K. Czachowska, *Generałowa Jadwiga Zamoyska (1831-1923). Życie i dzieło*, Poznań 2011.

Obraz figuruje w dwóch inwentarzach zamkowych, po raz pierwszy jako jeden z 2 *grosse Querölgemalde histor. Inhalts*⁴, po raz drugi jako „Wjazd kardynała Jerzego Radziwiłła do Rzymu ca. 1594” w inwentarzu z 1924 roku⁵. Nie ma zgodności odnośnie tytułu obrazu: w korespondencji Jadwigi Zamoyskiej oraz w spisie z 1863 roku określany jest jedynie jako drugi, obok „Wjazdu Jerzego Ossolińskiego”, obraz historyczny dużych rozmiarów wiszący w holu pierwszego piętra na Zamku Kórnickim. Natomiast Tytus Działyński nazywa go *l'entrée de Radziwill à Rome*⁶, nie podając wszak o jakiego Radziwiłła chodzi. Zofia z Zamoyskich Grocholska, która sporządziła spis obrazów kórnickich w 1924 roku, zaproponowała kardynała Jerzego Radziwiłła, który często podróżował do Italii, i tytuł ten utrwalił się w tradycji nazewniczej. Pozostaje on do dziś na karcie katalogowej muzeum oraz funkcjonuje w literaturze⁷.

Obraz z „wjazdem Radziwiłła” był przynajmniej trzykrotnie poddany zabiegom konserwatorskim. Pierwszą konserwację, z 1856 roku, dokonaną przez malarza Jagielskiego, można uznać za dyletancką⁸. Kolejne, przeprowadzone zostały – w 1930 roku przez prof. Jana Rutkowskiego w Warszawie oraz w 2009 roku przez pp. Lewandowskich w Poznaniu⁹. Z zachowanych w muzeum dokumentów wynika, że obraz w 1930 roku nie znajdował się w dobrej kondycji¹⁰. Jeśli w taki stanie znajdowało się wtedy płótno, nietrudno wyobrazić sobie stan obrazu przed renowacją Jagielskiego.

⁴ Drugi obraz to „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w 1633 roku”, *Verhandelt Schloss Kur-nik den 23ten Juni 1863, rkps BK 3367, k. 5v*. Cyt. za B. Dolczewska, *Galeria portretów rodzinnych w Kórniku – obrazy z XVII i XVIII wieku*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” (dalej PBK) Z. 25: 2001, s. 270.

⁵ BK, Inwentarz Zbiorów Muzealnych, rkps. III, k. 17, poz. 3361. Spis ten został sporządzony przez Zofię z Zamoyskich Grocholską w Kórniku w listopadzie 1924 roku.

⁶ Patrz przypis 3.

⁷ Określany też jako „Wjazd Michała Kazimierza Radziwiłła do Rzymu”, zob. R. Kąsinowska, *Zamek w Kórniku*, Kórnik 1998, s. 116.

⁸ „[...] nad drugim [wjazdem Radziwiłła] P. Jagielski pracuje bardzo [...] Pan Jagielski, który re-peruje i łąta wszystkie stare kórnickie obrazy historyczne i familijne i inne – bardzo on ładnie maluje na nieszczęście tylko olejno”. Jadwiga Zamoyska do męża, gen. Władysława Zamoyskiego, [Kórnik] 16 III 1856, BK, 7589, k. 42-42r.

⁹ Na temat zabiegów konserwatorskich z 1930 r. mówi dokumentacja: BK, AB 556, „Muzeum. Konserwacje i inwentaryzacje, Projekt umowy z prof. Janem Rutkowskim”, k. 19. Niestety, Muzeum Kórnickie nie posiada jeszcze dokumentacji konserwatorskiej dotyczącej ostatniego odnawiania obrazu.

¹⁰ „[...] Werniks zmatowiwały, na całej powierzchni widoczne są łuszczenia farby wraz z gruntem oraz większe odpryski; ma górnej części obrazu [niebo] późniejsze przemalowania, farby zatraciły pierwotną intensywność, blejtram zniszczony częściowo przez robaka, [wobec tego zaleca się] oczyścić malowidło z pyłu i brudu, usunąć wszelkie późniejsze przemalowania, zdjąć szerniały werniks, odpryskujące farby złączyć organicznie z płótnem, wypełnić miejsca, w których grunt już poodpryskiwał – nowym gruntem i miejsca te wypunktować w granicach rzeczywistych uszkodzeń [...]”. Tamże, k. 19.

Obraz jest w kilku miejscach przemalowany, nietrudno rozpoznać późniejsze uzupełnienia i fragmenty nietknięte, w związku z tym poszczególne partie są zróżnicowane. Grupy figur miejscami malowane znakomicie, lekkimi i żywymi pociągnięciami pędzla, w innych miejscach, najwyraźniej wcześniej uszkodzonych, rażą nieporadnością rysunku, grubością i rozmazaną substancją farb. Na figurę dostojnika po lewej stronie, a dokładnie na białe elementy stroju, położono dodatkowo nieco bieli cynkowej w związku z czym faktura płótna w tym miejscu jest porowata. Późniejsze uzupełnienia, mianowicie domalowanie lektyki, pojazdów zaprzężonych w konie, grup postaci na dalszym planie, mogą pochodzić jeszcze z czasów pobytu obrazu we Włoszech; względnie, na zlecenie Tytusa Działyńskiego, ich autorem mógł być, około roku 1856 Jagielski. Ten jednak, najprawdopodobniej, odpowiedzialny był jedynie za poprawianie architektury, partii nieba oraz uszkodzonych figur; ogólnie – za wypełnianie ubytków. Także nieumiejętne przemycie płótna mogło doprowadzić do pogorszenia jego stanu. Przypuszczalnie prof. Rutkowski ograniczył się do przeprowadzenia gruntownego wyczyszczenia obrazu oraz jego zabezpieczenia przed dalszym odpryskiwaniem farb.

Po oglądzie płótna można stwierdzić, że przedstawia ono przejazd papieża do kościoła św. Jana na Lateranie przez Forum Romanum, a ściślej przez Via Sacra od strony Kapitolu, pod łukiem Sewera w kierunku łuku Tytusa, w otoczeniu licznego duchowieństwa i szlachty. Była to uroczysta procesja w celu wzięcia przez papieża w posiadanie bazyliki św. Jana na Lateranie (*presa di possesso del Laterano*)¹¹. Sam papież ukazany jest konno lub na mulicy (lektyka została domalowana wtórnie), pod baldachimem, z prawą ręką podniesioną w geście błogosławieństwa (il. 2). Na pierwszym planie kawalkadzie przygląda się grupa postaci, zapewne symbolizujących lud rzymski, następnie widać wstęgę pochodu, zaś na trzecim planie zauważyć można dyskretnie obserwujące ze swych powozów pochod – damy (w powozach po lewej stronie powyżej i słabo widoczny powóz w prawym dolnym rogu) oraz rozproszone grupki postaci. Sam papież ubrany jest uroczyście w purpurową suttanę, koronkową rokietę, mucetę na ramionach i czerwony kapelusz na głowie. Za scenografię pochodu służy antyczna architektura Via Sacra, widoczne są budynki Kurii, świątyni ss. Cosma e Damiano, s. Francesca Romana, przęsła (tylko dwa) bazyliki Maksencjusza oraz łuki – Septymiusza Sewera i Tytusa. Układ kawalkady przywodzi na myśl schemat pochodu triumfalnego w jego charakterystycznej dla papieskiego Rzymu wersji, to znaczy *possesto di San Giovanni in Laterano*. Ceremonia ta, związana z elekcją biskupa Rzymu, wyróżniała się przepychem i masowym udziałem publiczności¹².

¹¹ Patrz Aneks. Dziękuję prof. Tadeuszowi Żuchowskiemu z UAM za spostrzeżenie dokonane przed laty na studium doktoranckim w Katedrze Historii Sztuki przy Wydziale Nauk Historycznych UMK, pozwalające prawidłowo zidentyfikować dzieło.

¹² M. Moli Frigola, „Roma Sacra”. *Ceremonie papali e feste religiose*, [w:] *Roma Sancta. La città delle basiliche*, red. M. Fagiolo, M. L. Madonna, Roma 1985, s. 148-165; P. Torniai, *Il Possesso pontificio Nel*

Popularny w XVI i XVII wiecznym Rzymie grafik i malarz, Antonio Tempesta, wykonał kilka sztychów w technice akwaforty ilustrujących papieskie ceremonie oraz tryumfy antyczne¹³. Znamy jego grafikę składającą się z 7 wstęp¹⁴ przedstawiającą kawalkadę papieską w drodze na Lateran, istniejącą w dwóch znanych wersjach, przechowywanych w Londynie oraz na Watykanie. Lepsza pod względem artystycznym wersja z Biblioteca Apostolica Vaticana, według Maurizio Fagiolo dell'Arco, który datuje ją na lata 20. XVII wieku, przedstawia „Presa di Possesso” Grzegorza XIV Ludovisi z 1621 roku (il. 3)¹⁵. Inni autorzy identyfikują ją z pochodem Urbana VIII Barberini¹⁶, choć mogła także zostać wykonana przy okazji inauguracji pontyfikatu Leona XI de Medici w 1604 roku lub Pawła V Borghese w 1605 roku¹⁷. Najbardziej prawdopodobne jest wykonanie grafiki po roku 1623 i związanie jej z osobą Urbana VIII¹⁸. Mamy tu do czynienia z formułą *possesto*, tzw. *normalform*, za pomocą której artysta definiował ikonografię określonego ceremoniału¹⁹. Wzorem dla Tempesty był prawdopodobnie inny sztych, druk ulotny, materiały zleceńodawcy lub też notatki naocznego świadka, którym mógł być sam wykonawca²⁰.

Teatro Della Roma barocca. Il potere, l'immagine, le meraviglia, „Storia dell'arte” 58: 1986, s. 229-246; patrz też hasło w: G. Moroni *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da San Pietro fino ai nostri giorni*, Venezia 1840-1861, T. LN, s. 294-297.

¹³ M.in.: „Triumf cesarza rzymskiego”, „Wjazd Klemensa VIII do Ferrary w 1599 roku”, „Wjazd ambasadora do Rzymu”, *Processione di Granturco*” oraz przynajmniej dwie wersje procesji papieskiej (tzw. „possesto”) na Lateran, *The Bartsch Illustrated*, 36, t. 17, fig. 857 (157), 859 (158) i 860 (159), s.150-154. Wszystkie te kompozycje, wykonane w technice akwaforty, posiadają podobny schemat: składają się z kilku wstęp, na których przedstawiono protagonistów pochodu, czasem także łuki triumfalne.

¹⁴ Antonio Tempesta, „Ordine della Cavalcata del Sommo Pontefice Quando Piglia il Possesso a Santo Giovanni Laterano”, Biblioteca Apostolica Vaticana (dalej BAV), S. I. 1623, Gabinetto delle Stampe e Disegni, sygnowana: „Antonio Tempesta invent. et sculp”; akwaforta, druk Langlois F. detto Ciarteres, wym. 660x455 mm. Rycina składa się z siedmiu wstęp o szerokości 45,5 cm każda, w kolejności pochodu od góry do dołu, wstęgi numerowane I- VII.

¹⁵ M. Fagiolo Dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma. La festa barocca*, Roma, 1997, s. 54.

¹⁶ F. Barberini, M. Dickmann, *I pontefici e gli anni santi nella Roma del XVII secolo. Vita, arte e costume*, Roma, 2000, s. 122; M. Fagiolo Dell'Arco, *Corpus delle feste a Roma...*, s. 55.

¹⁷ U F. Cancellierigo, *Storia de'solenni possessi de'sommi pontefici. Da Leone III a Pio VII*, Roma 1761, relacje z *possesto* Leona XI: s. 171-180, Pawła V: s.180-186, Grzegorza XIV: s. 186-188, Urbana VIII: s. 188-202; patrz także J.B. Gattico, *Acta selecta Caerimoniae variis mss. Codicis et Diariis saeculi XV.XVI.XVII*, t.I-II, Roma 1753.

¹⁸ Przez analogie formalne i stylistyczne występujące w stworzonej dla Barberinich akwafortie „Wjazd ambasadora do Rzymu”, ze zbiorów Harvard Art Museum, syg. B. 857.

¹⁹ E. Leuschner, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*. Petersberg 2005, s. 416.

²⁰ Ikonografia *possesto* papieskiego sięga XV wieku (freski *Żywot Sykstusa IV* z Ospedale S. Spirito in Sassia w Rzymie), przedstawienie dworu papieża podczas uroczystego przejazdu staje się tematem



1. Antonio Tempesta / Agostino Tassi i współpracownicy, „Papiessie presa di possesso del Laterano”, ok. 1630-1635, olej na płótnie, Zamek w Kórniku

2. Antonio Tempesta / Agostino Tassi i współpracownicy, „Papiessie presa di possesso del Laterano”, detal, ok. 1630-35, olej na płótnie, Zamek w Kórniku



Nie ma jednak wątpliwości, iż owa grafika Tempesty stanowiła dla płótna z Kórnika podstawowy, choć nie jedyny, pierwowzór graficzny. Postaci tworzące pochod na pierwszym planie, od lewej począwszy, od kardynała nepota widocznego bezpośrednio pod Łukiem Sewera, powtarzają dość dokładnie rycinę Tempesty²¹, aż do połowy planszy nr V. Są to, na skraju wstęgi VII, figury podpisane jako: *Ill Sig. Cardinali per ordine confronte allli gradi*, na wstędze VI: *giovannetti Romani, palafrenieri, maestrii di ceremonie, mazzieri di N.S., ambasciadori e pricepi e Sig. Titolari, governatore e senatore, Il Sig. Conservator* oraz na wstędze V: *baroni Romani, Tutti li offizij principali del Campidoglio, il Sig. Caporioni*²². Różnica widoczna w sposobie pokazania papieża – na grafice jadącego wierzchem, na obrazie niesionego w lektyce – jest tylko pozorna, gdyż, jak już wspomniano, lektyka została domalowana wtórnie zaś znad głów towarzyszących papieżowi *palafrenieri* wystaje nieporadnie zamalowany koński łeb²³. Pozostałe postaci widoczne na obrazie: grupa na pierwszym planie odwrócona tyłem do widza oraz rozproszone grupy postaci na kolejnych planach, przypatrujące się pochodowi, stanowią jedynie uzupełnienie dla wstęgi głównej, która powtarza schemat Tempesty aż do grupy *Caporioni*.

Pochód przedstawiony jest na tle ruin antycznych przy Via Sacra, których zbliżone formą wizerunki znajdujemy w albumach wydawanych przez działające w XVI wieku w Rzymie przedsiębiorstwo rytowników pochodzących z Francji – Étienne’a Dupéraca i Antoine’a Lafreriego²⁴. Autor, bądź autorzy płótna z Kórnik, którzy mogli korzystać z wydanych później przez Gilles’a Sadelera plansz Dupéraca²⁵, użyli jako wzoru rycin oznaczonych numerami 5, 6 i 7 (u Dupéraca) lub 3, 5, 13 odpowiednio u Sadelera, które ukazują: Łuk Sewera, ruiny świątyni s. Martina oraz Kurię (ryc. 5 u Dupéraca; il. 4), świątynię Faustyny, Torre delle Milizie i s. Lorenzo in Miranda (ryc. 6; il. 5), na koniec, w zredukowanej formie, bez ostatniego przęsła, otwarte ruiny Term Maksencjusza (Tempio Della Pace; ryc. 13).

w grafice około roku 1600, a wydarzeniem, które inspiruje twórców, jest triumfalny wjazd Klemensa VIII do Ferrary w roku 1598.

²¹ Antonio Tempesta, „Ordine della Cavalcata del Sommo Pontefice Quando Piglia il Possesso a Santo Giovanni Laterano”, wstęga VII.

²² „Panowie kardynałowie według porządku straszeństwa [...] młodzieńcy rzymscy, stajenni, mistrzowie ceremonii, liktorzy J. Św., ambasadorzy i księżęta, panowie tytularni, gubernator i senator, pan konserwator [...] baroni rzymscy, wszyscy najważniejsi urzędnicy kapitołińscy, naczelnicy dzielnic.” (Tłumaczenia z języka włoskiego S. Cendrowskiego). Tamże, wstęgi V-VII.

²³ Forma lektyki późniejsza, na grafice Tempesty (wstęga II) widać lektyki papieskie, które mają odmienną formę niż ta domalowana na kórnickim płótnie.

²⁴ Etienne Duperac, *Speculum Romanae Magnificentiae*, Roma 1575, patrz: *Speculum Romanae Magnificentiae*, red. C. Marigliani, Anizo 2005, oraz Étienne Dupérac, *I vestiti dell’antichità di Roma*, Roma 1575. Zawiera 38 plansz z antycznymi widokami Rzymu.

²⁵ Gilles Sadeler, *Vestigi delle antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo et altri luoghi*, Roma 1606, gdzie znajdujemy 48 plansz w tym samym formacie. Do plansz Dupéraca dodano 10 z widokami Tivoli, Pozzuoli i in.

Architektura Via Sacra, widoczna po prawej stronie, namalowana jest być może z natury, przy użyciu aparatów optycznych, o czym świadczą charakterystyczne dla soczewki o krótkiej ogniskowej zniekształcenia.

Według świadectw źródłowych, około roku 1614 Antonio Tempesta²⁶ w Loggia del Giardino Scipione w pałacu Pallavicini Rospigliosi namalował dwa freski przedstawiające triumfy, które uzupełniały znakomity fresk *Aurora* Guido Reniego²⁷. Giovanni Baglione w *Le vite de' pittori, scultori e architetti* wydanych w Rzymie w 1643 roku wspomina, że stworzył wtedy także dwa duże obrazy olejne dla kardynała Borghese w formie podłużnych fryzów, podobnych kompozycyjnie. Jeden z nich określił jako *una delle quali è, quando il Papa solennemente cavalca, numerosa di cavalli, e d'huomini, nobilmente operata*, na drugimi zaś *il Granturco cavalca* [kawalkada wielkiego pana tureckiego]:

*Fece [Tempesta] nella Loggia del Palagio, vicino a' Cavalli del Monte Quirinale, per il Cardinale Scipione Borghese, poi de' Signori Bentivogli, le due bellissime Cavalcate, che girano a foggia di freggio tutta la Loggia; una delle quali è, quando il Papa solennemente cavalca, numerosa di cavalli, e d'huomini, nobilmente operata: e l'altra si è, quando il Granturco cavalca [...] e se altra dipin cura egli In Sua vita condotta*²⁸.

Wykonał [Tempesta] w loggi pałacu w pobliżu posągów pod Kwirynałem, dla kardynała Scipione Borghese, potem dla panów Bentivogli, dwie przepiękne kawalkady, które biegly fryzem w całej loggi. **Jedna z nich [pokazuje] jak Papież**

²⁶ Antonio Tempesta (1555-1630) był jednym z pierwszych artystów wprowadzającym oryginalną technikę rytowniczą w pejzażach, scenach batalistycznych, wizerunkach zwierząt, scenach myśliwskich i groteskach. We Florencji był uczniem Flamanda Jana van der Strat, zaś do Rzymu przybył podczas pontyfikatu Grzegorza XIII (1572-1585). Wiąże się jego osobą z wczesnym zamówieniem, wymienianym przez Manciniego i Baglione na figury w cyklu fresków w Loggia Gregoriana w Pałacu Watykańskim, ilustrujących przeniesienie relikwii św. Grzegorza z Nazianzu 11 czerwca 1580 r. Tempesta wykonywał te freski z niderlandzkim malarzem Matthiasem Brilem w latach 1550-1583. Widzimy tam interesujące przedstawienie uroczystego pochodu na tle architektury Wiecznego Miasta. W pierwszej ćwierci XVII wieku Tempesta uważany był za jednego z najbardziej renomowanych artystów w Rzymie. Sam Caravaggio w swych odpowiedziach podczas przesłuchań w procesie Baglione w 1603 roku wymienia swojego florenckiego kolegę wśród kilku *valent'huomini* spośród wszystkich malarzy (artystów) pracujących w mieście. Na ten temat zob. E. Leuschner, *Antonio Tempesta: ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*. Petersberg 2005; E. Leuschner, *The Bartsch Illustrated...*, s. 3; M. Calvesi, *Caravaggio. Art Dossier*, Giunti 2010, s. 47, tam też obszernie cytaty z protokołu procesu Baglione.

²⁷ E. Leuschner, *Antonio Tempesta...*, s. 312.

²⁸ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 In fino ai tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, (dedykowana kardynałowi Girolamo Colonna), Roma, Andrea Fei, MDCXLIII, s. 314 i n. Obrazy te miały obiegać loggię wokół. Zob. także E. Leuschner, *The Illustrated Bartsch, 17.2. Antonio Tempesta. Part One. Commentary*, 35.2, New York 2007, s. 5.

zwyczajowo przejeżdża wierzchem, pełna koni, figur ludzkich, szlachetnie wykonana i druga gdzie Granturco przejeżdża [...] i wiele innych namalował podczas swego żywota.

Podobne obrazy określane jako *la Cavalcata del papa, quando va a S. Giovanni Laterano, a pigliar' il possesso* a drugi Granturco były wyszczególnione przez Jacomo Maniliego²⁹ w opisie nowego *casino* Borghese na Pincio: z 1650 roku jako wiszące w salonie na parterze:

*I due quadri lunghi, disotto alli due grandi d'Adamo [autorstwa Baglione]: cioe, la Cavalcata del papa, quando va a S. Giovanni Laterano, a pigliar' il possesso; e l'altro della cavalcata ordinaria del Granturco; sono del Cavaliere Tempesta. Il quadro di S. Anna con la Vergine che calca il capo del serpente con un bambino in piedi, e del Caravaggio. [...] Quello altro di Gioco di Testaccio e di Giovanni Maggi. Il S. Francesco coll'Angelo che suona il violino e del Cavaliere Giuseppe. & il quadro grande della Crocefissione di Nostro Signore e del Cavaliere Tempesta*³⁰.

Dwa podłużne obrazy pod dwoma wielkimi z Adamem [autorstwa Baglione], to znaczy **kawalkada papieska w chwili, gdy podążą do Św. Jana na Lateranie, aby wziąć go w posiadanie**, drugi to kawalkada Granturco, są [namalowane] przez kawalera Tempestę. Obraz ze św. Anną i Maryją, która miażdży głowę węża z dzieciątkiem u stóp, jest Caravaggia. [...] Inny pokazuje zabawę na Testaccio i jest [namalowany] przez Giovanniego Maggi. Św. Franciszek z aniołem, który gra na skrzypcach to dzieło kawalera Giuseppe [d'Arpino] i wielki obraz z ukrzyżowaniem jest kawalera Tempesty.

Manilli wymienia w swoim tekście kilka prac malarskich Tempesty, oprócz dwóch kawalkad, w *Salone*, między innymi „Ukrzyżowanie” dużych rozmiarów i inne. Także Domenico Montelatici w późniejszym³¹ opisie kasyna *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con li ornamenti* [...] wspomina obszernie o dwóch kawalkadach Tempesty określając *possesto* na Lateran jako przejazd Pawła V Borghese:

Li due lunghi nella facciata del muro a man sinistra, rapresentano il primo, la Cavalcata ordinaria del Gran Signore de Turchi, quando per suo diporto esce da Constantinopoli in campagna, con gran seguito di Soldati, e di guardie a piedi, & a cavallo, o[ss]equiandolo molt'altri genustlessi a terra. Il secondo, la Cavalcata solenne del Sommo Pontefice, & in specie quella di Paolo V., che scendendo dal Campidoglio a cavallo in compagna de' Cardinali, che gli vengono appresso, con un seguito numeroso avanti della sua Corte, e di tutta la Nobilità Romana, os-

²⁹ J. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650; kilka wydań, także D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con li ornamenti* [...], Roma 1700.

³⁰ Tamże, s. 60.

³¹ D. Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con li ornamenti* ...

sequitato similmente dal Popolo, che genuslesso all'apparir suo, lo prega ad alta voce per ottenere la benedittione, s'incamina à pigliare il possesso a S. Giovanni in Laterano, figurati ambedue dal Cavalier Tempesta.

Dwa długie [obrazy] na ścianie po lewej ręce, pierwszy [przedstawia] kawalkadę wielkiego pana tureckiego, który dla swej rozrywki opuszcza Konstantynopol i [jedzie] na prowincję, z wielką ilością żołnierzy, i pieszych i konnych gwardii, gdzie widać wielu [poddanych] kłęczących na ziemi. **Drugi obraz to uroczysta kawalkada papieska i w rodzaju tej, kiedy Paweł V jechał z Kapitolu na koniu, w towarzystwie kardynałów, którzy podążali przy nim, z idącym przed nim licznym jego dworem i całą starszyzną rzymską, ze składającym mu uszanowanie ludem, kłękającym na jego widok i wołającym wysokim głosem o błogosławieństwo, podążającym aby wziąć w posiadanie S. Giovanni in Laterano, oba [obrazy] z figurami kawalera Tempesty³².**

Występowanie obydwu obrazów w parze, w dodatku osobliwość tematyki, pozwalają przypuszczać, że Baglionemu, a z pewnością już Manilliemu i Montelaticiemu, chodziło o te same obiekty. Baglione wskazuje na miejsce ich przechowywania – Palazzo Pallavicini Rospigliosi pod Kwirynałem (przed rokiem 1643), zaś Manilli umiejscawia je już w *Salone* pałacu Borghese (przed rokiem 1650). Informacje te nie muszą się wzajemnie wykluczać, bowiem do ekskluzywnego *casino* na Pincio, wybudowanego na początku XVII wieku, które mieściło w swych wnętrzach prywatną kolekcję kardynała Scipione Borghese, przeniesiono obiekty m. in. spod Kwirynału³³. Obrazy te mogły więc tam trafić między rokiem 1643 a 1650 i pozostawać do końca XVIII wieku, kiedy to książę Marcantonio Borghese zdecydował o gruntownej renowacji pałacu, a z sali, w której znajdowały się kawalkady Tempesty, usunięto niemal wszystkie obrazy³⁴. Należy wątpić jednak w fakt, że Tempesta mógł być wykonawcą opisywanych wyżej płócien. Był on raczej wyspecjalizowanym malarzem fresków, rysownikiem, a przede wszystkim mistrzem akwaforty³⁵. Za jego autorskie olejne dzieło uznaje się namalowany dla markiza Maurizio da Savoja „Turniej na Piazza Castello w Turynie 10 marca

³² Tamże, s. 202 i n.. Sądząc z opisu Baglione oraz Montelatici, wydaje się, że obraz przedstawiający *possessione* był dłuższy i obejmował większą grupę postaci, przynajmniej przedstawiał kardynałów jadących za papieżem. Baglione zaś pisze wprost o obrazach, które *che girano a foggia di freggio tutta la Loggia* – czyli biegly jak fryz wokół całej loggi.

³³ A. Costamagna, *La Collezione di Camillo Borghese fra ricostituzione del patrimonio artistico e nuove acquisizioni*, s. 99, [w:] *Villa Borghese: i principi, le arti, la città dal Settecento all'Ottocento*, red. A. Campitelli, 2003. Patrz także D. Di Costa, A.M. Pedrocchi, P. Waddy, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi*, Roma 1999.

³⁴ Tamże s. 90; zob. także Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*. T. 1, *Wiek XVII i XVIII*, Toruń 2006, s. 91.

³⁵ E. Leuschner. *The Bartsch...*, s. 6.

1620”, ze zbiorów Galleria Sabauda w Turynie, który wykazuje pewne analogie z płótnem z Kórnika³⁶. Jednak tylko odpowiednie badania technologiczne mogłyby rozstrzygnąć kontrowersje.

Możliwe wydaje się autorstwo innego warsztatu, wyspecjalizowanego w wielkoformatowych obrazach malowanych w technice olejnej. Jednym z takich była *bottega* Agostino Tassi (zm. 1644). Mancini na temat Tassiego miał następujące spostrzeżenia: „lepszy niż Giovanni di Udine w malowaniu owoców, lepszy niż Rafael w kostiumach, kompozycji i kolorze, doskonalszy od Michała Anioła w wyrażaniu głębi”³⁷. Sieneński pisarz głęboko żałował, że już po czterdziestce artretyzm powodował przerwy w pracy Tassiego „nie pozwalając mu malować – jak świat mu życzył i nie było to dla niego łatwe”³⁸. Nawet Passeri, który porównuje zachowania Tassiego do ekstrawagancji Caravaggia, głęboko zachwyca się jego twórczością i przedstawia jako dobrego malarza: „W swoim stylu Tassi był oryginalny w tworzeniu postaci malarskich, pejzaży, pomysłów w tworzeniu kompozycji, pełen inwencji (*bizzarro*), w ornamentyce i jawi się jako oryginalny artysta o wysmakowanym stylu”³⁹. Sukces artystyczny Tassiego szedł w parze z sukcesem ekonomicznym, trzydziestoletni artysta cieszył się sławą i zarabiał „więcej niż sam ważył”. Po pięćdziesiątce mógł wieść żywot wystawny, z końmi, karocami i służbą, w wielkim domu przy via del Corso⁴⁰.

Od 1610 roku Tassi był zatrudniony u Pawła V na Kwirynale, potem przez Scypiona Borghese w pałacu Pallavicini-Rospigliosi, następnie przez kardynała Montalto w Bagnaia. Pracował też wtedy dla Lancelottich w ich pałacu na via dei Coronari⁴¹. Ponownie realizował zlecenia kardynała Scipione i rodziny w Villa Borghese na Pincio i w końcu, w 1635 roku dla kardynała Pamphili, późniejszego Innocentego X, w jego pałacu na Piazza Navona⁴². Długie pasmo sukcesów zawdzięczał Tassi unikalnym zdolnościom, sprawnie, szybko i dokładnie wykonanej

³⁶ Nie zgadza się z tą atrybucją E. Leuschner, *Antonio Tempesta...*, s. 320.

³⁷ P. Cavazzini, *Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Franchini, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others*, „Storia dell'arte”, 91, 1997, s. 401-426. Autorka cytuje opinie na temat Tassiego, zarówno Manciniego w jego *Considerazioni sulla Pittura e Viaggio per Roma*, jak i Passeriego *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*.

³⁸ Tamże, s. 414.

³⁹ P. Cavazzini, *Vita e opera di Agostino Tassi*, [w:] *Agostino Tassi (1578-1644). Un paesaggista tra immaginario e realtà*, red. P. Cavazzini, Roma, Palazzo di Venezia 19 giugno – 1 settembre 2008, Iride 2008, s. 66.

⁴⁰ P. Cavazzini, *Agostino Tassi and the organization of his workshop...* Autorka odnosi się często do dokumentów archiwalnych, szczególnie akta kryminalne z Archivio di Stato di Roma dostarczają szeregu interesujących, dotychczas mało znanych, faktów z biografii artysty, zob. s. 55-56.

⁴¹ Na ten temat wyczerpując monografia autorstwa Patrizii Cavazzini, *Palazzo Lancelotti ai Coronari. Cantiere di Agostino Tassi*, Roma 1998.

⁴² Palazzo Pamphili na Piazza Navona, obecnie zajmowany przez ambasadę republiki Brazylii.

pracy, zawsze z oszałamiającym rezultatem⁴³. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie zastępy współpracowników przewijających się przez jego pracownię. Dwa wielkie płótna dla Barberinich, ukazujące „Inwestyturę Don Taddeo Barberini na Prefekta Rzymu w 1631 roku”, wykonane z pewnością przed 1633 rokiem, są także efektem pracy zespołowej. Jedna przedstawia wjazd Don Taddeo do Rzymu, który wraca z Urbino (il. 8) z „wysokiej jakości końmi i figurami i perspektywą”⁴⁴. Widoczna tam Piazza del Popolo, jeszcze przed interwencją Gianlorenzo Berniniego, pokazana została z wielką precyzją. Łuk (triumfalny), widoczny po lewej stronie, wzniesiony został jako dekoracja tymczasowa przy okazji wjazdu, zaś fasadę pałacu obok zdobi arras z wymalowaną na nim ceremonią analogiczną do tej, którą pokazano na obrazie („obraz w obrazie”). Tylko połowa płótna (tj. jego wyższy poziom) jest z pewnością wykonany przez Tassiego, podczas gdy figury poniżej wykonane są przez różnych autorów⁴⁵. Wiele z nich wydaje się mieć cechy portretowe. Na obrazie tym, jak na kilku innych jemu współczesnych, m.in. „Veduta di Campidoglio”⁴⁶, konie mogły być namalowane przez specjalistę, takiego jak przybyły z Niderlandów Vincent Adriaenssen Leckerbeiten (Manciola), który także uczęszczał do Akademii Sacchiego⁴⁷. Również „Inwestytura Taddeo Barberini na prefekta Rzymu”, obecnie w Museo di Roma, która przedstawia wnętrze kaplicy papieskiej na Kwirynale, jest efektem pracy zbiorowej. Różne figury z pierwszego planu „Inwestytury” tradycyjnie przypisuje się warsztatowi Andrei Sacchiego, podobne jak „Visita di Urbano VIII alla chiesa del Gesù”, która powstała we współpracy z Filippo Gagliardim i Jean Miel⁴⁸. Na owe lata datuje się (jest to epoka obrazów malowanych dla Barberinich *all'epoca dei dipinti barberiniani*) także „Widok Kapitolu”, w zbiorach Museo di Roma⁴⁹.

Patrząc na cechy charakterystyczne tych obrazów: wielki format, formułę fryzu, zamknięcie kawalkady w ogniskującą się architekturę, zastosowanie wstęgi (rodowód florencki), łuki triumfalne flankujące kompozycję, sposób malowania nieba, można (zważywszy na kontakty Tassiego z Scipione Borghese) zaryzykować twierdzenie, że obraz kórnicki wykonał, według grafiki Antonio Tempesty,

⁴³ P. Cavazzini, *Agostino Tassi and the organization of his workshop...*, s. 416; oraz teje *Palazzo Lancelotti...*, s. 150.

⁴⁴ P. Cavazzini, *Vita e opere di Agostino Tassi...*, s. 82, 240. Obraz znajduje się na 8 piętrze biurowca grupy bankowej „Capitalia” w dzielnicy E.U.R. w Rzymie. Informację zawdzięczam dr Patrizii Cavazzini z Accademia dei Lincei w Rzymie.

⁴⁵ Tamże, s. 82. Patrz też P. Cavazzini, *Palazzo Lancelotti cantiere di Agostino Tassi...*, s. 151.

⁴⁶ Obecnie w Museo di Roma, P. Cavazzini, *Vita e opere di Agostino Tassi...*, kat.2, s. 152.

⁴⁷ Tamże, s. 66.

⁴⁸ *La festa a Roma dal rinascimento al 1870*, red. M. Fagiolo, Torino 1997, s. 223.

⁴⁹ P. Cavazzini, *Vita e opere...* kat. 21, s. 163. Wcześniej artykuł G. Incisa della Rocchetta, *Tre quadri Barberini acquistati dal Museo di Roma*, *Bolletino dei Musei Comunali di Roma*, 1959, s. 20-37.

warsztat Tassiego dla kardynała Scipione Borghese. Teza ta znajduje poparcie wśród specjalistów zajmujących się od wielu lat malarstwem Agostino Tassiego⁵⁰.

Motywy zamówienia była z pewnością chęć upamiętnienia papieża Pawła V, któremu rodzina Borghese zawdzięczała swoje wyniesienie. Obraz powstał przypuszczalnie w latach 30. XVII wieku, czyli *i tempi barberiniani*, kiedy to Tassi z niewielkiego mieszkania przy via Lungara przeniósł się na via Corso do wielkiej pracowni, dobrze oświetlonej, która pozwalała na wykonywanie prac o dużych rozmiarach oraz prowadzenie kilku robót jednocześnie. Agostino Tassi, jak wynika z powyższych przykładów, własnoręcznie wykonywał partie związane z architekturą i pejzażem oraz tworzył samą koncepcję obrazu. Partie figuralne zlecał liczny pomocnikom i współpracownikom, z których sławę zrobił jedynie Claude Gellè (Lorrain). Sukces odniósł również Herman van Svaenevelt. Inni malarze pozostawali najczęściej anonimowi, choć znamy kilkanaście nazwisk (przede wszystkim Flamandów i Włochów), głównie dzięki dokumentacji sądowej, gdyż Tassi był niejednokrotnie oskarżany w sprawach o charakterze kryminalnym (najgłośniejszą był proces o gwałt na Artemisji Gentileschi). Byli to: specjalista od figur koni Vincent Adrianssen (Manciola), Filippo Franchini, malarz figur Angelo Caroselli, Vincenzo i Nicolo Labè, Francesco Lauri, G.B. Greppi, Tommaso Domini, Tullio Montagna i inni⁵¹. Ze współpracowników Tassiego w Villa Borghese, w kontekście badań nad *possesto* z Kórnicka, na szczególną uwagę zasługuje Tullio Montagna, będący autorem fresków przedstawiających monumentalną architekturę z grupami figur, które dokumentowały różne ceremonie religijne⁵².

Obraz kupił hrabia Władysław Zamoyski (1803-1868) pułkownik wojsk polskich w powstaniu listopadowym i dyplomata. Był potomkiem, w prostej linii, hetmana wielkiego koronnego i kanclerza koronnego Jana Zamoyskiego, a synem Stanisława Kostki Zamoyskiego i Zofii z Czartoryskich Zamoyskiej, której wystawił pomnik w bazylice Santa Croce dłuta Lorenzo Bartoliniego⁵³. Z kolei jego synem był Władysław, fundator Zakładów Kórnickich. W Italii, gdzie miał nabyć obraz „Entrata kardynała Jerzego Radziwiłła do Rzymu w 1594 roku”⁵⁴, bywał wielokrotnie. Podróż

⁵⁰ Chodzi tu przede wszystkim o opinię wielokrotnie cytowanej prof. Patrizii Cavazzini z Accademia dei Lincei, a także znawców malarstwa dokumentującego wydarzenie z życia *Città Eterna*, pracowników Museo di Roma, m.in. dr. Angela Marii D'Amelio, którym w tym miejscu serdecznie dziękuję za cenne rady i fachowe wsparcie podczas pisania tego tekstu.

⁵¹ P. Cavazzini, *Vita e opere...* s. 66.

⁵² Tamże s. 86, F. Barberini, M. Dickmann, *I pontefici e gli anni santi nella Roma del XVII secolo...*, s. 75.

⁵³ Na ten temat ostatnio H. Mikocka Rachubowa, *Canova: jego krąg i Polacy, około 1780-1850*, s. 132.

⁵⁴ Patrz przypis 4.

tę, przedsięwziętą w latach 1829-1830 uznać można za typowe Grand Tour⁵⁵. Rozpoczął ją od Sycylii:

Znalazłszy się tak niespodziewanie w Sycylii, postanowiłem skorzystać ze sposobności, ażeby tę wyspę nieco poznać i objechać, jeśli nie dokoła, to przynajmniej przez Syrakuzy i Grigenti do Palermo, skądbym okrętem wrócił do Neapolu. [...] Podróż musiałem odbywać konno, bo kołowej drogi nie było. [...] Przed południem dojechałem do Taurominia. Z zachwytem oglądałem starożytny teatr grecki, któremu za dekorację służy potężna, pysznie z amfiteatru przedstawiająca się Etna. Na noc dojechałem do Katany, przechodząc przez kilka zastygłych od lat wielu, ogromnych strumieni lawy. Przecina je ścieżka ludzką ręką wykuta i wysypana. Strumienie te mają szerokość wielkiej rzeki. Dochodzą one do morza, które się pięknie odbija i pieni na czarnej lawie. [...] W Katanie przebyłem dzień jeden na zwiedzaniu licznych zabytków starożytnych. Nazajutrz ruszyłem do Syrakuz, ale już w słotę nieustanną⁵⁶.

Po pewnym czasie Zamoyskiemu znudziła się podróż:

ze wstydem muszę wyznać, że tyle zakosztowawszy tej podróży, straciłem ochotę posuwać się dalej. Postanowiłem niepysznie wrócić do Messyny tą samą drogą, bo między morzem a Etną innej nie było, a na Etnę w tej porze roku dostać się niepodobna. [...] Z Messyny do Neapolu musiałem osobny nająć dla siebie żaglowy statek. Zwiedziłem Charybdę i Scyllę, Wezuwiusz, Pompeje, Herkulanum, muzea Neapolu, poznałem nieco towarzystwa, ale z tego mało mi zostało wspomnienia⁵⁷.

Nieco więcej pozostało w pamięci generała impresji rzymskich (w Wiecznym Mieście zamieszkiwał przy Via Condotti pod nr 81⁵⁸):

Na początku lutego 1830 r. zjechałem do Rzymu, gdzie cały przepędziłem miesiąc. Zwiedzałem z wielkim upodobaniem starożytności, galerie, muzea, kościoły. [...] W Rzymie żyłem głównie między rodakami, których tam było niemało. Byli to mianowicie dwaj bracia, Alfred i Artur Potoccy z żonami. Obaj służyli za X. [Księstwa] Warszawskiego; znałem ich od dziecka... [...] Artur szczególnie był dla mnie przyjacielski. Kochał się w sztukach pięknych, woził mnie po galeriach i artystach. [...] Wymawiałem Potockiemu, że nie został Peryklem Rzeczypospolitej Krakowskiej, skoro takie miał zamiłowanie do sztuk pięknych i tak hojną pomoc niósł artystom⁵⁹.

⁵⁵ Zjawisko tzw. *Grand Tour* w ostatnich latach obrosło obszerna literaturą, niedawno: J. Black, *Italy and the Grand Tour*, Yale University Press 2003.

⁵⁶ *Generał Zamoyski 1803-1868*, t. I-V, Poznań, 1910, t. I, s. 113. Zamoyski posiadał listy do arystokracji syrakuzkańskiej, spodziewał się więc odbyć podróż przynajmniej do Syrakuz.

⁵⁷ Tamże, s. 313 i n.

⁵⁸ „[...] Mieszkamy na via Condotti 81, na której przed czterema laty mieszkaliśmy z tobą [...]” – z listu do ks. Leonowej Sapieżyny: Rzym, 22 listopada 1846. Cyt. za *Generał Zamoyski...*, t. V, s. 320.

⁵⁹ Tamże, s. 317 i n.

Młody Zamoyski miał także okazję poznać inną, kontrowersyjną postać wielkiej polskiej arystokracji. Tak zapisał we wspomnieniach: „Przebywał także w Rzymie wówczas wielki pan polski z XVIII wieku x. Stanisław Poniatowski, bratanek króla. [...] Starożytnościami i pięknymi sztukami pocieszał się po stracie ojczyzny. W Rzymie miał piękny pałac, dużo pięknych obrazów i słynny zbiór numizmatów”⁶⁰.

Przytoczone wyżej nieliczne, traktujące o włoskiej sztuce zdania, wyjęte z obszernego pamiętnika Władysława Zamoyskiego, dyktowanego po latach, dowodzą, że arystokrata nie interesował się specjalnie sztuką i nie pretendował do miana jej konesera. Uznawał natomiast znawstwo i autorytet innych, na przykład książąt Potockich⁶¹ lub Stanisława Poniatowskiego⁶², z rad których korzystał i pozwolił obwozić się po galeriach⁶³, a być może także po antykwariatach w Rzymie. W późniejszym okresie (1836-1837) Zamoyski przebywał we Florencji przy umierającej matce – Zofii z Czartoryskich. Wówczas złożył prestiżowe zamówienie pomnika grobowego dla matki u rzeźbiarza Lorenzo Bartoliniego⁶⁴. Bywał jeszcze w Italii kilkakrotnie, przede wszystkim odwiedzając grób matki we florenckim Santa Croce oraz Rzym. Podczas jednego z wielu włoskich *soggiorno* Zamoyski mógł nabyć obrazy. Jest wysoce prawdopodobne, że do zakupu doszło podczas pierwszej dłuższej podróży w latach 1829-1830. W owym okresie zubożała szlachta rzymska wyprzedawała rodowe kolekcje i okazje zdarzały się dość często⁶⁵. „Entrata Jerzego Radziwiłła”, a raczej *papieskie possesso*, mogła trafić na rynek antykwaryczny już pod koniec XVIII wieku. Wiemy, że książę Camillo Borghese sprzedawał około 1806 roku dzieła sztuki z rodzinnej kolekcji, wiele z nich nabył wówczas Napoleon Bonaparte i stanowią one do dziś ozdobę Luwru jako „Kolekcja Borghese”⁶⁶. Znamienne, że inwentarz Villa Borghese sporządzony w 1812 roku przez Gozzanigo di S. Paolo nie wymienia podobnych obiektów lub

⁶⁰ Tamże, s. 320.

⁶¹ Alfred Potocki (1786-1862), biogram: J. Zdrada, *Polski słownik biograficzny* (dalej PSB), T. XXVII, Kraków, 1982/83, s. 760-762. Artur Potocki (1787-1832), biogram: A. Palarczykowa, PSB, T. XXVII, Kraków 1982/83, s. 795-797.

⁶² Na temat mecenatu Stanisława Poniatowskiego: A. Busini Vici, *I Poniatowski a Roma*, Roma 1971; F. Lucchini, R. Pallavicini, *La Villa Poniatowski e la Via Flaminia*, Roma 1981; A. Janowska, *La villa Poniatowski a Roma in via Flaminia*, Warszawa 1993; zob. też na temat kolekcji kamei księcia: W. Brillowski „Valuable and Very Interesting Cabinet of Objects of Taste and Vertu”: *kolekcjonerstwo i mecenat księcia Stanisława Poniatowskiego*, „Sztuka i Kultura”, II, 2013 (w druku).

⁶³ *Jenerał Zamoyski...*, s. 320.

⁶⁴ Patrz przypis 55.

⁶⁵ Barwna panorama polskiego życia kulturalnego i artystycznego w Rzymie w 1 poł. XIX w. patrz A. Litwornia, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829-1831*, Warszawa 2005.

⁶⁶ A. Costamagna, *La Collezione di Camillo Borghese ...*, s. 114.

dostatecznie ich nie rozpoznaje, być może z uwagi na stan zachowania⁶⁷. Zamoyski szukał zapewne polskich pamiątek związanych z wizytami rodaków w Wiecznym Mieście. Obrazy kupował z zamiarem umieszczenia ich w ojcowskim pałacu w Klemensowie⁶⁸. Pałac ten, od końca XVIII wieku wyposażany był systematycznie w mobilia takie jak meble, rzeźbę artystyczną, porcelanę, srebra grafiki i obrazy. Przez to stał się jedną z najważniejszych rezydencji rodzinnych, gdzie przechowywano dzieła sztuki⁶⁹. Do naszych czasów zachowało się kilkanaście inwentarzy, które szczegółowo opisują jego wnętrze⁷⁰. Według nich w pałacu mieściła się kolekcja obrazów historycznych⁷¹, takich jak „Odsiecz Wiednia”⁷², „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w 1633 roku”⁷³ oraz „Bitwa pod Trembowłą”. Według przytoczonego na początku artykułu wyjątku z listu Tytusa Działyńskiego⁷⁴, Władysław Zamoyski zamierzał kolekcję tę uzupełnić obrazem nabytym w Italii, który uważał za „Wjazd Radziwiłła do Rzymu w 1594 roku”. Jednak z nieznanym nam bliżej powodów obraz po przywiezieniu z Włoch trafił (wraz z kolejną wersją „Wjazdu” Ossolińskiego, także kupioną w Italii!) do Pałacu Błękitnego w Warszawie, skąd Tytus Działyński zabrał oba obrazy około roku 1855 do Kórnik, aby stanowiły ozdobę jego „patriotycznej” kolekcji⁷⁵.

⁶⁷ Rzeczony inwentarz wymienia np. *due Quadri grandi in tela dipinti ad oglio ad uso Fiammingo representanti vedute di campagna con figure, che giostrano con ferie, con loro cornici intorno di stucco intagio [...]*. A. Costamagna, *La Collezione di Camillo Borghese...*, s. 113.

⁶⁸ Patrz przypis 2. Pałac ten został wybudowany w latach 1744-1794 dla VII ordynata Tomasza Antoniego Zamoyskiego przez Jana Andrzeja Bema, architekta Zamoyskich oraz Jana Columbaniego z Italii. Został częściowo przebudowany w latach 1826-1827 za czasów Stanisława Kostki Zamoyskiego (ojca gen. Władysława Zamoyskiego) przez Henryka Marconiego. Zob. M. Rut, *Zbiory artystyczne pałacu Zamoyskich w Klemensowie w połowie XIX wieku...*, s. 113. Niewielka, ocalała część galerii z Klemensowa znajduje się w Muzeum Okręgowym w Zamościu.

⁶⁹ Do czasu zakupu (1811) Pałacu Błękitnego w Warszawie gdzie systematycznie przewożono kolekcję sztuki. M. Rut, *Zbiory artystyczne pałacu Zamoyskich w Klemensowie w połowie XIX wieku...*, s. 117.

⁷⁰ Przechowywanych głównie w Archiwum Państwowym w Lublinie w fondzie Archiwum Ordynacji Zamoyskich.

⁷¹ W tzw. *Salonie zimnym*. M. Rut, *Zbiory artystyczne pałacu Zamoyskich w Klemensowie w połowie XIX wieku...*, s. 133.

⁷² Obraz, którego autorem miał być malarz włoski, nie zachował się do naszych czasów, według XIX-wiecznych inwentarzy stanowił później wyposażenie Pałacu Błękitnego w Warszawie. Patrz K. Ajewski, dz. cyt., s. 108.

⁷³ Dzieło to jest kolejną ilustracją słynnej *entrata* Ossolińskiego, które powstało według rycin Stefano della Belli, obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu. Patrz M. Rut, *Zbiory artystyczne pałacu Zamoyskich w Klemensowie w połowie XIX wieku...*, s. 133. Podobne znajdują się w Kórniku, Warszawie oraz Nieborowie.

⁷⁴ Patrz przypis 3.

⁷⁵ Na ten temat wyczerpująco: J. Kaźmierczak, *Tytusa Działyńskiego zbiór pamiątek narodowych w Kórniku*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, IX, 112, 1980, oraz tegoż: *Funkcje ideowe kórnickiej rezydencji Tytusa Działyńskiego*, PBK Z. 12: 1976, s. 49-63.

Według mojej opinii⁷⁶, wbrew świadectwu Baglione i Manilliego, trudno utrzymać tezę o autorstwie Antonio Tempesty *possesto* z Kórnika. Artysta ten rzadko wykonywał obrazy olejne. Znanych jest zaledwie kilka dzieł wykonanych tą techniką przypisywanych właśnie jemu, żadne nie ma tak okazałych rozmiarów⁷⁷. Można by obraz uznać za pracę warsztatową, lecz próżno szukać podobnych realizacji w kręgu Tempesty. Także analiza stylistyczna i formalna poddaje w wątpliwość jego autorstwo i czyni wielce prawdopodobnym udział warsztatu Agostino Tassiego, malarza, który podobnie jak Tempesta, przybył na początku XVII wieku z Florencji do Rzymu i zajmował się przede wszystkim dekoracją pałaców wysoko postawionych dostojników Kościoła.

Tassi wykonywał w swej pracowni podobne dzieła, m.in. monumentalną „Entratę Taddeo Barberiniego do Rzymu” zbliżoną w formacie do obrazu z Kórnik, i „Widok Kapitolu”. Słynął on z doskonałego malowania architektury, był mistrzem perspektywy architektonicznej i utalentowanym pejzażystą. Właśnie jemu należy przypisać autorstwo partii nieba oraz ruin Rzymu w obrazie z Kórnik, natomiast grupy postaci na niższych planach namalowane zostały przez co najmniej dwóch artystów (osobno konie i ludzie), których trudno zidentyfikować, choć można zawęzić krąg poszukiwań do kilkunastu znanych z nazwiska pomocników Tassiego lub Andrei Sacchiego, którego warsztat wykonywał podobne zamówienia. Za wzór posłużyła im grafika Antonio Tempesty. Niestety, zniszczenie obrazu przed przewiezieniem go do Polski i pierwsze, nieudolne konserwacje, a także domalowanie grup postaci i rekwizytów, spowodowały częściowe zatarcie materii malarskiej, co znacznie utrudnia identyfikację autorów dzieła.

Obraz z Kórnik, któremu należy nadać nowy tytuł: „Papieska procesja do kościoła św. Jana na Lateranie” jest malarskim przedstawieniem papieskiego i rzymskiego dworu podczas *presa di possesso*, lecz nie wydarzenia konkretnego, ale jego idei zarysowanej w *ceremoniale romanum*. Znamy jego przebieg z kronik mistrzów ceremonii papieskiej, takich jak żyjący w czasach Tassiego i Tempesty – Giovanni Paolo Mucante i Paolo Alaleone⁷⁸. Powstanie grafiki Tempesty można by wiązać równie dobrze z inauguracją pontyfikatu Innocentego IX, Pawła V czy Urbana VIII. Płótno pokazuje nam protagonistów procesji podczas ceremonii, w momencie kiedy trwa jeden z jej najważniejszych aktów – przejazd przez antyczną Via Sacra. Pozbawienie sztafazu efemerycznej dekoracji Campo Vaccino stanowi o uniwer-

⁷⁶ Wspartej konsultacjami z badaczami zajmujących się malarstwem i grafiką barokową w Rzymie XVII wieku, w szczególności twórczością Agostino Tassiego i Antonio Tempesty oraz rzymskim malarstwem okazjonalnym. Są to cytowani wyżej prof. Patrizia Cavazzini, dr Angela Maria D'Amelio oraz dr Eckhart Leuschner.

⁷⁷ „Festa di Testaccio” znajdująca się w zbiorach prywatnych w Rzymie; Leuschner przypuszcza autorstwo Tempesty, zaś inwentarz Manilliego oraz Montelatici wymieniają podobny obraz autorstwa Giovanniego Maggio, patrz: E. Leuschner, *The Illustrated Bartsch...*, s. 5, J. Manilli, *Villa Borghese...*, s. 60 oraz D. Montelatici, *Villa Borghese [...] con ornamenti...*, s. 203.

⁷⁸ Patrz: Aneks.

salnym charakterze przedstawienia. Dowodzi także, że wykonanie jego nie miało związku z aktualną elekcją papieską. W związku z tym obraz należy datować na lata 30. XVII wieku i wiązać z zamówieniem kardynała Scipione Borghese do *loggia* w Palazzo Pallavicini-Rospigliosi pod Kwirynałem lub nowej willi na Pincio. Obraz, dla którego nie znalazło się miejsce wśród nowej dekoracji tego ostatniego pałacu, pod koniec XVIII lub na początku XIX wieku trafił, prawdopodobnie w niezbyt dobrej kondycji, na rynek antykwareczny, skąd został zakupiony pośrednio bądź bezpośrednio, przez gen. Władysława Zamoyskiego. Zamoyski mógł też nabyć obraz od rodziny Borghese⁷⁹.

W postaci obrazu kórnickiego obcujemy z dziełem sztuki bardzo uniwersalnym poprzez swoje specjalne cechy: idealizację, posłużenie się znormalizowaną formułą, przez co zanikły cechy indywidualne, charakterystyczne dla konkretnego przejazdu papieskiego. Obraz, paradoksalnie, spełniał różne funkcje – dla rodziny Borghese *possesto* upamiętniało rodzinę i papieża, dla Zamoyskich było dekoracją pałaców rodowych, dla Tytusa Działyńskiego – pamiątką chwały dawnej Rzeczypospolitej.

Niezależnie od ustalenia autorstwa obrazu mamy do czynienia z papieskim *possesto* – tematem znanym z licznych wersji graficznych i kilku fresków⁸⁰, w wersji olejnej, o tak rozwiniętym formacie (mimo znacznych redukcji rozmiaru) nie posiadającym znanych autorowi niniejszego artykułu, analogii⁸¹. Kórnicki obraz nie tylko pod tym względem jest wyjątkowy. Widzimy na nim zestawione dwa elementy: rzymski pejzaż miejski, którego rodowód sięga inwentaryzacji rysunkowej Rzymu wykonywanych przez Flamandów w XVI wieku⁸² oraz ceremonię i wydarzenia ulotne (*effimerio*), obecne dość powszechnie w grafice na przełomie XVI i XVII wieku⁸³.

⁷⁹ Władysław Zamoyski znał osobiście księcia Camillo Borghese, *Jenerał Zamoyski...*, t. II, s. 169.

⁸⁰ Np.: „Possesso Sykstusa IV” fresk z Ospedale S. Spirito In Sassia w Rzymie, „Sysktus V w drodze na Lateran”, fresk w Palacu Watykańskim. Grafikę okolicznościową szeroko omawia S. Tozzi, *Incisioni barocche di feste e avvenimenti. Giorni d'allegrezza*, Roma 2002.

⁸¹ Istnieją obrazy olejne przedstawiające kawalkadę papieską – autorstwa Giovanniego Ferri (Senese) lecz dotyczą ona innych uroczystości z udziałem papieża. Jest to „Corteo di Clemente VIII” z Palazzo Mattei di Giove w Rzymie, który ukazuje pochód papieża do Ferrary w 1598 roku oraz „Przejazd papieża z okazji święta Wniebowzięcia NMP” z Museo di Roma lecz żaden nie pokazuje *possesto* na Lateran. Co ciekawe, w zbiorach Mattei w Rzymie znajdują się obrazy reprezentujące pochód „Gran-turco” oraz pogrzeb sułtana tureckiego, których autorem, wraz z wjazdem Klemensa VIII do Ferrary, miałby być Antonio Tempesta, według niektórych inwentarzy zaś Tempesta lub Giovanni Ferri. Zob. F. Cappelletti, L. Testa, *Trattamento di virtuosi: le collezioni secentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma 1994, s. 69, 110 i n., 218, 287.

⁸² Patrz: *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, Roma 1995; oraz F. Haskell, *Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New Haven, London 1980, s. 132. Por. także A. M. Lepacka, *Pejzaż archeologiczny w grafice XVI wieku. Uwagi o narodzinach i karierze „veduta romana”*, [w:] *Pejzaż. Narodziny gatunku 1400-1600. Materiały sesji naukowej 23-24 X 2003*, red. S. Dudzik, T. Żuchowski, Toruń 2004, s. 305-318.

⁸³ S. Tozzi, *Incisioni barocche di feste...*, s. 129.



6. Malarz nieznanym, „Intrata Jerzego Ossolińskiego do Rzymu w 1633 roku”, Italia ok. 1640, olej na płótnie, Zamek w Korniuku

Skąd pomysł na „Wjazd Radziwiłła?” Władysław Zamoyski szukał w Rzymie historycznych i artystycznych pamiątek polskich, co było zgodne z ówczesną modą oraz podyktowane radą Potockich i Stanisława Poniatowskiego, przebywających wówczas w Rzymie. Jeśli chodzi o *entrata* Polaków, to wjazd Michała Kazimierza Radziwiłła w 1680 roku w parze z wjazdem Jerzego Ossolińskiego z 1633 roku stanowiły najbardziej znane, zarówno w literaturze jak i w ikonografii wydarzenia⁸⁴. Nietrudno więc było zdolnemu antykwariuszowi dokonać umiejętnej manipulacji i „przerobić”, częściowo w warstwie malarskiej oraz całkowicie w nominalnej, *possesto* na *entrata*. Możliwe, że „przeróbki” dokonał pracujący dla Tytusa Działyńskiego Jagielski, który ratując reputację chlebowdawcy, z bliżej nieokreślonego księcia Radziwiłła, stworzył kardynała Jerzego Radziwiłła, który przecież był w Rzymie a nawet tam umarł⁸⁵. Zapewne szukał Zamoyski, a znalazł Działyński, *pendant* do „Wjazdu Jerzego Ossolińskiego”, który ten pierwszy nabył wcześniej⁸⁶ (il. 6). Duże obrazy w parze stanowiły (i stanowią) świetną dekorację pomieszczenia pałacowego, jednocześnie będąc pamiątką sławnych dziejów Rzeczypospolitej, gdzie prym wiodły rodziny Zamoyskich, Ossolińskich i Radziwiłłów.

Na koniec należy wspomnieć o dalszej potrzebie badań nad obrazem, które niniejszy artykuł dopiero zapoczątkowuje. Wydaje się, że dalsze badania archiwalne nad kolekcjonerską działalnością hrabiego Władysława Zamoyskiego, prowadzone zarówno w Polsce jak i w Italii, mogłyby ustalić okoliczności nabycia kórnickich obrazów. Dotyczyć one powinny zarówno korespondencji generała jaki i zagadnień związanych z rynkiem antykwarycznym w Rzymie i Florencji w I połowie XIX wieku.

Z innego względu ważnym działaniem byłoby przeprowadzenie analiz porównawczych struktury płótna kórnickiego ze znanymi nam olejnymi pracami Antonio Tempesty i Agostino Tassiego. Badania technologiczne mogłyby także dać odpowiedź na pytania o czas dokonania niektórych przemalowań i rzucić nowe światło na intencje ówczesnych właścicieli obrazu.

⁸⁴ Tu obszerna literatura; ostatnio H. Osiecka-Samsonowicz, *Polskie uroczystości w barokowym Rzymie*, Warszawa 2012; D. Walewander-Musz, *Entrata księcia Radziwiłła do Rzymu, czyli triumf po polsku*, Warszawa 2009. Autorowi niniejszego artykułu znane są trzy wersje obrazu przedstawiającego wjazd M.K. Radziwiłła: jedna przechowywana w Wilanowie, kolejna, mniejsza kopia, w muzeum pałacowym w Nieborowie oraz jeszcze jedna na Zamku Królewskim na Wawelu, obecnie w konserwacji. Za informację na temat ostatniego obrazu dziękuję p. dr Joannie Wolskiej-Winiewicz, kustosz zbiorów wawelskich.

⁸⁵ Na ten temat A. Bazieli, *Kardynał Jerzy Radziwiłł (1556-1600). Wybrane zagadnienia*; W. Müller, *Jerzy Radziwiłł h. Trąby (1556-1600)*; ostatnio S. Cendrowski, *New archival data of the death and burial of cardinal Jerzy Radziwiłł (1556-1600)*, „Biuletyn Polskiej Misji Historycznej w Würzburgu”, nr. 9, 2014 (złożone do druku).

⁸⁶ Obraz ten nie posiada zbyt obszernej literatury, ostatnio na ten temat H. Osiecka-Samsonowicz: *Polskie uroczystości...* s. 92-93. Być może nowe ustalenia przyniesie artykuł B. Dolczewskiej: „Wjazd Jerzego Ossolińskiego do Rzymu” z *Muzeum – Zamku w Kórniku* (w druku).

ANEKS

**Relacja z possesso del Laterano Pawła V Borghese w 1605 roku napisana
przez Giovanniego Orlandiego¹ – fragmenty
(z jęz. włoskiego tłum. S. Cendrowski)**

Ai 6 di Nov., a ore 16 S. B. se ne parti dal Vaticano, per andare secondo il solito a pigliare il Possesso della sua Chiesa di S. Giovanni Laterano a Cavallo, seguitato da superbissima, e nobilissima Cavalcata, quale procedeva in questo ordine.

Dnia 6 listopada o godzinie 16 Jego Świątobliwość [Paweł V] opuścił Watykan, aby odbyć, według zwyczaju, procesję i possesso w swoim kościele [biskupim] u św. Jana na Lateranie. Papież jechał wierzchem, a podążała wraz z nim, doskonała, zacna kawalkada, która postępowała w następującym porządku:

Andava innanzi una Truppa di Cavalleggeri per far levare l'impedimento de'Cocchi, o altro, acciò la Cavalcata andasse più unita, senz'essere interrotta. Seguivano appresso le Valigie de'Cardinali, di poi i Mazzieri delli medesimi, con le Mazze abbassate, e posate sopra l'arcione del Cavallo.

Szedł przodem oddział lekkiej jazdy, aby torować drogę wśród powozów i innych przeszkód i aby kawalkada nie rozciągała się zbyt i była bardziej zwarta. Za nim podążali [śludzy niosący] rzeczy kardynalskie, następnie kardynałscy mazzieri z opuszczonymi laskami spoczywającymi na końskich siodłach.

Oltre di questi venivano li Curiali, e Familiari degli Cardinali, Ambasciadori, Principi, e Prelati, tra quali cavalcorno ancora molti Baroni, e Titolari, che per levare le contese di precedenza, si elessero questo luogo, se bene gli conveniva loco più degno, e questi erano il Duca Gaetano, Martio Colonna, Principe Peretti, col March[ese] Gio[vanni] Batt[ista] Mattei, Duca Sforza, d'Aqua Sparta, e Altemps, Ascanio Sforza, Franciotto Orsino, Loeone Strozzi, Ciriaco Mattei, Mario Capozucchi, Tarquinio Santa Croce, e suo figliolo, il figlio di Martio Colonna, Duca Camillo Conti, Gasparo de'Cavalieri, Asdrubale Mattei, e altri molti Titolari, superbamente vestiti, e sopra generosi Cavalli.

Ponadto szli dworzanie i świta kardynalska, [dalej] ambasadorowie, książęta i prałaci, między którymi [było] jeszcze wielu baronów, i utytułowanych [mężów], którzy trzymali spór o pierwszeństwo, aby dobrze wybrać miejsce [w szyku] bardziej szaczone, i tak [byli to] diuk Gaetano, Martio Colonna, książę Peretti z markizem Mattei, diuk Sforza, [książę] Aquasparta i Altemps, Ascanio Sforza, Fr. Orsini, Leone Strozzi, Ciriaco Mattei, Mario Capozucchi, Tarquiniunio Santa Croce i jego synowiec, synowiec Martio Colonna, diuk Camillo Conti, Gasparo

¹ Korzystałem z przedruku F. Cancellieriego, *Storia dei solenni possessi...*, s. 172-175.

de'Cavalieri, Asdrubale Mattei, i inni liczni utytułowani, pysznie ubrani, na szlachetnych wierzchowcach.

Seguivano inoltre dipoi li Scuderi di S.S. con veste rosse lunghe, e senza capucci, e appresso il Sartore, e Barbiere del Papa, vestiti di cappotti rossi, e veste lunga del medesimo colore, li quali portavano le Valigie del Papa. Dopo questi venivano le Chinee, e Cavalli di S.S. con gualdrappe di tela d'oro riccamente ornati, e guidati a mano da'Famigli della Stalla di N.S. vestiti di rosso. Due Lettighe di S.B., una di velluto cremesino nova, guarnita tutta d'oro, e l'altra di velluto rosso più semplice.

Podążali ponadto urzędnicy skarbcza Jego Świątobliwości w czerwonych płaszczach, bez kapturów, blisko nich krajczy i balwierz papieski ubrani w czerwone kurtki i długie płaszcze w tym samym kolorze wiozący rzeczy papieskie. Po nich podążały konie neapolitańskie i konie Jego Świątobliwości przykryte złożonym płótnem i bogato zdobione prowadzone rękoma stajennych ze stajni papieskiej, ubranych na czerwono. Dwie lektyki Jego Świątobliwości, jedna [przybrana] karmazynowym aksamitem, nowa, zdobiona całą złoceniami, i inna [przykryta] czerwonym jedwabiem, prosta.

Dopo seguitava il Maestro di Stalla Lelio Ciquini, e cinque Trombetti, appo de'quali cavalcano li Ajutanti di Camera di S.S. et Camerieri extra muros, con veste lunghe rosse senza cappuccio. Appresso seguivano l'Avvocati Concistoriali, Commissario della Camera, e Fiscale con veste lunghe paonazze, e capucci foderati di pelle d'Armellino, Successivamente i Camerieri d'onore, e Cubiculari del Collegio, insieme con i Camerieri segreti di S.S. con veste lunghe rosse e capucci foderati di detti Armellini, quattro de'quali più intimi vestiti di detto abito portavano li Cappelli Pontificali di velluto cremesino, alzati sopra quattro bastoni coperti di medesimo velluto. Dopo questi cavalcavano 40. Gentilomini Romani tutti vestiti con robboni di veluto nero fino in terra alla Ducale, e gualdrappe de'loro Cavalli similmente di velluto.

Następnie podążali mistrz stajni [papieskiej] Lelio Ciquini, i 5 trębaczy [z trąbami], obok których jechali pomocnicy pokojowi Jego Świątobliwości i kamerdynerzy „extra muros”, w czerwonych długich sukniach bez kapturów. Blisko za nimi podążali urzędnicy konsystorialni, komisarze dworscy i skarbowi w długich fioletowych sukniach z kapturami podszytymi futrem z gronostaja. W dalszej kolejności następowali kamerdynerzy honorowi, kamerdynerzy kolegium a z nimi kamerdynerzy prywatni ubrani w długie czerwone suknie z kapturkami podszytymi futrem z gronostaja, zaś czterech z nich, najbliższych papieżowi, ubranych tak samo jak poprzednicy, przewożyło kapelusze papieskie z karmazynowego aksamitu, [położone] na 4 jucznych siodłach przykrytych takim samym aksamitem.

Venivano dopo questi i Prelati, cioè Segretarj[i], 2 Abbreviatori, et Accoliti con rocchetto sopra la Sottana, e manteletti paonazzi, li Auditori di Rota con manteletti negri, e Cappelli Pontificali del medesimo colore, insieme col Maestro del S. Palazzo.

Nadciągali za nimi prałaci, to znaczy sekretarze, kanceliści, i akolici, w kom-
żach [rokietach] na sutannach, w fioletowych płaszczkach, audytorzy rot
z płaszczkach czarnych, [niosący] kapelusze pontyfikalne w kolorze czarnym,
razem z majordomusem Pałacu [Watykańskiego]

*Seguitava im Magistrato del P[opololo] R[omano] cioè prima quattro Nobili Gio-
vanetti, chiamati Marescialli, e questi erano Gironimo Venusto, Gio[vanni] Camil-
lo Zaccagna, Serafino Cecio, Alessandro Vittrice, vestiti nobilmente, con stivaletti
bianchi, calzette di seta bianca, e cosciali alla Spagnola, di trine d'oro, con cappotti
di drappo lionato, tessuto con oro, foderati di tela d'oro, con berrette di velluto, e pen-
nacchiere bianche, ornate di molte perle, sopra generosi Cavalli.*

Podążał Magistrat ludu rzymskiego to znaczy wpierw czterech młodych
szlachciców, zwanych marszałkami, i byli to Geronimo Venusto, G.C. Zaccagna,
Serafino Cecio, A. Vittrice, ubrani szlachetnie, w jasnych myśliwskich butach,
pończochach z białego jedwabiu, nagolennikach [noszonych] na sposób hisz-
pański, ze złożoną koronką, w płaszczkach z płowego jedwabiu, tkanych złotem,
podszytych złożonym płótnem, w aksamitnych beretach z białymi piórami, ozdo-
bionych licznymi perłami, [wszyscy] na szlachetnych wierzchowcach.

*Seguivano 13 Caporioni di Roma, cioè Vincenzo Cassino per il Rione de'Mon-
ti, Fabio Caroso per Trevi, Camillo Corona per Colonna, Gio[anni] Franc[esco]
Tomassoni per Campo Marzio², Matteo Guidetti per Ponte, Luigi Oricalchi per Pa-
rione, Giulio Cesare Glorieri per la Regola, Rutilio Puro per S. Eustachio, Antonio
Righini per la Pigna, Mattia Boncore per Campitelli, Gasparo Albertino per Ripa,
Niccolò Imperioccio per Trastevere, Gio[vanni] Baglione per Castello; quali tutti
erano vestiti in un modo con cappotti di tela d'oro, con astoni, e bavari lerghi, cal-
zoni, e giupponi di tela d'argento, spade dorate, staffe, e finimenti di Cavalli simili,
e gualdrappe di velluto nero.*

Podążało [za nimi] 13. naczelników dzielnic Rzymu, to znaczy: Vincenzo Cas-
sino dla dzielnicy Monti, Fabio Caroso dla Trevi, Camillo Corona dla Colonna,
Gio[anni] Franc[esco] Tomassoni dla Campo Marzio, Matteo Guidetti dla Ponte,
Luigi Oricalchi dla Parione, Giulio Cesare Glorieri dla la Regola, Rutilio Puro dla
S. Eustachio, Antonio Righini dla la Pigna, Mattia Boncore per Campitelli, Gaspa-
ro Albertino dla Ripa, Niccolò Imperioccio dla Trastevere, Gio[vanni] Baglione
dla Castello; wszyscy oni ubrani tak samo – w płaszcze płócienne, złożone, [...] z
szerokimi kołnierzami, w kurtki z srebrzystego płótna, ze srebrzonymi szpada-
mi, strzemiona i uprząż końskie srebrzyste, czapraki [zaś] z czarnego aksamitu.

*Seguitavano i Conservatori, e Prior de'Caporioni, cioè Girolamo Sirleto, Ant[onio]
Gabrieli, e Tiberio Lancilotto Cons[ervatori]., e Ant[onio] Muti Pior de'Caporioni per il*

² G. Fr. Tommassoni był krewnym zamordowanego przez Michelangelo da Caravaggio Ranuccio Tomassoniego (1606 roku) i ten fakt determinował surowość kary wymierzonej artyście, który uciekł-
szy do Neapolu, na Maltę i na Sycylię miał już nigdy nie powrócić do Rzymu.

Rione di S. Angelo con veste di tela d'oro lunghe, fino alli piedi alla Ducale, e sottane di raso rosso sopra leggiardi Cavalli con gualdrappe di velluto nero, e con li loro Palafrenieri, detti Fideli, rivistiti di novo di rosso, e con bastoni depinti, e indorati in mano.

W następnej kolejności [podążali] konserwatorzy i starszy naczelników dzielnic to znaczy Girolamo Sirleto, Antonio Gabrieli, Tiberio Lancelotti – konserwatorzy, Antonio Muti przełożony S. Angelo w długiej, złocistej sukni, aż do ziemi, na sposób ksiązęcy, w prostej sutannie. [Jechali] Prowadzeni przez swoich stajennych ubranych na czerwono, na koniach przykrytych czaprakami z czarnego aksamitu, w dekorowanych siodłach, ręcznie połączanych.

Dopo di questi cavalcata il Signor Carlo Neufville, Consigliero di Stato, e Ambasciadore del Re Cristianissimo³ con superbissimo vestito, splendido, e ricco di molte pretiose gioie, e con due collane fatte a guisa di Tosone sopra le spalle per due Religioni di S. Michele, e di S. Spirito⁴, delle quali S.E. è Cavaliere, e il Signor Agostino Nano Ambasciadore la Ser[enissima] Rep[ublica] di Venezia, vestito con robbia lunga di damasco nero all'usanza "Veneziana". Tra questi in mezzo cavalcava Monsignor Benedetto Ala, Governatore di Roma.

Po nich jechał wierzchem pan Karol Neufville, doradca państwa i ambasador Króla Arcychrześcijańskiego w zachwycającym, pysznym stroju, bogatym w cenne klejnoty, z dwoma łańcuchami wykonanymi na sposób [Orderu Owczego Runa] na ramionach z orderami św. Michała i św. Ducha, których Jego Ekscelencja jest kawalerem i pan Agostino Nano ambasador Najjaśniejszej Republiki Weneckiej ubrany w długą suknię z czarnego adamaszku na sposób wenecki. Między nimi jechał pan Benedetto Ala, gubernator Rzymu.

Appresso li Conservatori cavalcavano i Fratelli di S.S. cioè il Signor Francesco Borghese Capitan Generale della Guardia di S.B., e Governatore de Borgo, e Sig[nor] Gio[vanni] Battista Borghese Castellano di S. Angelo, traquali cavalcava in mezzo il Signore Filiberto Scaglia, Conte di Vermia, Ambasciadore di Savoia⁵.

Przy panach konserwatorach podążali bracia Jego Świątobliwości to znaczy pan Francesco Borghese kapitan gwardii papieskiej i gubernator Borgo oraz pan Giovanni Battista Borghese kasztelan Zamku Anioła, między którymi jechał pan Filiberto Scaglia, książę Vermia, ambasador Savoia.

Seguitavano i tre Maestri di Cerimonie di S.S. vestiti con sottane rosse, e di sopra paonazze, e dopo loro Alberto Magno, Suddiacono Apostolico con mantellone e cap-

³ Charles Neufville, markiz de Villeroy (1572-1642) abasador króla francuskiego Ludwika XII w Rzymie.

⁴ Order św. Michała (nadawany od 1469) był noszony na szyi, na złotym łańcuchu składającym się z węzłów i muszelek, na którym zawieszony był złoty medalion z podobizną św. Michała Archaniola zabijającego diabła. Order św. Ducha (nadawany od 1578), jego *collana*, czyli łańcuch, noszony z prawego raniaenia na ukos, z krzyżem maltańskim i lilijkami.

⁵ Verrua Savoia w pobliżu Turynu z potężną fortecą.

puccio paonazzo, Cappello nero Pontificale foderato d'armesino torchino, circondato di passamano, e con fiocchi del medesimo colore.

Za nimi jechali trzej mistrzowie ceremonii Jego Świątobliwości ubrani w czerwone sutanny z fioletem, a po nich Albert Magno, subdiakon apostolski w płaszczyku i fioletowym kapturku, kapeluszu czarnym, pontyfikalnym, podszytym otoczką: wytłaczaną tasiemką w tym samym kolorze.

Seguitava immediatamente dopo la Croce a Cavallo sopra una nobilissima Chi-neia bianca, guarnita tutta di veluto cremesino, con trine, frangie, passamani, et altri guarnimenti d'oro, la S. di N.S. Papa Paolo V. vestito con sottana longa di Tabi⁶ bianco, rocchetto sottilissimo, mozzetta, e berrettino di velluto cremesino, con le mostre di pelle di armellino, Cappello Pontificale teso, del medesimo velluto circondato di trine d'oro, con Stola pretiosa al Colla ricama, e adorna di molte perle.

Następnie, za krucyferem jadącym konno, na szlachetnym białym wierzchowcu, przybranym w narzutę z karmazynowego aksamitu, z koronkami, frędzelkami, lamówkami i innymi ozdobami w złocie, podążała osoba Jego Świątobliwości papieża Pawła V ubrana w długą sutannę z białej tafty, cieniuteńką komżę [rokietkę], pelerynkę, berecik z karmazynowego aksamitu z otoczką z gronostajowego futerka [camauro], kapelusz pontyfikalny, z rondem z karmazynowego aksamitu wyszywanym złotą koronką i cenną, haftowaną stułą na szyi, ozdobioną licznymi perełkami.

Avanti S.S. a piedi andavano circa 40. Parafrenieri, nuovamente vestiti con Calzoni di velluto cremesino, giupponi di raso, casacca, e cappotto di raso lionato, e spade indorate.

Przed Jego Świątobliwością szło 40. stajennych odzianych w nowe stroje, w pończochach z karmazynowego aksamitu, prostych kurtkach, kaftanach i prostych płowych płaszczach, z ozdobnymi szpadami [przy boku].

Appresso quasi in una truppa caminavano 35. Fanciulli, figlioli di Gentiluomini Romani di età di anni 10. in 14. di gratioso aspetto, tutti vestiti con calze bianche di seta fatte ad aco, scarpe bianche, cossali alla Spagnola, di trine d'oro, e seta incarnatina, giuppone di tela d'argento, e colletto delle medesime trine, berette di velluto nero, con molte perle, pennacchi bianchi, e pugnaletti indorati, senza Cappa, a gusta de'Parigi, guidati da dui Nobili Romani, che quasi Patrini ne avevano cura, vestiti con cappotti di velluto nero sotto al ginocchio. Rendevano questi Putti una gratiosa, e gioconda vista.

Blisko maszerowała grupa 35 chłopców, synów obywateli rzymskich w wielu od 10 do 14 lat o grzecznej prezencji, wszyscy odziani w białe pończochy z jedwabiu, białe obuwie, nagolenniki w stylu hiszpańskim, z koronkami złotystymi i z

⁶ Ciężka jedwabna tkanina, tafta.

cielistego jedwabiu, bluzy ze srebrzystego płótna, kurtki z podobnego materiału, berety z czarnego aksamitu, z perełkami, białe pióropusze [kity] i ozdobne sztylety, bez płaszczy, według paryskiej mody, prowadzeni przez dwóch szlachetnych rzymian, którzy niby ojcowie mieli ich pod opieką, ubrani w płaszcze z czarnego aksamitu do kolan. Przedstawiali owi chłopcy elegancki i wesoły widok.

Più vicino a S.S. e intorno alla sua China andavano altri 30 Givani Nobili Romani d'età d'anni 18. in 20. nobilissimamente vestiti con calzette di seta bianca, scarpe bianche, cossali alla Spagnola di trina d'oro, e seta verde, giuppone di tela d'argento, spada indorata, e berretta di velluto nero, guarnita di molte perle, e gioie con pennacchi bianchi.

Przy Jego Świątobliwości obok jego wierzchowca, szli dalsi, w liczbie trzydziestu, młodzi szlachetni rzymianie w wieku od 18 do 20 lat, najszlachetniej odziani, w pończochy z białego jedwabiu, buty z cholewami na modę hiszpańską ze złocistą koronką i zielonym jedwabiem, suknie z srebrzystego płótna, szpady złożone, [na głowach] berety z czarnego aksamitu, ozdobione licznymi perłami i ozdobami z białymi pióropuszcami.

Oltre i sopradetti Parafrenieri, Putti, e Giovani, caminavano a piedi dalle bande i due Maestri di Strada Prospero Iacovaccio, e Ottavio Clementino, con cappotti di velluto negro. 12 Cursori di S.S. vestiti con paonazze, e mazze d'argento sopra le spalle, sei per banda, oltre la Guardia Svizzeri con Labarde, che tenevano molto loco di quà, e di là.

Ponadto obok wymienionych wyżej stajennych, dzieci i młodzieży [rzymskiej] podążali pieszo w szeregach dwaj mistrzowie dróg Prospero Giacovaccio i Ottaviano Clementino w płaszcach z czarnego aksamitu, [oraz] 12 gońców Jego Świątobliwości ubranych we fiolety ze srebrnymi laskami (mazze) na ramionach, po sześciu w rzędzie, ponadto gwardziści szwajcarscy z halabardami, którzy trzymali miejsca w szyku to tu, to tam.

Appresso cavalcavano dietro a S. B. Roberto Ubaldini, e Settimo Ruberti, il I Maestro di Camera di N.S., e l'altro Coppiere, e appresso di loro doi Secretari con il Medico di S. S.⁷ vestiti tutti di scarlatto con mostre bianche d'armellino, e cappucci rivoltari alle spalle.

Wewnątrz wierzchem jechali Jego Ekscelencja Roberto Ubaldini i Settimo Ruberti, [pierwszy] mistrz pokojowy J. Św. i drugi podczaszy, koło nich dwóch sekretarzy i lekarz J. Św. Ubrani wszyscy w szkarłat z kołnierzami z gronostaja w kolorze białym i kapturkami zrzucenymi na ramiona.

Dapoi cavalcavano i Signori Cardinali, con le cappe rosse in Pontificale a due a due, avendo ciascuno intorno alla Mula i suoi Parafrenieri, e furono 34. se bene

⁷ Vittorio Merolli lub Cincio Clementi.

poi a S. Gio[vanni] se ne trovano 44. perchè 10. di loro, che non poterono cavalcare, andorno innanzi ad aspettar il papa in quella Chiesa. Seguivano appresso i Patriarchi, Archivescovi, e Vescovi Assistenti di S.S., e Protonotarj[i] Apost[olici] in abito Pontificale secondo il grado, e ordine loro.

Następnie jechali po dwóch [na mułach] panowie kardynałowie w liczbie 34, w czerwonych kapach pontyfikalnych, między którymi szli ich stajenni. Zaś u św. Jana na Lateranie było ich już 44 gdyż 10 [pozostałych], którzy nie mogli jechać wierzchem, oczekiwało papieża już w kościele. Za nimi podążali patriarchowie, arcybiskupi i biskupi asystenci Jego Świątobliwości oraz protonotariusze apostolscy w strojach pontyfikalnych, według stopnia i właściwej hierarchii.

Ultimamente seguiva la Guardia de'Cavalleggeri di N.S., cioè doi Capitani, ciascuno con sopraveste tutte riccamente, e sontuosamente ornate, e li Cavalleggeri vestiti con arme bianche, e sopravesti di rosato rosso, trinate d'oro. [...]

Na końcu jechała gwardia lekkiej jazdy Jego Św. To znaczy dwóch kapitanów, przybranych bardzo bogato, ze zbyt kownymi ozdobami, oraz kawalerzyści przybrani w białe zbroje, odziani w róż i czerwień, ze złożonymi koronkami.

ABSTRACT

SŁAWOMIR CENDROWSKI

Mikołaj Kopernik University, Toruń

"PRESA DI POSSESSO DEL LATERANO PAUL'S V BORGHESE" IN MUSEUM IN KÓRNIK

The painting discussed in the article was brought to Poland from Italy by general Władysław Zamoyski as "Radziwiłł's entrance to Rome" and its title hero was first identified as "Cardinal Jerzy Radziwiłł" in the inventory of 1924. According to the author, *pace* Baglione and Manilli, the thesis about Antonio Tempesta's authorship is unlikely. The parts of the sky and the ruins of Rome may be attributed to Agostino Tassi. A group of people in the lower part were painted by at least two artists who are difficult to identify but be narrowed to a dozen or so assistants of Tassi or Andrea Sacchi, who are known by name.

The painting may be related to the inauguration of the pontificate of Paul V, Pope Innocent X or Urban VIII. It must be dated to the thirties of the seventeenth century and may have been painted at the order of the Borghese for their new villa on the Pincio. The contractor of this painting was probably the workshop of Tassi. Zamoyski probably bought it on the antiquarian market rather than directly from the Borghese, because in that case there would be no significant error in the title of the work.