

Tadeusz Bernatowicz

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet Łódzki <https://orcid.org/0000-0002-8674-5307>

Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu Pompeo Ferrari a barokowy eklektyzm przełomu XVII i XVIII wieku

Design of the Elector's Chapel in Wrocław
Pompeo Ferrari and the Baroque eclecticism
at the turn of the 17th and 18th centuries

Streszczenie: Najwcześniejszym dziełem Pompea Ferrariego w Polsce był projekt kaplicy elektorskiej przy katedrze we Wrocławiu, wykonany w 1704 roku. Znamy dwa rysunki ukazujące przekrój podłużny, umożliwiające rekonstrukcję oraz identyfikację genezy form architektonicznych i rzeźbiarskich. Architekt, dwukrotny laureat konkursów Akademii św. Łukasza, zaprojektował dzieło odzwierciedlające aktualnie panujące w Rzymie koncepcje barokowego eklektyzmu. Polegały one na łączeniu w jednym dziele aklasycznych form stworzonych przez architektów dojrzałego baroku (P. da Cortonę, G.L. Berniniego, F. Borrominiego, A. Pozza i C. Rainaldiego) z formami klasycznymi zdefiniowanymi przez artystów renesansu, wczesnego baroku oraz tradycję antyczną. Procesy te silnie ujawniały się w nauczaniu w Akademii św. Łukasza – przykładami są: konkurs z 1694 roku i nagroda dla A. Speronego (Speronego), czy konkurs z 1696 roku i projekty A. Rossiniego, L. Rusconiego-Sassiego i B. Spinello. Równolegle, w 4 ćwierci XVII wieku, powstawały w Rzymie kaplice i kościoły o cechach eklektycznego baroku. Próby łączenia elementów języka tych dwóch tradycji widoczne są na projekcie wrocławskim. Występuje w nim klasyczna, renesansowa struktura porządków architektonicznych, łączona z cebulową kopułą, dynamiczną kolumnadą z wybrzuszonymi elementami belkowania. W projekcie ołtarza odnajdujemy motywy z dzieł Berniniego, Borrominiego i Carla Fontany – najważniejszego moderatora eklektycznego podejścia przy projektowaniu architektury. Projekt Ferrariego, choć nie został zrealizowany, należał do najwcześniejszych przykładów transmisji najnowszych tendencji artystycznych w Rzymie, z których wyewoluował późny barok w Europie Środkowo-Wschodniej.

Słowa kluczowe: Pompeo Ferrari; XVIII wiek; architektura barokowa; kaplica elektorska (Wrocław); Gianlorenzo Bernini; Carlo Fontana; Akademia św. Łukasza (Rzym); projekty architektoniczne

Abstract: Pompeo Ferrari's earliest work in Poland was the design of the Elector's Chapel at the cathedral in Wrocław, made in 1704. We know of two drawings showing a longitudinal cross-section, allowing reconstruction and identification of the genesis of the architectural and sculptural forms. The architect, a two-time winner of the

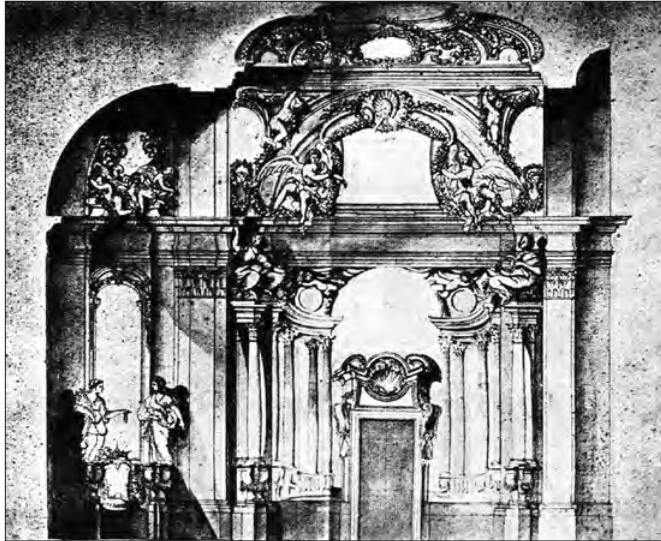
St. Luke's Academy competitions, designed a work reflecting the currently prevailing concepts of Baroque eclecticism in Rome. These consisted in combining in one work the aclassical forms created by architects of the mature Baroque period (P. da Cortona, G.L. Bernini, F. Borromini, A. Pozzo and C. Rainaldi) with classical forms defined by Renaissance and early Baroque architects and the ancient tradition. These processes were strongly manifested in the teaching at St. Luke's Academy – examples are the 1694 competition and the prize for A. Sperone (Speroni) or the 1696 competition and the designs of A. Rossini, L. Rusconi-Sassi and B. Spinelli. At the same time, in the fourth quarter of the 17th century, chapels and churches with eclectic Baroque features were being built in Rome. Attempts to combine elements of the language of these two traditions can be seen on the Wrocław project. It features a classical Renaissance structure of architectural orders, combined with an onion-shaped dome, a dynamic colonnade with bulging elements of the entablature. In the design of the altarpiece we find motifs from the works of Bernini, Borromini and Carlo Fontana, the most important moderator of the eclectic approach in architectural design. Although not realized, Ferrari's design was among the earliest examples of the transmission of the latest artistic tendencies in Rome, from which the late Baroque in Central and Eastern Europe evolved.

Keywords: Pompeo Ferrari; 18th century; baroque architecture; Elector's Chapel (Wrocław); Gianlorenzo Bernini; Carlo Fontana; Academy of St. Luke (Rome); architectural designs

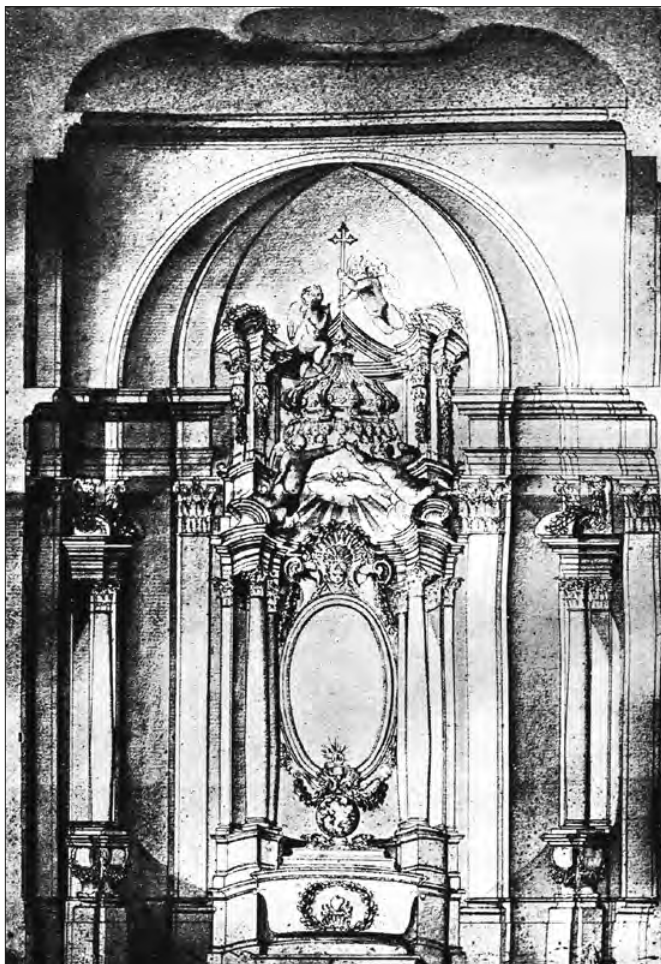
Dotychczasowe ustalenia badawcze

Najwcześniejszym znanym dziełem wykonanym przez Pompea Ferrariego w Polsce był projekt kaplicy Najświętszego Sakramentu odkryty przez Witolda Dalbora. Znanе są dwa rysunki ukazujące przekrój podłużny (il. 1) oraz przekrój poprzeczny z widokiem na ołtarz główny (il. 2)¹. Oba dotyczą tej samej budowli, choć różnią się nieco detalami wyposażenia rzeźbiarskiego. Autorstwo nie budzi wątpliwości, gdyż na jednym z dwóch rysunków widniał podpis: „Pompeius Ferrarius Romanus Architectus Ill[ustrissim]us Pala[tin]us Posnaniensis 1704”. Wynika z tego jasno, że architekt był już w tym czasie w Wielkopolsce (Rydzyna, Leszno) lub na Śląsku, na służbie Stanisława Leszczyńskiego, wojewody poznańskiego i przyszłego króla. Dalbor przypuszczał, że projekty miały być przeznaczone na kaplicę grobową Rafała Leszczyńskiego (zm. 1703), ojca wojewody, sytuowaną przy farze w Lesznie. Wnikliwa analiza Jana Wrabeca dowodzi jednak, że powstanie szkiców mogło wiązać się z zamysłem elektora Franza Ludwiga von Pfalz-Neuburg, arcybiskupa wrocławskiego i wormackiego, wybudowania własnej kaplicy grobowej

1 | DALBOR 1937, s. 44, il. s. 41, 42. Autorstwo Ferrariego zostało przyjęte bez zastrzeżeń przez późniejszych badaczy: ŁOZA 1954, s. 75; WRABEC 1975, s. 295–298; KUSZTELSKI 1981, s. 139; ZIEMBIŃSKA 1981, s. 180; KOWALCZYK 1994, s. 215–321; POLANOWSKA 1996; KOWALCZYK 2003, s. 562–563.



1. P. Ferrari, *Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu – przekrój podłużny*, 1704, za: DALBOR 1937



2. P. Ferrari, *Projekt kaplicy elektorskiej we Wrocławiu – przekrój poprzeczny*, 1704, za: DALBOR 1937

pw. Najświętszego Sakramentu przy wrocławskiej katedrze św. Jana Chrzciciela². Elektor zwrócił się 17 kwietnia 1703 do kapituły z prośbą o zgodę na fundację, a ta przychyliła się do niej 2 czerwca 1704 roku. Zbieżność tych dat z rokiem 1704 odnotowanym na projekcie Ferrariego pozwala uznać tezę Wrabeca za przekonującą³. Zwrócił on również uwagę na związki polityczne i kontakty personalne elektora z polskimi zwolennikami Leszczyńskiego. To pozwoliło mu doprecyzować czas powstania projektu między 1 stycznia a 15 lutego 1704 roku. Projekt Włocha nie został zrealizowany. Ostatecznie wznoszenie budowli we Wrocławiu, jak dowodzi Stanisław Mossakowski, rozpoczęto w latach 1715–1716, ale według projektu Johanna Fischera von Erlach. Dopiero w 1721 roku nowa kaplica została ukończona⁴. Podczas wojny wrocławskie projekty Ferrariego zaginęły. Niemniej na podstawie nie najlepszej reprodukcji z pracy Dalbora współczesne techniki cyfrowe pozwalają odczytać najważniejsze cechy architektury kaplicy i form jej dekoracji.

Projekty Ferrariego mają charakter wstępnej koncepcji architektoniczno-rzeźbiarskiej, stąd niektóre partie są naszkicowane dość pobieżnie, niedopracowane zostały skróty perspektywiczne oraz konsekwentne rozłożenie cienia i światła. Pola okien i miejsca na obrazy architekt pozostawił puste, co należało do typowej praktyki ówczesnego projektowania.

Rekonstrukcja architektury kaplicy elektorskiej

Korpus kaplicy wrocławskiej zaprojektowany został na planie zbliżonym do kwadratu. Wysokość do gzymsu równa jest długości i szerokości korpusu, co może wskazywać na regularny sześcián jako bryłę określającą obrys ścian magistralnych. Również wysokość strefy pendentywów stanowi pochodną skali korpusu, gdyż jest połową jego wysokości. W korelacji z korpusem pozostaje apsyda z ołtarzem, o połowę krótsza i węższa, zamknięta półkoliście i oświetlona bocznymi oknami. W tym zakresie, jak też wskutek opracowania naroży pilastrami korynckimi oraz klarownie ukształtowanej strefy pendentywów kaplica kontynuuje klasyczną, porenasansową tradycję budowli centralnych. W stosunku do klasycznych struktur kopułowych w projekcie wrocławskim występuje jednak kilka zasadniczych różnic odzwierciedlających wpływ dojrzałego baroku rzymskiego. Kaplica miała być nakryta czaszą bez latarni, o zredukowanym tamburze, co kwalifikuje ją do typu identyfikowanego w niemieckiej literaturze naukowej jako

2 | WRABEC 1975, s. 295–298. Idea przyświecająca powstaniu wrocławskiej kaplicy została rozwinięta w artykule: HOŁOWNIA 2016, *passim*.

3 | W literaturze nadal pojawia się w świetle dowodu Wrabeca nieudokumentowany pogląd Dalbora, że projekt dotyczył mauzoleum Leszczyńskich w Lesznie. BARANOWSKI 2020, s. 254–255.

4 | MOSSAKOWSKI 1962, s. 195–222.

3. C. Fontana, *Capella Ginetti (Lancellotti)*
w S. *Andrea della Valle*, ok. 1670, ryc. G. de Rossi,
za: ROSSI 1713

Pendentivkuppel („kopuła pendentywowa”). Czaszę zdeformowano, jakby „ściskając” ją od góry, przez co powstał kształt kojarzący się z beretem bądź konturem spłaszczonej cebuli. Forma taka, w swej istocie aklasyczna⁵, wyewoluowała z konstrukcji barokowych, a te z renesansowych, kiedy to wypracowany został i skodyfikowany nowożytny, klasyczny wzór kopuły, składającej się ze strefy pendentywów, tamburu, czaszy i latarni. W taki sposób budowano bądź projektowano świątynie u początków nowożytności. Model ten został zaadaptowany do architektury kaplic realizowanych przeważnie w mniejszej skali. Już w praktyce renesansowej znajdujemy wariantowe interpretacje polegające na redukcji tamburu i wycinaniu okien w czaszy. Pojawiło się także ważne dla późniejszego rozwoju architektury rozwiązanie polegające na wtapianiu czaszy wewnątrz budynku, tak aby na zewnątrz ukazać jedynie obudowujące ją ściany sprawiające wrażenie tamburu. Wpływ na te zjawiska miały różnorodne czynniki – oddziaływanie tradycji antycznych budowli, zwłaszcza Panteonu, ograniczenia terenowe, koszty inwestycji, uwarunkowania konstrukcyjne bądź też kreatywny stosunek architektów podczas projektowania obiektów.



⁵ Ograniczona objętość tekstu nie pozwala na szczegółowe wyjaśnienie denotacji przyjętych przeze mnie terminów „klasyczny” oraz „aklasyczny”, a zwłaszcza cech dystyngtywnych kwalifikowanych określonym obiektom architektonicznym. Na temat „klasyczności” powstała bogata literatura i różnorodne interpretacje. SETTIS 2021 (tam nieomal kompletny zestaw). Tendencje klasyczne w architekturze, używając pojęć stylowych i znacznie upraszczając, najsilniej manifestowały się w czasach antycznych, renesansowych, wczesnobarokowych i klasycystycznych, interpretacje aklasyczne dochodziły do głosu w manieryzmie, dojrziałym i późnym baroku oraz rokoku. Skonstruowanie tych dwóch modeli przenikających się strukturalnie stanowi podstawę dla definiowania cech dzieł barokowego eklektyzmu przełomu XVII i XVIII wieku w Rzymie.



4. | A. Gherardi, Capella Astalli (obecnie S. Francesco Solano) w S. Maria in Aracoeli, 1675, fot. domena publiczna

Kluczowe znaczenie w przemianach dla wspomnianej, aklasycznej interpretacji modelu kopuły miała architektura Borrominiego. Wewnątrz S. Carlo alle Quattro Fontane (korpus 1638–1641; elewacja 1665–1667⁶) odczytujemy strefę pendentywów z nadstawioną czaszą z latarnią o skomplikowanym rzucie i giętkich liniach przekrojów oraz profili. Na zewnątrz widać jedynie eliptyczny tambur z latarnią. Podobna zasada konstrukcji kopuły obecna jest w S. Ivo della Sapienza. Wewnątrz czasza wyrasta bezpośrednio z korpusu, a na zewnątrz widoczny jest tambur o falujących bokach zwieńczony latarnią. System taki umożliwiał respektowanie rzymskiej zasady kopułowego nakrycia budowli centralnej, choć faktycznie w sensie klasycznym nie była to kopuła, lecz raczej pseudokopuła bądź rodzaj „sklepienia pseudokopułowego”. Tym samym wybitny architekt „uwolnił” formy nakryć kościołów centralnych od schematów i ograniczeń klasyczno-renesansowych, co zaowocowało oryginalnymi realizacjami w 2. połowie XVII i na początku XVIII wieku. Możliwa stała się indywidualna, często fantazyjna interpretacja struktur pseudokopułowych. Trudno jednoznacznie określić źródła inspiracji Ferrariego w przypadku formy czaszy na projekcie wrocławskim, choć wpisuje się ona w tendencje przemian architektury rzymskiej 2. połowy XVII i początku XVIII wieku. Beztamburowe nakrycia stały się powszechnym zjawiskiem w architekturze barokowego Rzymu, co często uwarunkowane było

6 | Z obfitej literatury poświęconej S. Carlo alle Quattro Fontane przywołajmy: TJARKS 1994; LUDWIG 1997, s. 58; *Borromini Architekt* 2000, s. 324–345; GOLDEMBERG 2012, s. 444; DZIUBECKI 2014, s. 8–10; TJARKS 2015.

kontekstem architektonicznym, zwłaszcza gdy zachodziła konieczność zachowania regularnego kształtu zewnętrznej bryły świątyni, do której dostawiano kaplicę. Jednocześnie redukcja latarni u Ferrariego, silne spłaszczenie czaszy, wstawienie wąskich pierścieni w miejsce tamburu oraz połączenie artykulacją korpusu ze strefą pendentywów powoduje zacieranie klarowności podziału na strefy architektoniczne. Aklasyczne podejście ujawnia się w Cappella Ginetti (Lancellotti) z około 1670 roku przy S. Andrea della Valle, gdzie Carlo Fontana zredukował tambur, a czaszę wtopił w mury ciągu kaplic przy nawach bocznych (il. 3). Inny wariant reprezentuje nakrycie kaplicy Cappella Astalli (obecnie S. Francesco Solano) w S. Maria in Aracoeli (1675), którą przebudował uczeń i współpracownik da Cortony Antonio Gherardi⁷ (zm. 1702), przykrywając ją mocno spłaszczoną czaszą bez latarni, wspartą na rachitycznych pendentywach (il. 4).

Rola kolumn w kształtowaniu wnętrza kościołów Rzymu: 1630–1670

Na przekroju poprzecznym projektu Ferrariego widać w narożach kaplicy po pięć pełnoplastycznych kolumn ustawionych na wybrzuszonych cokołach. Biegną one wzdłuż linii wklęsłej z uskokiem od frontu. Na kolumnach skrajnych przewidziane były pełnoplastyczne rzeźby. Szkicowe potraktowanie tej dekoracji wnętrza mogło wynikać ze wstępnego, koncepcyjnego charakteru projektu, umożliwiającego w przypadku akceptacji zleceniodawcy dalsze doprecyzowanie lub zmianę szczegółów.

Aby unaocznić eklektyczną oryginalność pomysłu Ferrariego, należy przypomnieć niektóre aspekty przemian kolumnowych wnętrza sakralnych zapoczątkowanych w renesansie. U podstaw leżał dezyderat stosowania antycznych porządków architektonicznych. Wariant z kolumnami pełniącymi funkcje konstrukcyjne miał wzory w schryścianizowanych budowlach S. Stefano Rotondo oraz Panteonie. W praktyce nowożytnej takie rozwiązanie pojawiało się sporadycznie, a kolumnom, półkolumnom oraz pilastrom nadawano znaczenie symboliczne i dekoracyjne *all'antica*; funkcje nośne przejęły ściany. Realizowano w ten sposób klasyczny model strukturalny oparty na równowadze pionów i poziomów, dążeniu do modułowych relacji między elementami składowymi porządków oraz respektowaniu ich archeologicznej poprawności⁸.

7 | SAGLIOCCO 2022, s. 257–258.

8 | Znakomite studium Jensa Niebauma (NIEBAUM 2016) zwalnia nas ze szczegółowej prezentacji tego zjawiska. W S. Maria Nuova w Orciano di Pesaro (ok. 1490/1492; B. Pontelli?) cztery kolumny ustawione w środku dźwigają kopułę, nad korpusem założonym na planie kwadratu (NIEBAUM 2016, t. 2, s. 205–213, 352, il. 385, 386). Inny wariant, oparty na rzucie krzyża greckiego, prezentował w obecnie nieistniejącym weneckim S. Geminiano (1503–1558; J. Sansovino,

Kolumny w wydatnej skali wypełniły wnętrza czterech najważniejszych, centralnych kościołów rzymskich wzniesionych w latach 1630–1670. Przeważnie zachowano ich klasyczne proporcje i formy głowic (prócz S. Carlino i kaplicy Tre Maggi w Collegio di Propaganda Fide), ale zmieniła się relacja ze ścianami i sklepieniami, co w połączeniu ze specyficznymi systemami oświetlenia kreowało nową, aklasyczną plastykę i przestrzeń. Elementy ukształtowanych czterech modeli wnętrza kolumnowych stały się źródłem inspiracji dla projektantów eklektycznych kościołów i kaplic przełomu XVII i XVIII wieku.

Postmanierystyczną koncepcję kolumnowego wnętrza stworzył da Cortona w akademickim kościele-martyrium ss. Luca e Martina (1635–1650⁹), zastosowując dwojaki system artykulacji. Cztery pary lekko odstawionych kolumn zgodnie z klasyczną tradycją znajdują się przy filarach w części podkopiowej. Ich stabilizująca, konstrukcyjna funkcja została jednak zachwiana. Optycznie ciężką na nich rozbudowane belkowanie oraz kopuła. Wzmocnieniem dla kolumn są masywne, głębokie pilastry, otwierające jednocześnie przestrzeń ramion krzyża¹⁰. Architekt odwołał się do bliskiej mu, manierystycznej tradycji architektonicznej znanej z Florencji. Stamtąd zaczerpnął również motyw prześwitów wypełnionych parami kolumn reglamentujących światło wpływające do wnętrza. Da Cortona, nawiązując do pierwowzoru, jakim były florenckie Biblioteka Laurenziana i elewacja S. Giovannino, dokonał specyficznego zabiegu projektowego. Mur stanowiący tło wypruto, tworząc ażurową przegrodę z pełnoplastycznych kolumn. Ważną nowością wykreowaną przez da Cortonę jest specyficzne, „konturowe” światło, które stanie się immanentną cechą barokowego eklektyzmu. Spokojnie wpływa ono do wnętrza, wydobywając delikatnie kontury elementów architektonicznych i bogatej dekoracji ornamentalnej. Silniejsze gniazda świetlne pojawiają się wraz z przemieszczaniem się słońca jedynie w części podkopiowej. Uzyskanie tych

C. Legname) (NIEBAUM 2016, s. 214–215, 315, 360, il. 397) – w czworobok wpisano krzyż grecki. W S. Maria del Massaccio w Spoleto (od 1488; A. di Giorgio Marchesi), gdzie masywne pary półkolumn w narożach współczesniczą optycznie w dźwiganiu ośmiobocznej kopuły (NIEBAUM 2016, t. 1, s. 205–213; t. 2, s. 353, il. 228). W S. Madonna di San Biagio w Montepulciano (1518–1545; A. da Sangallo st.) naroża krzyża greckiego podkreślają zestawienia pilastra i półkolumn (NIEBAUM 2016, t. 2, s. 365, il. 338). W Cremie w ośmiobocznym kościele S. Maria della Croce (1490–1500; G. Battaggio) kolumny ustawiono na załamaniach boków, powielone w górnej strefie i dopełnione podziałami biforialnymi (NIEBAUM 2016, t. 2, s. 354, il. s. 290). W S. Maria Incoronata di Canepanova w Pawii (ok. 1500; G.A. Amadeo?) półkolumny dostawiono do filarów wyodrębniających po cztery trójkątne i prostokątne nisze przeznaczone na ołtarze i wejścia ośmiobok z oktagonálną kopułą (NIEBAUM 2016, il. 395, 396).

9 | NOEHLIS 1969, *passim*; KOWALCZYK 1994, s. 261–264.

10 | MERZ 2008, s. 4. Wzoru zestawienia kolumny z pilastrem dostarczyła antyczna Bazylika Aemiliana, na której wzorował się Alberti w fasadzie S. Maria Novella (1456–1470; L.B. Alberti) oraz w S. Giovannino (od 1570; B. Ammannati) we Florencji, choć tam pilastry znajdują się po zewnętrznej stronie półkolumn.

efektów możliwe było dzięki pomniejszeniu okien w tamburze, rozmieszczeniu ich w lunetach i przesłonięciu dolnych kolumnowymi prześwitami.

Innym przykładem kolumnowej świątyni dojrzałego baroku, gdzie do głosu doszły tendencje aklasyczne, jest kościół-martyrium S. Agnese in Agone (1652–1653: G. i C. Rainaldi; 1653–1655: F. Borromini; 1657–1666: C. Rainaldi, C. Fontana¹¹). Skomplikowane dzieje jego powstawania utrudniają określenie pierwotnej koncepcji wnętrza. W zrealizowanym kształcie kolumny nawiązują do klasycznej struktury kościoła na planie krzyża greckiego, ale w percepcji odbieramy specyficzne niejednoznaczności. Sugerują one naroża ośmioboku korpusu, których cztery boki tworzą szerokie filary z głębokimi i wysokimi niszami ołtarzowymi. Kolumny dźwigają również arkady otwierające się do ramion krzyża. Ich integracyjne znaczenie podkreśla belkowanie obiegające wszystkie ściany, również ramiona krzyża. Źródła światła we wnętrzu zostały tak skonstruowane, że wyeksponowano „segmenty” struktury wnętrza. Duże, zwieńczone półokrągło okna w ścianach zamykających ramiona silnie oświetlają kolebkowe sklepienie ze zwielokrotnionymi gurtami. Okna tamburu rozprawdają promienie słoneczne w czaszy. Ich natężenie wewnątrz korpusu jest pochodną wspomnianych wyżej źródeł światła.

Inny wariant – z monumentalnymi kolumnami będącymi częścią scenograficznej oprawy wnętrza – występuje w rzymskim kościele S. Maria in Campitelli (proj. 1658–1662, realizacja 1663–1667; C. Rainaldi¹²). Wielokulisowe rozlokowanie podpór wynika tam z przystawienia ich do ścian wzdłuż planu określonego przez krzyż grecki, który łącznikiem styka się z prostokątnym, kopułowym prezbiterium zamkniętym apsydą. Rozszerzające się i zwężające części świątyni zostały zintegrowane tak, że zasugerowano efekt wyeksponowania osi głównej z jednoczesnym – w miarę zbliżania się do ołtarza głównego – otwieraniem się osi poprzecznych.

Tradycyjne znaczenie kolumn w strukturze kościoła radykalnie zmienił Borromini w S. Carlo alle Quattro Fontane. Szesnaście monumentalnych korynckich kolumn podtrzymujących potężne belkowanie daje wrażenie statyczności i konstrukcyjnej stabilności; podkreślając wizualnie podział na pola, zachowano architektoniczną autonomię mimo częściowego wtopienia w ścianę. Jednocześnie kolumny stanowią część zdynamizowanej struktury wnętrza. Wyodrębnione powierzchnie ścian między nimi są naprzemiennie wypukłe i płaskie, sprawiając wrażenie wklęsłych. Następowanie po sobie wypukłych i prostych powierzchni tworzy iluzję falowania wnętrza, ciągłego poruszenia, zbliżania i oddalania się kolumn. Efekt ten wzmacnia ich rozmieszczenie, wynikające z planu będącego

11 | LENZO 2012, s. 109–111, 115–116.

12 | KOWALCZYK 1994, s. 254; STROZZIERI 2012, s. 134–135; PIERGUIDI 2014, s. 161.

połączeniem krzyża greckiego z owalem. Wydaje się, jakby był to rozciągnięty i nadmuchany plan krzyża greckiego nakryty owalną kopułą. Borromini zaproponował dalsze wzmocnienie akłasy czności – korynckie woluty odwrócone zostały do środka¹³.

Kolumny w praktyce architektonicznej w końcu XVII i początkach XVIII wieku

Od 3. ćwierci XVII stulecia aż po lata 30. XVIII wieku nie inicjowano większych i znaczących inwestycji sakralnych w Rzymie. Kończono w tym czasie kościoły Berniniego, Borrominiego i Rainaldiego. Powstawały natomiast licznie kaplice, na formie których odcisnęło się piętno eklektycznego podejścia do projektowania architektury, polegające na łączeniu dwóch koncepcji, jakie obecne były w Wiecznym Mieście. Jedna, mająca protektorat francuskich i rzymskich klasycystów, propagowała obiekty centralne, przyjmując za podstawę studia nad budowlami antycznymi (Panteon, Mauzoleum Konstancji) oraz renesansowymi (m.in. Bazylika św. Piotra z fazy Michała Anioła)¹⁴. Charakterystyczne, że preferowano formy klasyczne – linearne i ascetyczne plastycznie. Służyły temu studia nad komponowaniem porządków klasycznych prowadzone w Akademii św. Łukasza, m.in. pod kierunkiem Gregoria Tomassiniego i Mattia de Rossiego¹⁵. Drugi nurt, który można określić jako „akłasy czny”, opierał się na nawiązywaniu do dzieł architektów dojrzałego baroku, owego „quadrumviratu” (da Cortona – Bernini – Borromini – Rainaldi). Jedną z charakterystycznych i dystynktywnych cech tej tendencji obok wyoblen, wklęsło-wypukłych ścian oraz dynamicznie kształtowanych obramień okien i portali – było mnożenie kolumn we wnętrzach sakralnych.

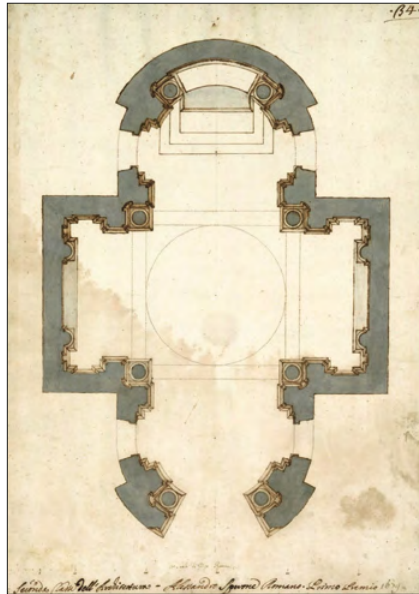
Środowiskiem, w którym szczególnie silnie ujawniały się procesy łączenia się i przenikania obu tendencji architektonicznych, była Akademia św. Łukasza i odbywające się tam konkursy. W konkursie z 1694 roku w drugiej klasie Alessandro Sperone (Speroni) otrzymał pierwszą nagrodę za projekt kościoła (il. 5–7)¹⁶. Rysunki ukazują dość tradycyjną, klasyczną bryłę z czaszą i tamburem

13 | Plastyczne kolumny przystawione do ścian występują też – choć w mniej okazałej skali – w S. Maria dei Sette Dolori (1642–1643) Borrominiego.

14 | Szerzej o sytuacji artystyczno-politycznej w Rzymie lat 60. i 70. XVII wieku BERNATOWICZ 2020, s. 159–191.

15 | SMITH 1993, s. 87–89.

16 | ASL, nr 29, 30, 31; MARCONI/CIPRANI/VALERIANI 1974, s. 3 (figuruje błędnie jako laureat konkursu z 1679 roku); SMITH 1993, s. 242–243, il. 34–36. Sperone (Speroni) (1680–1740) był uczniem C. Fontany i C.F. Bizzaccheriego. Projektował sam, a także realizował projekty innych architektów. Jego dziełem jest Capella S. Michele w rzymskiej bazylice S. Eustachio. PORTOGHESI 1995, s. 420.



5. A. Sperone, *Projekt kościoła – rzut*. 1 nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim z 1694 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL



6. A. Sperone, *Projekt kościoła – przekrój poprzeczny*. 1 nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim z 1694 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL



7. A. Sperone, *Projekt kościoła – przekrój podłużny*. 1 nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim z 1694 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL

posadowionym w centrum planu krzyża greckiego. Jedynie ramiona ołtarzowe i kruchtowe zostały zaokrąglone, co sugeruje osiowość. Wewnątrz widoczne są kolumny zestawione z wydatnymi pilastrami, obiegające cały kościół, niewątpliwie wzorowane na artykulacji świątyni ss. Luca e Martina da Cortony.

Dwa lata później, w 1696 roku, ponownie w konkursie w drugiej klasie tematem był projekt kościoła („Chiesuola per la villa”). W *soggetto* napisano, że

nieodłącznym elementem wyżej wymienionego zamiaru jest narysowanie planu, profilu i elewacji niejasnego [*sic! una vaga*] i przytulnego, małego kościółka, który ma być wzniesiony w sąsiedztwie wyżej wymienionego budynku królewskiego, dla należytej służby wyżej wymienionych osobistości, a który to kościółek ma zajmować obowiązkowe miejsce o długości 100 palm i szerokości 80 palm¹⁷.

Pierwszą nagrodę zdobył Alessandro Rossini (il. 8–10)¹⁸, drugą – Ludovico Rusconi Sassi (il. 11–13)¹⁹, a trzecią – Basilio Spinelli (il. 14–16)²⁰. Choć w warunkach konkursowych nie określono spodziewanych form architektonicznych, to z projektów możemy odczytać, jakie były oczekiwania jurorów. Wszystkie trzy projekty posiadają wspólne cechy – podstawę na planie krzyża greckiego nakrytego kopułą w centrum oraz kolumnową artykulację wnętrza. Dzieło Rossiniego charakteryzuje się bogatymi aplikacjami kolumnowymi wstawianymi w kolejne uskoki i tworzącymi kulisy dla ołtarza. Wzoru dostarczył pierwszy człon rzutu kościoła S. Maria in Campitelli. Projekt konkursowy wyróżnia także beztamburowość kopuły i oparcie się na schemacie quincunxa, jednak cztery narożne wnętrza nie zostały nakryte kopułkami. Uspokojony charakter posiada również dwukondygnacyjowa elewacja niepołączona spływami, a ozdobiona balustradową attyką. Z punktu widzenia przemian architektury późno-barokowej bardziej zaawansowane są dwa pozostałe projekty, dzięki wprowadzeniu elementów akłasyycznych. Projekt Rusconiego zawiera półeliptycznie zamknięte ramiona, wypukłą, dwukondygnacyjową fasadę oraz borrominiowskie obramienia nisz. Bardziej urozmaiconą budowlę reprezentuje projekt Spinellego, który nadał ramionom rzuty elips ułożonych poprzecznie w stosunku do centralnego koła, a elewacja

17 | „Inherendo all'intentione suddetta si disegnerà pianta, profilo e prospetto di una vaga e raccolta chiesola da erigersi contigua al suddetto regio edificio per il dovuto servizio de Personaggi suddetti qual tempietto dovrà occupare il sito obbligato di palmi 100 di longhezza e palmi 80 di larghezza”. Wg *Architectural Fantasy and Reality* 1981, s. 165–166.

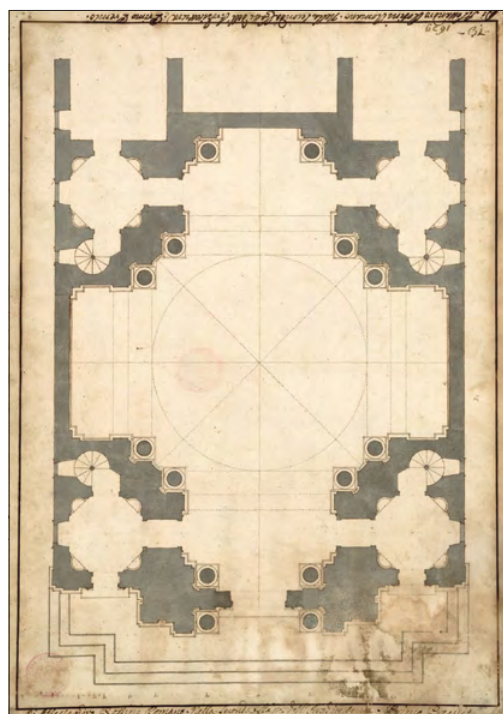
18 | ASL, nr 32, 33, 34; MARCONI/CIPRANI/VALERIANI 1974, s. 4 (błędnie jako konkurs z 1679 roku); SMITH 1993, s. 248–250.

19 | ASL, nr 35, 36, 37; MARCONI/CIPRANI/VALERIANI 1974, s. 4 (figuruje błędnie jako laureat konkursu z 1679 roku); *Architectural Fantasy and Reality* 1981, s. 160; SMITH 1993, s. 249; EISLER 2009, s. 381.

20 | *Architectural Fantasy and Reality* 1981, s. 88; VALERIANI 2019, s. 121.

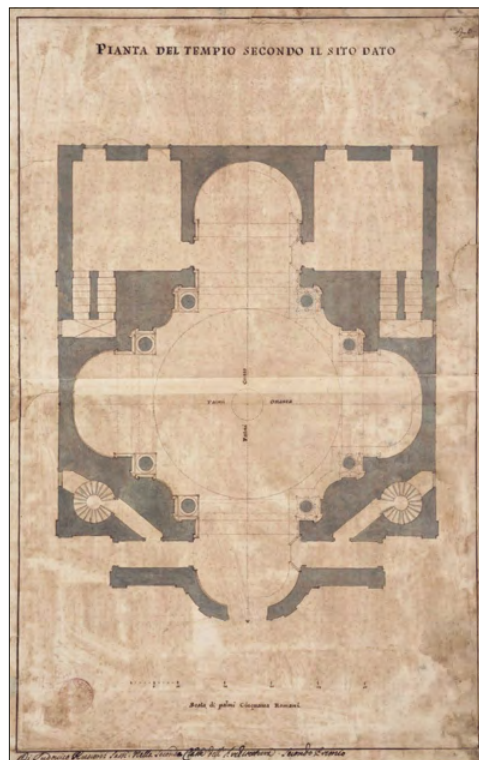


8. | A. Rossini, *Projekt kościoła – elewacja*.
1 nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim
z 1696 roku, Archivio storico dell'Accademia
di San Luca w Rzymie, fot. ASL
9. | A. Rossini, *Projekt kościoła – przekrój poprzeczny*.
1 nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim
z 1696 roku, Archivio storico dell'Accademia
di San Luca w Rzymie, fot. ASL
10. | A. Rossini, *Projekt kościoła – rzut*. 1 nagroda
w 2 klasie w Konkursie Akademickim
z 1696 roku, Archivio storico dell'Accademia
di San Luca w Rzymie, fot. ASL



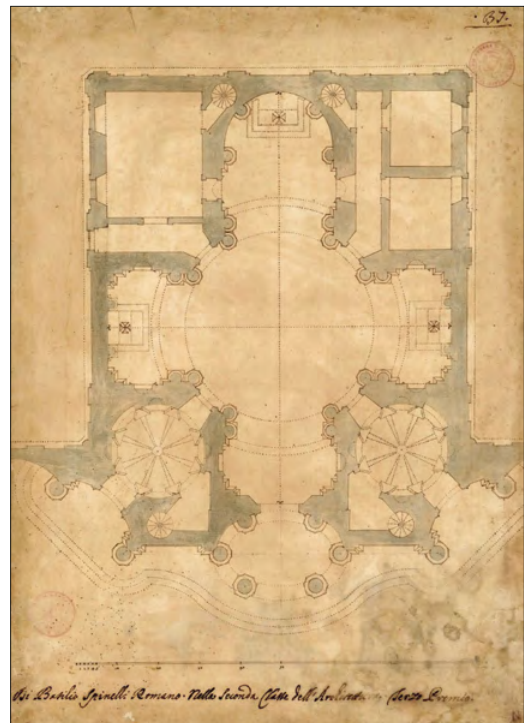


11. L.R. Sassi, *Projekt kościoła – elewacja*, II nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim z 1696 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL
12. L.R. Sassi, *Projekt kościoła – przekrój*, II nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim z 1696 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL
13. L.R. Sassi, *Projekt kościoła – rzut*, II nagroda w 2 klasie w Konkursie Akademickim z 1696 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL





14. B. Spinelli, *Projekt kościoła – elewacja*.
III nagroda w 2 klasie w Konkursie
Akademickim z 1696 roku, Archivio
storico dell'Accademia di San Luca
w Rzymie, fot. ASL
15. B. Spinelli, *Projekt kościoła – przekrój*.
III nagroda w 2 klasie w Konkursie
Akademickim z 1696 roku, Archivio
storico dell'Accademia di San Luca
w Rzymie, fot. ASL
16. B. Spinelli, *Projekt kościoła – rzut*.
III nagroda w 2 klasie w Konkursie
Akademickim z 1696 roku, Archivio
storico dell'Accademia di San Luca
w Rzymie, fot. ASL





17. | G.A. Rossi, Cappella Lancellotti
w S. Giovanni in Laterano, 1674,
| fot. domena publiczna

otrzymała portyk wybrzuszony od frontu i wklęsły w środku. Zarówno koncepcje kolumnowych wnętrz rzymskich, jak i rysunki konkursowe znane były Ferrariemu, który w konkursach z 1694 i 1696 roku zdobył nagrody²¹. Warto podkreślić, że w Konkursach Klementyńskich z początku XVIII wieku kolumnowe wnętrza stały się charakterystycznym elementem wystroju większości wnętrz i dekoracji fasad.

Ekлекtyczne łączenie form klasycznych z aklasycznymi widoczne jest również w praktyce architektonicznej tego czasu, zwłaszcza w kształtowaniu kolumnowych wnętrz kaplic powstających od lat 70. XVII wieku. Wtedy jeszcze pod wpływem francuskiej presji stosowania klasycznych rozwiązań, wspieranych przez Akademię św. Łukasza, w niewielkim stopniu wprowadzano aklasyczne motywy. Widoczne jest to choćby w silnie sklasycyzowanej Cappella Lancellotti w S. Giovanni in Laterano (po 1674; G.A. Rossi), gdzie cztery kolumny znajdują klarowną kontynuację w gurtach czaszy zakończonej latarnią, a ich rytm wzmacnia kolumnowy ołtarz

o wklęsłym planie wpisanym w apsydę (il. 17). W Cappella Ginetti (Lancellotti) (ok. 1670) w S. Andrea della Valle Fontana nie zdecydował się jeszcze na kolumnową artykulację wnętrza, markując ją architektonicznymi oprawami nagrobków i ołtarza, odróżnionych popielatym kolorem od brązowego marmuru wykładzin ścian kaplicy (il. 18). Już kilkanaście lat później Fontana w Cappella Cybo w S. Maria del Popolo (1682–1687) nadał kolumnom decydujące znaczenie w kreowaniu architektoniki wnętrza²². Ustawione po cztery w narożach kaplicy założonej na planie krzyża greckiego, wykonane z żółto-czerwonego „diaspro rosso di Sicilia” tworzą kulisową oprawę ołtarza z obrazem Carla Maratty. Dodatkowo, porządkowy charakter wzmacniają pilastry wypełniające wolne pola międzykolumnowe w taki sposób, że kompozytowe

21 | *Architectural Fantasy and Reality* 1981, s. 168; ŁYCZAK 2014, s. 81.

22 | HAGER 1974, s. 47–61; COLONNESE 2017, s. 99–108.



18. | C. Fontana, Capella Ginetti (Lancellotti) w S. Andrea della Valle, ok. 1670,
fot. domena publiczna



19. | C. Fontana, Capella Cybo w S. Maria del Popolo, 1682–1687, fot. domena publiczna



20. | C. Arcucci. (proj. 1662), C. Rainaldi (uzup. 1667), Capella Spada (S. Carlo Borromeo)
| w S. Maria in Valicella, fot. domena publiczna

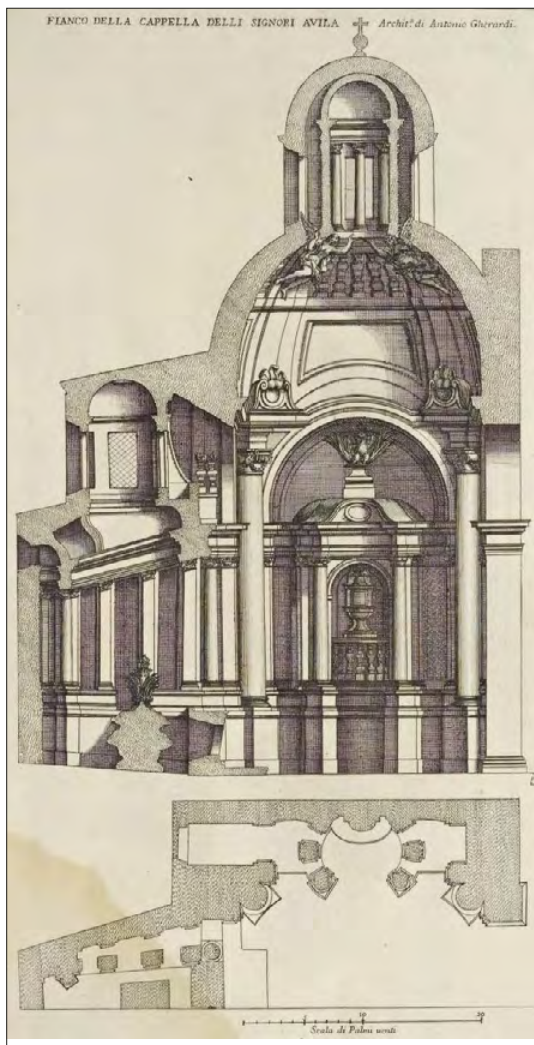


21. | C. Ferri, P.F. Silvani, Capella Maggiore w S. M. Madalena de Pazzi we Florencji, 1677, fot. domena publiczna

głowice obu typów podpór tworzą zwarte, plastyczne ciągi obiegające nieomal całą kaplicę (il. 19). W konsekwencji architekt uzyskał w małym wnętrzu monumentalny wyraz, ale zachował konstrukcyjną równowagę między napierającą masą pendentywów i podłuczy a stabilnością podpór.

Jednym z motywów stosowanych w aklasycznych i eklektycznych kompozycjach były kolumny wtapiane w ścianę lub wstawiane do nisz wyciętych w murze. W formie przedsionka Biblioteki Laurenziana Michała Anioła podważony został klasyczny system artykulacji na skutek oderwania podpór od posadzki, które niczym plastyczna, monumentalna dekoracja teatralna zostały umieszczone w płycinach wyciętych w ścianach, niemalże w nich zawieszane. Motyw ten w różnych wariantach przewijał się w architekturze nowożytnej, dość by wymienić kościół S. Maria dei Palafrenieri projektu Giacoma Vignoli.

Z punktu widzenia kształtowania się barokowego eklektyzmu znacznie bardziej zaawansowanym i wczesnym stylistycznie przykładem jest Cappella Spada (S. Carlo Borromeo) przy S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) (proj. 1662, C. Arcucci; uzup. 1667, C. Rainaldi). Owólną kaplicę wpisana w nieregularny ośmiobok dostawiony do prezbiterium obiega osiem kolumn kompozytowych



22. A. Gherardi, *Capella Avila* w S. Maria in Trastevere, 1680, ryc. G. de Rossi, za: ROSSI 1713

architekt zagłębił kolumny w narożnikach, opierając na nich falujący, wklęsło-wypukły gzyms. W dwóch arkadach na osi poprzecznej wstawione są wklęsło-wypukłe edikule kolumnowe mieszczące urny. W tej zaciemnionej strefie wyeksponowany został za pomocą światła ołtarz, skonstruowany z kolumn i filarów ustawionych iluzjonistycznie w kierunku obrazu św. Hieronima. Cztery putta unoszą w owalnym przeprociui w czaszy tempietto, wpuszczając

wtopionych – wręcz wciśniętych – w mur. Powyżej belkowania masywne woluty zbierające łuki sklepienia (il. 20)²³. Ten motyw, jak i odcinkowe naczółki zakończone wolstkami umieszczonymi powyżej owalnych okien zaczerpnięto z dzieł da Cortony.

Drugi wariant tego motywu wykorzystany został we florenckiej Cappella Maggiore zamykającej prezbiterium w kościele S. Maria Madalena de Pazzi, zaprojektowanej przez uznanego rzymskiego malarza i architekta Cira Ferriego, a zrealizowanej przez Florentczyka Piera F. Silvaniiego (1677) (il. 21). W głębokie pola wycięte w ścianach wstawione są po dwie plastyczne kolumny ujmujące rzeźby. W tym przypadku również cortonowska proveniencja motywu wzorowanego na ss. Luca e Martina nie budzi wątpliwości, a eklektycznego zestawu dopełniają wklęsłe narożniki oraz rzymska forma okien przeprutych w czaszy kopuły.

Poszukując przykładów, które można by przedstawić jako realizacje reprezentujące w szczególności sposób architektury aklasycznej i eklektycznej, należałoby zwrócić uwagę na dwie kaplice zaprojektowane przez Antonia Gherardiego (1638–1702), architekta pozostającego w cieniu wielkich mistrzów. Jego architektura określana była jako „bizzarra e capricciosa”²⁴. W naroża prostokątnego wnętrza Cappella Avila (1680) w S. Maria in Trastevere

23 | PAMPALONE 1993.

24 | KIEVEN 2003, s. 69–78.



23. | A. Gherardi, Capella Avila w S. Maria in Trastevere, 1680, fot. domena publiczna



24. | A. Gherardi, Capella S. Cecilia w S. Carlo ai Catinari, 1691, fot. domena publiczna

silne światło z latarni równomiernie oświetlające kopułę²⁵. W drugim dziele, kaplicy S. Cecilia w S. Carlo ai Catinari (od 1691; A. Gherardi) (il. 24), osnovę stanowi urozmaicona struktura pilastrowa, nie licząc czterech kolumn ołtarzowych wysokości korpusu. Eklektyczny charakter wyraża się w bogatej plastyce wnętrza z dominującymi wzorami Berniniego – putta z girlandami, aniołowie podtrzymujący draperie odsłaniające okno, owalna kopuła, a zwłaszcza duży okulus wpuszczający silne światło do kopuły, pozostawiając dolną strefę zaciemnioną. Uzupełnienie stanowią rozciągnięte woluty (da Cortona) i eliptycznie wklęsły ołtarz (Borromini)²⁶.

25 | FAGIOLO 2013, s. 599–603.

26 | *Ibidem*, s. 603–604.

Ołtarz główny w kaplicy wrocławskiej

Również w projekcie ołtarza głównego kaplicy wrocławskiej młody absolwent Akademii św. Łukasza zaprezentował znajomość bogatego repertuaru motywów sztuki dojrzałego baroku rzymskiego, zestawiając je w eklektyczną całość. Dolna część ołtarza ukształtowana została jako plastyczna edikula na planie wycinka koła z dwiema kolumnami na skrajach z przerwany belkowaniem. We wklęsły środek z otwartą przestrzenią o przekroju soczewki wkomponował owalną ramę otoczoną girlandami, podpieraną przez kulę ziemską z monstrancją. Wzoru dla formy edikuli dostarczył ołtarz Giana Lorenza Berniniego w Cappella Alaleona w kościele S. Domenico e Sisto (1649–1650). Strukturę tę architekt „uzyskał” w wyniku wycięcia fragmentu tempietta i przystawienia go do wklęsłej ściany. Był to krok dalej w deprecjonowaniu architektoniki retabulów, jaki zarysował się wcześniej w Cappella Cornaro (1647–1652) z *Ekstazą św. Teresy*²⁷. Wybrzuszoną nastawę flankującą parę kolumn podtrzymujące jeszcze gierowane belkowanie z frontonem. Rycina z dziełem Berniniego opublikowana została również w popularnym i prestiżowym albumie Giovanniego G. De Rossiego *Disegni di vari altari e cappelle...*, wydawanym od 1690 roku²⁸. Konkurencyjną interpretację, ale w tej samej akłasyycznej konwencji wykonał Borromini w bazylice S. Giovanni in Laterano (1646–1649)²⁹, gdzie statykę mas architektonicznych edikul dla rzeźb apostołów na filarach podważył wybrzuszonymi cokołami oraz odcinkami fryzu nad głowicami. Motyw wybrzuszonych w górnej części cokołów widzimy również w ołtarzach bocznych i pod kolumnadą na projektach Ferrariego.

Studiowanie dzieł „quadrumviratu” należało do rudymenarnych podstaw edukacji architektonicznej w Akademii św. Łukasza w Rzymie na przełomie XVII i XVIII wieku, polegającej zwłaszcza na sporządzaniu inwentaryzacji. W Konkursie Klementyńskim z 1704 roku zadaniem w trzeciej klasie przeznaczonym dla początkujących studentów była inwentaryzacja ołtarza Berniniego: „Rilievo dell’altare di Bernini nella chiesa dei ss. Domenico e Sisto (Altare della Maddalena)”³⁰. Trzy najwyższe nagrody otrzymali kolejno Giacomo Ciolli³¹, Domenico Nelli (il. 25–26) oraz Vincenzo Nelli³². W innym Konkursie Klementyńskim z 1702 roku jako temat inwentaryzacyjny w trzeciej klasie określono „Rilievo di una nicchia di S. Giovanni

27 | CARLONI 1999, s. 37–46.

28 | ROSSI 1713, ryc. 20.

29 | BANIA 2017, s. 135–139.

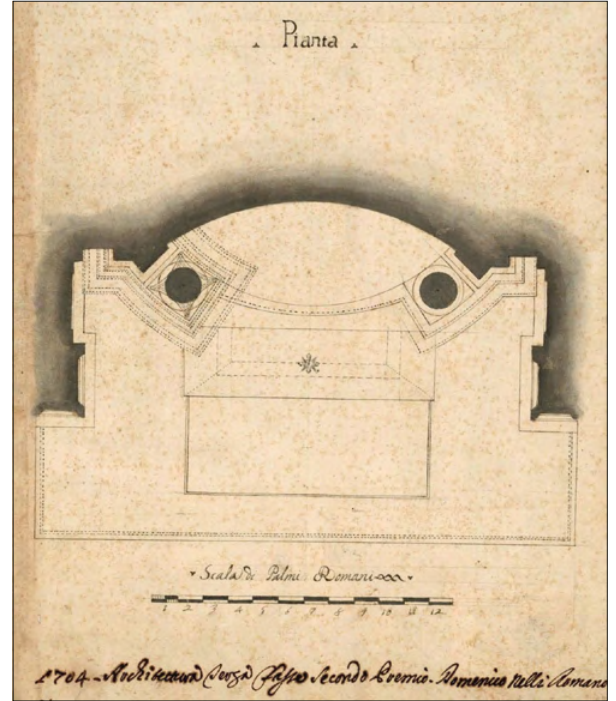
30 | GIUSTO 2003, s. 119–124.

31 | Ciòli, Valerio, Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/cioli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/cioli_(Dizionario-Biografico)).

32 | MARCONI/CIPRANI/VALERIANI 1974, vol. 1, s. 7 (sygn. nr 135–139).



25. D. Nelli, *Inwentaryzacja Altare della Maddalena Berniniego w Capella Alaleona, w kościele ss. Domenico e Sisto*. II nagroda w 3 klasie w Konkursie Klementyńskim z 1704 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL



26. D. Nelli, *Rzut Altare della Maddalena w Capella Alaleona w kościele ss. Domenico e Sisto*. II nagroda w 3 klasie w Konkursie Klementyńskim z 1704 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL

in Laterano³³. Trzy pierwsze nagrody za odwzorowania rysunkowe dzieł Borrominiego otrzymali Pietro P. Scaramella (il. 27), Michelangelo Specchi oraz Angelo Lazzarini³⁴. Cappella Cornaro utrwalona została również w formie graficznej we wspomnianym albumie de Rossiego³⁵. Wariantową i rozbudowaną wersję tej struktury, skonstruowaną z czterech kolumn stworzył Andrea Pozzo w ołtarzu S. Ignazio rzymskiego kościoła Il Gesù, publikując jego wersję graficzną w *Prospettiva de pittori et architetti...* w 1700 roku³⁶.

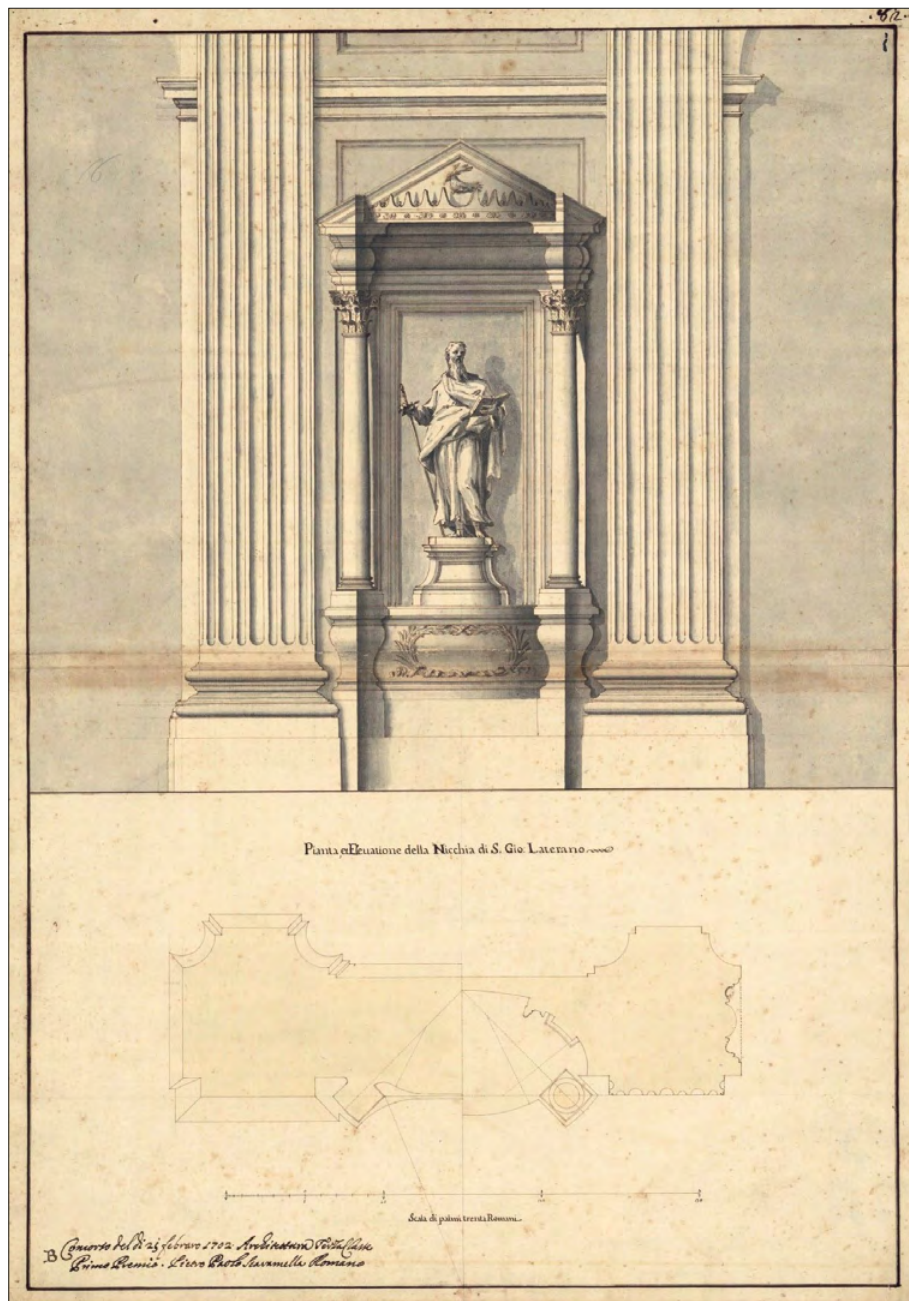
W wysokich wnętrzach sakralnych naturalnym zjawiskiem było nadbudowanie drugiej kondygnacji, „łżejszej” optycznie, w formach bardziej ornamentalnych. W projekcie Ferrariego nastawa ołtarzowa w wyższej kondygnacji jest również wklęsła, ale flankowana zdwojonymi pilastrami o specyficznym uformowaniu

33 | *Ibidem*, s. 5 (sygn. nr 78–81).

34 | GIUSTO 2003, s. 113–116.

35 | ROSSI 1713, ryc. 21, 22.

36 | POZZO 1700, fig. 60.



27. P.P. Scaramella, *Inwentaryzacja edikuli Borrominiego w S. Giovanni in Laterano*. I nagroda w 3 klasie w Konkursie Klementyńskim z 1702 roku, Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, fot. ASL



28. | C. Rainaldi, Ołtarz w kościele Gesù e Maria, fot. domena publiczna

głowicach podpartych główkami aniołów, z których zwisają girlandy. Zamknięcie w kształcie osłego łuku odwołuje się do analogicznej formy tego zwieńczenia w borrominiowskim Oratorium Filipinów, choć bliższymi wzorami byłyby rzymskie ołtarze w kościele Gesù e Maria przebudowanym przez Rainaldiego (il. 28) oraz w Cappella S. Cecilia Gherardiego.

Uważna analiza pokazuje, że adaptacja rzymskich motywów barokowych w projekcie Ferrariego jest znacznie szersza. Jedną z zapożyczonych form jest korona o cebulastym kształcie zawieszona na wysokości drugiej strefy ołtarza, a jej ażurową konstrukcję tworzą esowate woluty, podtrzymywane przez anioły. I w tym przypadku architekt wzorował się na dziele Carla Fontana z kościoła S. Maria in Traspontina w Rzymie (1674)³⁷, gdzie monumentalna

konstrukcja podtrzymywana przez anioły wieńczy ośmiokolumnowe tempietto z ikoną Matki Boskiej w środku (il. 29). Do tego motywu Fontana powrócił również w późniejszych projektach dla kościoła S. Maria della Steccata w Parmie (1696)³⁸. Rysunki znajdujące się obecnie w lipskim Museum der bildenden Künste prezentują dwie inne koncepcje przyściennych, ale bogatych plastycznie ołtarzy. W jednym wariantcie korona z draperiami podtrzymywana przez anioły umieszczona została w polu edikuli (il. 30), a więc analogicznie jak u Ferrariego, w drugim zaś – rozpięta na górze belkowania, ale w polu retabulum pozostawiono owal na obraz podtrzymywany przez anioły. A zatem powracają analogie z projektem naszego architekta.

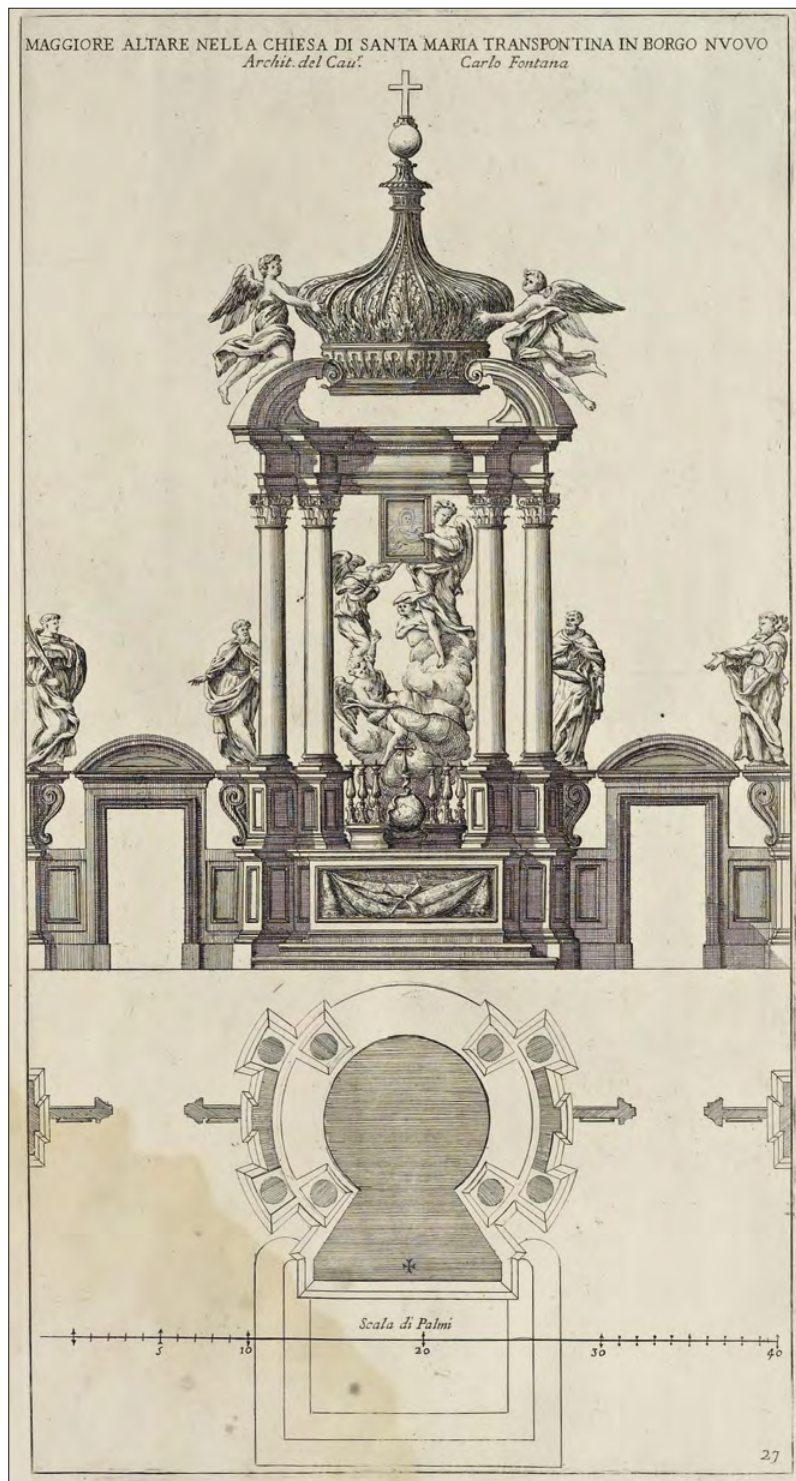
Cebulaste korony kształtowano w dwóch wariantach – ażurowym, opierającym się na esowatych wolutach, bądź z wypełnieniem między nimi. Koronę w formie ściśniętej czaszy włączył Andrea Pozzo do projektu „altare capriccioso” opublikowanego w traktacie w 1700 roku³⁹ (il. 31) oraz w zrealizowanym projekcie dla świątyni w Lucignano d’Arezzo (wyk. C.A. Bay, F. Fontana, B. Pipa) wykonanym w latach 1702–1704⁴⁰. Jednym z interesujących przykładów oddziaływania prezen-

37 | AMENDOLAGINE/GRANSINIGH/MOUSSALI 2017, s. 381–385.

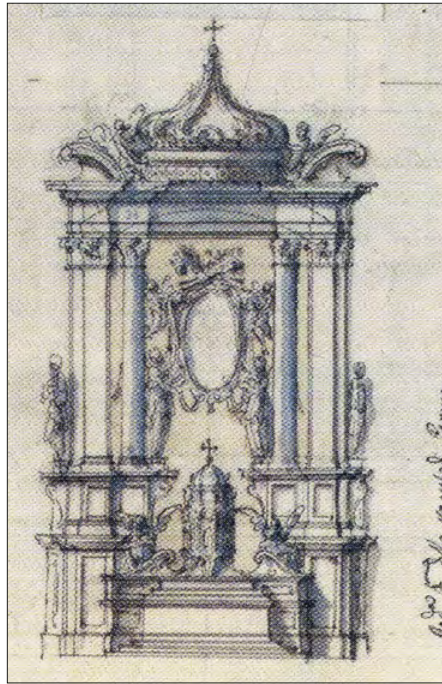
38 | KIEVEN 1993, s. 174; DARI 2015, s. 116.

39 | POZZO 1700, fig. 75.

40 | KERBER 1971, s. 136; KOWALCZYK 1994, s. 228; GAJEWSKI 2006, s. 79.



29. | C. Fontana, Ołtarz główny w S. Maria in Traspontina w Rzymie, 1674, ryc. G. de Rossi, za: ROSSI 1713



30. | C. Fontana, *Projekt ołtarza dla kościoła S. Maria della Steccata w Parmie*, 1696, za: KIEVEN 2017



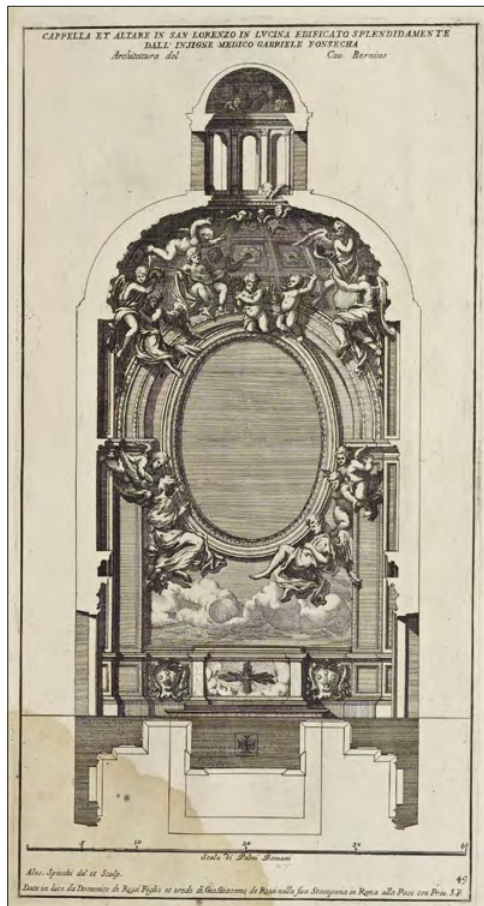
31. | A. Pozzo, *Projekt altare capriccioso*, za: POZZO 1700

towanego motywu z dzieła Fontany, ale z niearchitektoniczną nastawą w postaci wklęsłego trapezu o wklęsłych liniach bocznych był ołtarz w Cappella Madonna delle Grazie (la Madonella di S. Marco) w Palazzo di Venezia zaprojektowany przez Giovanniego B. Continiego (1682)⁴¹. Związanie ażurowej korony o spłaszczonym przekroju z Eucharystią widoczne jest na dwóch studiach rysunkowych laureata Konkursów Klementyńskich Filippa Juvarry, znajdujących się w albumie rysunków na Watykanie⁴². Ukazują one tabernakulum z monstrancją w prześwicie owalu, nad którym aniołowie podtrzymują okazałą koronę. Ażurowa struktura Fontany stanowiła niewątpliwie interpretacyjne rozwinięcie zwieńczenia baldachimu nad grobem św. Piotra w bazylice watykańskiej autorstwa Berniniego (zapewne przy udziale młodego Borrominiego), gdzie cztery esownice nad kolumnami dźwigają kulę z krzyżem⁴³. Na ten sposób kształtowania form plastycznych wpływ miały

41 | HAGER 1976, s. 82–92; GHERSI 2017, il. s. 254.

42 | GRISERI *et al.* 1999, Part II, Roma 1999, s. 96, il. s. 151. Dodać należy stadium rysunkowe templetta na ołtarz Fonte Santa della Beata Vergine di Caravaggio, projekt na dekorację funeralną Vittoria Amadea II z 1732 roku. *Filippo Juvarra* 1995, s. 71, 243.

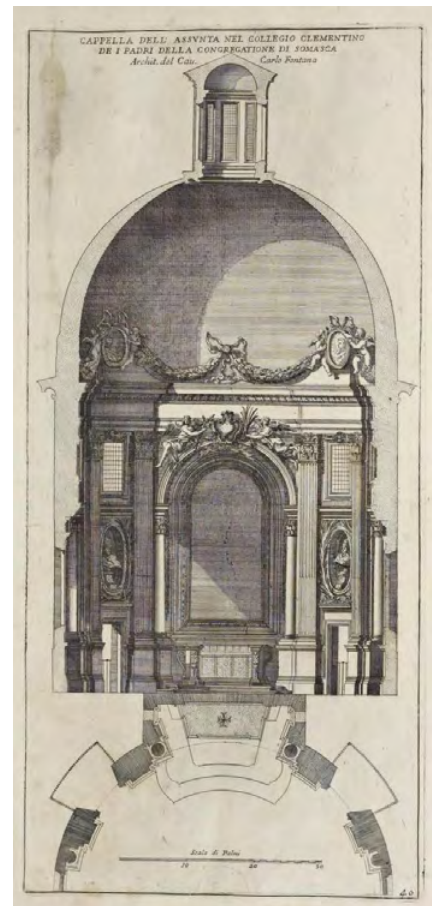
43 | Dotyczy to zarówno pierwszego projektu baldachimu z planowaną rzeźbą Chrystusa w zwieńczeniu, jak i ostatecznej realizacji. Por. SITO 2013, s. 55.



32. G.L. Bernini, *Ołtarz w Capella Fonseca w S. Lorenzo in Lucina*, 1668, ryc. G. de Rossi, za: ROSSI 1713



33. G.L. Bernini, *Ołtarz w Cappella de Sylva w S. Isidoro*, ryc. G. de Rossi, za: ROSSI 1713



34. C. Fontana, *Capella dell Assunta nel Collegio Clementino dei Padri della Congregazione di Somaca*, ryc. G. de Rossi, za: ROSSI 1713

również druciane zwieńczenia campanilli S. Andrea della Fratte oraz zwieńczenia S. Ivo della Sapienza Borrominiego⁴⁴.

Berniniowską proweniencję posiada także forma owalu przeznaczonego na obraz, wypełniającego pole nastawy. W Cappella Fonseca w S. Lorenzo in Lucina (1668) anioły podtrzymują medalion (il. 32)⁴⁵. Bernini powtórzył formę owalu podtrzymywanego przez anioły jako ramę dla obrazu w Cappella de Sylva w S. Isidoro (il. 33)⁴⁶. W stosunku do pierwowzorów Ferrari zredukował postaci aniołków podtrzymujących owal, który wisi na girlandach wychodzących z wolut zawiniętych

44 | Cebulasta forma zwieńczeń jako hełmy wież i kopuł zyskała w Rzymie 2. połowy XVII wieku dużą popularność. Da Cortona umieścił ją w projekcie Luwru z 1664 roku. MERZ 2008, s. 207, il. 215.

45 | ROSSI 1713, ryc. 49.

46 | NEGRO 2002, *passim*.



35. | M. Anioł, Capella Sforza w S. Maria Maggiore, 1562-1573, fot. domena publiczna

do środka, co stanowi interesujący przykład wyodrębnienia detalu z większej kompozycji i włączenia go do innej. Odwrócone woluty spotykamy w kapitelach S. Carlino czy Oratorium Filipinów Borrominiego.

Echem pomysłów Berniniego są również formy motywów ornamentalnych, zwłaszcza girlandy podtrzymywane przez aniołki pokrywające krawędzie łuków i obramień otworów. Udekorował nimi kościoły S. Andrea al Quirinale oraz S. Maria Assunta w Ariccia. Cieszyły się popularnością u innych architektów. Carlo Fontana umieścił je w Cappella dell'Assunta nel Collegio Clementino dei Padri della Congregazione di Somaca⁴⁷ (il. 34). Manierystyczno-barokową genezę ma trapezoidalny kontur okna z lekko wklęsłymi bokami wprowadzony przez Michała Anioła w Cappella Sforza (1562–1573) (il. 35). Taka forma występuje w klatce schodowej na Watykanie (il. 36). Jego prestiż usankcjonował da Cortona w S. Carlo al Corso (1667–1672; bud. razem z O. Longhim), w oprawach okien w prezbiterium (il. 37)⁴⁸. Podobne, trapezoidalne okna w uszakowych obramieniach znajdują się na bocznych ścianach kaplicy S. Maria Madalena de Pazzi we Florencji⁴⁹. U Ferrariego popis znajomości form dojrzalego baroku dopełnia na projekcie portal,

47 | *Ibidem*, ryc. 40.

48 | MERZ 2008, s. 223–224, il. 230, 232.

49 | ROSSI 1713, ryc. 33; MERZ 2008, *passim*.



36. Okno nad schodami w pałacu Watykańskim, fot. autor, 2018



37. P. da Cortona, O. Longhi, Kościół S. Carlo al Corso, 1667-1672, fot. autor, 2019



38. F. Borromini, Okno w Palazzo Barberini, fot. autor, 2018

dla którego podstawę stanowi oprawa okna w Palazzo Barberini (il. 38) Borrominiego, następnie publikowany w różnych wariantach przez Pozza. Ferrari wzbogacił wyjściowy kształt, nadstawiając odwrócone odcinki łuków zakończone wolstkami. Muszlę obwiodł gzymsem zarówno z góry, jak i z dołu. Powstała w ten sposób ciężka, plastyczna struktura „napierająca” optycznie na prześwit wejścia.

Podsumowanie

W swym młodzieńczym projekcie Pompeo Ferrari prezentuje się nam jako architekt, który zna doskonale dzieła najwybitniejszych twórców dojrzałego baroku rzymskiego, zwłaszcza Berniniego i Borrominiego, ale też da Cortony i Rainaldiego oraz ich kontynuatorów – Pozza i Fontany. Jest wierny doktrynie barokowego eklektycyzmu, polegającej na przejmowaniu motywów stosowanych przez powyższych architektów, by następnie łączyć je w nową całość. Bogactwo zróżnicowanej genetycznej dekoracji przewidywanej w kaplicy sytuuje go w grupie twórców, którym bliska jest estetyka oparta na nagromadzeniu rzeźby, ornamentyki i dekoracji architektonicznej, a więc aklasycznej estetyki, z jednoczesnym uwzględnianiem tradycji klasycznej. Na projekt Ferrariego należy spojrzeć w kontekście innej, zrealizowanej kaplicy we Wrocławiu – kaplicy św. Elżbiety (1682–1700; G. Scianzi). W ukształtowaniu kolumnowego wnętrza czytelne są już eklektyczne tendencje. Ferrari na swoim projekcie proponował wersję rozwiniętą i bogatszą, która nie została przyjęta przez zleceniodawców. Zwyciężył barokowy wariant spod znaku Berniniego zrealizowany przez Fischera von Erlach.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

- ASL, nr 29 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Seconda Classe dell'Architettura – Alessandro Sperone Romano – Primo Premio 1679 (sic!)*], rzut, nr 29.
- ASL, nr 30 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Seconda Classe dell'Architettura – Alessandro Speroni Romano – Primo Premio*], przekrój poprzeczny, nr 30.
- ASL, nr 31 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Seconda Classe dell'Architettura – Alessandro Speroni Romano – Primo Premio*], przekrój podłużny, nr 31.
- ASL, nr 32 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [1679 (*sic!*)]

- Di Alessandro Rosini Romano nella seconda Classe dell'Architettura – Primo Premio*], elewacja frontowa, nr 32.
- ASL, nr 33 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Alessandro Rosini Romano nella Seconda Classe dell'Architettura – Primo Premio*], przekrój poprzeczny, nr 33.
- ASL, nr 34 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Alessandro Rosini Romano nella Seconda Classe dell'Architettura – Primo Premio 1679 [sic!]*], rzut, nr 34.
- ASL, nr 35 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Ludouico Rusconi Sassi – nella Seconda Classe dell'Architettura – Secondo Premio 1679*], rzut, nr 35.
- ASL, nr 36 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Ludouico Rusconi Sassi – nella Seconda Classe dell'Architettura – Secondo Premio 1679*], elewacja, nr 36.
- ASL, nr 37 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Ludouico Rusconi Sassi Romano – nella Seconda Classe dell'Architettura – Secondo Premio 1679*], przekrój poprzeczny, nr 37.
- ASL, nr 38 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Basilio Spinelli Romano – nella Seconda Classe dell'Architettura – Terzo Premio*], rzut, nr 38.
- ASL, nr 39 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Basilio Spinelli Romano – nella Seconda Classe dell'Architettura – Terzo Premio*], elewacja, nr 39.
- ASL, nr 40 – Archivio storico dell'Accademia di San Luca w Rzymie, Zbiór projektów nagrodzonych w Konkursach Akademickich i Klementyńskich [*Di Basilio Spinelli Romano – nella Seconda Classe dell'Architettura – Terzo Premio 1679 (sic!)*], przekrój poprzeczny, nr 40.

Źródła drukowane

- POZZO 1700 – Andrea Pozzo, *Prospettiva de pittori et architetti d'Andrea Pozzo della Compagna di Giesu. Parte seconda*, Roma 1700.
- ROSSI 1713 – Giovanni Giacomo de Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma: con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti*, Roma 1713.

Opracowania

- AMENDOLAGINE/GRANSINIGH/MOUSSALI 2017 – Francesco Amendolagine, Federico Bulfone Gransinigh, Abdul Kader Moussali, *Architettura e arte plastica di Carlo Fontana e Leonardo Reti nell'altare maggiore do Santa Maria in Traspontina: un connubio perfetto*, [w:] Carlo Fontana 1638–1714. *Celebrato Architetto*, red. Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini, Roma 2017, s. 381–385.
- Antonio Gherardi artista reatino 2003 – Antonio Gherardi artista reatino (1638–1702). *Un genio bizzaro nella Roma del Seicento*, red. Lydia Saraca Colonnelli, Roma 2003, s. 69–78.
- Architectural Fantasy and Reality 1981 – Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700–1750*,

- red. Hellmut Hager, Angela Ciprani, Paolo Marconi, Susan S. Munshower, Pennsylvania 1981.
- BANIA 2018 – Zbigniew Bania, *Owalne tempietta w małej architekturze sakralnej w Polsce*, „Techne. Seria Nowa” 2018, t. 1, s. 133–145.
- BARANOWSKI 2020 – Andrzej J. Baranowski, *Architektura sakralna w Wielkopolsce i jej zleceniodawcy na tle regionalizacji baroku*, Warszawa 2020.
- BARCZYK/SITO 2020 – Alina Barczyk, Jakub Sito, *Warszawa i Łowicz. Dwie kaplice Chrystusa Ukrzyżowanego w XVIII stuleciu*, „Techne. Seria Nowa” 2020, t. 5, s. 61–93.
- BERNATOWICZ 2020 – Tadeusz Bernatowicz, *Jan Reisner w Akademii św. Łukasza. Artysta a polityka króla Jana III i papieża Innocentego XI*, „Roczniki Humanistyczne” 2020, t. 68, z. 4, s. 159–191.
- Borromini Architekt* 2000 – *Borromini Architekt im barocken Rom*, red. Richard Bösel, Christoph L. Frommel, Mailand 2000.
- CARLONI 1999 – *La Capella Cornaro in Santa Maria della Vittoria: nuove evidenze e acquisizioni sulla „mencattiva opera” del Bernini*, [w:] *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco. I restauri*, red. Maria Grazia Bernardini, Claudio Strinati, Roma–Milano 1999, s. 37–46.
- COLONNESE 2017 – Fabio Colonnese, „*La Maestrina di eccellenti artefici*”. *Note a margine di un rilievo della Capella Cybo di Carlo Fontana*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto*, red. Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini, Roma 2017, s. 99–108.
- DALBOR 1937 – Witold Dalbor, *Pompeo Ferrari ok. 1660–1736. Działalność architektoniczna w Polsce*, Warszawa 1937.
- DARI 2015 – Andrea Dari, *L’altare maggiore del Duomo di Faenza e il cardinale Carlo Rossetti: un’opera trascurata di Carlo Fontana in Romagna*, „Bollettino d’Arte” 2015, nr 25, s. 111–128.
- DZIUBECKI 2014 – Tomasz Dziubecki, *Przestrzeń w architekturze baroku rzymskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2014, nr 1, s. 5–20.
- EISLER 2009 – William Eisler, *Carlo Fontana and the maestranze of the Mendrisiotto in Rome*, [w:] *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, red. Giuseppe Bonaccorso, Marcello Fagiolo, Roma 2009, s. 355–384.
- FAGIOLO 2013 – Marcello Fagiolo, *L’illusione dell’infinito tra architettura e pittura: Pietro da Cortona, Baciccio, Pozzo e Gherardi*, [w:] *Marcello Fagiolo, Roma Barocca i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013, s. 567–605.
- Filippo Juvarra* 1995 – *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714–1736*, red. Comoli Mandracci, Andreina Griseri, Beatriz Blasco Esquivias, Torino 1995.
- FUSCO/VILLANI 2002 – Annarosa Cerutti Fusco, Marcello Villani, *Pietro da Cortona architetto*, Roma 2002.
- GAJEWSKI 2006 – Jacek Gajewski, *Bażanka i Bai – uczniowie Andrea Pozzo w Rzymie i ich wspólna (?) podróż do Polski (uwagi do biografii)*, „Arteria” 2006, nr 4, s. 77–88.
- GHERSI 2017 – Lorenzo F. Ghersi, *Carlo Fontana e Palladio: il progetto per „un casino Venetia”*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto*, red. Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini, Roma 2017, s. 251–255.
- Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco* 1999 – *Gian Lorenzo Bernini regista dell’Barocco. I restauri*, red. Maria Grazia Bernardini, Milano 1999.

- GIUSTO 2003 – Rosa Maria Giusto, *Architettura tra tardobaroco e neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Roma 2003.
- GOLDEMBERG 2012 – Eric Goldemberg, *Pulsation in Architecture*, Plantation 2012.
- GRISERI *et al.* 1999 – Andreina Griseri, Sarah McPhaee, Henry A. Millon, Mercedes Viale Ferrero, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman period 1704–1714*, Part II, Roma 1999.
- HAGER 1974 – Hellmut Hager, *La Capella del Cardinale Alderano Cybo in S. Maria del Popolo*, „Commentari” 1974, nr 4, s. 47–61.
- HAGER 1975 – Hellmut Hager, *On a Project Ascribed to Carlo Fontana for the Facade of S. Giovanni in Laterano*, „The Burlington Magazine” 1975, t. 117, nr 863, s. 105–106, 109, 111.
- HAGER 1976 – Hellmut Hager, *G.B. Contini o Carlo Fontana? Osservazioni sui disegni e l'altare berninesco della „Madonna delle Grazie” nel Palazzo Venezia a Roma*, „Commentari” 1976, nr 1–2, s. 82–92.
- HOŁOWNIA 2016 – Ryszard Hołownia, *Kaplica św. Elżbiety przy katedrze wrocławskiej w kontekście propagandy artystycznej*, [w:] *Katedra Wroclawska na przestrzeni tysiąclecia. Studia z historii architektury i sztuki*, red. Romuald Kaczmarek, Dariusz Galewski, Wrocław 2016, s. 151–165.
- KERBER 1971 – Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971.
- KIEVEN 1993 – Elisabeth Kieven, *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock*, Stuttgart 1993.
- KIEVEN 2003 – Elisabeth Kieven, *L'opera architettonica di Antonio Gherardi*, [w:] *Antonio Gherardi artista reatino (1638–1702). Un genio bizzarro nella Roma del Seicento*, red. Lydia Saraca Colonnelli, Roma 2003, s. 69–78.
- KIEVEN 2017 – Elisabeth Kieven, *Sulla grafica di Carlo Fontana*, [w:] *Carlo Fontana 1638–1714. Celebrato Architetto*, red. Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini, Roma 2017, s. 38–44.
- KOWALCZYK 1994 – Jerzy Kowalczyk, *Rola Rzymu w późnobarokowej architekturze polskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 1994, t. 20, s. 215–321.
- KOWALCZYK 2003 – Jerzy Kowalczyk, *Ferrari, Pompeo*, [w:] *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 38*, K.G. Saur, München–Leipzig 2003, s. 562–563.
- KUSZTELSKI 1981 – Andrzej Kuztelski, *Twórczość Pompeo Ferrariego. Rewizja stanu badań i nowe ustalenia*, [w:] *Sztuka 1 poł. XVIII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Rzeszów, listopad 1978*, red. Halina Lisińska, Warszawa 1981, s. 137–150.
- LENZO 2012 – Fulvio Lenzo, *Una cupola su colonne. Nuovi elementi per la comprensione di Sant'Agnese in Agone*, „Annali di Architettura” 2012, t. 24, s. 109–130.
- LORENTZ 1991 – Hellmut Lorentz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991.
- LUDWIG 1997 – Bogna Ludwig, *Kościół San Carlo alle Quattro Fontane Francesca Borrominiego jako arcydzieło architektury europejskiej*, „Architectus” 1997, nr 1–2, s. 58–66.
- ŁOZA 1954 – Stanisław Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
- ŁYCZAK 2014 – Bartłomiej Łyczak, *Nieznany epizod z życia architekta Pompea Ferrariego, związany z odbudową Torunia po oblężeniu 1703 roku*, „Sztuka i Kultura” 2014, t. 2, s. 81–106.
- MARCONI/CIPRANI/VALERIANI 1974 – Paolo Marconi, Angela Ciprani, Enrico Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia do San Luca*, t. 1–2, Roma 1974.

- MERZ 2008 – Jörg Martin Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven–London 2008.
- MOSSAKOWSKI 1962 – Stanisław Mossakowski, *Kaplica elektorska przy Katedrze we Wrocławiu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1962, z. 45, „Prace z Historii Sztuki”, z. 1, s. 195–222.
- NEGRO 2002 – Angela Negro, *Bernini e il bel composto. La capella de Sylva in Saint’Isidoro*, Roma 2002.
- NIEBAUM 2016 – Jens Niebaum, *Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien. Studien zur Karriere eines Baugedenkes im Quattro- und frühen Cinquecento*, t. 1–2, München 2016.
- NOEHLS 1969 – Karl Noehls, *La chiesa dei ss. Luca e Martina nell’opera di Pietro da Cortona, con contributi Giovanni Incisa della Rocchetta e Carlo Pietrangeli*, Roma 1969.
- PAMPALONE 1993 – Antonella Pampalone, *La Cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova: Testimonianze documentarie*, Roma 1993.
- PIERGUIDI 2014 – Stefano Pierguidi, *Alessandro VII, Raffaello Vanni, Ippolito Marracci. La ricostruzione di Santa Maria in Campitelli*, „Studi di Storia dell’Arte” 2014, t. 25, s. 161–166.
- POLANOWSKA 1996 – Jolanta Polanowska, *Ferrari, Pompeo*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1996, t. 46, [https://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-ferrari_res-0e213be3-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pompeo-ferrari_res-0e213be3-87ed-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/) [dostęp: 19.03.2021].
- PORTOGHESI 1995 – Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Bari 1995.
- SAGLIOCCO 2022 – Claudio Saggiocco, *San Francesco Solano Il „Taumaturgo del Nuovo Mondo” Uno studio iconologico a partire da un paliotto a scagliola in Santa Maria in Aracoel*, „Quaderni di Venezia Arti” 2022, t. 5, s. 255–270.
- SETTIS 2021 – Salvatore Settis, *Futuro del „classico”. Nuova edizione*, Torino 2021.
- SITO 2013 – Jakub Sito, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013.
- SMITH 1993 – Gil R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, New York–London 1993.
- STROZZIERI 2012 – Yuri Strozzi, *Un inedito di Carlo Rainaldi per il „Santuario” di S. Maria in Campitelli*, „Palladio” 2012, nr 50, s. 131–140.
- TJARKS 1994 – Torsten Tjarks, *Das Architektursystem Borrominis*, München–Berlin 1994.
- TJARKS 2015 – Torsten Tjarks, *Das Architekturdetail bei Borromini. Form, Variation und Ordnung*, München 2015.
- VALERIANI 2019 – Alessandro Valeriani, *Da imitazioni a modelli: i progetti di Andrea Pozzo e Carlo Fontana per la facciata di San Giovanni in Laterano. Con una nota su Fontana „borrominista”*, [w:] *Falsi e imitazioni nella storia. Studi archeologici, giuridici, numismatici e storico artistici*, red. Alessandra Serra, Roma 2019, s. 113–163.
- VILLANI 2009 – Marcello Villani, *„La più nobile parte”. L’architettura delle cupole a Roma 1580–1670*, Roma 2009.
- WRABEC 1975 – Jan Wrabec, *Wrocławskie projekty Pompea Ferrariego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, t. XXXVII, nr 3, s. 295–298.
- WRABEC 1986 – Jan Wrabec, *Barokowe kościoły na Śląsku w XVIII wieku. Systematyka typologiczna*, Wrocław 1986.
- ZIEMBIŃSKA 1981 – Maria Ziemińska, *Ferrari Pompeo*, [w:] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. Antoni Gąsiorowski, Jerzy Topolski, Warszawa–Poznań 1981, s. 180.