

ZAMOSTIANA

BONAWENTURA MACIEJ PAWLICKI

Prof. zw. dr hab. inż. arch.
Instytut Nauk Technicznych, Kierunek Architektura
Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nowym Targu

ZWIĄZKI POLSKO-WŁOSKIE W ARCHITEKTURZE DOBY ODRODZENIA 1500–1600

LEGAMI POLACCO-ITALIANI NELL'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO 1500–1600

Motto: *A ARS INCIPIT – IN CRUDO RÁDICE – IN CONCRETO*

STRESZCZENIE

Renesans w Polsce, „Odrodzenie” to złoty wiek kultury polskiej, to czasy króla Zygmunta I Starego, patrona wielu artystów, który zatrudnił architekta Bartolomeo Berrecci z Florencji, do czasu panowania syna, króla Zygmunta Augusta, następnie do czasów króla Stefana Batorego i kanclerza Jana Zamoyskiego. Wówczas Miasto Zamość zostało zaplanowane na prawach i na wzorach włoskich miast handlowych, słynnej renesansowej koncepcji miasta idealnego „città ideale” w określonej sytuacji.

Słowa kluczowe: kultura, Odrodzenie, oryginał, renesans, wzorce

ABSTRACT

Il Rinascimento in Polonia, “Rinascita” questo periodo d’oro della cultura polacca, i tempi di re Sigismondo I il Vecchio, il patrono di molti artisti, che hanno assunto l’architetto Bartolomeo Berecci da Firenze, fino al regno di suo figlio, il re Sigismondo II Augusto, poi al tempo di re Stefano Báthory e Cancelliere Jan Zamoyski. Poi la città di Zamość fu pianificata proprio sul modello delle città commerciali italiane, al famoso concetto rinascimentale della “città ideale”, in una determinata situazione.

Key words: la cultura, Rinascita, rinascimento, originale, schemi

Nowe nurty humanizmu, chęć kontaktu z pięknem, pragnienie obcowania z wytworami wielkiej sztuki, przeniosły na grunt Polski mistrzowskie przykłady nieznaney dotąd kultury i sztuki Italii. W Krakowie na dworze królewskim Kazimierza IV Jagiellończyka i jego żony arcyksiężnej Elżbiety Rakuszanki z domu Habsburgów działali: Jan Długosz, kanonik krakowski i historyk Polski oraz Włoch Filippo Buonaccorsi, uczony, biograf i doradca polityczny króla, który przybrał tu nazwisko Kallimach. Jako wy-

chowawcy sześciu synów królewskich podjęli oni dzieło upowszechnienia nowatorskich idei. Związki dynastyczne i kulturowe z tronem węgierskim przybliżyły nieznaney dotąd w Polsce styl renesansu, zapoczątkowany we Florencji w dobie Quattrocenta. Ugruntowanie stylu włoskiego Odrodzenia w dziedzinach architektury, rzeźby, malarstwa, poezji i literatury w Polsce następowało poprzez cały wiek XVI. Kallimach i pochodzący z Frankonii Konrad Celtis założyli w Krakowie w 1489 r. *Sodalitas Litteraria*



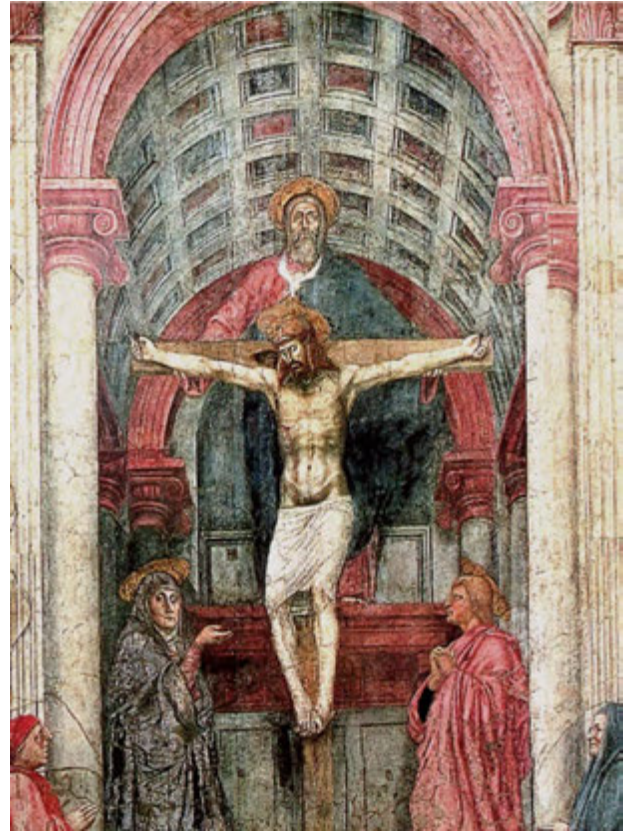
1. Kraków, katedra na Wawelu, nisza nagrobna króla Jana Olbrachta

1. Cracovia, cattedrale del Wawel, nicchia di sarcofago del re Jan Olbracht

Vistulana. To pierwsze Nadwiślańskie Towarzystwo Literackie miało w tym czasie do spełnienia ważne zadania w krzewieniu nowożytnej kultury. Wiedza i sztuka odgrywać zaczęły ważną rolę społeczną. Polska, tak jak nieco wcześniej Węgry znalazły się w tej szczęśliwej sytuacji, że importowały renesans włoski w jego najlepszym florenckim wydaniu.

Nurt Odrodzenia zaznaczył się w aspiracjach kulturowych dworu królewskiego, jak też w szerokiej działalności możnowładców i ówczesnej świeckiej i duchownej elity kulturalnej. Czasy Zygmunto-wskie sprzyjały powstawaniu licznych dzieł. Zamawiane były u artystów zagranicznych, głównie u mistrzów włoskich, przez przedstawicieli wielkich rodów, dygnitarzy koronnych i wybitnych dostojników hierarchii kościelnej. Podróże zagraniczne poselstwa dyplomatyczne świata politycznego, kościelnego, gospodarczego, a także kontakty reprezentantów życia kulturalnego, uczonych i humanistów Polski i Europy, łączyły Kraków – stolicę Polski z Wilnem, Wiedniem, Budą, Frankfurtem nad Menem, Norymbergą, Brukselą, a także z Wenecją, Urbino, Padwą, Florencją, Rzymem, Neapolem, Ferrarą i Bari.

W gronie wybitnych mecenasów sztuki, a także protektorów przybywających wówczas do Pol-



2. Masaccio, fresk Trójca Święta, Florencja, kościół Santa Maria Novella

2. Masaccio, fresco Trinità, Firenze, chiesa S. Maria Novella

ski głównie z Włoch uczonych i artystów, znaleźli się wraz z dworem królewskim wielcy humaniści – biskupi krakowscy Jan Konarski, Piotr Tomicki i Jan Łaski, biskup płocki Erazm Ciołek, arcybiskup gnieźnieński i poeta Andrzej Krzycki. Występowali wśród nich także przedstawiciele wielkich rodów możnowładców, m.in.: Górków, Kmitów, Tęczyńskich, Tarnowskich i Szydłowieckich. Byli wśród nich również, pochodzący z Niemiec Alzatzycy, dwaj wielkorządcy krakowscy bracia Jan i Seweryn, wywodzący się z bankierskiej rodziny Bonerów oraz ich rodak Ludwik Justus Decjusz, przybyły z Węgier w 1508 r. Jako palatyn dworu habsburskiego, sekretarz na dworze króla Zygmunta I, bankier i żupnik salin bocheńskich i wielickich, doradca królewski i zwierzchnik mennic koronnych, był on wielkim przyjacielem uczonych i artystów, twórcą dzieł literackich, a także autorem pracy historycznej *De Sigismundi regis temporibus*.

Impulsem nowych prądów artystycznych epoki stała się przebudowa gotyckiej kaplicy biskupa Jana Grota przy katedrze wawelskiej. Wówczas to, na przełomie dwu epok: średniowiecza i czasów nowożytnych, w latach 1502–1505, z inicjatywy królowej Elżbiety, przygotowywano miejsce dla pomieszcze-

nia w niej grobowca króla Jana Olbrachta. Jednym z zatrudnionych wówczas na Wawelu budowniczych tej kaplicy był przybyły do Polski z Węgier, wiosną 1502 r. architekt i rzeźbiarz florencki Francesco Fiorentino (ok. 1435–1516), uczeń Ghibertiego (ok. 1381–1455).

Franciszek Florentczyk działający w latach 1502–1516 wykonał renesansową niszę grobową, która stała się pierwszym dziełem sztuki Odrodzenia w Polsce. W koncepcji uformowania wielkiej niszy ujętej monumentalną architektoniczną oprawą nawiązał do antycznego łuku tryumfalnego. W podłuczcu podtrzymywanym parami klasycznych pilastrów znalazł się antyczny motyw podwójnych kasetonów zdobionych parami polichromowanych rzeźbionych rozet, przypominających rzymskie *laquedaria*, otwierające deszcz kwiatów na spoczywającą we wnętrzu niszy postać króla. W jego tle został umieszczony centralnie nad grobowcem królewskim Biały Orzeł, godło królestwa, otoczone renesansowym wieńcem, między herbami domu Habsburgów i Wielkiego Księstwa Litewskiego (ryc. 1). Wzorem tej nowatorskiej kompozycji stawały się ekspresyjne perspektywy Giovanni di Mone Guidi zwanego Masaccio, (1401–1428), który pod koniec swojego krótkiego życia, w latach 1426–1428 zrealizował znany fresk w kościele Santa Maria Novella we Florencji – Trójca Święta, uchodzący za epitafium rodziny Lanzi (ryc. 2). W dziele tym wykorzystał wdzięczny światłocieniowy motyw malarskiego *chiaroscuro*, w którym odpowiednie rozłożenie tonów barw, światłocienia, perspektywy i ekspresji pozwoliło mu uzyskać przestrzenność obrazu. Trójca Święta z Bogiem Ojcem podtrzymującym Krzyż umieszczone zostały na tle fikcyjnej kaplicy, w której widzimy: „*bezkowe sklepienie, narysowane perspektywicznie i podzielone na kasetony z rozetami. Zmniejsza się ono i skraca, tak, że zdaje się przeniknąć w głąb muru.*”¹ Wnętrze kaplicy przedstawiono w żabiej perspektywie, ujęto w ramy wielkiego renesansowego obramienia, arkadowego portalu. W swoich kompozycjach malarskich Masaccio śmiało odwoływał się do osiągnięć artystycznych nowatorów swoich czasów, takich jak: Fra Angelico (1395–1455), Paolo Ucello (1397–1475), Rafael Sanzio (1483–1520), a także florencki rzeźbiarz Donatello (1386–1466). Niektórzy są zgodni, że wpływ na to przedstawienie miał przyjaciel i nauczyciel malarza, architekt Filippo Brunelleschi (1377–1446).

Wzorem mogły być także, wzniesione nieco wcześniej monumentalne nisze grobowe, rzeźbione przez Bernardo Rossellino dla Leonardo Bruni w latach 1446–1450, a także przez Desiderio da Settignano w latach 1455–1458 dla Carlo Marsuppini w kościele Santa Croce we Florencji.

Wznosząc na wskroś oryginalne dzieło, renesansową niszę grobową uznano, że umieszczenie w jej wnętrzu sarkofagu – dzieła innego artysty, w niczym nie umniejsza wartości nowej, nieznanej dotąd koncepcji formy artystycznej. W tym czasie bowiem, w 1505 r., w warsztacie Wita Stwosza odkuwano, zleconą zapewne nieco wcześniej przez królewicza Zygmunta – przyszłego monarchę Zygmunta I, płytę grobową króla Jana Olbrachta. Jej autorem był zapewne najstarszy syn Wita, przybyły wraz z ojcem do Krakowa z Norymbergi, Stanisław Stwosz (ok. 1478–1528), który był także wykonawcą gotyckich tryptyków w katedrze na Wawelu i w kościele Mariackim. Współpracował z nim kamieniarz, pomocnik Jorg Huber z Passawy. Leżąca na sarkofagu postać króla należy do cenniejszych przykładów rzeźby późnogotyckiej, gdzie „*wkładem autora tych dzieł do form dziedziczonych po Wicie jest nowy kanon figurowy.*”²

Wyrazista postać króla, trzymająca w dłoni insygnia władzy, przedstawiona w lśniącej średnio-wiecznej zbroi z charakterystycznymi portretowymi rysami twarzy i sylwetki, to nowatorskie cechy zaczerpnięte z oświeconego już duchem humanizmu, zwyczajnego i realnego świata nowożytnej Europy. Można także doszukiwać się analogii z dziełami malarstwa figuralnego utrwalonymi przez mistrzów florenckiego *trecenta*. To właśnie Giotto, zdaniem Giovanniego Villaniego „*w najbardziej naturalny sposób przedstawiał ludzi i gesty.*”³ On też zdaniem Georga Hegla, jako pierwszy „*ukierunkował malarstwo na teraźniejszość i rzeczywistość.*”⁴ Można poszukiwać również wzorców wśród mistrzów *quattrocenta*: m.in. w malarstwie Paolo Ucella, który w swoich pełnych życia i fascynująco poetyckich scenach bitewnych przedstawiał okazałe i żywe postacie zakutych w zbroje rycerzy i kondotierów.

Franciszek Florentczyk podjął równocześnie prace przy przebudowie w stylu renesansowym zachodniego skrzydła pałacu na Wawelu. Współpracowali z nim przybyli z Włoch: dwaj sztukatorzy, murarze i kamieniarze Jan i Ugolino. Dokonując moder-

¹ G. Vasari, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekład Karol Estreicher, Warszawa, Kraków 1988, t. II, s. 95–103.

² T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, Kraków 1959, s. 204, 263.

³ G. Villani, *La Nuova Cronica, Un'opera emblematica della storiografia trecentesca*, ok. 1340.

⁴ G.W.F. Hegel, *La scienza della logica*, a c. di A. Moni, Bari, Laterza, 1924.



3. Kraków, arkada wejściowa na dziedziniec Wawelu
 3. Cracovia, arcata d'ingresso al cortile del Wawel



4. Piero della Francesca, scena centralna ołtarza z Brery
 4. Piero della Francesca, scena centrale dell'altare di Brera



5. Kraków, zamek na Wawelu, wnętrze wykusa królowej
 5. Cracovia, castello del Wawel, interno dell'aggetto nelle stanze della regina



6. de Romanino, Najświętsza Maria Panna królująca, fragment, muzeum Degli Eremitani w Padwie
 6. de Romanino, Madonna col Bambino in Trono, particolare, Museo degli Eremitani di Padova



7. Kraków, Wawel, wykusz królowej

7. Cracovia, castello del Wawel, aggetto nelle stanze della regina



8. Kraków, kościół Mariacki, konsle oratorium rodziny Kaufmanów

8. Cracovia, chiesa di S. Maria, console dell'oratorio della famiglia Kaufman

nizacji gotyckiego wjazdu na dziedziniec zamkowy wznosił w to miejsce rozległą renesansową arkadę o formie zbliżonej do rzymskiego łuku tryumfalnego, ozdobioną w podłuczcu kształtymi kasetonami z rozetami. Arkada otwarła wgląd na szeroką perspektywę nowej koncepcji renesansowego dziedzińca pałacowego ozdobionego wielokondygnacyjowymi portykami kolumnowo – arkadowymi (ryc. 3). Inspiracjami twórczymi stawały się powszechnie znane we Włoszech arcymistrzowskie dzieła, zaczerpnięte szczególnie z malarstwa florenckiego. Przedstawiały one przepiękne Madonny z Dzieciątkiem na tle okazałych i wzniosłych wnętrz, kształtowanych przez wielu twórców w swych wizjach malarzkich, na wzór niedoścignionych form antycznego piękna. Można tu przypomnieć symboliczną scenę ukazującą dekorację architektoniczną antycznego kasetonowego sklepienia namalowanego w 3 ćw. XV w. przez Piero della Francesca (1415/20–1492), w tle przepięknej sceny adoracji Marii z Dzieciątkiem ołtarza z Brery (ryc. 4).

Elewacja zachodnia drugiego piętra Domu Królowej na Wawelu została także w tym czasie przyozdobiona nowym, nieznanym dotąd w tradycji artystycznej Krakowa, umieszczonym w jednej

z komnat renesansowym wykuszem. Wnęka wykusza przesklepiona jest od strony wewnętrznej kasetonową arkadą, stanowiącą nowość w stosunku do powszechnych w zamku Wawelskim dawnych wąskich ościeży gotyckich okien, ostrołukowych sklepień i sedili (ryc. 5). Można tu także odwołać się do licznych przykładów malarstwa Quattrocenta, m.in. dzieła Piero della Francesca, przedstawiającego Madonnę z Dzieciątkiem na tle półkolistej niszy przykrytej kasetonową półkopułą z poliptyku San Antonio, lub scenę ołtarzową namalowaną przez de Romanino, ukazującą Najświętszą Marię Pannę Tronującą w otoczeniu świętych (ryc. 6).

Wszystkie te dzieła cechuje podobna dyspozycja artystyczna ujęcia przestrzeni wnętrza grobowej, arkady wjazdowej na dziedziniec i wnętrza wykusza przestronnymi, nowymi formami renesansowych kasetonowych podłuczcy, zdobionych złożonymi rozetami. Na zewnętrznej ścianie wykusza wspartego na konsolach zastosowano antyczny motyw belkowania, podparty parami pilastrów. W pasie fryzu znalazły się tarcze herbowe Polski, Litwy i Habsburgów, rozdzielone girlandami (ryc. 7). Dzieła te noszą jak widać specyficzne piętno powagi mecenatu królewskiego. U podstawy wykusza osadzono kształt-

ne renesansowe modyliony, będące zapewne repliką wsporników stosowanych w kantoriach przez Donatella. Formy te występowały powszechnie w gotyku, a także w wielu innych wczesnych dziełach renesansu krakowskiego. Widzimy je, zatem jako monumentalne podpory dźwigające wydatne okapy wokół dziedzińca zamku królewskiego, lub podtrzymujące ganek niższej wieży kościoła Mariackiego, czy też oratorium Pawła Kaufmana we wnętrzu tego kościoła (ryc. 8).

W następnym okresie, a szczególnie po koronacji Zygmunta I na króla Polski w 1507 r., prowadzono w latach 1506–1516 dalsze prace przy budowie zamku. Kończono wówczas budowę północnego skrzydła pałacu Z Franciszkiem Florentczykiem współpracowali poza wymienionymi już Włochami Janem i Ugulino, także dwaj inni kamieniarze i muratorzy Czesi: Kasper Simon z Sabinowa i Jan z Koszyc.⁵

Rocznik Świętokrzyski, pod datą 1517 r. odnotował: „*Najjaśniejszy król polski Zygmunt zamek krakowski przebudowując w sposób nadzwyczajny kolumnami, malowidłami, złotymi kwiatami i lazurem ozdobił... także komnaty... poczynając od podwoi zamku aż do Kurzej Stopy ukończył.*”⁶ Jost Ludwik Decius, rejestrując stan prac w 1518 r. pisał: „*Król znakomity... zamek zaczął przyozdabiać nowymi budynkami. Przez całe dziesięciolecie niesłychanym nakładem dwa pałace z fundamentu wystawił... tak, że nie wiadomo, co trzeba więcej podziwiać, czy królewską wspaniałość budowniczego, czy architektoniczny i artystyczny zmysł króla.*”⁷ Wkład Franciszka Florentczyka zmarłego w 1516 r. skomentował: „*On to swoim kunsztem wspaniale wybudował część zamku krakowskiego, która od tego czasu została ukończona.*”⁸

Ile było w tej nowożytniej koncepcji pałacu przebudowywanego na strukturach średniowiecznego zamku cech tradycji artystycznej włoskiego *quattrocenta*, a ile cech rodzimości, trudno dziś wyrokować. Z najwcześniejszego bowiem okresu zachowało się zaledwie niewiele fragmentów odkrytych podczas prac renowacyjnych w latach 1951–1983.⁹ Są to jedynie pozostałości dawnych bogatych, polichromowanych, drewnianych stropów kasetonowych, relikty marmurowych posadzek, portali i kominków,

a także zachowane w grubości późniejszych pach sklepiennych resztki przepięknych fryzów z motywami arabesek. Analizując pozostałości tych dzieł można z całą pewnością stwierdzić, że są one wyrazem artystycznych i estetycznych doświadczeń Toskanii, powstających w pracowniach mistrzów florenckich. Przeniesione zostały po raz pierwszy na grunt Polski w rozlicznych przykładach, nieistniejących dziś w całości, dawnych misternych form architektonicznych i rzeźbiarskich a także niebywalej urody fresków.

Okres od 1516–1537, to czasy działalności w Polsce włoskiego architekta i rzeźbiarza, tokańczyka Bartolomeo Berrecci (ok. 1480–1537), rodem z Pontasieve koło Florencji. Bartłomiej Berrecci sprowadzony do Krakowa w 1516 r., zapewne przez Węgry, dzięki staraniom króla Zygmunta I, mającego od dawna związki z tronem węgierskim swojego brata Władysława Jagiellończyka w Budzie, przejął po Francesco Fiorentino dalszą przebudowę zamku wawelskiego. Bartłomiej Berrecci, jeszcze przed przybyciem do Polski w 1518 r. włoskiej księżniczki Sforza d’Aragon z Bari, przyszłej królowej Bony, przedstawił model kaplicy, „*którą ma nam wystawić, i który bardzo nam się spodobał*”, jak pisał sam król do burgrabiego zamku Jana Bonera.¹⁰

Kaplica królewska wzniesiona została w latach 1519–1533. Nazywana odtąd kaplicą Zygmuntofską jest największym dziełem renesansu w Polsce, prezentując jego fazę dojrzałą (ryc. 9, 10). Charakteryzuje się równowagą form architektury zewnętrznej i dekoracji wnętrza. Jej ściany rozczłonkowane zostały na wzór łuków tryumfalnych. Ołtarze, tumbry grobowe i marmurowe posągi ustawione w kształtnych niszach głoszą chwałę Boga i królewskiego fundatora.

Kasetony kopuły kaplicy Zygmuntofskiej wypełnione są rozetami kwiatowymi pola płaszczyzn i powierzchni sferycznych pendentywów zdobią dekoracje groteskowe, panoplia i medaliony (ryc. 11). Pod kopułą latarni widnieje otoczony wianuszkiem dziewięciu główek aniołów napis: *Bartholo Florentino opifice*. Analogii można doszukiwać się we włoskich realizacjach, które wykonywał na dworze książęcym Gonzagów w Mantui Andrea Mantegna (ok. 1430–1506). Ten niezrównany artysta, rozmiłowany w sztuce antycznej tu właśnie w latach 1473–1474 ozdobił wnętrza zamkowe San Giorgio wspaniałymi freskami, przyozdabiając ściany, sklepienia i plafony w piękne iluzjonistyczne dekoracje, stające się odtąd wzorcami dla wielu współczesnych realizacji. Włoski pierwowzór kaplicy grobowej

⁵ R. Skowron, *Kalendarium dziejów Wawelu*, Kraków 1990.

⁶ Rocznik Świętokrzyski, MPH III, s. 91.

⁷ W. Pociecha, *Królowa Bona (1494–1557), Czasy i ludzie Odrodzenia*, t. 1, 2, Kraków 1949, s. 233–234.

⁸ J.L. Decjusz, *Księga o czasach króla Zygmunta*, Warszawa 1960, s. 130.

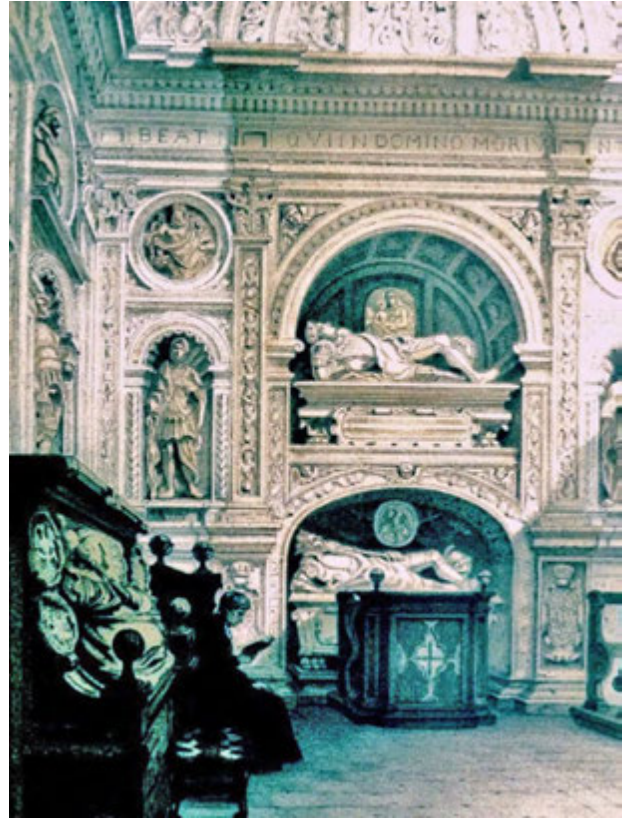
⁹ A. Majewski, *Wawel, dzieje i konserwacja*, Warszawa 1993, s. 73–150.

¹⁰ R. Skowron, *Kalendarium dziejów Wawelu*, op. cit.



9. Kraków, katedra na Wawelu, nisza nagrobna króla Jana Olbrachta

9. Cracovia, cattedrale del Wawel, nicchia di sarcofago del re Jan Olbracht



10. Kraków, katedra na Wawelu, wnętrze kaplicy Zygmunto-wskiej, rys. F. Stroobant

10. Cracovia, cattedrale del Wawel, interno della cappella di Sigismondo, dis. Di F.Stroobant



11. Kraków, katedra na Wawelu, wnętrze kaplicy Zygmunto-wskiej, rys. F. Stroobant

11. Cracovia, cattedrale del Wawel, interno della cappella di Sigismondo, dis. di F. Stroobant



12. Padwa, bazylika San Justine, kaplica San Prosdocimo

12. Padova, basilica di Santa Giustina, cappella di San Prosdocimo



13. Kraków, willa podmiejska na Woli Justowskiej, loggia arkadowa

13. Cracovia, villa suburbana a Wola Justowska, loggia con portico

Zygmunta Starego odnaleziono jak dotychczas jedynie w rysunkach i szkicach perspektywicznych Leonarda da Vinci. Ukazują one czworoboczną u podstawy budowlę, zwieńczoną ośmiobocznym bębniem i czaszę kopuły z latarnią. Podobną, co do proporcji, choć nieco uproszczoną budowlę sakralną odnajdujemy w kaplicy San Prosdocimo w bazylice San Justine w Padwie. Jej niewielkie kwadratowe wnętrze na planie krzyża, będące cennym przykładem sztuki paleochrześcijańskiej z przeł. V/VI w., zamknięte czterema arkadami, stanowi wzorzec antycznego *sacellum*, miejsca poświęconego bóstwu i zaopatrzonego w ołtarz (ryc. 12). Bartłomiej Berrecci w swoim warsztacie kamieniarskim zatrudniał wielu wybitnych współpracowników, do których należeli przybyli z Włoch artyści, budowniczowie i rzeźbiarze grupy zwanej „familia”, m.in.: dwaj bracia murarz Antoni z Fiesole i budowniczy Filip z Fiesole, budowniczy Mikołaj Castiglione (1537–1545), murator Jan Soli, murator Bernardi Zanobii do Gianottis z Rzymu, rzeźbiarz Jan Cini ze Sjeny. Byli wśród nich Polacy, murarze Janusz i Stanisław Brzezina oraz liczni budowniczowie ze Słowaccyzny, Niemcy, Czesi i Węgrzy.

Berrecci wykonał w swej pracowni liczne rzeźby m.in. baldachim nad gotyckim nagrobkiem kró-



14. Rzym, pałac Kancelaria, loggia filarowo-arkadowa dziedzińca, Donato Bramante

14. Roma, Palazzo della Cancelleria, loggia del cortile, Donato Bramante

ła Władysława Jagiełły (1519–1524), nagrobki do katedry wawelskiej: biskupa Jana Konarskiego (1521) i biskupa Piotra Tomickiego (ok.1530), a także wszystkie dekoracje architektoniczne do wnętrza kaplicy Zygmuntowskiej, m.in.: figurę nagrobka Zygmunta I, tonda z postaciami królów Salomona i Dawida, medaliony z popiersiami czterech ewangelistów i sześć pełno plastycznych posągów świętych do nisz (1529–1531). Wspólnie z mistrzem Benedyktem z Sandomierza, muratorem królewskim, wywodzącym się jeszcze z warsztatu Franciszka Florentczyka, kontynuował prace przy rozbudowie i artystycznej dekoracji wnętrza renesansowego pałacu na Wawelu w latach 1524–1529.

W roku 1535, z inicjatywy Justusa Ludwika Decjusza powstała w Woli Chełmskiej pod Krakowem *villa suburbana*, na wzór włoskich willi podmiejskich. Autorem był również Bartłomiej Berrecci i członkowie grupy zwanej „familia”. Zrealizowane przez niego dzieło nazywano już wówczas „*castellum elegantissimum*” (ryc. 13). Do dzisiaj jego frontowa fasada kryje niedościgłe piękno znanych krużganków renesansowego dziedzińca rzymskiego pałacu Kancelaria, projektu Donato Bramantego (ryc. 14).

Czy można dzisiaj porównywać ówczesny wygląd tego „*wykwintnego warownego zameczku*”,



15. Kraków, kościół Mariacki, nagrobek rodziny Cellarich
15. Cracovia, chiesa di S.Maria, monument funebre della famiglia Cellari



16. Padwa, kaplica św. Antoniego, portyk kolumnowo-arkadowy
16. Padova, cappella di S. Antonio, portico a colonne a arcate

urządzonego z wielkim smakiem, staraniem i poprawnością, będącego dla współczesnych celem podmiejskiej ucieczki od trudów życia, porównywalnego z kunsztownością kaplicy Zygmuntońskiej lub z podobnymi dziełami wznoszonymi wówczas przez Medyceuszy w Poggio a Caiano w dobie tokańskiego Quattrocenta? Pytania te pozostają dotychczas bez odpowiedzi, bowiem pierwotny kształt willi Decjusza został przekształcony, nawiązując do nowych wzorców Sebastiana Serlia, w czasie przebudowy obiektu dokonanej w 1590 r. przez nowego jej właściciela Sebastiana Lubomirskiego.

Korzenie włoskiej sztuki są również widoczne w architektonicznych oprawach licznych nagrobków wnękowych powstających do końca XVI w., realizowanych w pracowniach takich mistrzów, jak Hieronim Canavesi w katedrze w Poznaniu czy Santi Gucci, na zamówienie mieszczańskich rodzin krakowskich pochodzenia włoskiego Montelupich i Cellarich w kościele Mariackim (ryc. 15).

Z Berreccim współpracował także przybyły do Krakowa ok. 1532 r. Gianmario Mosca z Padwy, działający w Krakowie już od ok. 1532 r. jako Jan Maria Padovano (ok. 1493–1574). Ten wybitny artysta zasłynął we Włoszech m.in. z uczestnictwa w konkursie na płaskorzeźby do renesansowej kaplicy św. Antoniego w Padwie, wykonanej z wiel-

kim kunsztem i przepychem przez Giovanniego i Antonio Minellich w latach 1500–1532, wg projektu słynnego rzeźbiarza Andrea Broscio (ryc. 16).

Płaskorzeźby, ukazujące sceny z życia św. Antoniego wykonywali tam również tej klasy artyści, co: Danese Cattaneo, Tullio Lombardo i Jacopo Sansovino.

W latach 1545–1575 nastąpiło utwierdzenie się stylu renesansowego w Polsce. Działają dalej: Jan Cini (1490/95–1565), Jan Maria Padovano (1493–1574), Bernardino Zanobi de Gianottis (ur.?–1560?). Wśród wielu powstających w tym okresie dzieł wyróżnia się okazały zamek – rezydencja, wzniesiona w latach 1550–1571 w Niepołomicach, której budową na zlecenie króla Zygmunta Augusta kierował królewski budowniczy, mistrz Tomasz Grzymała. Dekoracje włoskiej tradycji ornamentyki pozostawiły swe ślady również w tym wspaniałym dziele. Widzimy to w proporcjach i formie oprawy portalowej wprowadzającej przez sień na obszerny dziedziniec arkadowy.

W latach 1575–1640 doszło do pełnego rozkwitu późnych form stylu renesansowego w Polsce. Rozpoczyna on samodzielną drogę rozwoju w kierunku rodzimego manieryzmu. Na obszarze całej Rzeczypospolitej w licznych średniowiecznych miastach i na prowincji powstaje wiele dzieł architek-

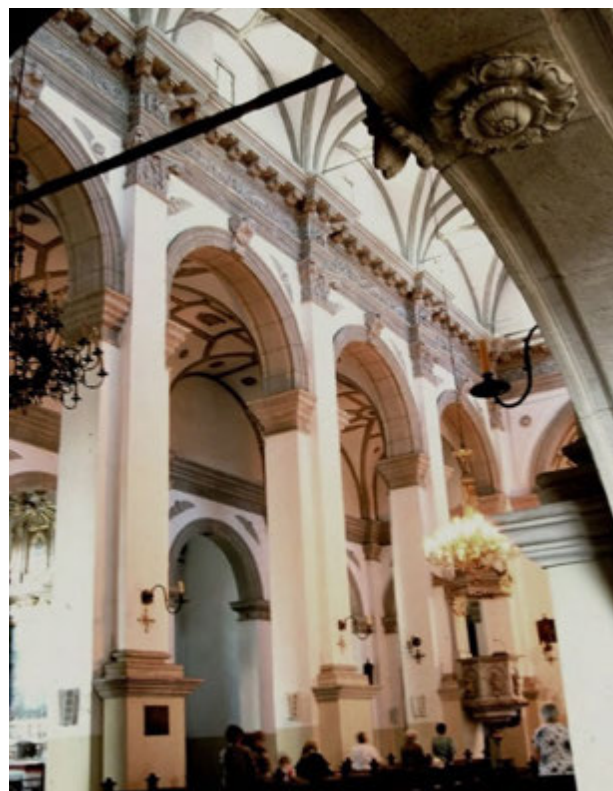
tury sakralnej, pałacowo-zamkowej, użyteczności publicznej i budownictwa mieszczańskiego. Dotychczas działający twórcy mają wielu następców, a wśród nich rzeźbiarzy i architektów tej miary, co: wykształcony na wzorach włoskich Polak Jan Michałowicz z Urzędowa (1530–1583), zwany „*Prak-sytelesem polskim*”, a także liczni Włosi: wspomniany już Hieronim Canavesi z Mediolanu (1525–ok. 1582) i Santi Gucci (1530–1600) oraz Piotr Barbon (ur. ?–1588), Giovanni Ricci (XVI/XVII w.), Giovanni Baptysta Quadro (ur. ?–1590), Paweł Dominici (ur. ?–1618), Jan Baptysta z Wenecji (XVI w.), Galeazzo Appiano (XVI/XVII w.), Jan Maria Bernardoni (1540–1605), Andrea Dell’Aqua (1584–1636) i wielu innych. Architekci i muratorzy Komaskowie, wykształceni we Włoszech, działający zwłaszcza na lubelszczyźnie w kręgu dzieł, tzw. typu lubelsko – kaliskiego, przenoszą na nasze ziemie nowe akcenty stylistyczne – raz orientalne, innym razem niderlandzkie – o wybitnych cechach odrębności.

W roku 1578 przybył do Polski z Padwy włoski architekt Bernardo Morando (ok. 1540–1600), który na zlecenie wielkiego humanisty Jana Zamoyskiego, kanclerza i wielkiego hetmana koronnego, sekretarza na dworze królewskim Zygmunta II Augusta i Stefana Batorego wykonał projekt, a następnie zrealizował nowożytnie miasto i twierdzę Zamość.

Na podstawie kontraktu zawartego pomiędzy Bernardem Morando a Janem Zamojskim we Lwowie dnia 1 lipca 1578 r., przewidywano początkowo odbudowę rodzinnego zamku, a później założenie miasta na przyległych gruntach wsi Skokówka. Jak wynika z listu kanclerza z 3 października 1579 r., w którym napisano: „*Niech mi malowanie rozmierzenia placu na miasteczko pošle Bernardo*”, podjęta została wówczas decyzja budowy nowożytnego miasta.

Powstał też zamiysł wzniesienia w mieście okazałej świątyni, kolegiaty Zamojskiej wybudowanej w latach 1587–1598. Jest ona wybitnym dziełem końcowej fazy renesansu w Polsce.¹¹ Jej wnętrza posiadają bogatą artykulację filarów, arkad i antycznych belkowań, dźwigających wspaniale dekorowane sztukatorsko sklepienia (ryc. 17).

Również i to dzieło jest staranną kontynuacją wzorców warsztatu krakowskiego, podtrzymujących aspiracje twórcze Berrecciego. Naśladowało przepych włoskich pałaców inspirowany wzorcowymi dziełami, jakimi stały się niewątpliwie wnętrza Watykanu zdobione arcymistrzowskimi freskami Rafaela (ryc. 18).



17. Zamość, kolegiata, wnętrze nawy głównej, widok spod chóru muzycznego

17. Zamość, collegiata, interno della navata principale, veduta dal di sotto il coro



18. Rzym, pałac watykański, Sala Heliodora, fragment fresku Rafaela

18. Roma, Palazzo Vaticano, Sala di Eliodoro, particolare dell’affresco di Raffaello

¹¹ J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968.



19. Zamość, Rynek Wielki, ciągi renesansowych podcieni
 19. Zamość, Piazza del Mercato Grande (Rynek Wielki), sequenza di portici rinascimentali



21. Zamość, Rynek Wielki, kamienice ormiańskie, ul. Ormiańska 28–24

21. Zamość, Piazza del Mercato Grande (Rynek Wielki), palazzi signorili armeni, via Ormiańska 28–24



20. Zamość, sklepienia sieni tzw. kamienicy Moranda, przy ul. Staszica 25

20. Zamość, volte del vestibolo del cosiddetto palazzo di Morando in via Staszica 25



22. Zamość, kamienice Ormiańskie, z widokiem na ratusz

22. Zamość, palazzi signorili armeni con la veduta sul Municipio

Zdobnictwo to przenika do wielu miejskich budowli publicznych. Charakteryzuje się nim także oryginalna zabudowa kamienic mieszczańskich z podcieniami. Wiele z nich zdobią okazałe frontony, a większość wewnątrz posiada piękną dekorację sztukatorską sklepień, belkowych stropów i polichromii (ryc. 19–20).

Podobnie podziwi budzi całe miasto otoczone starowłoskim systemem fortyfikacji, jak też wszystkie jego budowle, takie jak: bastiony, kurtyny, bramy miejskie, arsenał, pałac, akademia, ratusz i liczne świątynie. Zespół ten należy do jednego z niewielu przykładów zrealizowanego w całości renesansowego miasta „Arkad Odrodzenia”, noszącego nazwę „Padwa Północy” (ryc. 21–22).

Powstało wówczas wielonarodowe miasto, do którego od początku poza Polakami przybywały znaczne grupy narodowościowe Ormian, Żydów i Greków. Wśród osiedleńców byli również Niemcy, Holendrzy, Włosi, Hiszpanie, Szkoci, Rusini, Węgrzy, Turcy i Persowie. Do budującego się miasta sprowadzono odpowiednio dużą liczbę muratorów, kamieniarzy, rzemieślników olendrów, i budowniczych. W źródłach akt miejskich z lat 1583–1609 wymienia się liczną grupę „*muratores*” lub „*murarii*” zatrudnionych wraz z Bernardem Morando, wstępującym jako mistrz „*architectus*”. Wraz z nim pracowało czterech Włochów, Hanus i jego brat Tomasz nazywany „*murarius Italus*”, oraz Piotr i Babtysta. Ponadto wielu mistrzów murarskich i czeladników Niemców i Polaków.

Wśród najstarszych domów i kamienic mieszczańskich zachowało się wiele przykładów noszących cechy reprezentujące typ małomiasteczkowego domu polskiego. Liczne budowle miasta, a szczególnie jego pierwotne domy mieszkalne, już od początku powstania nosiły piętno rodzimości, a także stylowe cechy odrębności przesiąknięte pierwiastkami tradycyjnymi.¹² Choć miasto i jego budowle zrealizowane zostały w nawiązaniu do wzorców idealnych, zaczerpniętych głównie z traktatów teoretyka architektury Sebastiana Serlia,¹³ to dopiero później, bo w ciągu całego XVII w. domy te były wielokrotnie rozbudowywane, otrzymując w drugiej fazie kształtne loggie filarowo-arkadowe na wzór rozwiązań układów przestrzennych i fasad włoskiego *cinquecenta* (ryc. 23–24).

Rozwiązania zaczerpnięte z teoretycznych planów miast, znane z traktatów Pietro Catanea, Francesca di Giorgio Martiniego, i Leone Scamoccie-

¹² B.M. Pawlicki, *Kamienice mieszczańskie Zamościa, problemy ochrony*, Kraków 1999, s. 17, 108.

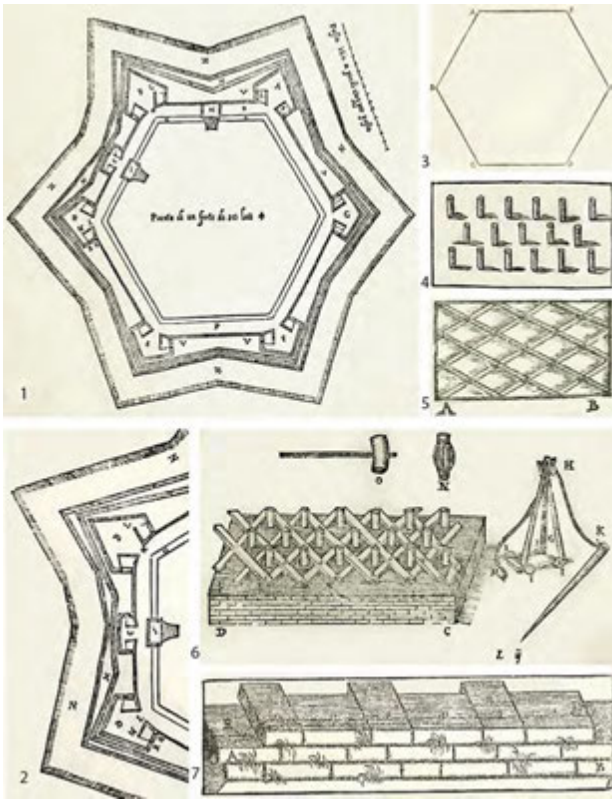
¹³ J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław 1973.



23. Zamość, kamienica „pod Madonną” przy ul. Ormiańskiej 22
23. Zamość, palazzo signorile “sotto Madonna” in via Ormiańska 22



24. Padwa, domy podcieniowe przy ul. Cesare Battisti 125–129
24. Padova, palazzi signorili con portic in Via Cesare Battisti 125–129



25. Giacomo Lanteri, *Duo libri...* (s. 100), 1,2. plan sześciobocznej twierdzy, 3-7. systemy konstrukcji

25. Giacomo Lanteri, *Duo libri...* (p. 100). 1,2. pianta una fortezza esagonale, 3-7. sistemi costruttivi. Ill. Autore



26. Zamość, Obraz Bukowiński, widok miasta od południa z piattaformą

26. Zamość, imagine Bukowiński, con la veduta una vista laterale Sud della città con piattaforma. Wikipedia

go oraz wzorce budowli z traktatu Sebastiana Serlia, a także współczesne realizacje miast włoskich, takich jak: Padwa, Palma Nuova i Sabbionetta zostały twórczo wykorzystane przez wybitnego mecenasa Jana Zamojskiego i współdziałającego z nim znanego architekta Bernarda Moranda. Dzięki temu powstało zrazu dzieło na wskroś nowoczesne i piękne, oparte na wzorcach włoskich, lecz dostosowane do rodzimych potrzeb i polskiej tradycji kulturowej.

Zamość, zakwalifikowany do kręgu dzieł manierystycznych końca XVI w. jest świadectwem dążenia twórców i mecenasów do przetworzenia włoskich wzorców architektury i urbanistyki na swój własny, niepowtarzalny sposób.¹⁴

Dzieje miasta i jego wspaniałych budowli wskazują, że mogło się ono rozwijać, gdyż zastosowano u początku dalszej drogi jego rozwoju na wskroś nowatorskie idee włoskiego renesansu, kumulujące doświadczenia okresu quattrocenta i cinquecenta, tradycyjny polski nurt sarmatyzmu przemieszany z odrobiną włoskiego manieryzmu, północnego niderlandyzmu, a także z zasadami kompozycyjnymi, wdzięku ornamentyki i kolorystyki wschodu.

Jak już stwierdzono, dzisiejsze „znaczenie Zamościa polega na tym, że był dziełem oryginalnym i punktem wyjścia twórczości, która brała zeń poszczególne elementy.”¹⁵

Miasto i jego budowle przybierało coraz to nowe kształty i formy artystyczne przez cały wiek XVII. Zamość zachował pierwotną formę oryginalnego planimetrycznego konturowego planu sześciokątne- go, według wzorca idei budowy fortyfikacji „*Duo Libri di Giacomo Lanteri*” z 1557 r.¹⁶

Giacomo Lanteri między innymi w księdze drugiej, w rozdziale XV pisze: „Dla lepszego zrozumienia tego, co napisałem w tej książce – tom i chciał umieścić tu w projekcie plan fortecy o sześciu narożnikach, lub sześciu stronach, co pokazuje (wszystko, co nie jest zrobione w tych proporcjach by oddać dla małości papieru) z wymagań losu; ...”¹⁷

¹⁴ W. Zin, W. Grabski, *Wyniki badań nad renesansowym Zamościem*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie” XI/1, Kraków 1968, s. 554–557.

¹⁵ S. Herbst, *Zamość*, Warszawa 1954, s. 36.

¹⁶ G. Lanteri, *Duo libri di M. Giacomo Lanteri di Paratico da Brescia. Del modo di fare le fortificationi di terra*, appresso Bolognino Zaltieri (Stampato in Vinegia, per Francesco Marcolini), 1559. 4°, ill., tavv. rip. BNCf – Palatino 10. 5. 2. 412, p. 102.

¹⁷ G. Lanteri, *Duo libri di M. Giacomo Lanteri di Paratico da Brescia. Del modo di fare le fortificationi di terra*, op. cit., p. 101.



27. Rożnów, beluarda z 1 poł. XVI w. J.A. Tarnowski, 2. Bergamo, beluarda San Giovanni

27. Rożnów, beluarda 1° s. XVI w., J.A. Tarnowski, 2. Bergamo, beluarda San Giovanni. Wikipedia



28. Florencja, „Sztuka Architektury”, Andrea Pisano, „Mistrz pancerza”, 1334–1336

28. Fizenze, L'Arte della Architecture, Andrea Pisano, „Maestro dell'armatura”, 1334–1336. Wikipedia

Rysunek ów ukazuje teoretyczny plan piattaformy, będący rozwinięciem idei niewielkich, małych bastionów, zwanych dawniej baluardą. Rysunek struktury przypomina widok z boku od południowego zachodu weneckich murów (piattaforma Santa Grata i beluarda San Giovanni) w mieście Bergamo. Przypomina nam także regularne układy murów, „opus incertum”, a także konstruowanie fundamentów na podmokłym terenie otoczonym fosami (ryc. 25–26, 27–28).

KONKLUZJA

Chcąc w skrócie podsumować przedstawiony obraz kształtowania się stuletniego okresu związków polsko-włoskich w architekturze doby odrodzenia, można odwołać się do zdania wybitnych uczonych, historyków sztuki i historyków kultury, którzy zaprezentowali syntetyczne poglądy na ten temat już w latach 50. XX w.

Regularna kompozycja nowożytnych monumentalnych budowli Krakowa oraz licznych mistrzowskich dzieł renesansu jest istotną cechą początku XVI w. Świadczyć o tym mogą przedstawione tu przykłady dzieł tworzonych w Toskanii głównie przez mistrzów florenckich, oraz analogie koncepcji artystycznych powstających w pracowniach północnych Włoch, tej miary twórców, co Masaccio, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Pietro Perugino i Rafael Sanzio.

W Polsce przenoszone były wzorce włoskich miast handlowych wg modeli, których twórcami byli Pietro Cataneo, Francesco di Giorgio Martini, Leone Scamocci. Wzorem dla przybyłego z Padwy Bernardo Morando był traktat Giacomo Lanteri. Wzorce budowli zapożyczano z traktatu Sebastiana Serlia.

LEGAMI POLACCO-ITALIANI NELL'ARCHITETTURA DEL RINASCIMENTO 1500–1600

Le nuove correnti dell'Umanesimo, la voglia di vivere in contatto con la bellezza, il desiderio di avere sempre presenti i risultati di un'arte raffinata permisero che si sviluppassero in Polonia esempi di gran maestria di una cultura e di un'arte italiane sconosciute fino a quell'epoca. A Cracovia, alla corte reale di Casimiro IV Jagellone e di sua moglie arciduchessa Elisabetta d'Asburgo operarono Jan Długosz, canonico e storico cracoviano, e l'italiano Filippo Buonaccorsi, studioso, biografo e consulente politico del re, che assunse il cognome Kallimach. Essendo precettori dei sei figli del re, essi intrapresero il compito di divulgare le nuove idee. Furono i legami dinastici e culturali con il trono ungherese che favorirono la diffusione di quello stile rinascimentale nato a Firenze del Quattrocento ma che in Polonia era ancora ignoto. Il rafforzarsi dello stile rinascimentale italiano in opere architettoniche, nella scultura, nella pittura, nella poesia e nella letteratura in Polonia proseguì nell'arco dell'intero secolo XVI. Kallimach e Conrad Celtis, originario della Franconia, fondarono nel 1489 a Cracovia la *Sodalitas Litteraria Vistulana*. Quella prima Associazione Letteraria sulle rive della Vistola aveva a quell'epoca un compito importante nella propagazione della cultura moderna. La scienza e l'arte iniziarono così ad avere una grande importanza sociale. La Polonia, come l'Ungheria alcuni anni prima, si trovò in una situazione fortunata potendo importare il Rinascimento nella sua migliore versione fiorentina.

La corrente del Rinascimento si evidenziò nelle aspirazioni culturali della corte reale, così come nell'ampia attività di magnati e dell'élite culturale, ecclesiastica e secolare di quell'epoca. Il periodo di re Sigismondo vide la creazione di numerose opere che rappresentanti di grandi famiglie, dignitari della corona ed eccellenti personaggi della gerarchia ecclesiastica commissionavano presso artisti stranieri e soprattutto presso maestri italiani. I viaggi all'estero e le ambascerie degli uomini di politica, della Chiesa e di commercianti, ed anche i contatti tra gli esponenti della vita culturale, gli scienziati e gli umanisti provenienti dalla Polonia e dall'Europa legavano Cracovia, la capitale della Polonia, con Vilnius, Vienna, Buda, Francoforte sul Meno, Norimberga, Bruxelles, ma anche con Venezia, Urbino, Padova, Firenze, Roma, Napoli, Ferrara e Bari.

Grandi umanisti arrivavano allora in Polonia, prima di tutto dall'Italia, per insediarsi presso la corte reale e presso i grandi mecenati e protettori. Si cir-

condavano e vivevano alla corte reale, tra studiosi ed artisti, i vescovi cracoviani e grandi umanisti Jan Kornarski, Piotr Tomicki e Jan Łaski, il vescovo di Płock Erazm Ciołek, l'arcivescovo di Gniezno e il poeta Andrzej Krzycki. C'erano tra di loro anche rappresentanti di grandi famiglie di magnati: Górka, Kmita, Tęczyński, Tarnowski e Szydłowiecki, due Magni Procuratores cracoviani di origine alsaziana, i fratelli Jan e Seweryn della famiglia di banchieri Boner, ed il loro connazionale Justus Ludwik Decius, che arrivò dall'Ungheria nel 1508. Paladino alla corte degli Asburgo, segretario alla corte del re Sigismondo I, banchiere e amministratore delle saline di Bochnia e di Wieliczka, consulente e capo delle zecche della corona, egli era anche un grande amico di studiosi e di artisti, autore di opere letterarie e dell'opera storica "*De Sigismundi regis temporibus*".

La ricostruzione della cappella gotica del vescovo Jan Grot, presso la cattedrale del Wawel, divenne un impulso per le nuove correnti artistiche dell'epoca. A quel tempo, a cavallo di due epoche, medioevo ed epoca moderna, tra gli anni 1502–1505, venne realizzato per iniziativa della regina Elisabetta, dentro la cappella stessa, il posto per il sarcofago del re Jan Olbracht. Uno dei maestri assunti allora al Wawel per la costruzione della cappella fu l'architetto e scultore fiorentino, Francesco Fiorentino (ca. 1435–1516), discepolo di Ghiberti (ca. 1381–1455), il quale venne in Polonia dall'Ungheria.

Francesco Fiorentino, operante negli anni 1502–1516, realizzò la nicchia rinascimentale per il sepolcro, riconosciuta successivamente come il primo capolavoro dell'arte rinascimentale in Polonia. Nella ideazione della forma della nicchia, chiusa da una monumentale cornice architettonica, l'autore si ispirò all'antico arco trionfale. Nel sottarco, sorretto da coppie di pilastri classici, fu realizzato l'antico motivo dei cassettoni ornati da rosoni policromati che ricordavano le *laquedaria* romane. Esse aprivano una pioggia di fiori verso la figura del re giacente dentro la nicchia. Sullo sfondo, all'interno della nicchia fu collocata, nel posto centrale sopra il sarcofago reale, l'Aquila Bianca, lo stemma reale, circondato da una corona rinascimentale, tra stemmi della dinastia degli Asburgo e del Gran Ducato Lituano (dis. 1).

Quella composizione innovativa prese per modello le prospettive espressive di Giovanni di Mone Cassai detto Masaccio (1401–1428), che alla fine della sua breve vita, negli anni 1426–1428, realizzò

un famoso affresco nella chiesa di S. Maria Novella di Firenze, intitolato *Trinità*, considerato un epittaffio della famiglia dei Lanzi (dis. 2). In tale opera l'artista si servì di un affascinante motivo pittorico d'alternanza di luci e ombre detto *chiaroscuro*, in cui un'adeguata distribuzione delle tonalità dei colori, delle luci e delle ombre, della prospettiva e dell'espressione gli permise di costruire una spazialità del dipinto. La Trinità con il Padre che sorregge il Crocefisso furono collocati sullo sfondo di una cappella fittizia in cui vediamo: “*la volta a botte, disegnata in prospettiva e divisa in cassettoni con rosoni. La volta si riduce e si abbrevia così che sembra penetrare dentro il muro.*”¹ L'interno della cappella fu presentato nella prospettiva dal basso, circondato dalla grande cornice del portale rinascimentale ad arcate. Nelle sue composizioni pittoriche Masaccio si rifaceva molto coraggiosamente alle creazioni artistiche degli innovatori della sua epoca come Beato Angelico (ca. 1395–1455), Paolo Uccello (1397–1475), Raffaello Sanzio (1483–1520) e lo scultore fiorentino Donatello (1386–1466). Alcuni concordano nel sostenere che una certa influenza sul modo di rappresentare il suo mondo la ebbe pure l'amico e maestro del pittore, l'architetto Filippo Brunelleschi (1377–1446).

Quella composizione poteva anche prendere per modello monumento funerario di Leonardi Brunni scolpito da Bernardo Rossellino negli anni 1446–1450, e quello di Carlo Marsuppini scolpito da Desiderio da Settignano negli anni 1455–1458, entrambi nella chiesa Santa Croce di Firenze.

Nella costruzione di un'opera assolutamente originale come una nicchia rinascimentale sepolcrale, si pensò che collocare all'interno della nicchia un sarcofago opera di un altro artista non riducesse per niente il valore di una nuova, tuttora ignota, percezione della forma artistica. A quell'epoca infatti, nel 1505, nella bottega di Veit Stoss veniva infatti forgiata, probabilmente commissionata precedentemente dal principe Sigismondo, figlio del re e futuro sovrano Sigismondo I, la lastra sepolcrale del re Jan Olbracht. L'autore della lastra fu probabilmente il figlio maggiore di Veit che arrivò a Cracovia da Norimberga assieme al padre, Stanislaw Stoss (ca. 1478–1528), autore a sua volta dei trittici gotici alla cattedrale del Wawel e nella chiesa di Santa Maria. Con lui collaborò lo scultore Wolf Huber di Passau, suo assistente. La sagoma del re giacente sul sarcofago appartiene ai più eccellenti esempi della scultu-

ra tardogotica, dove “*il nuovo canone figurale costituisce un contributo dell'autore di queste opere alle forme ereditate da Veit.*”²

La figura espressiva del re che impugna le insegne del potere, rappresentata in una corazza medievale, con i caratteristici lineamenti ritraenti il volto ed il corpo, è una delle caratteristiche innovative attinte da un mondo comune e reale dell'Europa moderna, ormai governato dallo spirito dell'umanesimo. Vi si possono trovare anche analogie con opere della pittura figurativa, ormai fissate da maestri del Trecento fiorentino. Era proprio Giotto che, secondo Giovanni Villani, “*rappresentava le persone ed i loro gesti nel modo più naturale possibile.*”³ Era sempre lui che, secondo Georg Hegel, fu il primo a “*indirizzare la pittura verso il tempo presente e verso la realtà.*”⁴ Si può anche tentare di cercare altri modelli tra i maestri del Quattrocento, per esempio nella pittura di Paolo Uccello, che rappresentava, in scene di battaglie piene di vitalità e poeticamente affascinanti, in una tranquilla atmosfera, imponenti e animate figure di cavalieri e condottieri chiusi in corazze.

Francesco Fiorentino intraprese, nello stesso periodo, i lavori per la ricostruzione secondo uno stile rinascimentale dell'ala occidentale del palazzo del Wawel. Con lui lavorarono due stuccatori, muratori e scultori arrivati dall'Italia, Giovanni e Ugolino. Nell'opera di modernizzazione dell'ingresso gotico al cortile del castello, Fiorentino creò un'ampia arcata rinascimentale di forma simile all'arco trionfale romano, ornata nel sottarco da cassettoni con rosoni. L'arcata consentì la realizzazione di una prospettiva che riprendeva la nuova concezione del cortile rinascimentale del palazzo, ornato da portici di colonne e arcate distribuite su vari piani. (dis. 3). Gli autori si ispiravano ai capolavori presenti in Italia e noti a tutti, tratti soprattutto dalla pittura fiorentina. Essi rappresentavano bellissime Madonne col Bambino sullo sfondo di imponenti e solenni interni, riprendendo così delle forme create da molti altri artisti nelle loro visioni pittoriche ed ispirate sul modello delle irraggiungibili forme di bellezza antica. Si potrebbe ricordare un simbolico scenario che rappresentava la decorazione architettonica dell'antica volta a cassettoni dipinta nel terzo quarto del XV secolo, dipinto da Piero della Francesca (1415/20–1492), nello sfondo della bellissima scena dell'adorazione della Madonna col Bambino dell'altare di Brera (dis. 4).

¹ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani*, traduzione di Karol Estreicher, Varsavia, Cracovia 1988, vol. II, pp. 95–103.

² T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa, L'arte di Cracovia*, Cracovia 1959, pp. 204, 263.

³ G. Villani, *La Nuova Cronica – Un'opera emblematica della storiografia triscentesca*, ca. 1340.

⁴ Hegel G.W.F., *La scienza della logica*, a c. di A. Moni, Bari, Laterza, 1924. (...) 1929.

Nello stesso periodo la facciata occidentale del secondo piano della Casa della Regina del Wawel fu ornata con un rinascimentale oggetto rinascimentale collocato in una delle stanze che era fino ad allora ignoto alla tradizione cracoviana. La nicchia dell'oggetto è chiusa a volta dall'interno tramite un'arcata a cassettoni, una novità rispetto agli stretti fori delle finestre gotiche, volte a sesto acuto e sedili, comuni nel castello del Wawel (dis. 5). Anche qui ci si può riferire a numerosi esempi della pittura del Quattrocento, tra l'altro all'opera di Piero della Francesca che rappresenta la Madonna col Bambino sullo sfondo di una nicchia semisferica coperta da una cupola a cassettoni del polittico Sant'Antonio, oppure alla scena d'altare dipinta nel 1513 da Girolamo Romanino, che rappresenta la Madonna col Bambino in Trono circondata da angeli e santi (dis. 6).

Tutte quelle opere hanno una caratteristica comune, ossia una simile disposizione artistica dello spazio all'interno della nicchia sepolcrale, dell'arcata d'ingresso al cortile e della nicchia dell'oggetto secondo nuove, ampie forme dei sottarchi rinascimentali a cassettoni, decorati da rosoni dorati. Sulla parete esterna dell'oggetto sorretto dalle console fu applicato un antico motivo di travi, sorretto da doppi pilastri. Nella fascia del fregio trovarono posto scudi con stemmi della Polonia, della Lituania e degli Asburgo, divisi da ghirlande (dis. 7). Queste opere sono, evidentemente, un segno della serietà del mecenatismo reale. Alla base dell'oggetto furono probabilmente collocate delle formose mensole, modiglione rinascimentali, che è una replica da colonne adoperate da Donatello nella Cantoria. Tali forme erano comunemente usate in tante altre opere in stile gotico, così come molte altre opere del primo Rinascimento cracoviano. Le vediamo, infatti, come monumentali mensole che sorreggono delle prominenti cornici intorno al cortile del castello reale, sorreggendo un portichetto della torre minore della chiesa di S. Maria o nell'oratorio di Paolo Kaufman che si trova dentro la stessa chiesa (dis. 8).

Nel periodo successivo, particolarmente subito dopo l'incoronazione del re di Polonia Sigismondo I avvenuta nel 1507, ossia negli anni dal 1506 al 1516, furono continuate le opere di costruzione del castello e venne completata la costruzione dell'ala settentrionale del palazzo. Oltre agli italiani nominati prima, Giovanni e Ugolino, collaborarono con Francesco Fiorentino anche altri scultori e muratori cechi, Kasper Simon di Sabinowo e Jan di Koszyce.⁵

⁵ R. Skowron, *Kalendarium dziejów Wawelu*, (*Calendario della storia del Wawel*), Cracovia 1990.

L'annale Rocznik Świętokrzyski, datato 1517, contiene la seguente iscrizione: “*L'Illustrissimo re di Polonia Sigismondo, ricostruendo il castello di Cracovia lo decorò straordinariamente di colonne, dipinti, fiori dorati e di alloro... anche le stanze... partendo dal portone del castello e terminando a Kurza Stopa (Piede di Gallina).*”⁶ Justus Ludwik Decius, registrando lo stato dei lavori nel 1518 scrisse: “*Il re magnifico... cominciò a decorare il castello di nuovi edifici. Lavorando per dieci anni con enorme sforzo costruì due palazzi sollevandoli dalle fondamenta... così che non si sa che cosa ammirare di più, la magnificenza del re costruttore o il suo talento architettonico ed artistico.*”⁷ Il contributo di Francesco Fiorentino, morto nel 1516, fu commentato con le parole: “*È stato lui che grazie alla sua maestria costruì magnificamente una parte del castello cracoviano, la quale era da quel terminate.*”⁸

Oggi risulta difficile stabilire quante fossero in quella moderna concezione del palazzo, fatto ricostruire sulla base delle strutture del castello medievale, le caratteristiche della tradizione artistica del Quattrocento italiano e quante le caratteristiche dell'arte nostrana. Si sono infatti conservati soltanto pochi frammenti che risalgono al primo periodo, scoperti in seguito ai lavori di restauro svolti negli anni 1951–1983⁹ Si tratta di pochi resti degli antichi ricchi soffitti di legno policromati, a cassettoni, di resti dei pavimenti di marmo, dei portali e dei caminetti, e dei resti dei bellissimi fregi con motivi di arabesche, conservatisi nelle imposte di volte di un'epoca più recente. Esaminando i resti di quelle opere si può costatare con certezza che sono espressione delle esperienze artistiche ed estetiche della Toscana sviluppatesi nelle botteghe dei maestri fiorentini. Esse furono esportate per la prima volta in terra polacca in numerosi esempi che oggi non esistono più nella forma completa. Esempi ne sono alcune remote e raffinate forme, sia architettoniche che scultoree, ed i fregi di straordinaria bellezza.

Nel periodo dal 1516 al 1537 si svolse l'attività in Polonia dell'architetto e scultore italiano Bartolomeo Berrecci (ca. 1480–1537), originario di Pontassieve vicino Firenze. Bartolomeo Berrecci arrivò a Cracovia nel 1516 probabilmente dall'Ungheria e grazie ai tentativi del re Sigismondo I. Il re era infat-

⁶ Rocznik Świętokrzyski, MPH III, p. 91.

⁷ W. Pocięcha, *Królowa Bona (1494–1557), Czasy i ludzie Odrodzenia*, (*La regina Bona (1494–1557), Tempi e uomini del Rinascimento*), vol. 1, 2, Cracovia 1949, pp. 233–234.

⁸ J.L. Decjusz, *Księga o czasach króla Zygmunta*, (*De Sigismundi regis temporibus*), Varsavia 1960, p. 130.

⁹ A. Majewski, *Wawel, dzieje i konserwacja*, (*Wawel: storia e restauri*), Varsavia 1993, pp. 73–150.

ti da molto tempo legato al trono ungherese tramite suo fratello Ladislao Jagellone a Buda. Bartolomeo proseguì i lavori di Francesco Fiorentino continuando la ricostruzione del castello del Wawel. Nel 1518 Bartolomeo Berrecci presentò, ancora prima dell'arrivo a Cracovia della futura regina di Polonia, la duchessa Bona Sforza d'Aragona di Bari, il modello della cappella, “*che si deve costruire e che ci è piaciuto molto*”, come scrisse il re nella lettera al burgravio del castello, Jan Boner.¹⁰ (R.Skowron, 1990). La cappella reale fu costruita negli anni 1519–1533. Chiamata da allora cappella di Sigismondo, essa è riconosciuta come il più grande capolavoro del Rinascimento in Polonia, espresso nella sua fase matura. (dis. 9). Essa si caratterizza dell'equilibrio delle forme architettoniche esterne e della decorazione interna. Le sue pareti sono state divise in parti sul modello degli archi trionfali. Gli altari, le tombe sepolcrali e le statue di marmo sono collocati dentro le formose nicchie allo scopo di enfatizzare la gloria di Dio e del re fondatore. (dis. 10, 11).

I cassettoni della cupola della cappella di Sigismondo contengono i rosoni floreali; i campi delle superfici piane e le superfici sferiche dei pendentifs sono ornati da decorazioni grottesche, panoplia e medaglioni. Sotto la cupola della lanterna si vede un'insegna, circondata da una corona di nove testine di angeli: *Bartholo Florentino opifice*. Si possono cercare analogie con essa nelle realizzazioni italiane presenti alla corte ducale dei Gonzaga di Mantova ed il cui autore fu Andrea Mantegna (ca. 1430–1506). Proprio lì quell'imparagonabile artista amante dell'arte antica decorò, negli anni 1473–1474, gli interni del castello San Giorgio con magnifici affreschi, ornando le pareti, le volte e i plafoni con bellissime decorazioni illusionistiche che diventarono da allora modello per numerose realizzazioni dell'epoca.

L'ispirazione italiana della cappella sepolcrale del re Sigismondo il Vecchio può essere individuata solo nei disegni e bozze di prospettiva di Leonardo da Vinci. Essi rappresentano una costruzione sulla base rettangolare, coronata da un tamburo ottagonale e una coppa di cupola con lanterna. La stessa costruzione sacrale, simile per proporzione anche se alquanto semplificata, la troviamo nella cappella di San Prosdocimo nella basilica di Santa Giustina a Padova. Il suo piccolo interno quadrato, non coperto dal tetto, è un prezioso esempio dell'arte paleocristiana dell'epoca a cavallo tra il V e il VI secolo. Chiuso da quattro arcate, esso costituisce un model-

lo dell'antico *sacellum*, luogo provvisto di un altare e dedicato alla divinità (dis. 12).

Nella sua bottega di scultore Bartolomeo Berrecci era circondato da numerosi illustri collaboratori – “famiglia”, tra cui artisti, costruttori e scultori arrivati dall'Italia. Esempi ne sono i fratelli Antonio e Filippo di Fiesole, il primo muratore ed il secondo costruttore, Nicola Castiglione (1537–1545), costruttore, Giovanni Soli, muratore, Bernardo Zano-bi de Gianotis di Roma, muratore, Giovanni Cini di Siena. C'erano fra loro anche dei polacchi, i muratori Janusz e Stanisław Brzezina, e inoltre costruttori slovacchi, tedeschi, cechi e ungheresi.

Nella sua bottega Berrecci realizzò molte sculture, tra cui il baldacchino sopra il sarcofago gotico del re Ladislao Jagello (1519–1524), i sarcofagi, destinati alla cattedrale del Wawel, dei vescovi Jan Konarski (1521) e Piotr Tomicki (ca.1530) ed inoltre tutte le decorazioni architettoniche per l'interno della cappella di Sigismondo, tra cui la figura del sarcofago del re Sigismondo I, i tondi con figure dei re Salomone e Davide, i medaglioni con busti dei quattro Evangelisti e le sei sculture a pieno rilievo rappresentanti figure dei santi che furono inserite all'interno delle nicchie (1529–1531). Assieme al maestro Benedykt di Sandomierz, muratore reale proveniente anch'egli dalla bottega di Francesco Fiorentino, Berrecci continuò negli anni 1524–1529 i lavori per l'ampliamento e la decorazione artistica degli interni del palazzo rinascimentale del Wawel.

Nel 1535, per iniziativa di Justus Ludwik Decius, fu costruita a Wola Chelmska, vicino Cracovia, la *villa suburbana*, ispirata ai modelli di ville italiane. L'autore di quest'opera, che già allora veniva chiamata “*castellum elegantissimum*”, fu ancora Bartolomeo Berrecci, membri del gruppo detto “famiglia” (dis. 13).

Tuttora, dietro la sua facciata, si nasconde l'irraggiungibile bellezza dei portici del Palazzo della Cancelleria romano progettato da Donato Bramante (dis. 14).

Si può oggi confrontare l'aspetto di un tempo di quel “*raffinato castelletto fortificato*”, realizzato con gran gusto, cura e correttezza stilistica, e meta per i contemporanei di fughe fuori città dalle fatiche della vita quotidiana, con la maestria della cappella di Sigismondo oppure con opere simili realizzate nello stesso tempo dai Medici a Poggio a Caiano, all'epoca del Quattrocento toscano? Tale domanda rimane tuttora senza risposta dato che la forma originale della villa di Decius fu modificata nel corso della ricostruzione realizzata nel 1590 dal suo nuovo proprietario Sebastian Lubomirski ed ispirata ai nuovi modelli di Sebastiano Serlio.

¹⁰ R. Skowron, *Kalendarium dziejów Wawelu*, (*Calendario della storia del Wawel*), Cracovia 1990.

Le radici dell'arte italiana sono evidenti anche nelle architettoniche cornici di numerosi sarcofagi a nicchia che venivano realizzati fino alla fine del XVI secolo nelle botteghe dei maestri come Girolamo Canavesi (nella cattedrale di Poznań), e Santi Gucci che realizzò vari sarcofagi commissionati da famiglie borghesi cracoviane di origine italiana, Montelupi e Cellari nella chiesa di Santa Maria di Cracovia (dis. 15).

Alla sua costruzione con Berrecci collaborò Gianmaria Mosca di Padova, arrivato a Cracovia verso il 1532, e già nello stesso anno conosciuto e operante come Giovanni Maria Padovano (ca.1493–1574). Quell'illustre artista conquistò la fama in Italia grazie alla partecipazione, tra l'altro, al concorso per la realizzazione del bassorilievo destinato alla rinascimentale cappella di Sant'Antonio di Padova e successivamente realizzata con grande maestria e sfarzo da Giovanni e Antonio Minelli, negli anni 1500–1532, secondo il progetto del famoso scultore Andrea Broscio (dis. 16). Alla realizzazione dei bassorilievi, che rappresentano scene di vita di Sant'Antonio, lavorarono anche artisti di gran rango come Danese Cattaneo, Tullio Lombardo e Jacopo Sansovino.

Gli anni 1545–1575 videro il consolidamento in Polonia dello stile rinascimentale. Continuarono ad operare Giovanni Cini (1490/95–1565), Giovanni Maria Padovano (1493–1574), Bernardino Zanobi de Gianotis (?–1560?). Tra le molte opere realizzate in quel periodo si distingue un imponente castello – residenza, eretto negli anni 1550–1571, a Niepołomice e la cui costruzione fu diretta, su commissione del re Sigismondo Augusto, da un costruttore reale, il maestro Tomasz Grzymała. Le decorazioni secondo la tradizione dell'arte ornamentale italiana caratterizzarono anche quella magnifica opera. Lo vediamo nelle proporzioni e nella forma della cornice del portale che conduce attraverso un vestibolo all'ampio cortile ad arcate.

La piena fioritura delle varie forme dello stile tardo rinascimentale in Polonia si realizzò invece negli anni dal 1575 al 1640. Tale stile intraprese proprio allora la propria strada verso il manierismo locale. Sull'intero territorio della Repubblica, in numerose città medioevali come in provincia, furono realizzate molte opere di utilità pubblica, di architettura sacra, palazzi, castelli e costruzioni civili. Artisti e costruttori che avevano operato in precedenza trovarono allora molti successori. Tra di loro c'erano scultori e architetti di grande rango, come il polacco Jan Michałowicz di Urzędowo (1530–1583), detto "*Prassitele polacco*", formatosi su una base culturale plasmata secondo modelli italiani; ma c'erano anche numerosi italiani: sopraddetti Girolamo Cana-

vesi (1525–1582) di Milano e Santi Gucci (1530–1600), Pietro Barbona (? – 1588), Giovanni Ricci (XVI/XVII secoli), Giovanni Battista Quadro (? – 1590), Paolo Dominici (? – 1618), Giovanni Battista di Venezia (XVI secolo), Galeazzo Appiano (XVI/XVII secoli), Giovanni Maria Bernardoni (1540–1605), Andrea dell'Acqua (1584–1636) e molti altri. Architetti e muratori comaschi, formati in Italia e operanti innanzitutto nella regione di Lublino, attraverso le opere del cosiddetto tipo di Lublino–Kielce, importarono sulle nostre terre nuovi accenti stilistici: a volta orientali, a volta fiamminghi ma comunque con caratteristiche realizzative differenti da quelle locali.

Nel 1578 arrivò in Polonia, proveniente da Padova, l'architetto italiano Bernardo Morando (ca.1540–1600), il quale realizzò la città moderna e la fortezza di Zamość lavorando su commissione di Jan Zamoyski, questi era un grande umanista, cancelliere e grande comandante in capo della corona e segretario alla corte reale di Sigismondo I Augusto e di Stefano I Báthory.

In base al contratto stipulato tra Bernardo Morando e Jan Zamoyski a Leopoli il 1 luglio 1578, prima doveva essere ricostruito il castello di famiglia e successivamente fondata una città ubicata sui terreni adiacenti al villaggio Skokówka. Come risulta dalla lettera del cancelliere del 3 ottobre 1579, in cui egli scrisse: "*Bernardo, mi deve mandare il disegno con le dimensioni della superficie destinata alla fondazione del villaggio*", risale a quel tempo la decisione di fondare una città moderna.

Nello stesso periodo nacque l'idea di erigere in città un imponente tempio, la collegiata di Zamość, costruita negli anni 1587–1598, ed eccellente esempio di opera della fase finale del Rinascimento polacco¹¹

I suoi interni presentano una ricca articolazione di pilastri, arcate e travature antiche che sostengono le volte, esse pure riccamente decorate di stucchi (dis. 17); anche quest'opera è un'accurata continuazione dei modelli della bottega cracoviana che richiamano le aspirazioni creative di Berrecci. Essa riprendeva il fasto dei palazzi italiani e fu ispirata su opere senza dubbio esemplari come gli interni del Vaticano, decorati dai maestosi affreschi di Raffaello (dis. 18).

Tale stile ornamentale distingue numerose costruzioni civili di carattere pubblico. Le stesse caratteristiche sono presenti anche nell'originale assetto architettonico dei palazzi borghesi con portici. Molti

¹¹ J. Kowalczyk, *Kolegiata w Zamościu*, (*Collegiata di Zamość*), Varsavia 1968.

di essi sono decorati con grandiosi frontoni e la maggior parte degli interni presenta una magnifica decorazione a stucco delle volte, dei soffitti a travi e policromie (dis. 19–20).

Circondata da un vecchio sistema italiano di fortificazioni, l'intera città è degna di ammirazione. Essa si distingue infatti per tutte le sue costruzioni, i bastioni, le cortine, le porte municipali, l'arsenale, il palazzo, l'accademia, il municipio e i numerosi templi. Il complesso è uno di pochi esempi di città delle "Arcate del Rinascimento", completamente rinascimentale, e viene denominata la "Padova del Nord" (dis. 21–22).

Si sviluppò a quel tempo un centro multinazionale nel quale, oltre ai polacchi, giunsero numerosi gruppi di etnia armena, ebraica e greca. Tra i rappresentanti di stranieri installatisi sul posato c'erano pure tedeschi, olandesi, italiani, spagnoli, scozzesi, russi, ungheresi, turchi e persiani. Durante il periodo di costruzione della città furono invitati e condotti muratori, scultori, artigiani e costruttori in numero adeguato. Nei documenti originali degli atti municipali degli anni 1583–1609 sono citati numerosi "muratores" oppure "murarii" che lavorarono insieme a Bernardo Morando, indicato a sua volta come "architectus". Assieme a lui lavorarono anche altri quattro italiani: Hanus, suo fratello Tommaso detto "murarius Italus", Pietro e Battista. Oltre a questi lavorarono molti maestri muratori e apprendisti tedeschi e polacchi.

Assieme alle case più antiche ed ai palazzi borghesi si conservarono molti esempi di abitazioni con caratteristiche piccolo-borghesi polacche. Sono numerose le costruzioni in città, particolarmente tra le sue prime abitazioni, che presentano, a fianco delle nuove caratteristiche stilistiche, i segni distintivi del carattere locale¹² Anche se la città e le sue costruzioni furono realizzate con riferimenti a modelli ideali, presi innanzitutto da trattati dello studioso di architettura Sebastiano Serlio,¹³ fu soltanto più tardi, e cioè nel corso del XVII secolo, che molte case furono spesso ricostruite secondo tali canoni. Il risultato della seconda fase di lavori fu la creazione di formose logge, con pilastri ed arcate, erette secondo il modello delle soluzioni di sistemi spaziali e di costruzione delle facciate tipiche del Cinquecento italiano (dis. 23–24).

I trattati su teoriche piante di città di Pietro Cattaneo, di Francesco di Giorgio Martini e di Vincenzo

¹² B.M. Pawlicki, *Kamienice mieszczańskie Zamościa, problemy ochrony*, (Palazzi signorili di Zamość – i problemi della ambientale), Cracovia 1999, pp. 17, 108.

¹³ J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, (Sebastiano Serlio e l'arte polacca), Breslavia 1973.

Scamozzi, ma anche i modelli costruttivi del trattato di Sebastiano Serlio e le realizzazioni contemporanee in città italiane come Padova, Palma Nuova e Sabbioneta, furono usati in modo creativo dall'illustre mecenate Jan Zamoyski e dall'architetto Bernardo Morando che lavorò con lui. Grazie a questa sintesi nacque un'opera assolutamente bella e moderna, basata su modelli italiani, ma adattata alle esigenze locali e alla tradizione culturale polacca.

Zamość, riconosciuta un'opera manierista della fine del XVI secolo, è un esempio, a suo modo irripetibile, delle tendenze e delle aspirazioni di artisti e mecenati di trasferire i modelli italiani dell'architettura e dell'urbanistica.¹⁴

La storia della città e dei suoi magnifici edifici indicano che l'insediamento aveva possibilità di sviluppo. Sin dall'inizio della sua storia furono infatti rispettate le idee pienamente innovative del Rinascimento italiano che univano le esperienze del Quattrocento e del Cinquecento, la tradizionale corrente locale di sarmatismo ed un accento di manierismo italiano, l'arte fiamminga e persino regole di composizione, di stile ornamentale e di coloristica orientali.

Come è già stato constatato: "l'importanza odierna di Zamość consiste nel fatto che fu un'opera originale e la sintesi di vari elementi."¹⁵

L'equilibrio di magnifiche forme, raggiunto tramite un'organica unione delle loro parti e delle loro decorazioni, "fu innestata in Polonia nella forma già matura, fiorentina."¹⁶

La città ed i suoi edifici acquistarono nuove forme artistiche durante tutto il corso del secolo XVII. Zamość ha conservato la forma del piano a contorno planimetrico pentagonale originale, secondo l'idea schema di costruzione fortificazioni "Duo Libri di Giacomo Lanteri" di 1557.¹⁷

Giacomo Lanteri tra le altre cose, scrive nel libro II capitolo XV: "Per maggiore intelligenza di quanto ho seritto nel presente volume ho voluto porre qui in disegno la pianta d'un forte di sei angoli, o di sei lati, iaquale dimostra (tutto che non sia fatta con quella proportione ch'ella douerebbe havere per la

¹⁴ W. Zin, W. Grabski, *Wyniki badań nad renesansowym Zamościem*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie.”

¹⁵ S. Herbst, *Zamość, miasto i mieszczaństwo*, (Zamość, città e cittadini), Varsavia 1954.

¹⁶ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa*, (L'arte di Cracovia) op. cit.

¹⁷ G. Lanteri, *Duo libri di M. Giacomo Lanteri di Paratico da Brescia. Del modo di fare le fortificationi di terra*, appresso Bolognino Zaltieri (Stampato in Vinegia, per Francesco Marcolini), 1559. 4°, ill., tavv. rip. BNCF – Palatino 10. 5. 2. 412, p. 102.

picciolezza de la carta) tutte le partii, che nel sorte si richieggono;...”¹⁸

La figura mostra una piattaforma piano teorico, che l'estensione del concetto di piccole, piccoli bastioni, precedentemente baluarda. Figura la strutture assomiglia una vista laterale Sud-Ovest delle mura Venete (Piattaforma di Santa Grata e baluardo di San Giovanni) nella città di Bergamo. Ci ricorda una serie regolare di muri, “opus incertum” e costruire le fondamenta di un'area paludosa, circondata da fossati.

Figura la strutture assomiglia una vista laterale Sud-Ovest delle mura Venete (Piattaforma di Santa Grata e baluardo di San Giovanni) nella città di Bergamo. (dis. 25–26, 27–28).

CONCLUSIONE

Volendo riassumere in poche parole la storia centennale dei legami polacco-italiani nell'architettura rinascimentale, possiamo citare la frase pronunciata da illustri studiosi, storici dell'arte e storici della cultura, che hanno esposto una sintetica opinione in merito già negli anni Cinquanta del Novecento.

La regolare composizione delle moderne costruzioni monumentali di Cracovia e di numerose opere rinascimentali realizzate con grande maestria è una delle caratteristiche essenziali dell'inizio del XVI secolo. Ne sono testimonianze gli esempi di opere realizzate, soprattutto in Toscana, da maestri fiorentini e le analogie con le concezioni artistiche nate nelle botteghe artistiche dell'Italia Settentrionale di maestri del rango di Masaccio, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Pietro Perugino e Raffaello Sanzio.

In Polonia, sono stati trasferiti i modelli di città commerciali italiane da modelli i cui creatori sono

stati Pietro Cataneo, Francesco di Giorgio Martini, Leone Scamocci. Modello per venuto da Padova, Bernardo Morando era un trattato di Giacomo Lanteri. I modelli di edifici prende in prestito dal trattato Sebastian Serlio.

LITERATURA / LETTERATURA

- Decius J.L., *Księga o czasach króla Zygmunta (De Sigismundi regis temporibus)*, Varsavia 1960.
- Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa, (L'arte di Cracovia)*, Cracovia 1959.
- Lanteri G., *Duo libri di M. Giacomo Lanteri di Paratico da Brescia. Del modo di fare le fortificationi di terra*, appresso Bolognino Zaltieri (Stampato in Vinegia, per Francesco Marcolini), 1559. 4°, ill., tavv. rip. BNCF – Palatino 10. 5. 2. 412.
- Vasari G., *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów (Vite de' più eccellenti architetti, pittori, e scultori italiani)*, traduzione di Karol Estreicher, Varsavia, Cracovia 1988, vol. II, pp. 95–103.
- Herbst S., *Zamość, miasto i mieszczaństwo (Zamość, città e cittadini)*, Varsavia 1954.
- Kowalczyk J., *Kolegiata w Zamościu (Collegiata di Zamość)*, Varsavia 1968.
- Kowalczyk J., *Sebastiano Serlio a sztuka polska (Sebastiano Serlio e l'arte polacca)*, Wrocław 1973.
- Majewski A., *Wawel, dzieje i konserwacja (Wawel: storia e restauri)*, Varsavia 1993.
- Pawlicki B.M., *Kamienice mieszczańskie Zamościa, problemy ochrony (Palazzi signorili di Zamość – i problemi della ambientale)*, Cracovia 1999.
- Pociecha W., *Królowa Bona (1494–1557), Czasy i ludzie Odrodzenia (La regina Bona (1494–1557), Tempi e uomini del Rinascimento)*, vol. 1, 2, Cracovia 1949.
- Skowron R., *Kalendarium dziejów Wawelu (Calendario della storia del Wawel)*, Cracovia 1990.
- Zin W., Grabski W., *Wyniki badań nad renesansowym Zamościem (Risultati degli studi di Zamość rinascimentale)*, “Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowej Oddziału PAN w Krakowie” (“Relazioni delle Riunioni della Commissione degli Studi della Divisione PAN di Cracovia”) XI/1, Cracovia, pp. 554–557.

¹⁸ G. Lanteri, *Duo libri di M. Giacomo Lanteri di Paratico da Brescia. Del modo di fare le fortificationi di terra*, op. cit., p. 101.