

du frère du roi, afin d'entendre les dépositions des témoins de la vie de Casimir.

Le deuxième portrait de Saint Casimir, dont la datation remonte jusqu'au XVI^e siècle, fut conservé dans la cathédrale de Wilno (fig. 4). L'inscription qu'il porte informe de sa rénovation en 1594, donc il avait du être peint quelques dizaines d'années plus tôt. Sur ce tableau le saint a trois mains, dont deux sont des mains droites; celle qui est avancée vers le côté fut peinte d'abord et celle qui est plus près du corps fut ajoutée plus tard afin que la silhouette paraisse plus cohérente. Cela était nécessaire puisqu'on voulait recouvrir le tableau d'une robe d'argent. La première main n'était pas visible sous la robe et pour cette raison on avait négligé de la repeindre.

Une importance toute particulière en ce qui concerne le tableau de Cracovie présente le portrait de Saint Casimir de Krosno qui se trouve à l'église paroissiale et porte la date 1520 (fig. 5). Ce n'est pas l'original peint en cette année, mais sa copie postérieure, assez rude, provenant probablement de la fin du XVIII^e siècle. La pose du saint, son geste, les plis de son manteau, ressemblent tellement au tableau de Cracovie, qu'il faut admettre que l'auteur s'était servi soit de l'original de 1520, sans nul doute apprécié comme provenant de la période de la béatification de Saint Casimir, soit d'une copie ancienne, et qu'il modernisa son oeuvre à la manière des portraits polonais du XVII^e siècle. Ainsi donc, aussi bien dans le tableau de Krosno que dans celui de Cracovie, on trouve une analogie avec l'image de Saint Casimir de l'année 1520, période de sa béatification. Dans le tableau de Krosno cette analogie est assez fidèle mais le tableau est faible au point de vue

artistique; dans celui de Cracovie, qui est bien meilleur, l'analogie est plus dégagée et s'influence du modèle du portrait polonais du XVII^e siècle. Il faut rappeler aussi trois copies du portrait cracovien de Saint Casimir, dont une se trouve dans l'église des Frères Mineurs de Pilica, la deuxième dans l'église de Frères Mineurs de Kazimierz Dolny, et la troisième (fig. 6) dans l'église paroissiale de Łuszczów, distr. Lublin. Le portrait cracovien de Saint Casimir a plus de valeur artistique que la grande majorité des portraits polonais du XVII^e siècle, ce qui fait croire que son auteur était un artiste plus conscient, plus doué de talent et plus instruit que les représentants typiques de l'école locale. Son art ne peut être expliqué que par les influences du milieu artistique du pays, il faut admettre qu'il avait fait des études à l'étranger, à savoir en Flandre.

Le portrait cracovien de Saint Casimir n'est pas signé, font défaut également les données d'archives concernant son auteur; ce n'est donc que l'analyse comparative qui peut mener à sa découverte. Dans les portiques du cloître des Franciscains de Cracovie on trouve un portrait de l'évêque Andrzej Trzebicki (fig. 7), peint en 1664 par le peintre cracovien Daniel Frecher. Cette oeuvre, la seule que l'on connaisse de cet artiste, est en même temps la seule de notre peinture de la période proche à celle du portrait de Saint Casimir, traduisant une pareille manière de peindre et un niveau artistique égal. Ce qui plus est, le style de ce portrait indique que son auteur avait fait ses études non seulement en Pologne, où en 1621 il devint compagnon de la corporation des peintres, mais aussi en Flandre où, selon l'avis de Jerzy Mycielski, il s'influença de l'école d'Antoine van Dyck. C'est donc Daniel Frecher qui peut être hypothétiquement l'auteur du portrait de Saint Casimir.

HALINA WAGA

ARTYŚCI POLSCY W RZYMSKIEJ AKADEMII „VIRTUOSI AL PANTHEON”

Pod portykiem Agryppy, obok brązowych podwoi Panteonu, znajdują się we wnęce drzwi, prowadzące do schodów na szczyt świątyni. Drzwi XIX-wieczne ze starą skrzynką listową akademii „*Virtuosi al Pantheon*” koronuje marmurowy emblemat, na którym cyrkiel, pędzle i dłuta okolone są wiązką róż i lilii oraz dewizą: „*Florent in Domo Domini*” Tędy się wchodzi do historycznej siedziby konfraternii artystów, która od renesansu przetrwała do dzisiaj, a emblemat był już w użyciu w r. 1583 i narysował go Federico Zuccari. Ale jeśli nas owa akademia interesować może dla swoich niezwykłych kolei i roli, jaką odegrała w artystycznym życiu europejskim, to

więcej jeszcze może dlatego, że schodami wiodącymi do tej akademii wspinał się jej członek, malarz Szymon Czechowicz, a w wiek później — rzeźbiarz Oskar Sosnowski, mając powierzona sobie pieczę „*nad salami i kaplicami*”, własnym kosztem odnowił zrujnowane powodzią wejście z portyku i kazał wyryć na marmurowej tablicy emblemat, który dziś widzimy nad drzwiami.

„*Virtuosi al Pantheon*”¹, wiekowa instytucja rzymska, nie należy, jak historyczne akademie dei Lincei czy Arcadia, do tych kilku dzisiaj ocalałych z plejady akademii naukowych i literackich, które powstawały we Włoszech na przestrzeni wieków XVI—

¹ O kongregacji *Virtuosi al Pantheon*, dziś Akademii, por.: C. I. VISCONTI, *Sulla Istituzione della Insigne Artistica Congregazione Pontificia del Virtuosi al Pantheon. Notizie storiche*, Roma 1869; — S. KAMBO, *La Pontificia I. Accademia dei Virtuosi al Pantheon e le sue vicende di fede e di arte*, Roma 1928 (odbitka z „*Atti del I Congresso*

Naz. di Studi Romani”, kwiecień 1928); — CECCARIUS, *La Congregazione Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, [w:] „*Triptice omaggio a Sua Santità Pio XII offerto dalle Pontificie Accademie di S. Tommaso e di Religione Cattolica, di Archeologia e dei Virtuosi al Pantheon*”, Città del Vaticano 1958, t. II, s. 365–375 z 9 tabl.

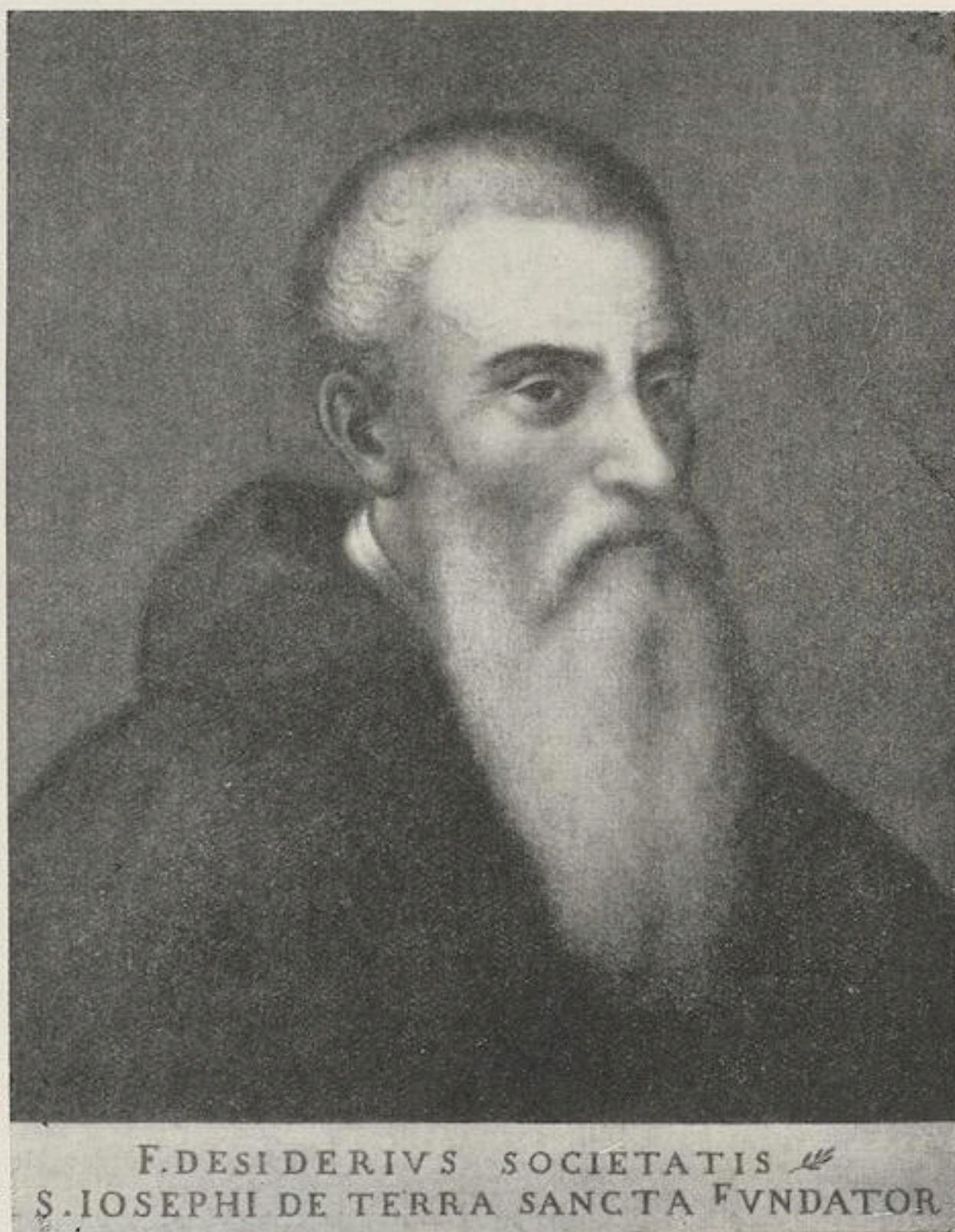


Il. 1. Wejście z portyku Panteonu do siedziby Akademii „Virtuosi al Pantheon”.
(Fot. Boccardi)

—XVIII. Można ją uważać za młodszą siostrę wielkiej Akademii S. Luca — obie były pierwotnie konfraterniami religijnymi a członkami jednej i drugiej zostawali wyłącznie artyści. Ale, jeżeli artystyczna korporacja S. Luca już po XV w. rozwinęła się w rodzaj wszechmocnego uniwersytetu, do którego garnała się młodzież z całej Europy, a którego profesorowie wpływali na powstawanie i zanikanie kierunków sztuki, to Virtuosi zaczęli od działalności przeważnie charytatywnej i dopiero z biegiem czasu rozwinęli akcje w dziedzinie sztuki. W XIX stuleciu wreszcie wprowadzili konkursy dla młodzieży artystycznej.

Nazywali siebie „compagnia”, „confraternità”, a najczęściej „congregazione”. Dzisiaj stowarzyszenie jest akademią papieską, tak jak trzy inne — Akademia Archeologii, Akademia Filozofii oraz Akademia Nauk Ścisłych. Tak więc była to początkowo jedna z konfraternii, w jakie obfitował okres kontrreformacji, a które do dzisiaj przetrwały. Warto wspomnieć tu inną, ciągle istniejącą, „Sacconi Rossi”: członkowie jej, nierzadko stojący na najwyższych szczeblach społecznych w anonimowości swoich czerwonych worów i kapturów przewożą i grzebią w naszych czasach ofiary napadów czy ruchu na drogach, tak jak kiedyś zwozili i grzebali ofiary bandytyzmu

w pustkowiach Kampanii rzymskiej. Nazwa, która się z czasem utarła, „Virtuosi”, pochodzi stąd, że stowarzyszenie składało się z artystów; termin „virtuoso” dawniej stosowano do artysty każdego rodzaju, obecnie oznacza niemal wyłącznie muzyka. „Al Pantheon” zaś pochodzi stąd, że stowarzyszenie wyrosło z Panteonu, jak pnącza na jego murach i tam miało zawsze i ma dalej swoją siedzibę historyczną. W bocznej kaplicy Panteonu artyści, których papież Paweł III przysłał dla restaurowania zagrożonej świątyni, zebrali się po raz pierwszy 1 stycznia 1543 r. pod egidą kanonika Desiderio d'Adiutorio, ażeby, jak mówi ich statut „stowarzyszyć dla dobra ich duszy i w służbie sztuki dla wiary ludzi, którzy w sztuce dążąc do doskonałości, wybijają się ponad innych, podobnie jak świątynia Rotundy góruje nad innymi gmachami”. Członkowie stowarzyszenia zbierali się poprzez wieki XVI, XVII i XVIII w pomieszczeniu znajdującym się nad ową kaplicą, długim i wąskim, i wśród braci, którym nie przeszkadzały ani stromość schodów ani zimno pokoju, ogrzewanego pyłem węglowym i źle oświetlonego lampą oliwną, znajdujemy takie nazwiska, jak Sangallo i Vignola, Poussin i Velazquez, Maratta i Canova. Pnąc się po setce schodów Virtuosi uzyskali na swe archiwum inny jeszcze zakamarek tuż przy belkach wspa-



Il. 2. Portret Desiderio d'Adiutorio, założyciela kongregacji.
(Fot. Boccardi)

niałego portyku. A wreszcie w XIX stuleciu, za swoich czasów już „akademickich”, zajęli pokoje, leżące w amfiladzie w attyce świątyni, za Hadriana może będące mieszkaniem kapłanów, albo składem przedmiotów kultu. Jeżeli ze względów praktycznych akademia mieści się obecnie gdzie indziej, to jednak w owej attyce pozostają dalej jej lary i penaty: obrazy i portrety, złotem ram harmonizujące z ciepłą brunatną cegłą antycznego muru, popiersia marmurowe w dwóch absydach i, oczywiście szafy z archiwum stowarzyszenia. W osobnym zaś „sacrarium” sasiadują w gablotkach odlew gipsowy czaszki Rafaela i czaszka autentyczna założyciela, cystersa z opactwa Fossanova, Desiderio d'Adiutorio.

Postać tego zakonnika pokrewna jest na tle swoich czasów Franciszkowi Ksaweremu, którego misjonarski płomień zawiódł aż po Japonię i Teresie z Avili, która czytając, jak Don Kichot, romanse rycerskie, planowała z bratem wyprawy na Saracenów. Desiderio w swojej młodości dwukrotnie podjął wyprawę do Palestyny i na Synaj, co około r. 1500 nie

było rzeczą łatwą ani bezpieczną, i przywiózł ze sobą woreczki ziemi z miejsc świętych chrześcijaństwa. Przechowywał te woreczki jak relikwie, choć w „sacco di Roma” stracił całe swoje mienie. Kiedy po latach został kanonikiem w S. Maria ad Martyres, inaczej w Panteonie, i upatrzył miejsce na kaplicę w zaniedbanej wnęce świątyni, uzyskał do niego prawo od kapituły w 1541 r., a od papieża Pawła III dla złożonych tam garstek ziemi przywilej wyjątkowego odpustu, jaki otrzymywali tylko pielgrzymi do Ziemi Świętej. Pozostało pomyśleć o bractwie, które dbałoby o kaplicę na przyszłość. I oto zjawiała się przysłana do restaurowania kościoła grupa artystów, gdzie obok architekta Antonio da Sangallo i malarza Pierino del Vaga byli i wysokiej klasy rzemieślnicy. Myśl cystersa trafiła na grunt podatny — jesteśmy w czasach kontrreformy — i zawiązała się artystyczna „Compagnia di S. Giuseppe di Terra Santa”.

Dlaczego pod patronatem św. Józefa? Kult świętego był wówczas nowy, szedł do Rzymu z Hiszpanii, gdzie go propagowała Teresa z Avili, nazywająca



Il. 3. Vincenzo de' Rossi, Statua św. Józefa, 1547.
Panteon, Rzym.

siebie „grzmiącą trąbą łask potężnego obrońcy”. Istniały jednak kościoły koptyjskie pod wezwaniem świętego i razem z nazwą „di Terra Santa”, która odnosiła się zarówno do garstek ziemi, jak do pochodzenia świętego, Desiderio mógł ten kult przywieźć ze Wschodu. Ale prawda, że łatwiej mógł go wziąć z atmosfery fermentu religijnego w Rzymie w 1541 r., kiedy przygotowywano sobór Trydencki, Michał Anioł kończył *Sąd Ostateczny*, rozwijał się zakon jezuitów, mnożyły bractwa religijne.

Świeżo zawiązane stowarzyszenie zamówiło dla kaplicy u rzeźbiarza Vincenzo de' Rossi figurę swego patrona. Dzisiaj możemy ją nazwać za Venturim „rzeczą złego gustu”, bo florencki manierysta stwo-

rzył gwałtownego obrzyna, rodzaj św. Krzysztofa z wyrwanym drzewem w rękę raczej, niż z różdżką lili. Nie mniej w ikonografii świętego w Rzymie to prawdopodobnie pierwszy raz w 1547 r. przedstawia go się bez tła stajenki betlejemskiej, czy ucieczki do Egiptu.

Życie konfraternii nie odbiegało początkowo od życia innych jej podobnych w XVI w., jedyną różnicę stanowiło, że składali się na nią tylko malarze, rzeźbiarze i architekci. Świętowali szczególnie dzień patrona, ozdabiając kaplicę kwiatami, zielenią i przyniesionymi srebrami i obrazami, i oprowadzając w procesji dookoła Panteonu skazańca, którego uwolnili od kary śmierci. Osiągnęli nawet to, że w r. 1609 Paweł V pierwszy raz ogłasza dzień św. Józefa uroczystym świętem chrześcijaństwa. W w. XVI jednak Virtuosi weszli na arenę artystycznego życia Rzymu, bo w swoje święto zainaugurowali w r. 1633 publiczną wystawę obrazów w portyku Panteonu. Znaczy to, że na szerszą skalę robili to i poza kościołem, co robili dawniej: rachunki z r. 1582 mówią o płaceniu za znoszenie i odnoszenie obrazów dla ozdobienia kaplicy. Teraz już jednak płacić trzeba była za czyszczenie portyku, za rusztowania, sznury, gwoździe i haki, za straż nocną przy obrazach i za oliwę do lamp. I za przynoszenie i odnoszenie obrazów, pożyczonych przez domy Colonna i Aldobrandini, Barberini i Borghese. Była to więc okazja zarówno dla malarzy, i nie tylko członków stowarzyszenia, jak i dla wielkich kolekcjonerów i mecenasów do wystawienia płócien, które każdy mógł oglądać.

Virtuosi mieli swoje „jury” i regulamin dotyczący ilości i jakości przyjętych obrazów, które musiały być dobrego pędzla, „di buon nome e di buona mano”. Urządzaniem święta i wystawy zajmowała się osobna komisja, złożona z nowoprzyjętych członków, którzy często pokrywali część kosztów; nazywali się oni „festaroli”. Takim „festarolo” w r. 1650 był Velazquez, przyjęty na członka w lutym. Było to podczas dwuletniego jego pobytu w Rzymie, kiedy zakupywał obrazy dla Filipa IV i malował portret papieża Innocentego X. Wiemy, że w portyku Panteonu wystawił świeżo wykonany wspaniały portret swego pomocnika mulata Juan de Pareja. Echo tych corocznych wystaw znajdujemy w słynnych *Satyrach* i korespondencji Salvatora Rosy, który mówi o swoich pokazanych w Panteonie obrazach, jak *Demokryt*, *Diogenes*, *Prometeusz* i *Kamień*, bo namalował z maestrią biały kamień, ażeby „zazdrość rywali na nim złamała zęby”. Obrazy, które jury przyjmowało, nie musiały być treści religijnej, i potwierdza to dotąd zachowany drukowany katalog z r. 1750, gdzie wśród 250 płócien połowę stanowią sceny batalistyczne i mitologiczne, portrety, krajobrazy i martwe natury.

Wystawy odbywały się corocznie przez cały w. XVII do połowy XVIII z rzadkimi przerwami i należały do wielkich wydarzeń Rzymu. Przez portyk, ozdobiony adamaszkami i girlandami zieleni w dzień 19 marca przewijały się tłumy. Zapiski w księgach kongregacji wymieniają papieży, przybyłych w poczcie kardynałów, a wśród rachunków mówi się o kwiecie z jadowabiu „dla wręczenia go Królowej”: chodzi tu raz o szwedzką królową Krystynę, a raz o Marysieńkę Sobieską.

W tym samym czasie i inne konfraternie wystawiały obrazy w swoich krużgankach. Znane były szczególnie wystawy w czerwcu konfraterni florenckiej w Rzymie, S. Giovanni Decollato, w sierpniu innej, S. Bartolomeo dei Bergamaschi, a w grudniu



Il. 4. Absyda z czasów Hadriana, Fragment wnętrza siedziby Akademii dei Virtuosi. (Fot. Boccardi)

jeszcze innej, S. Salvatore in Lauro dei Piceni. Jak wynika jednak dotąd z naszych poszukiwań, żadna z nich nie może się poszczycić datą wcześniejszą, i wiele wskazuje na to, że Virtuosi wśród pierwszych, jeśli nie pierwsi, wynaleźli publiczne wystawy obrazów na długo przed Salonem francuskim z r. 1667. Mówimy o wystawach dla celów wyłącznie kulturalnych, nie bierzemy pod uwagę płócien przez malarzy wywieszanych dla sprzedaży na wielkich kiermaszach w Paryżu, Antwerpii czy Wenecji.

Zbiegło się to z okolicznością, że Rzym w XVII w. stał się wielkim ośrodkiem sztuki i że w stowarzyszeniu rej wodzili malarze. Jeżeli istnieją jedynie ślady, że członkami Virtuosi byli Caravaggio i Bernini, to często za to w księgach powtarzają się na-

zwiska Baglione, Maderno, Lanfranco, Cortina, Algardi, Bacciaccia i Maratta, a wśród nazwisk cudzoziemców, w Rzymie rezydujących, Paolo Bril, Van Lindt, Lorrain („Claudio Gillé = Claude Gellée), Poussin („Cavalier Pussino”), Jan Miel i wspomniany już Valazquez.

Zwyczaj grzebania zmarłych Virtuosi w ich kaplicy, który zapoczątkował Baronino i Pierino del Vaga, uchodził za tak wielki przywilej — pamiętajmy, że w tejże świątyni kazał się być już pochować Rafael — że protektor stowarzyszenia, kardynał Ottoboni, wielki miłośnik muzyki, tam złożył zwłoki kompozytora Archangelo Corelli, choć ten virtuoso nigdy za życia nie był „Virtuoso”. Zaczęto też umieszczać w kaplicy i na ścianach z nią sąsiadu-



Il. 5. Ksawery Kaniewski, Portret papieża Grzegorza XVI.
(Fot. Boccardi)

jących, epitafia i popiersia, nie tylko członków, ale i artystów nie należących do stowarzyszenia, w takiej ilości, że po dwóch wiekach ta część kościoła musiała przypominać opactwo Westminster. Dzięki inicjatywie kardynała Consalvi w początku XIX w. mury zostały oczyszczone z owej flory portretów, które, przeniesione do muzeum, zapoczątkowały kolekcję, dziś nazywaną się Protomoteca Capitolina, a w Panteonie pozostało tylko kilka pierwszych płyt nagrobnych.

Rozkwitowi stowarzyszenia, które teraz służyło i sztuką „*in Domo Domini*” nie wtórowały zawsze jego finanse. Legaty czy zapisy związane były z dobroczynnością, przeznaczone na sukno, tradycyjnie rozdawane 19 marca ubogim dziewczętom, albo na sumy posagowe dla córek zubożałych artystów. Vir-

tuosi musieli się liczyć z groszem i koszta wystawy obrazów równoważyć często ostrożnymi oszczędnościami. Na wiosennym posiedzeniu corocznie deliberoją, czy urządzać, czy nie, ową, jak ją nazywają najpierw „*festa de quadri*”, a potem już „*mostra de quadri*”. Wielką wystawą w jubileuszowym r. 1750 kończy się złoty okres tych imprez i w ciągu 2. połowy XVIII w. zubożeli Virtuosi schodzą znowu w cień, ograniczając się do działalności charytatywnej. W protokołach posiedzeń stowarzyszenia znajdujemy jednak nadal wśród członków wielkie nazwiska epoki, jak Pannini, Conca, Vanvitelli, Batoni, Mengs, Canova (który był ich regentem) i Valadier.

Nowa era otwiera się dla stowarzyszenia w r. 1833, kiedy Virtuosi odnajdują w Panteonie kości Rafaela. Dziś jest dla nas rzeczą oczywistą, że Rafael leży

w antycznym sarkofagu i tam, gdzie chciał leżeć, pod ołtarzem ze statua Madonny, która stopę opiera na kamieniu. Tymczasem, jeśli wszyscy wiedzieli, że był pochowany pod posągiem „*Madonny del sasso*” to w w. XVIII zaczęto w to powątpiewać. Przyczyniła się do tego bardzo prosta okoliczność, że kiedy Virtuosi restaurowali swoją kaplicę i otworzyli grób założyciela, regent zarządził, ażeby czaszkę cystersa umieścić w oratorium na piętrze, w pokoju, gdzie się stowarzyszeni zbierali. W późnych latach XVIII w. Virtuosi oddali gablotkę z czaszką na przechowanie w salach siostrzanej Akademii S. Luca, a po Rzymie zaczęła krążyć legenda o znajdującej się tam głowie Rafaela. Podróżni z pietyzmem odwiedzali akademię: był wśród nich nawet Goethe i w swoich pamiętnikach (*Podróż do Włoch*, 7 marca 1788) daje upust podziwowi i wzruszeniu przed czaszką geniusza.

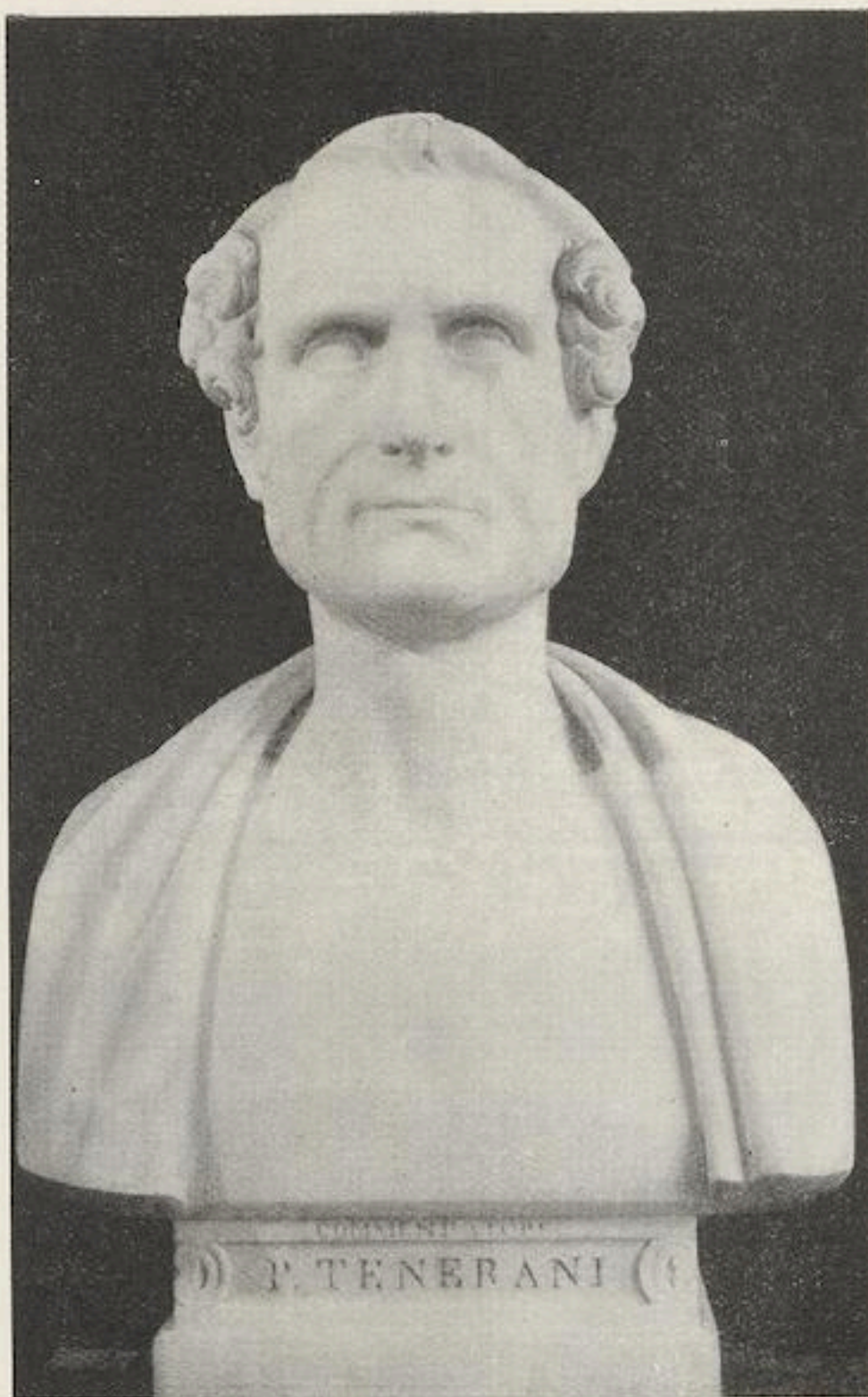
Spory między archeologami na ten temat nabrały tak wielkiego rozgłosu, że, ażeby z nimi skończyć, za inicjatywą regenta, rzeźbiarza De Fabris, Virtuosi przystąpili razem z Akademią S. Luca, otrzymawszy potrzebne zezwolenia, do kopania w podziemiach Panteonu. 14 września 1833 r., wybierając pod koniec ziemię rękami, żeby spadając nie pokruszyła kości, znaleźli szkielet Rafaela, rozsypany przez powódzie Tybru, dokładnie w miejscu, gdzie według tradycji miał leżeć. Patos tej chwili (jesteśmy w pełni epoki romantycznej) odbija się w poezjach tego czasu. Poeta Giuseppe Gioachino Belli maluje jednym wierszem swego sonetu „*Er corpo arritrovato*” te trzy dni, kiedy tłumy wypełniały Rotundę, żeby widzieć wystawione na katafalku kości boskiego malarza:

„*E tutto er giorno la Ritonna è ppiena.*”

Papież Grzegorz XVI ofiarował dla złożenia szczątków Rafaela sarkofag z Muzeów Watykańskich, a Virtuosi na żądanie wielu zagranicznych akademii rozsyłali rycinę, przedstawiającą wnękę z sarkofagiem pod „*Madonna del sasso*”. I od owego wydarzenia zaczęła się nowa działalność artystyczna stowarzyszenia, które teraz nabrało charakteru akademii i wprowadziło nawet zwyczaj noszenia granatowych fraków haftowanych srebrem. Obdarzeni przez Grzegorza XVI osobnym funduszem, Virtuosi organizowali co dwa lata wielki konkurs „Gregoriański” z premiami-stypendiami kolejno, dla młodych architektów, malarzy i rzeźbiarzy. Konkursy, ten i inne później, mniejsze zwane „*d’esercizio*”, dla których Virtuosi przenoszą się do attyki Panteonu, a nawet wynajmują sale w pałacach rzymskich jak Altemps i Spada, trwały jeszcze w bieżącym stuleciu i ustana z dewaluowaniem się papierów wartościowych po drugiej wojnie światowej.

* * *

W księgach stowarzyszenia nazwisko polskie pojawia się dość wcześnie, bo w r. 1604. 14 marca przyjęty został na członka „*Paolo Maurizio Polacco, sacerdote*”. Poza tą wzmianką nie wiemy więcej. Ażeby być przyjęty, cudzoziemiec musiał wtedy czas jakiś w Rzymie rezydować, a Polak powinien być być znany w polskim hospicjum. Nie mieliśmy jednak okazji zrobić poszukiwań w archiwum św. Stanisława. Z duchownych o imieniu Paweł w tych latach przebywających, znamy starego kanonika Goślickiego i księdza Garczyńskiego, który się wówczas świeżo doktoryzował na uniwersytecie w Sapienzy. Oba nazwiska



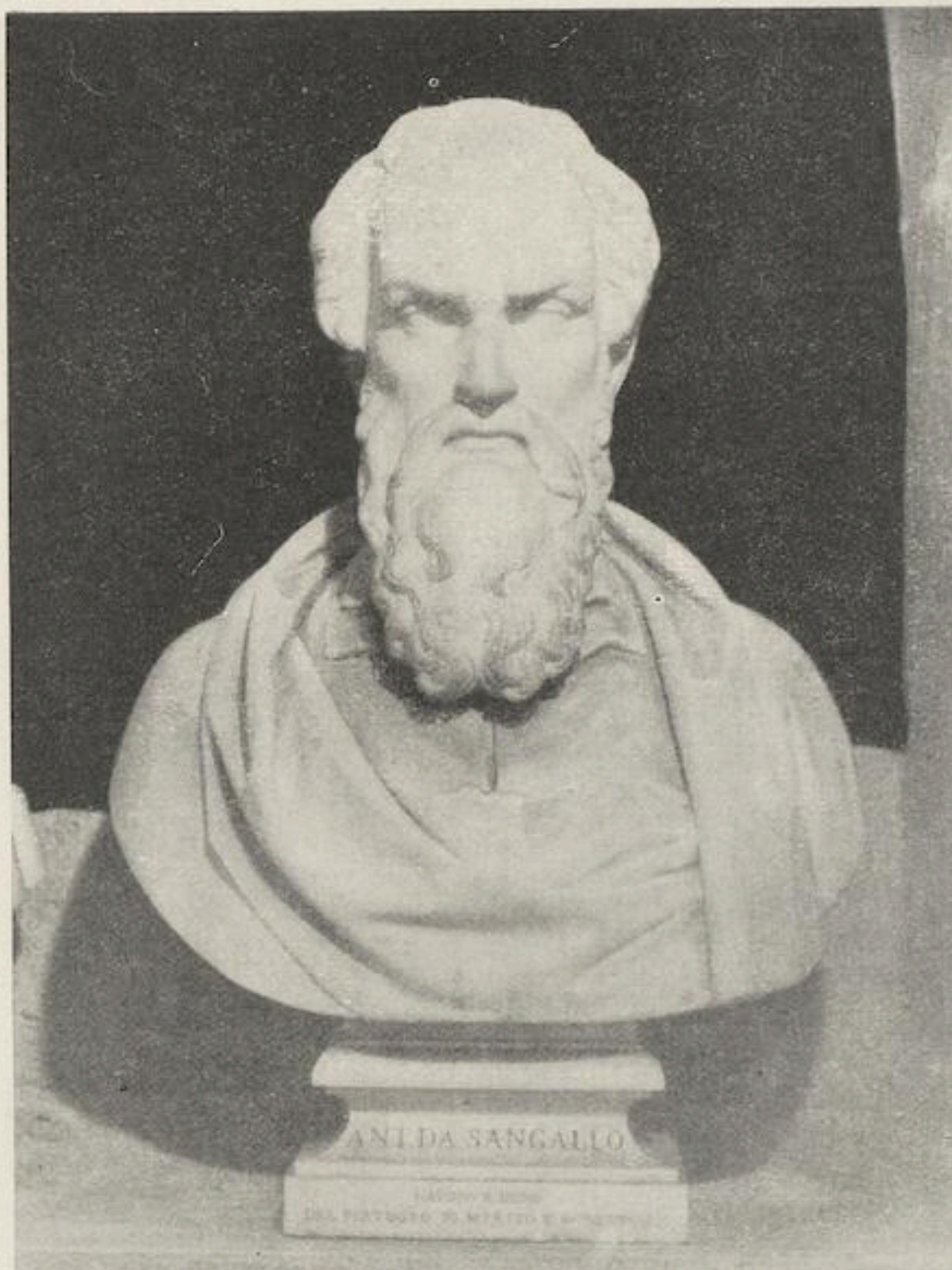
Il. 6. Oskar Sosnowski, Popiersie Pietra Teneraniego.

dostatecznie trudne dla Włocha, ażeby sekretarz zapisał tylko narodowość.

9 grudnia 1725 r. został członkiem Szymon Czechowicz (1689—1775)², najpierw zapisany jako „*Simone Zdecoyz, Polacco*”. Wiadomo, że do Rzymu przyjechał w r. 1710, wielki admirał Maratty, i że w 1715 r. zapisał się do Akademii S. Luca, gdzie w roku na-

² Nie podaję tu celowo literatury polskiej dotyczącej życia artystów polskich, których tu wymieniam, literatura ta bowiem dobrze jest znana polskiemu czytelnikowi. Ograniczam się jedynie do wymienienia niezbędnych pozycji, kładąc nacisk na pozycjach włoskich.

M. LORET, *Zycie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym [1930], s. 276—283 i tabl. 11—12; — Archiwum Acc. Virtuosi al Pantheon. „*Si corse la bussola se si doveva accettare per fratello il Sig. re Simone Zeccoviz Pittore, e raccolti li voti con la dichiarazione che la palla negra è inclusiva, e la palla bianca esclusiva furono trovati tutti negri favorevoli, a riserva di due bianche contrarie si che restò ammesso*”.



Il. 7. Oskar Sosnowski, Popiersie Antonia da Sangallo Młodszego.

stępnym osiągnął nagrodę za malarstwo, wręczoną mu na uroczystym posiedzeniu w obecności papieża Klemensa XI. Kiedy go więc Virtuosi przyjęli, przebywał już w Wiecznym Mieście 15 lat i znany był dostatecznie jako malarz. Zimą między 1724 a 1725 r. wykonał dla kościoła św. Stanisława przy okazji roku jubileuszowego obraz ze św. Jadwigą w adoracji przed Chrystusem na krzyżu. Z protokółów akademii wynika, że przychodził na wszystkie prawie posiedzenia w ciągu 5 lat, aż do 10 grudnia 1730 r. W tymże roku obarczono go godnością tzw. „paciere”, czyli rozjemcy w zatargach między członkami, co łatwo sobie wytłumaczyć jego znaną łagodnością i prawością charakteru (wiemy, że dokonał życia w klasztorze kapucynów w Warszawie). Po 1730 r. nazwisko Czechowicza nie pojawia się więcej w dokumentach sto-

³ M. LORET, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Milano-Roma 1929, s. 22-23, 25-30 i rys. 13-43; — tenże, *Nieznanne prace Tadeusza Kuntzego w Rzymie*, „Dawna Sztuka” (Lwów) 1930, II, z. 2, s. 10 z 14 rys., — tenże, *Zycie polskie w Rzymie*, jw., s. 283-285, 287-294 i tabl. 13-27.

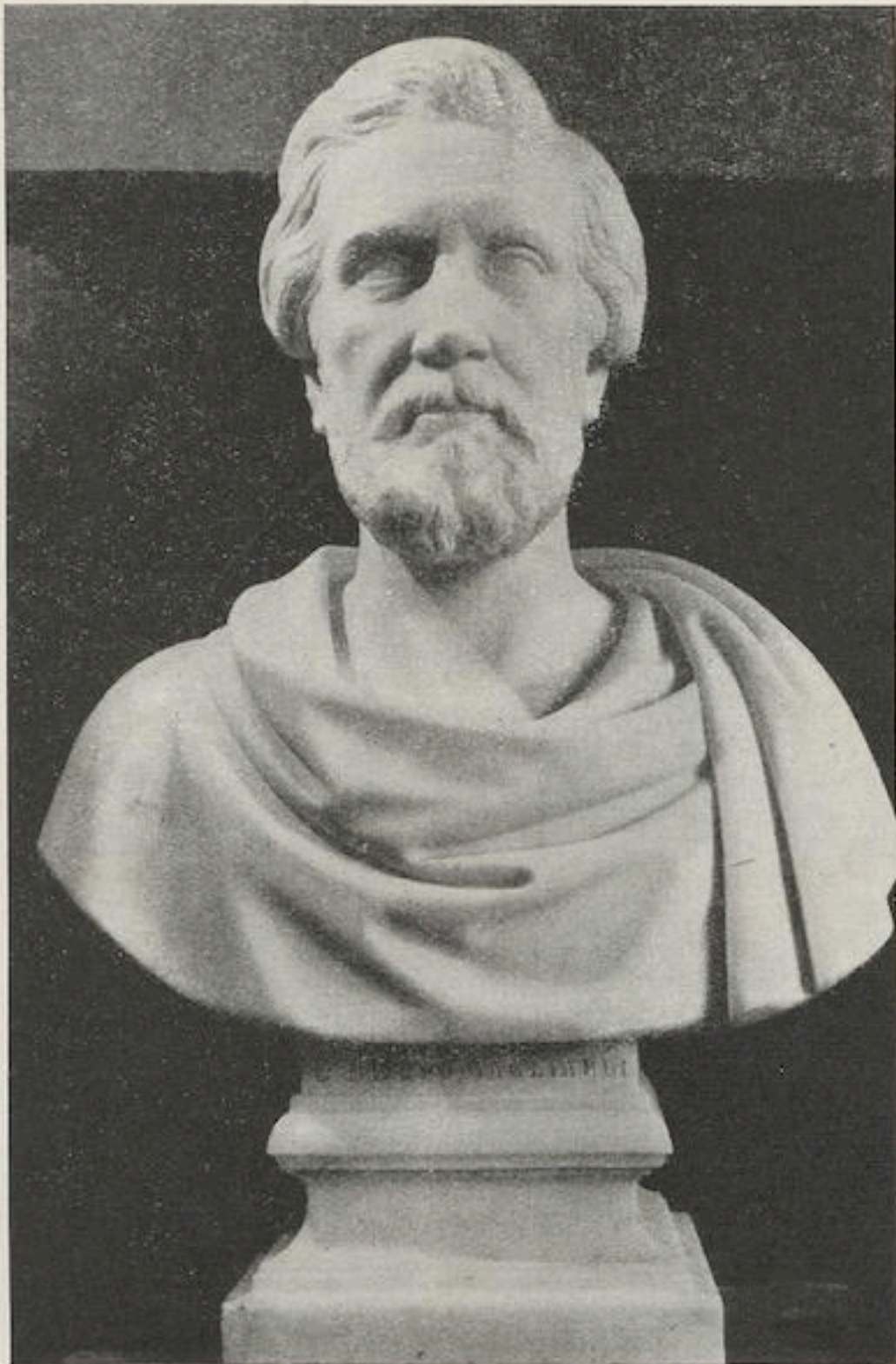
⁴ VISCONTI, jw., s. 48.

warzyszenia, choć przebywał jeszcze 10 lat we Włoszech, zanim wrócił do kraju.

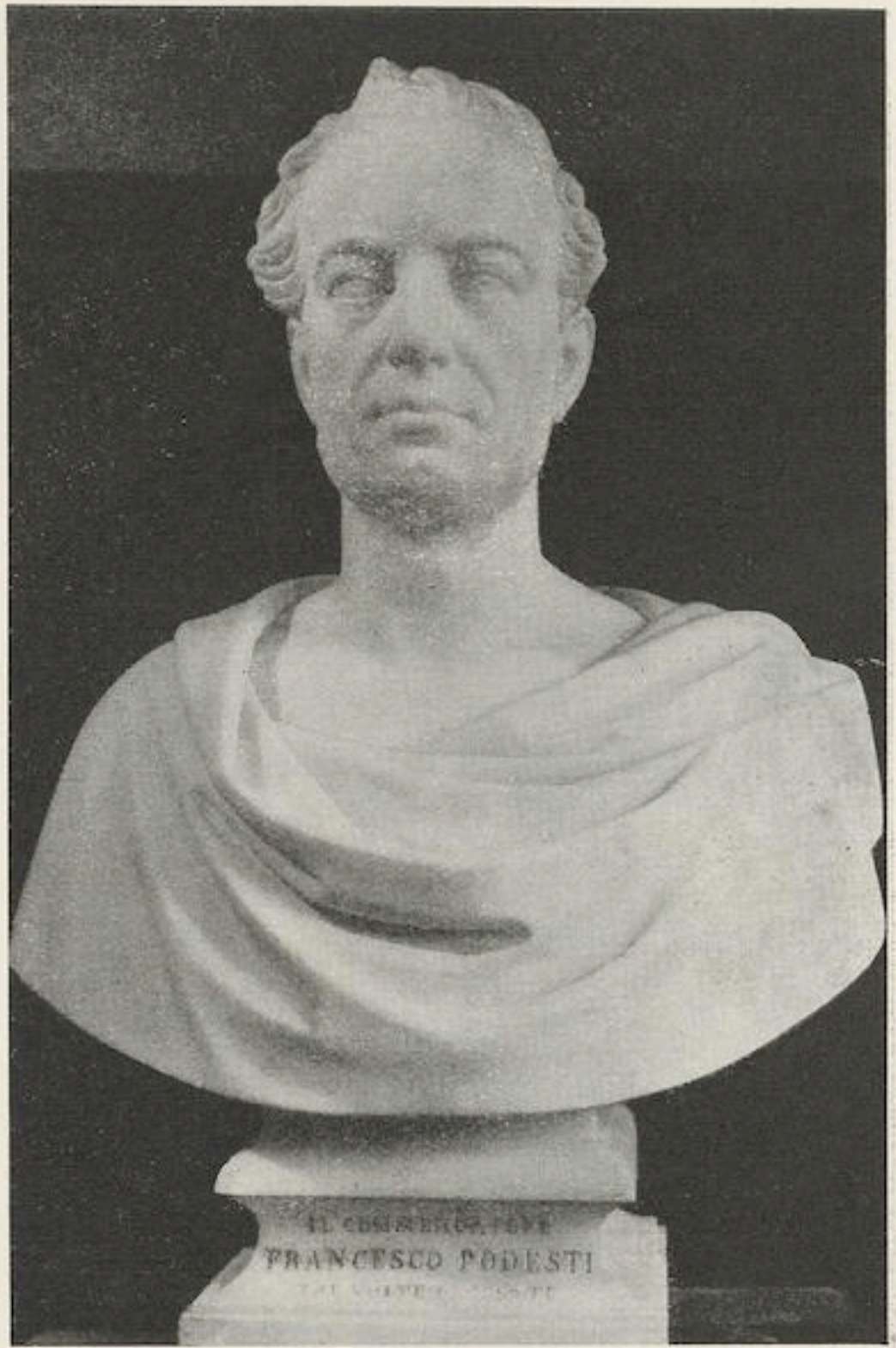
Tadeusz Kuntze albo Konicz (1731—93)³, znany jako „*Taddeo Polacco*” w Rzymie, gdzie spędził 30 lat życia, znakomity malarz scen rodzajowych, nie był nigdy Virtuoso. Visconti jednak, bardzo sumienny historyk stowarzyszenia, wspomina w swej książce⁴, że „*Taddeo Cuzz namalował a chiaroscuro amorki*” przy okazji odnawiania kaplicy św. Józefa w Pantheonie podczas jubileuszowego r. 1775. Dzisiaj nie ma po tej jego pracy śladu, ani nie trafiliśmy na żadną o niej wzmiankę w archiwum akademii.

11 sierpnia 1842 r. inny malarz Polak, w setkę lat po Czechowiczu, został przyjęty jako członek-korespondent, Ksawery Kaniewski (1809—70). Poza protokołem zebrania⁵ istnieje w siedzibie akademii inny

⁵ Arch. Acc. Virtuosi al Pantheon; *Si propone a Virtuoso di merito corrispondente nella classe della Pittura il S.r Cav. Kanieski Pittore di S.M. l'Imperatore di Russia, in Russia. Passata bussola rinvenuti 11 bianchi e 4 neri ammesso a pluralita*”.



Il. 8. Oskar Sosnowski, Popiersie Francesca Podesti.



Il. 9. Oskar Sosnowski, Popiersie Pietra Gagliardi.

śląd po Kaniewskim: portret Grzegorza XVI, dotąd niepublikowany⁶. Trzeba przypomnieć, że papież ten był hojnym protektorem Virtuosi, gorąco poparł ich zamiar organizowania co-dwuletnich konkursów dla młodzieży i zapewnił im sumę 300 dukatów z publicznego dochodu. Wiemy, że Kaniewski mieszkał w Rzymie około 10 lat, od 1834, kiedy przyjechał przez Dreżno z Petersburga, do 1843, kiedy do Petersburga wrócił. Przyjęty przed samym wyjazdem nie mógł ze względu na swoją rezydencję zagranicą być członkiem czynnym. Wiemy, że portretował papieża parokrotnie, nasze więc malowidło mogło być albo studium, które już miał i podarował stowarzyszeniu, albo też wykonał, ażeby podarować je po obraniu go na członka, między 1842 a 1853. Gaetano Moroni w swoim wielotomowym dziele⁷ mówi, że posiadał

⁶ Cytuje go tylko S. Kambo, *Di un dipinto del Lanfranco e di talune altre opere d'arte, a tutt'oggi inedite, esistenti nella Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon* (odbitka czasopisma „Roma” VIII 1930), Roma 1930, s. 17. Obraz jest podpisany, ale podpis jest niekompletny na

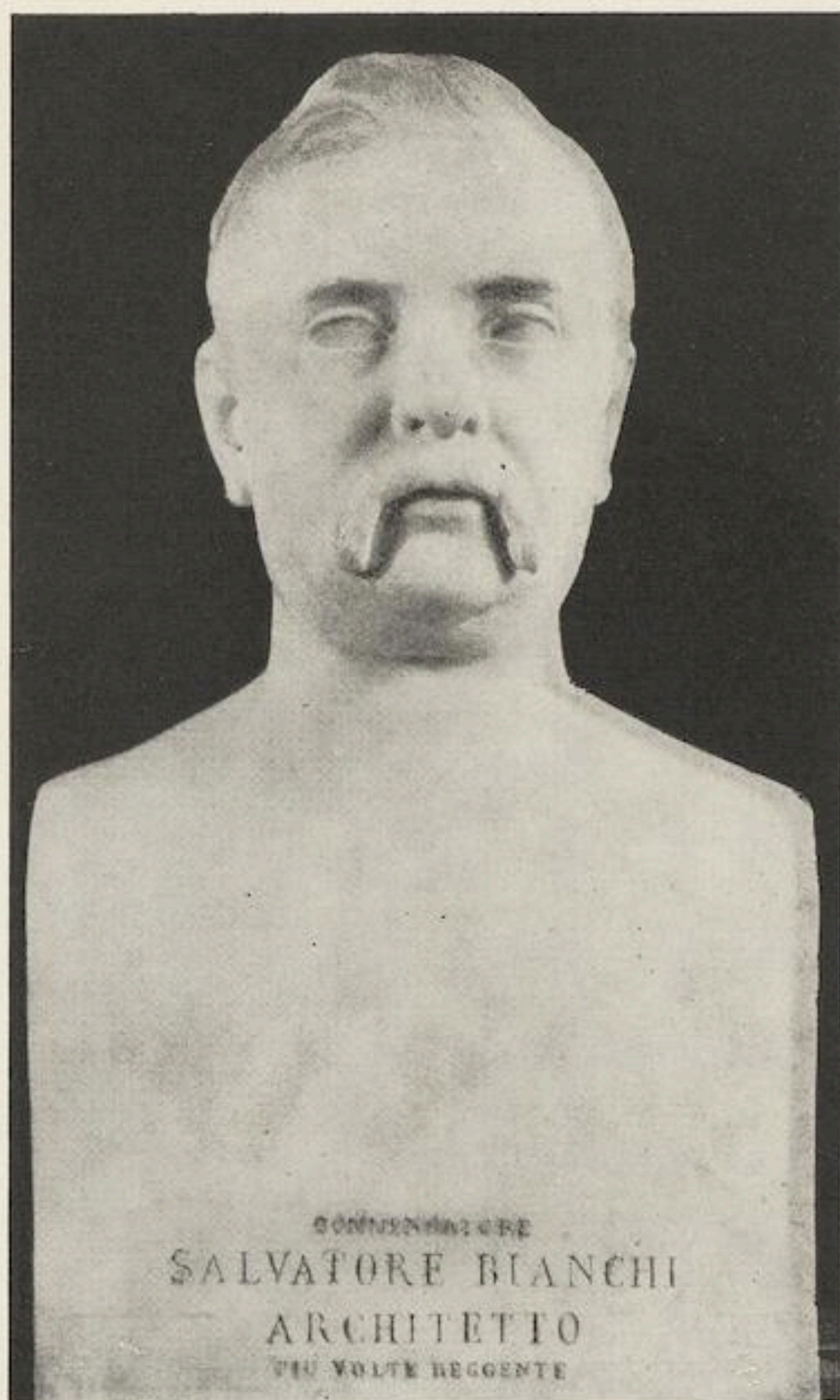
portret papieski pędzla Kaniewskiego, „*grandissimo e nobilissimo*”, który sam był u niego zamówił, kiedy zamówił go u artysty car Mikołaj I, przy okazji swej wizyty u Grzegorza XVI⁸ dla rzekomego omawiania spraw katolików w Rosji. Papież pozował kilka razy „*per contentar tanto monarca*”. Na portrecie, zachowanym w akademii Virtuosi, jest w stroju pontyfikalnym, surowy i uroczy, spojrzenie ma stanowcze, usta energiczne. Faktura malowidła jest jednak słaba, kolory zgaszone i cienie czarne.

W 15 lat później pojawia się w sprawozdaniach stowarzyszenia nazwisko malarki Michaliny Dziekońskiej. Nie znamy jej obrazów, była prawdopodobnie dyletantką, ale wiemy, że mężem jej był włoski architekt Luigi Stanzani, który pracował w Rosji i że Virtuosi, dzięki funduszom, jakie po jego śmierci

skutek późniejszego zmniejszenia wymiarów płótna: „X.Ka... Ro[ma]”.

⁷ G. MORONI, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, t. LXXXIII, Venezia (1857), s. 67.

⁸ Tamże, index, t. III, s. 434, 438, 442, 461; — R. LEFEVRE, *S. Sede e Russia e i colloqui dello Czar Nicola I nei do-*



Il. 10. Oskar Sosnowski, Portret Salvatore Bianchi.

w Odessie w r. 1872 odziedziczyli, organizowali, obok „Gregoriańskiego” konkurs jego imienia. Mianowano małżonków Stanzani członkami-korespondentami (rezydowali, jak Kaniewski, w Rosji) na zebraniu 13 grudnia 1857 r., na propozycję regenta De Fabris, który właśnie wrócił z podróży do Petersburga, gdzie oboje był poznał. Stanzani był osobistością oficjalną i utytułowaną, należał do wielu towarzystw naukowych, posiadał rozległą wiedzę i duży majątek, i nosił się z zamiarem — według słów regenta na zebraniu — „*przeniesienia się na stałe do Rzymu i wykonania zamysłów wielce szlachetnych a pożytecznych dla sztuki*”. Z tej racji De Fabris nalega, żeby spiesznie zatwierdzić na zebraniu nadzwyczajnym nominację na członków bez uprzedniej, koniecznej według statutu zgody Rady stowarzyszenia, zarówno dla architekta, jak i dla jego żony, „*piùssima donna e zelante cattolica, non che valente pittrice*”. Ale czy Dziekońska była „dobrą malarką”, powtarzamy, nic nam nie wiadomo.

W ówczesnym wieku po Kaniewskim Virtuosi wybierają na członka dawnego jego ucznia z Krzemieńca,

Tomasza Oskara Sosnowskiego (1813?—86)⁹, który dotąd był jedynym rzeźbiarzem spośród artystów polskich należących do stowarzyszenia. Musimy mu poświęcić więcej miejsca w tej pracy ze względu na rolę, jaką odegrał w tej instytucji, a do której okazywał wyjątkowe przywiązanie.

Mianowany został członkiem czynnym na zebraniu zwyczajnym 14 czerwca 1868 r.¹⁰, mając już około

cumenti vaticani (1843—1846), w „Gregorio XVI. Miscelanea Commemorativa” (A cura dei Padri Camaldonesi di S. Gregorio al Celio), Roma 1948, t. II, s. 159—293. Na s. 292 artykułu Lefèvre’a i pod nr 72, wzmianka: „*Appunto del Ministro di Russia a Roma circa una richiesta dell’Imperatore per un ritratto del Pontefice da destinarsi all’Accademia Ecclesiastica di Pietroburgo (Riservato, 47, foglio 459)*”. Mikołaj I rozmawiał z Grzegorzem XVI dwukrotnie, 13 i 17 grudnia 1845, zamówienie więc i wykonanie portretu musiało nastąpić wcześniej.

⁹ *Il Conte Tommaso Oscar Sosnowski* [w:] „L’Osservatore Romano” 1886, XXVI, nr 24, 30.I, s. 2; — O. RAGGI, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Firenze 1880, s. 474—477; — A. RICCOBONI, *Roma nell’arte. La scultura nell’evo moderno*, Roma 1942, s. XXXII, 394—395 (dużo niedokładności). Z. BĄTOWSKI (THIEME-BECKER, t. XXXI (1937), s. 301—302) przytacza jako datę urodzenia Sosnowskiego 1811 (albo 12 października 1810), ale Raggi, piszący jeszcze za życia Sosnowskiego, który mu sam musiał przekazać szczegóły osobiste, jak to wynika ze stron jemu poświęconych, podaje rok 1813. Pośrednio potwierdza go nekrolog w „L’Osservatore Romano”, gdzie jest powiedziane, że artysta umarł „*w wieku około lat 73*”. W sprawozdaniu zaś z zebrania z 14 lutego 1886 jest wzmianka, że szczegóły biograficzne, jakie przytacza „L’Osservatore Romano” dyktował swego czasu sam Sosnowski. Datę śmierci artysty, 27 stycznia 1886 potwierdza akt jego zgonu, dotąd zachowany: „*Die 27 Januarii 1886 Angelo fuit: 30. Sosnowski Comes Oscar, Polonus, qu. Stanislaus, Sacramentis Eccl: susceptis, ac Animae commendatione adlatus, obdormivit in Dno. Eius Corpus cum honore ad hanc Paroch: Eccl: delatum et expositum; deinde in loco speciali Geometerii Agri Verani sepultus est.*” (Archivio del Vicariato di Roma al Laterano, Parrocchia di S. Andrea delle Fratte, Liber XII Mortuorum, Incipiens ab anno 1870 usque ad Annum 1899, s. 105, nr 1384). „*Angelo fuit: 30*” oznacza, że Sosnowski mieszkał pod nr 30 na Via dell’Angelo Custode, która znikła w r. 1928, kiedy poszerzano Via del Tritone. Grób, dobrze zachowany, który odnaleźliśmy na cmentarzu Verano, znajduje się w miejscu „*Scogliera del Monte*”, wzdłuż alei środkowej, po prawej stronie pod nr 250 w rzędzie IV. Płaskorzeźba nie podpisana przedstawia stojącego anioła, który lewą ręką wskazuje na niebo, w prawej, opuszczonej, trzyma zwój pergaminu. Napis mówi: „*S.P. TOMASZ OSCAR | SOSNOWSKI | ARTYSTA RZEZBIARZ | VR W NOWO-MALINIE | † W RZYMIE 27 STYCZNIA 1886 | SIOSTRZENICA I WNUCZKI | TEN POMNIK MV KLADA | CZĘŚĆ JEGO PAMIĘCI*”.

Z najbliższej rodziny rzeźbiarza żyją jeszcze w kraju wnuki jego siostrzenicy Oktawii z Falkowskich Chodkiewiczowej i Bronisławy z Falkowskich Czosnowskiej (m.in. P. Maria z Dowgiałłów Daszkiewiczowa i P. Oskar Dowgiałło, którzy służyli mi informacją na temat paranteli rodzinnych O. Sosnowskiego i którym na tym miejscu pragnę serdecznie podziękować.

¹⁰ Na zebraniu Rady zaproponowali go na członka czynnego w klasie rzeźbiarzy Gnaccarini i Chelli; zatwierdzono go na następnym zebraniu Rady 12 czerwca, po balotowaniu (7 białych kulek, 5 czarnych); przyjęto na zebraniu ogólnym 14 czerwca po balotowaniu (9 białych kulek, 5 czarnych).

55 lat, z których prawie połowę spędził w Rzymie¹¹. Do Polski wyjeżdżał na krótko, choć miał pracownię w swoim majątku i wiadomo, że i tam dużo pracował. Zył, pomimo swego bogactwa niezwykle skromnie, z oddaniem się sztuce posuniętym aż do abnegacji i prac swoich nie sprzedawał, lecz darowywał. Znany był ze swej wyjątkowej dobroci i hojności i słowa nekrologu, napisane w dwa dni po jego zgonie, nie są konwencjonalne: „Był w myślach i sercu wszystkich, bo na człowieka podobnego charakteru, podobnych dobroci i wielkości ducha trzeba będzie długie lata czekać”. 12 lipca 1868 r. Sosnowski otrzymał dyplom członka w klasie rzeźbiarzy i po raz pierwszy podpisał się w księdze protokółów. Odtąd jego drobny podpis napotykamy w ciągu 17 lat pod datą niemal wszystkich zebrzań, jakie były: jego zapał i energia zwracały uwagę stowarzyszonych. Już 13 lutego 1870 r. po głosowaniu powierzają mu nadzór „nad salami i kaplicami”, ażeby 14 stycznia 1877 r. ponowić mu tę godność „Soprintendente alle Sale e Cappelle”.

Sekretarz przytacza często nazwisko Sosnowskiego w związku z rozmaitymi wydarzeniami. Zebranie 22 maja 1870 r. przynosi echo głośnego odnalezienia przez Virtuosiów zwłok Rafaela: regent informuje członków, że nową formę, a z niej nowy odlew czaszki Rafaela wykonali dwaj artyści do tego zadania oddelegowani, a mianowicie pp. Pieroni i Sosnowski. Chodziło o podarowanie miastu Urbino repliki gipsowego odlewu czaszki, który Virtuosi zrobili przy okazji odnalezienia kości w Panteonie, a który do dzisiaj w swej siedzibie przechowują. W grudniu 1870 r. Rzym zalany był powodzią Tybru i Panteon bardzo ucierpiał. Na zebraniu ogólnym 15 stycznia 1871 r. regent w imieniu Kongregacji dziękuje Sosnowskiemu za to, że z wielkim nakładem zapału i pracy dokonał oczyszczenia uszkodzonej kaplicy św. Józefa oraz schodów, do sal prowadzących. 23 kwietnia 1871 Virtuosi poruczają Sosnowskiemu odrestaurowanie wejścia z portyku Panteonu na schody, i przy tej okazji wyrzycie nad nim „tego samego tytułu, jakiego Kongregacja używa w swoich programach” (programach konkursów). I pod koniec tegoż roku sekretarz notuje w protokole zebrania ogólnego z 12 listopada, że regent wraz z całym stowarzyszeniem „składają Sosnowskiemu dzięki za jego nowy i wspaniały dar w postaci marmurowego emblematu z napisem, który kazał umieścić nad dolnymi drzwiami”. „Wszyscy członkowie dołączając się do Regenta, wyrażają gorącymi oklaskami wspólną wdzięczność zasłużonemu i szlachetnemu koledze.”

Zasługi te i inne, jak dalej zobaczymy, sprawiły, że artysta obrany został na zebraniu ogólnym 14 grudnia 1873 r. drugim adiunktem w zarządzie stowarzyszenia, składającym się z regenta i dwóch adiunktów, każdy z trzech reprezentujący inną sztukę, architekturę, malarstwo i rzeźbę. Po upływie trzech lat, przy nowym wyborze zarządu 10 grudnia 1876 r. Virtuosi powierzają ponownie Sosnowskiemu funkcję adiunkta na następny okres trzyletni. W tymże roku o kilka miesięcy wcześniej na zebraniu 9 lipca podnoszono sprawę kaplicy św. Józefa, która w odnowionym Pan-

teonie pozostawała w oplakanym stanie od czasu powodzi. Do komisji trzech artystów, mającej się zająć kaplicą, wchodzi znowu Sosnowski, który, notuje sekretarz, „ofiarowuje się łaskawie odrestaurować statwę świętego”. Z jakichś powodów artysta tym razem spóźniał się z dotrzymaniem obietnicy, bo mu ją jeszcze pod datą 14 kwietnia 1878 przypomniano: „Koledzy proszą drugiego Adjunkta, żeby dokończył, tak jak się tego łaskawie podjął, restaurowania figury św. Józefa”. 14 grudnia 1879 r., kiedy zakończyła się kadencja zarządu i na miejsce ustępującego regenta, którym był architekt Salvatore Bianchi, wypadło z kolei wybrać rzeźbiarza; Virtuosi wybierają Sosnowskiego przy „oklaskach rześistych i szczerych” wszystkich zebranych, nalegając, żeby „pozwolił im dać uroczysty wyraz wdzięczności i szacunku”. Ciepły ton sprawozdania i tutaj napewno nie jest konwencjonalny: w trzy lata później 10 grudnia 1882 r. artyście przedłużono sprawowanie tej najwyższej godności w stowarzyszeniu, a 20 grudnia 1885 r., kiedy Sosnowski złożony był śmiertelną chorobą, w drodze wyjątku, godność tę raz jeszcze mu powierzono. Nikt chyba bowiem z członków, według sprawozdania, „nie chciałby, ażeby dopóki Sosnowski żyje, zastąpić go kim innym na miejscu, które w ciągu sześciu lat zajmował tak zaszczytnie i z tak wielką hojnością”. Sosnowski więc należał praktycznie do bardzo nielicznych regentów dożywotnich stowarzyszenia, jak Canova czy De Fabris.

Hojność polskiego „conte” z Wołynia, ale daleko więcej po prostu artysty „ubogiego duchem” i człowieka prawdziwie dobrego, robiła wrażenie na kolegach. Widać to z tonu sekretarza, kiedy ten opisuje corocznie tradycyjne wręczanie sukien dziewczętom z legatu Aldobrandini i sum posażnych córkom ubogich Virtuosiów z legatu Belletti. Sosnowski, od kiedy mu przypadł nadzór „nad salami i kaplicami” wprowadził nowy zwyczaj: ofiarowywał wyposażonym pannom dodatkowo upominki, rozdzielane przez losowanie, a prócz tego, jako dobry Polak, urządził dla nich obfite przyjęcia, pragnąc, ażeby i „dziewczęta, którym rozdawano w jałmużnie suknie, podjęte były na jego koszt wyborowym i obfitym poczęstunkiem”. To się powtarzało prawie corocznie aż do jego śmierci, a i później czas jakiś w rachunkach stowarzyszenia figuruje pozycja „una collazione per le zitelle”.

W „akademickiej” działalności stowarzyszenia w XIX w., jak wspomniano, najważniejsze były konkursy dla młodych artystów. Sosnowski brał w nich częsty udział i nazwisko jego znajdujemy w protokółach, czy to chodzi o wybór tematów, czy o nadzór w czasie pracy, czy też o ocenę prac wykonanych.

Najcenniejszym jednak śladem dla nas, jaki artysta pozostawił po sobie w życiu akademii, są marmurowe popiersia, pięć portretów¹², które stowarzyszeniu podarował i które do dzisiaj stoją w starej siedzibie w Panteonie. Przedstawieni są w nich, obok historycznej postaci pierwszego Virtuoso architekta Antonio da Sangallo Młodszego, mistrz Sosnowskiego, rzeźbiarz Pietro Tenerani, oraz trzej koledzy i przyjaciele artysty, Virtuosi: malarze Francesco Podesti BONI, jw., s. 395. RAGGI zaś, który pisze w 1880 (jw., s. 476–477) nie wspomina popiersia architekta Bianchi. Jedyny S. KAMBO (*Di un dipinto del Lanfranco*, jw., s. 14) wymienia wszystkie pięć a nawet wzmiankuje jeszcze inne. Popiersie Sangalla jest dotąd reprodukowane na dyplomach członkowskich Akademii dei Virtuosi. Ostatnio opublikował je CECCARIUS, jw.

¹¹ RAGGI (jw., s. 475) pisze, że Sosnowski przybył do Rzymu w 1842, ale w cytowanym nekrologu czytamy: „przyjechał do Rzymu około czterdzieści lat temu”, jak i u BATOWSKIEGO (jw.): około 1846.

¹² Zwykle wymienia się cztery popiersia, opuszczając portret malarza Gagliardi; i tak „L'Osservatore Romano” z 30 stycznia 1886, s. 2; – BATOWSKI, jw., s. 301; – RICCO-

i Pietro Gagliardi, i architekt Salvatore Bianchi. Za wyjątkiem dużo wcześniejszego portretu Teneraniego, wszystkie cztery artysta wykonał w okresie, gdy był już członkiem stowarzyszenia.

Kiedy go w 1868 r. przyjęli Virtuosi, Sosnowski od lat znany był w Rzymie jako rzeźbiarz. Wiemy, że po studiach w Warszawie u Blanka i Malińskiego był uczniem Raucha w Berlinie. Mniej się wie o tym, że przybywszy do Rzymu około 1842 r. zaprzyjaźnił się z panującym tu w zmęczonej tradycji neoklasycznej „purystą”, jakim był Tenerani¹³ i studiował w jego pracowni. Dwie z pierwszych jego rzeźb z tego okresu, spokojna i uroczysta *Sprawiedliwość* i *Anioł Zmartwychwstania*, czekający na znak, komentowane były obszernie i sztychowane w najważniejszym piśmie kulturalnym wychodzącym w Rzymie, „L'Album”¹⁴. Czytamy tam, że artysta został mianowany profesorem sztuk pięknych w Italii (?). Inne świadectwo znajdujemy w głośnej swego czasu, dziś zapomnianej książce z r. 1861 „*Le parfum de Rome*”, wywołującej atmosferę Rzymu za Piusa IX. Autor Louis Veillot, francuski publicysta, przebywając w Rzymie w r. 1860 poznał Sosnowskiego i poświęcił mu stronę pod tytułem „*Le statuaire*” tak uderzającą, że uważamy, iż warto część jej tu przytoczyć: „*Rzeźbiarz Polak posiada na Ukrainie pałac pełen królewskich rzadkości i więcej niż cztery tysiące poddanych. Wszystko to zostawił poto, żeby stwarzać figury w Rzymie, a praca nad stwarzaniem tych figur każe mu zapomnieć o troszczeniu się o sławę. Jakaż sławę mógłby sobie wyrzeźbić we Francji rzeźbiarz, cieszący się dochodami, któreby mu przynosiło jego cztery tysiące poddanych.*”

Ale ten urządził sobie w czemś w rodzaju szopy, która mu służy za pracownię, coś w rodzaju budki. Nie wypuszczając dłuta z ręki i nie przestając pracować, posila się kawałkiem chleba, albo czasem jaką potrawą, przyniesioną z pobliskiej garkuchni. Kryje się, jeśli ktoś przyjdzie oglądać jego dzieła. Widziałem go jednak. Dobra polska twarz, łagodna i czysta, ale oczy mają w sobie życie niesamowite”¹⁵.

¹³ BATOWSKI (jw.) wątpi, czy Sosnowski studiował u Teneraniego, ale na ten temat zob. RAGGI (jw., s. 475), który znał osobiście mistrza i ucznia.

¹⁴ „L'Album” 1850, XVII, 14.IX, s. 225–226 i 1851, XVIII, 19.IV, s. 57–58. Warto zauważyć, że parę lat wcześniej (1845) Tenerani wykonał dla nagrobka ks. Marii Colonna Lante w rzymskim kościele S. Maria sopra Minerva swojego *Anioła Zmartwychwstania* o rozpostartych skrzydłach, siedzącego, z długą trąbą w rękach (RAGGI, jw., s. 268). Mimo odmiennego ujęcia znajdujemy u Sosnowskiego niejedyną szczegół wspólny z Teneranim, od typu twarzy i jej spokoju po atrybuty i traktowanie draperii o miękkich i szerokich fałdach. Figura Sosnowskiego odróżnia się jednak naprężoną energią w oczekiwaniu, podczas kiedy hieratyzm anioła Teneraniego podkreślają i obciążają otwarte szeroko skrzydła.

¹⁵ „L'Album”, jw. 1851, s. 58.

¹⁶ L. VEUILLOT, *Le parfum de Rome*, Paris 1861, t. II, s. 61–62.

¹⁷ W sprawozdaniu z zebrania Rady 18 maja 1873 czytamy: „*Nella presente adunanza si osserva il bel busto dell'illustre socio defunto Comm. Pietro Tenerani, altro prezioso dono del benemerito Virtuoso sig. Conte commendator Sosnowski. I Congregati ne rendono le piu vive e sincere grazie al nobile animo del ch.o loro collega.*” (Arch. Acc. Virtuosi al Pantheon) Tenerani został przyjęty na członka 14 lipca 1861, umarł 14 grudnia 1869. O Teneranim zob.: RAGGI, jw., – THIEME-BECKER, t. XXXI (1938), s. 524–525.

Sosnowski znany był przede wszystkim ze swoich figur i grup religijnych. Był jednak również dobrym portrecistą, z wadami i zaletami swojej epoki. Ten mniej znany aspekt jego sztuki ujawniają nam popiersia, które posiada akademia dei Virtuosi. Jeżeli wszystkie są późno-neoklasyczne, to niemniej każde z nich ma swoje cechy odrębne. Najpiękniejszy bez wątpienia jest biust Pietra Tenerani, wykonany wcześniej od innych, choć później podarowany¹⁷, co wynika z napisu umieszczonego z tyłu: „*T. O. SOSNOWSKI FECE DAL VERO A ROMA 1850*”¹⁸. Ideał piękności odziedziczony po Canovie wyraża się tu swobodnie w fakturze surowej, w delikatnej wibracji twarzy, w oczach osadzonych głęboko, o spojrzeniu napiętym nurtującą myślą i w płaszczu, zwisającym z pleców klasycznie prosto, bez szukania efektu. Proporcja kompozycji, czystość formy i równocześnie akcent życia w szlachetnej twarzy wskazują na szczęśliwą chwilę twórczą, jaką się może zawdzięcza dużemu przywiązaniu ucznia do mistrza. Pomimo akademizmu, od którego artysta nie mógł się oswobodzić, portret godny jest podziwu i studium z natury ożywia go, nie zakłócając piękna antycznego¹⁹.

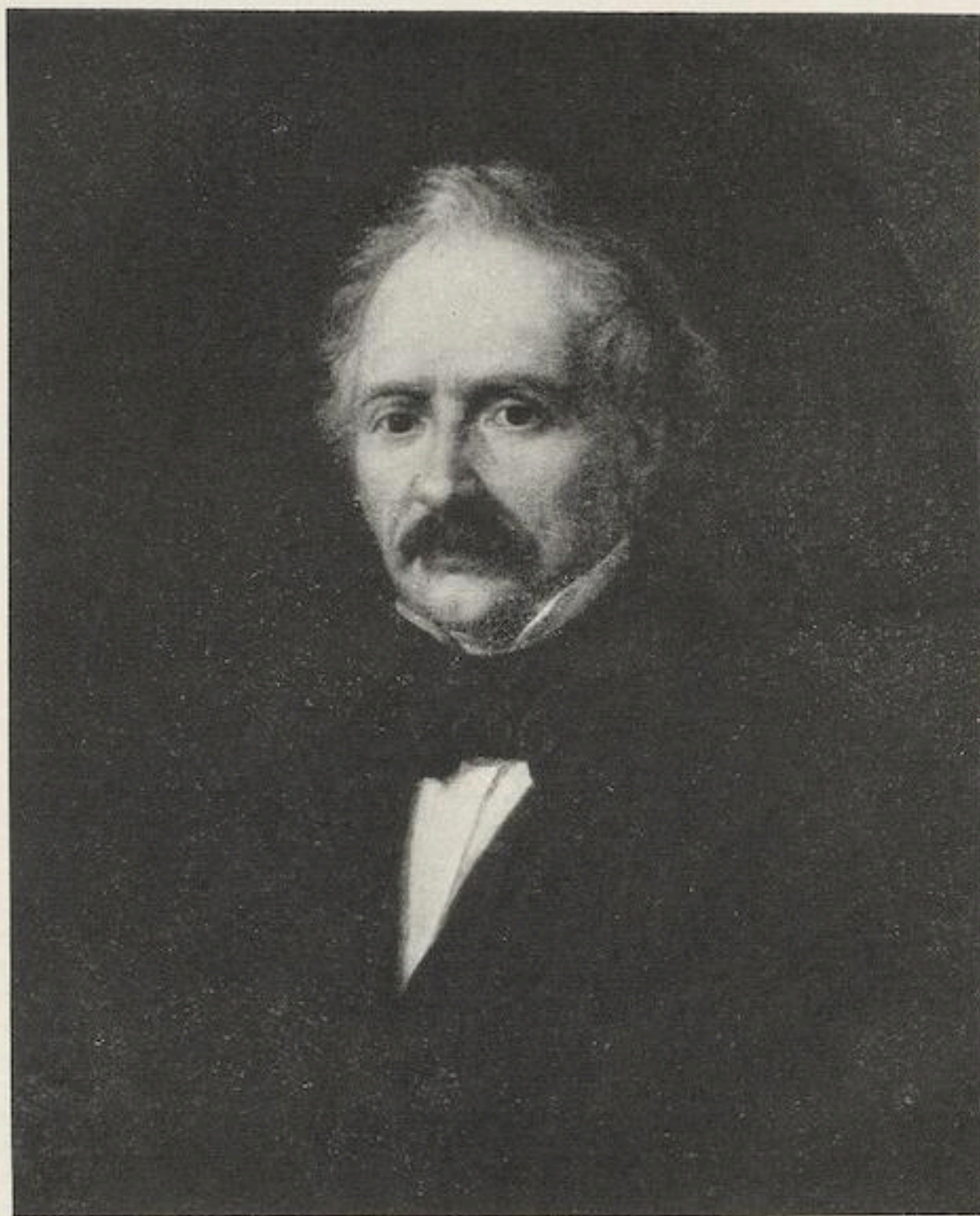
Sosnowski wykonał pierwszy biust, jaki podarował stowarzyszeniu, przedstawiając architekta Antonio da Sangallo, w dwadzieścia lat później. Napis z tyłu brzmi: „*T. O. SOSNOWSKI SCULP. ROMAE 1870*”. Sprawozdanie mówi, że Virtuosi dar przyjęli z entuzjazmem i że artysta posłużył się ryciną, którą Vasari wyrzył w swoich *Żywotach*²⁰. W rzeczywistości biust ma z ryciną wspólne jedynie cechy typowe: wysokie czoło, rozdzielone włosy, wysokie łuki brwi, obwisłe wąsy i długą brodę, nie zaś surowość obrośniętego oblicza ani badawcze spojrzenie. Nie jest też zwrócona do widza w trzech czwartych, lecz frontalnie. Ma w sobie coś z łagodnego Jowisza z Otricoli w stroju renesansowym i rzymskiej draperii, i równocześnie coś z burzy Michała Anioła, chociaż przez filtr tradycji akademickiej, dzieło po prostu rekonstrukcji historycznej²¹.

¹⁸ Identyeczny napis bez daty na prawym boku podstawy: „*O. SOSNOWSKI FECE DAL VERO*”.

¹⁹ RAGGI (jw., s. 477) mówi, że replikę tego popiersia posiada Accademia di Carrara, której Sosnowski był również członkiem.

²⁰ W sprawozdaniu z ogólnego zebrania nadzwyczajnego 16 listopada 1870 czytamy: „*Il medesimo commend. Reggente in nome della intera Cong. nerende le debite grazie al benemerito Virtuoso, sig. Conte Sosnowski pel magnifico e veramente artistico dono da lui fatto a queste sale, del busto in marmo del celebre Antonio da San Gallo, primo Virtuoso ascritto a questa Cong.ne. Il qual busto condotto con bel magistero di arte e studiato sull'antica ed autentica incisione che se ne ha nelle vite del Vasari si può veramente avere per un ottimo ritratto di quel valentuomo: mentre in queste sale farà perenne attestazione della benevolenza ed affezione del prelodato Sig. Conte verso del nostro istituto. Il medesimo Sig. Reggente propone che questa effigie del primo e del più celebre dei Virtuosi venga collocata onorevolmente nel centro della curva dell'abside della camera dei concorsi e che si faccia un'apposita base.*” (Arch. Acc. dei Virtuosi al Pantheon).

²¹ Replikę tego popiersia przechowuje Protomoteca Capitolina (C. PIETRANGELI, V. MARTINELLI, *La Protomoteca Capitolina*, Ripartizione X Antichità e Belle Arti del Comune, Roma 1955, s. 82 nr 75). I to popiersie jest podpisane („*T. O. SOSNOWSKI MODELLO' E SCOLPI. ROMA.*”), ale nie nosi daty i jest z pewnością późniejsze.



Il. 11. Pietro Gagliardi, Portret Oskara Sosnowskiego.
(Fot. Boccardi)

Kontrastowo żywy wypada w popiersiu, wykonanym krótko po poprzednim, malarz Francesco Podesti, parokrotny regent stowarzyszenia za czasu Sosnowskiego, który artyście pozował. Napis z tyłu mówi: „T. O. SOSNOWSKI FECE DAL VERO A ROMA 1871”²². Dzieło uderza nas wyrazem siły, skoncentrowanej zarówno w twarzy energicznej i zaciętej rzymianina, jak w fałdach poruszonej draperii. Wydaje

²² Ten sam napis powtórzony jest na prawym boku podstawy: „T. O. SOSNOWSKI FECE DAL VERO 1871”. Sosnowski podarował popiersie stowarzyszeniu w rok później, co potwierdza sprawozdanie z zebrania ogólnego 17 marca 1872: „In assenza del Sig. commend. Reggente l'adundanza à presieduta dal Virtuoso 1° Aggiunto, Sig. Cav. Prof. Bianchi, il quale in primo luogo richiama l'attenzione dei Signori Congregati versa il nuovo esontuoso dono fatto a questa insigne Cong. ne artistica dal già tanto benemerito socio, sig. Conte Comm. Sosnowski, nel busto marmoreo dell'illustre consocio Sig. Comm. Francesco Podesti, stato tre volte reggente: lavoro condotto con quel magistero e quella diligenza

się nam, że Sosnowski tutaj potrafił, jak nigdzie, u trzech innych modeli, nadać postaci bardzo rzeczywistej charakter niemal nadludzki²³.

Inaczej ujęty, ale także przetworzony silnie przez artystę jest w popiersiu malarz Pietro Gagliardi. Podpis, jak zawsze, z tyłu, nie ma daty: „T. O. SOSNOWSKI FECE DAL VERO”. Wiemy, że Sosnowski podarował biust w 1883 r.²⁴, ale mógł go wykonać

che distinguono il prelodato egregio scultore. I presenti con vivi e prolungati applausi attestano la loro riconoscenza e il loro gradimento al donatore di una memoria così preziosa per queste sale”. Podesti był członkiem przez czterdzieści lat, mianowany 11 grudnia 1834.

²³ Replika tego popiersia znajduje się w siedzibie Akademii S. Luca z podpisem z tyłu, ale bez daty: „T. O. SOSNOWSKI FECE DAL VERO”. Wydaje się późniejsze ze względu na mniejszą siłę wyrazu.

²⁴ W sprawozdaniu z ogólnego zebrania 11 listopada 1883 czytamy: „Si presenta ai Congregati il busto del benemerito Cav. Secondo Aggiunto [Gagliardi], con bel magistero ese-

wcześniej²⁵. Tutaj artysta idealizuje przyjaciela na młodego bohatera romantycznego nasuwając nam na myśl nieomal wizerunek Garibaldiego z chustką na szyi. Z siłą poprzedniego biustu — w tym kontrastuje niezwykła delikatność modela, oddana z czułością przywiązania przez artystę. Trzeba zauważyć, że Sosnowski nigdy w portretach nie tracił łączności z życiem, nie odmawiał sobie liryzmu nawet kiedy musiał oryginał idealizować i gloryfikować według wymagań kanonu neoklasycznego.

Piąty biust, ujęty jako herma, nie nosi daty w napisie, umieszczonym z prawego boku: „T. O. SOSNOWSKI FECE DAL VERO. ROMA” i powstał prawdopodobnie jako ostatni, choć artysta podarował go wcześniej²⁶. Przedstawia architekta Salvatore Bianchi, który brał żywy udział w życiu stowarzyszenia²⁷. Ten portret wydaje nam się najmniej idealizowany, sam bowiem typ fizyczny modela mógł narzucić pewne cechy naturalizmu. Niemniej, pomimo gładko za modą czasu uczesanych włosów i grubych, zwisających wąsów, figura pokrewna jest, dzięki swej ludzkiej treści, patetycznym przy okrutnej prawdzie portretom rzymskim²⁸.

Artysta nierówny i nie łatwy, Sosnowski czeka jeszcze na monografię i na sprawiedliwą ocenę swojej sztuki. Uchodzi wyłącznie za epigona neoklasycyzmu i za akademicko zimnego, i prawda, że takim bywa w niektórych figurach bezwładnych i bez wyrazu. W innych jednak poprzez prostotę i czystość formy wziętej, powiedziałałoby się, z rzeźb greckich, studiowanych w rzymskich muzeach, pomimo rygoru kompozycji czuje się szczerą, delikatną poezję. Wybierając temat swoich grup i figur, zawsze niemal religijny lub alegoryczny (unikał mitologii), kieruje się tymi samymi poczuciami wiary i umiłowania kraju, które przeświecają z jego życia²⁹. Nie przesądzając, jaka by się okazała jego rzeźba, gdyby się był urodził o generację wcześniej i nie uległ wpływowi Raucha, trzeba sobie zdać sprawę, że trudno było o inne wyniki artyście, który by nie był geniuszem, niż te, które

guito dal sig. Reggente e da lui nobilmente donato a queste sale dando ciò il quinto esempio di una tale signorile liberalità [o czwartym darze zob. poniżej]. Si rendono le debite grazie al benemerito Conte Reggente, che mai non cessa di affezionarsi i suoi colleghi con si magnanimità e squisiti atti di cortesia”. (Arch. Acc. dei Virtuosi al Pantheon). Gagliardi został przyjęty na członka honorowego w braku wolnego miejsca wśród członków czynnych 13 marca 1853; w drodze wyjątku Virtuosi mianują go członkiem czynnym 8 lutego 1863, ponieważ w klasie malarzy ciągle brak było wolnego miejsca.

²⁵ RAGGI (jw., s. 476–477), który wydał swoją książkę w 1888 utrzymuje, że w popiersiach przez Sosnowskiego stowarzyszeniu podarowanych przedstawieni są Sangallo, Podesti, Gagliardi i Tenerani; Sosnowski zatem musiał biust Gagliardiego już w tym czasie wykonać i przeznaczyć dla Virtuosi, choć jeszcze go nie podarował. Wspomnieliśmy już, że Raggi miał wiadomości wprost od artysty, w każdym zaś razie nie mógł pisać o popiersiu, które jeszcze nie istniało.

²⁶ W sprawozdaniu z zebrania ogólnego 11 czerwca 1882 czytamy: „Il med. Sig. Reggente aveva fatto recare nelle sale il busto in marmo da lui condotto egregiamente dell'illustre collega e benemerito al sommo di questa Cong. ne sig. Comm. Prof. Salv. Bianchi; il quale dono per doppio titolo fu caro e accetto ai Virtuosi, che gliene resero quelle grazie che potevano Maggiori”. (Arch. Acc. dei Virtuosi al

Sosnowski osiągnął, z chwilami raz wzlotu raz zmęczenia, w środowisku ówczesnego Rzymu, drzemającego z dala od innych prądów we Włoszech, w późnym neoklasycyzmie i puryzmie o charakterze kulturalnym. Może najswobodniej wypowiada się Sosnowski w portretach, gdzie ciepło życia i charakter indywidualny promieniują z każdego, jaki robił z natury, wydobywając z twarzy treść najgłębszą, choć je sublimował, zacierając zmarszczki według dyscypliny neoklasycznej. Uchodzi za twórcę nagrobków, tymczasem, o ile mi wiadomo, nie zrobił naprawdę żadnego. Zdarzało się, że rzeźby jego postawiono na grobie. W epitafiach, tym co go interesowało, były znowu portrety. Sosnowski uchodzi za rzeźbiarza uprzywilejowanego, bo stać go było zawsze na marmur i nie znał wiązania się zamówieniami. Prawdą też jest jednak jego stała troska o to, w jakim tle i oświetleniu staną jego figura czy grupa. Uchodził za bogacza, który się rzeźbieniem delectował: był jednak prawdziwym artystą, któremu się przydarzyło urodzić bogatym i żył dla sztuki na marginesie swego bogactwa.

Według przepisów stowarzyszenia, już od XVIII w., Virtuoso powinien był zostawić mu swój portret, w praktyce jednak nie wielu członków się do tego stosowało. Jeśli chodzi o Sosnowskiego, historyk akademii, Visconti, wspomina w broszurze wydanej po śmierci malarza Gagliardi, że ten namalował portret artysty „jakgdyby odplacając mu za piękne popiersie, które mu Sosnowski wyrzeźbił”³⁰. Poza to w katalogu z końca XIX w. posiadanych przez akademię obrazów wymieniony jest portret Sosnowskiego z r. 1883, dzieło i dar malarza Gagliardi. Ale po dziele tym zaginął ślad. Udało się je odnaleźć i zidentyfikować tylko na podstawie innego portretu Sosnowskiego, który malował Podesti, a który posiada Akademia S. Luca, obaj artyści bowiem byli jej członkami. Obraz, dotąd nieopublikowany³¹, wiszący w siedzibie Panteonu, bez daty ani podpisu, jest bardzo dobry dzięki niezwykle ostrej obserwacji i świeżości

Pantheon). Ponieważ to popiersie wspomniane jest w nekrologu, gdzie za to nie ma wzmianki o portrecie Gagliardiego podarowanym w 1883, o którym znowu pisze RAGGI (jw.) w 1880, należy przypuszczać, że popiersie Bianchiego Sosnowski wykonał między 1880 a 1882. Dodać można, że szczegóły biograficzne Sosnowski sam dyktował dla dziennika w 1882, kiedy jeszcze stowarzyszeniu nie podarował portretu Gagliardiego.

²⁷ Bianchi został przyjęty na członka czynnego 11 lutego 1885. O nim zob. A. BESSONE AURELI, *Dizionario degli scultori ed architetti italiani*. Città di Castello 1947, s. 72; — E. LAVAGNINO, *L'arte Moderna dai Neoclassici al contemporanei*, Torino 1956, t. I, s. 534–535 z fig. 502 i 503.

²⁸ Replikę popiersia architekta Bianchi posiada Akademia S. Luca. Napis na prawym boku hermy jest identyczny: „T. S. SOSNOWSKI FECE DEL VERO. ROMA”.

²⁹ Colleggio Polacco na Awentynie posiada wiele rzeźb Sosnowskiego.

³⁰ C. L. VISCONTI, *Cenni biografici del Prof. Cav. Pietro Gagliardi nell'adunanza della Insigne Congregazione Artistica dei Virtuosi al Pantheon tenuta il giorno 15 febbraio*, Roma 1891, s. 5. Visconti, dokładny historyk stowarzyszenia, zdumiewająco nie poświęca uwagi Sosnowskiemu w swej *Sulla Istituzione* (jw.).

³¹ Sekretarz Akademii, Saverio KAMBO, który opublikował wiele cennych wiadomości o Virtuosi, starał się ziden-

wyrazu. Przesiane światło oblewa łagodne rysy twarzy, półcień kryje szczegóły prostego stroju. Óśrodkiem przykuwającym wzrok są oczy, które, jak napisał Veillot, „mają w sobie życie niesamowite”.

Z trzech innych nazwisk artystów polskich, które znajdujemy jeszcze w księgach stowarzyszenia, dwa zawdzięczamy interwencji Sosnowskiego. 5 lipca 1879 r. zaproponował na zebraniu Rady na członka-korespondenta malarkę Jadwigę Kieniewicz. Virtuosi przyjęli ją na następnym zebraniu ogólnym, 13 lipca, równocześnie z wybitnym rzeźbiarzem Giovanni Dupré i architektem Poggi. Pomimo jednak, że przedstawiona została jako „*egregia pittrice*” nie sposób się na to zgodzić na podstawie dwóch obrazów religijnych, które są w Kolegium Polskim na Awentynie w Rzymie, doskonale oleograficznych³².

W sprawozdaniu zebrania ogólnego 20 kwietnia 1884 r. czytamy: „*Na wniosek zarządu uchwała się, ażeby na następnym zebraniu Rady zaproponować na członków honorowych p. Prof. Matejko i Dyrektora Akademii Hiszpańskiej*”. Według statutu ówczesnego wybór członka honorowego należał do Rady, nie do zebrania ogólnego. Jest rzeczą oczywistą, że regent Sosnowski wysunął nazwisko Matejki, bo miał ku temu wyjątkową okazję. W roku poprzednim do galerii watykańskich przybył z Polski obraz *Zwycięstwo Sobieskiego pod Wiedniem*, który Matejko wykonał na dwóchsetną rocznicę odsieczy wiedeńskiej, i odmówiwszy sprzedania go Muzeum Narodowemu w Krakowie, które o to zabiegało, wysłał w darze Leonowi XIII³³. Z późniejszych protokołów zebrań nie wynika, że Matejkę przyjęto, ale w drukowanym

tyflikować ten anonimowy portret i sądząc, że przedstawia malarza Mantovani, napisał to nazwisko na odwrocie płótna, ale nie wspomina o nim w swojej broszurze wyżej cytowanej (*Di un dipinto*, jw.). Wreszcie BATOWSKI w cytowanym wyżej artykule (THIEME-BECKER) wymienia portret Sosnowskiego malowany przez Gagliardiego, ale jako istniejący w Akademii S. Luca. Tymczasem portret w S. Luca malował Podesti: jest podpisany i nosi datę 1879.

³² W bocznej kaplicy w Polskim Kolegium w Rzymie

spisie członków z r. 1899 figuruje jego nazwisko, jako „*Maestro*”³⁴, albo stąd wzięte i źle przeczytane, albo też ponieważ nominacja artysty na członka rzeczywiście nastąpiła.

Nazwiska Siemiradzkiego, który należał do Akademii S. Luca i spędził długie lata w Rzymie, przy rozgłosie jaki zdobyły jego sceny z życia pierwszych chrześcijan, nie mogło zabraknąć w zapiskach stowarzyszenia. Dwunastu Virtuosi zaproponowało go na członka czynnego na zebraniu Rady 26 marca 1897 r., co zostało zatwierdzone 15 maja na zebraniu ogólnym. 27 czerwca zebrani odczytali list, w którym artysta dziękuje za przyjęcie go. W pięć lat później Siemiradzki umarł w Polsce i w księgach akademii nie ma innego, poza nominacją, po nim śladu.

Wśród wyłuskanych tutaj z życia rzymskiej instytucji nazwisk polskich artystów część ich może nie mieć dla nas żadnego znaczenia, jak ów „*Paolo Maurizio, Polacco*”, o którym trzeba by się dopiero czegoś dowiedzieć, albo Dziekońska czy Kieniewicz, malujące dyletantki. Nie wiele też wazą w historii stowarzyszenia Kuntze, Matejko czy Siemiradzki, mimo bezspornych ich wartości w świecie sztuki. Ale Czechowicz, Kaniewski, a szczególnie Sosnowski zapisał się trwałymi śladami życia i prac: Czechowicz dla swoich wyjątkowych zalet charakteru był rozjemcą pokojowym w zatargach członków; Kaniewski, malarz oficjalny, zostawił portret Grzegorza XVI, wielkiego mecenasa Virtuosi; Sosnowski zaś, poświęcił umiłowanej przez siebie instytucji żywą działalność w ciągu 17 ostatnich lat swego życia i podarował jej swoje dzieła, których studium może się przyczynić do sprawiedliwej oceny jego sztuki.

znajdują się dwa jej obrazy, św. Alojzy Gonzaga i św. Stanisław Kostka, podpisane i datowane: „*J. Kieniewicz 1878 Roma*”.

³³ E. G. MASSI, *Descrizione delle Gallerie di Pittura nel Pontificio Palazzo Vaticano* (Nuova edizione riveduta ed ampliata), Roma, s. 31.

³⁴ Czytając pospiesznie łatwo można wziąć litery „t” za „l”, „j” za „s” i „k” za „tr”.

GLI ARTISTI POLACCHI NELL'ACCADEMIA ROMANA DEI VIRTUOSI AL PANTHEON

L'Accademia dei Virtuosi al Pantheon, una secolare istituzione romana, corse non quale Accademia, come quella dei Lincei o l'Arcadia, ma come una confraternita religiosa durante la Controriforma. Si puo considerare come sorella minore dell'Accademia di S. Luca perchè parimenti era composta unicamente di artisti, pittori, scultori, architetti. Solo che S. Luca diventò un'imperante università d'arte, i Virtuosi invece (termine antico per „abili nell'arte”) fino al XIX secolo vivevano per scopi religiosi e caritativi. La loro sede è stata sempre al Pantheon, da quando il fondatore, Desiderio d'Adiutoria, cistercense, canonico di questa chiesa, il 1° gennaio 1543 raduno in una cappella i primi soci, artisti che Paolo III aveva mandati a restaurare il tempio. Poi durante tre secoli i confratelli si radunarono in una camera sopra questa capella. Fra i membri più importanti si ricordano Antonio da Sangallo il Giovane, Vignola, Cortona, Bernini, Algardi, Poussin, Lorrain,

Velazquez, Maratta e Canova. Dall'usanza di festeggiare il patrono S. Giuseppe, ornando la cappella e poi anche il portico del Pantheon con quadri raccolti da varie parti, sono scaturite fra il XVI e il XVII secolo quelle che sono forse le prime mostre pubbliche di quadri in Europa, fatte per finalità artistiche, non commerciali. La data della prima mostra nel portico è il 1633 e precede di più di trent'anni il Salon francese del 1667. Tali mostre annuali per la festa del 19 marzo durarono fino alla metà del XVIII secolo. Si sa che tra gli altri vi esposero i propri quadri Salvator Rosa e Velazquez. Veniva composta una giuria e si seguivano particolari direttive per la qualità e la quantità delle tele da accettarsi e che dovevano essere „di buona mano”. Dell'organizzazione delle mostre si occupava una commissione di membri chiamati „festaroli” (con questo nome si chiamavano anche i materiali allestitori). Dopo poco meno di un secolo d'eclissi (ma

anche allora fra i nomi dei membri ne troviamo di celebri come quelli di Pannini, Conca, Vanvitelli, Battoni, Mengs, Canova, Valadier) i Virtuosi entrano in una nuova era di attività dopo un clamoroso evento, da loro stessi promosso, e cioè il rinvenimento delle ossa di Raffaello al Pantheon nel 1833. Grazie alla munificenza del papa Gregorio XVI organizzeranno dal 1838 concorsi per giovani artisti, uno biennale chiamato „Gregoriano” e altri bimestrali chiamati „d'esercizio”, i quali, esigendo più spazio, fanno ottenere ai Virtuosi come sede le camere dell'attico del Pantheon. I concorsi dureranno sino alla seconda guerra mondiale.

Nella vita secolare dei Virtuosi gli artisti stranieri non mancavano, essendo stata Roma un grande centro d'arte nei secoli XVII e XVIII. Fra gli artisti polacchi che abbiamo rintracciati nelle carte d'archivio il primo che compare è un certo „Paolo Maurizio Polacco, sacerdote”, entrato nella Congregazione il 14 marzo 1604. Di lui non sappiamo nulla. Il 13 gennaio 1726 diventa membro il maggior pittor religioso della prima metà del '700 in Polonia, Simone Czechowicz (1689—1775). Venuto a Roma nel 1710 egli era già conosciuto come pittore. Iscrittosi nel 1715 nell'Accademia di S. Luca, aveva avuto un premio di pittura. Nel 1725 eseguì un quadro d'altare per la chiesa di S. Stanislao dei Polacchi. Egli venne a tutte le adunanze dei Virtuosi per cinque anni, fino al 10 dicembre 1730. In questo ultimo anno ebbe la mansione di „paciere”, il che si spiega con la sua ben nota mitezza di carattere e con un'assoluta integrità morale. Dopo il 1730 il suo nome non compare più nei verbali.

Nella Congregazione vi è una traccia di Taddeo Kuntze o Konicz (1731—1793), uno dei più briosi pittori del tempo, che lavoro a lungo a Roma, dove era conosciuto come Taddeo Polacco. Non fu socio, ma il Visconti, storico del Sodalizio, parla di „alcuni putti dipinti a chiaroscuro di Taddeo Kunz” in occasione del restauro della cappella dei Virtuosi durante l'anno santo 1775. In archivio non vi è nulla su questo lavoro, nè oggi queste decorazioni esistono più.

Il pittore Saverio Kaniewski (1809—1870) fu nominato Virtuoso di merito corrispondente l' 11 agosto 1842, poco prima che egli lasciasse Roma, dove risiedeva da dieci anni, per ritornar a Pietroburgo. Pittore ufficiale fece, avendone commissione da Nicola I, più volte il ritratto di Gregorio XVI. Si sa che il Moroni possedeva del Kaniewski un ritratto „grandissimo e nobilissimo” del papa. Nella sede al Pantheon si conserva un ritratto del papa a mezzo busto, finora inedito. Poter essere uno studio che il Kaniewski donasse ai Virtuosi dopo la sua nomina, oppure essere stato da lui eseguito per la Congregazione fra il 1842 e 1843. Ma il dipinto nel complesso è mediocre.

Una pittrice polacca Michelina Dziekońska, fu nominata Virtuosa di merito corrispondente l' 13 dicembre 1857, insieme col marito, architetto italiano, Luigi Stanzani. Forse fu una dilettante, ma si sa che al suo marito, personalità ufficiale in Russia e molto ricco, morto in Odessa nel 1872, si deve l'istituzione del „concorso Stanzani” in seno alla Congregazione dei Virtuosi.

Tommaso Oscar Sosnowski (1813—1886) è l'unico scultore fra gli artisti polacchi che appartennero alla Congregazione. Entrato il 12 giugno 1868, vi rimase 17 anni fino alla sua morte, dedicando ad essa una generosa attività. Nel 1870 fu nominato „Soprinten-

dente alle Sale e Cappelle”: come tale fa restaurare l'accesso alle scale della sede danneggiato dall'innondazione del Tevere e a sue spese infiggere sopra la porta nel portico 10 stemma marmoreo dei Virtuosi. Si offerse anche a restaurare la statua di S. Giuseppe nella cappella del Pantheon. Presto l'opera propria anche nel campo della principale attività dei Virtuosi, nei concorsi, sia per la scelta dei temi, sia per la sorveglianza durante le prove e per il giudizio dei lavori. Nominato secondo Aggiunto il 14 dicembre 1873, alla scadenza del mandato è confermato nella carica per altri tre anni il 10 dicembre 1876, e, finalmente, il 14 dicembre 1879 è nominato Reggente (presidente), „i Congregati insistono”, dice il verbale, „affinchè permetta loro di dargli questa solenne attestazione di riconoscenza e di Stima”. La carica di reggente fu rinnovata al Sosnowski il 10 dicembre 1882 per un altro triennio, e alla scadenza di questa, quando era gravemente malato, gli fu prolungata di un anno ancora perchè, secondo il verbale, „niuno forse dei Signori Virtuosi vorrebbe durante la vita di lui sostituire un altro nel seggio da lui con tanto onore e con tanta generosità occupato per due trienni”. La traccia più impotante del passaggio del Sosnowski nella vita della Congregazione rimangono tuttavia cinque busti di marmo da lui eseguiti e donati, che si conservano tuttora nella sede del Pantheon: sono quelli di Antonio da Sangallo il Giovane, di Pietro Tenerani, di Francesco Podesti, di Salvatore Bianchi e di Pietro Gagliardi, tutti Virtuosi. Busti finora non pubblicati, a parte quello di Sangallo. Sosnowski è noto soprattutto come scultore religioso, autore di grandi statue e gruppi, ma seppe affermarsi anche ottimo ritrattista, sia pure nel gusto del tempo, e forse questo l'aspetto meno noto dell'arte sua che ci viene rivelato dai busti posseduti dai Virtuosi. L'impronta generale è naturalmente quella del tardo neoclassicismo, l'artista è stato allievo di Rauch a Berlino e di Tenerani a Roma, ma risaltano in ciascuno ritratto i caratteri particolari. Quello dello scultore Pietro Tenerani è il più bello e il primo ad esser eseguito (1850), seppur donato più tardi. L'immagine riflette ancora l'ideale della bellezza ereditata da Canova in un'espressione libera e penetrante. L'equilibrio impeccabile della composizione, la purezza della forma, l'accento di vita mostrano un felice momento di ispirazione. Il primo busto donato dall'artista alla Congregazione, ma eseguito per secondo, è quello di Antonio da Sangallo, che fu tra i primi membri. Dal verbale risulta che l'artista si servi dell'incisione pubblicata dal Vasari nelle sue „Vite”. In verità del modello originario non conserva che tratti tipologici. Qui per l'ampiezza delle forme ammorbidite e un'espressione assorta il personaggio ci appare solenne e mite come un Giove di Otricoli, non privo di un'eco michelangiolesca attraverso il filtro di una tradizione accademica. È in sostanza un lavoro di ricostruzione con preoccupazione storica. Invece nel busto del pittore Francesco Podesti, datato 1871 e studiato dal vero, si coglie un accento di vita: volto energico, espressione volitiva, imponenza dell'antico romano e una vibrazione insolita fin nel 10 svolgimento del manto. Sosnowski interpreta la figura in maniera tutta propria, conferendole un carattere di superiore umanità. Concepito diversamente è il busto del pittore Pietro Gagliardi. Fu donato nel 1883 e eseguito un po' prima. Sosnowski ha idealizzato il suo collega come un giovane eroe romantico. Al vigore del busto di Podesti qui succede un'insolita gen-

tilezza di modi ed una interpretazione quasi affettuosa. È da notare che Sosnowski nei suoi ritratti dal vero non rinuncia mai ad un accento commosso, pur nella idealizzazione richiesta dalla corrente neoclassica, intenta a glorificare. Il quinto busto in aspetto di erma, ultimo ad essere eseguito anche se donato prima del precedente, è quello dell'architetto Salvatore Bianchi, che s'interessò attivamente alla vita della Congregazione. Questo ritratto ci appare improntato piuttosto ad un carattere di naturalismo, seppure pienamente composto, lo stesso fisico si prestava evidentemente ad una tale soluzione. Ma vi è un'espressione di umanità nella plenitudine del volto, nel collo taurino, la stessa scelta dell'erma ha una sua ragion d'essere, e nei capelli tirati su e nei baffi è un tratto del costume del tempo. Sosnowski è artista che aspetta ancora una giusta valutazione. Passa per freddo epigono del Neoclassicismo e in certe sue figure non si può giudicare altrimenti. Ma in altre vi è semplicità e purezza e poesia, che è libero manifestarsi di uno stato d'animo. Nella stessa scelta dei gruppi o statue di soggetto religioso o allegorico egli è sempre guidato da un radicato sentimento di fede e di amor patria quali traspaiono dalla sua vita. Il risultato, per chi non fosse, stato addirittura un genio, non sarebbe potuto esser diverso, nel mondo romano di allora improntato ad un purismo di carattere culturale. Con maggior libertà si rivela il nostro nei ritratti: un calore di vita e un carattere individuale sono impressi in quelli studiati dal vero. Sosnowski passa per creatore di monumenti funebri e non ne fece mai uno solo. Passa per un ricco che si diletta a scolpire, invece fu artista autentico che la sorte fece nascer ricco, ma che lavorava duramente in margine alla sua ricchezza, che si faceva perdonare attraverso la sua proverbiale modesta e carità (Louis Veuillot, scrittore francese che conobbe l'artista nel 1860 a Roma, dà di lui una descrizione suggestiva nel suo libro „Le parfum de Rome”). Nella sede al Pantheon si conserva il ritratto di Sosnowski dipinto dal suo amico Pietro Gagliardi. Visconti menziona il quadro come donato nel 1883, ma del dipinto si era perduto ogni ricordo. L'abbiamo ritrovato ed identificato solo grazie ad un altro ritratto di Sosnowski che sta all'Accademia di S. Luca e fu eseguito dal pittore Podesti. Il nostro è un bel dipinto: vi è un'insolita acutezza di osservazione, un'espressione immediata una penellata fluida. Gagliardi ci ha dato un'interpretazione intima e del nostro personaggio affettuosa e così 1° ha ri-

cambiato del ritratto romantico che da lui gli era stato fatto prima nel marmo.

Negli annali segue il nome di una pittrice polacca, Edvige Kieniewicz, proposta da Sosnowski, e nominata quale Virtuosa di merito corrispondente il 13 luglio 1879. I suoi dipinti in realtà sono lavori molto modesti (due di questi si possono vedere nel Collegio Polacco a Roma).

Il 20 aprile 1884 si parla nei verbali di proporre nella prossima adunanza a Virtuoso d'onore il prof. Matejko. Anche questa è stata una iniziativa di Sosnowski, che vi fu spinto da una circostanza di particolare rilievo. Difatti l'allora più celebre pittore di storia in Polonia, Jan Matejko, aveva compiuto l'anno precedente il gran quadro della Vittoria di Sobieski alla battaglia di Vienna (1683) per il solenne anniversario e aveva rinunciato a vendere il quadro al Museo Nazionale di Cracovia, da cui era stato richiesto, per offrirlo al papa Leone XIII. Dai verbali non risulta tuttavia che si sia dato seguito a questa proposta, ma nell'elenco di tutti i Virtuosi, pubblicato nel 1899, si trova, sia pure storpiato, il nome „Malestro”, o per errore dell'autore dell'elenco o perchè realmente la nomina avvenne.

Il secolo si chiude con un altro nome allora famoso, con quello, di Enrico Siemiradzki, pittore che a Roma trascorse lunghi anni e che fu suggestivo interprete di scene della vita dei primi cristiani. Il 15 maggio 1897 fu nominato ad unanimità Virtuoso di merito residente. Nell'adunanza del 27 giugno dello stesso anno si legge la sua lettera di ringraziamento. Morto poco tempo dopo nel 1902, Siemiradzki non lasciò altra traccia di se nell'archivio dell'Accademia.

Fra i nomi di artisti polacchi non hanno importanza per noi quelli di Paolo Maurizio, del quale non sappiamo nulla; nè delle pittrici Dziekońska e Kieniewicz, pittrici per diletto; e neppure i nomi di Kuntze, di Matejko e di Siemiradzki, che, pur avendo ben altra risonanza nel mondo dell'arte, non figurano che come nomi di passaggio nelle carte della Congregazione. Ma rimangono quelli di Czechowicz, „il paciere”; di Kaniewski, pittore ufficiale che ha lasciato un ritratto di Gregorio XVI; e di Sosnowski, scultore forse non abbastanza conosciuto, che dedicò all'amato sodalizio un'attività fervida e donò opere innegabilmente degne di studio, per cui a parer nostro si acquista oggi il diritto ad una più giusta valutazione.