

STARE DRUKI O SZTUCE

w zbiorach Biblioteki Stacji Naukowej PAN w Rzymie



SPIS TREŚCI



Cavaliere Francesco de Tassi.

VITE
DE' PITTORI
SCULTORI E ARCHITETTI
BERGAMASCHI
SCRITTE
DAL CONTE CAVALIER
FRANCESCO MARIA TASSI
OPERA POSTUMA
TOMO I.



IN BERGAMO
DALLA STAMPERIA LOCATELLI
MDCCVIIIC.

ACCADEMIA POLACCA DELLE SCIENZE
BIBLIOTECA E CENTRO DI STUDI A ROMA



CONFERENZE 133

STARE DRUKI O SZTUCE

w zbiorach Biblioteki Stacji Naukowej PAN w Rzymie

ARKADIUSZ WAGNER
FOTOGRAFIE PIOTR JAMSKI, ARKADIUSZ WAGNER



ROMA 2016



Wydane przez
POLSKĄ AKADEMIA NAUK
STACJA NAUKOWA W RZYMIE
vicolo Doria, 2, 00187 Roma
www.rzym.pan.pl

Tabl. I (frontyspis) – Rozłożony tom dzieła F. M. Tassiego w sąsiedztwie marmurowego popiersia w czytelni Biblioteki Stacji Naukowej PAN w Rzymie; fot. A. Wagner

Foto na okładce: widok fasady Villa Rotonda w Vicenzy w dziele O. Bertotti Scamozziego, *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, nella Stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca, 1761; fot. A. Wagner

Publikacja finansowana przez Polską Akademię Nauk

Recenzent:

WANDA A. CISZEWSKA

Projekt okładki i opracowanie graficzne:

ANNA WAWRZYNIAK MAOLONI

Redakcja:

MONIKA NIEWÓJT

Redakcja techniczna:

BEATA BRÓZDA

Tłumaczenie na język włoski:

LORENZO COSTANTINO

ISSN 0208-5623

ISBN 978-83-63305-28-04

Przygotowanie do druku, druk:

EDO – JAKUB ŁOŚ

© Polska Akademia Nauk Stacja Naukowa w Rzymie

S P I S T R E Ś C I



PRZEDMOWA	➞ 7
-----------	-----

WSTĘP	➞ 9
-------	-----

ROZDZIAŁ I

DRUKI Z XVI WIEKU	➞ 19
-------------------	------

ROZDZIAŁ II

DRUKI Z XVII WIEKU	➞ 35
--------------------	------

ROZDZIAŁ III

DRUKI Z XVIII WIEKU	➞ 73
---------------------	------

ZAKOŃCZENIE	➞ 123
-------------	-------

SUMMARY	➞ 125
---------	-------

SPIS KATALOGOWY STARYCH DRUKÓW O SZTUCE W STACJI NAUKOWEJ PAN W RZYMIE	➞ 129
--	-------

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)	➞ 143
----------------------	-------

SPIS ILUSTRACJI	➞ 150
-----------------	-------

INDEKS OSÓB	➞ 155
-------------	-------

PRZEDMOWA

Miłośnicy książek wiedzą, iż większość bibliotek – szczególnie tych starszych, starych, a przede wszystkim bardzo starych – kryje swoje tajemnice. Niekiedy daje to miłośnikom książek możliwość niepowtarzalnej przyjemności szperania i wyciągania na światło dzienne smakowitych ciekawostek; bywa, iż otwiera przed profesjonalistami drogę do istotnych odkryć, jakimi bywa dotarcie do nieznanych wcześniej tekstów. O pasjach tego rodzaju napisano wiele, a wśród znanych bibliofilów i badaczy nie brakowało dziwaków i postaci ekscentrycznych, a nawet skłonnych do przestępstw z miłości do książek. Biblioteka Stacji Naukowej PAN w Rzymie nie jest biblioteką ani bardzo dużą, ani bardzo starą, ale i ona skrywa swoje cymelia, o których na ogół niewiele wiadomo. Publikacja, którą Państwu proponujemy, ma być zachętą do bliższego zapoznania się z tą częścią naszej kolekcji. Została ona pomyślana, jako rodzaj wprowadzenia i przewodnika pożytecznego zarówno dla amatorów, jak i dla tych, którzy mogliby w przyszłości spojrzeć na bibliofilską kolekcję założyciela i fundatora biblioteki w bardziej profesjonalny sposób. W rzymskim kontekście nie jest ona może szczególnie cennym klejnotem – trudno zresztą komukolwiek porównywać się nie tylko z Biblioteką Watykańską, ale również z imponującymi mniejszymi księgozbiorami, takimi jak Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Biblioteca Angelica czy Biblioteca Casanatense – pozostaje jednak ciekawym świadectwem polskiej obecności nad Tybrem, oddalonej od świata polityki i wojska, ale trwałej i ważnej.

Piotr Salwa

SŁOWNIK
GEOGRAFICZNY
KRÓLESTWA
POLSKIEGO

SŁOWNIK
GEOGRAFICZNY
KRÓLESTWA
POLSKIEGO

SŁOWNIK
GEOGRAFICZNY
KRÓLESTWA
POLSKIEGO

SŁOWNIK
GEOGRAFICZNY
KRÓLESTWA
POLSKIEGO

SŁOWNIK
GEOGRAFICZNY
KRÓLESTWA
POLSKIEGO

X

XI

XII

XIII

XIV

R. SOCHACZ

S. SZLUBOW

S. WARLYN

W. WOROW

W. Z



WSTĘP

DO STACJI NAUKOWEJ POLSKIEJ AKADEMII NAUK [dalej: PAN] w Rzymie (Accademia Polacca di Roma) przybyłem po raz pierwszy w początkach 2014 r. by zrealizować zlecenie na charakterystykę wartości historycznej i finansowej jej zbioru starych druków. Był to bowiem czas, w którym owa placówka przygotowywała się do zakupu specjalnego wyposażenia do magazynu najcenniejszych książek. Moje ówczesne pojęcie o ich zawartości było bardzo mgliste, wcześniej bowiem nie tylko nie korzystałem z tutejszej biblioteki, ale mało wiedziałem o jej istnieniu. Stan ten zresztą niewiele odbiegał od wiedzy innych polskich badaczy przyjeżdżających do Wiecznego Miasta na kwerendy po bibliotekach, archiwach i muzeach¹.

Jako historyk sztuki i bibliolog wyspecjalizowany w problematyce dawnej książki, miałem już wówczas szereg doświadczeń z polskimi księżnicami w kraju i za granicą. Nakazywały one by spodziewać się i w tej placówce dominacji *poloniców* oraz literatury religijnej kosztem dzieł z rozległej sfery nauk ścisłych, przyrodniczych i humanistycznych, nie mówiąc o literaturze pięknej i luksusowych wydawnictwach albumowych. Już jednak wstępna kwerenda po zasobach Stacji uzmysłowiła mi specyfikę tutejszego zbioru druków od XVI do końca XVIII w. Polegała ona na jego wybitnie kolekcjonerskim charakterze, dla którego kluczowymi zagadnieniami okazały się historia Polski oraz sztuka Italii. Co więcej, przytłaczająca większość woluminów

← Tabl. II. Grzbiety druków z supereklibrisami Józefa Michałowskiego w czytelni Stacji PAN;
fot. A. Wagner

¹ O historii i zbiorach Biblioteki Stacji PAN zob. m.in.: K. ŻABOKLIICKI, *Księgozbiór Stacji Naukowej PAN w Rzymie*, „Przegląd Biblioteczny”, 1994, nr 1/2, s. 109–111; A. SZABAT, *Biblioteka Stacji Naukowej PAN w Rzymie*, „Przegląd Biblioteczny”, 1998, nr 2/3, s. 175–190; *Współczesne księgozbiory polskie za granicą. Informator. 1. Polskie i polonijne księgozbiory instytucji*, opr. B. BIEŃKOWSKA, E. MARUSZAK, J. PUCHALSKI, Warszawa 2009, s. 628–630 (tamże bibliografia w j. polskim i włoskim).

znajdowała się w bardzo dobrym czy zgoła doskonałym stanie zachowania, dowodzącym pietyzmu z jakim ów zbiór kształtowano i przechowywano. Proweniencje woluminów tudzież typologia opraw nie pozostawiały wątpliwości, że przynajmniej większość z nich była nabywana we Włoszech.

Zetknięcie się ze zwartą kolekcją takich ksiąg okazało się wspaniałym przeżyciem. Nie co dzień bowiem dane jest zadeklarowanemu bibliofilowi obcować z bogatym zestawem słynnych traktatów o architekturze, rzeźbie i malarstwie, żywotami artystów, bogato ilustrowanymi albumami czy też nowożytnymi przewodnikami po włoskich miastach. Oprócz dzieł o fundamentalnym znaczeniu, a zatem dobrze znanych z literatury naukowej, wiele okazywało się bibliograficznymi rzadkościami o statusie białych kruków. Wśród nich zdumiewała liczba szczególnie poszukiwanych i cenionych *editionis principis* czy też paru następujących po sobie wydań tego samego dzieła. W dodatku, przeglądane woluminy co rusz ujawniały naukowo-kolekcjonerskie smaczki, jak dawne notatki na marginesach, ba! rysunki ich niegdyśjszych właścicieli, wpisy i znaki własnościowe czy w końcu przykłady rzadko spotykanych opraw. Rozsmakowując się rzadkością, kunsztownością i wartością historyczną analizowanych druków, wyławiałem z nich wątki polskie, choćby jak te o obrazach realizowanych przez weneckich *pittori* dla władców Rzeczypospolitej. Niejednokrotnie korzystałem z pomocy pracowników Stacji, by zrozumieć niuanse treści włoskojęzycznych sonetów i stanz czy też dedykacji autorskich.

Tym sposobem, z prowadzonych rozmów o drukach zrodziła się idea zaprezentowania głównie włoskim i polskim Czytelnikom ze środowisk naukowych oraz bibliofilskich najciekawszej części księgozbioru Stacji PAN

obejmującej szeroko rozumianą literaturę o sztuce XVI–XVIII w. W odróżnieniu jednak od niezliczonych publikacji, w których uwaga skupiona jest głównie na aspekcie merytorycznym takich dzieł, pragnąłem spojrzeć na nie przede wszystkim przez pryzmat historii typografii i grafiki książkowej – jak na dzieła sztuki opowiadające o sztuce.

Obejmując zainteresowaniem szerokie spektrum publikacji, od monumentalnych traktatów po kieszonkowe przewodniki, potraktowałem je jako wcielenie charakterystycznych dla danej epoki rozwiązań w zakresie kompozycji typograficznych, pisma, ozdóbników i ilustracji, a także introligatorstwa. Oczywiście, należytą uwagę poświęciłem ich wydawcom, autorom i treści; czynniki te bowiem determinowały charakter druków: poczynawszy od formatu, przez papier, objętość, zasób czcionek i ozdóbników, skończywszy na liczbie i formie ilustracji. Książka ta ma w założeniu łączyć cechy monografii określonej części zbiorów Stacji oraz wydawnictwa popularyzującego te zbiory. Konsekwencją tego jest wyselekcjonowanie do analizy tylko części znajdujących się tu woluminów, wedle jasnego kryterium – są to dzieła najcenniejsze i najpiękniejsze, obok których figurują wprawdzie druki znacznie skromniejsze, ale reprezentatywne dla swej epoki tudzież kategorii tematycznej lub edytorskiej. By zaspokoić ciekawość Czytelników, a jednocześnie wyrobić im możliwie pełny obraz kolekcji druków o tematyce artystycznej w Stacji, na końcu książki umieszczony został skrótowy *Spis katalogowy*. Ma on ułatwić orientację w zawartości tego zbioru, a w konsekwencji zachęcić do skorzystania z niego zarówno przez badaczy różnych specjalności, w tym zwłaszcza historyków sztuki i bibliologów, jak również miłośników dawnej książki. Istotnym dopełnieniem i wzbogaceniem wywodu są

tablice i ilustracje, prezentujące przykłady opisywanych obiektów. Część z nich ma charakter katalogowy, co sprowadza się do frontального ujęcia stronic lub ich fragmentów. Jednakże większość fotografii wykonano w taki sposób, by nie tylko uwypuklić charakterystyczne cechy typografii, rycin i opraw, ale też uchwycić klimat Biblioteki Stacji. Dodam też, że wobec hermetyczności niektórych pojęć z zakresu typografii, w niektórych przypadkach zdecydowałem się zawrzeć w przypisach krótkie objaśnienia.

Zarówno autor książki jak i pracownicy Stacji nie mają wątpliwości, że scharakteryzowany zbiór druków zawiera zaledwie drobny ułamek przebogatego dorobku nowożytnej literatury artystycznej. W samym Rzymie znajduje się wiele placówek, w których tego rodzaju dzieł jest nieporównywalnie więcej. Nie zmienia to jednak faktu, że i on służyć może naukowcom z całego świata jako teczaurus dotąd nieznanych egzemplarzy dzieł Witruwiusza, Serlia, Belleriego i wielu, wielu innych. Woluminy te pozwalają nie tylko na pogłębienie wiedzy o kulturze artystycznej i wydawniczej trzech nowożytnych stuleci, ale też kultury bibliofilskiej w dawnych Włoszech. Podkreślić zaś należy, że jednym z najmniej znanych wątków w tej sferze jest gromadzenie książek przez środowisko dawnej emigracji polskiej. Do jej najbardziej zasłużonych reprezentantów należał zaś twórca Biblioteki i współzałożyciel Stacji PAN, Józef Michałowski (il. 1). Trudna do przecenienia rola jaką odegrał w dziejach tej instytucji skłania by przyrzeć się jego biografii, w której ogniskuje się dramatyzm losów Polski i Polaków XX w.

Urodził się w 1870 r. w Dobrzechowie (dawny powiat rzeszowski) jako syn Romana i Marii z Koźmianów. W jego rodzinie,



Il. 1. Józef Michałowski w założonej przez siebie czytelni Biblioteki Stacji PAU (późniejszej PAN); fot. archiwum Stacji PAN

zarówno ze strony ojca i matki, bogate były tradycje kulturalne i artystyczne. Wystarczy wspomnieć, iż bratem jego dziadka był czołowy przedstawiciel romantyzmu w malarstwie polskim, Piotr Michałowski, zaś pradziadkiem Kajetan Koźmian – jeden z najważniejszych reprezentantów klasycyzmu postanisławowskiego w poezji. Nadmienmy też, że kuzyn matki – Jan Koźmian – zapisał się w historii jako wytrawny bibliofil, który zgromadziwszy ponad dwanaście tysięcy woluminów (w tym wiele starych druków zakupionych w Italii) podarował je Poznańskiemu Towarzystwu Przyjaciół Nauk.

Atmosferą miłości do książki i sztuki przeniknięty był też jego dom rodzinny. Jak donosił Edward Chwalewik w nieocenionych *Zbiorach polskich*, w Dobrzechowie znajdowały się cenne dzieła malarstwa europejskiego (w tym obrazy Andrea del Sarto i Jusepe de Ribera) oraz polskiego (zwłaszcza oleje i rysunki Piotra Michałowskiego), jak również kolekcja grafiki². Bogaty był też rodowy księgozbiór i archiwum, liczące około dziesięciu tysięcy tomów, w tym pierwsze wydanie *Grażyny* Adama Mickiewicza z notatkami

² E. CHWALEWIK, *Zbiory polskie*, T. I, Warszawa–Kraków 1926, s. 65.

Kajetana Koźmiana. Niestety, zbiory te – podobnie jak niezliczone kolekcje polskiego ziemiaństwa rozproszone na rozległych obszarach dawnej Rzeczypospolitej – zostały zniszczone podczas I wojny światowej³.

Zanim to nastąpiło, Józef Michałowski odbył studia historyczne, ekonomiczne i prawnicze na uniwersytetach w Krakowie, Heidelbergu, Oksfordzie i Paryżu⁴. Spędzając większość czasu za granicą ostatecznie osiadł w Italii – najpierw we Florencji a potem w Rzymie. Tam też przewiózł fragment rodzinnych zbiorów książkowych, które wcześniej zaoferował jako dar dla Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie z przeznaczeniem dla planowanej Stacji Naukowej w Rzymie. Zamiar ten został połowicznie zrealizowany w 1921 r., gdy około 4.500 tomów stało się formalnie własnością Stacji. Jednakże dopiero sześć lat później znaleziono dla nich odpowiednie lokum, jakim były pomieszczenia Hospicjum Świętego Stanisława przy via Botteghe Oscure 12 w Rzymie. W 1938 r. zbiory przeniesiono do Palazzo Doria przy Vicolo Doria, gdzie w wynajętych przez Stację salach znajdują się do dziś.

Zanim parę słów powiem o ich zawartości, w tym zwłaszcza o zbiorze starodruków, zamknę biografię Michałowskiego, od lat II wojny światowej rozpoczął się bowiem najtrudniejszy okres w jego życiu. Jako

bibliotekarz, a w praktyce dyrektor Stacji PAN okazywał „wzruszająco dobre serce”⁵ dla napływających do Rzymu uchodźców polskich; interweniował też u władz włoskich po uwięzieniu przez hitlerowców profesury Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. W 1941 r. został aresztowany przez Niemców, a Biblioteka zamknięta. Uwolniony po pewnym czasie dzięki wstawiennictwu Watykanu, doczekał wyzwolenia Rzymu przez aliantów i mógł wznowić działalność Stacji i Biblioteki. Niestety, w 1946 r., w atmosferze napięć między nową komunistyczną władzą w Polsce a środowiskiem emigracyjnym, Michałowskiego zmuszono do rezygnacji z pracy w stworzonej przez siebie instytucji. Odtąd żył w osamotnieniu „spędzając większość czasu w bibliotekach i archiwach”⁶. W takim położeniu zastała go śmierć w 1956 r., po której na parędziesiąt lat zapomniano o jego dokonaniach. Dopiero w 2006 r. ówczesna Dyrektor Stacji, Pani Profesor Elżbieta Jastrzębowska, podjęła się należytego uhonorowania jego osoby między innymi poprzez tablicę pamiątkową.

Tablica ta wisi we wnętrzu czytelnicy Stacji PAN, w otoczeniu regałów bibliotecznych wypełnionych między innymi znaczną liczbą druków z księgozbioru Michałowskiego (tabl. II). W części dostępnej wszystkim gościom są to przede wszystkim książki

³ Tamże.

⁴ Zebrania bibliografii dotyczącej Józefa Michałowskiego podjął się w ostatnich latach S. A. MORAWSKI, *Promotor kultury polskiej*, „Polonia Włoska. Biuletyn Informacyjny”, R. 11: 2006, nr 4, s. 4–5, oraz redaktorzy tomu *Józef Feliks Michałowski 1870–1956 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte* (Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma: Conferenze 119), Roma 2007, s. 41–43; zob. też: N. CANOVA, *Michałowski Józef*, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972, s. 586–587; też, *Michałowski Józef Jakub Feliks*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XX, Wrocław 1975, s. 654–655; J. PISKUREWICZ, *Józef Michałowski. Fondatore e responsabile del Centro Studi dell'Accademia Polacca delle Scienze a Roma*, w: *Józef Feliks Michałowski...*, s. 12–27.

⁵ S. A. MORAWSKI, *Wspomnienie o Józefie Michałowskim*, [w:] *Świadectwa. Testimonianze*, T. IV: *Pro publico bono. Polityczna, społeczna i kulturalna działalność Polaków w Rzymie w XX wieku*, red. E. PRZĄDKA, Rzym 2006, s. 28–29 (wg relacji Włodzimierza Sznarbachowskiego).

⁶ S. A. MORAWSKI, *Wspomnienie...*, s. 29.

z XIX i początków XX w. poświęcone szeroko rozumianym dziejom Polski. Oczywiście woluminy ze spuścizny Michałowskiego nie są jedynymi, jakie składają się na zasoby Stacji. W kontekście sztuki warto tu wspomnieć o około czterystu publikacjach dotyczących starożytnego Rzymu, jakie pochodzą ze zbioru słynnego malarza Henryka Siemiradzkiego⁷. Staraniem Józefa Michałowskiego znalazł się tu także księgozbiór po wybitnym historyku sztuki Maxie Dvořák'u, zakupiony od jego spadkobierców⁸. Wypada też przywołać kolekcję kilkudziesięciu tysięcy fotografii zabytków sztuki, jakie w 1929 r. podarował Stacji Karol Lanckoroński; ich opracowania podjęła się córka arystokraty, a zarazem wielka donatorka i mecenaska polskiej kultury – Karolina Lanckorońska⁹. Od niej samej Stacja otrzymała w darze pięćset woluminów¹⁰.

Interesujący nas zbiór starzych druków obejmuje bez mała czterysta pozycji bibliograficznych od XVI do XVIII w., z czego zdecydowanie najwięcej, bo około dwieście dziesięć to druki włoskie, ponad sześćdziesiąt druków w języku polskim, prawie pięćdziesiąt w języku łacińskim, ponad trzydzieści w języku francuskim oraz sześć w języku niemieckim. W grupie *italiców*

dominujące pod względem wartości kolekcjonerskiej są książki o tematyce artystycznej. Niebagatelne znaczenie ma też dział



Il. 2. Przykład pięknej typografii szesnastowiecznego druku ze zbiorów Stacji PAN; fot. A. Wagner

historyczny oraz literacki, w skład którego wchodzi zarówno relatywnie popularne dzieła osiemnastowieczne jak *Annali d'Italia* (jedenaście tomów z lat 1744–1749) i *La storia dell'anno* (dwadzieścia tomów z lat 1734–1788)¹¹, jak też szczególnie cenione

⁷ N. CANOVA, *Michałowski Józef...*, s. 587; K. ŻABOKLIICKI, *Księgozbiór...*, s. 110.

⁸ N. CANOVA, tamże; K. ŻABOKLIICKI, *Księgozbiór...*, s. 109; A. SZABAT, *Biblioteka...*, s. 178.

⁹ Np.: K. ŻABOKLIICKI, *Księgozbiór...*, s. 109–110; A. SZABAT, *Biblioteka...*, s. 178, 183–185. Obecnie zbiory te znajdują się w Archiwum PAU i PAN w Krakowie (zob.: www.pauart.pl).

¹⁰ A. SZABAT, *Biblioteka...*, s. 178.

¹¹ Sygn. XXI–24–35 [F.R.III. 1.I]; sygn. XXI–171–190 [W.X.Y.Z.1.].



Il. 3. Przykład pięknej typografii szesnastowiecznego druku ze zbiorów Stacji PAN; fot. A. Wagner

w kręgach bibliofilskich renesansowe druki z XVI stulecia (il. 2, 3)¹². W dziale *poloniców* mieszczą się dzieła wydrukowane w paru krajach i językach. Ekspozowane miejsce wśród

nich zajmują cymelia związane z polskimi oficynami, jak *Biblia* Wujka z 1599 r. (w ładnie zachowanym egzemplarzu pochodzącym z księgozbioru bazylianów w Zamościu)¹³ czy też kompletne dzieło Szymona Okolskiego *Orbis Polonus* (t. I–III, Kraków: Oficyna Franciszka Cezarego, 1641)¹⁴. Dowodem silnego zainteresowania Michałowskiego ustrojem dawnej Rzeczypospolitej są liczne tomy konstytucji sejmowych, statutów, tudzież kodeksów dyplomatycznych, zwłaszcza z XVIII w.¹⁵. Wiek osiemnasty jest tu zresztą najwszechstronniej reprezentowany pracami z wielu dziedzin: od historiografii (cztery tomy *Zbioru dziejopisów*) przez pisma działaczy patriotycznych doby Stanisławowskiej (na przykład *Przestrogi dla Polski* Stanisława Staszica) na drobnych dziełach literackich skończywszy¹⁶.

Na uwagę czytelnika polskiego i zagranicznego zasługują *polonica* opublikowane poza granicami Rzeczypospolitej.

Wśród paru publikacji tej grupy wydrukowanych w Italii wymienić można niewielką, ale rzadką i cenną broszurę zatytułowaną *Pentatblon seu Quinque principum Virtutum*

¹² Np.: sygn. XXI–58 [E.Q.IV.1.]; XXI–254 [E.V.2.].

¹³ Sygn. XXI–8.

¹⁴ Sygn. XXI–40 [PI.2.].

¹⁵ Np.: sygn. XXI–42/1–2 [S.I.1.]; XXI–18/1–3 [S.H.I.6]; XXI–15 [S.H.I.10] i inne.

¹⁶ Np.: sygn. XXI–9–12 [A.I.3.]; XXI–204 [C.VI.19.]; XXI–242/1–2 [5(L.)98].

certamen Musice auditum Dum Serenissimo Principi Ioanni Casimiro Sigismundi III Poloniae [...], wydrukowaną w Rzymie w 1621 r. (il. 4)¹⁷. Wraz z wieloma innymi publikacjami włoskimi z tamtego czasu, stanowi ona dowód ożywionych kontaktów politycznych i kulturalnych Italii z Rzeczpo-

*Saxonici Poloniae Regis S.R.F. electoris oratio habita in quirinali sacello ab Aenea Sylvio Piccolomineo [...]*¹⁸. Wyrazem zainteresowania sprawami Europy Wschodniej są takie druki jak *De bello Moscovitico* Reinholda Heidensteina w wydaniu z 1588 r.¹⁹, czy też *Description d'Ukraine, qui sont plusieurs*



Il. 4. Rozłożone karty włoskiego *polonicum* z 1621 r.; fot. A. Wagner

spolitą za rządów Zygmunta III Wazy. Z 1733 r. pochodzi natomiast broszurowe świadectwo uroczystości pogrzebowych jakie wiązały się ze śmiercią króla Polski i elektora Saksonii Augusta II Wettyna: *In funere Friderici Augusti*

provinces du Royaume de Pologne, contenues depuis les confins de la Moscovie jusques aux limites de la Transilvanie Guillaume La Vasseur Beauplane'a, wydane w Rouen w 1660 r.²⁰

¹⁷ Sygn. XXI–109 [Misc. C.21.2.].

¹⁸ Sygn. XXI–104 [Misc. A.9.1.].

¹⁹ Sygn. XXI–281 [S.VII.9.].

²⁰ Sygn. XXI–280 [R.VI.20.].

Nadmieńmy, że francuskich dzieł o Polsce, czy szerzej – o sprawach polskich, jest tu więcej. Wśród nich jako rzadkość prezentuje się panegiryk opublikowany w Paryżu w 1574 r. przez biskupa Stanisława Karnkowskiego

formatu Józefa Michałowskiego włączył tę publikację do zbioru Stacji, wszak dotyczyła ona jednej z największych bibliotek publicznych osiemnastowiecznej Europy – słynnej *Bibliotheca Zalusciana*, założonej w 1747 r.



Il. 5. Rozkładówka francuskiego druku z 1574 r. dedykowanego Henrykowi Walezemu; fot. A. Wagner

na cześć króla polskiego Henryka Walezego (il. 5)²¹. Znacznie bardziej znane są podręczne dzieła Williama Coxe *Voyage en Pologne, Russie, Suède, Dannemarc* (tom I–IV, Paryż 1786)²² czy też jedna z biografii zwycięzcy spod Wiednia, Jana III Sobieskiego²³. Wśród zaledwie paru druków niemieckojęzycznych na wspomnienie zasługuje dzieło Jana Daniela Janockiego, *Nachricht von denen in der Hochgräfllich-Zaluskischen Bibliothek sich befindenden raren polnischen Büchern* (Drezno 1747)²⁴. Trudno się dziwić, że bibliofil

w Warszawie przez braci biskupów Andrzeja Stanisława i Józefa Andrzeja Załuskich.

Z powyższymi woluminami można zapoznać się w miejscu bardzo szczególnym, do którego wkracza się z wąskiej i zacienionej uliczki Vicolo Doria, łączącej się z Piazza Venezia i równoległej do via Corso. Jest nim Czytelnia Stacji Naukowej PAN, znajdująca się na drugim piętrze jednego ze skrzydeł Palazzo Doria. W jej przestronnym wnętrzu z wysokimi oknami otwierającymi się na pałacowy dziedziniec, stoją wielkie i ciemne stoły. Siedząc przy nich dostrzega

się przez okna barokowe elewacje rezydencji, zaś przy ścianach potężne regały z książkami, wiszące między nimi ryciny, a w kącie popiersie z białawego marmuru – jedno z kilku stojących w tej instytucji. Wszystko to sprzyja naukowej, wielogodzinnej pracy, tworząc intymną atmosferę kontaktu z przeszłością. W takim miejscu jakże łatwo o poczucie, że sięgając po któryś z dawnych druków przekraczamy próg współczesności i wkraczamy do zamierzchłości. Sugestywnie wyraził to poeta-bibliofil, Wiktor Gomulicki, pisząc:

²¹ Sygn. XXI–110 [Misc. C.21.5.].

²² Sygn. XXI–319–322 [G.I.4.II.].

²³ Sygn. XXI–161/1–3 [B.II.16.].

²⁴ Sygn. XXI–149 [D.D.III.9.].

WSTĘP

*Po starą księgę sięgam ze wzruszeniem
zda mi się, że to nakryty kamieniem
ojców proch*

[...]

*Ledwie otworzył żółtkę kartki, słyszę
ktoś do mnie mówi poprzez wieków ciszę
To przeszłość*

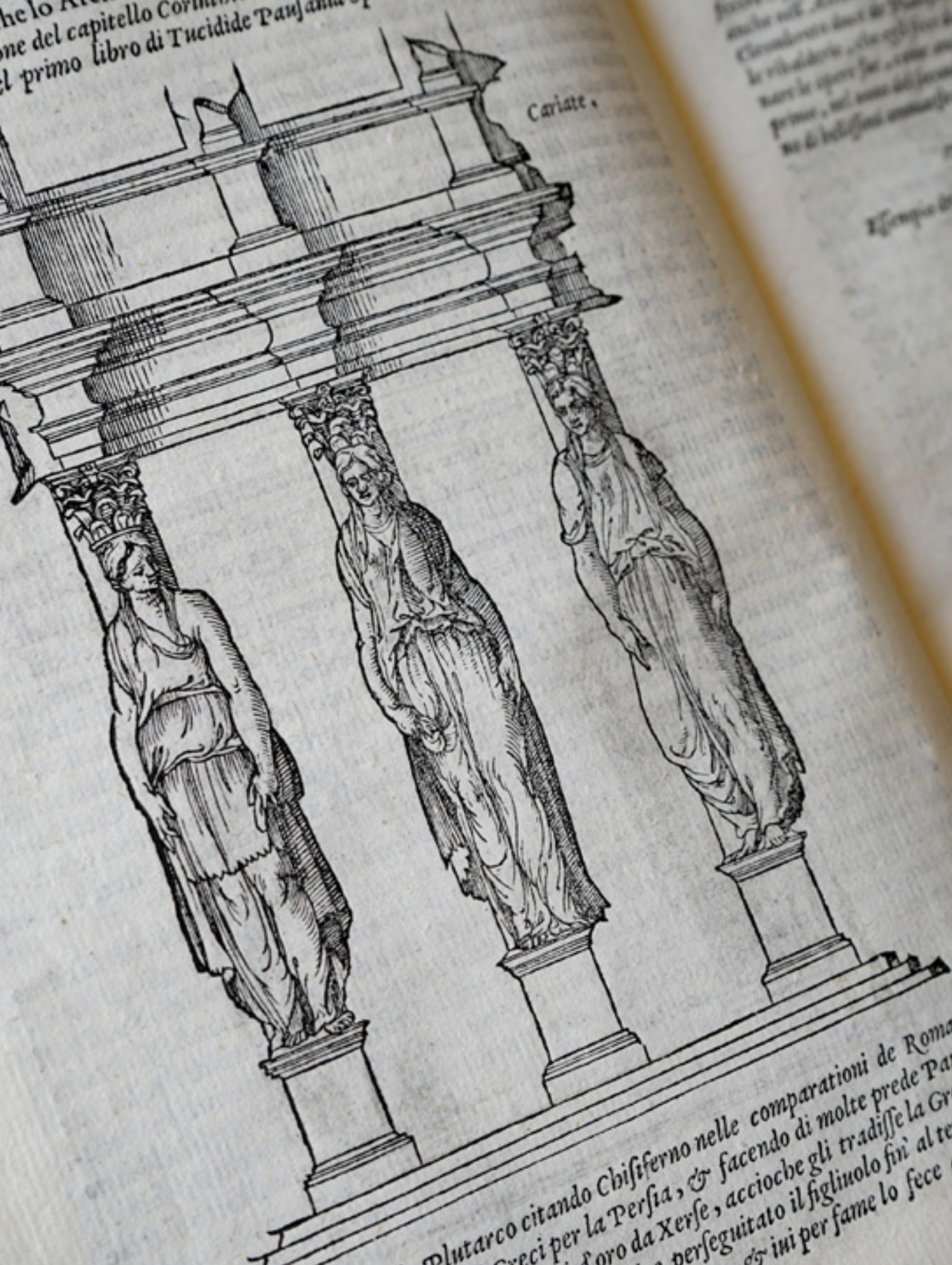
*Głosem czcigodnym pradiada
z myśli i czynów swoich się spowiada²⁵*

Dziś, w dobie multimediów i elektro-
nicznych baz danych, z których czerpie

się informacje o zawartości nawet najstar-
szych manuskryptów i druków, takie słowa
mogą brzmieć nazbyt sentymentalnie. Może
i obco. Ja jednak życzę każdemu kto siądzie
przed szesnastowiecznym Witruwiuszem-
tudzież siedemnastowiecznym Vignolą
by zapomniał o leżącym obok smartfonie
i rozpoczął wędrówkę przez sztukę książki
drukowanej wieku XVI, XVII i XVIII. Być
może trzy rozdziały, z których zbudowa-
na jest główna treść tej książki mu w tym
pomogą.

²⁵ *Wiersze o książkach*, zebrał i wstępem opatrzył J. Z. JAKUBOWSKI, Warszawa 1964, s. 28.

uano gli A
opere marauigliola uarie
che lo Architetto ne sia bene informato
ne del capitello Corinthio nel quarto, & d'altri effetti, &
el primo libro di Tucidide Pausania Spartano figliuolo' d' Cleo



Cariate.

fonti, & altri
le uenute spoglie
fuore il portico d'oro
anche nell' Attica della
Circulatore d'oro
le uenute spoglie
nare le opere sue
primo, nel nome del
no di bellissimi



Plutarco citando Chissiferno nelle comparationi de Romani, & de
Greci per la Persia, & facendo di molte prede Pausania duce
d'oro da Xerse, accioche gli tradisse la Grecia. la qu
perseguitato il figliuolo fin al tempio di P
& ini per fame lo fece consumare

ROZDZIAŁ I

DRUKI Z XVI WIEKU

ZNAJDUJĄCY SIĘ W STACJI PAN ZBIÓR ZALEDWIE kilku szesnastowiecznych druków o sztuce trudno byłoby nazwać reprezentatywnym dla bujnego rozwoju ówczesnej teorii artystycznej w Italii oraz innych krajach europejskich. Niemniej wolumin traktatu Witruwiusza w redakcji Daniele Barbaro należy nie tylko do kanonu literatury artystycznej, ale też nowożytnej książki ilustrowanej, będąc zarazem znakomicie zachowanym, bibliofilskim cymelium. Status ważnego dzieła z zakresu teorii sztuki doby późnego manieryzmu ma traktat o malarstwie Giovanniego Paolo Lomazzo, odznaczający się wszakże skromniejszą – bo wyzbytą ilustracji – szatą edytorską. Relatywnie powściągliwą, choć wysmakowaną, formę wydawniczą ma też norymberski druk poświęcony rzeźbie, a także rodzaj encyklopedii poświęconej Wenecji autorstwa Francesco Sansovino, egzemplifikującej

narastające zainteresowanie pomnikami historii i sztuki tego miasta.

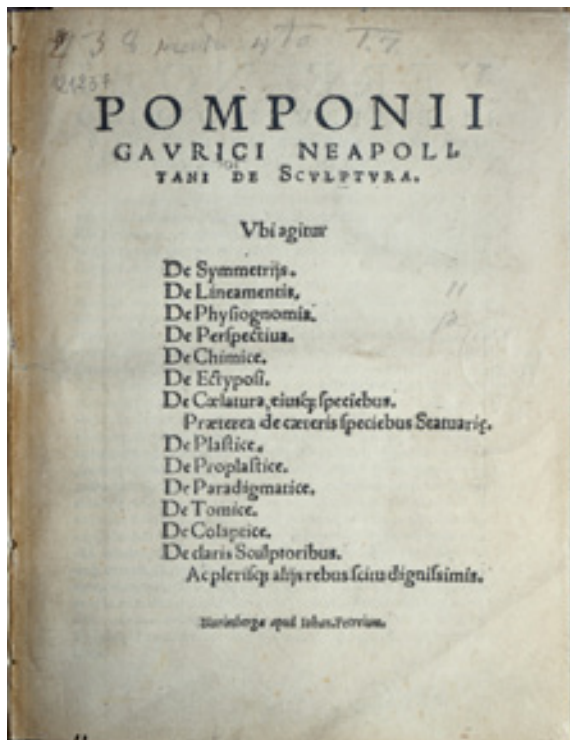
Najstarszym wśród nich jest niewielkie dzieło neapolitańskiego humanisty, Pomponiusa Gauricusa (*1482 † przed 1540) zatytułowane *De sculptura* [kat. 45]. Wraz ze starszym o kilkadziesiąt lat traktatem *De statua* Albertiego należy ono do najwcześniejszych nowożytnych traktatów poświęconych rzeźbie. Pisząc go autor oparł się na Pliniuszowskiej hierarchii materiałów i technik rzeźbiarskich, wedle której pierwszeństwo rezerwowano dziełom w brązie. Im też w pracy nadano określenie „Sculptura”, zaś ich wykonawcom „Sculptores”, w odróżnieniu od twórców dzieł w drewnie i kości słoniowej (określonych jako „Desectores”), gliny („Fictores”), gipsu (w przypadku których ograniczono się do greckiego określenia „γυψοχόοι”), tudzież kamienia, identyfikowanego zwłaszcza

← Tabl. III. Stronice z ilustracjami projektu A. Palladio z traktatu Witruwiusza w redakcji D. Barbaro 1567 r.; fot. A. Wagner

z marmurem („Marmorarii” oraz „Scalpendo Scalptores”)²⁶.

Wolumin znajdujący się w polskiej placówce należy do trzeciej edycji traktatu, opublikowanej w 1542 r. w norimberskiej oficynie Johannesa Petreiusa – tej samej, w której rok później wydano dzieło Mikołaja Kopernika *De revolutionibus orbium coelestium*. Impresor oparł się niemal całkowicie na pierwszej edycji *De sculptura*, która ukazała się w 1504 r. we Florencji²⁷, u jednego z twórców dynastii drukarzy, księgarzy i wydawców – Filippo Giunty (di Giunta), uznawanego za naśladowcę i rywala słynnego Aldusa Manucjusza²⁸. Odzwierciedla się to przede wszystkim w konstrukcji merytorycznej traktatu: całość obejmującą 47 numerowanych kart formatu *quarto* otwiera dedykacja pierwotnego, włoskiego wydawcy (Marcusa Antoniusa Placidusa) dla Lorenzo Strozzy oraz dedykacja Pomponiusa dla „Boskiego Herkulesa” – księcia Ferrary, stanowiąca popis humanistycznej erudycji podpieranej autorytetem Platona. We wprowadzeniu do zasadniczej części dzieła znalazły się różnorakie rozważania o rzeźbie, w tym jej źródłach, wymaganiach stawianych rzeźbiarzom, jak też nazewnictwie poszczególnych rodzajów tej dziedziny plastyki. Następnie analizie poddano zagadnienia symetrii (*De Symmetriis*), harmonii form (*De Lineamentis*), fizjognomii (*De Physiognomia*), perspektywy (*De Perspectiua*), odlewnictwa brązów (*De Chimice*),

modelowania w różnych tworzywach (*De Ectyposi*), cyzelowania i prac dodatkowych (*De Celatura, eiusque speciebus*), jak również „pozostałych rodzajów rzeźby” (*de caeteris speciebus Statuariae*), w tym polichromowa-



Il. 6. Strona tytułowa traktatu P. Gauricusa, 1542 r.; fot. A. Wagner

nych figur z gliny (*De Plastica*), szkiców i modeli (*De Proplastice*), kopiowania poprzez odlewy (*De Paradigmatice*), „najprostszej

²⁶ Pomponius GAURICUS, *De Sculptura*, Norimbergae, Johann Petreius, 1542, k. 12 recto-verso; zob. też: R. KLEIN, *Pomponius Gauricus on Perspective*, „The Art Bulletin” Vol. 43: 1961, No 3, s. 213; T. J. ŻUCHOWSKI, *Poskromienie materii. Nowożytnie zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim*. Michał Anioł, Bernini, Canova, Poznań 2010, s. 41–42.

²⁷ Warto dodać, że na podstawie pierwodruku w 1528 r. ukazała się też antwerpska edycja traktatu, zaś w epoce nowożytnej doszło jeszcze do jego wydania jako samodzielnego druku bądź części większego dzieła w roku 1603 (Ursellis), 1609 (Antwerpia), 1622 (Strasburg), 1649 (Amsterdam) oraz 1701 (Lejda – w ramach IX tomu dzieła Jacobusa GRONOVIIUSA, *Thesaurus Graecarum antiquitatum*).

²⁸ Np. G. FUMAGALLI, *Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce Pays*, Florence 1905, s. 141; F. J. NORTON, *Italian printers 1501–1520*, London 1958, s. 30.

ze wszystkich”²⁹ rzeźby w drewnie (*De Tomice*), oraz prac w kamieniu (*De Colaptice*). Dzieło zwieńczono zwięzłe zarysowanymi, lub tylko wzmiankowanymi, sylwetkami najśłynniejszych rzeźbiarzy od czasów antycznych (*De claris Sculptoribus*), uszeregowanych według materiałów w których tworzyli. W odróżnieniu od pierwodruku, norymberski wydawca zrezygnował jednak z zamieszczenia na końcu dwóch eklog o erotycznej treści, będących wyrazem literackich zainteresowań Pomponiusa³⁰.

Godny uwagi jest fakt upodobnienia przez Petreiusa własnej edycji do florenckiego pierwowzoru pod względem szaty edytorskiej. Wprawdzie druk norymberski ma większe rozmiary oraz mniej wysmukłe proporcje kart, jednakże kompozycja typograficzna strony tytułowej stanowi wręcz kopię druku Giunty (il. 6)³¹. W obu przypadkach górną część stronicy zajmuje nazwisko autora i tytuł dzieła wydrukowane wersalikami³² o dostojnych, antykwowych krojach. Poniżej znalazł się wykaz zagadnień uszeregowanych w kolumnie, której zwartość podkreślają od lewej strony przedrostki „De”, o rytmice przełamanej w dwóch wersach. O ile jednak w druku z początku XVI w. rozwiązanie to było modne i świeże, o tyle w latach 40. XVI w. stawało się anachroniczne za sprawą zupełnie innych koncepcji stronicy tytułowej. Wśród

nich najefektowniejszą była ta z bogatym obramieniem drzeworytniczym, zamykającym typograficzne napisy.

Warto jednak podkreślić, że zilustrowany układ kompozycyjny strony tytułowej druku Petreiusa jest zarazem charakterystyczny dla dzieł jego oficyny. Sprowadza się to do umieszczania u góry kilku wierszy z wersalikiem napisem, w którym zróżnicowano stopień czcionki (od największej ku najmniejszej), wraz z regularnym zwężaniem szerokości wierszy oraz interlinii. Rozwiązanie to nawiązuje do tradycji sięgającej początków drukarstwa renesansowego, a ściślej tzw. układu półklepsydrowego (będącego zredukowaną wersją pełnej „klepsydry”), z upodobaniem stosowanego choćby przez Manucjusza i wielu innych impresorów z Italii, a później całej łacińskiej Europy. Równie typowe było zapewnianie centralnej, rozległej, strefy stronicy wielowierszowym pismem minuskułowym, odnoszącym się do zawartości druku. W końcu, znamieniem tego i szeregu innych wytworów Petreiusa jest widniejący u dołu strony tytułowej adres wydawniczy (pełny lub zredukowany – jak w dziele Pomponiusa)³³, dopełniający informacje zawarte w kolofonie³⁴ na końcu książki. Element ten, znany chociażby z przywołanego pierwodruku dzieła Kopernika, zdobywał sobie uznanie typografów od pierwszych lat XVI w., niemniej

²⁹ W oryginale „[...] Simplicissima omnium species [...]”, część *De Tomice*, k. 43 recto.

³⁰ Np. G. MAURACH, *Zwei Eklogen von Pomponio Gaurico: Erotikè Diallelos; Erotikè Haploos aus: Pomponio Gaurico, De Sculptura (Florenz 1504)*, „Fontes. Quellen und Dokumente zur Kunst 1350–1750/Sources and Documents for the History of Art 1350–1750”, 60, 2011, s. 3–26.

³¹ Zeskanowany egzemplarz pierwodruku zob.: *De sculptura* [online]. Service Commun de la Documentation. Bibliothèque numérique patrimoniale [dostęp 17 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll5/id/1343/rec/1>.

³² Wersaliki – potoczne określenie drukowanych liter majuskułowych (wielkoliterowych).

³³ Adres wydawniczy – informacja o miejscu i dacie wydania książki, jak również o jej wydawcy i drukarzu, znajdująca się najczęściej u dołu strony tytułowej.

³⁴ Kolofon – informacje analogiczne jak w adresie wydawniczym zamieszczane na końcu tekstu w wielu inkunabułach, a powszechnie w drukach XVI w.; w ciągu XVII stulecia został wyparty przez adres wydawniczy.



Germano, lac. C
EDIT ad me Lucas C
metria & Statuaria lib
quam contigit praestant
probarctur mihi, quem ha
bat, nouis eum formalis da

donantis humanitatem, mirumq; in modum ar
tuaria, quæ nullos adhuc, quantum quidam ip
picbam auide, quanta uerborum dignitas uim ar

me uero, quid nam commodi ipsa aut uoluptas m
gratia. Dicit autem uix potest, quanta an
dum singulas artis uiderem species tam appo
pro uarietate materiae tractatas, lures ad id artifice
totum, quando quod optimi cuiusq; artificis est, Affa
nem hic esse, quo singulae inter se operis partes, sibi qu
hilq; omnino aut productum habeant, aut subductum
ra, quam res deniq; ipsa exposcat. Attingit pleraq; min
seposita, quæq; non nisi ab ingeniosissimis quæ
cognoscantur. Phisica

VEND
EX BIB

Bibliotheca
Berolinensis

standardem stał się dopiero w kolejnych dekadach stulecia. Nie dziwi zatem brak adresu wydawniczego na stronicie tytułowej florenckiej edycji dzieła Pomponiusa (informacje o dacie i miejscu wydania znalazły się jedynie w kolofonie, tuż pod „Errores” czyli erratą).

Naturalnie, renesansowe rozwiązania kompozycyjne w norymberskim Pomponiusie obejmują też wnętrze książki: dedykację na odwrocie strony tytułowej rozpoczyna nagłówek o antykwowym liternictwie, pod którym widnieje drzeworytniczy inicjał z literą o kroju przywołującym epigraficzną *capitalis quadrata* (tabl. IV). Warto w tym miejscu nadmienić, że koncepcja rytowanego inicjału, w którym litera osadzona jest na tle motywu lub sceny figuralnej, a w dodatku stanowi początek jej nazwy (np. „C” jak „Cain”, „D” jak „Delphinus”) stała się około połowy XVI stulecia niezwykle popularna, w czym znaczący udział miała dekoracja druków weneckiej oficyny Gabriele Giolito de’ Ferrari. Zgodnie z kanonem humanistycznego drukarstwa tekst dedykacji odbito charakterystycznymi, pochyłymi czcionkami italikowymi (kursywnymi)³⁵, których dukt stanowił naśladownictwo pisma odręcznego. Zasadniczy tekst odbito zaś czcionkami antykwowymi o zgrabnych i wyważonych proporcjach, tworzących zwarte kolumny tekstu ze stosunkowo wąskimi marginesami (przypuszczalnie będącymi efektem późniejszego przycięcia woluminu przez intrologatora). Wraz z nieznacznymi przetłuszczeniami odbić czcionek, powodującymi

minimalne nieregularności ich kształtu, tworzy to wrażenie druku rzetelnie skomponowanego, acz wyzbytego szczególnych ambicji artystycznych.

Dokładniejsze zapoznanie się z jego treścią wykazuje niemało przeinaczeń i błędów redakcyjnych, objawiających się brakiem liter (np. na karcie 5 „artulæ” zamiast „articulæ”), czy też użyciem małej zamiast wielkiej litery (i odwrotnie, np. na karcie 3 *verso* „[...] Libuit Ciceronianum” zamiast „[...] libuit Ciceronianum”). Zdarzają się też poważniejsze zmiany sensu sformułowań, jak na karcie 8 *verso* gdzie z „qua Velites uehimur, [...]” uczyniono „qua leuites uehimur, [...]”. Co ciekawe, o ile w pierwszym przypadku niemieckiemu drukarzowi faktycznie umknęły z wyrazu litery „ic”, o tyle w dwóch kolejnych wiernie przywołał oryginalną, florencką wersję tekstu. Wszystkie uchybienia w norymberskim druku zostały wychwycone i skrupulatnie odnotowane na marginesach przez anonimowego czytelnika, przypuszczalnie tożsamego z redaktorem nowej edycji traktatu. Sądząc po dziewiętnastowiecznym dukcie pisma mógł nim być Heinrich Brockhaus – tłumacz i monografista dzieła Pomponiusa³⁶. Ów niemiecki trop uprawdopodobnia proveniencja woluminu: charakterystyczne pieczętki na stronicie z dedykacją oraz superekslibris na kartonowej oprawie dowodzą, że znajdował się on w słynnej „Berlinie” – Königliche Bibliothek w Berlinie, skąd prawdopodobnie w XIX lub w początkach XX w. został wycofany (zapewne jako dublet).

← Tabl. IV. Strona traktatu P. Gauricusa z dawną pieczętką Königliche Bibliothek w Berlinie, 1542 r.; fot. A. Wagner

³⁵ Italiki – w renesansowej i późniejszej książce drukowanej litery o kursywnej (pochylej) formie, wzorowanej na odręcznym piśmie kancelaryjnym.

³⁶ H. BROCKHAUS, *De Sculptura von Pomponius Gauricus*, Leipzig 1886; na s. 98 (wers 13), 102 (wers 30), 114 (wers 21) wymienione słowa według florenckiej edycji dzieła.

Nieporównanie okazalszą szatę edytorską ma traktat *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* w opracowaniu weneckiego patrycjusza i humanisty Daniele Barbaro (*1514 †1570) oraz z ilustracjami zaprojektowanymi przez słynnego architekta i teoretyka sztuki Andrea Palladio (*1508 †1580). W kolekcji Stacji PAN znajduje się egzemplarz drugiego wydania dzieła, jakie nastąpiło w 1567 r. w weneckiej oficynie Francesco de Franceschi'ego [kat. 106]. Jego kooperantem był niemiecki rytownik Johannes Krüger (Giovanni Chrieger), specjalizujący się w ambitnych wydawnictwach artystycznych³⁷. Edycja ta, wraz z jej łacińską wersją (opublikowaną w tym samym roku) oraz pierwszą edycją Barbaro z 1556 r., określane są jako najokazalsze wśród około dwudziestu renesansowych wydań Witruwiańskiego traktatu od 1486 r.³⁸. Jednocześnie opracowanie Barbaro uznaje się za „niezrównane na parę stuleci, aż do osiemnastowiecznej edycji Galianiego”³⁹. Wysoka ocena tego dzieła wynika przede wszystkim ze starannego opracowania typograficznego, idącego w parze z materiałem ilustracyjnym, który pod względem artyzmu, jak i bogactwa ilościowego przewyższył wszystkie wcześniejsze edycje. Nie mniejsze znaczenie ma doskonałe przetłumaczenie przez Barbaro łacińskiego tekstu traktatu, co stanowiło owoc jego wieloletnich studiów i przygotowania akademickiego (nie przeszkodziło

mu to jednak dokonać przed 1567 r. pewnych poprawek w wersji tekstu z 1556 r.). W rezultacie, dało to skorygowaną i nieco pomniejszoną formatem edycję, postrzeganą jako „punkt kulminacyjny Witruwiańskich studiów epoki renesansu”⁴⁰.

Istotnie, dzieło to uznać można za egzemplifikację przebogatego dorobku drukarstwa Wenecji, będącej przynajmniej od początku lat 70. XV stulecia głównym ośrodkiem renesansowej „czarnej sztuki” Italii. Nieprzypadkowo zatem w niej właśnie prowadzili działalność koryfeusze humanistycznej estetyki drukarskiej, jak Nicolas Jenson, Erhard Ratdolt i Aldus Manucjusz, których wytwory niezmiennie zaliczane są do najwybitniejszych osiągnięć typografii nowożytnej. Co prawda w XVI w. Wenecja (czy ogólniej – Włochy) straciła wiodącą pozycję w renesansowym drukarstwie na rzecz ośrodków francuskich, w tym zwłaszcza Paryża, wciąż jednak powstawały tam liczne dzieła o wysokich walorach estetycznych w zakresie typografii i ilustracji książkowej. Dowodów na to dostarczają stronicy traktatu, poczynając od strony tytułowej (il. 7) prezentującej wersalikowe i minuskułowe napisy odbite z czcionek, wkomponowane w starannie wyrytowany łuk triumfalny (o formie nawiązującej do łuku Trajana w Ankonie). Ów motyw wpisuje się w szesnastowieczną formułę stron tytułowych o architektonicznej

³⁷ L. CELLAURO, *Daniele Barbaro and his venetian editions of Vitruvius of 1556 and 1567*, „Studi Veneziani” 2000, No 40, s. 126–129.

³⁸ Charakterystyka renesansowych edycji traktatu Witruwiusza: H.-W. KRUFFT, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, New York 1994, s. 66–72, 85–88. Wykaz wszystkich wydań traktatu od XV do końca XVII w. zob.: BARBARO, Daniele (1514–1570) [online]. Architectura. Architecture, textes et images XVI–XVIII siècle's [dostęp 15 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Barbaro.asp?param=en>.

³⁹ *Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, Vol. I, Edited by J. TURNER, London 2000, s. 1776.

⁴⁰ L. CELLAURO, *Vitruve, I dieci libri dell'architettura*, [w:] <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Barbaro.asp?param=en> [dostęp: 15. 04. 2016]; w podobnym duchu badacz ten ocenił szatę graficzną owych edycji Witruwiusza. Zob.: L. CELLAURO, *Daniele Barbaro ...*, s. 87–134 (zwłaszcza s. 124).



Il. 7. Strona tytułowa traktatu Witruwiusza w redakcji D. Barbaro z ryciną projektu A. Palladio, 1567 r.; fot. P. Jamski

dekoracji mieszczącej typograficzne napisy. Koncepcja ta podlegała tym samym przemianom formalno-stylowym co ówczesna architektura, ewoluując od względnie prostych form renesansowych ku manierystycznej, a potem barokowej, wybujałości. Stopniowo

też, pod koniec XVI stulecia, dekoracje drzeworytnicze zaczęły być coraz chętniej zastępowane przez technikę wkłęsłodrukową (zwłaszcza miedziorytniczą), co doprowadziło do wykształcenia się finezyjnych i skomplikowanych frontyspisów manierystycznych i barokowych, o których będzie mowa dalej.

Pierwotną wersję kompozycji strony tytułowej (użyta w 1556 r.) zaprojektował Palladio, wspierający Barbaro swą wiedzą architektoniczną i talentem rysowniczym od początku prac nad wydaniem traktatu⁴¹. W niniejszej edycji odbito zaś nieznacznie zmienioną i pomniejszoną kopię tej ryciny, najprawdopodobniej wykonaną już nie przez Palladia, ale przez Chriegera i anonimowego drzeworytnika. Im właśnie przypisuje się pomniejszone kopie Palladiańskich kompozycji, przeznaczone dla edycji z 1567 r.⁴² Warto dodać, że w łacińskiej wersji dzieła odbitka grafiki z łukiem triumfalnym znalazła się na odwrocie strony tytułowej, mającej typograficzną formę.

Na humanistyczną ikonografię owej architektonicznej kompozycji składa się, oprócz antykizującej budowli, przede wszystkim *Regina Virtus*, której postać widnieje w przełocie łuku. W bocznych niszach odpowiadają jej personifikacje Architektury i Astronomii,

⁴¹ Charakterystyka współpracy Barbaro i Palladio nad opracowaniem naukowym i zilustrowaniem traktatu zawarta została m.in. w: A. BECKER, *Andrea Palladio und Vitruvius. De architectura*, [w:] *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Edited by C. L. STRIKER, Mainz 1996, s. 17–21; L. CELLAURO, *Daniele Barbaro ...*, s. 87–134; tenże, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, „Arte Veneta” 2000, No 56, s. 53–63.

⁴² O dość skomplikowanym problemie wykorzystania w traktacie rysunków Palladia oraz bliżej nieokreślonego twórcy lub twórców, jak również kwestii drzeworytników wycinających je w klockach zob. [w:] L. CELLAURO, *Daniele Barbaro ...*, s. 119–126.

zaś w zwieńczeniu budowli Retoryka, Muzyka, Arytmetyka i Geometria⁴³.



Il. 8. Stronica z dedykacją w traktacie Witruwiusza w redakcji D. Barbaro, 1567 r.; fot. P. Jamski

Wyrazem dbałości ówczesnych autorów i wydawców książek o życzliwość możliwych protektorów jest, umieszczona bezpośrednio za kartą tytułową, dedykacja od Barbaro dla kardynała Ippolito II d'Este (il. 8). Jej forma typograficzna stanowi kwintesencję

humanistycznej estetyki w drukarstwie: kilkumierszowy nagłówek o formie zredukowanej półklepsydry odbito pięknymi antykizującymi czcionkami o wyraźnych szeryfowaniach⁴⁴. Został on przełamany drobną winietą⁴⁵ drzeworytniczą z manierystyczną maską i wolutami, pod którą wyeksponowano nazwisko autora dedykacji. Rozpoczyna ją drzeworytniczy inicjał „T[utte]” ze sceną wyjadania wątroby Prometeusza przez orła, co świadczy o uniwersalnym przeznaczeniu klocka. Wydaje się zresztą, iż w trakcie drukowania traktatu był on już nieco wyeksploatowany (pęknięty? wyszczerbiony?), co ujawnia się przerwami w górnej części odbitki. Treści dedykacji nadano zaś formę niedługiego, ale ozdobionego zwyczajowymi kurtuazjami listu, co zaakcentowano italicową formą czcionek. Krótki list do czytelników wystosowali też wydawcy druku, posługując się inicjałem z tego samego zestawu co wyżej – tym razem jednak ukazującego Wulkana w kuźni.

Na kolejnej stronicy czytelnik wprowadzany jest w pierwszą spośród dziesięciu ksiąg dzieła, w których posłużono się skonwencjonalizowanym repertuarem rozwiązań typograficznych epoki, jak zwarte kolumny tekstu otoczone względnie szerokimi marginesami, antykwowe czcionki w różnych formatach, kilka zestawów inicjałów drzeworytniczych z ornamentalnym bądź figuralnym tłem czy też majuskułowe nagłówki i tzw. żywa

⁴³ L. MIOTTO, *Le Vitruve traduit, commenté et illustré de Daniele Barbaro (1556)*, [w:] *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte / Image*, réunis par M. PLAISANCE, Klincksieck 1999, s. 235–237 (według badaczki podłożem dla symbolicznej wymowy frontyspisu jest niedatowany rękopis Barbaro z Biblioteca Nazionale Marziana, pt. *Libro detto delle quattro porte*).

⁴⁴ Szeryfowania (szeryfy) – zakończenia trzonów liter w formie poprzecznych lub ukośnych kresek, belek lub klinów.

⁴⁵ Winieta (ozdobniki) – ozdoby książki. Wyróżnia się parę ich kategorii: bordiura – ramka dekoracyjna otaczająca kolumnę tekstu, winieta początkowa (*en-tête*) – zazwyczaj podłużna dekoracja nagłówka strony, przerywnik – podłużne wypełnienie pola między kolumnami druku lub jego wydzielonymi fragmentami, finalik (winieta końcowa) – motyw lub ornament na końcu tekstu lub jego fragmentu (np. rozdziału), w dawnej książce często o formie *cul-de-lampe* (dekoracji o kształcie zbliżonym do trójkąta). Często do winiet zalicza się też frontyspisy – graficznie opracowane strony tytułowej, zawierające dekorację i napisy informacyjne (nazwisko autora, tytuł etc.).

pagina⁴⁶. By ułatwić czytelnikowi lekturę dokonano typograficznego zróżnicowania oryginalnych passusów Witruwiusza (italika), oraz komentarzy Barbaro (minuskułowa antykwa).

inicjałami czyni szatę edytorską książki nad wyraz bogatą. Podobnie jak w przypadku stronicy tytułowej, posłużono się w nich bez wyjątku techniką drzeworytniczą, która praktycznie od początku drukarstwa europej-



Il. 9. Dwustronicowy drzeworyt projektu A. Palladio w traktacie Witruwiusza w redakcji D. Barbaro, 1567 r.; fot. A. Wagner

Integralnym składnikiem treści traktatu, a zarazem układów kompozycyjnych stronic i ich rozkładówek, są liczne ilustracje. Wśród nich wyróżniają się okazałe ryciny odbijane na składanych planszach, następnie ryciny dwustronicowe (odbijane z dwóch klocków na każdej z nich, il. 9) oraz ryciny całostronicowe. Oprócz nich w tekst wkomponowano wiele mniejszych grafik, co wraz z różnorakimi

skiego aż po schyłek XVI w. była absolutnie dominującą w ilustratorstwie. Wynikało to przede wszystkim z relatywnej taniości procesu wykonawczego (drewniany materiał klocków, łatwość ich obróbki) na tle technik wkłesłodrukowych, jak miedzioryt czy akwafora. Równie wielkie znaczenie miała technika odbijania analogiczna jak przy czcionkach drukarskich, co pozwalało wkomponowywać

⁴⁶ Żywa pagina – skrócony tytuł książki lub jej części (np. rozdziału), widniejący przeważnie nad kolumną tekstu.

klocki między skład drukarski w prasach, by wspólnie odbijać je na papierze (wkłęsłodruki wymagały osobnego odbijania względem tekstu, w dodatku w specjalnych prasach miedziorytniczych, co wydatnie podrażało koszty produkcji).



Il. 10. Jeden z całostronicowych drzeworytów w traktacie Witruwiusza w redakcji D. Barbaro, 1567 r.; fot. P. Jamski

Palladio, wraz z anonimowym współpracownikiem lub współpracownikami, biegle wypracowywał zarówno proste rysunki geometryczne i rzuty poziome świątyń rzymskich, jak też widoki fasad i wnętrz budowli z ich dekoracjami ornamentalnymi i statunami. Odpowiadało to koncepcji podziału widoków

na *ichnographię*, *orthographię* i *sciographię*, co było wyraźnym novum na tle wcześniejszych edycji Witruwiusza. Charakterystyczne jest też prezentowanie niektórych budynków jako ruin, w czym Palladio wyrażał swe archeologiczne zainteresowania, a jednocześnie nawiązywał do pomysłów z niektórych wcześniejszych druków o tematyce artystycznej (na przykład Sebastiano Serlio i Hieronimusa Cock'a)⁴⁷. Do najbardziej drobiazgowych wśród rycin należą dwie całostronicowe kompozycje z księgi IX i X, ukazujące przekrój zegara wieżowego oraz prospekt organowy (il. 10). Charakterystyczne dla ówczesnej praktyki drzeworytniczej jest też wycinanie w klockach liczb i krótkich napisów objaśniających, co znacząco ułatwiało późniejszą pracę typografa.

O urodzie Witruwiańskiego woluminu ze zbiorów Stacji przesądza też jego znakomity – prawdziwie kolekcjonerski – stan zachowania, świadczący o troskliwości z jaką przechodził z rąk do rąk kolejnych bibliofilów. Ich anonimowe dziś sylwetki przywołują drobne wpisy własnościowe i pieczętki, które dyskretnie wkomponowano w marginesy strony tytułowej i początku tekstu, dowodząc szacunku z jakim odnoszono się do oryginalnej materii druków. W kategorii troski o los rycin mieszczą się zaś niewielkie pieczętki Stacji, jakie wyciśnięto w sąsiedztwie odbitek. Znając z doświadczenia biegłego sądowego oraz badacza dziejów bibliofilstwa (i bibliomanii) mroczne odsłony pożądlivosti wobec książek, byłem od początku kontaktów z tą placówką orędownikiem takich zabiegów.

Drukiem niemal zupełnie wyzbytym ilustracji, choć zarazem edytorsko bardzo eleganckim, jest pierwsze wydanie traktatu

⁴⁷ L. CELLAURO, *Daniele Barbaro* ..., s. 121–125.

o malarstwie (*Trattato dell'arte de la pittura*), opublikowanego w 1584 r. przez mediołańskiego malarza, pisarza i poetę Giovanni Paolo Lomazzo (*1538 †1600) [kat. 52; il. 11]. W dziele tym po raz pierwszy od wydania *De pictura* Leona Battisty Albertiego, a zatem od 1540 r., podjęto bogate spektrum zagadnień związanych z malarstwem, ujmowanych jednak z perspektywy artysty manierystycznego. Toteż eksponowane miejsce zajęły w nim rozważania nad dokonaniem Michała Anioła, postrzeganymi jako szczytowe w dziejach sztuki, po których autor dostrzegał już zwistuny regresu⁴⁸.

Dzieło to – co ciekawe, dyktowane przez Lomazzo w okresie, gdy tracił wzrok – opublikowano w mediolańskiej oficynie Paolo Gottardo da Ponte, przez szereg lat aktywnie współpracującego z artystą. Efektem tego było opublikowanie pomiędzy 1584 a 1591 r. kilku innych jego książek z zakresu teorii sztuki oraz poezji, jak *Rime* w sześciu częściach (1587), *Idea del tempio della pittura* (1590), czy też *Della forma delle muse, cauata da gli antichi autori greci, et latini, opera utilissima a pittori, & scoltori* (1591). Największym sukcesem wydawniczym da Ponte'go we współpracy z Lomazzo okazał się jednak traktat o malarstwie, który wzbudziwszy ogromne zainteresowanie został ponownie wydany w 1585 r. Co więcej, jeszcze w 1584 r. w kooperacji z Pietro Tinim opublikował edycję o nieco skromniejszej szacie edytorskiej, ale przede wszystkim innej stronie tytułowej z rozszerzonym tytułem *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, za którym jednak kryła się taka sama treść i objętość jak w „klasycznym” wydaniu. Interesujący nas wolumin ma format *quarto* i pokaźną

objętość niemal 750 stron, na którą oprócz karty tytułowej składa się kolejno: dedykacja dla księcia sabaudzkiego Karola Emanuela, list do autora od papieża Grzegorza XIII, przedruk przywileju drukarskiego, kilka



Il. 11. Strona tytułowa traktatu G. P. Lomazzo, 1584 r.; fot. P. Jamski

form poetyckich odnoszących się do przedsięwzięcia Lomazzo tudzież sztuki malarskiej, wykaz kluczowych zagadnień poruszonych w księgach, a nawet indeks dzieł malarstwa i rzeźby opisanych w książce. Ponadto, w rozbudowanej części wprowadzenia do zasadniczej treści dzieła autor raczy czytelnika swym sonetem i stanzą oraz dwunastostronicową

⁴⁸ *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500–1600*, wybrał i opracował J. BIAŁOSTOCKI, Warszawa 1985, wg cytatu z Księgi VI traktatu, s. 443.

LIBRO PRIMO¹⁷

DE LA PROPORTIONE NATVRALE, ET ARTIFICIALE DE LE COSE.

DI GIO. PAOLO LOMAZZO,
MILANESE PITTORE.

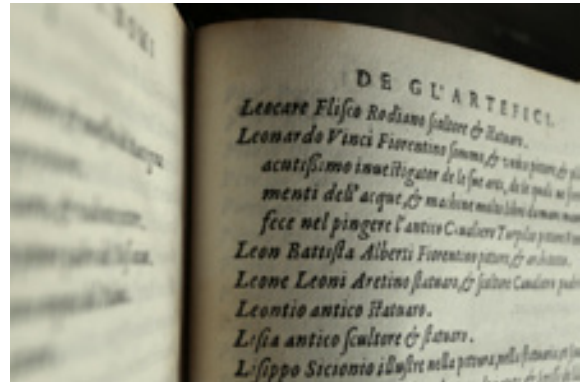


LIBRO

przedmową (*Proemio*), za którą zmieścili się jeszcze informacje o konstrukcji treści książki (*Divisione*).

Granice między tekstami wprowadzającymi a główną częścią dzieła wyznacza stronica z tytułem pierwszej księgi, u dołu której odbito drzeworytnicze popiersie artysty w antykizującym kostiumie, otoczone owalną ramką (tabl. V). Ów schemat kompozycyjny znany był w Italii już od kilkudziesięciu lat, czego dowodem może być edycja wenecka *Il Decamerone* Boccaccia z 1538 r.⁴⁹ Z kolei charakterystyczne ujęcie modelu niewątpliwie oparte było na portrecie Lomazzo, jaki znalazł się na awersie okrągłego medalu autorstwa Annibale Fontany, wykonanym w 1559 r.⁵⁰ Musiało też ono zdobyć uznanie zarówno wydawcy, jak i samego artysty, bowiem jego odbitki znalazły się na stronach tytułowych wspomnianych dzieł Lomazzo. Ekspresyjność ujęcia twarzy modelu wraz z bezbłędnym wykonawstwem ryciny sprawiły, że dominuje ona wyraźnie nad elementami typograficznymi. Z szerszej perspektywy stanowi to *exemplum* powszechnej w nowożytnym drukarstwie praktyki, polegającej na wielokrotnym wykorzystywaniu jednego i tego samego klocka drzeworytniczego do różnych wydań w ramach określonej oficyny, a nierzadko też kolejnych oficyn dysponujących starym klockiem. Głównym determinantem takiego postępowania była oszczędność kosztów funkcjonowania drukarni, co powodowało czasem wieloletnią (a nawet ponad stuletnią) eksploatację klocków, noszących wyraźne cechy zużycia. W charakteryzowanym przeze

mnie dorobku włoskiego drukarstwa będzie to dostrzegalne zwłaszcza w niektórych książkach z XVII w., co zresztą stanowi wyznacznik obniżenia się poziomu włoskiego drukarstwa owego stulecia. Niemniej i w gustownych drukach z XVI stulecia podobne przypadki zdarzają się wśród drzeworytniczego materiału typograficznego, jak winiety i inicjały (*vide* opisany wyżej druk wenecki Witruwiusza), ale też wśród większoformatowych ilustracji.



Il. 12. Fragment tekstu o formie italicowej w traktacie G. P. Lomazzo, 1584 r.; fot. A. Wagner

Wracając do zawartości traktatu Lomazza, autor wyluszcza w kolejnych księgach problemy proporcji (Księga I), odpowiedniości *vel* zdobności, ponadto ruchu i gwałtowności *vel* furii (Księga II), koloru (Księga III), światła (Księga IV), perspektywy (Księga V), praktyki malarskiej (Księga VI) i w końcu dziejów malarstwa (Księga VII). Całość wieńczy indeks artystów przywołanych w książce, obejmujący kilkaset nazwisk (il. 12), jak również wykaz autorów w niej cytowanych. Koniec druku wyznacza kolofon oraz errata („errori di piu

← Tabl. V. Stronice traktatu G. P. Lomazzo z jego graficznym medalionem, 1584 r.; fot. A. Wagner

⁴⁹ Zob. np.: P. TREVISANI, *Storia della stampa*, Roma 1953, s. 138, il. 155.

⁵⁰ Zob.: *Medaglia in bronzo di Annibale Fontana per Giovan Paolo Lomazzo* [online]. Bologna Musei. Museo Civico Archeologico [dostęp 24 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.museibologna.it/archeologico/sfoglia/47681/offset/1376/id/1667>, tamże dalsza literatura.

importanza trascorsi dell'opera"), będąca tyleż dowodem rzetelności Giovanniego Paolo jako artysty-uczonego, co traktowania



Il. 13. Strona tytułowa dzieła F. Sansovino, 1581 r.;
fot. A. Wagner

jej w ówczesnym drukarstwie jako niemal standardowego dodatku do treści książki.

Na tle druku Witruwiusza traktat Lomazzo, jak i pozostałych jego dzieł opublikowanych przez da Ponte, cechuje powściągliwość dekoracji typograficznej. Oprócz winiety na głównej stronie tytułowej oraz medalionu portretowego próżno by szukać w nim innych okazalszych ozdób. Z paroma wyjątkami drukarz zrezygnował nawet z rytowanych

inicjałów, wprowadzając zamiast nich inicjałowe, dużoforformatowe odbicia czcionek. Na zakończeniu niektórych części książki znalazły się też skromne finaliki, odbite ze standardowego materiału typograficznego o formach maureskowych. Mimo tych uwag, dzieło jest starannie opracowane edytorsko, co odnosi się do przemyślanej architektoniki stronic z harmonijnymi proporcjami między marginesami a tekstem czy też zwartości kolumn tekstu odbitego różnorodnymi czcionkami o zgrabnym kroju i przeważnie wyrazistych, czystych kształtach. Wprawdzie drukarz nie ustrzegł się drobnych potknięć podczas składu, czego dowodem może być choćby wydrukowanie na pierwszych stronach II księgi żywej paginy z napisem „LIBRO PRIMO”. Abstrahując jednak od powszechności tego rodzaju „chochlików drukarskich” w ówczesnych (i nie tylko ówczesnych!) książkach, w niczym to nie odebrało estetycznego waloru dzieła.

Niejako na marginesie literatury artystycznej sytuuje się druk z 1581 r. autorstwa Francesco Sansovino (*1521 †1586), weneckiego pisarza o rozległych zainteresowaniach i bogatym dorobku. Pod tytułem *Venetia citta nobilissima et singolare, descritta in XIII libri* (kat. 90; il. 13) kryją się między innymi dzieje wojen prowadzonych przez republikę, jej praw, słynnych senatorów i pisarzy, czy w końcu „Le Chiese, Fabriche, Edifici, & Palazzi publichi, & priuati.”, co czyni z książki rodzaj kompendium wiedzy o tym mieście. Budowlom sakralnym, publicznym i prywatnym poświęcono kilka pierwszych części książki, w których skupiono się na ich architekturze, dziejach oraz zabytkach znajdujących

się w ich wnętrzach. Wśród tych ostatnich szczególną uwagę autora przykuły rozmaite inskrypcje (il. 14), których treść przytacza na wielu stronach, przekształcając je w swoisty *corpus inscriptionum*, znamienny dla epigraficznych zainteresowań ówczesnych, humanistycznych elit. Drukarz wyzyskał do tego pięknie zaprojektowane i odlane czcionki wersalikowe, których regularne rzędy przeniknięte są dostojnym, antycznym duchem. Wśród przytoczanych napisów znalazło się miejsce i dla *poloniców*, oto bowiem na stronie 164 Sansovino zaprezentował treść inskrypcji jakie znalazły się na ścianach kościoła San Nicolò i dotyczących pobytu w *Serenissime* Henryka Walezego⁵¹.

Przywołane transkrypcje wydają się najwytworniejszym elementem wyposażenia typograficznego druku, w którym oprócz nielicznych drzeworytniczych inicjałów zabrakło ilustracji. Dlatego też warto bliżej przyjrzeć się drzeworytniczemu sygnetowi drukarskiemu, który znalazł się u dołu strony tytułowej: ukazuje on manierystyczny kartusz o architektonicznej formie, mieszczący wyobrażenie personifikacji Sprawiedliwości zwracającej się

ku Niebu, z wycinkiem morskiego pejzażu w tle, na którym rysują się sylwetki statków. Religijną wymowę kompozycji podkreśla cytat z biblijnego Psalmu XXX oraz z hymnu *Te Deum*, ciągnący się w obramieniu sceny: „IN TE DOMINE SPERAUI” („Panie, do Ciebie się uciekam”)⁵², u podstawy kartusza zaakcentowano zaś napis „VENETIA”.



Il. 14. Fragment dzieła F. Sansovino z przytoczonymi inskrypcjami, 1581 r.; fot. A. Wagner

Spośród dzieł znajdujących się w kolekcji starych druków Stacji PAN do dorobku szesnastowiecznej teorii sztuki przynależą także dzieła Sebastiana Serlio i Jacopo Barozziego da Vignola. Są to jednak siedemnastowieczne edycje, co każe przenieść ich charakterystykę do następnego rozdziału.

⁵¹ „Henrico III. Franciæ atque Poloniæ Regi Christianiss. & inuictiss. Christianæ religionis acerrimo propugnatori aduenienti, Venetorum Resp. ad ueteris beneuolentiæ, atque obseruantię declarationem” oraz “Henrico III. Franciæ & Poloniæ Regi Optimo atque fortissimo, hospiti incomparabili, Venetorum Resp. ob eius aduentum fœlicissimum.”, [w:] F. SANSOVINO, *Venetia città nobilissima et singolare: descritta in XIII libri*, Apresso Jacopo Sansovino, 1581, s. 164.

⁵² Tłumaczenie wg: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Oprac. zespół biblistów polskich, Poznań – Warszawa 1990, s. 593 (Psalm 31 (30), 2).



ROZDZIAŁ II

DRUKI Z XVII WIEKU

ROZWÓJ TEORII ARTYSTYCZNEJ, ożywające zainteresowanie sztuką wśród *virtuosi* i *dilletanti*, a także upowszechnianie się medium drukarskiego w XVII w. zaowocowały na Zachodzie Europy dynamicznym wzrostem produkcji książek o tej tematyce⁵³. Obok wznowień kanonicznych traktatów z XV i XVI w. pojawiały się ich kompilacje oraz zupełnie nowe dzieła, nierzadko odznaczające się bogatą szatą ilustracyjną. Ta ostatnia coraz częściej też opracowana była w technikach wkłęsłodrukowych, pozwalających nie tylko na zwiększenie nakładu, ale i formatu plansz, co z kolei odbijało się pozytywnie na efektywności woluminów. Ponadto, w miarę nasilania się zjawiska podróży religijnych i turystycznych, rozpowszechnieniu ulegały dzieła poświęcone architekturze i plastyce

oraz rozmaitym starożytnościom w miastach takich jak Rzym, Wenecja czy Florencja i Mediolan. Dla czytelników głębiej zainteresowanych sylwetkami wybitnych twórców, tudzież ich dorobkiem rozsianym po miastach i regionach Italii, kierowano żywoty artystów, spośród których szczególną estymą darzono malarzy, rzeźbiarzy i architektów.

Wraz z tendencją wzrostową w produkcji drukarskiej ujawniał się jednak pewien regres w poziomie drukarskiego rzemiosła. Stąd też w drukach powstałych w XVII w. często zastrzeżenia budzi jakość papieru i materiału typograficznego, z którego niestarannie i pośpiesznie odbijano tekst, ozdobniki i ilustracje. Podejmowanie inicjatyw drukarskich w prowincjonalnych ośrodkach z ich niedostatkami odpowiednio wykwalifikowanych

← Tabl. VI. Fragment tablicy graficznej z traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner

⁵³ Zob. np.: J. BIAŁOSTOCKI, *Literatura o sztuce w wieku XVII. Próba charakterystyki*, „Studia Estetyczne” t. 4: 1967, s. 45–58 (zwłaszcza 45–48, 56); M. POPRZĘCKA, A. ZIEMBA, *Przedmowa* [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i opracował J. BIAŁOSTOCKI, red. naukowa i uzupełnienia M. POPRZĘCKA, A. ZIEMBA, Warszawa 1994, s. 12–14.

grafików sprawiało, że poziom artystyczny rycin bywał niewysoki⁵⁴. Niemniej, w centrach sztuki typograficznej i graficznej powstawały monumentalne dzieła o przebogatej szacie ilustracyjnej, doskonale wcielającej przemiany formalno-stylowe późnego manieryzmu i baroku.

Zjawiska te egzemplifikuje niewielki zbiór druków siedemnastowiecznych z kolekcji Stacji PAN, wśród których znajdują się dzieła okazałe i piękne, jak choćby album Andrea Pozzo czy – niestety poważnie zdekompletowane – prace Samuela Maroloisa. Obok nich nie brakuje traktatów, żywotów oraz innego typu wydawnictw artystycznych z bogatym zestawem ilustracji, ale też prac nieefektywnych, opublikowanych przez mało znane oficyny.

W kategorii wznowienia kilkutomowego dzieła z XVI w. mieści się zbiór siedmiu ksiąg o architekturze autorstwa słynnego manierystycznego architekta i teoretyka sztuki z Bolonii, Sebastiano Serlio (*1474 †1554 lub 1555). Pierwodruki większości z nich wydawano w Italii oraz we Francji począwszy od 1537 r. jako osobne tomy, przy czym za życia architekta opublikowano księgi I–V oraz *Extraordinario*, po jego śmierci księgę VII, natomiast księga VI i VIII pozostały długo w rękopisach⁵⁵. Wszystkie z nich wywarły trudny do przecenienia wpływ na oblicze

europejskiej architektury manierystycznej i barokowej, czego dowodem mogą być choćby liczne realizacje w duchu Serliańskim na terenach Rzeczypospolitej⁵⁶. Nie dziwi zatem, że gdy w 1537 r. zmarł w Krakowie architekt królewski Bartolomeo Berrecci, królowa Bona Sforza zabiegała o sprowadzenie do Polski właśnie Serlia, który jednak ostatecznie wybrał karierę na dworze francuskim⁵⁷.

Niezwykła popularność Serliańskich traktatów, współ z ich nieregularnym publikowaniem w różnych oficynach sprawiły, iż w 1566 r. oraz 1569 r. podjęto się w Wenecji wydania pierwszych edycji zbiorowych, obejmujących księgi od I do V oraz *Extraordinario*. Z kolei w 1584 r. doszło w tym mieście do wydania poszerzonej wersji dzieła, do którego dodano jeszcze księgę VII. Inicjatorami tych przedsięwzięć byli, poznani już przy okazji traktatu Witruwiusza w redakcji Barbaro, Francesco de Franceschi oraz Giovanni Chriegera. W 1600 r. nastąpiło kolejne wydanie owej poszerzonej wersji, tym razem jednak w oficynie spadkobierców de Franceschiego. Dziewiętnaście lat później ukazała się zaś ostatnia edycja z tej grupy, powstała w okresie gdy właścicielem oficyny był Giacomo de Franceschi – właśnie jej egzemplarz znajduje się w zbiorach Stacji [kat. 94]. Na głównej stronie tytułowej wydawca zapewnił czytelnika o „di nuouo ristampate, & con

⁵⁴ Ogólne obniżenie się poziomu siedemnastowiecznego ilustratorstwa książkowego we Włoszech na tle cinquecenta akcentuje m.in. P. PALLOTINO, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna 1988, s. 4.

⁵⁵ Pełen wykaz wydań dzieł Serlia z XVI i XVII w. zob.: *Serlio, Sebastiano (1475/1490–1553/1557)* [online]. Architectura. Architecture, textes et images XVI–XVIII siècle's [dostęp 1 maja 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Serlio.asp?param=en>. Zob. też J. KOWALCZYK, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław 1973, s. 28–46; *The Mark J. Millard architectural collection*, Vol. IV: *Italian and Spanish Books. Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Essays and Introduction M. POLLAK, Washington–New York 2000, s. 398.

⁵⁶ Podstawowym opracowaniem na temat wpływu Serlia na architekturę polską pozostaje monografia J. KOWALCZYKA, dz. cyt.

⁵⁷ J. KOWALCZYK, dz. cyt., s. 13, 28.

ogni diligenza corrette” czyli „nowym wydaniu z niezwykłą starannością poprawionym” (il. 15), co było zasługą architekta i geometry



Il. 15. Strona tytułowa zbiorowego wydania traktatu S. Serlio, 1619 r.; fot. P. Jamski

Giovanni Domenico Scamozziego, znanego w Polsce głównie jako ojciec słynnego teoretyka architektury – Vincenzo, a także jako

domniemany realizator prac budowlanych na Zamku Królewskim w Warszawie⁵⁸.

Za stroną tytułową wydrukowano dedykację dla Francesco Senese, a następnie dwa sonety (poświęcony Serliowi autorstwa Lodovico Roncone oraz poświęcony architekturze autorstwa Marco Stecchini), kilkunastostronicowy indeks, i w końcu *Discorso* (*Przemowa*) Scamozziego. Dalszą część woluminu wypełnia siedem ksiąg traktatu mających osobne strony tytułowe z adresem wydawniczym, w którym wprowadzie zamiast Wenecji wymieniona jest Vicenza, ale z nazwiskiem de Franceschi'ego. Mimo tego wszystkie księgi noszą cechy *acceditu*,⁵⁹ co wynika z ich ujednoliconej szaty edytorskiej i braku kolofonów. Zamiast nich wydawca w większości przypadków zamieścił jedynie lapidarne informacje o końcu treści danej księgi, za którą – na kolejnej stronicie – wydrukowana jest strona tytułowa następnego dzieła.

Wrażenie edytorskiego ujednolicenia potęguje fakt posłużenia się na stronach tytułowych Księgi I, III i VII (il. 16a, c, g) oraz Księgi II i IV (il. 16b, d) odbitkami tych samych drzeworytów, jedynie ze zmienionymi napisami. Jak już zasygnalizowałem, taka praktyka była standardem w nowożytnej produkcji drukarskiej, co oczywiście determinował czynnik ekonomiczny. Niemniej pamiętać należy, iż

⁵⁸ Np. U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Hrsg. von H. VOLLMER, Bd 29, Leipzig 1935, s. 524; S. ŁOZA, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 296; J. KOWALCZYK, *Vincenzo Scamozziego związki z Polską*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 43: 1998, z. 1/2, s. 145–158 (badacz uznał informacje o warszawskich pracach Giandomenica za „mało wiarygodne”). Warto nadmienić, że Vincenzo Scamozzi zrealizował projekt rezydencji dla Krzysztofa Zbaraskiego (np. A. MIŁOBĘDZKI, *Tajemnica zamku w Zbarażu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 1: 1956, z. 4, s. 370–379; J. KOWALCZYK, *I legami di Vincenzo Scamozzi con la Polonia*, „Barocco. Storia – Letteratura – Arte. Numero Speciale / Barok. Historia – Literatura – Sztuka. Numer Specjalny” 2005, s. 105–136; S. MOSSAKOWSKI, *I “Palazzi in fortezza” all’italiana nella Polonia del ‘600*, tamże, s. 140–141).

⁵⁹ *Accedit* – dzieło współwydane w tej samej oficynie i o tej samej dacie, ale będące osobną pozycją bibliograficzną.



Il. 16a-g. Strony tytułowe kolejnych ksiąg traktatu
S. Serlio w zbiorowym wydaniu z 1619 r.; fot. P. Jamski

niezwykłe bogactwo szaty ilustracyjnej ksiąg Serlia przesądziło o zaliczeniu ich w poczet najważniejszych ilustrowanych podręczników XVI stulecia⁶⁰. Co więcej, zmniejszenie formatu zbiorowej edycji dzieł Bolończyka na tle pierwodruków spowodowało, że musiano zrezygnować ze starych rycin na rzecz zupełnie nowych kompozycji lub pomniejszonych kopii. Pierwszą koncepcję unaocznia forma stron tytułowych, która jest zupełnie inna niż w pierwszych wydaniach ksiąg; wyjątek stanowi jedynie stronica z tytułem Księgi V (poświęconej świątyniom), na której ukazano ruinę antycznej budowli z towarzyszącym napisem „ROMA QVANTA FVIT IPSA

RVINA DOCET” i kartuszem inskrypcyjnym (il. 16e). Stanowi ona pomniejszoną wersję strony tytułowej pierwszych trzech weneckich wydań Księgi III (dotyczącej architektury starożytnej) z 1540 r., 1544 r. oraz 1562 r. Naturalnie, ze względów merytorycznych powtórzenia objęły też ryciny wprzęgnięte w wywód autora; ich pomniejszenie przyczyniło się zaś do większej przejrzystości tekstu oraz poręczności całego zbioru ksiąg.

W szacie ilustracyjnej tomu dostrzegalne są jednak negatywne objawy umasowienia i przyspieszenia procesu wydawniczego, już od pierwszych stronic mają bowiem miejsce liczne niedociągnięcia w odbiciu klocków. I tak, wiele odbitek jest zbyt

czernią farby drukarskiej, która wyciekając poza obręb kompozycji spowodowała rozlanie się konturów (il. 16f). Część odbitek



Il. 17. Karty z drzeworytami i tekstem drukowanym w zbiorowym wydaniu traktatu S. Serlio, 1619 r.; fot. A. Wagner

jest wykonanych zbyt mocno, co doprowadziło do nadmiernego sprasowania papieru (tzw. „przetłoczeń”, które nawiasem mówiąc bywały przez dawnych introligatorów niwelowane poprzez rozklepywanie bloku książki⁶¹). Niektóre odbitki są natomiast zbyt słabe i blade, z ledwo widocznymi detalami (il. 16c, d, g). W jeszcze innych widać skutki mechanicznego uszkodzenia klocków lub zabrudzenia ich powierzchni, objawiające się białymi przerwami i plamami w obrębie kompozycji.

Nie zmienia to jednak faktu, że za sprawą bogactwa szaty ilustracyjnej ogląd tego woluminu dostarcza wielkiej estetycznej przyjemności (il. 17). Niewątpliwie ma w tym

⁶⁰ Np.: M. NAN ROSENFELD, *On Domestic Architecture and the Development of the Printed Book in the Renaissance: Serlio, Dürer and Pieter Coecke*, [w:] też, *Serlio, On Domestic Architecture*, Mineola, New York 1996, s. 40–41.

⁶¹ Blok książki – zasadniczy element struktury woluminu, na który składają się karty, ale bez oprawy.

swój udział również świetny stan zachowania druku, w którym jedynym – oprócz pieczętek Stacji PAN – późniejszym wtrętem jest zamaszty wpis własnościowy na głównej stronie tytułowej. Ponadto niewielkie ślady zużycia nosi półpergaminowa oprawa z około 1800 r., o marmurkowanych okładzinach⁶².

Książką wykazującą jeszcze silną zależność od szesnastowiecznej tradycji drukarskiej jest mało znany traktat francuskiego jezuita Jules Césara Bulengera (*1558 †1628) *De pictura, plastice, statuaria libri duo*, wydany w 1627 r. w Lionie nakładem Ludwika Prosta [kat. 21]. Ma on 162 numerowane strony, nie licząc dedykacji i końcowego indeksu, co wraz z niespełna czterema setkami stron dwóch *acceditów*⁶³, czyni go poręcznym woluminem formatu *octavo*, wydrukowanym na dość cienkim i wiotkim papierze, którego chroni pergaminowa oprawa. Całość otwiera strona tytułowa o kompozycji zdominowanej przez wielowierszowe napisy, następnie dedykacja, a za nią „SYLLABVS LIBRORVM ET CAPITVM” umożliwiający rozeznanie się w zagadnieniach poruszonych w trzydziestu sześciu rozdziałach obu ksiąg (il. 18). Wśród nich – obok tematów ogólnych („De plastice & pictura in genere”) – na bliższą uwagę

zasługują te poświęcone technikom i materiałom artystycznym, jak choćby witrażownictwo („*pictura vitri*”), czy też marmury („*marmoribus*”). Autor przy tym chętnie powołuje się



Il. 18. Rozkładówka stron z traktatu J. C. Bulengera, 1627 r.;
fot. A. Wagner

na dawne, zwłaszcza starożytne, autorytety, których greckie i łacińskie cytaty zapełniają znaczną objętość dzieła.

Szacunek dla klasycznych wartości wyczuwalny jest też w pracy drukarza i wydawcy, książka odznacza się bowiem wysmakowaną szatą edytorską, znamienne dla renesansowego drukarstwa francuskiego od pierwszej ćwierci XVI w. Przejawia się to w wąskich kolumnach tekstu z przejrzystością wydzielonymi ustępami w grece i dawnej łacinie, szerokich

⁶² Oprawa półpergaminowa – o okładzinie składającej się z tektury lub kartonu (zazwyczaj obleczonego płótnem lub papierem dekoracyjnym) z wyjątkiem grzbietu (a często też narożników) wykonanego z pergaminu. Analogicznie oprawa półskórkowa, oprawa półpłócienna. O papierach dekoracyjnych, w tym marmurkowych, zob. rozdział III.

⁶³ Tęgoż autora: *De ludis privatis, ac domesticis veterum liber unicus* oraz *De conviviis libri quatuor* wydane w tym samym, 1627 r. przez Prosta.

marginesach poddanych zasadzie złotego podziału, wyraźnym wyodrębnieniu tytułów poszczególnych rozdziałów czy w końcu czystym odbiciem czcionek i ozdóbników. Motywy i ornamenty zastosowane w tych ostatnich, jak rollwerki (winiety *en-tête* oraz *cul-de-lampe*) i maureski (*en-tête* nad końcowym indeksem), przynależą w pełni do manieryzmu.

Najwcześniejszym ze znajdujących się w Stacji PAN wielkoformatowych albumów graficznych jest zbiór traktatów o geometrii, perspektywie i architekturze militarnej niderlandzkiego matematyka i inżyniera, Samuela Maroloisa (*około 1572 †przed 1627). Jego *Opera mathematica ou Oeuvres mathematiques. Traictans de geometrie, perspective, architecture, et fortification* wydano w 1614 r. w prężnej haskiej oficynie Hendrika Hondiusa Starszego [kat. 63]⁶⁴. Ów wciąż stosunkowo mało znany uczony zgromadził w jednym woluminie wyniki studiów nad geometrią i perspektywą, w czym pomogło mu między innymi pobieranie nauk u słynnego Hansa Vredemana de Vriesa⁶⁵. Swe dzieło podzielił na 5 osobnych pozycji bibliograficznych, z których pierwszą – o przywołanym wyżej tytule – poświęcił praktyce geometry. Druga zatytułowana jest [*La*] *Perspective contenant la theorie, et pratique, d'icelle* i ma analogiczny adres wydawniczy Hondiusa: *a la Haye* [...] 1614. Część trzecia i czwarta stanowią z kolei dwie kolejne części jednego dzieła, zatytułowanego *Perspective 5e*. [6e.]

partie de Ioan Vredem: Vriese. Augumentée et corrigée en divers endroits, par Samuel Marolois 1615, w których uczony podjął dyskusję z ustaleniami swego dawnego mistrza, de Vriesa. Ostatnią pozycją jest *Fortification ou architecture militaire tant offensive que defensive; Suputee et dessinee par Samuel Marolois 1615*, zawierająca rozważania na temat fortyfikacji nowożytnych. O jednorodnym charakterze wszystkich dzieł przesądza ich wspólny układ typograficzny oparty na dwóch kolumnach tekstu o dość dużym stopniu pisma, oddzielonego listwami i otoczonego sporymi marginesami; wspólny jest też papier o sporej gramaturze i chropawej fakturze. Układ ten wyraźnie nawiązywał do wcześniejszego o parę lat przedsięwzięcia oficyny Hondiusa – pierwszego niderlandzkiego wydania *Architectura. Die hooghe ende vermaerde conste* [...] de Vries'a (Den Haag 1606); w obu edycjach znalazł się zresztą ten sam, miedziorytniczy portret architekta, sztychowany w 1604 r. przez Hendrika⁶⁶.

Znaczną objętość powyższych dzieł stanowią objaśnienia do ponad dwustu miedziorytniczych tablic, prezentujących bogatą paletę rysunków geometrycznych, ponadto skomplikowanych motywów architektonicznych ożywianych sztafażem, a w końcu planów fortyfikacji. Niestety, dotkliwą stratą okazuje się ich brak w egzemplarzu ze Stacji, co wynika z pierwotnego zamieszczenia plansz w osobnym woluminie, który w nieokreślonym czasie zaginął. Tym samym, mamy do

⁶⁴ O tym dziele w kontekście działalności wydawniczej Hondiusa w: N. M. ORENSTEIN, *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Rotterdam 1996, s. 49–50, 54, 116–119 i inne.

⁶⁵ Np.: K. BARTEL, *Perspektywa malarska*, t. II, red. F. OTTO, Warszawa 1958, s. 478, 482–490; D. FOLGA-JANUSZEWSKA, *Wprowadzenie do zagadnień przedpozzowskiej perspektywy iluzjonistycznych malowideł ściennych*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XLIII: 1981, nr 2, s. 207; K. ANDERSEN, *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, wyd. Springer 2007, s. 297–304.

⁶⁶ Zob. np.: P. S. ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissance-architektur in Mitteleuropa*, München–Berlin 2002, s. 76–81 (il. 1, 40–41).

czynienia z zaledwie namiastką kompletnego wydawnictwa, na którą oprócz tekstu składa się pięć frontyspisów (rozumianych jako graficzne plansze zawierające dane bibliograficzne dzieła) z dekoracją ornamentalno-figuralną (il. 19, 20, 21), a także wspomniany portret de Vriesa.

trwałość i wydajność płyt miedzianych aniżeli klocków drewnianych, co odpowiadało systematycznie zwiększającym się nakładom książek. Miedziorytnicza kreska – delikatna i wypracowująca drobne motywy (w tym kaligraficzne napisy) – doskonale nadawała się do kompozycji otwierających okazałe i kosz-



Il. 19. Frontyspis dzieł zebranych S. Maroloisa, 1614 r.; fot. A. Wagner

W tych okazałych sztychach ujawnia się zjawisko stopniowego odwrotu w drugiej połowie XVI w. od drzeworytniczo-typograficznych stronic tytułowych na rzecz technik wklęsłodrukowych. Rozwiązania tego rodzaju popularyzowały się od około połowy XVI stulecia w niderlandzkich atlasach, a potem w innych wydawnictwach o okazalszej szacie edytorskiej, by w końcu objąć niezliczone drobniejsze druki⁶⁷. Ich rozpowszechnieniu w praktyce drukarskiej sprzyjała przede wszystkim znacznie większa

towne woluminy atlasów tudzież albumów z widokami miast. Tym samym miedzioryt stał się jednym z symboli przemian w siedemnastowiecznym drukarstwie, a szerzej – kulturze książki.

Nie znaczy to jednak by ówczesnych drukarzy i wydawców omijała potrzeba oszczędności. Przeciwnie, prosty zabieg jakiego dokonano na frontyspisach trzech dzieł Maroloisa o perspektywie dowodzi przemysłowego ograniczania kosztów druku przy zachowywaniu waloru estetycznego

⁶⁷ Np.: J. R. JUDSON, C. VAN DE VELDE, *Book Illustrations and Title-Pages*, vol. I-II, Brussels 1977, zwłaszcza s. 41–64 (w t. II bogaty materiał ilustracyjny).

odbitek. Pobieżny rzut oka nie pozostawia wątpliwości, że do ich wykonania użyto tej



Il. 20 i 21. Frontyspisy traktatu S. Maroloisa i H. Vredemana de Vriesa odbite z tej samej płyty miedziorytniczej, 1615 (1621); fot. A. Wagner

samej płyty miedziorytniczej. Jednakże przy dokładniejszym oglądzie centralnego kartusza z napisami dostrzegalne jest, że tylko na pierwszym z nich litery i cyfry wycięto w tej samej płycie co pozostałe elementy kompozycji (il. 20). Na obu pozostałych frontyspisach, na których pojawia się nazwisko de Vriesa, pole kartusza zaklejono karteczką o idealnie dopasowanych kształtach, na której uprzednio odbito zmieniony napis (il. 21). W ten sposób możliwe było wykorzystanie tej samej płyty do różnych druków bez konieczności żmudnych (i kosztownych) przeróbek na jej powierzchni. Dodajmy tylko, że zabieg ten nie był odosobniony w produkcji wysokonakładowych wydawnictw w ówczesnych Niderlandach, czego przykładem są chociażby monumentalne wydawnictwa kartograficzne

publikowane w różnych wersjach językowych. Językiem, w którym zazwyczaj sztychowano napisy na płycie była łacina, natomiast takowe w językach nowożytnych, jak francuski, włoski, niderlandzki czy niemiecki sztychowano, lub po prostu drukowano, na osobnych karteczkach, następnie naklejanych w stosowne miejsce frontyspisów.

Pod względem stylowym opisywane frontyspisy obrazują ewolucję manierystycznej ornamentyki od ostrego i sztywnego rollwerku ku formom coraz bardziej zmiękczonej i obłej, identyfikowanej ze schweifwerkiem (ornamentem ogonowym) i ornamentem małżowinowo-chrzastkowym. Naturalnie, ujawnia się to przede wszystkim w kartuszach o płynnych konturach i strukturach zawinięć, których

plastyczność umiejętnie podkreślono zagęszczonymi liniowaniami. W perfekcyjnie



prowadzonych miedziorytniczych kreskach odzwierciedla się tu zresztą bujny rozwój manierystycznej grafiki w Niderlandach.



Za pośrednictwem sztychowanych wzorników eksportowanych do pracowni architektów, plastyków i rzemieślników, a także poprzez cykle grafik religijnych i mitologicznych, dzieła tamtejszych twórców zdążyły w ostatnich dekadach XVI i początkach XVII w. zaważyć na obliczu sztuki całej zaalpejskiej Europy.

Formę zapowiadającą barokowe tendencje w koncepcji graficznych stron tytułowych ma natomiast frontyspis Maroloisowego dzieła o fortyfikacjach⁶⁸. Wprawdzie kartusz z jego tytułem, nazwiskiem autora i datą wydania widnieje na osi kompozycji, jednakże odgrywa w niej drugorzędną rolę. Zdominowana jest ona bowiem przez grupę postaci, w których manierystyczna finezja i skomplikowanie z poprzednich sztychów ustąpiły monumentalności i powadze. Tuż za kartuszem siedzi Minerwa i Merkury, którym towarzyszą personifikacje architektury, matematyki (lub geometrii) oraz niedookreślonego anioła. Wokół rozłożono arsenał wszelkich rodzajów broni, zaś w cieniu sylwetek bogów skłębione są atletyczne postaci jeńców wojennych o twarzach wykrzywionych grymasem strachu i bólu (tabl. VII). Twórcą tego sztychu był Simon Frisius, współpracujący z oficyną Hondiusa od około 1610 r. do około 1620 r.⁶⁹ Swą sygnaturę naniósł na wylocie lufy armatniej, jako nieodłącznego rekwizytu we frontyspisach siedemnastowiecznych dzieł z zakresu *architectura militaris*, szczególnie popularnych w kręgu niderlandzkim.

Reprezentatywny dla zupełnie innej kategorii dzieł niderlandzkiego drukarstwa XVII w.

jest traktat o wytwórstwie szkieł artystycznych *De arte vitraria libri septem* autorstwa Antonio Ludovica Neri (*1576 †1614), specjalizującego się w tej sztuce na potrzeby Medyceuszy we Florencji i Pizie [kat. 66]. Książkę wydano w 1668 r. – a zatem w pięćdziesiąt sześć lat po florenckim pierwodruku – w amsterdamskiej oficynie Andreasa Frisiusa. Wyróżnikiem tej pozycji jest kieszonkowy format, który uległ w Niderlandach spopularyzowaniu w początkach XVII stulecia, głównie za sprawą słynnej amsterdamskiej oficyny Elzewirów, z której wychodziły między innymi miniaturowe monografie państw europejskich. Druki te zjednywały sobie admiratorów nie tylko wysokim poziomem merytorycznym, ale i edytorskim, zawdzięczanym choćby doskonale odlanym i odbijanym czcionkom. Co prawda tekst opisywanego dzieła ma liternictwo większe niż w typowych „elzewirach”, jednakże tym co oprócz formatu upodabnia go do słynnych druków jest sztychowany frontyspis z kompozycją odnoszącą się do zawartości książki (il. 22). Miedziorytnicza winieta znalazła się także na stronie tytułowej dowodząc, że łączenie wkłęsłodruku (grafika) z wypukłodrukiem (tekst z czcionek) wykroczyło w dobie baroku daleko poza sferę książki ekskluzywnej.

Koncepcja małoformatowego druku w miękkiej, skórzanej bądź pergaminowej, oprawie bujnie rozwijała się też w Italii, odkąd na przełomie XV i XVI w. wprowadził ją do oferty Aldus Manucjusz. W zbiorach Stacji PAN najwcześniejsze włoskie druki o tematyce

← Tabl. VII. Fragment frontyspisu traktatu o fortyfikacjach S. Maroloisa, 1615 r.; fot. A. Wagner

⁶⁸ O specyfice ikonograficznej frontyspisów dzieł z tego zakresu zob. w: N. MEYER, *Darstellungen des Festungbaues vom 16. bis 18. Jahrhundert*, [w:] *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhunderts*, Hrsg. von H. HOLLÄNDER, Berlin 2000, s. 708.

⁶⁹ N. M. ORENSTEIN, *Hendrick Hondius...*, s. 80–83, 107–108, nr kat. 639, il. 54.

artystycznej mające kieszonkowy format pochodzą jednak dopiero z początku XVII w. Są to dwa wydania przewodnika po Wenecji z 1603 r.



Il. 22. Frontyspis traktatu A. L. Neri, 1668 r.;
fot. P. Jamski

i 1612 r., opublikowane u Domenico Imbertiego i funkcjonujące z nieznacznie zmienionymi tytułami oraz zawartością treściową: *Le cose maravigliose dell' inclita citta' di Venetia* i *Le cose maravigliose et notabili della citta'*

di Venetia [kat. 37, 38]. Ich autor, Giovanni Nicolò Doglioni (*1548 †1629; kryjący się pod anagramem „Leonico Goldioni”⁷⁰), na stronie tytułowej wymienia tematy poruszane we wnętrzu książeczki (il. 23a), wśród których znalazły się między innymi: dawne zwyczaje (*Usanze antiche*), budowle i pałace (*Fabriche, e palazzi*), malarze i ich obrazy (*Pittori, e pitture*), rzeźbiarze i ich rzeźby (*Scoltori, e scolture*), położenie kościoła Świętego Marka (*Sito della Chiesa di San Marco*), czy też święte relikwie i skarbiec (*Sante Reliquie, & thesoro*). Zestaw tych i innych wątków był ukłonem wobec zainteresowań podróżników, których wzmagająca fala napływała do miasta. Także z myślą o ich wygodzie nadano książkom mały format i niewielką objętość, wyzbytą szaty ilustracyjnej. Wyjątkiem jest tu jedynie sztamkowy widok na nabrzeże z gondolierami na pierwszym planie i gęstą zabudową na planach dalszych (il. 23b). Nabywcom tomików najpewniej nie przeszkadzała prymitywna forma ryciny, skoro znalazła się ona w obu wydaniach. Pierwotnie książki były zapewne oprawione w miękki (to jest pozbawiony kartonowej okładziny) pergamin; obecnie jednak chronione są przez jednolite, współczesne oprawy półskórkowe⁷¹.

Rozszerzające się zainteresowanie sztuką i jej zabytkami determinowało produkcję dzieł o tej tematyce, których wspólnym mianownikiem była niewyszukana szata edytorska i mały format. W Stacji PAN znajduje się parę siedemnastowiecznych druków tej kategorii, wśród których na pierwszym miejscu wymienić można *Le ricche minere della pittura veneziana* autorstwa Marco Boschini'ego (*1613 †1688)⁷². Dzieło to wydano w 1674 r.

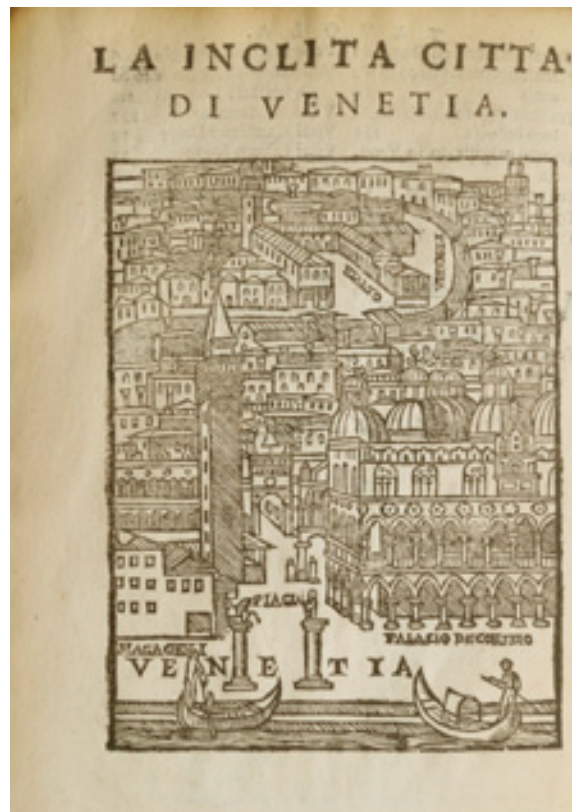
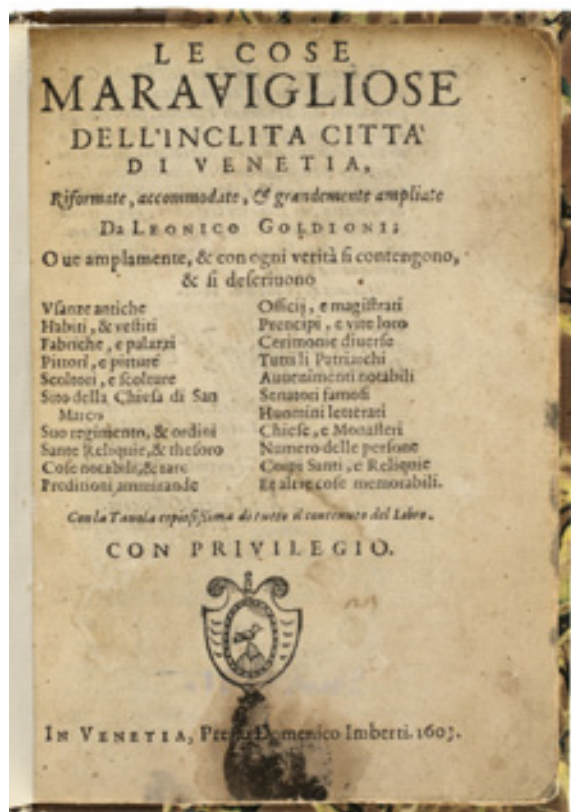
⁷⁰ M. ROMANELLO, *Doglioni, Giovanni Nicole* [online]. Dizionario Biografico [dostęp 17 stycznia 2016]. Dostępny w World Wide Web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolo-doglioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolo-doglioni_(Dizionario-Biografico)/).

⁷¹ Zob. objaśnienie do pojęcia „oprawa półpergaminiowa” w przypisie 62.

⁷² Charakterystyka pisarstwa Boschini'ego w: *Teoretycy, historiografowie...*, s. 249–251.

w weneckiej oficynie Francesco Nicolini'ego jako druczek formatu 16° i objętości kilkuset stron o wysmuklonych proporcjach, dzięki którym był poręczny i łatwy do włożenia w kieszeń (il. 24, kat. 16). O jego poradnikowym

i „invenzione”, a zyskawszy wiedzę w tej sferze prowadzony po kolejnych „sestier'ach” miasta z jego świątyniami, pałacami, „scuola'mi”, budynkami urzędowymi i klasztornymi. W niektórych miejscach tekstu anonimo-



Il. 23a–b. Strona tytułowa i rycina z przewodnika po Wenecji G. N. Doglioniego, 1603 r.; fot. P. Jamski

przeznaczeniu świadczy konstrukcja treści, w której autor niejako oprowadza czytelnika po wnętrzach świątyń, wskazując miejsca z wiszącymi obrazami. Poprzedza to krótkim wprowadzeniem do dziejów malarstwa weneckiego, obejmującym też charakterystykę wybranych twórców, jak Tytjan, Palma Starszy, Paris Bordone, Andrea Schiavone, Jacopo Bassano Starszy, Jacopo Robusti *vel* Tintoretto, Paolo Calliari Veronese i szereg innych. Nie dosyć na tym, czytelnik wtajemniczony jest w zagadnienia „dissegno”, „colorito”

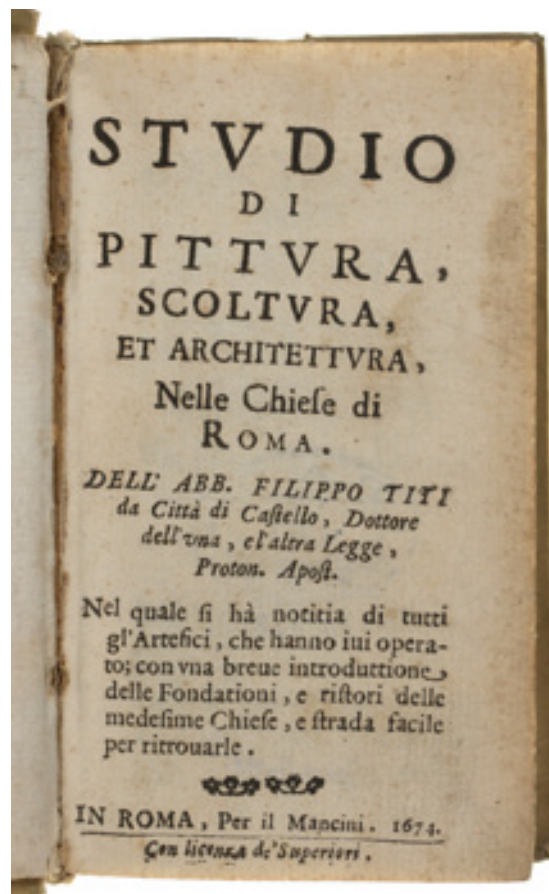
wy, dawny posiadacz książeczki zaznaczył piórem na marginesie dzieła, które – jak mamy prawo sądzić – szczególnie pragnął obejrzeć bądź już obejrzał. Mimo niegdysiejszego użytkowania, wolumin – oprawiony w pergamin – zachował się w dobrym stanie. Przypomina to o prawdzie powtarzanej przez badaczy średniowiecznej i nowożytnej książki, że ówczesny papier, jeśli tylko przechowywany jest w odpowiednich warunkach (co należy rozumieć niekoniecznie jako klimatyzowane magazyny, a pomieszczenia

pokojoye) to staje się niemal wieczny... W każdym razie, zdumiewająco opiera się procesom starzenia.



Il. 24. Strona tytułowa dzieła M. Boschiniego, 1674 r.;
fot. P. Jamski

Roma, opublikował w 1674 r. w Rzymie opat z Città di Castello, doktor praw i protonotariusz apostolski Filippo Titi (il. 25, kat. 100). Zgodnie z zapowiedzią zawartą we wstępie, w owym „picciolo Volume” znalazły się opisy dzieł malarstwa, rzeźby i architektury w świą-



Il. 25. Strona tytułowa dzieła F. Titiego, 1674 r.;
fot. P. Jamski

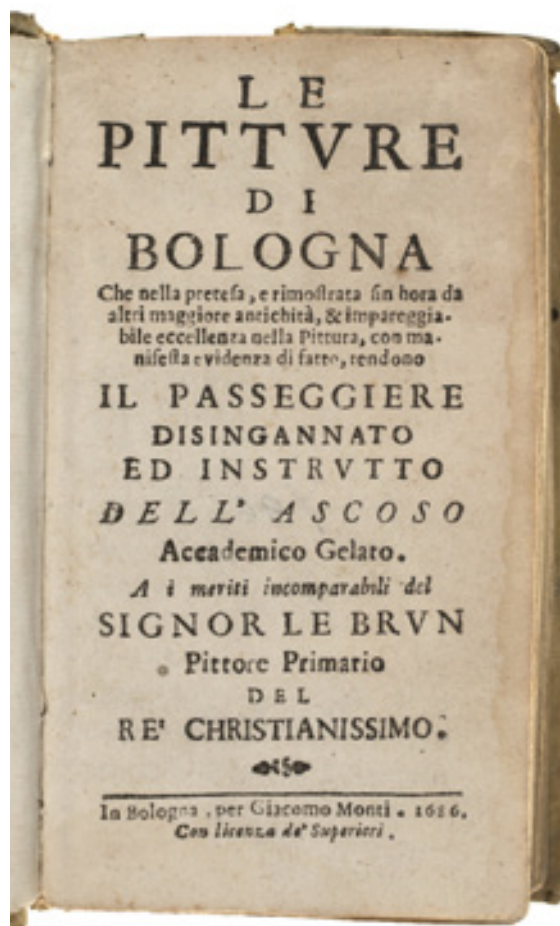
W zbliżony sposób można opisać dwa inne druki, podobne sobie kieszonkowym formatem, wydłużonymi proporcjami kartek, pergaminowymi oprawami wyzbytymi dekoracji, a w końcu skromną szatą edytorską bez ilustracji. Pierwszy z nich, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di*

tyniach rzymskich, których w indeksie jest około dwustu siedemdziesięciu. Wszystko to zawarte zostało na 477 stronach, z czego największym i najśłynniejszym kościołom poświęcono kilka-kilkanaście stronic, innym zaś znacznie mniej – czasem wręcz parę zdań. *Le pitture di Bologna* zatytułowana jest

książeczka Carlo Cesare Malvasia'ego (*1616 †1693)⁷³, wydana po raz pierwszy w 1686 r. w bolońskiej oficynie Giacomo Monti'ego (il. 26, kat. 54). W dziele tym, zadedykowanym nadwornemu artyście Ludwika XIV – Nicolasowi Le Brun⁷⁴, uwaga skupiona jest nie tylko na dziełach malarstwa znajdujących się w kościołach i innych ogólnie dostępnych budowlach, ale też w pałacach. By ułatwić czytelnikowi lekturę, w pierwszej kolejności zindeksowano kościoły, następnie pałace i inne budynki, a w końcu malarzy. Rzut oka na spis artystów dowodzi eksponowanego miejsca jakie poświęcono członkom bolońskiego rodu Carraccich – Agostino, Annibale, Antonio, a zwłaszcza Lodovico, przywoływanego w kontekście prac freskowych choćby w Palazzo Favi czy też w kościołach San Leonardo i Madonna del Soccorso. Mimo bardzo małego stopnia pisma zasadniczego tekstu (o wysokości około 1,8 mm (małe litery) i około 2,0 mm (wielkie litery), a także niewysokiej jakości papieru wpływającego na brak ostrości odbić liter, szata edytorska druku jest dość zgrabna. Kolumny tekstu są bowiem zwarte, z wyraźnymi granicami między kolejnymi rozdziałami i dostatecznie szerokimi marginesami.

Pamiętać jednak należy, że o ostatecznej szerokości marginesów w dawnej książce decydował nie drukarz ale intrologator wspólnie z nabywcą woluminu (a nierzadko i bez jego wiedzy). Zgodnie bowiem z ówczesną praktyką, świeżo wydrukowane książki trafiały na rynek księgarski najczęściej jako sfałcowane (czyli w najprostszym ujęciu: pozginane w połowie), luźne arkusze o szerokich marginesach pozostałych po procesie

drukarskim. Dopiero w takiej postaci nabywca dzieła oddawał je (bądź i nie) do intrologatora, z którym ustalał ostateczną formę woluminu, w tym jego oprawę i zakres przycięcia marginesów. Dlatego też do dziś zachowała się



Il. 26. Strona tytułowa dzieła C. C. Malvasia'go, 1686 r.; fot. P. Jamski

całkiem spora liczba tomów o szerokich, bądź bardzo szerokich marginesach, co jest skutkiem oprawienia ich w postaci zbliżonej lub identycznej do tej, w jakiej wyszły z drukarni.

⁷³ Życiorys Malvasii oraz przytoczony przez niego w dziele *Felsina pittrice* [...] (Bologna 1678) wątek kontaktów Guido Reniego z królem Polski Władysławem IV w: *Teoretycy, historiografowie...*, s. 292-293.

⁷⁴ A. SUMMERSCALE, *Malvasia's life of Carracci. Commentary and translation*, Pennsylvania 2000, s. 28.

Widać to na przykładzie druku formatu *quarto* wydanego przez Carlo Roberto Dati'ego (*1619 †1676) we florenckiej Stamperia della Stella w 1667 r. pod pełnym tytułem

woluminu, w czym udział mają pofalowane i postrzępione krawędzie kartek. Nadmienmy tylko, że owo rozwiązanie bywa stosowane we współczesnych wydawnictwach bibliofilskich,



Il. 27a–c. Strona przedtytułowa, tytułowa i dedykacyjna dzieła C. R. Datiego, 1667 r.; fot. A. Wagner

Vite de pittori antichi scritte e illustrate de Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo Smarrito. Alla maesta cristianiss. di Luigi XIII. re di Francia e di Navarra (il. 27a–c, kat. 36). Fakt zadedykowania dzieła królowi Francji wpłynął na jego formę edytorską – począwszy od wysokojakościowego papieru, przez liczne kroje czcionek w dwóch kolorach, zgrabną kompozycję stronic czy też specjalnie zaprojektowaną winietę *en-tête*. Edytorską elegancję potęgują szerokie marginesy o harmonijnych proporcjach między zewnętrznymi i wewnętrznymi oraz górnymi i dolnymi strefami. Co prawda rezygnacja z choćby minimalnego przycięcia marginesów ujawniła nierówności rozmiarów poszczególnych kart i składek. Przyznać jednak trzeba, że z dzisiejszej perspektywy owo niedociągnięcie raczej wzmacnia pozytywne wrażenie zamierchłości i dostojęstwa

w których podejmowany jest dialog z klasycznymi wartościami w produkcji książki.

Wróćmy jednak na chwilę do omawianego woluminu ponieważ na tle wcześniej poznanych druków pojawiły się w nim nowe elementy. W pierwszej kolejności jest nim karta przedtytułowa, na której wydrukowano skróconą wersję tytułu (il. 27a). Rozwiązanie to, wciąż jeszcze nieczęste w XVII w., było nad wyraz pożądane w obliczu rozwlekających się barokowych formuł na stronach tytułowych, zatracających swą informacyjną funkcję. Osobna uwaga należy się dwubarwnemu, czarno-czerwonemu drukowi na stronie tytułowej (il. 27b). O ile takowy był już stosowany w inkunabułach i drukach XVI w., to w epoce baroku nastąpiło jego szerokie spopularyzowanie, wymagające wszak dwukrotnego umieszczania arkuszy papieru w prasie drukarskiej (celem wytłoczenia

tekstu w najpierw jednym, a potem drugim kolorze).

O szczególnym charakterze tej pozycji bibliograficznej świadczy drzeworytnicza winieta nad dedykacją dla Ludwika XIV. Ukazuje ona monogram królewski „L” pod koroną zamkniętą, w otoczeniu bujnych, barokowych wici akantowych z motywami puttów (a może raczej modeli plastycznych – oba pozbawione są bowiem rąk) oraz narzędzi malarskich (il. 27c). Winieta z monogramem potężnego władcy można by wprawdzie traktować jako stały element wyposażenia drukarni, jednak o jej okolicznościowej funkcji świadczą motywy zbieżne z artystyczną treścią książki.

Bardzo szerokie, nieobcięte marginesy zachowało też dzieło *Raccolta de pittori, scultori, et architetti Modonesi più celebri*, [...], wydane w 1662 r. w Modenie przez tamtejszego duchownego i historyka, Lodovica Vedriani’ego (*1601 †1670) [kat. 104]. W doskonale zachowanym egzemplarzu z kolekcji Stacji PAN karty mają nieregularne i postrzępione krawędzie, pozostałe po ściągnięciu arkuszy z sit papierniczych (il. 28). Doprowadziło to do różnic w szerokości kart, sięgających jednego, a nawet półtora centymetra, co jednak najwyraźniej nie przeszkadzało kolejnym właścicielom woluminu. Jeden z nich (H.[?] Garriod) pozostawił na stronie tytułowej pieczętkę tuszową z nazwiskiem pod koroną rangową, co było typowe dla zwyczajów bibliofilskich XIX w.

Wśród stu szesnastu malarzy, rzeźbiarzy i architektów, o których pisze Vedriani, szczególną uwagę poświęcono Giacomo Barozzemu da Vignola, w czym pomogły mu wiadomości od dominikanina Ignazio Danti’ego. Wiedza zaczerpnięta z dzieł wcześniejszych

pisarzy przydała się i w innych fragmentach książki, jak choćby w rozdziale poświęconym słynnemu twórcy drzeworytów chiaroscuro, Ugo da Carpi’emu. Ów „primo inventore delle Stampe di legno di tre pezzi”⁷⁵ zaprezentowany został głównie w świetle opinii



Il. 28. Strona tytułowa dzieła L. Vedriani’ego, 1662 r.; fot. P. Jamski

nakreślonych przez Giorgio Vasari’ego w jego *Le vite de piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Opisowi życia i twórczości tych oraz innych – w znacznej mierze dziś zapomnianych – artystów towarzyszy estetyczna szata edytorska. W jej ramach drukarz chętnie posługiwał się wersalikami, minuskułową antyką i italiką, zaś kolumny tekstu parę razy zakończył półklepsydrami. Korzystne wrażenia psują jednak nierzadkie przetłuszczenia odbić

⁷⁵ L. VEDRIANI, *Raccolta de pittori, scultori, et architetti Modonesi più celebri* [...], Modona, Io. Soliani, 1662, s. 58–59.

czcionek, dostrzegalne zwłaszcza w większoformatowych napisach na stronach dedykacji. Niskich lotów artystycznych są też drzewo-



Il. 29. Strona dedykacyjna w traktacie
G. D. Ottonelliego i P. da Cortony, 1652 r.;
fot. P. Jamski

rytnicze inicjały, a nawet winieta na stronie tytułowej, co sygnalizuje, że około sto pięćdziesiąt lat po Ugo da Carpi'm w Modenie nie łatwo było znaleźć dobrego drzeworytnika.

Niski poziom wykonawczy rycin oraz drzeworytniczych winiet znamionuje również kilka innych barokowych druków o tematyce artystycznej. Wszystkie one obrazują zjawisko generalnego obniżania się sztuki drukarskiej w Italii tego okresu, co dotyczyło nie tylko ośrodki prowincjonalne, ale nawet centra produkcji książki, jak Wenecja i Florencja.

Ujawnia się to w książce wydanej w 1652 r. przez florencką oficynę Giovanni Antonio Bonardi'ego (il. 29). Jej autorzy – Giovanni Domenico Ottonelli (kryjący się pod anagramem Odomenico Lelonotti da Fanano, *1581 †1670), oraz słynny malarz i architekt, Pietro da Cortona (*1596 †1669), stworzyli kompilacyjny *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro* [kat. 69], posiłkując się Biblią oraz licznym zastępem autorów starożytnych i średniowiecznych. W efekcie powstało specyficzne dzieło, łączące cechy traktatu teologicznego z traktatem artystycznym i uznawane za ostatnią rozprawę z zakresu teorii sztuki odpowiadające wyzwaniom sztuki kontrreformacyjnej⁷⁶. W sferze edytorskiej zwraca ono uwagę stosunkowo grubym i sztywnym papierem – nazbyt głęboko przyjmującym odbicia liter, ich przetłuszczeniami, a nawet nierównomiernym rozmieszczeniem w wersach. Z kolei słabo opracowanym inicjałem rozpoczyna się tekst druku zatytułowanego *Le finezze de' pennelli italiani*, [...], czyli *Finezja (kunsztowność) włoskich pędzli* [...], autorstwa Luigi Pellegrini Scaramuccia

⁷⁶ Zob. np.: K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina. Nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, s. 1–4; zaś z polskiej literatury: W. TATARKIEWICZ, *Historia estetyki*, t. III, *Estetyka nowożytna*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 388; J. BIAŁOSTOCKI, *Czy istniała barokowa teoria sztuki?*, [w:] tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 143; *Teoretycy, historiografowie...*, s. 133–137 (tamże bibliografia). Tło historyczne tego i wcześniejszych dzieł z zakresu „kontrreformacyjnej teorii sztuki” w: P. KRASNY, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.

(*1616 †1680) i wydane w Pawii u Giovanni Andrea Magri'ego w 1674 r. [kat. 93]⁷⁷.

Przykładem dzieła, w którym wysiłek naukowy w wymiernym stopniu zaprzepaściła nieestetyczna szata edytorska, a przede wszystkim nikłej jakości ilustracje, jest traktat Guido Troilli da Spilamberto zwanego Paradosso (*1613 †1685) pod tytułem *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla* [kat. 96]. Druk ten, opublikowany po raz pierwszy w 1672 r., a następnie w 1683 r. w bolońskiej oficynie Gioseffo Longhi'ego, składa się z trzech ksiąg liczących niespełna dwieście stron formatu *quarto*. Z perspektywy historyczno-artystycznej jego znaczenie sprowadza się głównie do nowatorskich koncepcji zastosowania perspektywy w scenografii teatralnej⁷⁸. Niestety, interesujące wywody są kiepsko wydrukowane i zilustrowane. W egzemplarzu drugiego wydania znajdującym się w Stacji PAN zapowiada to już strona tytułowa z rozbudowanymi napisami i wizerunkiem herbu Guido i Filippo Rangonich, jako adresatów dedykacji. Na jej odwrocie odbito całostronicową, drzeworytniczą kompozycję o cechach frontyspisu, ukazującą artystę wykreślającego figurę geometryczną w asyście Minervy (odbitkę powtórzono w innym miejscu traktatu; il. 30). Dalej następuje dedykacja od autora dla patrona oraz dla studentów, tablice z wykazem poruszanych zagadnień, a w końcu właściwy wywód skonstruowany wedle schematu: tekst objaśnienia na jednej stronie rozkładówki, tablica na stronie sąsiedniej.

Mimo instruktywności całostronicowych drzeworytów czytelnika razi schematyzm

i uproszczenia ich formy, co ujawnia się w figurach geometrycznych i układach perspektywicznych, ale przede wszystkim w wi-



Il. 30. Tablica drzeworytnicza i fragment tekstu w traktacie G. Troilli da Spilamberto, 1672 r.; fot. P. Jamski

zerunkach postaci ludzkich. Dostrzegalne jest przy tym zużycie klocków drzeworytniczych, zwłaszcza w ramach ornamentalnych otaczających każdą z plansz. Elementy te, mające w założeniu dodać powabu tablicom, wypełnione są prostymi ornamentami, a ponadto splekane lub nieprecyzyjnie zestawione, co poskutkowało szerokimi szparami na styku listew. Do tego dodać należy niedbałość z jaką klocki odbijano na papierze, prowadzącą do

⁷⁷ Tłumaczenie fragmentu tego dzieła na j. polski oraz rys biograficzny Scaramuccia'ego w: *Teoretycy, historiografowie...*, s. 234–237.

⁷⁸ Do „najwybitniejszych prac teoretycznych” z zakresu perspektywy w XVII w. traktat Spilamberto zaliczyła D. FOLGA-JANUSZEWSKA (*Wprowadzenie...*, s. 207).

przetłuszczeń, lub wręcz rozmazania farby drukarskiej (szczególnie w partii ramek). Zważywszy na – bądź co bądź – bolońskie

o wprost fenomenalnej żywotności Ammanowskich winiet, stosowanych w prowincjonalnych oficynach nawet w XVIII w.⁷⁹



Il. 31. Bogato ilustrowane stronicie w dziele V. Cartari'ego (w redakcji L. Pignorii), 1674 r.; fot. A. Wagner

wydanie dzieła, zaskakuje też posłużenie się przez typografa anachronicznym, a w dodatku obcym włoskiemu zdobnictwu książkowemu, wzorem drzeworytniczego finalika. Oparty był on na projekcie niemieckiego manierysty Josta Ammana z lat 70. XVI w. Nawiasem mówiąc przypadek ten skłania do spostrzeżenia

Bogatą, ale artystycznie przeciętną, szatę ilustracyjną ma również jedno z wielu siedemnastowiecznych wydań dzieła humanisty Vincenzo Cartari'ego w redakcji Lorenzo Pignoria, pod tytułem *Imagini delli Dei de gli antichi* [...]. Egzemplarz ze zbiorów Stacji PAN należy do weneckiej edycji Nicolò

⁷⁹ Na Zachodzie Europy Ammanowskie winiety stosowano przynajmniej do około 1700 r. (np. w drukach kolońskiej oficyny Johanna Wilhelma Friesse). Spośród znanych mi druków polskich silnie wyeksloatowaną *cul-de-lampe* zastosowano w: Franciszka U. RADZIWIŁŁOWA, *Komedie i tragedie przednio-dowcipnym wynalazkiem, wybornym wiersza kształtem, bujnością rzeczy i poważnymi przykładami znamienite* [...], do druku podał J. POBÓG FRYCZYŃSKI, Żółkiew 1754 (odbitka na końcu Komedii XII).

Pezzana z 1674 r. [kat. 28], która podobnie jak szereg wcześniejszych wydań weneckich oraz padewskich z XVII w. posiada drzeworytnicze ilustracje autorstwa Filippo Feroverde, znanego jako autor rycin do *Iconologii* Cezarego Ripy⁸⁰. W tym opracowaniu z pogranicza religioznawstwa i sztuki znalazł się bogaty zestaw wizerunków bóstw oraz innych postaci i stworów mitologicznych, które wedle zapewnienia autora ukazano na podstawie dzieł w marmurze i brązie, a także na medalach, kamieniach szlacheckich i innych dawnych pamiątkach (il. 31). Szczególną rolę jako źródło ikonograficzne odegrać musiały tu starożytne gemmy i medale. Dowodem tego są liczne ryciny z wielopostaciowymi scenami bądź wizerunkami, którym odpowiadają pomniejszone (i zredukowane) pierwowzory zamknięte w okręgach lub owalach.

Klocki drzeworytnicze z tymi kompozycjami były eksploatowane od 1615 r., czyli od momentu wydania pierwszej padewskiej edycji dzieła z drzeworytami Feroverde'go. Doprowadziło to do licznych uszkodzeń, polegających zwłaszcza na ubytkach w linearnych ramkach. Zastrzeżenia budzi też poziom wykonawczy rycin. Nie ujmując ich wartości poznawczej – jako owocu pogłębionych studiów ikonograficznych – rażące są zwłaszcza uproszczenia modelunku plastycznego oraz niezgrabności anatomii wielu postaci. Stanowiło to wypadkową przeciętnego

talentu projektanta grafik oraz pośpiechu towarzyszącego ich wycinaniu. *Summa summarum* przyznać jednak trzeba, że książka wynagradza to wszystkowi czytelnikowi nadzwyczajną obfitością ilustracji (przeważnie 1–2, a czasem 3 na rozkładówce) i płynącej z nich wiedzy o ikonografii oraz kulturze religijnej. Miarą erudycji autora jest w tym kontekście dodatek na stronach 331–368, zawierający opisy i ryciny z bóstwami Indian południowoamerykańskich oraz ludów Bliźniaczego i Dalekiego Wschodu. Uszczuplony na tle poprzedniej części książki tekst analiz został tu niejako zastąpiony ornamentálnymi ramkami otaczającymi ilustracje.

Obok scharakteryzowanych dzieł o skromniejszej szacie typograficznej z drzeworytniczymi ilustracjami Stacja PAN pochwalić się może także siedemnastowiecznymi drukami o okazalszej formie, objawiającej się głównie grafikami wklęsłodrukowymi. Najwcześniejsze z nich są dwa tomy dzieła *Le maraviglie dell'arte, overo delle vite de gl'illustri pittori Veneti, e dello stato* autorstwa weneckiego malarza i biografisty Carlo Ridolfiego (*1594 †1658), wydane w 1648 r. w weneckiej oficynie Giovanniego Battisty Sgava [kat. 83]⁸¹. Tomy te były swoistą patriotyczną reakcją pisarza na *Vite* Vasariego, który lekceważył weneckich artystów i deprecjonował ich wkład do sztuki renesansu⁸². Poprzedziły je książkowe biografie Tintoretta (1642) i Paolo Veronese (1646), co zostało

⁸⁰ Np.: F. DECROISSETTE, *De l'image à la figure dans les Imagini de i Dei de gli antichi de Vincenzo Cartari*, [w:] *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte / Image*, réunis par M. PLAISANCE, Klincksieck 1999, s. 207–232, il. 1–12; P. MASON, *The Lives of Images*, London 2001, s. 132–140, il. 89–96. Pierwsze, wyzbyte ilustracji, wydanie dzieła Cartariego ukazało się w 1556 r. w Wenecji. Najwcześniejsza ilustrowana edycja z 1571 r. oraz jej wznowienia aż po lata dwudzieste XVII w. mają ilustracje miedziorytnicze Bolognini Zaltieri'ego.

⁸¹ *Teoretycy, historiografowie...*, s. 273–275.

⁸² Np.: G. VASARI, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył K. ESTREICHER, Warszawa 1980, s. XXIX; A. SUMMERSCALE, *Malvasia's life...*, s. 18–19; zob. też: <https://dictionaryofarthistorians.org/ridolfic.htm> [dostęp: 12. 02. 2016], tamże dalsza bibliografia.

docenione przez władze Republiki poprzez nadanie Ridolfiemu zaszczytnego Medalu Świętego Marka.

Pod względem typograficznym oba tomy wpisują się w zarysowane już tendencje włoskiego drukarstwa XVII w., objawiające się niewysoką jakością odbicia tekstu oraz towarzyszącymi mu ozdobiakami. Wśród tych drugich wyróżnia się drzeworytnicza winieta z główką anielską na rollwerku odbijana zbyt mocno i ze zbyt dużą ilością farby. Na uwagę zasługuje też konstrukcja treściowa dzieła, z jednej strony unaoczniająca sumienność badawczą Ridolfiego, z drugiej zaś skrytalizowanie się w baroku koncepcji dzieła, w którym obok zwyczajowych dedykacji widnieją różnorakie indeksy i errata. Widać to zwłaszcza w tomie pierwszym, rozpoczynającym się miedziorytniczym frontyspsem o skonwencjonalizowanej ikonografii (Sława wypisująca na kamiennym cokole tytuł książki, w asyście aniołków i putta oraz unoszącego się dalej Chronosa), za którym następuje treściowo rozbudowana strona tytułowa. Kolejne stroniczki zajęte są przez dedykacje, graficzny portret Ridolfiego, a także parę form poetyckich opiewających sztukę. O naukowych ambicjach dzieła przesądza zaś *Tavola* z nazwiskami artystów greckich i rzymskich, osobna *Tavola* z artystami średniowiecznymi i nowożytnymi, jak również wykaz cytowanych autorów i wykaz błędów w druku. Nie dosyć na tym: ponad trzydzieści stron zajmuje indeks obejmujący zagadnienia poruszane w około stu pięćdziesięciu biografiach, za którymi rozpoczyna się właściwa treść dzieła.

Odmiennym niż w tomie pierwszym frontyspsem rozpoczyna się tom drugi (il. 32). Tytuł i adres wydawniczy ukazano na obszernej połaci tkaniny o wycinanych krawędziach, podtrzymywanej przez putta ze sztalugą i pędzlami oraz malarskim portretem.

Artystyczne utensylia widnieją też poniżej, na rollwerkowym kartuszu, u dołu zaś trzy inne putta dźwigają cyrkiel, rysowane właśnie dzieło oraz plastyczne *écorché*, pod którym dodatkowo leżą modele figur ludzkich oraz



Il. 32. Frontyspis II tomu dzieła C. Ridolfiego, 1648 r.; fot. A. Wagner

globus sferyczny i księga. Podobne układy spotyka się w niezliczonych frontyspisach barokowych całej łacińskiej Europy, w których dobór przedmiotów w rękach puttów, aniołków lub postaci ludzkich dopełniał treść tytułu druku. Formuła ta obejmowała nawet formę płachty z napisem, prowadząc niekiedy do odważnych ujęć rozwieszanej skóry człowieka (w dziełach medycznych), tudzież zwierzęcia (w drukach o tematyce

przyrodniczej, a zwłaszcza łowieckiej)⁸³. Wraz z przemianami stylowymi zmieniała się jednak forma kartusza – tu dziedziczącego jeszcze anachroniczną około połowy XVII w. tradycję rollwerku.



Il. 33. Portret Marrietty Robusti vel Tintoretty w dziele C. Ridolfiego, 1648 r.; fot. P. Jamski

Elementami uatrakcyjniającymi lekturę dzieła Ridolfiego są tablice z portretami niektórych artystów. Wszystkie oparte są na prostym schemacie popiersia, przeważnie *en trois quarts*, widniejącego na neutralnym liniowanym tle z niewielkim polem u dołu

mieszczącym napis identyfikacyjny. Forma tych prac jest relatywnie prosta, co wynika z precyzyjnie, ale też oszczędnie prowadzonych linii budujących plastyczność twarzy i kostiumów. Widać to choćby w portrecie Marrietty Robusti *vel* Tintoretty, której owal twarzy i krągłość piersi tworzą regularnie wycięte, wrzecionowate kreski klasycznego miedziorytu (il. 33). Na tle tego i pozostałych sztychów wyróżnia się portret ojca Marietty – Jacopo Robusti'ego *vel* Tintoretta o surowych rysach i przenikliwym spojrzeniu (tabl. VIII). Choć w grafice bezsprzecznie skopiowano malarski autoportret artysty (obecnie w zbiorach paryskiego Luwru⁸⁴), to jego oczy zdają się należeć do innych postaci: tu – człowieka w sile wieku, w obrazie natomiast – siedemdziesięcioletniego starca ze zmęczonymi, opadającymi powiekami.

Dla polskiego czytelnika osoba Tintoretta okazuje się szczególnie interesującą z jeszcze jednego względu. Oto bowiem na stronach 28–29 drugiego tomu mowa jest o weneckiej wizycie Henryka Walezego po jego ucieczce z Polski, podczas której cieszył swe oczy własnym portretem wykonanym na tę okazję przez Robustiego, a ponadto specjalnym łukiem triumfalnym zaprojektowanym przez Andrea Palladio. Wątek polski pojawia się też na stronie 195, gdzie przytoczony jest fakt zamówienia na obrazy złożonego u Palmy Młodszego przez króla polskiego, Zygmunta III Wazę (il. 34)⁸⁵. Nieco dalej (na stronach

⁸³ Na gruncie włoskim przykładem takiej kompozycji i ikonografii frontyspisu jest dzieło Amedeo DI CASTELLAMONTE, [La] *Venaria Reale, Palazzo di piacere, e di caccia*, Torino, officina Bartolomeo Zappata, 1674 (tamże skóra jelenia podwieszona do drzew i przytrzymywana przez psy).

⁸⁴ Zob. np.: *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, Introduction par S. BÉGUIN, documentation par P. DE VECCHI, Paris 1971, il. nie numerowana na s. 83 (tamże wcześniejsze autoportrety mistrza), nr kat. / il. 272; L. GOWING, *Luwru: Arcydzieła malarstwa*, tłum. K. MALESZKO, Warszawa 2000, s. 266–267, il. nie numerowana na s. 270.

⁸⁵ Zob. np.: J. BIAŁOSTOCKI, *Weneckie zamówienia Zygmunta III*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XVI: 1954, nr 1, s. 162–164 (tamże w przyp. 11 omyłkowo podane s. 194–195 pracy Ridolfiego, wg opracowania Detlev'a von Hadeln'a); *Teoretycy, historyografowie...*, s. 273 (tłumaczenie tego ustępu na j. polski).



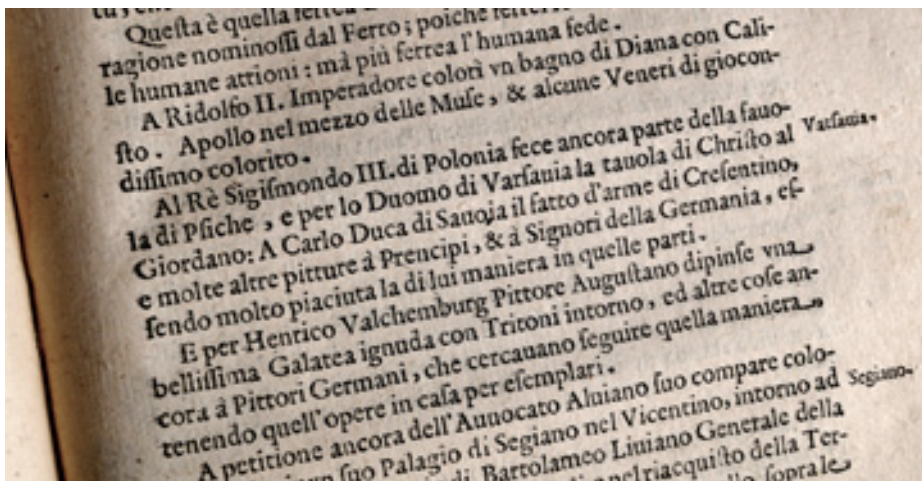
209–226) uwagę poświęcono też Antonio Vassilacchi’emu, którego ów władca próbował sprowadzić do Rzeczypospolitej, oraz Tommaso Dolabelli – który przybywszy do Polski zajął poczesne miejsce w dziejach jej barokowego malarstwa (strony 214 i 216)⁸⁶.

Ten i wszystkie inne fragmenty tekstu wydrukowano na papierze, który choć niewysokiej jakości, to zachował się do dziś w doskonałym stanie. To samo odnosi się do pergaminowej, skromnej oprawy, której jedyną ozdobą jest skórzany szyldzik ze złotymi napisami, przyklejony do grzbietu.

Oprawę analogicznego typu ma egzemplarz

pierwszego wydania *Il ritratto di Milano* [...] autorstwa Carlo Torre’go, opublikowanego w 1674 r. w mediolańskiej oficynie Federico Agnelli’ego [kat. 103]. Jest to druk formatu *quarto*, z ponad 420 stronami tekstu na dość cienkim papierze. Poprzedza go strona tytułowa, będąca wykładnią barokowej kwiecistej formy, w ramach której mieszczą się liczne wersy wydrukowane antykwą i italicą wraz ze skromną winietą. Niskich lotów artystycznych jest miedziorytniczy frontyspis sygnowany przez Antonio Busca (rysunek)

i bliżej nieznanego Agnellusa (sztych). Uznania nie budzi też opracowanie typograficzne pierwszych stron z dedykacją o dużym i rozrzedzonym linternictwie oraz szerokich interliniach. Trudno też o pozytywną opinię względem zasadniczego tekstu, wydrukowanego niewielkim stopniem pisma, z wąskimi interliniami, a nade wszystko zwięzonymi



Il. 34. Fragment tekstu w dziele Ridolfiego, 1648 r.; fot. A. Wagner

przez introligatora marginesami z glosariami.

Brnąc przez zagęszczony tekst czytelnik może jednak zatrzymać się nad dość licznymi, rozkładanymi planszami miedziorytniczo-akwafortowymi. Ukazują one rozmaite „ritratti” (portrety) miasta z jego najważniejszymi budowlami, ale też – równie zajmujące – odsłony prozaicznego życia toczącego się na ulicach i placach. Nie mniej od dostojnych kościołów, pałaców i innych budowli uwagę przyciąga życie toczące się przed nimi, czego dowodem jest widok Castello di Porta

← Tabl. VIII. Portret G. Robusti Tintoretto w dziele C. Ridolfiego, 1648 r.; fot. A. Wagner

⁸⁶ *Teoretycy, historiografowie...*, tamże.

di Giove (il. 35). Na rozległym placu przed fortecą rozjeżdżanym przez karety dostrzegalna jest też między innymi polewaczka zaprzężona do konia i zraszająca suchą ziemię, rozmaici *cavalieri* kłaniający się sobie nawzajem, a nawet pies ciągnący za strzęp okrycia

i wszelkich tekstów w technice miedziorytniczej (il. 36). Formuła ta była wprawdzie znana w okresie baroku, zazwyczaj jednak rezerwowano ją dla wzorników kaligrafii tudzież wydawnictw ekskluzywnych, powstających pod auspicjami królewskimi.



Il. 35. Jeden z widoków Mediolanu z dzieła C. Torrego, 1674 r.; fot. P. Jamski

żebraka proszącego szlachcica o jałmużnę. Wszystko to rysowane jest *ad vivum* przez artystę, dyskretnie ujętego w zaciemnionym sztafażu na pierwszym planie kompozycji.

Dziełami, które z racji bogatej szaty ilustracyjnej można by rozpatrywać jako albumy graficzne, są dwa słynne traktaty Giacomo Barozziego da Vignola (*1507 †1573) oraz Andrea Pozzo (*1642 †1609). *Regola delli cinque ordini d'architettura* pierwszego z nich wydrukowano najprawdopodobniej w 1650 r. w Rzymie, w poręcznym formacie 20,5 na 13,5 cm [kat. 105]. Specyfiką tego dzieła na tle innych, dotąd poznanych, druków jest odbicie zarówno kompozycji architektonicznych, jak

W tym jednak przypadku stanowiła ona nawiązanie do pierwszej edycji traktatu Vignoli, która ukazała się w 1562 r. w Rzymie nakładem samego architekta. Fakt, iż szata graficzna tego wydania wywarła ogromny wpływ na kilkadziesiąt późniejszych edycji z XVII i XVIII w. skłania do bliższego przyjrzenia się jej najważniejszemu elementom. Ów okazały foliant rozpoczyna frontyspis z portretem architekta *en trois quarts* w prostokątnej ramie edikuli ujętej dwoma kolumnami na cokółach, wspierających belkowanie z charakterystycznym wolutowym naczółkiem. Na kolejnej karcie znalazł się list od papieża Piusa IV, którego treść starannie wykaligrafowano

italiką i zakończono faksymile podpisu. Dalszą część dzieła zajęły całostronicowe tablice z przykładami tytułowych pięciu porządków architektonicznych, którym towarzyszą linearne skale i dane liczbowe dotyczące systemu modułowego, jak również komentarze wysztichowane w pustych polach.

Wprawdzie pierwsze traktaty architektoniczne z tablicami miedziorytniczymi towarzyszącymi drukowanemu tekstowi pojawiły



Il. 36. Frontysepis i stronica ze sztychowanim tekstem w traktacie G. Barozzi da Vignoli, najprawdopodobniej 1650 r.; fot. A. Wagner

się już w latach 50. XVI w., czego przykładem może być lionńska edycja *Extraordinario libro* Serlia i trzy wydania dzieła Antonio Labacco⁸⁷. Jednak dopiero Vignola radykalnie zerwał z dotychczasową hegemonią druku

i drzeworytów, ograniczając się wyłącznie do sztychów z ilustracjami i tekstem. Koncepcja ta spotkała się z ogromnym zainteresowaniem nie tyle profesjonalnych architektów, co rozmaitych amatorów sztuki, w efekcie czego pojawiły się liczne pirackie edycje. Pierwsza z nich ukazała się w 1570 r. w weneckiej oficynie Bolognini Zaltieri'ego⁸⁸, za którą przeważnie w odstępach kilkuletnich następowały kolejne, zwłaszcza w Wenecji

i Rzymie. Niemal wszystkie z nich są silnie zależne od pierwodruku pod względem merytorycznym, formalnym i technicznym. Z wyjątkiem paru kieszonkowych wydań z obszerniejszym drukowanym tekstem, wszystkie bowiem powtarzają koncepcję plansz miedziorytniczych, włącznie z frontysepisem zawierającym charakterystyczny portret Vignoli.

Należą do nich również rzymskie edycje Giovanni Battisty De Rossi'ego, wśród których najwcześniejsza pochodzi z około 1620–1625 r.

i odznacza się naśladownictwem formy graficznej pierwodruku z 1562 r. Interesującym dodatkiem jest tu *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura* zawierająca osiem plansz z projektami portali i kapiteli autorstwa

⁸⁷ Sebastiano SERLIO, *Livre extraordinaire de architecture* [...], Lyon, J. de Tournes, 1551; Antonio LABACCO, *Libro di Antonio Labacco appartamente a l'architettura* [...], Roma, 1552, 1557, 1559 i późniejsze edycje; zob. np.: The Mark J. Millard architectural collection, vol. IV, s. 464; M. J. WATERS, C. BROTHERS, *Variety, Archeology, & Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, Charlottesville 2011, nr kat. 9.1–9.5.

⁸⁸ Najpełniejszy, spośród mi znanych, wykaz włoskich i europejskich edycji traktatu w XVI i XVII w. zawarto w: Vignola, Jacopo Barozzi da (1507–1573) [online]. Architectura. Architecture, textes et images XVI–XVIII siècle's [dostęp 12 marca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Vignole.asp?param=en> (tamże szereg wydań niemożliwych do precyzyjnego określenia miasta, oficyny i daty).



Quest'Or
cioè capi
fregio et c
pur cauate
luoghi fr
di Roma
proportione

Michała Anioła. Pomiędzy 1635 r. a 1650 r. De Rossi wydał też przynajmniej jedną pomniejszoną edycję dzieła z miedziorytami⁸⁹. Egzemplarz znajdujący się w zbiorach Stacji reprezentuje najprawdopodobniej trzecią edycję, z 1650 r., czyli okresu gdy oficyna należała już do Matteo Gregorio De Rossi'ego. Potwierdza to adres wydawniczy na fronty-spisie, w którym imiona nowego właściciela naniesiono w miejsce wymazanych imion Gianbattisty. Edycja ta różni się od poprzedniej także drobnymi uzupełnieniami na niektórych planszach, łączy się zaś zastąpieniem portretu Vignoli w edykuli napisem tytułowym, w efekcie czego konterfekt przeniesiono na osobną tablicę inicjującą tom (il. 37). Następujące dalej czterdzieści dziewięć plansz prezentują, zgodny z koncepcją szesnastowiecznego pierwodruku, zestaw porządków architektonicznych w różnorodnych ujęciach. Odnaczają się one wielką precyzją w odwzorowaniu wszelkich detali geometrycznych i figuralnych (tabl. IX), jak też towarzyszących im oznaczeń liczbowych (il. 38).

Niektóre z tablic są lekko przybrudzone, ostatnia zaś – rozkładana – częściowo urwana, co sygnalizuje niegdysiejsze intensywne użytkowanie woluminu. Czy wiąże się ono z niedookreślonym „Puhlmann'em”, którego wpis piórem znalazł się na stronicy z portretem architekta? A może z innym posiadaczem książki, po którym pozostał zarys wpisu „Rome [dalej nieczytelne]”? Pozostaje to tajemnicą. O tym, że pierwotnie książkę tę traktowano raczej jako pomoc warsztatową

lub naukową aniżeli bibliofilską gratkę świadczy jej pergaminowa oprawa. Jest ona kolejnym wśród prezentowanych woluminów przykładem wyrobu wyzbytego jakiegokolwiek



Il. 37. Portret G. Barozziego da Vignoli na początku jego traktatu, najprawdopodobniej 1650 r.; fot. A. Wagner

dekoracji, co skłania do bliższego przyjrzenia się problemowi wykorzystywania tego tworzywa w intrologatorstwie.

W okresie nowożytnym pergamin stał się niezwykle popularny jako obleczenie książek za sprawą swej wytrzymałości, lekkości,

← Tabl. IX. Fragment tablicy miedziorytniczej z traktatu Vignoli, najprawdopodobniej 1650; fot. A. Wagner

⁸⁹ Niejasności dotyczące dokładnej daty tego wydania powodują, że jest ono czasem określane ogólnie jako jedna z edycji De Rossiego (vide np.: *Il Vignola* [online]. Istituto Superiore d'Arte Adolfo Venturi [dostęp 13 marca 2016]. Dostępny w World Wide Web: http://www.isaventuri.it/BIBLIOTECA%20STORICA/S.Pietro_Patrimonio%20disperso/1_VIGNOLA.html).

Pittura
di
Bologna
1700
III E

Pittura
di
Bologna
1755
N E

Kosigeno
di
Pittura
in
Galleria

Le
Pitture
di
Bologna
1732.
III E.

a zarazem taniości, w porównaniu ze skórą⁹⁰. Cechy te nabywały szczególnego znaczenia w obliczu gwałtownego wzrostu podaży książek, co owocowało ich malejącą wartością. To zaś sprawiało, że coraz częściej rezygnowano z relatywnie kosztownych i ciężkich opraw skórzanych na deskach, w dodatku z metalowymi okuciami i zapięciami, którymi cechowało się introligatorstwo średniowieczne. Godne podkreślenia jest jednak, że nadzwyczajną popularność ta kategoria wyrobów zyskała na południu Europy (zwłaszcza w Italii i Hiszpanii). Doprowadziło to do wykształcenia się różnych charakterystycznych dla regionu typów budowy, dekoracji, a nawet oznaczania pergaminowych okładek, co egzemplifikują zabytki ze zbiorów Stacji (tabl. X). Dominacja tego rodzaju skromnych dzieł nad oprawami artystycznymi wskazuje wyraźnie, że kolekcję starych druków w polskiej placówce kształtowano egzemplarzami łatwiej dostępnymi na rynku antykwarecznym, aniżeli woluminy w kosztownych oprawach skórzanych z obfitymi złoceniami i superekslibrisami słynnych, dawnych bibliofilów.

Przegląd siedemnastowiecznych druków zamknąć wypada pokazanym foliantem jezuita Andrea Pozzo (*1642 †1709) *Perspectiva pictorum et architectorum* / *Prospettiva de*

pittori e architetti, wydrukowanym w rzymskiej oficynie Jana Jakuba Komarek'a w 1693 r. (tom I) i 1700 (tom II) r. Dzieło to postrzegane jest zgodnie jako kulminacyjny punkt



Il. 38. Fragment jednej z tablic miedziorytniczych w traktacie G. Barozziego da Vignoli, najprawdopodobniej 1650 r.; fot. A. Wagner

← Tabl. X. Woluminy z XVII–XVIII w. w oprawach pergaminowych; fot. A. Wagner

⁹⁰ Wydaje się, że nie ma wielkiej przesady w stwierdzeniu, że oprawy wyzbyte bogatszej dekoracji, w tym dzieła pergaminowe, stanowiły aż 99% produkcji dawnego introligatorstwa (N. PICKWOAD, *Libros para leer. Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual*, [w:] *Grandes Encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV–XXI*, dirección a cargo de M.-L. LÓPEZ-VIDRIERO, Madrid 2012, s. 95).

barokowych studiów nad perspektywą⁹¹, wyrażających się przede wszystkim nowatorskimi koncepcjami architektury ołtarzowej i malowideł ściennych typu kwadraturowego. Ich owocem stały się niezliczone realizacje architektoniczne, stolarsko-snycerskie oraz malarskie, rozsiane po Italii oraz innych krajach katolickich, z Rzeczpospolitą włącznie⁹². Sprzyjał temu zarówno rozmach artystyczny Pozzowskich kreacji, jak i walor estetyczny szaty ilustracyjnej dużofORMATOWEGO albumu (prawie 40 x 26 cm). Wszystko to sprawiło, że traktat spotkał się z olbrzymim zainteresowaniem środowiska artystycznego oraz fundatorskiego, w efekcie czego powstało wiele wydań dzieła w różnych wersjach językowych⁹³. Ponadto dokonywano w nich modyfikacji zawartości, przez co zachowane dziś egzemplarze różnią się często objętością i zestawami tablic (najciekawszym dodatkiem jest *Breve istruttione per dipingere a fresco*, zawierający wskazówki techniczne dotyczące malarstwa ściennego – nierozłącznie związanego z *oeuvre* Pozza).

W kolekcji Stacji PAN znajduje się drugi tom dzieła⁹⁴, należący do najwcześniejszej, łacińsko-włoskiej edycji [kat. 80]. Składa się na niego podwójna strona tytułowa z tekstem

po łacinie i w języku włoskim (il. 39), dedykacja dla króla rzymskiego i arcyksięcia



Il. 39. Strona tytułowa II tomu traktatu A. Pozzo (wersja włoskojęzyczna), 1700 r.; fot. A. Wagner

Tabl. XI. Fragment tablicy graficznej z traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner →

⁹¹ Zob. np.: B. KERBER, *Andrea Pozzo*, Berlin–New York 1971, s. 102–107, 207–222 i inne; J. KOWALCZYK, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce, cz. II, Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XXXVII: 1975, nr 4, s. 335–350 (zwłaszcza s. 335–336). Krytyczną opinię o Pozzowskiej koncepcji perspektywy na tle wcześniejszej teorii artystycznej wyraził K. BARTEL, *Perspektywa...*, t. II, s. 548–552.

⁹² Zob. np.: B. KERBER, *Andrea...*, s. 209–216; J. KOWALCZYK, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce, cz. I, Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XXXVII: 1975, nr 2, s. 162–178 (zwłaszcza s. 162–163).

⁹³ Oprócz pierwszej łacińsko-włoskiej edycji (t. I – 1693, t. II – 1700), pomiędzy końcem XVII a końcem XVIII w. opublikowano w Italii 15 innych wydań. Już w 1693 r. ukazała się w Londynie pierwsza z sześciu nowożytnych edycji angielskich. W 1700 r. pojawiła się pierwsza edycja niemiecka (w języku włoskim i niemieckim), za którą nastąpiło osiem wydań łacińsko-niemieckich. Na ten sam rok przypada opublikowanie pierwszej edycji hiszpańskiej oraz francuskiej, natomiast w 1708, 1709 i 1750 wydań francusko-flamandzkich. W 1720 r. sporządzono rękopiśmienne tłumaczenie traktatu na język nowogrecki, z kolei w latach 1729 i 1735 wydano w Pekinie tłumaczenia na język chiński (wg: B. KERBER, *Andrea...*, s. 207, 267–270).

⁹⁴ Wedle M. POLLAK fragmenty II tomu były drukowane już w 1698 r. (*The Mark J. Millard architectural collection*, vol. IV, s. 331).

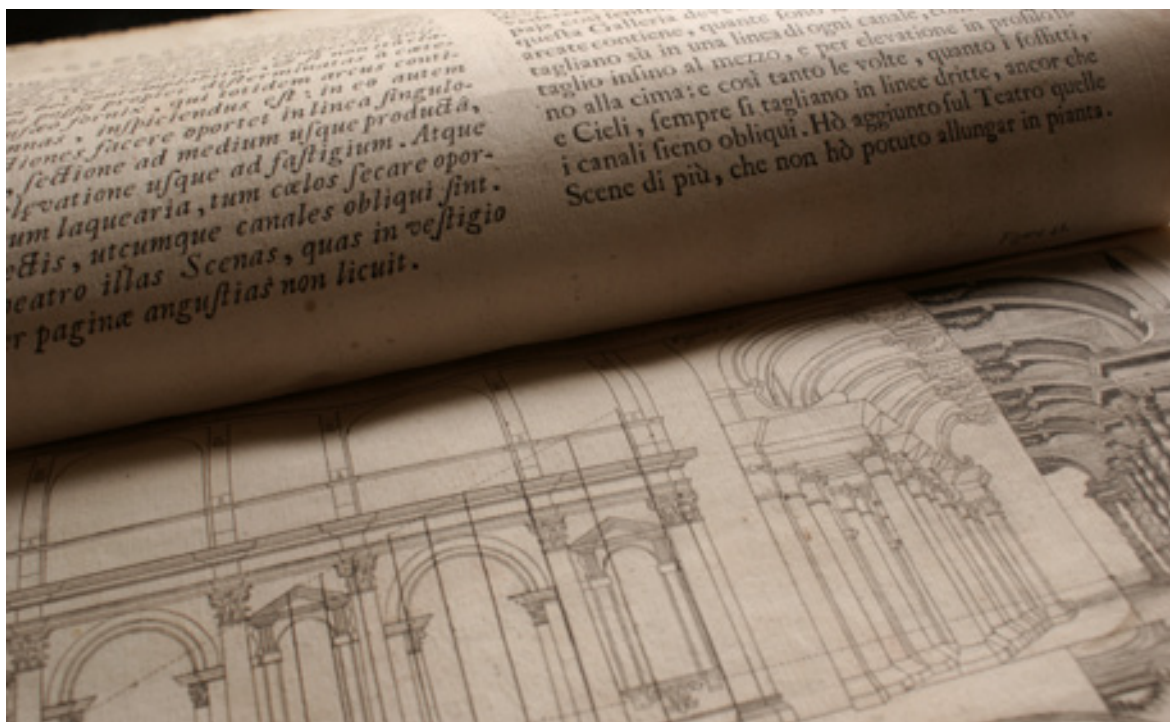




San Matteo nella Chiesa
Andrea Pozzo

austriackiego Józefa I, alegoryczna plansza z Ateną pojąca Architekturę wodą ze studni wiedzy, dwujęzyczny list do czytelników, *imprimatur* prepozyta generalnego zakonu jezuitów zadatowany 3 marca 1700 r., a w końcu zasadniczy wywód. Skonstruowany jest

niewielkie luki (brak tablic 78–80, 92–95 i 105–109). Najprawdopodobniej nastąpiły one przed oprawieniem woluminu, w jego wnętrzu brak bowiem śladów po wydarciu lub wycięciu kart; niewykluczone zresztą, że w takiej postaci tom wyszedł z drukarni.



Il. 40. Tablica graficzna i stronica z jej objaśnieniem w II tomie traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner

on wedle schematu: stronica z łacińskim i włoskim objaśnieniem „Figur” oraz towarzysząca temu plansza graficzna (il. 40). W sumie wolumin zawiera 114 numerowanych tablic miedziorytniczych, wykonanych według rysunków (zachowanych do dziś w kolekcjach włoskich wraz z płytami oraz rękopisem traktatu)⁹⁵. W ich obrębie dostrzegalne są

W większości przypadków plansze są niesygnowane (tabl. XI), z wyjątkiem tych, które prezentują wnętrza kościelne z ołtarzami. I tak, widok słynnego ołtarza Świętego Ignacego w rzymskim kościele Il Gesu wyszytował Girolimo Frezza (tabl. XII), widok ołtarza Świętego Alojzego Gonzagi – Giovanni Carlo Allet, zaś parę innych grafik

← Tabl. XII. Fragment tablicy graficznej z traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner

⁹⁵ B. KERBER, *Andrea...*, s. 207; *Artificio et Elegantia. Eine Geschichte der Druckgraphik in Italien von Raimondi bis Rosaspina*, Hrsg. von E. LEUSCHNER, A. BRUNNER, Regensburg 2003, nr kat. / il. 59.



Il. 41. Rysunek na marginesie tablicy graficznej z II tomu traktatu A. Pozzo z 1700 r.; fot. A. Wagner



Il. 42. Frywolny rysunek na marginesie stronicy dzieła F. Sansovino z 1663 r.; fot. A. Wagner

– Theodore Verkruijs (della Croce) i D. M. (?) Franceschini. Prace te odznaczają się warsztatową doskonałością, której wyraźnie podporządkowano indywidualne maniere twórców. Objawia się ona przede wszystkim perfekcją, z jaką wykreślone są linie zarówno prostszych kompozycji perspektywicznych, jak i iluzjonistycznych kompozycji architektonicznych (tabl. VI, XI, XII). W tych ostatnich wrażenie przestrzenności wzmacnia zróżnicowanie grubości kresek oraz zagęszczenie szrafowania, dające głębokie kontrasty światła i cienia. Efekt monumentalizmu kompozycji architektonicznych osiągnięto też włączeniem w nie pojedynczych postaci i grup ludzkich,

których drobne sylwetki kontrastują z potęgą ścian, filarów, czy też kopuł.

Zaprezentowane w traktacie projekty musiały oddziaływać na wyobraźnię któregoś z jego dawnych użytkowników, na paru tablicach sporządził on bowiem drobne rysunki piórem, dopełniające kompozycje. Najbardziej interesujący wśród nich znajduje się na tablicy 36 prezentującej projekt retabulum ołtarzowego: na jej marginesie dorysowano piórem i podkolorowano motyw obrazu ołtarzowego bądź płyciny dekoracyjnej w ramie, z której u góry wyłania się dość fantastyczny bukiet kwiatów (il. 41). Niestety, w trakcie opracowania woluminu intrologiator

obciął krawędzie kart, kalecząc bezpowrotnie rysunek

Podobne świadectwa traktowania kart książek jako podręcznego szkicownika, w którym materializowały się czytelnicze impresje, emocjonalne reakcje na treść dzieła, ale i „myśli nieuczesane”, spotkać można w paru innych drukach z epoki. Wśród nich szczególnie intrygujące są rysunki na marginesach tekstu w egzemplarzu trzeciego wydania *Venetia, città nobilissima* Francesco Sansovina z 1663 r. [kat. 91]. Oto na jednej z kart widnieje piórkowy rysunek niedookreślonej postaci, w której sylwetce doszukać

się można chimerycznego barano-biskupa z infułą na głowie. Przekartkowując księgę dalej natrafiamy na jeszcze dosadniejszy szkic (il. 42), ukazujący pochylonego i nagiego mężczyznę z fallusem we wzwodzie... Wydaje się jednak, że u końca lektury twórcze napięcie utalentowanego czytelnika zmalało, naniósł tam bowiem niewielkie studium ludzkiej twarzy i postaci w płaszczu.

Z perspektywy naukowca i bibliofila przypadki te dowodzą niecodziennych korzyści, jakie dawać może uważne przeglądanie każdego wpadającego w ręce woluminu o dawnej metryce.



VITE
DE' PITTORI, SCULTORI, E ARCHITETTI
GENOVESI
DI RAFFAELLE SOPRANO
CON NOTE, E CONTINUAZIONE

In Genova MDCCCLXVIII
presso Ivoe Gravier
presso Francesco

G. M. de' M.

ROZDZIAŁ III

DRUKI Z XVIII WIEKU

NA XVIII STULECIE PRZYPADA OSTATECZNE ODEBRANIE Italii przez Francję statusu wiodącego centrum sztuki europejskiej. Mimo tego, wciąż bogate życie artystyczne w Rzymie i Wenecji, współ z nasilającym się zjawiskiem *Grand Tour*, rozwojem erudycyjnych badań nad sztuką, a także demokratyzacją dostępu do książki drukowanej, zaowocowały wydaniem we Włoszech ogromnej liczby publikacji o tej tematyce⁹⁶.

W okresie tym dotychczasowa wpływość włoskich traktatów teoretycznych, która swe apogeum osiągnęła w szesnastym stuleciu, zanikła na rzecz bujnie rozwijającego się dyskursu artystycznego w innych krajach europejskich, wśród których – oprócz

Francji – coraz bardziej wybijała się Anglia i Niemcy. W odróżnieniu od kolejnych wydań klasyków teorii renesansowej i manierystycznej, nowopowstające dzieła miały zazwyczaj ograniczony zasięg. Zauważalne jest to na przykład w losach „najbardziej wpływowego dokumentu historii teatru w osiemnastym wieku”⁹⁷ – traktatu architektonicznego Ferdinando Galli-Bibiena’y (*1657 †1743) wydane w Parmie w 1711 r. pod tytułem *L'Architettura civile*. W późniejszych latach drukowany był on jedynie w Italii, najczęściej jako kieszonkowy podręcznik akademicki w znacznie skromniejszej szacie edytorskiej⁹⁸. Podobnie rzecz się przedstawiała z traktatem architekta i matematyka, Guarino Guariniego

← Tabl. XIII. Frontysepis dzieła R. Sopraniego, 1768 r.; fot. A. Wagner

⁹⁶ Dyskusyjny w tym kontekście jest pogląd, skądinąd znakomitego badacza włoskiej sztuki nowożytnej, Zygmunta WAŻBIŃSKIEGO o „poważnym kryzysie w piśmiennictwie artystycznym Europy”, przeciwstawionym rozwijającej się literaturze podróżniczej, por. tenże, *Vasari i jego dzieje „sztuk rysunku”. Uwagi nad genezą nowożytnej biografiki artystycznej*, Toruń 1972, s. 138, przyp. 18.

⁹⁷ *The Mark J. Millard architectural collection*, vol. IV, s. 170.

⁹⁸ Tamże.

(*1624 †1683), uznawanym za najważniejszy włoski wkład do barokowej teorii architektonicznej⁹⁹. Jego *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica* wydano pośmiertnie w Turynie najpierw w 1686 r. jako zbiór tablic graficznych, by w roku 1737 opublikować je w tym samym mieście jako kompletny traktat z tablicami i częścią teoretyczną¹⁰⁰. Od tej reguły odbiegają jedynie liczne edycje dzieła Andrea Pozzo, powstające w oficynach europejskich, głównie w krajach katolickich. Należy też wspomnieć o wielkim uznaniu, jakim wśród włoskich i zagranicznych kolekcjonerów cieszyły się graficzne albumy „Rembrandta architektury”, Giovanni Battisty Piranesiego (*1720 †1778), zawierające wizyjne weduty starożytnej i nowożytnej Romy¹⁰¹.

Niezmienną od czasów Vasarioego popularnością cieszyły się natomiast żywoty artystów. Na ich bazie tworzono niekiedy kilkutomowe dzieła o monumentalnej formie edytorskiej, nie mówiąc o znacznie liczniejszych wydawnictwach w mniejszych formatach, z przejrzystymi zarysami biografii i analizami *œuvre*. Charakter autobiografii mają teksty zebrane przez samych artystów, spośród których ci cieszący się największym uznaniem i wsparciem mecenasów publikowali książki o efektownej szacie wydawniczej. Poszerzający się krąg badaczy i koneserów sztuki owocował powstawaniem prac encyklopedycznych

i słowników. Jako odpowiedź na rosnące zainteresowanie zabytkami architektury oraz różnych dziedzin plastyki powstawały liczne – i nierzadko piękne – monografie. Pokrewną im kategorią druków były przewodniki po zabytkach miast włoskich, tłumnie odwiedzanych przez podróżników.

Doniosłe przemiany jakie następowały w estetyce osiemnastowiecznej objęły też książki, co najłatwiej dostrzegalne jest w ich zdobnictwie graficzno-typograficznym. W początkach stulecia opierało się ono na wzorcach eksploatowanych przez oficyny od kilkudziesięciu lat, stopniowo wypieranych przez modne formy regencyjne i rokokowe. Te ostatnie okazały się zresztą bardzo żywotne, bo stosowane aż po schyłek wieku, obok coraz częstszych zdobień klasycystycznych. Nowatorskie gusta ujawniały się też w architektonice stronic, która w drugiej połowie stulecia wyraźnie ewoluowała ku powściągliwości i prostocie. W podobnym duchu zmieniał się krój czcionek, co najlepiej widać w liternictwie używanym na stronach tytułowych i w nagłówkach. Klasycystyczną antyką wersalikową cechuje na tle jej barokowej poprzedniczki większa statyczność i silniejsze kontrasty między grubymi a cienkimi kreskami liter. Cieńsze i prostsze w swym kształcie stały się szeryfowania, coraz częściej przyjmujące formę włosowej kreski.

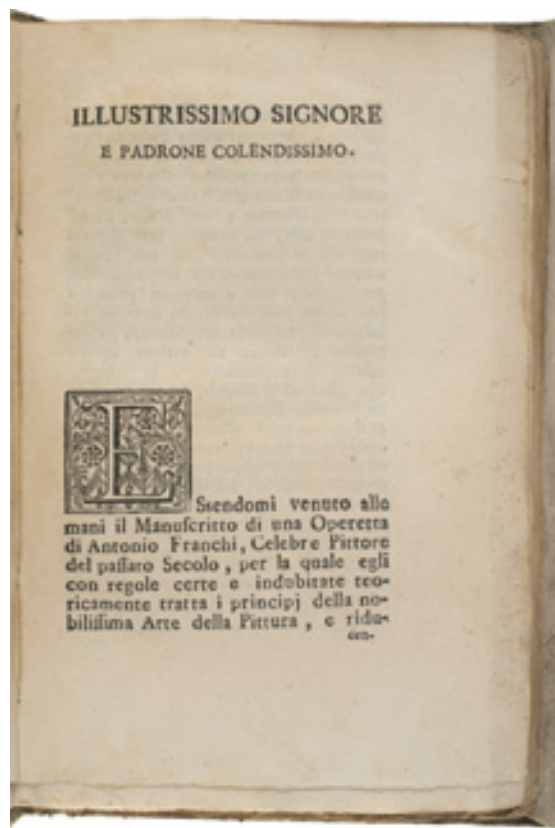
⁹⁹ H.-W. KRUFT, *A History...*, s. 194 (na s. 105 określenie dorobku Guarinio jako „The only seventeenth-century Italian architectural theory after Scamozzi [...]”).

¹⁰⁰ Zob. np.: A. CALIENDO, *Dal segno al disegno. Le architetture del Trattato di Architettura civile di Guarino Guarini*. [Tesi di dottorato], Torino 2009 [niepublikowany] [online]. Federico II Open Archive [dostęp 2 czerwca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.fedoa.unina.it/4030/1/CALIENDO%28v2%29.pdf>, s. 28–29, 74–75. Problem ostrej krytyki, z jaką koncepcje Guarinio spotkały się w Italii w XVIII w. charakteryzuje M. POLLAK (*The Mark J. Millard architectural collection*, vol. IV, s. 180).

¹⁰¹ Przywołane określenie za: P. PALLOTINO, *Storia...*, s. 79. O znaczeniu Piranesiego w dziejach teorii architektonicznej: H.-W. KRUFT, *A History...*, s. 199–203. Z bogatej literatury o jego wydawnictwach albumowych i ich recepcji wśród koneserów sztuki, zob. np.: *La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle Grandi Vedute*, a cura di M. BEVILACQUA, M. GORI SASSOLI, Roma 2006 (tamże obszerna bibliografia).

Pozycję wiodącego centrum produkcji książki osiemnastowiecznej w Italii utrzymywała Wenecja, w której powstało wiele wybitnych kreacji typograficznych. Ich wyróżnikiem była ozdobność, ujawniająca

drukarza i wydawcy, Giambattisty Bodoniego (*1740 †1813), którego wytwory stanowią kwintesencję klasycyzmu w typografii. Jednakże w dorobku ówczesnego drukarstwa przeważały wydawnictwa, w których walor



Il. 43a-b. Strona tytułowa i dedykacyjna w dziele A. Franchi zwanego Lucchese, 1739 r.; fot. P. Jamski

się przede wszystkim w ornamentalnych obramieniach tablic i ilustracji¹⁰². Także w innych miastach działały oficyny specjalizujące się w drukach o eleganckiej formie, zaspokajającej gusta wymagających i zamożnych czytelników. Najsłynniejszą wśród nich stała się pod koniec stulecia parmeńska oficyna zecera, a później też

estetyczny schodził na plan dalszy, będąc wypieranym przez czynnik ekonomiczny. W istocie bowiem, dla ówczesnego – coraz bardziej masowego – czytelnika walor cenowy książki okazywał się dominujący nad jej walorem wizualnym, co odzwierciedlało się w jakości papieru i druku oraz doborze ozdobników.

¹⁰² Zob. np.: P. TREVISANI, *Storia...*, s. 175–176; A. PETTOELLO, *Libri illustrate veneziani del settecento. Le pubblicazioni d'occasione*, Venezia 2005 (tamże bogaty materiał ilustracyjny).

Możliwość zaobserwowania tych prawidłowości daje kolekcja starych druków w Stacji PAN, w obrębie której dział książki osiemnastowiecznej jest zdecydowanie najliczniejszy i najbardziej urozmaicony. Mnogość tytułów i poruszanych przez nie problemów skłania by przyjrzeć się ich przykładom według klucza tematycznego, obejmującego traktaty, dzieła zebrane przez artystów, żywoty, słowniki biograficzne, monografie obiektów, a w końcu typowe przewodniki po miastach.

Przegląd ten wypada rozpocząć traktatem Antoniego Franchi zwanego Lucchese (*1638 †1709), zatytuowanym *La teorica della pittura* i wydany w 1739 r. przez oficynę Giandomenico Marescandoli'ego w Lukce [kat. 43]¹⁰³. Ten niewiele ponad dwustustronicowy druk formatu *octavo*, przynależy jeszcze do typografii barokowej, czego znamiona dostrzegamy już na stronie tytułowej (il. 43a). Rozbudowane napisy pomieszczono w piętnastu ściśniętych wersach, pod którymi odbito winietę z motywami floralnymi, a u dołu adres wydawniczy. Barokowej estetyce podlega krój liternictwa, zwłaszcza wersalikowego – z wydatnymi szeryfami wyodrębniającymi się z trzonów i belek, co najlepiej zauważalne jest w literach „A”, „T” i „U”. Cechy drukarstwa barokowego wykazuje też stronica z autorską dedykacją. Poniżej wersalikowego nagłówka widnieje obszerna połączona niezadrukowanego papieru tak, że tekst rozpoczyna się daleko poniżej połowy wysokości (il. 43b). Owa tendencja do powiększania odległości między nagłówkiem i tekstem (prowadząca do „kolumny spuszczonej”¹⁰⁴) stała się typowa

dla XVIII w. To samo tyczy się umieszczania na początku tekstu potężnego inicjału, o wy-



Il. 44. Strona tytułowa dzieła G. G. Bottari'ego, 1754 r.; fot. P. Jamski

sokości zbliżonej do sześciu–ośmiu wersów z interliniami. Jego drzeworytnicza lub wklęsłodrukowa odbitka mogła być wchłonięta przez kolumnę tekstu lub – jak w omawianym druku – wyodrębniona ku górze.

Drukiem, w którego formie typograficznej daje o sobie znać gust rokokowy jest zbiór tekstów o sztuce watykańskiego bibliotekarza, Giovanni Gaetano Bottari'ego (*1689

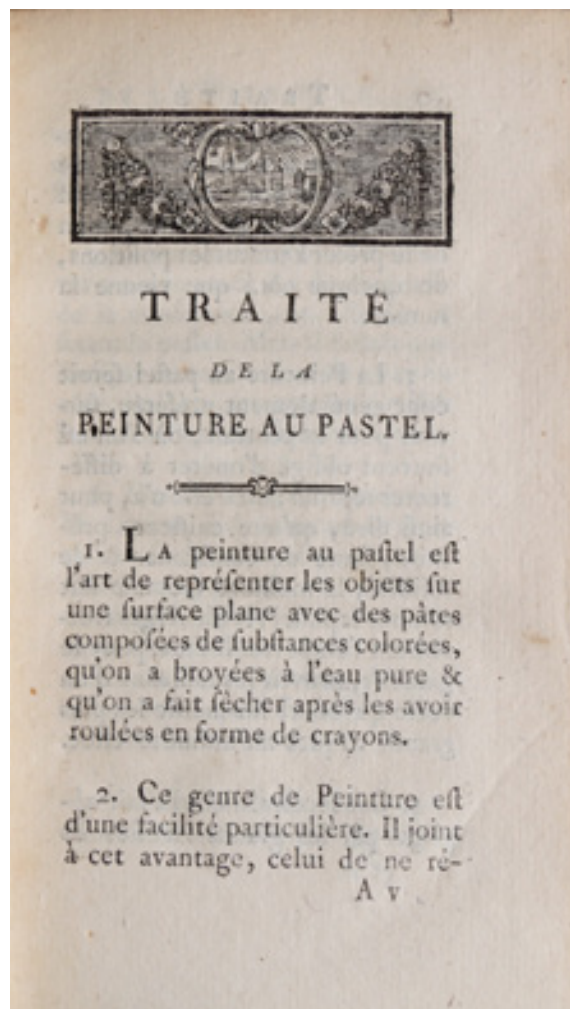
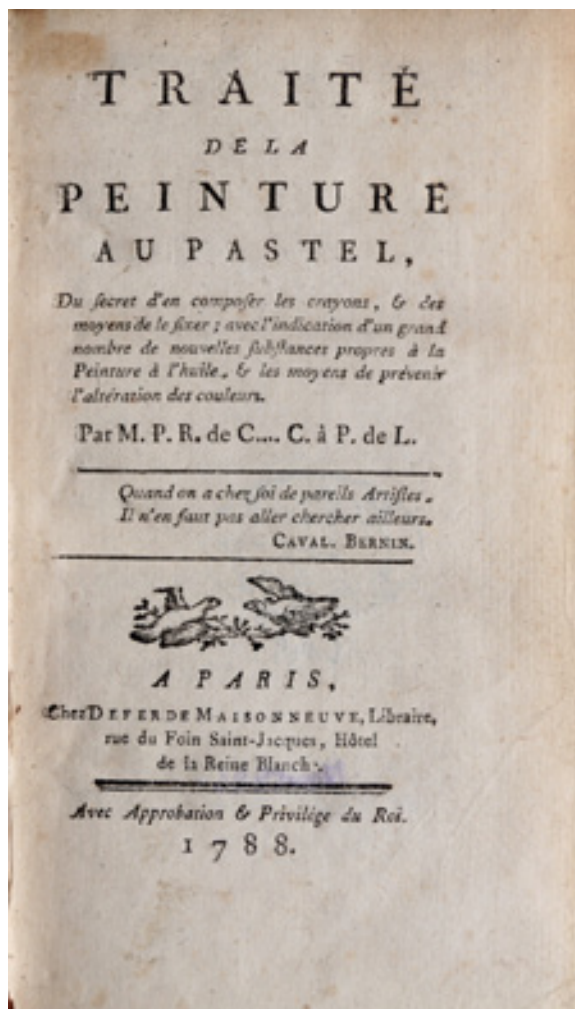
¹⁰³ Charakterystyka traktatu w: F. JONIEZ, *Das Geleit der Pinsel und die Guerilla der Federn. Das wiederaufgefundene Redaktionsexemplar der Teorica della Pittura und Antonio Franchis Streitschriftum*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, Bd 73, 2010, Nr 3, s. 377–412. O tradycjach drukarskich w rodzinie Marescandolich np. w: G. FUMAGALLI, *Dictionnaire...*, s. 193.

¹⁰⁴ Zob. np.: A. TOMASZEWSKI, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996, s. 133.

†1775) opublikowany w Rzymie w 1754 r. jako *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* [kat. 19]. W tym niewielkim druku strona tytułowa ozdobiona jest winietą z motywem rocaill'e, ale też podlega innej

koncepcji niewielkiej książki o wysmukłych proporcjach.

Takowymi charakteryzują się niezliczone małoformatowe książki, jakie drukowano w całej Europie w dobie rokoka i klasycyzmu.



Il. 45a-b. Strona tytułowa i jedna ze stron z tekstem w druku P.-R. Chaperona, 1788 r.; fot. A. Wagner

koncepcji rozplanowania napisów (il. 44). Są one krótsze, bardziej rozrzedzone i z obszerniejszymi inerliniami, dzięki czemu kompozycja całości zyskuje na lekkości. Uwagę zwraca też wyraźne zwężenie kolumny tekstu – mimo pozostawienia bardzo szerokich marginesów – czym drukarz dostosował się do

Praktyka ta doskonale odpowiadała ówczesnemu zapotrzebowaniu na podręczne biblioteczki dopasowane do kameralnych wnętrz buduarów, gabinetów i salonów. Stanowiła jednocześnie efekt dynamizacji produkcji i konsumpcji książek, co pociągało za sobą ich miniaturyzację.

Kategorię tę reprezentuje jeden z niewielu francuskich druków artystycznych w zbiorach Stacji – *Traité de la peinture au pastel* opublikowany w 1788 r. w Paryżu przez Paula-Romaina Chaperon (*1732 †1793) [kat. 29]. Ma on kieszonkowy format i wysmukłe proporcje bloku chronionego przez półskórkową oprawę z epoki. Mimo wąskiego pola stronic, typograf doskonale zharmonizował kolumny tekstu z otaczającymi je marginesami, tworząc przejrzyste układy z obfitością światła¹⁰⁵. Założenia te obrazuje już strona tytułowa

o kanonicznych dla ówczesnego drukarstwa elementach kompozycyjnych. Główny człon tytułu wydrukowano naprzemiennie większymi i mniejszymi czcionkami wersalikowymi, rozciągając ich odbicia na szerokość kolumny; poniżej widnieje zaś pięciowersowy podtytuł wraz ze skróconym zapisem nazwiska autora (il. 45a). Nie mniej charakterystyczne jest wprowadzenie pośrodku kompozycji cytatu wydrukowanego drobnymi czcionkami italicowymi, ujętego u góry i u dołu listwami drukarskimi. Dekoracyjnym akcentem jest zaś miniaturowa winieta z motywem ptaszków, ograniczająca od góry rozbudowany adres wydawniczy z listwą. Szczególną urodę ma stronica rozpoczynająca główny tekst traktatu, zwieńczona drzeworytniczą winietą *en-tête*, pod którą w trzech oddalonych od

siebie wersach widnieje napis, niżej charakterystyczna listwa z kluczem pośrodku, a w końcu zasadniczy tekst (il. 45b). Godna uwagi jest też konstrukcja merytoryczna



Il. 46. Strona tytułowa i jedna z akwafort w dziele B. Orsini'ego, 1791 r.; fot. A. Wagner

traktatu, składająca się z *Préface*, za którym następuje wywód autora: najpierw w 16 punktach wyłuszcza on podstawowe tezy dotyczące sztuki pastelu, następnie skupia się na potrzebnych w niej narzędziach oraz zagadnieniach kompozycyjnych, by przejść do analizy poszczególnych rodzajów kredek i efektów kombinacji kolorystycznych, podłoży malarskich oraz ram do obrazów. Wszystko to ujęto w 355 punktach wywodu, zakończonego wykazem pojęć.

Charakter przemian w koncepcji typograficznego układu stron tytułowych w niewielkich drukach unaocznia też książeczka Baldassare Orsini'ego (*1732 †1810) *Risposta alle lettere pittoriche del signore Annibale Mariotti*, wydana w 1791 r. w Perugii [kat. 68]. Mimo niższej

¹⁰⁵ Światło – niezadrukowana powierzchnia strony książki w obrębie marginesów, interlinii *etc.*

niż w druku paryskim jakości odbić czcionek widać tu podobne rozmieszczenie napisu tytułowego, cytatu ujętego listwami oraz adresu wydawniczego. Istotnym uzupełnieniem treści dzieła są akwafortowe tablice, ukazujące proste kompozycje figuralne o głęboko trawionych, wyrazistych liniach (il. 46).

W ówczesnych drukach powszechnie wykorzystywano graficzne techniki wkłesto-drukowe, o czym przekonuje wiele innych, gustownie wydanych książek. Wśród nich wymienić można drugą edycję słynnego dzieła Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, jaka ukazała się w Bolonii w 1785 r. [kat. 51]. Na jej stronie tytułowej tekstowi odbitemu z czcionek drukarskich towarzyszy akwafortowa winieta, prezentująca owalny medalion z popiersiem artysty. Profilowe ujęcie, charakterystyczne rysy twarzy, a w końcu falowane włosy i niewielki zarost dowodzą wzorowania się grafika na szesnastowiecznych portretach Lomazza, w typie – zaprezentowanej wcześniej – ryciny z traktatu o malarstwie. Według podobnego schematu ozdobiono stronę tytułową pierwszego wydania *Trattato teorico-pratico di prospettiva* Eustachio Zanotti'ego (*1709 †1782), jakie ukazało się w 1766 r. w Bolonii [kat. 113]. Na elegancję tej stronicy składa się zestawienie akwafortowej winiety z wydrukowanymi napisami, ich staranne odbicie w papierze, a ponadto harmonijne rozplanowanie czterech segmentów kompozycji: wersalikowego tytułu, podtytułu o drobnym liternictwie, winiety oraz adresu wydawniczego (il. 47).

Wrażenie przejrzystości kompozycji potęgują marginesy, z których zewnętrzny przekracza swą szerokością połowę kolumny napisów.

Liczbą wkłesłodrukowych – tym razem miedziorytniczych – winiet wyróżnia się traktat Carlo Pisarri'ego (*1706 †1790) pod



Il. 47. Strona tytułowa traktatu E. Zanotti'ego, 1766 r.; fot. A. Wagner

tytułem *Dialoghi tra Claro, e Sarpiri per istruire chi desidera d'essere un eccellente pittore figurista*, opublikowany w 1778 r. w bolońskiej oficynie Ferdinando Pisarri'ego [kat. 79]¹⁰⁶. W ich ikonografii i kompozycji

¹⁰⁶ Imię i nazwisko autora dzieła ukryto w anagramie „claro, e sarpiri”. Na uwagę zasługuje niecodzienna treść traktatu – w formie erudycyjnej konwersacji między Claro oraz Sarpirim. Carlo Antonio Pisarri był sztycharzem bolońskim, prawdopodobnie wyuczonym na tamtejszej Accademia Clementina, zob. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg von H. VOLLMER, Bd 27, Leipzig 1933, s. 105–106. Zob. też *Dialoghi tra Claro, e Sarpiri per istruire chi desidera d'essere un eccellente pittore figurista* [online]. Rare Book & Manuscript Library, University of Illinois at Urbana-Champaign [dostęp 28 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://illinoisrbml.tumblr.com/post/112807107266/dialoghi-tra-claro-e-sarpiri-per-istruire-chi>.



obecna jest już estetyka klasycystyczna, zaś w swobodzie z jaką ukazano kobiece personifikacje i rozmaite przedmioty znaczącego artysty, najpewniej tożsamego z Carlo Pisarrim. O bogactwie graficznego wyposażenia druku świadczy to, że winietymi odbijanymi z różnych płyt ozdobiono nie tylko stronę tytułową i początek *Proemio*, ale też końcówki rozdziałów (il. 48a-c).

Elementami struktury wielu woluminów z XVIII w., które podczas kwerendy w Stacji przyciągają szczególną uwagę, są oprawy. Wiąże się to z ich charakterystyczną, a w polskich księgozbiorach niemal niespotykaną, formą szarawego kartonu ze związami¹⁰⁷ częściowo wyprowadzonymi na zewnątrz okładek przy grzbiecie (il. 49). Co więcej, w takich tomach okładziny wychodzą wyraźnie poza blok, co dziś – po ponad dwustu latach użytkowania – spowodowało ich nieznaczne pozaginanie.



Il. 48a-c. Miedziorytnicze winiety w dziele C. Pisarriego, 1778 r.; fot. P. Jamski

¹⁰⁷ Zwięzy – skórzane paski lub sznury rozmieszczone poprzecznie do grzbietu książki i oplatanie nimi podczas zszywania tzw. składek, z których złożony jest blok książki. Służą one scaleniu struktury woluminu.

Lekko wyoblone grzbiety pokrywają napisy z nazwiskami autorów i tytułami dzieł, czasem uzupełnione relikdami dawnych nalepek bibliotecznych z sygnaturami. Sądząc po zazwyczaj wykaligrafowanym dukcie wyrazów, naniesiono je krótko po wydaniu druków. Czyni to z opraw nie tylko zabytki introligatorstwa, ale i neografii.

powodu papier okładek broszurowych był najczęściej bardzo delikatny (dla polskiego bibliofila najbardziej znanymi przykładami są okładki pierwodruków Mickiewiczowskich *Dziadów część III* z 1833 r. i *Pana Tadeusza* z roku 1834). Tu zaś bez wyjątku książki oprawiono w materiał skromny i tani, ale solidny. Ponadto skrajne kartki bloku



Il. 49. Przykłady włoskich opraw kartonowych z XVIII w.; fot. A. Wagner

Ów typ skromnych, czysto użytkowych, wyrobów introligatorskich ma status porównywany z lepiej znanymi okładkami broszurowymi, które rozpowszechniły się w XIX w. Te drugie jednak były typowymi „opakowaniami tymczasowymi”, które – choć często nie pozbawione dekoracyjności – miały chronić woluminy leżące w księgarni do czasu ich zakupienia i ostatecznego oprawienia wedle gustu nabywcy. Z tego też

zostały przyklejone do wewnętrznej strony okładek, co dodatkowo scaliło strukturę woluminów. To zaś musiało stawiać ich kolejnych właścicieli wobec pytania: przeoprawić, czy nie przeoprawić? Ostatecznie, zrezygnowali z tego czy to ze względów finansowych czy estetycznych. Obecnie wysoka wartość historyczna takich opraw nie pozostawia wątpliwości co do sensu ich zachowania i pielęgnowania jako osobliwych zabytków

dawnego introligatorstwa, których tradycja sięga w Italii nawet przełomu XV i XVI w.¹⁰⁸



Il. 50. Przykłady włoskich opraw z papierów dekoracyjnych, XVIII w.; fot. A. Wagner

W palecie introligatorskich osobliwości przechowywanych w Stacji PAN znajdują się też oprawy innego typu, w których wykorzystano papier jako dominujący element struktury i dekoracji. Chodzi tu o papier

perkalowy – *carte silografate*, pokryty dekoracją odbijaną farbą z drewnianych klocków¹⁰⁹. Najczęściej ukazuje ona proste wzory geometryczne, jak kwadratowe lub romboidalne szachownice z motywami floralnymi czy też dwubarwne trójkąty (il. 50 – dolna oprawa). Kiedy indziej dekoracja ulegała urozmaiceniu poprzez wprowadzenie bogatszej ornamentyki lub kolorystyki, składającej się z kilku stykających się i przenikających barw (il. 50 – dwie górne oprawy). Technika ta wywodzi się ze zdobnictwa tkanin orientalnych, które głównie drogą morską (poprzez Wenecję i Neapol, a później porty angielskie i holenderskie) sprowadzano na nasz kontynent. O ile jeszcze w XVII w. na europejskim rynku dominowały tego rodzaju tkaniny z importu, o tyle w kolejnym stuleciu

rozwinęła się ich lokalna produkcja. Ponadto, stosowaną w niej technikę zdobień przeniesiono na papier, co zresztą dokonywać się mogło w tych samych warsztatach. W rezultacie spopularyzowały się wzorzyste papiery

¹⁰⁸ Zob. np.: *Europäische Einbandkunst aus sechs Jahrhunderten. Beispiele aus der Bibliothek Otto Schäfer*, Schweinfurt 1992, nr kat./tabl. 17 (tamże oprawa inkunabułu ferraryjskiego z 1497 r.); z bogatej literatury o włoskich oprawach kartonowych od XV w. z dekoracją drzeworytniczą np.: F. MACCHI, L. MACCHI, *Atlante della legatura italiana. Il Rinascimento (XV–XVI secolo)*, Milano 2007, s. 232–235 (tamże bibliografia).

¹⁰⁹ Z bogatej literatury na temat tego typu papierów zdobniczych zob. np.: A. HAEMMERLE, *Buntpapier. Herkunft, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961, s. 58–69, 145–160; *Decorated Paper Designs – 1800. From the Koops-Marcus Collection*, Amsterdam 2002, s. 56–167; T. WINDYKA, *Techniki zdobienia papierów – zarys historyczny*, [w:] T. WINDYKA, *Papiery wzorzyste. katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, Duszniki Zdrój 2012, s. 10–11.

wykorzystywane do dekoracji rozmaitych przedmiotów, jak pudła, futerały, skrzynki i oczywiście książki¹¹⁰. Zazwyczaj introligatorzy rezerwowali je dla opraw mniejszych woluminów, w tym kalendarzy, muzykaliów, katalogów czy też dysertacji naukowych. Dodajmy tylko, że wykorzystywano je obok innych typów papierów wzorzystych, spośród których najszlachetniejsze były tak zwane papiery brokatowe (o wzorach odbijanych złotem z metalowych matryc), a najpowszechniejsze – papiery kłajstrowe i marmurkowe. Tym ostatnim poświęcę bliższą uwagę w innym miejscu.

W ukazanych przykładach takich opraw (il. 50), ułożonych na wzorzystym obiciu zabawkowego mebla (jednego z parunastu będących na wyposażeniu Stacji), wyodrębniają się dwie odmiany. Pierwszą – skromniejszą – reprezentuje dolny wolumin, w którym dwubarwnymi trójkątami pokryto w całości kartonową okładzinę. Czyni to z niej wyrób pokrewny wyżej scharakteryzowanym oprawom kartonowym. W dwóch górnych oprawach połączono ze sobą jasny pergamin (partia grzbietowa) z kartonem (materiał okładzin), który obklejono delikatniejszym i cienkim papierem dekoracyjnym. Kolorystykę jednej z nich uzyskano odbitką z klocka (czerni), którą wzbogacono ręcznymi podkolorowaniami motywów kwiatowych (czerwień, żółcień).

Wracając do przeglądu druków, jako monumentalne wydawnictwo jawi się tom zatytułowany *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III*

zawierający biografię i zbiór pism słynnego artysty [kat. 9]. Anton Rafael Mengs (*1728 †1779), noszący imiona na cześć Antonio Correggia i Rafaela Santi, polskiemu czytelnikowi znany jest zwłaszcza jako nadworny malarz króla Rzeczypospolitej i elektora saskiego, Augusta III Wettyna, włoskiemu zaś – jako twórca aktywny w Rzymie i przewodzący Akademii Świętego Łukasza. W kręgach współczesnych mu kolekcjonerów i artystów o orientacji klasycystycznej cieszył się ogromnym uznaniem, co dobitnie wyraził jego wieloletni przyjaciel Johann Joachim Winckelmann w swojej *Historii sztuki starożytnej*¹¹¹. W nurt wczesnego zainteresowania dorobkiem artysty wpisuje się też druk ze zbiorów Stacji, opublikowany w 1784 r. w rzymskiej oficynie Pagliariniego (wcześniejsze wydania ukazały się 1780 r. i 1783 r. w Bassano). Jej autorem był hiszpański dyplomata i kolekcjoner działający w Rzymie, José Nicolás de Azara (*1730 †1804), natomiast uzupełnienia i poprawki poczynił Carlo Domenico Fea (*1753 †1836) – włoski kolekcjoner sztuki związany z Winckelmannem.

Książka ma około czterysta pięćdziesiąt stron tekstu wydrukowanego na znakomitej jakości papierze, który do dziś zachował sprężystość i delikatnie białawy odcień. Z wysoką jakością papieru koresponduje staranna szata edytorska w duchu klasycystycznym, zapowiadana podwójnym frontyspitem z portretami Mengsa i Correggia, sporządzonymi przez Giovanni Battista Dafori'ego. Stronicę tytułową zdobi natomiast akwafortowa winieta o klasycystycznej stylizacji, wykonana przez

¹¹⁰ Zob. np.: A. HAEMMERLE, *Buntpapier. Herkunft, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961, s. 58–69, 145–160.

¹¹¹ P. WATSON, *Der deutsche Genius. Eine Geistes- und Kulturgeschichte von Bach bis Benedikt XVI*, München 2010, s. 222–226.

Marcusa Tuschera w Rzymie (il. 51). Ukazuje ona skonwencjonalizowany, ale biegle opracowany motyw Famy unoszącej się z aniołkiem wśród obłoków. Napisy na stronicy tytułowej



Il. 51. Strona tytułowa dzieła J. N. de Azara i C. D. Fea, 1787 r.; fot. A. Wagner

i w obrębie tekstu są czysto i wyraźnie wydrukowane za pomocą czcionek o wystudiovanych krojach. Ukształtowane z nich wersy

i kolumny tekstu są regularne i przejrzyste, ze sporym światłem wpuszczonym w interlinie i wcięcia akapitowe (il. 52); efekt gustowności potęgują szerokie marginesy. Nadmienię tylko, że dla polskiego czytelnika zajmująca może być także lektura tekstu z *passusami* dotyczącymi działalności kolekcjonerskiej Wettynów oraz królewsko-elektorskiego ministra, Henryka (Heinricha) von Brühla; z treści wyłania się obraz szczególnego pożądanego jakim obaj darzyli prace Correggia¹¹².

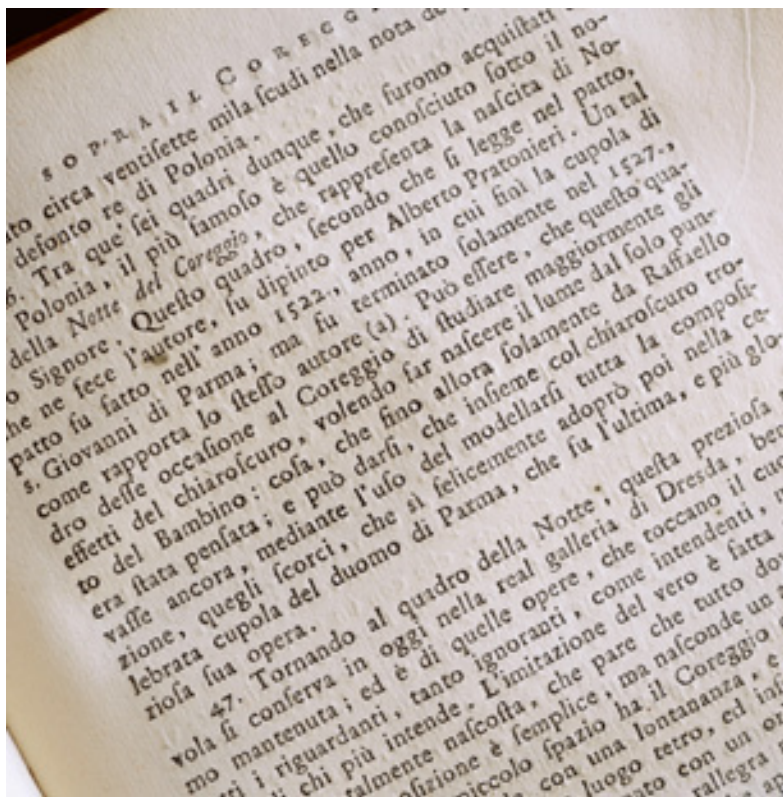
Do najokazalszych druków osiemnastowiecznych w kolekcji Stacji należą żywoty artystów, rozwijające tradycję ilustrowanych wydawnictw tego typu zapoczątkowaną *Vite* Vasariego w edycji z 1568 r. Wśród nich najwcześniejszą metrykę i najdonioślejsze znaczenie w nowożytnej kulturze artystycznej Italii ma dzieło „najwybitniejszego historioграфа i teoretyka sztuki w Italii *Seicenta*”¹¹³, Giovanni Pietro Bellori’ego (*1613 †1696). Jego *Le vite de pittori, scultori ed architetti moderni* [...] opublikowano w 1672 r. jako zbiór „starannie wyselekcjonowanych” biografii artystów „nowoczesnych”, obejmujących głównie siedemnastowiecznych klasycystów włoskich¹¹⁴. Polska placówka pochwalić się może wydaniem z 1728 r., jakie ukazało się w Rzymie nakładem Francesco Ricciardo i Giuseppe Buono [kat. 13]. Odznacza się ono przeciętnym poziomem edytorskim,

¹¹² Zob. zwłaszcza s. 182–185. O kolekcjonerskiej namiętności Augusta II i Augusta III (warto nadmienić, że zaspokajanej nierzadko kosztem zbiorów polskich) zob. np. w: M. BACHMANN, *Dresdener Gemäldegalerie. Alte und neue Meister*, Leipzig 1982, s. 6–8; *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach Unii Polsko-Saskiej, 26 czerwca – 12 października 1997, Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1997, tamże teksty: J. STASZEWSKI, *August II Mocny*, s. 48; D. SYNDRAM, *Sztuka na dworze Augusta Mocnego w Dreźnie*, s. 337; H. MARX, *Sztuka na dworze Augusta III*, s. 379.

¹¹³ J. BIAŁOSTOCKI, *Czy istniała barokowa teoria sztuki?* [w:] tenże, *Refleksje...*, s. 150; tenże, *G. P. Belloriego Idea malarza, rzeźbiarza i architekta. Manifest barokowego klasycyzmu* [w:] tenże, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 66–76; biografia Belloriego i tłumaczenie fragmentów *Le vite* na j. polski zob. w: *Teoretycy, historiografowie...*, s. 230–234, 277–288, 343–351.

¹¹⁴ Cytaty za: Z. WAŻBIŃSKI, *Vasari...*, s. 138.

co odnieść można także do druku, co do ilustracji. Te ostatnie, sporządzono w technice akwaforty wykańczanej rylcem miedziorytniczym przez neapolitańskiego sztycharza Francesco de Grado¹¹⁵. Mają one formę całostronico-



Il. 52. Fragment tekstu w dziele J. N. de Azara i C. D. Fea, 1787 r.;
fot. A. Wagner

wych tablic z portretami wybranych artystów, inspirowanymi wcześniejszymi wizerunkami malarskimi i graficznymi (il. 53a-c). Grafik wzbogacił je o motywy dookreślające profesję sportretowanego oraz personifikacje z dodatkowymi w paru przypadkach łacińskimi cytatami.

O kilka lat młodszy jest zbiór żywotów autorstwa malarza i pisarza Giovanni Baglione'go (*około 1566 †1643), wydany

w 1733 r. w Neapolu pod tytułem *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642* [kat. 10]. Dzieło to cechuje dość powściągli-

wa, wyzbyta ilustracji, szata typograficzna, obok czego wspomnieć warto o doskonałym stanie zachowania zarówno bloku książki, jak i oprawy. Z kolei inne neapolitański druk, trójtomowe *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani* [...] z 1742 r., autorstwa malarza i historyka sztuki, Bernardo de Dominici (*1583 †1759), rozpoczyna świetnie wysztychowany frontysepis z medalionowym portretem autora (il. 54, kat. 39). Pogłębionej charakterystyce psychologicznej modelu o spokojnym i dojrzałym spojrzeniu towarzyszy tu typowy dla epoki rodzaj obramienia imitującego elementy architektoniczne z wykaligrafowanym napisem.

Z Cremoną wiąże się dzieło malarza i historyka sztuki, Giambattisty Zaist'a (*1700 †1754) opublikowane w 1774 r. jako *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti Cremonesi* [kat. 110]. W tym relatywnie skromnym wydawnictwie na uwagę zasługuje popularna w XVIII stuleciu koncepcja stronicy tytułowej. Wszystkie napisy zostały obwiedzione linearną, podwójną ramką, która odbito ze standardowych

¹¹⁵ C. RITTER, *Grado Francesco*, [w:] *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 60, München-Leipzig 2008, s. 17–20.

listew typograficznych. Rozwiązanie to było najprostszym odpowiednikiem bogatych ornamentalnych obramień, którymi w technikach graficznych (z wkłęsłodrukami włącznie) zdobiono strony tytułowe wytwornych dzieł literackich i albumowych.

rozpoczyna rzadki przykład graficznej strony tytułowej – a właściwie frontyspisu – odbitego w technice miedziorytu dwubarwnego (tabl. XIV). Czerń zarezerwowano w nim do ornamentalnej ramki oraz motywu greckiego popiersia, czerwień zaś do elementów



Il. 53a–c. Portrety F. Duquesnoya, N. Poussina i L. Giordano w edycji *Vite* G. P. Belloriego z 1728 r.; fot. P. Jamski

Do najelegantszych druków włoskich XVIII w. ze zbiorów Stacji należy dzieło malarza, Gianbattisty Passeri’ego (*około 1610 †1679) zatytułowane *Vite de’ pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673* [kat. 75]. Ów pokaźny, ponad pięćsetstronicowy, wolumin wydano w rzymskiej oficynie Gregorio Settari’ego w 1772 r., a zatem w sto lat po jego napisaniu¹¹⁶. Wydawcy zadbali o najwyższą jakość papier, zachwycający do dziś sprężystością i stonowaną bielą kart. Całość

napisowych. Naturalnie, rozwiązanie to wymagało dwukrotnego przepuszczenia planszy przez prasę miedziorytniczą. Co więcej, artysta kryjący się pod sygnaturą „Carloni inc.”, najpewniej tożsamy z Marco Gregorio Carlonim *vel* Carlone (*1742 †1796)¹¹⁷, posłużył się manierą sztycharską sugestywnie oddającą plastyczność motywu rzeźbiarskiego. Dalej następują rozwiązania typograficzne znamienne dla wytwornych druków: bardzo szerokie marginesy otaczające kolumny tekstu o przejrzystym

¹¹⁶ Tłumaczenie fragmentu tego dzieła na j. polski oraz biogram Passeri’ego w: *Teoretycy, historiografowie...*, s. 289–292.

¹¹⁷ Polskiemu czytelnikowi artysta ten znany być może jako wykonawca plansz graficznych według rysunków Franciszka Smuglewicza („Franc. Smuglewicz Pit. Polacco disegno”) i Vincenzo Brenna’y do pięknego albumu Marco CALONI’EGO *Vestigia delle Terme di Tito e loro interne pitture* [...], Roma, presso Ludovico Mirri, 1776.

układzie i starannie odbitych czcionkach. Klasycystycznie stonowaną, by nie rzec zimną, formę typograficzną ożywiają nieliczne winiety drzeworytnicze. Co ciekawe, w nich akurat silna jest jeszcze tradycja rokokowa,

z kompozycją architektoniczną, na tle której rozwieszono tkaninę z wykalgrowanymi napisami oraz puttami wśród artystycznych utensyliów (tabl. XIII). Nie mniej wytworną formę ma stronica tytułowa. Graficzna wi-



Il. 54. Rozłożone karty z frontyspsem i stroną tytułową dzieła B. de Dominici, 1742 r.; fot. A. Wagner

a nawet regencyjna, dowodząca że ten rodzaj materiału drukarskiego nie poddawał się szybkiej rotacji nawet w wiodących, stołecznych ośrodkach.

Wśród druków poświęconych biografii artystów do najbogaciej ilustrowanych należą *Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi* [...] Raffaele Soprani'ego (*1612 †1672), wydane pod redakcją Giuseppe Rattiego (*1737 †1795) w Genui w 1768 r. i 1769 r. [kat. 95]. Ekskluzywny charakter tego wydawnictwa zapowiada już frontyspis

nieta zdobi tu kompozycję typograficzną, składającą się z szesnastu wersów o zróżnicowanej wielkości i gatunku czcionek (il. 55a). Wśród tych ostatnich wybijają się wersy z charakterystycznymi ozdobnymi literami wersalikowymi o białoczarnych trzonach z okrągłymi przewiązkami w połowie wysokości. Wzory takiego liternictwa były znane już w połowie XVIII w. w drukarstwie francuskim. Do ich rozpowszechnienia najbardziej jednak przyczynił się Pierre Simone Fournier (*1712 †1768), publikując w Paryżu słynny *Manuel*

VITA
PITTORI
E D
ARCHITETTI
CHE ANNO LAVORATO IN ROMA
Morti dal 1644 fino al 1673
DI GIAMBATTISTA PASSERI
PITTORE E POETA
PRIMA EDIZIONE



IN ROMA MDCCLX
GREGORIO SETTARILIBRAIO
INSEGNA D' OMERO
ANZA DE SUPER

typographique z licznymi planszami poglądowymi¹¹⁸. Odtąd stały się one niezwykle popularne w całej Europie, jako nieomal symbole rokokowej estetyki w typografii.

rozdziały poświęcone artystom. Tym razem sporządzili je różni twórcy reprezentujący różne ośrodki (Rzym, Lukka), jednak bez wyjątku odznaczający się dobrym poziomem



Il. 55a–c. Strona tytułowa, strona dedykacyjna i jedna ze stron głównego tekstu w I-szym tomie dzieła R. Sopraniego, 1768 r.; fot. P. Jamski

Rokokowe elementy dostrzegamy też na kolejnych kartach dzieła, jak choćby tej rozpoczynającej dedykację dla Paoli Durazzo Spinoli. Niemal połowę stronicy zajmuje tu miedziorytowo-akwafortowa winieta ukazująca herb owej *Nobilissima Dama* na kartuszu w rokokowym guście; otaczają go *putti* z narzędziami artystycznymi, w tle natomiast rysuje się sylwetka nadmorskiej latarni (il. 55b). Poniżej ryciny odbito – poznane już – napisy o charakterystycznym kroju liter, tekst zaś rozpoczyna wklęsłodrukowy inicjał, sygnowany tak jak poprzednie odbitki niedookreślonym „Guid.[?] f.[ecit]”. Tym co ostatecznie przesądza o luksusowym charakterze dzieła są portrety rozpoczynające

sztyncharskiego rzemiosła. Obok zróżnicowanych manier w prowadzeniu kresek czy też budowaniu światłocieni, twórcy ci zastosowali odmienne obramienia portretów: od takich, które odwołują się do wzorów siedemnastowiecznych (il. 55c), po wyrażające już smak klasycystyczny.

Wykładnią postawy klasycystycznej w sferze edytorskiej i merytorycznej jest dwutomowe dzieło weneccjanina Tommaso Temanza’y (*1705 †1789), zatytułowane *Vite dei più celebri architetti, e scultori Veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto* i wydane w 1778 r. w weneckiej oficynie Carlo Palese’go [kat. 98]. Publikując je, ów architekt znany głównie z projektu kościoła Santa Maria

← Tabl. XIV. Frontyspis dzieła G. B. Passeriego, 1772 r.; fot. A. Wagner

¹¹⁸ Pierre S. FOURNIER, *Manuel typographique, utile aux gens de lettres* [...], Tome I-II, Paris, Chez l’Auteur, rue des Postes [et se vend], J. Barbou, rue S. Jacques [des Mathurins], 1764–1766, plansze z opisanymi wzorami w tomie II na s. 88–89.

Maddalena in Cannaregio, dał wyraz fascynacji lokalną sztuką, a zwłaszcza Palladiem. Oprócz niego w książce znalazły się biografie między innymi Pietro Lombardo, Jacopo Sansovino czy Vincenzo Scamozzi'ego, przy okazji którego natrafiamy na wątek polski¹¹⁹.



Il. 56. Strona tytułowa dzieła T. Temanzy, 1778 r.;
fot. P. Jamski

Pod względem edytorskim książkę zre-alizowano wprost mistrzowsko, co dostrzegamy już na stronie tytułowej ze starannie rozplanowanymi, dwubarwnymi napisami

i miedziorytniczą winietą (il. 56). Zasadniczy tekst wydrukowano w dość wąskiej i otoczonej szerokimi marginesami kolumnie, nad którą widnieje wersalikowa żywa pagina, obejmująca skrót tytułu rozdziału obok numerów stron (przesuniętych na zewnętrzny skraj kolumny). Miara profesjonalizmu autora i wydawcy było konsekwentne wykorzystanie italiki do wyodrębnienia cytatów, wśród których odmiennie wydrukowano teksty z rękopisów, a inaczej z inskrypcji epigraficznych lub dzieł poezji. Wszystkie harmonijnie współgrają z resztą tekstu, odbitego czcionkami o zgrabnych kształtach i ostrych, wyrazistych konturach. W książce zrezygnowano z tablic graficznych, zamiast których wkomponowano w tekst parę niewielkich ilustracji, ukazujących schematy geometryczne, medale tudzież inne obiekty związane z analizowanym artystą. Na końcu rozdziałów pojawiają się też relikty zdobnictwa rokokowego, w formie winietek z motywami rocaillowymi.

Niezależnie od wysokiej jakości szaty edytorskiej tego druku, znakomicie obrazuje on rozkwit profesjonalnych badań nad sztuką u schyłku XVIII w., co stanowiło podwalinę pod historię sztuki jako osobną dziedzinę nauk humanistycznych. Wrażenie to nasuwa się już podczas pobieżnej lektury wywodu, któremu towarzyszą obszerne przypisy (obejmujące niekiedy większość kolumny tekstu). Walory edytorskie i merytoryczne, idące w parze ze statusem klasycznego opracowania poświęconego sztuce *Serenissimę* sprawiły, że dzieło to jest dziś bardzo cenione

¹¹⁹ T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori Veneziani* [...], t. II, s. 437: „Quindi dovend' egli nel 1588. paslare in Polonia per congratularsi a nome della Repubblica di Venezia col Re Sigismondo, ch' era asceto di fresco a quel Trono, volle condurlo seco per assecondare il genio di lui curiosissimo di conoscere, [...]”. Doniesienie o podróży Scamozziego do Krakowa z okazji koronacji Zygmunta III Wazy poddał w wątpliwość J. KOWALCZYK, *Vinzenzo...*, s. 145 (wg E. A. CICOGNA, *Delle incrizioni veneziane*, vol. V, Venezia 1842, s. 125; E. ALBERTI, *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato ed illustrate*, Serie I, Vol. I, Firenze 1862, s. 317–348).

(i wyceniane!) wśród kolekcjonerów. Egzemplarz ze zbiorów Stacji budzić może szczególną bibliofilską uwagę – jest on bowiem doskonale zachowany i gustownie oprawiony w półpergamin. Charakterystyczna dekoracja okładzin – znana z wielu innych tomów w Stacji – sygnalizuje, że dokonano tego na zlecenie Józefa Michałowskiego.

Ujmującą elegancją typografii i grafiki odznacza się też dwutomowe dzieło poety i kolekcjonera sztuki, Francesco Marii Tassiego (*1710 †1782), *Vite de' pittori, scultori e architetti Bergamaschi* [kat. 97] opublikowane w 1793 r. w Bergamo (tabl. I). Choć pod względem kunsztu wydawniczego nieznacznie ustępuje ono drukowi weneckiemu, to podlega podobnym założeniom co do proporcji kolumny tekstu i marginesów, liternictwa, paginacji, czy też przypisów (wkomponowanych w pojedynczej lub podwójnej kolumnie pod tekst główny). Najmilsze dla oczu wrażenie tworzy jednak rozkładówka strony tytułowej i graficznego frontotypisu. W kompozycji typograficznej i kształtach liter wyczuwa się szlachetne dostojeństwo, współgrające z wystudiowaną kompozycją portretu autora dzieła. Właśnie ten wolumin wybrałem na frontypis niniejszej książki – leżąc obok marmurowego popiersia na czarnym blacie stołu, doskonale wyraża on bowiem klimat miejsca w murach Palazzo Doria.

Przegląd zbiorowych biografii artystów kończę drukiem niemieckim. W odróżnieniu od bibliotek w Polsce, w których dawne *germanica* należą do najpowszechniejszych, tu jest on pewnym ewenementem, wybijającym się spośród *italiców* i *galliców* swą formą

typograficzną. Jest to dzieło francuskiego teoretyka sztuki i malarza o orientacji antyklasycznej, Rogera de Piles'a (*1635 †1709)¹²⁰, mające barokowo zawyły tytuł *Historie Und Leben Der berühmtesten europaeischen Mahler; So sich durch ihre Kunst-Stücke bekand gemacht: samt einigen Reflexions darüber; Und Abbildung eines Vollkommenen Mahlers, Nach welcher die Mahlerey als einer Regul kan beurtheilet werden, Wobey auch der Nutzen und Gebrauch der Kupfer-Stücke, und Erklärung der gebräuchlichen Mahler-Wörter* [kat. 78]. Ten mały, ale bardzo obszerny (ponad 760 stron), druk opublikował w rok po śmierci autora hamburski wydawca Benjamin Schiller.

Jego szata edytorska ujawnia szereg charakterystycznych cech niemieckiej tradycji drukarskiej epoki baroku. Na stronie tytułowej polegają one na kwiecistym rozwinięciu napisów, odbitych czcionkami frakturowymi¹²¹ uzupełnionymi antyką (il. 57). Napisy te wydrukowano czernią i czerwinią, co ułatwia zapanowanie wzrokiem nad gęstwiną wersów, a jednocześnie wzmaga dekoracyjność kompozycji. Dominacja frakturowego liternictwa ma miejsce również we wnętrzu książki, wyjątki dla antyki poczyniono wyłącznie w indeksie nazwisk oraz w tytułach rozdziałów. I to nie do końca, albowiem większość zaindeksowanych nazwisk niemieckich, a także przydomków, jak „der Jungere” i „der Sohn”, wydrukowano owym specyficznym pismem postgotyckim.

Mimo niezaprzeczalnej zdobności czy wręcz ornamentalizacji, stronic z frakturowymi inicjałami i typograficznymi winietami, kompozycjom tekstowym brakuje wdzięku.

¹²⁰ O pisarstwie de Piles'a zob. np.: *Teoretycy, historiografowie...*, s. 436–437.

¹²¹ Fraktura (niem.: Fraktur) – wypracowany na początku XVI w. w Niemczech typ pisma późnogotyckiego o wysokim poziomie dekoracyjności wzorowanej na kaligrafii.

Wynika to głównie z zagęszczenia wersów, potęgowanego długimi i zaginającymi się trzonami oraz nogami liter, wypełniającymi interlinie. Ponadto litery są stosunkowo

na nie po dłuższym obcowaniu z antykwą wymaga pewnego wysiłku.

Nie wiadomo czy niegdysiejszy intrologator dobierając papier dekoracyjny na oprawę



Il. 57. Strona tytułowa dzieła R. de Pilesa, 1710 r.;
fot. P. Jamski



Il. 58. Oprawa dzieła R. de Pilesa wykonana
z pergaminu i papieru marmurkowego, XVIII w.;
fot. P. Jamski

grube, co wzmacnia wrażenie zaczernienia kolumn tekstu. Nie dosyć na tym, w drukach tego rodzaju standardem jest pewna nieregularność i „rozedrganie” linii wersów, czemu towarzyszą częste nierównomierności odstępów między wyrazami. Sprawia to, iż nawet dla czytelnika dobrze zaznajomionego z pismem frakturowym, przedstawienie się

powyższego druku kierował się ideą kolorystycznej harmonii czy nie. Faktem jest jednak, że z czerwienią stronicy tytułowej zgrywa się czerwono-niebieska dominanta kolorystyczna okładziny (il. 58). Jej charakterystyczny deseń, a zwłaszcza ciągi półkolistych wzorków, nie pozostawiają wątpliwości, że jest to papier marmurkowy,

powstały najprawdopodobniej w zbliżonym czasie co oprawiona książka.

Należy on do licznej rodziny papierów zdobniczych, których wspólną cechą jest wielobarwny wzór uzyskiwany osobliwą techniką. Polega ona na przygotowaniu roztworu wody i karagenu (substancji uzyskiwanej z pewnych wodorostów), która wypełnia specjalną kadź; następnie na powierzchnię płynu nanosi się kolejne kolory tłustej farby, której plamy stykają się ze sobą, ale nie mieszają¹²². W zależności od sposobu ich naniesienia i rozprowadzenia po powierzchni uzyskuje się różne wzory. W toku wieków wykształciły się ich najróżniejsze typy, wśród których ten z oprawy określany jest jako grzebyczkowy – *ricciolo francese*. Wynika to z charakterystycznego układu barw uzyskiwanego narzędziem składającym się z listwy i regularnie rozmieszczonych gwoździ (drutów). Tymi ostatnimi dotyka się farby rozlanej na powierzchni płynu, wskutek czego tworzy się wzór. Jego przeniesienie na papier następuje po delikatnym nałożeniu arkusza na farbę i ściągnięciu go z powierzchni płynu.

Podobnie jak w przypadku papierów perkalowych, tradycja sporządzania papierów marmurkowych przybyła do Europy z Orientu, a ściślej z Turcji i Persji, gdzie ich produkcja między innymi na potrzeby introligatorstwa rozwinęła się w XV–XVI w.¹²³ W następnym stuleciu tworzone je już w wielu ośrodkach europejskich, wśród których najprężniejsze powstały we Francji. Tam też najbujniej rozkwitła praktyka ozdabiania nimi okładek

i wyklejek książkowych, która nieprzerwanie trwa do dziś. Nie znaczy to jednak by powab rozmaitych wzorów marmurkowych był lekceważony w innych krajach. Dowodem na to są liczne przykłady obleczeń okładzinowych oraz wyklejek, tworzonych w introligatorniach włoskich od XVIII w. (tabl. XV).

Obok produkcji klasycznego papieru marmurkowego, na wiek XVIII przypada rozwinięcie się wytwórstwa jego późniejszej odmiany jaką był tak zwany papier kłajstrowy – *carta a colla*¹²⁴. Dekoracyjny wzór na jego powierzchni uzyskiwano z pomocą barwionego kleju, którego można było dodatkowo wzbogacać za pomocą pędzla. Chętnie też stykano ze sobą dwa pokryte wilgotnym klejem arkusze, wskutek czego uzyskiwano fantazyjny wzór przypominający rozgałęzione koralowce. W zbiorach Stacji znajduje się parę woluminów oprawnych między innymi w papier tego typu; ma on jednak skromniejszy wzór i dość stonowaną kolorystykę (il. 50 – dwie środkowe oprawy).

Na chwilę wróćmy jeszcze do żywotów artystów, jako że wśród okazalszych woluminów poświęconych wielu twórcom, w Stacji PAN natknąć się można na parę niewielkich biografii pojedynczych postaci. Ta kategoria pisarstwa historyczno-artystycznego bujnie się rozwijała w XVIII w., owocując niekiedy okazałymi dziełami o wysokiej wartości poznawczej. Obok nich warto też wspomnieć o mniejszych, czasem wręcz kameralnych pracach, pisanych z potrzeby wiedzy, ale i upamiętnienia niezwykłej osoby.

¹²² Z bogatej literatury zob. np.: R. J. WOLFE, *Marbled Paper. Its History, Techniques and Patterns*, Philadelphia 1990, zwłaszcza s. 137–178; *Decorated Paper...*, s. 15–55.

¹²³ Zob. np.: M.-G. GUESDON, *Reliures*, [w:] *L'art. du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*, sous la direction de M.-G. GUESDON, A. VERNAY-NOURI, Paris 2001, s. 141; A. BERTHIER, *Reliures ottomanes*, [w:] tamże, s. 153, il. 113, 119.

¹²⁴ Zob. np.: A. HAEMMERLE, *Buntpapier...*, s. 137; *Europäische...*, nr kat. / tabl. 126.



Taką jest niewielka książeczka zatytułowana *Nuovo fregio di gloria a felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor Bolognese* [...] i wydana w 1703 r. w bolońskiej oficynie Constantino Pisarri'ego [kat. 115]. Dziełko to, poświęcone bolońskiemu malarzowi Lorenzo Pasinelli'emu (*1629 †1700), jest rodzajem hołdu jaki zmarłemu mistrzowi złożyli dwaj jego uczniowie – Giampietro Cavazzoni Zanotti (*1674 †1765) i Cesare Giuseppe Mazzoni (*1678 †1763). Tekst żywota poprzedza akwafortowy portret nieżyjącego mistrza sygnowany przez drugiego z artystów (il. 59). W owalnym medalionie z kartuszem u dołu ukazany jest wątył mężczyzna w długiej peruce, wpatrujący się w

zakonnik braci mniejszych obserwantów, a w końcu profesor w uniwersytecie parmeńskim, wykazywał szerokie zainteresowania naukowe, którym dawał upust między innymi



Il. 59. Rozłożone stronic dzieła G. Zanottiego i C. G. Mazzoniego, 1703 r.; fot. A. Wagner

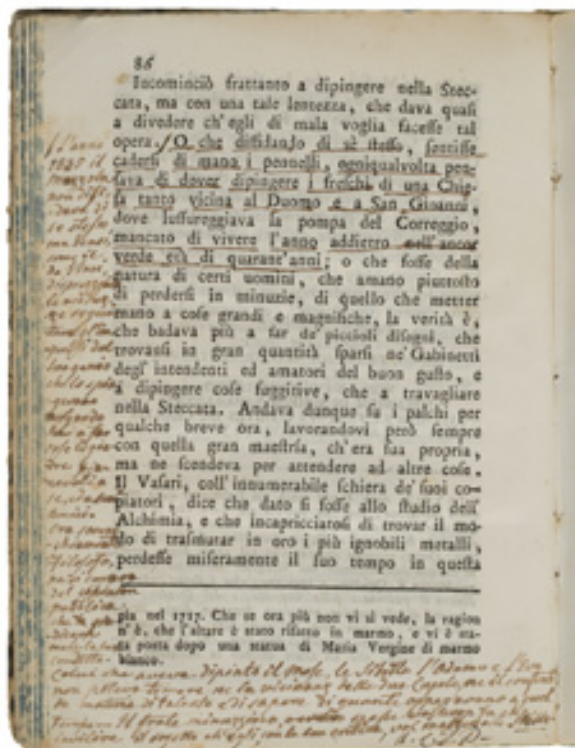
dzia smutnymi oczyma. Mimo całej formalnej prostoty, jest to jedna z najpiękniejszych, najbardziej intymnych, rycin na jakie natrafiłem wśród PAN-owskich woluminów – graficzne epitafium wystawione artyście przez innego artystę.

Przejawem rozwijającego się systematycznie dyskursu o sztuce jest książka o tytule *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il Parmigianino* opublikowana w 1784 r. w Parmie przez Ireneo Affò (*1741 †1797) [kat. 1]. Ów niespełniony artysta,

studiując archiwalia¹²⁵. Owocem tego stało się kilka książek, wśród których znalazła się i biografia słynnego malarza pochodzącego z tego miasta. Jej szata edytorska odpowiada opisanym już drukom rokokowym, w których na czoło wybijają się dekoracyjne czcionki na stronie tytułowej i wewnątrz tekstu. Nie to jednak przyciąga uwagę podczas oglądu woluminu – na marginesach stronic natknąć się można na uzupełnienia i komentarze do tekstu, będące dowodem niegdysiejszej żywej lektury anonimowego czytelnika, dobrze

← Tabl. XV. Przykłady wyklejek druków z XVIII w. wykonanych z papierów marmurkowych; fot. A. Wagner

¹²⁵ G. NATALI, A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Affò Ireneo*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, T. I, Roma 1960, s. 335–357.



Il. 60a–b. Notatki rękopiśmienne na marginesie dzieła I. Affò z 1789 r. oraz prawdopodobnie osiemnastowieczna zakładka papierowa we wnętrzu dzieła E. Zanottiego z 1766 r.; fot. A. Wagner

zaznajomionego z biografią Parmigianina (il. 60a).

Podobne zapiski kryje w sobie szereg innych woluminów z kolekcji Stacji; w jeszcze innych, pomiędzy kartami tkwią do dziś karteczki – puste lub z notatkami – będące materialnym świadectwem czyjegoś kontaktu z książką (il. 60b). Najczęściej są to rzeczy anonimowe, pozornie wyzbyte wartości, a w dodatku zakłócające inwentaryzatorski porządek w woluminie. W moim najgłębszym przekonaniu winny one jednak pozostać na swym miejscu – przez nasz szacunek do historii i ludzi, którzy przeminęli. Dzięki zostawieniu ich tam gdzie tkwią od stu, dwustu, pięciuset lat dajemy sobie szansę przyjrzenia się chwili życia kogoś, kto pochylał się nad księgą, tak jak my dzisiaj. Pamiętajmy o tym, że dotykamy przedmiotów, które ktoś kiedyś nabył drogą wyrzeczenia, nieważne czy wielkiego czy nikłego. A potem troskliwie przechowywał, dla siebie i... dla nas. Bo przecież – jak mawiał wytrawny, nieżyjący już, kolekcjoner, Franciszek Starowieyski – „pamiętaj człowieku, jesteś tylko epizodem w życiu przedmiotu!”¹²⁶.

O mądrości tych słów przekonujemy się, gdy we wnętrzach lub na oprawach ksiąg napotykamy dawne znaki własnościowe – pieczętki, ekslibrisy czy też wyciskane na oprawach superekslibrisy. Wszystkie z nich są elementem czyjejś biografii, duchowych i intelektualnych potrzeb, wyczulenia na punkcie oznaczania własnych ksiąg, a nierzadko też wrażliwości estetycznej, każącej zamawiać u rytowników specjalne kompozycje ekslibrisowe. Dziś jednak wiele takich znaków – zawartych w księgach, które rozproszyły

¹²⁶ F. VON BIBERSTEIN STAROWIEYSKI, *Habere et esse*, [w:] *Kolekcja rodziny Starowieyskich. Katalog wystawy, Muzeum Miejskie Wrocławia*, Wrocław 2002, s. 19.

się po niezliczonych bibliotekach i zbiorach prywatnych – jest anonimowych. Czasem wręcz lekceważonych i niedostrzeganych. Nie znaczy to jednak by były one zupełnie enigmatyczne. Z ich formy i ikonografii daje się bowiem wyczytać mnóstwo informacji o dawnej kulturze bibliofilskiej, heraldyce oraz sztuce.

Tak jak w dwóch prezentowanych znakach, które umieszczone zostały we wnętrzu ksiąg jako pieczętka wyciśnięta na papierowym opłatku (il. 61a) i pieczętka lakowa (il. 61b). Zastosowanie obu sfragistycznych formuł oznaczania sygnalizuje, że właściciele woluminów nie posiadali ekslibrisów i superek-slibrisów, toteż posługiwali się podręcznymi pieczętkami. W pierwszym przypadku za osobą bibliofila kryć się może mieszczanin lub szlachcic, gdyż ograniczył się on do monogramu wiążanego bez dodatkowych insygniów. Pieczętka lakowa upamiętnia zaś bliżej nieokreślonego arystokratę. Jego godło (przypuszczalnie gryf) widnieje w kartuszu herbowym o regencyjnej formie, ponadto powyżej dostrzegalny jest zarys korony rangowej i jabłka królewskiego. Niestety, w obu przypadkach stypizowanie przedstawień monogramu i herbu, wraz z dotkliwym uszkodzeniem drugiego zabytku, utrudniają identyfikację ich właścicieli.

Jest to natomiast możliwe w ekslibrisie bolońskiego bibliofila, Camillo hrabiego de Grassis'a (*1771 †1848) dzięki dobrze widocznemu herbowi i wykaligrafowanemu napisowi¹²⁷. Akwafortowa technika wykonania dzieła, a przede wszystkim konwencja przedstawieniowa herbu, ze swobodnym ujęciem tarczy i hełmu prętowego, dowodzą



Il. 61a–b. Dwa rodzaje pieczętek w drukach osiemnastowiecznych; fot. A. Wagner

¹²⁷ A. BERTARELLI, D. HENRY-PRIOR, *Gli Ex Libris italiani*, Milano 1902 (Ristampa: Milano 1976), s. 215–217 (tamże opis drugiej odmiany ekslibrisu).

że sporządzono go około 1800 r. (il. 62a)¹²⁸. Zarezerwowanie w dolnej części kompozycji miejsca na odręczną sygnaturę o złożonej konstrukcji wskazuje na obszerność księgo-

Spośród kilkunastu ekslibrisów graficznych, jakie wklejono do interesujących nas druków warto przyjrzeć się jeszcze anonimowemu dziełu, które widnieje na przedniej



Il. 62a–c. Przykłady ekslibrisów graficznych w drukach osiemnastowiecznych; fot. P. Jamski

zbioru, którego pozostałości wciąż spotykane są na rynku antykwarycznym¹²⁹. Typowa dla polskich ekslibrisów heraldycznych z XIX i początków XX w. jest kompozycja jednej z odmian „księgoznaku” Michałowskich w Dobrzechowie, skąd pochodzi pewna liczba ksiąg znajdujących się dziś w Stacji PAN (il. 62b). Godło na tarczy o prostym kroju, korona hrabiowska z piórami strusimi, wstęga z rodową dewizą, jak również kaligraficzny napis „Ladislau et Josephus || Comites Michałowski || Dobrzechów.” mają swoje odpowiedniki w szeregu ekslibrisów sporządzonych dla polskiego ziemiaństwa tamtego czasu¹³⁰.

wyklejce przywołanego już wydania Lomazza z 1785 r. Unaocznia ono bowiem trwałość schematu kompozycyjnego ekslibrisów, jaki rozpowszechnił się u schyłku XVII w.: godło na tarczy pod hełmem prętowym z klejnotem i labrami, w otoku z gałązek palmy i oliwki (il. 62c). O tym, że owo dzieło powstało znacznie później przekonuje jednak nie tylko metryka druku, ale i szczegóły opracowania hełmu, będącego raczej rekwizytem aniżeli elementem zbroi. Niemniej, dobry poziom wykonawczy akwaforty sygnalizuje, że jej anachroniczna forma była skutkiem skonkretyzowanego zamówienia, a nie zapóźnienia i prowincjonalizmu rytownika.

¹²⁸ Ekslibris wklejono na przednią wyklejkę dzieła Lione PASCOLI'EGO (*1674 †1744), *Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, Roma, 1732 [kat. 73].

¹²⁹ Potwierdza to choćby pobieżna analiza ofert na portalach antykwarycznych oraz Ebay'u, będącym obecnie szalenie wdzięcznym obszarem poszukiwań bibliofilskich, skutecznie konkurującym z tradycyjnymi aukcjami, targami i giełdami antykwarycznymi.

¹³⁰ Zob. np.: W. WITTYG, *Ex-Libris'y bibliotek polskich, XVI–XX wiek*, Warszawa 1907, s. 149, 154.

Rozległe uszkodzenia powyższej grafiki, doprowadzące niegdyś próby jej zdarcia lub odklejenia z książki, przypominają nam o pewnym procederze, niegdyś integralnie związanym z praktyką kolekcjonerską. Polegał on na pozyskiwaniu ekslibrisów z woluminów, z których je starannie wyklejano, a gdy nie było takiej możliwości (lub ochoty) – bezceremonialnie zdzierano. Warto nadmienić, że w podobny sposób tworzone też kolekcje najdawniejszych, piętnastowiecznych grafik religijnych (głównie drzeworytniczych), które wklejano jako obrazki dewocyjne do manuskryptów i inkunabułów¹³¹. O masowości tego zjawiska świadczą dziś niezliczone, zabytkowe ekslibrisy, jakie znajdują się w zbiorach instytucjonalnych i prywatnych, ale też porzekadło funkcjonujące do niedawna wśród kolekcjonerów – „książki bywają niepotrzebnie przyklejone do ekslibrisów”. Jego skutki bywały niekiedy opłakane dla estetyki rycin i książek, o czym dobitnie przekonałem się parę lat temu w Bibliotece Polskiej w Paryżu, oglądając unikatowy w rodzimych zbiorach egzemplarz przypuszczalnego ekslibrisu Jana Piotra Norblina¹³². Dzieło to, podobnie jak omawiana rycina ze zbiorów Stacji, musiało być brutalnie „ściągane” z książki, być może przez spieszącego się... kolekcjonera, a zarazem czytelnika Biblioteki.

Nie usprawiedliwiam brutalności zachłanych kolekcjonerów wobec tego rodzaju zabytków. Pamiętam jednak, że właśnie w polskich realiach, w których liczne powstania i wojny doprowadziły do totalnej zagłady

wielu doborowych księgozbiorów, ów proceder przyczynił się do zachowania choćby nikłych śladów ich istnienia. Chyba najlepszym tego przykładem są ekslibrisy znakomitego



Il. 63. Zdrukowana stronica z dzieła P. A. Orlandiego, 1733 r.; fot. A. Wagner

sztycharza Jana Ziarnki z pierwszej połowy XVII w., wykonane dla Chodkiewiczów oraz Daniłowiczów. Unikatowe egzemplarze tych pięknych miedziorytów (przechowywane w British Museum) są dziś jedynymi pozostałościami po owych magnackich księgozbiorach¹³³.

¹³¹ Problem ten dotknąłem na przykładzie dwóch grafik wklejonych do inkunabułu z 1481 r. (A. WAGNER, *Ryciny śrutowe z Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pielnie. Unikatowe dzieła grafiki piętnastowiecznej*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Profesora Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. A. BADACH, M. JANISZEWSKA, M. TARKOWSKA, Warszawa 2009, s. 360–361).

¹³² Rycina ta ma rozległe uszkodzenia po próbach jej zdarcia oraz wycięcia z wyklejki, zob. A. WAGNER, *By chronić i zdobić. O oprawach, supereklibrisach i ekslibrisach w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, Paryż–Toruń 2014, s. 34–36.

¹³³ Np.: E. CHWALEWIK, *Exlibrisy polskie szesnastego i siedemnastego wieku*, Wrocław 1955, s. 100; V. E. VENGRIS, *Lithuanian bookplates / Lietuvių ekslibriai*, Chicago, Illinois 1980, s. 22.

Wróćmy jednak do charakterystyki zasobów Stacji, w których kategorię leksykonów arty-

tysiące uporządkowanych alfabetycznie biogramów artystów (il. 63), mających zróżnicowaną objętość: od dwóch–trzech

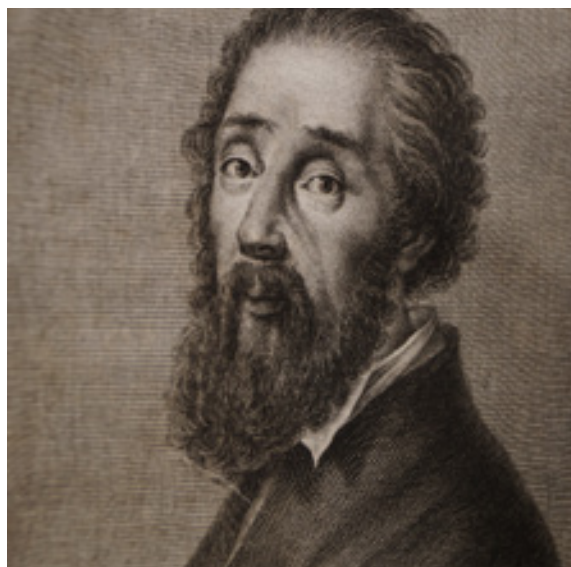
wersów do ponad strony (Rafael, Michał Anioł). Oprócz tego autor i wydawca zadbali o indeks nazwisk, a także obszerną – bo ponad dwudziestostronicową – bibliografię, w której wydzielono między innymi traktaty teoretyczne. Wszystko to znalazło się na prawie pięciuset stronach druku, wyzbytego wprawdzie szczególnych walorów estetycznych, ale pozwalającego na sprawną lekturę dzięki przejrzystemu układowi, zawdzięczanemu choćby wersalikowej żywej paginie.

Całość wieńczą tablice drzeworytnicze prezentujące monogramy wybranych artystów (il. 64).



Il. 64. Stronice z graficznymi przedstawieniami monogramów artystów w dziele P. A. Orlandiego, 1733 r.; fot. A. Wagner

stycznych reprezentuje dzieło Pellegrino Antonio Orlandi'ego (*1660 †1727) *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori* [kat. 67]. W polskiej placówce przechowywany jest egzemplarz czwartego, neapolitańskiego wydania tego dzieła z 1733 r. (pierwsze ukazało się w 1704 r. w Bolonii, a następne w latach 1719 i 1731 w Bolonii i Neapolu)¹³⁴. Edycję tę zadedykowano nestorowi ówczesnego malarstwa neapolitańskiego, Francesco Solimenne, liczącego sobie wówczas siedemdziesiąt sześć lat. Jemu też poświęcono notę biograficzną oraz listy od admiratorów jego sztuki, jak Eugeniusz książę Sabaudzki i arcybiskup-elektor Moguncji, Lothar Franz von Schönborn. Na dzieło to składają się jednak przede wszystkim ponad dwa

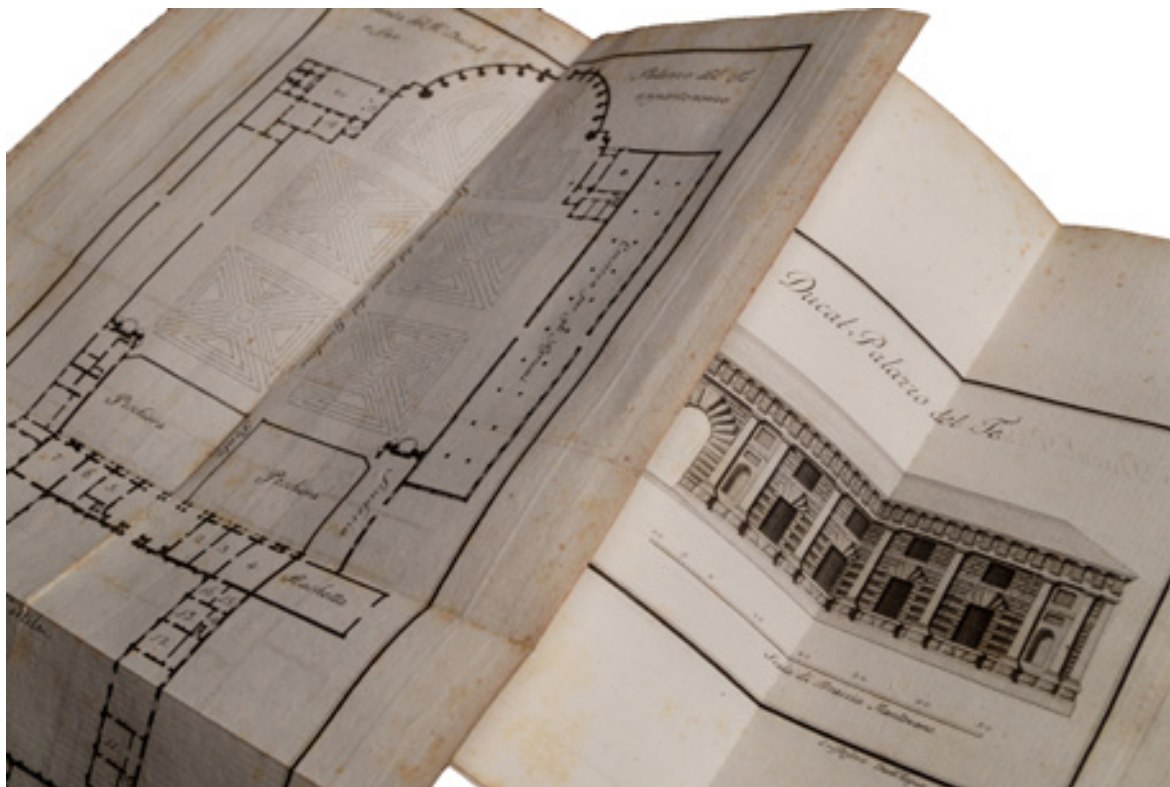


Il. 65. Portret Giulio Romano w dziele G. Bottaniego, 1783 r.; fot. A. Wagner

¹³⁴ Warto nadmienić, że wenecką edycję z 1753 r. zadedykowano królowi polskiemu, Augustowi III (jej współautorem był Pietro Guarienti, związany z królewsko-elektorską galerią w Dreźnie).

Sylwetki wybitnych twórców wyłaniają się też z paru pięknych druków poświęconych dziełom malarstwa i architektury. Pierwszy z nich, zatytułowany *Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducale Palazzo del*

idącą w parze z naukowym profesjonalizmem treści uzupełnianej przypisami w dolnych partiach stronic. Wtórzą temu świetnie wysztichowane plansze, z których pierwsza – sąsiadująca ze stroną tytułową – ukazuje



Il. 66. Rozłożone tablice graficzne z dzieła G. Bottaniego, 1783 r.; fot. A. Wagner

Te fuori della porta di Mantova detta pu-sterla, con alcune tavole in rame [kat. 18], stanowi monografię architektury i malowideł zdobiących słynny Palazzo del Tè w Mantui, wraz z biografią jego realizatora – Giulio Romano. Autorem tego niewielkiego, bo niespełna siedemdziesiąt-stronicowego, druku był malarz Giovanni Bottani (*1725 †1804), zaś autorami plansz graficznych Cristoforo Dall’Acqua (*1735 †1787) i Antonio Maria Campi (aktywny w latach 80. XVIII w.). To mantuańskie wydawnictwo z 1783 r. ma rzetelnie opracowaną szatę typograficzną,

konterfekt Romano (il. 65). Pozostałe sztychy prezentują elewacje i plan rezydencji, wraz z odnośnikami do opisów poszczególnych fresków zdobiących wnętrza (il. 66). Warto dodać, że w woluminie ze zbiorów Stacji do opisanej pozycji bibliograficznej dodano dwa inne druki z lat 80. XVIII w., z których jeden poświęcony jest także mantuańskiej rezydencji (Giuseppe Fabrizi i Domenico Bellei, *Sposizione delle pitture in muro del ducale palazzo nella nobil terra di Sassuolo, grandiosa villeggiatura de’ serenissimi principi estensi* [kat. 40]).

Imponujący charakter ma dziesięciotomowe dzieło jezuickiego pisarza Giuseppe Richa'y (*1693 †1761), zatytułowane *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine* [...]



Il. 67. Rozkładana tablica graficzna w I-szym tomie dzieła Giuseppe Richa'y, 1754 r.; fot. P. Jamski

i wydawane w latach 1754–1762 przez florencką drukarnię Pietro Gaetano Viviani'ego [kat. 82]. Treść książek dotyczy architektury i wyposażenia wnętrz przede wszystkim świątyń florenckich, usystematyzowanych według dzielnic (Santa Croce, Santa Maria Novella, San Giovanni i Santo Spirito). Swe uwagi autor oparł na długotrwałych i wnikliwych studiach, podejmowanych między innymi w archiwach kościelnych i prywatnych. Każdy z tomów ma około trzysta–czterysta stron tekstu wydrukowanego na grubym, wysokiej jakości papierze. Za stronicą tytułową z rozbudowanymi napisami i drzeworytniczą winietą następuje tekst o przejrzystym i eleganckim układzie, wzbogacanym licznymi

winietaми; istotnym dodatkiem do tekstu jest kilkadziesiąt akwafortowych ilustracji, z których część ma pokaźne rozmiary i jest rozkładana. Obok wizerunków obiektów wielkiej i małej architektury (il. 67), uwieczniono na nich szereg dzieł sepulkralnych, w tym takich o średniowiecznej metryce.

Na zabytkach starożytnych i średniowiecznych powstałych w Mediolanie, zanim w 1162 r. miasto zostało zniszczone przez Fryderyka Barbarossę, skupił uwagę Pietro



Il. 68. Strona dedykacyjna w dziele P. Grazoliego, 1735 r.; fot. A. Wagner

Grazoli (*1700 †1753) w pracy *De praeclaris Mediolani aedificis: quae Aenobarbi cladem antecesserunt dissertatio: cum duplici appendice, altera de sculpturis eiusdem urbis*, [...], wydanej tamże w 1735 r. [kat. 47]. Bogatą zawartość tomu zdaje się zapowiadać

już strona tytułowa, na której – oprócz rozbudowanego napisu w czerwieni i czerni – znalazła się sztychowana winieta. Aż dwóch miedziorytniczych winiet użyto na pierwszej



Il. 69. Rozłożone stronicie z grafiką oraz tekstem w dziele P. Grazoliego, 1735 r.; fot. A. Wagner

stronie dedykacji dla wicehrabiego Herculesa Visconti. U góry znalazł się wizerunek jego herbu na kartuszu osadzonym w zacienionej wnęce, tekst zaś poprzedza inicjał „Q”, będący aluzją do jego godła rodowego (il. 68). W głównej części książki rozległym opisom dzieł sztuki i epigrafiki towarzyszą miedziorytnicze tablice (nierzadko rozkładane) z wybranymi zabytkami i odnośnikami do tekstu (il. 69). Chociaż poziom artystyczny tych prac

nie jest wirtuozerski, wskazując na primarność funkcji informacyjnej nad zdobniczą, to odbitki są bardzo solidne i czyste. Wraz z przejrzystym układem tekstu i marginesów skłania to do wysokiej oceny całego wydawnictwa.

Jednym z najobficiej wyposażonym w sztychy drukiem doby *Settecenta* w zbiorach Stacji jest *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza* opublikowane w 1761 r. w tamtejszej oficynie Giovanbattisty Vendramini Mosca przez Ottavio Bertotti Scamozzi'ego (*1719 †1790) [kat. 92]. Swe dzieło zadedykował on mecenasowi, markizowi Mario Capra reprezentującemu zasłużony ród z Vicenzy, a jednocześnie będącemu imiennikiem niegdysiejszego właściciela słynnej Villi Rotonda (zwanej też Villa Almerico Capra). Warto dodać, iż związki tej rodziny z dorobkiem wybitnego architekta wyrażały się także zrealizowaniem w 1764 r. przez Orazio Claudio Capra oraz Bertottiego Scamozziego i Francesco Muttoniego projektu palladiańskiej Villa Capra pod Sarcedo. Wyłania się z tego obraz szczególnej estymy jaką zarówno Capra, jak i Bertotti Scamozzi darzyli twórczość renesansowego twórcy. Ona też stała się przyczyną wydania omawianego druku, któremu nadano formę erudycyjnego dialogu *Leandro i Giuglielmo* o twórczości Palladia oraz Vincenzo Scamozziego.

W egzemplarzu ze Stacji druk rozpoczyna się stroną tytułową o bogatej formie

T. XXVIII. CC. Chier e gal.



typograficzno-graficznej (il. 70, niestety brakuje frontyspisu z portretem Mario Capra'y). Na dalszych stronicach wydrukowano dedykację dla marszałka oraz uwagi do czytelników, za którymi rozpoczyna się ponad stustronicowy tekst dialogu. Wszystkim częściom książki nadano wysmakowany kształt edytorski, na który składają się harmonijne relacje kolumn tekstu z marginesami, estetyczny krój czcionek w czystych odbiciach, a także drzeworytnicze winiety umiejętnie wkomponowane w tekst (il. 71). O jej pięknie przesądzą jednak miedziorytnicze grafiki autorstwa – poznanego już



Il. 70. Fragment strony tytułowej z graficzną winieta w dziele O. Bertotti Scamozziego, 1761 r.; fot. A. Wagner

– Cristoforo Dall'Acqua z Vicenzy, których rozkładane plansze wkomponowane są co kilka–kilkanaście stronic. Do najokazalszych sztychów należy ten z widokiem fasady Villa Rotonda, którego parokrotnie rozkładaną planszę zdecydowałem się zaprezentować na okładce niniejszej książki. Obfitość plansz różnej wielkości, wśród których znajdują się

widoki i plany budowli, wywołuje chwilami wrażenie obcowania z dokumentacją architektoniczną aniżeli książkowym albumem. Nie wykluczone zresztą, że kiedyś wolumin ten znajdował się w posiadaniu anonimowego artysty, za czym zdaje się przemawiać



Il. 71. Stronica z listem do czytelników w dziele O. Bertotti Scamozziego, 1761 r.; fot. A. Wagner

tablica XXVIII. Ukazuje ona fasadę Palazzo Chiericati w Vicenzy, której fragment obejmujący loggię został umiejętnie, acz niezgodnie z rzeczywistym wyglądem budowli, pokolorowany (tabl. XVI). Na niegdyś używane wykorzystywanie księgi do celów praktycznych, w niekoniecznie gabinetowych warunkach, zdają się też wskazywać ślady

← Tabl. XVI. Fragment rozkładanej tablicy graficznej w dziele O. Bertotti Scamozziego, 1761 r.; fot. A. Wagner

zalania niektórych kart – być może pamiątka po *Grand Tour* jej właściciela śladem Palladiańskich realizacji.

Naturalnie, obok dzieł poświęconych całkowicie lub głównie architekturze, zna-

[kat. 27]. Wśród ponad dwustu stronic, do których intrologator dodał puste karty na notatki, największą urodę ma rozkładówka tytułowa i stronica dedykacji. Te pierwsze zdominowane są przez dwie akwaforty

anonimowego autorstwa (il. 72), z kolei dedykację autorstwa Chizzoli’ego rozpoczyna rokokowa winieta, której odpowiada wkleśłodrukowy inicjał “L”, opracowany z iście rysunkową lekkością i swobodą w prowadzeniu kresek (tabl. XVII). Elegancję stronicy wzmacnia przejrzysty układ napisów, rozpoczęty wersalikowym nagłówkiem i kontynuowany tekstem wydrukowanym italiką, „rozświetloną” obszernymi odstępami nie tylko między wersami i wyrazami, ale też kolejnymi literami.



Il. 72. Frontyspis i strona tytułowa dzieła G. B. Carboni’ego i L. Chizzola’i, 1760 r.; fot. A. Wagner

czącą część zbioru Stacji reprezentują druki o malarstwie i rzeźbie. Wśród nich daje się wyodrębnić dwie zasadnicze grupy ksiąg: o ambicjach monograficznych idących w parze z wyższymi walorami edytorskimi oraz koncepcyjnie zbliżonych do przewodników.

Wśród dzieł pierwszej grupy wyróżnić można niewielką książkę przypisywaną Giovanni Battista Carboni’emu (*1725 †1790) i Luigi Chizzola’i (dokładne daty życia i śmierci nieznane) *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un’appendice di alcune private gallerie*, wydaną w 1760 r.

W nurt drukarstwa klasycystycznego wpisują się dwa następne druki: *Le pitture notabili di Bergamo* [...] Andrea Pasta’y (*1706 †1782), wydany w 1775 r. [kat. 76] oraz *Le pubbliche pitture di Piacenza* Carlo Carasi’ego (*1734 †1802) z 1780 r. [kat. 26]. Mimo różniących je formatów i objętości, oba odznaczają się bardzo przejrzystym układem typograficznym, co odnosi się po równi do stronic tytułowych i zasadniczej treści książek. Na stronie tytułowej dzieła Carasi’ego dostrzegalne jest to w maksymalnej redukcji napisów, równoznacznej z powiększeniem połaci światła niezadrukowanego papieru oraz

Tabl. XVII. Strona dedykacyjna z dzieła G. B. Carboni’ego i L. Chizzola’i, 1760 r.; fot. A. Wagner →



AGL' ILLUSTRISSIMI SIGNORI
DEPUTATI PUBBLICI
DELLA CITTA' DI BRESCIA.

LUIGI CHIZZOLA



A genial mia inclina-
zione verso le nobili
arti del Disegno mi
mosse ad accogliere
nella mia casa una
nascente Accademica
Adunanza di Pro-
fessori, e di Giova-
ni Scolari di Pittura.

w formie winiety (il. 73). Klasycyzująca jest sama kompozycja – z widniejącym w centrum

Pewną ciekawostką w druku Carasi’ego jest też znaczna różnica między rozmiarami kolumn tekstowych na stronie tytułowej, pierwszej stronie dedykacji oraz w obrębie tekstu i przypisów. Fakt ten, świadczący o autonomizacji formy typograficznej wspomnianych części książki, spowodował, że introligator – nie chcąc nadmiernie przycinać strony tytułowej – pozostawił bardzo szerokie marginesy zasadniczego tekstu.

Liczną grupę druków w zbiorach Stacji stanowią kieszonkowe monografie-przewodniki po dziełach sztuki we włoskich miastach. Ich ciąg chronologiczny otwiera *Le pitture di Bologna* [...], opublikowany w 1706 r. jako kolejne wydanie – poznanego w poprzednim rozdziale – dzieła Carlo Cesare Malvasia’ego [kat. 55]. Podobnie jak w starszej o dwadzieścia lat *editio princeps*, przejrzysty układ merytoryczny książki sprowadza się do strony tytułowej (il. 74a), a następnie dedykacji, spisu kościołów i innych budowli, indeksu malarzy oraz rzeźbiarzy, a także wprowadzenia do tekstu. W końcu autor rozpoczyna z czytelnikiem wędrówkę

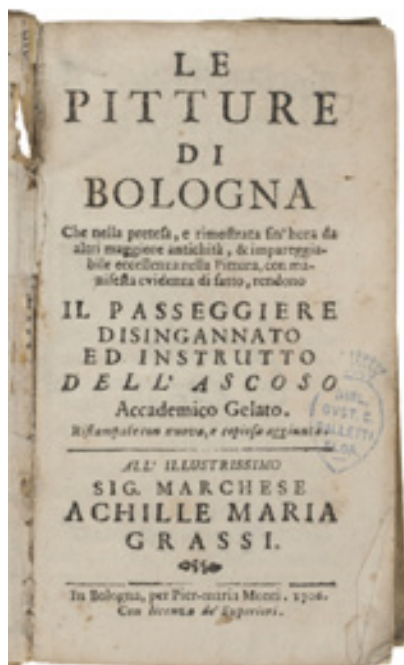


Il. 73. Fragment strony tytułowej z graficzną winietą w dziele C. Carasiego, 1780 r.; fot. A. Wagner

popiersiem Rafaela na kanelowanym cokole, przy którym stoi aniołek i Fama, a z boku przysiaduje personifikacja Malarstwa. Znakem czasu jest tu także posłużenie się przez sztycharza kreską i licznymi punktowaniami, co zapowiada charakterystyczną dla schyłku XVIII w. technikę graficzną – sposób punktowy (zwany też miedziorytem punktowym). We wnętrzu obu druków uwidacznia się redukcja formy winiet, w tym inicjałów, przeważnie mających *stricte* typograficzną formę wersalikowej litery otoczonej drobnymi zdobieniami.

kę przez kolejne „quartieri” miasta z jego budowlami. Robi to w sposób pouczający i przyjemny, skutkiem czego dzieło wydano jeszcze w 1732 r. (il. 74b) i 1755 r. (il. 74c). Obie edycje różnią się od druku z 1706 r. układem typograficznym strony tytułowej (na którą wprowadzono drzeworytniczą winietę), rozkładem wersów w kolumnach tekstu i inną czcionką; konstrukcja treści pozostała zaś niemal nie zmieniona.

Wyrażna przemiana w formie typograficznej nastąpiła dopiero w edycji z 1792 r., która



Il. 74a-e. Strony tytułowe miniaturowych monografii-przewodników po sztuce Bolonii i Padwy w edycjach z 1706, 1732, 1755, 1792 i 1765 r.;
 fot. P Jamski

zwłaszcza stroną tytułową zdradza już zupełnie inne poczucie estetyki (il. 74d). Zmienił się też tytuł dzieła, uwzględniający różnorodność dziedziny sztuki, w tym i kategorie dzieł architektury: *Pitture, sculture, ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna* [...; kat. 58]. Rzut oka do wnętrza książki dowodzi jednak trwałości siedemnastowiecznego układu treściowego, co odzwierciedla się w indeksie obejmującym na pierwszym miejscu świątynie, następnie budowle świeckie. Do tych ostatnich dodano jednak *de'Luoghi pubblici* (miejsca publiczne), co najwyraźniej odpowiadało ogólniejszej tendencji w wydawnictwach podobnego typu.

Potwierdzenie tego znajdujemy wewnątrz takich miniaturowych druków jak dwutomowy *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova* [...] wydany przez Giovanni Battista Rossetti'ego (*1696 †1785) w 1765 r. [kat. 85] (il. 74e), a następnie jedenaście lat później [kat. 86]. Podobnie jak w przewodnikach po Bolonii, treść tych dzieł rozpoczyna się dedykacją, krótkim listem do czytelników, spisem kościołów, domów, pałaców i miejsc publicznych oraz artystów, zaś główna część obejmuje charakterystykę wybranych obiektów. Tu jednak dokonywana jest ona nie według klucza topograficznego, ale typologicznego – począwszy od świątyń.

W egzemplarzu wydania z 1765 r. natrafiamy na ślad uzupełnienia treści brakujących (wyrwanych?) kart książki. Jej dawny – sądząc po dukcie pisma jeszcze osiemnastowieczny – użytkownik, odręcznie zapisał dziesięć stron

tekstu, przekształcając ją w niecodzienny zabytek neografii, a zarazem praktyki czytelniczej epoki *Grand Tours*.

Przywołane pojęcie najlepiej oddaje atmosferę jaką ogarnięta była w osiemnastym stuleciu Wenecja, stanowiąca cel podróży dla trudno przeliczalnych rzesz turystów przybywających tu z praktycznie całej Europy – od Anglii po Rzeczpospolitą i Rosję¹³⁵. Trudno się zatem dziwić, że literatura podróżnicza poświęcona temu miastu jest także w kolekcji Stacji PAN reprezentowana stosunkowo licznymi dziełami. Ich przegląd wypadałoby rozpocząć od najwcześniejszego druku z 1733 r., zatytułowanego *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* [...] i wydane-go w formacie octavo w tamtejszej oficynie Pietra Bassaglia [kat. 17]. Opracował go bibliotekarz, krytyk sztuki i historyk wenecki, Antonio Maria Zanetti Młodszy (*1706 †1778), opierając się w znacznym stopniu na opisach Marco Boschni'ego. Książkę otwiera uroczy miedziorytniczy frontyspis autorstwa anonimowego monogramisty „AF”, ukazujący personifikacją malarstwa (il. 75); sąsiaduje on ze stroną tytułową o zagęszczonej treści wydrukowanej czernią i czerwienią. Po niej zamieszczono dedykację i przywilej drukarski, a następnie *Proemio* przybliżające takie zagadnienia jak *disegno*, *colorito*, czy też *invenzione*. Osobne miejsce zajęły krótkie rysy biograficzne wybranych malarzy weneckich, począwszy od twórców renesansowych po Giovanni Battista Piazzetta'ę i Giovanni

¹³⁵ Z bogatej, zwłaszcza anglosaskiej, literatury na ten temat, zob. np.: *Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, edited by A. WILTON, I. BIGNAMINI, Tate Gallery, London 1996 (tenże katalog w wersji włoskojęzycznej: *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, A. WILTON, I. BIGNAMINI, Roma – Palazzo delle Esposizioni, Milano 1997; J. BLACK, *Italy and the Grand Tour*, Yale University Press 2003; K. MIKOCCA-RACHUBOWA, „Grand Tour” i włoska rzeźba w Polsce końca XVIII i początków XIX wieku, [w:] *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*, red. A. ROČKO, Warszawa 2014, s. 241–257.

Battista Tiepolo. Główna i najobszerniejsza część książki obejmuje przegląd kościołów ze znajdującymi się w nich obrazami.

królewicza polskiego, Fryderyka Krystiana Wettyna [kat. 2]. Poprzedza ją strona tytułowa o przeładowanych napisach, zawierających



Il. 75. Frontyspis i strona tytułowa dzieła A. M. Zanettiego Młodszego, według M. Boschniego, 1733 r.; fot. A. Wagner

Dziełami o porównywalnym poziomie rzemiosła drukarskiego, ale nieporównanie obszerniejszej szacie ilustracyjnej są przewodniki weneckiego wydawcy i drukarza Giovanni Battista Albrizzi'ego (*1698 †1777) o ujednoliconym tytule *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine* [...]. W zbiorach Stacji znajdują się egzemplarze ich czterech wydań. Zdecydowanie najcenniejszy z perspektywy polskiego czytelnika jest wolumin z 1740 r., zawierający dedykację dla

także wzmiankę o dedykacji „prodotta sotto gli auspicj di S. A. R. Federigo Cristiano Principe Reale di Polonia, ed Elettorale di Sassonia ec.”. Na następnej karcie odbito dobrej klasy miedzioryt z herbem Rzeczypospolitej i godłem Wettynów w polu sercowym (il. 76); mimo braku sygnatury, pewne jest iż wykonał go Francesco Zucchi (*1692 †1762). Dowodzi to dość zagadkowy egzemplarz tego samego sztychu przechowywany w British Museum, który odbito z niewyeksplloatowanej płyty i sygnowano w prawym dolnym narożniku kompozycji „F. Zucchi s.[culpfit]”. Dzieło to

identyfikowane bywa jako ekslibris Augusta III Sasa¹³⁶, co wydaje się dość prawdopodobne wobec powszechnego w nowożytności dualizmu funkcjonalnego grafik książkowych jako ekslibrisów¹³⁷.

do *Serenissimy*, bazylikę Świętego Marka, Pałac Dożów i wiele innych, dających w sumie siedemdziesiąt, w znacznej mierze rozkładanych, tablic. Niektóre z nich są sygnowane przez Zucchiego. Warto nadmienić, że na



Il. 76. Rozłożone karty przewodnika po Wenecji G. B. Albrizziego, 1740 r.; fot. A. Wagner

Po dedykacyjnych kurtuazjach – mających w przypadku Fryderyka Krystiana uzasadnienie w jego rozległych humanistycznych zainteresowaniach – następuje główna część książki, na którą składa się prawie trzysta pięćdziesiąt stron tekstu wzbogaconego miedziorytniczo-akwafortowymi ilustracjami. Pierwsza z nich prezentuje widok ogólny Wenecji (il. 77), kolejna ujęcie ze statku wpływającego

ilustracjach książkowych nie kończy się zasób rycin w woluminie, bowiem na wewnętrzną część górnej okładziny naklejono dwa ekslibrisy. Pierwszy z nich sporządzono w głęboko trawionej akwaforcie odbitej czerwoną farbą i prezentującej kartusz rocaillowy z napisem „J. J. L. || Lipper || 1773”. Drugi wykonano w następnym stuleciu prawdopodobnie w technice litografii, ukazującej atrybut

¹³⁶ V. E. VENGRIŠ, *Lithuanian...*, il. 29.

¹³⁷ A. WAGNER, *Ekslibris jako dziedzina grafiki w sferze zainteresowań historii sztuki i bibliologii*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. TALBIERSKA, Warszawa 2014, s. 99–100.



Il. 77. Widok Wenecji w przewodniku G. B. Albrizziego, 1740 r.; fot. P. Jamski

św. Marka, a zarazem symbol Wenecji, z dookólnym napisem „BIBLIOTHECA VENETA CAR. FRID. GVILELM BROSE MDCCCLXXII”; księgoznak ten reprezentowany jest w Stacji przynajmniej kilkoma egzemplarzami.

O kilkadziesiąt stron tekstu i dwie tablice graficzne powiększone są dwie edycje opisywanego dzieła, które wyszły w 1771 i 1772 r. z oficyny Albrizzi’ego; pierwszą wydrukowano w języku francuskim [kat. 5], a drugą we włoskim [kat. 3]. Szczególnie w tej ostatniej dało o sobie znać postępujące z latami zużycie płyt miedzianych z wspomnianymi wyżej wędutami, co powodowało coraz słabsze nasycenie czernią i zwężenie kresek w odbitkach. W przypadku drobniejszych elementów kompozycji kreski wręcz pozanikały, wydatnie obniżając walor estetyczny ilustracji. Zapewne krótko po tej dacie wycofano je z użycia, toteż gdy w 1796 r. wenecki wydawca Francesco Tosi opublikował *Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell’isole circonvicine* [...; kat. 4] wzbogacając tekst



Il. 78. Tablica graficzna w przewodniku G. B. Albrizziego, 1796 r.; fot. P. Jamski

ryciny były już innego – nawiasem mówiąc gorszego – autorstwa (il. 78). W tym druku bezpośrednio po karcie tytułowej widnieje spis treści, odpowiadający już nowym standardom drukarstwa europejskiego.

Podobny, choć nie tak okazały pod względem graficznym, zestaw przewodników w zbiorach Stacji dotyczy Florencji. W ich ciągu chronologicznym na początku sytuuje się wydanie z 1745 r. zatytułowane *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze* [...] i wydrukowane przez tamtejszą oficynę Bernardo Paperini’ego. Stronica tytułowa tego dziełka nosi jeszcze cechy wydawnictw barokowych. Składa się na to nadmiernie rozbudowany (siedemnastowersowy) tytuł i podtytuł, drzeworytnicza winieta i adres

wydawniczy rozdzielony listwą (il. 79a). Naturalnie za stronicą tytułową zamieszczono dedykację, której układ typograficzny odpowiada standardom osiemnastowiecznym: paginacja, winieta *en tête*, nagłówek i tekst

stronie tytułowej tego dzieła dowodzi, iż niegdyś znajdowało się ono w rękach „Au Comte de Stroganoff”, zapewne odbywającego swą „Grand Tour” po miastach Italii. Być może on właśnie kazał pergaminową oprawę obłożyć



Il. 79a–b. Strony tytułowe przewodników po Florencji w wydaniach z 1745 r. i 1798 r.; fot. P. Jamski

z pokaznym inicjałem, przesunięty daleko ku dołowi stronicy. Zasadniczy tekst poprzedza rozkładany widok miasta z lotu ptaka, po którym zarysowane są dzieje miasta, a następnie scharakteryzowane poszczególne dzielnice z ich budowlami. Wykaligrafowany wpis na



rodzajem obwoluty z papieru brokatowego – *carte dorate*, po której niestety pozostały dziś tylko resztki.

Z lat 1771 i 1781 pochodzą dwie edycje przewodnika zatytułowanego *L'antiquario Fiorentino o sia guida per osservare con metodo le cose notabili della città di Firenze. Seconda [Quarta] edizione*, opublikowanego przez Gaetano Cambiagi (*1721 lub 1725 †1795) [kat. 23, 24]. Ich treść podlega analogicznemu schematowi co druk z 1745 r.; wedle tego samego wzorca wysztychowano widok miasta. Nawet strony tytułowe mają

niemal identyczną formę – skromną i przejrzystą, za sprawą okazałych wersalikowych napisów z szerokimi interliniami. Wyraźne

potwierdzeniem może być choćby widok miasta odbity z tej samej płyty co w edycjach z 1771 i 1781 r.



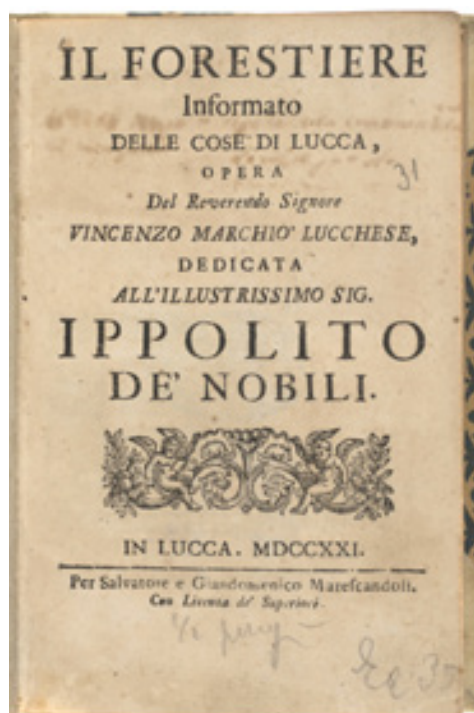
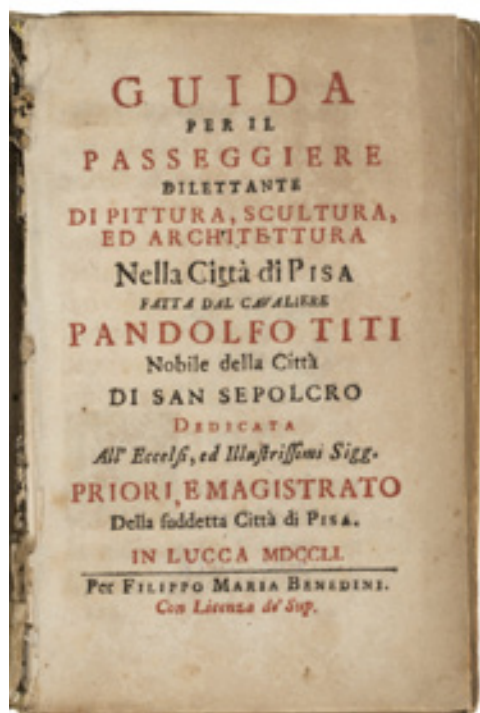
Il. 80. Rozłożona mapa topograficzna przewodnika po Mediolanie z 1778 r.; fot. A. Wagner

wpływy Fournierowskie – w kompozycji oraz doborze czcionek i drobnych ozdóbek ramki – zdradza natomiast strona tytułowa *Guida per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze* z 1798 r. [kat. 25]. W praktyce jest to kolejne (ósme) wydanie dzieła Cambiagi’ego (il. 79b), czego

odwzorowano wielkość i rzuty poziome kosiółków (il. 80).

Tytuł *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova* [...] nosi książka wspomnianego już Giambattisty Rossetti’ego [kat. 87]. W kolekcji Stacji znajduje się jej czwarta edycja z 1786 r.

Oczywiście swoimi przewodnikami o miniaturowym formacie, zestandaryzowanej szacie typograficznej oraz układowi treści mogły się pochwalić także inne większe miasta Italii, czego przykłady znajdujemy na półkach Biblioteki Stacji PAN. W ich wysoce selektywnym przeglądzie posuwać będziemy się od północy, a zatem z kierunku którym Półwysep Apeniński przemierzali podróżnicy z krajów zaalpejskich. I tak, z 1778 r. pochodzi francuskojęzyczny *Guide des étrangers dans Milan avec une carte topographique de cette ville* [kat. 48] opublikowany w tym mieście. Zgodnie z tytułem, w tej malutkiej formacie i objętością (osiemdziesiąt siedem stron) książce zadbane o mapę topograficzną, na której ponumerowano ważniejsze zabytki oraz



Il. 81a-d. Przykłady stronic z osiemnastowiecznych przewodników po miastach włoskich; fot. P Jamski

(wcześniejsze opublikowano w 1765, 1776 i 1780 r.), o klasycystycznej szacie edytorskiej z drzeworytniczymi winietami (il. 81a). Godne podkreślenia w tym egzemplarzu jest, że po upływie dwustu trzydziestu lat od jego wydrukowania nie został on rozcięty. Co więcej, po dziś dzień chroni go kartonowa oprawa wydawnicza (il. 49 – oprawa górna), pozwalająca na zobrazowanie tego w jakiej postaci książki epoki *Settecenta* trafiały w ręce nabywców. Czyni to z owego skromnego woluminu gratkę nie tylko bibliofilską ale i naukową, skłaniającą by ów stan nierozcięcia pozostawić jak najdłużej jako *exemplum* dawnej praktyki drukarskiej i księgarskiej.

Dwa lata wcześniej od przewodnika po Padwie opublikowano *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena* [...; kat. 41] Giovacchino Faluschi'ego (dokładne lata życia nieznane), zasługującą na uwagę przez silne zwężenie woluminu, a co za tym idzie kolumn tekstu (il. 81b). Jak już wspominałem w charakterystyce podobnych druków z XVII stulecia, takie proporcje, współ z nikłymi rozmiarami i wagą, pozwalały na wygodne noszenie książki w kieszeni. Ceną za te atuty był jednak mały stopień pisma, jakim wydrukowano treść dzieła. Jest ona zresztą wyzbyta okazalszych winiet, nie licząc charakterystycznych kompozycji z drobnymi ozdobnikami typograficznymi. Zastępowanie drzeworytów tudzież technik wklęsłodrukowych przez ozdoby czysto typograficzne objęło tu także inicjały. Na sfotografowanej stronie wersalikową „L” odbito z czcionki, a jej obramienie ukształtowano z dwudziestu ośmiu elementów floralnych z tak zwanego materiału drukarskiego (zecerskiego)¹³⁸. Takie rozwiązania techniczne stanowiły zapowiedź odchodzenia

od wielowiekowej tradycji inicjałów iluminatorskich oraz graficznych o formach floralnych i figuralnych. Zamiast nich u schyłku XVIII w. coraz częściej ograniczano się do „składek” typograficznych, by w końcu ograniczyć się do samych odbić liter. Koncepcja ta, wyraźnie zubażająca dekoracyjny aspekt książki drukowanej, dominuje nieprzerwanie do dziś z wyjątkiem rozmaitych wydawnictw bibliofilskich o konserwatywnym obliczu.

Najciekawsze obiekty nie mniej popularnego centrum podróźnictwa w Toskanii przybliża *Guida per il passeggiere dilettante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa* [...], Pandolfo Titi'ego (*1696 †1765), wydany w Lukce w 1751 r. [kat. 101]. Ten miniaturowy druk formatu 12° zawiera bez mała trzysta dziewięćdziesiąt stron tekstu, poprzedzonego stronicą tytułową o dwubarwnych napisach (il. 81c). Na tylnej wyklejce wypisano piórem między innymi nazwisko jego dawnego właściciela „Dom[eni]co Brogiani”. Być może z nim należałoby wiązać szkice, jakie widnieją na początku i końcu woluminu. Ukazują one portal oraz obelisk w architektonicznym otoczeniu, stanowiące zapewne artystyczne impresje wrażliwego na sztukę *dilettante*. Także w Lukce wydany został w 1721 r. druk *Il forestiere informato delle cose di Lucca* autorstwa Vincenzo Marchiò [kat. 60]. Wcześniejsza na tle poprzednich książek metryka tej książki odzwierciedla się w jej szacie edytorskiej, podlegającej jeszcze pryncypiom barokowym. Dostrzegalne jest to już na stronie tytułowej, wypełnionej piętnastoma wersami tytułu i podtytułu odbitego w dwóch kolorach, poniżej którego wciśnięto jeszcze trójwersowy adres wydawniczy (il. 81d).

¹³⁸ Materiał drukarski (zecerski) – wyposażenie drukarni obejmujące między innymi czcionki i wszelkie ozdobniki przeznaczone do składania a następnie odbijania tekstów.

Niejako na drugim krańcu ewolucji osiemnastowiecznych kompozycji stron tytułowych lokuje się książeczka *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna* autorstwa Francesco Beltrami'ego i opublikowana w 1791 r. [kat. 14]. Pozycję tę zawdzięcza nie tyle rozdysponowaniu napisów i krojowi



Il. 82. Fragment strony tytułowej z graficzną winietą w przewodniku po Rawennie F. Beltrami'ego, 1791 r.; fot. P. Jamski

liter, co pokaźnej winiecie z widokiem na Mauzoleum Teodoryka (il. 82). Dzieło wykonano wprowadzając w technikę akwaforty, ale ewidentnie naśladowując sposób (miedzioryt) punktowy, zdobywający sobie podówczas wielką popularność w grafice książkowej i luźnej. Co więcej, wprowadzenie do kompozycji elementów kształtowanych kreską, kontrastujących wyrazistością z motywem budynku i nieba, stanowi ułkon rytownika dla innej szalenie modnej techniki. Była nią u schyłku osiemnastego stulecia akwatinta łączona z akwafortą. Dzięki sygnaturom zaakcentowanym na obrzeżu charakterystycznej dla epoki, owalnej kompozycji znamy autorów tej pracy: rysownika B. (?) Fiandrini'ego i rytownika Gaspare Ginanni'ego. Parę grafik

znalazło się też we wnętrzu woluminu, w tym topograficzny plan miasta na rozkładanej planszy, sygnowany „Ios. Carolus Morigi Pub. Geom. & I. U. D. del.” oraz „Juilius Contarini Sculp. Rav. 1781.”

Wśród różnorakich przewodników po miastach jako ciekawostkę bibliograficzną i osobliwość bibliofilską warto też przywołać niewielką, około dziewięćdziesięciostronicową broszurę *La galerie de Florence* opublikowaną w 1798 r. w Bazylei [kat. 44]. W zbiorach Stacji znajduje się egzemplarz pierwszego wydania tej pracy (następne pojawiły się w 1800 i 1802 r.), chronionej przez okładkę broszurową z niebiesko-szarego papieru (il. 83). Dla jej wzmocnienia użyto karty druku ulotnego „Avviso” z uroczym pod względem typograficznym tekstem, którego odbito tak zwanymi czcionkami pisankowymi (skrypturowymi)¹³⁹. Jakkolwiek rozwiązanie to nie służy estetyce woluminu, zakłócając stonowaną kompozycję strony tytułowej, to z dzisiejszej perspektywy przesądza o jego dodatkowej wartości. Został on bowiem „wzbożony” o dodatkowy zabytek drukarstwa, należący do szczególnie nietrwałej, bo nie szanowanej przez użytkowników, kategorii. W polskich realiach – jakże odmiennych od losów włoskich *librarii* – w których burze dziejowe unicestwiły niewyobrażalną liczbę dzieł rodzimego drukarstwa, tego rodzaju „makulatura introligatorska” stanowi bezcenne źródło pozyskiwania unikatowych tekstów. Ich wartości historycznej i symbolicznej nie umniejsza fakt, że najczęściej są zachowane fragmentarycznie jako wypełnienie wnętrza opraw sporządzanych przez introligatora. Dowodem na to niech jest *Raj duszny (Hortulus animae)* Biernata z Lublina, wydrukowany w Krakowie w 1513 r., a znany dziś z drobnych

¹³⁹ Pisanki (skryptury) drukarskie – pisma drukarskie imitujące teksty odręczne, w tym i kaligraficzne.

fragmentów wyciągniętych pod koniec XIX w. z renesansowej oprawy. Dzieło to ma status pierwszej książki drukowanej w całości w języku polskim; niestety jego relikty zaginęły podczas II wojny światowej¹⁴⁰.

Zbliżając się do końca rozdziału wypadłoby przyjrzeć się jeszcze dwóm dziełom, które sytuują się na pograniczu literatury pięknej i sztuk plastycznych. Oba też, choć w różnym stopniu, stanowią przykłady osiemnastowiecznego artyzmu w sferze typograficznej i graficznej. Wśród nich pierwsze miejsce rezerwuję dla książki Adamo Chiusole (*1728 †1787), włoskiego prozaika i poety, bibliofila, a także malarza i historyka sztuki zaangażowanego w ochronę zabytków¹⁴¹. Jego *Dell'arte pittorica libri VIII. Coll'aggiunta di compinimenti diversi* [...] wydano w 1768 r. w weneckiej oficynie Caroboli'ego i Pompeati'ego [kat. 30]. Na około trzystu stronach znalazły się rozważania autora nad różnorodnymi aspektami malarstwa, poprzedzone sonetem do weneckiego patrycjusza, Pietro Correr'a. Całości nadano elegancką formę edytorską, na którą składa się wysokojakościowy papier, przejrzyste układy tekstu i marginesów, mocne i czyste odbicia czcionek, a w końcu dość bogaty zestaw ozdobników (il. 84a-b). Anonimowy, acz utalentowany, artysta sporządził pokażne, akwafortowe winiety *en tête* prezentujące głównie sceny rodzajowe. Ich wspólnym tematem jest malarstwo.

Mimo powyższych atutów, egzemplarz znajdujący się w Stacji nie zyskał większego



Il. 83. Wewnętrzna strona okładki i strona tytułowa anonimowego druku *La galerie de Florence*, 1798 r.; fot. A. Wagner

uznania kolejnych generacji czytelników, począwszy bowiem od 1/3 objętości karty są nierozcięte. Wraz z oryginalną oprawą wydawniczą wykonaną z szarego kartonu (il. 49 – druga od dołu), ułatwia to zobrazowanie sobie jak prezentował się wolumin tuż po opuszczeniu księgarni.

Niniejszy przegląd zamykam kieszonkowym tomem *Satire di Salvator Rosa* w opracowaniu włoskiego lingwisty, Antona Maria Salvini'ego (*1653 *1729). Został on wydany w Londynie w 1787 r. przy współudziale Giovanni Tommaso Masiego z Livorno [kat. 89]. Jak sygnalizuje tytuł, poświęcono

¹⁴⁰ Zob. np.: L. BERNACKI, *Pierwsza książka polska. Studium bibliograficzne*, Lwów 1918; *Librorum in Polonia editorum deliciae czyli wdzięk i urok polskiej książki*, Warszawa 1974, nr kat. / tabl. 15; [Raj duszny] *Hortulus animae polonice*, do druku podał W. WYDRA, Poznań 2006.

¹⁴¹ Zob. np.: R. ADAMI, *Adamo Chiusole. Pittore, letterato, storico lagarino del Settecento*, Rovereto 1997.

go znakomitemu twórcy doby baroku, który oprócz obrazów i nie mniej cenionych akwafort, pozostawił po sobie także zbiór satyr biorących na ostrze szereg słynnych osobistości siedemnastowiecznej Italii. Dzieło to składa się z dwóch zasadniczych części:

prezentowano popiersie artysty według jego malarskiego autoportretu z Uffiziów¹⁴². Jednakże najbliższe pokrewieństwa łączą tę edycję z londyńskim wydaniem *Satyr* z 1781 r., ukazującym na frontyspisie medalion z konterfektem i dwuwersowy napis.



Il. 84a–b. Stronice z tekstem i graficznymi winietami w dziele A. Chiusole, 1768 r.; fot. P. Jamski

życiorysu artysty wraz z sonetem na jego cześć oraz tekstu literackiego. Owa zgrabna, mała książeczka o objętości prawie trzystu dzieł, stanowi jedno z wielu europejskich wydań dzieła Rosy o zbliżonej formie edytorskiej. Ujawnia się to zwłaszcza w ich rozkładówkach ze stroną tytułową i frontyspitem, na którym konsekwentnie

W edycji, do której należy egzemplarz ze Stacji PAN, portret wykonano jednak w odmiennej manierze (il. 85). Dodatkowo, zamiast typograficznych napisów strona tytułowa ma formę miedziorytniczego frontyspisu autorstwa rzymskiego sztycharza Pizzi'ego, prawdopodobnie tożsamego z Luigi Pazzi'm¹⁴³. Jego praca przeniknięta jest już

¹⁴² Zob np.: J. SCOTT, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven & London 1995, s. 61, il. 75.

¹⁴³ *Allgemeines Lexikon...*, Bd 27, Leipzig 1933, s. 125–126.

atmosferą klasycyzmu, wyrażającą się w antykizujących kostiumach postaci, redukcji składników kompozycji czy nawet w pewnym chłódzie perfekcyjnie wysztychowanych kresek (il. 86). Są one budulcem nie tylko form plastycznych, ale i epigraficznego tytułu druku oraz wykaligrafowanego adresu wydawniczego.

Ów sztych, którego wykonano u schyłku XVIII stulecia, zdaje się potwierdzać oczywistą prawdę o kulturze Italii jako niewyczerpanym źródle inspiracji niezależnie od zmieniających się stylów w typografii i grafice.

Dorobek książki drukowanej kolejnych stuleci potwierdził to w pełni.



Il. 85. Rozłożone karty dzieła A. M. Salviniego, 1787 r.; fot. A. Wagner



Il. 86. Frontyspis dzieła A. M. Salviniego, 1787 r.; fot. P. Jamski



ZAKOŃCZENIE

DOKONANA WYŻEJ PREZENTACJA KILKUDZIESIĘCIU – spośród niemal stu dwudziestu – nowożytnych druków o sztuce, jakie znajdują się w Stacji PAN w Rzymie, prowadzi do pewnej uogólniającej konstatacji. Otóż w tej słabo znanej polskiej placówce naukowej znajduje się niewielki, ale cenny zbiór ksiąg poświęconych bogatej palecie zjawisk, nazwisk i dzieł sztuki od starożytności po schyłek XVIII w. Istotnie, wybierając jako temat książki akurat druki o takiej problematyce miałem na uwadze ich relatywnie sporą liczbę w stosunku do reszty bibliotecznego zasobu Stacji. Czyni to z nich najbardziej reprezentatywną i reprezentacyjną część tego zbioru, przesądzającą o jego wybitnie kolekcjonerskim charakterze. Nadany mu on został przez twórcę Biblioteki, a zarazem współzałożyciela Stacji – Józefa Michałowskiego z Dobrzechowa, polskiego emigranta długoletnio mieszkającego w Rzymie. Innymi słowy, księgi o sztuce stanowią prawdziwą wizytówkę Stacji, co wynika zarówno z ich wartości historycznej co piękna.

Kolejną przyczyną, dla której zdecydowałem się spopularyzować wiedzę o starych drukach Stacji, jest ich atrakcyjność jako przedmiotu naukowej eksploracji oraz bibliofilskiej kontemplacji. Wraz z pracownikami tej instytucji doskonale zdajemy sobie bowiem sprawę, że w Rzymie każdego roku przebywa trudna do oszacowania liczba pracowników naukowych oraz koneserów sztuki (w tym i sztuki książki), dla których może się ona stać interesującym, choć na pewno nie pierwszorzędnym, celem wizyt. Jej przestronne wnętrza w Palazzo Doria sąsiadującym z Piazza Venezia zapewniają nie tylko specyficzną, dostojną atmosferę, ale też komfort obcowania z książkami.

Uznaliśmy zatem, że poprzez niniejszą książkę warto skupić uwagę Czytelników nie tylko na aspekcie historyczno-artystycznym charakteryzowanych dzieł (rozumianym jako biografie ich autorów czy też wpływ ich dzieł na dyskurs teoretyczny i praktykę artystyczną). Byłaby to zresztą chybiona idea wobec

← Tabl. XVIII. Wnętrze czytelnicy Biblioteki Stacji Naukowej PAN w Rzymie; fot. A. Wagner

nieobjętego ogromu specjalistycznej literatury na ten temat. Pragnieniem naszym było ażeby poprzez treść i ilustracje niniejszej książki Czytelnicy mogli się zbliżyć do opisywanych woluminów jako materialnych świadectw historii. Niezależnie od tego czy są naukowcami wyspecjalizowanymi w problematyce artystycznej czy bibliofilskimi admiratorami dawnej typografii, grafiki i introligatorstwa.

Dlatego też punkt wyjścia dla analizy poszczególnych książek stanowiła przede wszystkim ich zwięzła charakterystyka jako elementu dyskursu artystycznego swojej epoki. W moim przekonaniu ułatwia to bowiem uzmysłowienie sobie znaczenia jakie TREŚĆ tych dzieł miała w historii sztuki. Nie mniejszą, a przeważnie większą, uwagę poświęciłem jednak FORMIE książek jako obiektów, a ściślej wytworów papiernictwa, drukarstwa i grafiki. Oczywiście, przyjęcie owej bibliologicznej perspektywy wynikało z przeświadczenia o wielkiej roli jaką w recepcji dzieła książkowego odgrywa jego fizyczna postać, w tym zwłaszcza szata typograficzna oraz ilustracyjna. Ukłonem wobec tych, którzy książkę postrzegają głównie jako piękny przedmiot było zaakcentowanie kwestii na ogół umykających analizie historyka sztuki. Mam tu na myśli stan zachowania (podkreślę

raz jeszcze – w przypadku druków ze zbiorów Stacji PAN zazwyczaj doskonały), kompletność woluminu, jego oprawa i proveniencje. W moim przeświadczeniu dopiero zobrazowanie również tych aspektów istnienia książki daje możliwie pełen obraz jej dziejów jako nośnika treści i wartości estetycznych.

Musimy bowiem pamiętać, że forma typograficzna i graficzna książek drukowanych jest tak samo wykładnią wiedzy o sztuce danej epoki jak powstające w niej budowle, rzeźby czy obrazy. Nie przypadkowo zresztą w środowisku praktyków i teoretyków drukarstwa już dawno ukuto pojęcie „czarnej sztuki” jako nazwy drukarstwa. Widać to doskonale na przykładzie – scharakteryzowanych w książce – układów typograficznych na stronicach, ewolucji kształtów liter, formy i ikonografii winiet, nie mówiąc o graficznych ilustracjach. Można zatem stwierdzić, że książki o tematyce artystycznej rozprzestrzeniały nowe prądy w sztuce, ale zarazem przyswajały je z innych mediów.

Pozostaje zatem wyrazić nadzieję, że niniejsza publikacja nie tylko przybliżyła Czytelnikom zbiory mało znanej placówki bibliotecznej w Rzymie, ale też zachęciła do zapoznania się z nimi pod kątem treści i pięknej formy.

SUMMARY

The Library of Polish Academy of Sciences Scientific Center in Rome (Accademia Polacca di Roma), which is located in Palazzo Doria near Piazza Venezia, was established in 1921 by Józef Michałowski (*1870 †1956). He was a Polish emigrant who came from a family that has rendered great services to the national culture – his relative was among others the outstanding romantic painter, Piotr Michałowski, whereas in family residence in Dobrzechów the collection of works of art including the paintings of the Masters of Western Europe has been built up.

The institution possesses not big collection of the early printed books that has nearly four hundred works from the 16th to the turn of the 18th century. In the respect of the topic, they reflect the Michałowski's interests as a collector, wherefore the dominant position take the *polonica* and Italian printed books, and to a lesser extent – books published in different countries, especially in France.

The exposed place among these works is taken by printed books devoted to the art. First of all, there are famous, 16th and

17th-century editions of treatises of Vitruvius, Serlio, Lomazzo, Ottonelli as well as da Cortona or Vignola and Pozzo which usually are characterized by very opulent resource of graphic illustrations. Apart from them, the Center has numerous less known treaties, beginning with a rare work of Pomponius Gauricus, Samuel Marolois, Antonio Ludovico Neri, and ending with Antonio Franchi il Lucchese and Carlo Pisarri. The great significance have also the lives of the artists, among which there is admittedly no excellent *Vite* by Giorgio Vasari, but instead there is one of the editions of work by Giovanni Pietro Bellori, and furthermore – sometimes beautifully published – printed books of Giambattista Passeri, Raffaele Soprani, Tommaso Temanza or Francesco Maria Tassi. The richness of illustrations including unfolded graphic plates is visible in the monographs of the cities and monuments, as in the work about Milan by Carlo Torre or the book about Vicenza by Ottavio Bertotti Scamozzi. Not rarely are the illustrations located in the inside of little-format guides of cities such as Venice, Rome,

Florence, Pisa, Padua and others. The oldest editions of this kind, which are in the Center, come from the beginning of the 17th century (the guide of Venice from 1603 and 1612), however definitely most of them was printed in the next century.

Almost all volumes from the Center's collection are very well or sometimes even perfectly maintained. It proves the care for the aesthetics of the printed books that characterized Michałowski, who has presumably been acquiring most of works on the Italian antique market. What often indicates that the specific books come from Italian old libraries are their parchment and cardboard bindings, bookplates and other marks as well as owner's inscriptions.

All of this determines high historical and aesthetic value of the collection of the

early printed books about art that are in the Center of Polish Academy of Sciences. In that case, the aim of this book is to acquaint Italian and Polish reader with this not well-known collection. In the next three chapters, the prints from the 16th, the 17th and the 18th century are analysed. The research includes above all the typographic and graphic aspect, nevertheless proper attention is also paid to the authors of the works and their significance in the history of art. The addition to the content of the book are the illustrations that present characteristic elements of selected works. Considering scientists and bibliophiles who would like to acknowledge the collection of early printed books in the Centre more exactly, simplified catalogue of each work on this topic is put at the end of the book.

RACCOLTE

DA ANDREA PASTA,

Con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione,
e all' amorosa cura de' Quadri.



IN BERGAMO X MDCCLXXV. X

PER FRANCESCO LOCATELLI
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

CON LICENZA DE' SUPERIORI

IMAGINI DE' DEI



PITTURA

In cui osservasi
e si conoscono
della
COL
Della descrizione
che mostra
Si trova in altri
nel
Castiglione
de' Papi
Vergata del

DELLA
PITTURA
VENEZIANA,
E DELLE
OPERE PUBBLICHE
DEI
VENEZIANI MAESTRI
LIBRI V.
Edizione Seconda.



IN VENEZIA
MDCCLXXV.
Nella Stamperia di Giacomo Scotti
a S. Salvatore.
Con Licenza de' Superiori.

che rende l'istesso la ragione, tosta da Diodoro, di-
da che già da principio avendo affat si indistaccato
come formentati, e parzi venissero spisso à remore infie-
duri, si scissero tiramente, onde ne morivano mol-
che in vece di duri ligni portassero le lieti, ferole, per-
chano, poi non ne figurava male alcuno, perche li fi-
de alla canna, & perche le foglie di essa sono gratissime
le dice Plinio, ancor A fino a quel Dio. di cui era la
Diodoro, che l'uecho si armava nelle guerre, & vi-
tutti intorno le pelli delle Pantere, perche non a-
la

E ISTO

DE
ULTORI ED
CREMONES

ERA POST

DI
ATTISTA ZAIST

ED ARCHITETTO CREMONES

DATA IN LUCE

TON MARIA PANI

MERITO IMPAREGLIABILE

BILI SIGNORI PREFE

governo della Città di Cremona.

TOMO PRIMO.

DELL' ARTE PITTORICA
LIBRI VIII.

COLL' AGGIUNTA DI COMPONENTI DIVERSI

DEL CONTE

ADAMO CHIUSOL

DI ROVEREDO.

X. P. A. X



SPIS KATALOGOWY

STARYCH DRUKÓW O SZTUCE

W STACJI NAUKOWEJ PAN W RZYMIE

NINIEJSZY SPIS KATALOGOWY MA CHARAKTER SKRÓCONY, co odnosi się do zapisów bibliograficznych oraz danych niebibliograficznych, to jest proveniencji i opraw. Jego zadaniem jest tylko wskazanie zainteresowanym Czytelnikom określonych dzieł znajdujących się w zbiorach Stacji PAN w Rzymie. Z tego też względu zredukowanym opisom towarzyszą sygnatury książek, co umożliwia ich szybkie udostępnienie w czytelni Biblioteki. Prace nad pełnymi opisami katalogowymi wszystkich starych druków z kolekcji Stacji prowadzone są obecnie przez pracowniczki PAN Biblioteki Gdańskiej; znaczna część tychże jest już dostępna na stronie katalogu centralnego NUKAT.

W niniejszym spisie przyjęto układ alfabetyczny według nazwisk autorów dzieł, podobnie zastosowano porządek alfabetyczny dla różnych pozycji tego samego autora. Prace anonimowe ujęto pod tytułem. Zgodnie z przyjętą praktyką katalogowania w szeregowaniu alfabetycznym pominięto rodzajniki. W przypadku różnych wydań tego samego druku wyszczególniono je w ciągu chronologicznym. Opisy skonstruowane są według schematu: nazwisko i imię autora (w wersji oryginalnej, w niektórych przypadkach z wersją spolszczoną), wraz z datami życia i śmierci, numer pozycji katalogowej, tytuł dzieła, miasto wydania, oficyna/drukarnia, data roczna wydania (w cyfrach arabskich), sygnatura, ewentualne uwagi.

← Tabl. XIX. Zestaw starych druków o sztuce jako wcielenie rozmaitych koncepcji stron tytułowych;
fot. A. Wagner

AFFÒ IRENEO (*1741 †1797)

1. *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto Il Parmigianino*, Parma, presso Filippo Carmignani Stampatore, 1789.

Sygn. XXI–146 [4.IV.27.]

ALBRIZZI GIOVANNI BATTISTA (*1698 †1777)

2. *Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine* [...], Venezia, presso Giambattista Albrizzi, 1740.

Sygn. XXI–160 [5.IV.15.]

3. *Forestiero Illuminato intorno le cose più rare, e curiose antiche, e moderne, della Città di Venezia, e dell'Isole circonvicine* [...], Venezia, presso Giambattista Albrizzi, 1772.

Sygn. XXI–192 [5.IV.11.]

4. *Forastiero illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine* [...], Venezia, presso Francesco Tosi con approvazione, 1796.

Sygn. XXI–164 [5.IV.12.]

5. *L'Etranger plainement instruit des choses les plus rares et curieuses, anciennes et modernes de la ville de Venise et des isles à l'entour* [...], Venise, Rue Saint Benoît Par Jean Baptiste Albrizzi Fils de Jerome, 1771.

Sygn. XXI–191 [5.IV.10.]

ALGAROTTI FRANCESCO (*1712 †1764)

6. *Saggio sopra la Pittura*, Livorno, per Marco Coltellini in Via Grande, 1763.

Sygn. XXI–123 [4.I.12.]

AMICI GIUSEPPE (publikował w ostatniej ćwierci XVIII w.)

7. *Descrizione de'quadri del ducale appartamento di Modena. Terza edizione con le aggiunte*, Modena, Per gli Eredi di Bartolomeo Soliani Stampatori Ducali, 1787.

Sygn. XXI–85 [5.VI.11.]

AVEROLDI GIULIO ANTONIO (*1651 †1717)

8. *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, dalle Stampe di Gian-Maria Rizzardi, con licenza de'Superiori, 1700.

Sygn. XXI–301 [5.VIII.16.]

AZARA JOSE NICOLAS DE (*1730 †1804), FEA CARLO DOMENICO (*1753 †1836)

9. *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del Re Cattolico Carlo III*, Roma, nella Stamperia Pagliarini, 1787.

Sygn. XXI–293 [4.VII.19.]

BAGLIONE GIOVANNI (*około 1566 †1643), PASSERI GIOVANNI BATTISTA (*około 1610 †1679)

10. *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. fino a' tempi di Papa Urbano VIII. nel 1642 [...]* Con la vita di Salvator Rosa Napoletano pittore, e poeta [...], Napoli, con Licenza de' Superiori, e Privilegio, 1733.

Sygn. XXI–50 [4.IV.9.]

BAROTTI CESARE (*1728 †1782)

11. Pitture e sculture che si trovano nelle chiese, luoghi pubblici, e sobborghi della città di Ferrara, Ferrara, appresso Giuseppe Rinaldi, 1770.

Sygn. XXI–102 [5.VII.12.]

BARTOLI FRANCESCO (*1745 †1806)

12. *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, [...]*, Venezia, presso Antonio Savioli In Merceria, appi è del ponte de' Beretteri, 1776.

Sygn. XXI–77 [5.VIII.22.]

BELLEI DOMENICO – zob. FABRIZI GIUSEPPE

BELLORI GIOVANNI PIETRO (*1613 †1696)

13. *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni [...]*, Roma, per il Successore al Mascardi, A spese di Francesco Ricciardo, e Giuseppe Buono, 1728.

Sygn. XXI – 41 [4.IV.3.]

BELTRAMI FRANCESCO (*1748 †1802)

14. *Il forestiere istruito delle cose notabili della città di Ravenna*, Ravenna, nella Stamperia Roveri presso i Fratelli Fava, 1791.

Sygn. XXI–76 [5.V.38.]

BIANCONI CARLO (*1732 †1802)

15. *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi*, Milano, nella stamperia Sirtori, 1787.

Sygn. XXI–127 [5.VI.9.]

BOSCHINI MARCO (*1613 †1688)

16. *Le ricche miniere della Pittura Veneziana*, Venezia, Appresso Francesco Nicolini. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio, 1674.

Sygn. XXI–148 [5.IV.19.]

BOSCHINI MARCO (*1613 †1688), ZANETTI ANTONIO MARIA MŁODSZY (*1706 †1778)

17. *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine* [...], Venezia, Presso Pietro Bassaglia, a S. Bartolommeo, al segno della Salamandra, 1773.

Sygn. XXI–151 [5.IV.13.]

BOTTANI GIOVANNI (*1725 †1804)

18. *Descrizione storica delle pitture del Regio-Ducaie Palazzo del Te fuori della porta di Mantova detta pusterla, con alcune tavole in rame*, Mantova, nella Stamperia di Giuseppe Braglia All'Insegna di Virgilio, 1783.

Sygn. XXI–241 [5.VI.2.]

BOTTARI GIOVANNI GAETANO (*1689 †1775)

19. *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura* [...], Roma, per gli Eredi Barbiellini Mercanti di Libri e Stampatori a Pasquino, 1754.

Sygn. XXI–240 [4.V.2.]

BRANDOLESE PIETRO (*1754 †1809)

20. *Pitture sculture architetture ed altre cose notabili di Padova*, Padova, spese di Pietro Brandolese Libraio, 1795.

Sygn. XXI–126 [5.VI.19.]

BULENGER JULES CÉSAR (*1558 †1628)

21. *De pictura plastice, statuaria libri duo*, Lugduni, Sumptibus Ludovici Prost, 1627.

Sygn. XXI–323 [4.VI.15.]

CADIOLI GIOVANNI (*1710 †1767)

22. *Descrizione delle Pitture, Sculture, ed Architetture, Che si osservano nella Città di Mantova* [...], Mantova, per l'Erede di Alberto Pazzoni, Regio-Ducaie Stampatore, 1763.

Sygn. XXI–128 [5.VI.4.]

CAMBIAGI GAETANO (*1721 lub 1725 †1795)

23 *L'antiquario fiorentino o sia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze. Seconda Edizione corretta, e di copiose notizie accresciuta*, Firenze, nella Stamperia Granducaie, 1771.

Sygn. XXI–213 [5.VII.11.]

24. *L'antiquario fiorentino o sia Guida per osservar con metodo le cose notabili della città di Firenze. Quarta Edizione Corretta, e di copiose notizie accresciuta*, Firenze, per Gaet. Cambiagi stamp. granduc., 1781.

Sygn. XXI–272 [5.VII.17.]

25. *Guida per osservare con metodo le rarità e bellezze della città di Firenze*, Firenze, per Gaetano Cambiagi Stamp. Granducaie, 1798.

Sygn. XXI–217 [5.VII.18.]

CARASI CARLO (*1734 †1802)

26. *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, con permissione, 1780.

Sygn. XXI–249 [5.V.4.]

CARBONI GIOVANNI BATTISTA (*1725 †1790), CHIZZOLA LUIGI (XVIII w.)

27. *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'appendice di alcune private gallerie*, Brescia, dalle Stampe di Giambattista Bossini, 1760.

Sygn. XXI–130 [5.VIII.17.]

CARTARI VINCENZO (*około 1531 †1569), PIGNORIA LORENZO (*1571 †1631)

28. *Imagini delli Dei de gli antichi* [...], Venetia, appresso Nicolò Pezzana, 1674.

Sygn. XXI–255 [4.VIII.8.]

CHAPERON PAUL-ROMAIN (*1732 †1793)

29. *Traité de la peinture au pastel* [...], Paris, chez defer de Maisonneuve Libraire, rue du Foin Saint-Jacques, Hôtel de la reine Blanch, 1788.

Sygn. XXI–214 [4.VIII.19.]

CHIUSOLE ADAMO (*1728 †1787)

30. *Dell'arte pittorica libri VIII. Coll'aggiunta di compinimenti diversi*, Venezia, Presso Caroboli, e Pompeati Compagni, 1768.

Sygn. XXI–140 [4.VI.18.]

CHIZZOLA LUIGI – zob. CARBONI GIOVANNI BATTISTA

CORONELLI VINZENZO MARIA (*1687)

31. *Guida de' forestieri o sia Epitome Diaria perpetua sagra-profana per la città di Venezia ad uso anco d'ogni riverito nazionale per sapere tutto ciò si contiene di nobile e dilettevole* [...], Venezia, si vende da Simon Occhi all'Infeg. dell'Italia all'Orologio, 1744.

Sygn. XXI–158 [5.IV.21.]

CORTONA PIETRO DA – zob. OTTONELLI GIOVANNI DOMENICO

CRESPI LUIGI (*1709 †1779)

32. *La certosa di Bologna* [...], Bologna, A S. Tommaso d'Aquino, 1772.

Sygn. XXI–99 [Br.III.]

33. *La certosa di Bologna* [...], Bologna, A S. Tommaso d'Aquino, 1782.

Współoprawne z sygn. XXI–99 [Br.III.]

34. *La certosa di Bologna* [...], Bologna, a San Tommaso D'Aquino, 1793.

Sygn. XXI–87 [5.VIII.6.]

DAL POZZO BARTOLOMEO (*1637 †1722)

35. *Le Vite de' Pittori, de gli Scultori et Architetti Veronesi* [...], Verona, per Giovanni Berno, 1718.
Sygn. XXI–119 [4.V.15.]

DATI CARLO ROBERTO (*1619 †1676)

36. *Vite de pittori antichi* [...], Firenze, nella Stamperia della Stella, 1667.
Sygn. XXI – 51 [4.IV.8.]

DOGLIONI GIOVANNI NICOLÒ (*1548 †1629)

37. *Le cose maravigliose dell'inclita città di Venetia* [...], Venetia, Presso Domenico Imberti, 1603
Sygn. XXI–193/1 [5.IV.14.]

38. *Le cose maravigliose et notabili della città di Venetia* [...], Venetia, Presso Domenico Imberti, 1612
Sygn. XXI–193/2 [5.IV.14.]

DOMINICI BERNARDO DE (*1683 †1759)

39. *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napoletani* [...] *Tomo Primo – Tomo Terzo*, Napoli, nella Stamperia del Ricciardi, 1742–1743, 1745.
Sygn. XXI–90 [4.IV.10.I.] (współoprawne: tom I i II), XXI–91 [4.IV.10.] (tom III).

FABRIZI GIUSEPPE (XVIII w.), BELLEI DOMENICO (XVIII w.)

40. *Sposizione delle pitture in muro del ducale palazzo nella nobil terra di Sassuolo, grandiosa villeggiatura de' serenissimi principi Estensi*, Modena, per gli eredi di Bartolomeo Soliani Stampatori Ducali, 1784.
egz. a: Sygn. XXI–84 [5.III.6.]
egz. b: współoprawny z sygn. XXI – 241 [5. VI. 2.]

FALUSCHI GIOVACCHINO (2 połowa XVIII wieku)

41. *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena* [...], Siena, per Francesco Rossi Stamp. del Pubblico, 1784.
Sygn. XXI–262 [5.V.34.]

FANTUZZI GIOVANNI (*1718 †1799)

42. *Notizie della vita e degli scritti di Francesco Maria Zanotti*, Bologna, nella stamperia di San Tommaso d'Aquino, 1778.
Sygn. XXI–120 [4.IV.21.]

FEA CARLO DOMENICO – zob. AZARA JOSE NICOLAS DE

FRANCHI ANTONIO (IL LUCCHESE) (*1638 †1709)

43. *La teorica della pittura* [...], Lucca, per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, 1739.
Sygn. XXI–233 [4.VI.17.]

44. *La GALERIE de Florence*, Galleria degli Uffizi, Basle 1798.

Sygn. XXI–139 [Br.4.]

GAURICUS POMPONIUS (GAURICO POMPONIO) (*1482 † przed 1540)

45. *De sculptura*, Norimberga, apud Iohan Petreium, 1542.

Sygn. XXI–86 [4.VIII.16.]

GRANO GAETANO (*1754 †1823), HACKERT JACOB PHILIP (*1737 †1807)

46. *Memorie de' Pittori Messinesi* [...], Napoli, nella Stamperia regale, 1792.

Sygn. XXI–328 [4.IV.30.]

GRAZOLI PIETRO (*1700 †1753)

47. *De praeclaris Mediolani aedificis: quae Aenobarbi cladem antecesserunt dissertatio: cum duplici appendice, altera de sculpturis eiusdem urbis*, [...], Mediolani, in Regia Curia, 1735.

Sygn. XXI–300 [5.VI.3.]

48. *GUIDE des etrangers dans Milan avec une carte topographique de cette ville* [...], Milan, se vend dans le Magasin de Livres de Margaillan & c. sous les Arcades de'Figini, 1778.

Sygn. XXI–263 [5.VI.10.]

HACKERT JACOB PHILIP – zob. GRANO GAETANO

LATUADA (LATTUADA) SERVILIANO (*1704 †1764)

49. *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame Delle Fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli*, [...] *Tomo Primo-Tomo Quinto*, Milano, nella Regio-Ducal Corte, 1788.

Sygn. XXI–166–170 [5.VI.7.IV.]

LAZZARINI GIOVANNI ANDREA (*1710 †1801)

50. *Catalogo delle pitture che si conservano nelle chiese di Pesaro*, Pesaro, in Casa Gavelli, 1783.

Sygn. XXI–82 [5.VI.33.]

LELONOTTI DA FANANO ODOMENICO – zob. OTTONELLI GIOVANNI DOMENICO

LOMAZZO GIOVANNI PAOLO (*1538 †1600)

51. *Idea del tempio della pittura* [...] *Seconda Edizione*, Bologna, nell'Istituto delle Scienze, 1785.

Sygn. XXI–329 [4.VI.10.]

52. *Trattato dell'arte de la pittura* [...], Milano. Appresso Paolo Gottardo Pontio, 1584.

Sygn. XXI–312 [4.VI.9.]

LONGHI FRANCESCO (XVII wiek), PANFILI PIO (*1723 †1812)

53. *Informazione alli Forestieri Delle cose più notabili Della Città, e Stato di Bologna*, [Bologna 1773].
Sygn. XXI–165 [5.VIII.10.]

MALVASIA CARLO CESARE (*1616 †1693)

54. *Le pitture di Bologna* [...], Bologna, per Giacomo Monti, 1686.
Sygn. XXI–268 [5.VIII.11.]

55. *Le pitture di Bologna* [...], Bologna, per Pier-Maria Monti, 1706.
Sygn. XXI–269 [5.VIII.12.]

56. *Le pitture di Bologna* [...], Bologna, nella Stamperia del Longhi, 1732.
Sygn. XXI–270 [5.VIII.13.]

57. *Le pitture di Bologna* [...], Bologna, nella Stamperia del Longhi, 1755.
Sygn. XXI–271 [5.VIII.14.]

58. *Pitture, sculture, ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzi e case della città di Bologna, e suoi subborghi*: [...], Bologna, nella Stamperia del Longhi, 1792.
Sygn. XXI–198 [5.VIII.15.]

MARCHESELLI CARLO FRANCESCO (XVIII wiek)

59. *Pitture delle chiese di Rimini*, Rimini, nella stamperia Albertiniana, 1754.
Sygn. XXI–122 [5.V.43.]

MARCHIÒ VINCENZO (1 połowa XVIII wieku)

60. *Il forestiere informato delle cose di Lucca*, Lucca, per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, 1721.
Sygn. XXI–159 [5.VII.15.]

MARIOTTI ANNIBALE (*1738 †1801)

61. *Lettere pittoriche perugine o sia Ragguaglio di alcune memorie istoriche risguardanti le arti del disegno in Perugia*, Perugia, dalle stampe Badueliane, 1788.
Sygn. XXI–246 [4.V.14.]

MAROLOIS SAMUEL (*okolo 1572 †przed 1627)

62. *Fortification ou Architecture militaire tant offensive que defensive; Suputee et dessinee par* [...], Hagæ Comitis, Ex officina Henr: Hondii, 1615
Współoprawne z sygn. XXI–135 [5.I/II.25.]

63. *Opera mathematica ou Oeuvres mathematiques. Traictans de geometrie, perspective, architecture, et fortification*, Hagæ-Comitis, Ex Officina Henrici Hondii, 1614
Sygn. XXI–135 [5.I/II.25.]

64. *Perspective contenant la theorie, et practicque, d'icelle. par [...]*, a la Haye, chez Henr. Hondius, 1614
Współoprawne z sygn. XXI–135 [5.I/II.25.]

MARTINELLI MARCO (†1803)

65. *Quattro discorsi di Anton Chi-Chiama bidello dell'Accademia Veneziana di pittura, scultura, e architettura [...]*, Venezia, appresso Giovanni Vitto in calle lunga a S. Maria Formosa, 1783.
Sygn. XXI–103 [4.VI.23.]

MAZZONI CESARE GIUSEPPE – zob. ZANOTTI GIAMPIETRO CAVAZZONI

NERI ANTONIO LUDOVICO (*1576 †1614)

66. *De arte vitraria libri septem [...]*, Amstelodami, Apud Andream Frisium, 1668.
Sygn. XXI–200 [4.VIII.27.]

ORLANDI ANTONIO PELLEGRINO (*1660 †1727)

67. *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori [...]*, Napoli, a spese di Nicolo e Vincenzo Rispoli, 1733.
Sygn. XXI–250 [4.IV.16.]

ORSINI BALDASSARE (*1732 †1810)

68. *Risposta alle lettere pittoriche del signore Annibale Mariotti [...]*, Perugia, dai Torchj di Carlo Baudel con il dovuto permesso, 1791.
Sygn. XXI–234 [4.VI.22.]

OTTONELLI GIOVANNI DOMENICO (znany też pod anagramem Odomenico Lelonotti da Fanano, *1581 †1670), CORTONA PIETRO DA (*1596 †1669)

69. *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro [...]*, Fiorenza, nella Stamperia di Gio: Antonio Bonardi, 1652
Sygn. XXI–313 [4.VI.11.]

PAGANI GIAN FILIBERTO (działał w latach 70. XVIII w.)

70. *Le Pitture, e Sculture di Modena [...]*, Modena, per gli Eredi di Bartolomeo Soliani Stampatori Ducali, 1770.
Sygn. XXI–129 [5.VI.12.]

PANFILI PIO – zob. LONGHI FRANCESCO

PANNI ANTONIO MARIA (*1730? †1790)

71. *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona [...]*, Cremona, nella Stampa del Ricchini, 1762.
Sygn. XXI–78 [5.VIII.20.]

PASCOLI LIONE (*1674 †1744)

72. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Vittorio Amedeo Re di Sardegna*, Roma, per Antonio de' Rossi, nella Strada del Seminario Romano, 1730.

Sygn. XXI-92 [4.IV.11.I.]

73. *Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, Roma, per Antonio de' Rossi, nella Strada del Seminario Romano, 1732.

Sygn. XXI-93 [4.IV.11.II.]

74. *Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna*, Roma, per Antonio de' Rossi, nella Strada del Seminario Romano, 1732.

Sygn. XXI-54 [4.IV.13.]

PASSERI GIOVANNI BATTISTA (*około 1610 †1679)

75. *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, Roma, Presso Gregorio Settari libraj al Corso all'insegna d'Omero, 1772.

Sygn. XXI-296 [4.IV.5.]

PASTA ANDREA (*1706 †1782)

76. *Le pitture notabili di Bergamo* [...], Bergamo, per Francesco Locatelli, 1775.

Sygn. XXI-232 [5.VIII.5.]

PIGNORIA LORENZO – zob. CARTARI VINCENZO

PILES ROGER DE (*1635 †1709)

77. *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1760.

Sygn. XXI-208 [4.VIII.20.]

78. *Historie und Leben der berühmtesten europaeischen Mahler* [...], Hamburg, bey Benjamin Schillern. 1710.

Sygn. XXI-265 [4.VIII.22.]

PISARRI CARLO (*1706 †1790)

79. *Dialoghi tra Claro, e Sarpiri per istruire chi desidera d'essere un eccellente pittore figurista*, Bologna, per Ferdinando Pisarri, 1778

Sygn. XXI-248 [4.I.10.]

POZZO ANDREA (*1642 †1709)

80. *Perspectiva pictorum et architectorum / Prospettiva de pittori e architetti* [...] *Pars secunda / Parte seconda*, Roma, nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boëmo alla Fontana di Trevi, 1700.

Sygn. XXI-17

RASTRELLI MODESTO (XVIII w.)

81. *Illustrazione istorica del Palazzo della Signoria detto inoggi Il Palazzo Vecchio*, Firenze, presso Ant. Gius. Pagani, e Comp., 1792.
Sygn. XXI–227 [5.III.7.]

RATTI GIUSEPPE – zob. SOPRANI RAFFAELE

RICHA GIUSEPPE (*1693 †1761)

82. *Notizie istoriche delle chiese Fiorentine* [...], *Tomo Primo – Tomo Decimo*, Firenze, nella Stamperia di Pietro Gaetano Viviani in via de' Servi, all'insegna di Giano, 1754–1762.
Sygn. XXI–302–311 [5.VII.1.X.]

RIDOLFI CARLO (*1594 †1658)

83. *Le maraviglie dell'arte, ovvero delle vite de gl'illustri pittori Veneti, e dello stato* [...] *Parte prima / Parte seconda*, Venetia, Presso Gio: Battista Sgava, 1648.
Sygn. XXI–238–239 [4.IV.17.II.]

ROSIGNOLI CARLO GREGORIO (*1631 †1707)

84. *La pittura in giudicio ouero il bene delle oneste pitture e'l male delle oscene*. Bologna, per il Longhi, [bez roku wydania – l. 90. XVII w.]
Sygn. XXI–220 [4.VIII.24.]

ROSSETTI GIOVANNI BATTISTA (*1696 †1785)

85. *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova* [...] *Parte prima / Parte Seconda*, Padova, nella Stamperia del Seminario, 1765.
Sygn. XXI–228 [5.VI.20.]

86. *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova* [...] *Parte prima. Edizione seconda / Parte seconda. Edizione seconda accresciuta, e migliorata*, Padova, nella Stamperia del Seminario, 1776.
Sygn. XXI–162 [5.VI.21].

87. *Il forastiere illuminato per le pitture, sculture ed architetture della città di Padova* [...], Padova, per il Conzati, a S. Bartolommeo, 1786.
Sygn. XXI–163 [5.VI.23.]

RUTA CLEMENTE (*1685 †1767)

88. *Guida ed esatta notizia a' forastieri delle piu eccellenti pitture che sono in molte chiese della città di Parma* [...], Milano, per Giacomo Agnelli con Permissione, 1780.
Sygn. XXI–83 [5.VI.30.]

SALVINI ANTONIO MARIA (*1653 †1729)

89. *Satire di Salvator Rosa con le note di [...]*, Londra, si vende da Tommaso Masi, e Comp. a Livorno, 1787.
Sygn. XXI–219 [4.VIII.24.]

SANSOVINO FRANCESCO (*1521 †1586)

90. *Venetia città nobilissima et singolare : descritta in XIII libri [...]*, Venezia, Appresso Jacopo Sansovino, 1581
Sygn. XXI–45

91. *Venetia città nobilissima et singolare: descritta in XIII libri [...]*, Venezia, Appresso Stefano Curti, 1663
Sygn. XXI–317 [5.IV.2.]

SCAMOZZI OTTAVIO BERTOTTI (*1719 †1790)

92. *Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza*, Vicenza, nella Stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca, 1761.
Sygn. XXI–299 [5.IV.27.]

SCARAMUCCIA LUIGI PELLEGRINI (*1616 †1680)

93. *Le finezze de' pennelli italiani [...]*, Pavia, Per Gio. Andrea Magri stampatore della Città. Con licenza de' Superiori, e Privilegio, 1674.

SERLIO SEBASTIANO (*1474 †1554 lub 1555)

94. *Tutte l'opere d'architettura, et prospettiva, di [...]*, Venetia, Appresso Giacomo de' Franceschi, 1619.
Sygn. XXI–295 [4.VI.4.]

SOPRANI RAFFAELE (*1612 †1672), RATTI GIUSEPPE (*1737 †1795)

95. *Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi [...]* Tomo Primo – Tomo secondo, Genova, nella Stamperia Casamara, Dalle Cinque Lampadi, 1768–1769.
Sygn. XXI – 55 [4.IV.12.I.] (tom I), XXI – 56 [4.IV.12.II.] (tom II)

SPILAMBERTO GUIDO TROLLI DA (IL PARADOSSO) (*1613 †1685)

96. *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla, fiori, per facilitare l'intelligenza [...]*, Parte prima–terza, Bologna, per Gioseffo Longhi, 1683.
Sygn. XXI–65/1–3 [1.I.18.]

TASSI FRANCESCO MARIA (*1710 †1782)

97. *Vite de' pittori, scultori e architetti Bergamaschi [...]* Tomo I – Tomo II, Bergamo, dalla Stamperia Locatelli, 1793.
Sygn. XXI–52–53 [4.IV.7.I.–II]

TEMANZA TOMMASO (*1705 †1789)

98. *Vite dei più celebri architetti, e scultori Veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto [...]* Libro primo – Libro secondo, Venezia, nella stamperia di C. Palese, 1778.
Sygn. XXI–57 [3.I.26.]

TITI FILIPPO (XVII w.)

99. *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, nella Stamperia di Marco Pagliarini, 1763.

Sygn. XXI–125 [5.V.21.]

100. *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, Roma, Per il Mancini, 1674.

Sygn. XXI–194 [4.VIII.23.]

TITI PANDOLFO (*1696 †1765)

101. *Guida per il passeggiare diletante di pittura, scultura ed architettura nella città di Pisa* [...], Lucca, per Filippo Maria Benedini, 1751.

Sygn. XXI–199 [5.V.10.]

TOMASINI GIACOMO FILIPPO (*1595 †1655)

102. *Urbis Patavinae Inscriptiones Sacrae, et Prophanæ* [...], Patavii (Passau), sumpribus Jo: Baptistae Caesari Typogr. Pat. Super. Perm., 1701.

Sygn. XXI–43

TORRE CARLO (†1679)

103. *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri*, Milano, per Federico Agnelli Scult. & Stamp., 1674.

Sygn. XXI–237 [5.VI.5.]

VEDRIANI LODOVICO (*1601 †1670)

104. *Raccolta de pittori, scultori, et architetti Modonesi più celebri*, [...], Modona, per lo Soliani Stampator Ducale, 1662

Sygn. XXI–118 [4.IV.19.]

VIGNOLA GIACOMO BAROZZI DA (*1507 †1573)

105. *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Roma, per Matteo Gri: Rossi in Piazza Navona, najprawdopodobniej 1650.

Sygn. XXI–75 [4.VI.14.]

Uwaga! Wobec niedatowania różnych edycji traktatu Vignoli (w tym z oficyny Giovanni Battisty De Rossi'ego) ich dokładny czas wydrukowania jest niepewny.

VITRUVIUS MARCUS POLIO (WITRUWIUSZ) (I w. p.n.e.); BARBARO DANIELE (*1514 †1570)

106. *I dieci libri dell'architettura di* [...], *tradotti & commentati da mons. Daniel Barbaro* [...]. In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, 1567.

Sygn. XXI–95 [4.VI.1.]

VRIES HANS VREDEMAN DE (*1527 †1607)

107. *Perspective 5e partie de Ioan Vredem: Vriese. Augmentée et corrigée par Samuel Marolois*, Hagæ Comit. Hollandiæ : apud Henr. Hondium ; Arnhem : apud Johannem Janssonium [...], 1615 (1621).

Współoprawne z sygn. XXI–135 [5.I/II.25.]

108. *Perspective 6e partie de Ioan Vredem : Vriese. Augmentée et Corrigée par Samuel Marolois*, Hagæ Comit. Hollandiæ : apud Henr. Hondium ; Arnhemij : apud Johannem Janssonium [...], 1615 (1621).
Współoprawne z sygn. XXI–135 [5.I/II.25.]

VRIES HANS VREDEMAN DE – zob. też Marolois Samuel

WEINLING CHRISTIAN TRAUGOTT (*1739 †1799)

109. *Briefe über Rom verschiedenen die Werke der Kunst, die öffentlichen Feste, Gebräuche und Sitten betreffenden Inhalts, nach Anleitung der davon vorhandenen Prospective von Piranesi, Panini und andern berühmten Meistern* [...], Bd. I–III (współoprawne), Dresden, in der Hilscherschen Buchhandlung, 1782–1787.

Sygn. XXI–59 [5.V.17.]

ZAIST GIAMBATTISTA (*1700 †1754)

110. *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti Cremonesi, Tomo Primo – Tomo Secondo*, Cremona, nella Stamperia di Pietro Ricchini, 1774.

Sygn. XXI–297–298 [4.II.23.II.]

ZANETTI ANTONIO MARIA (*1706 †1778)

111. *Della pittura Veneziana, e delle opere pubbliche dei Veneziani maestri libri V. Edizione Seconda, [Parte prima] / Parte seconda*, Venezia, nella Stamperia di Giacomo Storti a S. Salvatore, 1792.

Sygn. XXI–156–157 [5.III.9.I.]

112. *Della pittura Veneziana: trattato in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina* [...], *Tomo primo / secondo*, Venezia, Presso Francesco Tosi, 1797.

Sygn. XXI–215–216 [5.IV.23.I.]

ZANOTTI EUSTACHIO (*1709 †1782)

113. *Trattato teorico-pratico di prospettiva*, Bologna, nella Stamperia di Lelio della Volpe Impressore dell'Istituto delle Scienze, 1766.

Sygn. XXI–294 [4.VI.6.]

ZANOTTI GIAMPIETRO CAVAZZONI (*1674 †1765)

114. *Avvertimenti di [...] per lo incamminamento di un giovane alla pittura*, Bologna, nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1756.

Sygn. XXI–88 [4.VIII.18.]

ZANOTTI GIAMPIETRO CAVAZZONI (*1674 †1765), MAZZONI CESARE GIUSEPPE (*1678 †1763)

115. *Nuovo fregio di gloria a felsina sempre pittrice nella vita di Lorenzo Pasinelli pittor Bolognese* [...], Bologna, per Costantino Pisarri, sotto le Scuole, all'Insegna di S. Michele, 1703.

Sygn. XXI–218 [4.VIII.21.]

ZIRARDINI ANTONIO (*1725 †1785)

116. *Degli antichi edifizj profani di Ravenna libri due*, Faenza, presso l'Archi Impressor camerale, e del S. Ufizio, 1762.

Sygn. XXI–124 [5.V.11.]

BIBLIOGRAFIA

(WYBÓR)

WOBEC OGROMU LITERATURY NAUKOWEJ DOTYCZĄCEJ NOWOŻYTNYCH DUKÓW O SZTUCE, PONIŻEJ ZAMIESZCZONO niemal wyłącznie teksty bezpośrednio wykorzystane w niniejszej publikacji i przytoczone w przypisach. Podobnie postąpiono z witrzynami i stronami WWW, na których znajdują się opisy oraz wersje cyfrowe scharakteryzowanych pozycji bibliograficznych.

Prace drukowane:

- Ackerman James S., *Daniele Barbaro and Vitruvius*, [w:] *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Edited by Cecil L. Striker, Mainz 1996, s. 1–5.
- Adami Roberto, *Adamo Chiusole. Pittore, letterato, storico lagarino del Settecento*, Rovereto 1997.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. von Hans Vollmer, Bd 27, Leipzig 1933.
- Andersen Kirsti, *The Geometry of an Art. The History of the Mathematical Theory of Perspective from Alberti to Monge*, wyd. Springer 2007.
- Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Edited by Cecil L. Striker, Mainz 1996.
- Artificio et Elegantia. Eine Geschichte der Druckgraphik in Italien von Raimondi bis Rosaspina*, Hrsg. Eckhard von Leuschner, Alois Brunner, Regensburg 2003.
- Ascarelli Fernanda, *La tipografia cinquecentina italiana*, Firenze 1953.
- Backmann Manfred, *Dresdener Gemäldegalerie. Alte und neue Meister*, Leipzig 1982.
- Barocchi Paola, *Scritti d'arte del cinquecento*, T. I, Milano–Napoli 1971.
- Bartel Kazmierz, *Perspektywa malarska*, t. II, red. Franciszek Otto, Warszawa 1958.
- Becker Annette, *Andrea Palladio and Vitruvius De architectura*, [w:] *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Edited by Cecil L. Striker, Mainz 1996, s. 17–21.
- Bernacki Ludwik, *Pierwsza książka polska. Studium bibliograficzne*, Lwów 1918.

- Bertarelli Achille, Henry-Prior David, *Gli Ex Libris italiani*, Milano 1902 (Ristampa: Milano 1976).
- Berthier Annie, *Reliures ottomanes*, [w:] *L'art. du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*, sous la direction Marie-Geneviève de Guesdon, Annie Vernay-Nouri, Paris 2001, s. 152–161.
- Białostocki Jan, *Czy istniała barokowa teoria sztuki?*, [w:] tenże, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 127–159.
- Białostocki Jan, *G. P. Belloriego idea malarza, rzeźbiarza i architekta. Manifest barokowego klasycyzmu* [w:] tenże, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 66–76.
- Białostocki Jan, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978.
- Białostocki Jan, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966.
- Black Jeremy, *Italy and the Grand Tour*, Yale University Press 2003.
- Blunt Anthpny, *Artistic theory in Italy, 1400–1600*, Oxford 1940.
- Brockhaus Heinrich, *De Sculptura von Pomponius Gauricus*, Leipzig 1886.
- Canova Natalia, *Michałowski Józef*, [w:] *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972, s. 586–587.
- Cellauro Louis, *Daniele Barbaro and his venetian editions of Vitruvius of 1556 and 1567*, „Studi Veneziani” 2000, No. 40, s. 87–134.
- Cellauro Louis, *Disegni di Palladio e di Daniele Barbaro nei manoscritti preparatori delle edizioni del 1556 e del 1567 di Vitruvio*, „Arte Veneta” 2000, No 56, s. 53–63.
- Chwalewik Edward, *Exlibrisy polskie szesnastego i siedemnastego wieku*, Wrocław 1955.
- Chwalewik Edward, *Zbiory polskie*, T. I, Warszawa–Kraków 1926.
- Decorated Paper Designs – 1800. From the Koops-Marcus Collection*, Amsterdam 2002.
- Dizionario Biografico degli Italiani*, T. I, Roma 1960.
- The Dictionary of Art*, Editor Turner Jane, Vol. 31, Macmillan Publishers Limited, New York 1996 (Reprinted with minor corrections 1998).
- Encyclopedia of Italian Renaissance & Mannerist Art*, Vol. I–II, Edited by Jane Turner, London 2000.
- Encyklopedia wiedzy o książce*, red. zbiorowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971.
- Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Hrsg. Hans von Holländer, Berlin 2000.
- Europäische Einbandkunst aus sechs Jahrhunderten. Beispiele aus der Bibliothek Otto Schäfer*, Schweinfurt 1992.
- Folga-Januszewska Dorota, *Wprowadzenie do zagadnień przedpozzowskiej perspektywy iluzjonistycznych malowideł ściennych*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XLIII: 1981, nr 2, s. 203–212.
- Fumagali Giuseppe, *Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce Pays*, Florence, L. S. Olschki, 1905.
- Fumanelli Luigi, *Il carattere. Nella storia e nell'arte della stampa*, Venezia 1965.
- Gowing Lawrence, *Luwr. Arcydzieła malarstwa*, tłum. Katarzyna Maleszko, Warszawa 2000.
- Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, edited by Andrew Wilton, Ilaria Bignamini, London 1996.
- Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Andrew Wilton, Ilaria Bignamini, Roma – Palazzo delle Esposizioni, Milano 1997.

BIBLIOGRAFIA

- Grandes Encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV–XXI*, dirección a cargo de María-Luisa López-Vidriero, Madrid 2012.
- Gregory Sharon, *Vasari and the Renaissance Print*, Burlington–Farnham–Surrey 2012.
- Guesdon Marie-Geneviève, *Reliures*, [w:] *L'art. du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*, sous la direction Marie-Geneviève de Guesdon, Annie Vernay-Nouri, Paris 2001, s. 139–151.
- Haemmerle Albert, *Buntpapier: Herkunft, Geschichte, Techniken, Beziehungen zur Kunst*, München 1961.
- Jonietz Fabian, *Das Geleit der Pinsel und die Guerilla der Federn. Das wiederaufgefundene Redaktionsexemplar der Teorica della Pittura und Antonio Franchis Streitschriftum*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” Bd.73: 2010, Nr 3, s. 377–412.
- Józef Feliks Michalowski 1870 – 1956 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte (Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma: Conferenze 119), Roma 2007.
- Judson J. Richard, Velde Carl van de, *Book Illustrations and Title-Pages*, Vol. I–II, Brussels 1977.
- Kerber Bernhard, *Andrea Pozzo*, Berlin–New York 1971.
- Klein Robert, *Pomponius Gauricus on Perspective*, “The Art Bulletin” Vol. 43: 1961, No. 3, s. 211–230.
- Kolekcja rodziny Starowieyskich, Katalog wystawy, Muzeum Miejskie Wrocławia*, Wrocław 2002.
- Kowalczyk Jerzy, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Cz. I, Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XXXVII: 1975, nr 2, s. 162–178.
- Kowalczyk Jerzy, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Cz. II, Freski sklepienne*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. XXXVII, 1975, nr 4, s. 335–350.
- Kowalczyk Jerzy, *I legami di Vincenzo Scamozzi con la Polonia*, „Barocco. Storia – Letteratura – Arte. Numero Speciale / Barok. Historia – Literatura – Sztuka. Numer Specjalny” 2005, s. 105–136.
- Kowalczyk Jerzy, *Sebastiano Serlio a sztuka polska*, Wrocław 1973.
- Kowalczyk Jerzy, *Vinzenzo Scamozziego związki z Polską*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 43: 1998, z. 1–2, s. 145–158.
- Krasny Piotr, *Visibilia signa ad pietatem excitantes. Teoria sztuki sakralnej w pismach Roberta Bellarmina, Cezarego Baroniusza, Rudolfa Hospiniana, Fryderyka Boromeusza i innych pisarzy kościelnych epoki nowożytnej*, Kraków 2010.
- Kruft Hanno-Walter, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, New York 1994.
- L'art. du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*, sous la direction Marie-Geneviève de Guesdon, Annie Vernay-Nouri, Paris 2001.
- La passion des livres. Rubens et sa bibliothèque*, Composition et redaction definitive: Marcus de Schepper, Anvers 2004.
- La Roma di Piranesi. La città del Settecento nelle Grandi Vedute*, a cura di Mario Bevilacqua, Gori Sassoli Mario, Roma, Museo del Corso, Roma 2006.
- Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte / Image*, réunis par Michel Plaisance, Klincksieck 1999.
- Librorum in Polonia editorum deliciae czyli wdzięk i urok polskiej książki*, Warszawa 1974.
- Łoza Stanisław, *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954.
- Macchi Federico, Macchi Livio, *Atlante della legatura italiana. Il Rinascimento (XV–XVI secolo)*, Milano 2007.
- The Mark J. Millard architectural collection*. Vol. IV, *Italian and Spanish Books. Fifteenth through Nineteenth Centuries*, Essays and Introduction Martha Pollak, Washington–New York 2000.

- Marx Harald, *Sztuka na dworze Augusta III*, [w:] *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach Unii Polsko-Saskiej, 26 czerwca – 12 października 1997, Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 379–382.
- Mason Peter, *The Lives of Images*, London 2001.
- Maurach Gregor, *Zwei Eklogen von Pomponio Gaurico: Erotikè Diallelos; Erotikè Haploos aus: Pomponio Gaurico, De Sculptura (Florenz 1504)*, „Fontes. Quellen und Dokumente zur Kunst 1350-1750/Sources and Documents for the History of Art 1350–1750” 60: 2011, s. 1–45.
- Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2014.
- Meyer Nils, *Darstellungen des Festungbaues vom 16. bis 18. Jahrhundert*, [w:] *Erkenntnis, Erfindung, Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhunderts*, Hrsg. von Holländer Hans, Berlin 2000, s. 705–723.
- Mikocka-Rachubowa Katarzyna, „Grand Tour” i włoska rzeźba w Polsce końca XVIII i początków XIX wieku, [w:] *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*, red. Agata Ročko, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Warszawa 2014, s. 241–257.
- Miłobędzki Adam, *Tajemnica zamku w Zbarażu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, t. 1: 1956, z. 4, s. 370-379.
- Miotto Luciana, *Le Vitruve traduit, commenté et illustré de Daniele Barbaro (1556)*, [w:] *Le livre illustré italien au XVIe siècle. Texte / Image*, réunis par Michel Plaisance, Klincksieck 1999, s. 233–246.
- Morawski Stanisław A., *Promotor kultury polskiej*, „Polonia Włoska. Biuletyn Informacyjny”, R. 11: 2006, nr 4, s. 4–5.
- Morawski Stanisław A., *Wspomnienie o Józefie Michałowskim*, [w:] *Świadectwa. Testimonianze*, T. IV, *Pro publico bono. Polityczna, społeczna i kulturalna działalność Polaków w Rzymie w XX wieku*, red. Ewa Prządka, Rzym 2006, s. 23–32.
- Mossakowski Stanisław, *I “Palazzi in fortezza” all’italiana nella Polonia del ‘600*, „Barocco. Storia – Letteratura – Arte. Numero Speciale / Barok. Historia – Literatura – Sztuka. Numer Specjalny” 2005, s. 137–162.
- Natali Giulio, Ghidiglia Quintavalle Augusta, *Affò Ireneo*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, T. I, Roma 1960, s. 335–357.
- Noehles Karl, *La chiesa dei SS. Luca e Martina. Nell’opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970.
- Norton Frederick John, *Italian printers 1501–1520*, London 1958.
- Orenstein Nadine M., *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*, Rotterdam 1996.
- Pallotino Paola, *Storia dell’illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, Bologna 1988.
- Pettoello Alberta, *Libri illustrate veneziani del settecento. Le pubblicazioni d’occasione*, Venezia 2005.
- Pickwoad Nicolas, *Libros para leer. Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual*, [w:] *Grandes Encuadernaciones en las Bibliotecas Reales. Siglos XV–XXI*, dirección a cargo de López-Vidriero María-Luisa, Madrid 2012, s. 95–122.
- Piskurewicz, Józef Michałowski. *Fondatore e responsabile del Centro Studi dell’Accademia Polacca delle Scienze a Roma*, w: *Józef Feliks Michałowski 1870 – 1956 in occasione del cinquantésimo*

BIBLIOGRAFIA

- anniversario della morte* (Accademia Polacca delle Scienze, Biblioteca e Centro di Studi a Roma: Conferenze 119), Roma 2007, s. 12-27.
- Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach Unii Polsko-Saskiej, 26 czerwca – 12 października 1997, Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1997.
- Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku*, red. Agata Roćko, Warszawa 2014.
- [Raj duszny] Hortulus animae polonice*, do druku podał Wiesław Wydra, Poznań 2006.
- Ritter Catrin, *Grado Francesco*, [w:] *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 60, München–Leipzig 2008, s. 17–20.
- Rosenfeld Myra Nan, *On Domestic Architecture and the Development of the Printed Book in the Renaissance: Serlio, Dürer and Pieter Coecke*, [w:] tejże, *Serlio, On Domestic Architecture*, Mineola–New York 1996, s. 35–41.
- Rosenfeld Myra Nan, *Serlio, On Domestic Architecture*, Mineola–New York 1996.
- Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 60, München–Leipzig 2008.
- Scott Jonathan, *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven & London 1995.
- Starowieyski Franciszek von Biberstein, *Habere et esse*, [w:] *Kolekcja rodziny Starowieyskich. Katalog wystawy, Muzeum Miejskie Wrocławia*, Wrocław 2002, s. 17–19.
- Staszewski Jacek, *August II Mocny*, [w:] *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach Unii Polsko-Saskiej, 26 czerwca – 12 października 1997, Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 43–48.
- Summerscale Anne, *Malvasia's life of Carracci. Commentary and translation*, Pennsylvania 2000.
- Syndram Dirk, *Sztuka na dworze Augusta Mocnego w Dreźnie*, [w:] *Pod jedną koroną. Kultura i sztuka w czasach Unii Polsko-Saskiej, 26 czerwca – 12 października 1997, Zamek Królewski w Warszawie*, Warszawa 1997, s. 335–337.
- Szabat Anna, *Biblioteka Stacji Naukowej PAN w Rzymie*, „Przegląd Biblioteczny” 1998, nr 2/3, s. 175–190.
- Świadectwa. Testimoniae*, T. IV, *Pro publico bono. Polityczna, społeczna i kulturalna działalność Polaków w Rzymie w XX wieku*, red. Ewa Prządka, Rzym 2006.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce, 1500–1600*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1985.
- Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i opracował Jan Białostocki, redakcja naukowa i uzupełnienia Poprzącka Maria, Ziemia Antoni, Warszawa 1994.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. III, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967.
- Thieme Ulrich., Becker Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 29, Leipzig 1935.
- Tomaszewski Andrzej, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996.
- Tout l'œuvre peint de Tintoret*, Introduction par Sylvie Béguin, documentation par Pierluigi de Vecchi, Paris 1971.
- Trevisani Piero, *Storia della stampa*, Roma 1953.
- Vasari Giorgio, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*. Wybrał, przetłumaczył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Karol Estreicher, Warszawa 1980.
- Vengris Vitolis E., *Lithuanian bookplates / Lietuvių ekslibriai*, Chicago–Illinois 1980.
- Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. Artur Badach, Monika Janiszewska, Monika Tarkowska, Warszawa 2009.
- Wagner Arkadiusz, *By chronić i zdobić. O oprawach, superekslibrisach i ekslibrisach w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, Paryż–Toruń 2014.

- Wagner Arkadiusz, *Ekslibris jako dziedzina grafiki w sferze zainteresowań historii sztuki i bibliologii*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2014, s. 95–105.
- Wagner Arkadiusz, *Ryciny śrutowe z Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie. Unikatowe dzieła grafiki piętnastowiecznej*, [w:] *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. Artur Badach, Monika Janiszewska, Monika Tarkowska, Warszawa 2009, s. 359–374.
- Waters Michael J., Brothers Cammy, *Variety, Archeology, & Ornament. Renaissance Architectural Prints from Column to Cornice*, University of Virginia Art. Museum, Charlottesville 2011.
- Watson Peter, *Der deutsche Genius. Eine Geistes- und Kulturgeschichte von Bach bis Benedikt XVI*, München 2010.
- Ważbiński Zygmunt, *Vasari i jego dzieje „sztuk rysunku”. Uwagi nad genezą nowożytnej biografiki artystycznej*, Toruń 1972.
- Wiersze o książkach, zebrał i wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski, Warszawa 1964.
- Windyka Teresa, *Papiery wzorzyste. katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, Duszniki Zdrój 2012.
- Windyka Teresa, *Techniki zdobienia papierów – zarys historyczny*, [w:] T. Windyka, *Papiery wzorzyste. katalog zbiorów Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju*, Duszniki Zdrój 2012, s. 9–13.
- Wittig Wiktor, *Ex-Libris’y bibliotek polskich, XVI–XX wiek*, Warszawa 1907.
- Wolfe Richard J., *Marbled Paper. Its History, Techniques and Patterns*, Philadelphia 1990.
- Współczesne księgozbiory polskie za granicą. Informator. 1. Polskie i polonijne księgozbiory instytucji, opr. Barbara Bieńkowska, Elżbieta Maruszak, Jacek Puchalski, Warszawa 2009.
- Zimmermann Petra Sophia, *Die Architektur von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissance-architektur in Mitteleuropa*, München–Berlin 2002.
- Żaboklicki Krzysztof, *Księgozbiór Stacji Naukowej PAN w Rzymie*, „Przegląd Biblioteczny” 1994, nr 1/2, s. 109–111.
- Żuchowski Tadeusz J., *Poskromienie materii. Nowożytne zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim. Michał Anioł, Bernini, Canova*, Poznań 2010.

Źródła elektroniczne:

- Barbaro, Daniele (1514–1570) [online]. Architectura. Architecture, textes et images XVI–XVIII siècle’s [dostęp 15 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Barbaro.asp?param=en>.
- Caliendo Angela, *Dal segno al disegno. Le architetture del Trattato di Architettura civile di Guarino Guarini*. [Tesi di dottorato], Torino 2009 [niepublikowany] [online]. Federico II Open Archive [dostęp 2 czerwca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.fedoa.unina.it/4030/1/CALIENDO%28v2%29.pdf>, s. 28–29, 74–75.
- De sculptura [online]. Service Commun de la Documentation. Bibliothèque numérique patrimoniale [dostęp 17 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://docnum.u-strasbg.fr/cdm/compoundobject/collection/coll5/id/1343/rec/1>.

BIBLIOGRAFIA

- Dialoghi tra Claro, e Sarpiri per istruire chi desidera d'essere un eccellente pittore figurista* [online]. Rare Book & Manuscript Library, University of Illinois at Urbana-Champaign [dostęp 28 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://illinoisrbml.tumblr.com/post/112807107266/dialoghi-tra-claro-e-sarpiri-per-istruire-chi>.
- Ferrari Giorgio E., *Albrizzi, Giovanni Battista* [online]. Dizionario Biografico [dostęp 29 marca 2016]. Dostępny w World Wide Web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-albrizzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-albrizzi_(Dizionario-Biografico)/).
- Il Vignola* [online]. Istituto Superiore d'Arte Adolfo Venturi [dostęp 13 marca 2016]. Dostępny w World Wide Web: http://www.isaventuri.it/BIBLIOTECA%20STORICA/S.Pietro_Patrimonio%20disperso/1_VIGNOLA.html.
- Internet Archive* [online] [dostęp 19 czerwca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <https://archive.org>.
- Internet Culturale. Cataloghi e Collezioni Digitali delle Biblioteche Italiane* [online] [dostęp 20 czerwca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.internetculturale.it>.
- Lomazzo (Giovanni Paolo), Rime (1587)* [online]. Fondation Barbier-Mueller [dostęp 24 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.fondation-italienne-barbier-mueller.org/LOMAZZO-Giovanni-Paolo-Rime-1587>.
- Lotto n° 773 – MILANO – Giovanni Paolo Lomazzo, 1538–1600. Medaglia 1559 opus Al. Fontana* [online]. Asta Numismatica Ranieri N. 2 [dostęp 24 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: http://www.astanumismatica.it/it/asta_numismatica_ranieri_n_2/medaglie_comunali_70/medaglia_1559_opus_al_fontana__773_.aspx.
- Medaglia in bronzo di Annibale Fontana per Giovan Paolo Lomazzo* [online]. Bologna Musei. Museo Civico Archeologico [dostęp 24 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.museibologna.it/archeologico/sfoglia/47681/offset/1376/id/1667>,
- PAUart. Katalog zbiorów artystycznych i naukowych Polskiej Akademii Umiejętności* [online] [dostęp 20 czerwca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.pauart.pl>.
- Romanello M., *Doglioni, Giovanni Nicole* [online]. Dizionario Biografico [dostęp 17 stycznia 2016]. Dostępny w World Wide Web: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolo-doglioni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-nicolo-doglioni_(Dizionario-Biografico)/).
- Serlio, Sebastiano (1475/1490–1553/1557)* [online]. Architectura. Architecture, textes et images XVI–XVIII siècle's [dostęp 1 maja 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Serlio.asp?param=en>.
- Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore* [online]. Open Library [dostęp 24 kwietnia 2016]. Dostępny w World Wide Web: https://openlibrary.org/books/OL24134912M/Trattato_dell'arte_della_pittvra_scoltvra_et_architettvra_di_Gio._Paolo_Lomazzo_milanese_pittore.
- Vignola, Jacopo Barozzi da (1507–1573)* [online]. Architectura. Architecture, textes et images XVI–XVIII siècle's [dostęp 12 marca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Auteur/Vignole.asp?param=en>.

SPIS ILUSTRACJI

Okładka – Widok fasady Villa Rotonda w Vicenzy w dziele O. Bertotti Scamozziego, <i>Il forestiere istruito delle cose più rare di architettura, e di alcune pitture della città di Vicenza</i> , Vicenza, nella Stamperia di Giovambattista Vendramini Mosca, 1761; fot. A. Wagner	
Tabl. I (frontyspis) – Rozłożony tom dzieła F. M. Tassiego w sąsiedztwie marmurowego popiersia w czytelni Biblioteki Stacji Naukowej PAN w Rzymie; fot. A. Wagner	
Tabl. II – Grzbiety druków z supereklibrisami Józefa Michałowskiego w czytelni Stacji PAN; fot. A. Wagner	s. 8
Tabl. III – Stronice z ilustracjami projektu A. Palladio z traktatu Witruwiusza w redakcji D. Barbaro 1567 r.; fot. A. Wagner	s. 18
Tabl. IV – Strona traktatu P. Gauricusa z dawną pieczętką Königliche Bibliothek w Berlinie, 1542 r.; fot. A. Wagner	s. 22
Tabl. V – Stronice traktatu G. P. Lomazzo z jego graficznym medalionem, 1584 r.; fot. A. Wagner	s. 30
Tabl. VI. Fragment tablicy graficznej z traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner	s. 34
Tabl. VII. Fragment frontyspisu traktatu o fortyfikacjach S. Maroloisa, 1615 r.; fot. A. Wagner	s. 44
Tabl. VIII. Portret G. Robusti Tintoretto w dziele C. Ridolfiego, 1648 r.; fot. A. Wagner	s. 58
Tabl. IX. Fragment tablicy miedziorytniczej z traktatu Vignoli, najprawdopodobniej 1650; fot. A. Wagner	s. 62
Tabl. X. Woluminy z XVII–XVIII w. w oprawach pergaminowych; fot. A. Wagner	s. 64
Tabl. XI. Fragment tablicy graficznej z traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner	s. 67
Tabl. XII. Fragment tablicy graficznej z traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner	s. 68
Tabl. XIII. Frontyspis dzieła R. Sopraniiego, 1768 r.; fot. A. Wagner	s. 72
Tabl. XIV. Frontyspis dzieła G. B. Passeriego, 1772 r.; fot. A. Wagner	s. 88

SPIS ILUSTRACJI

Tabl. XV. Przykłady wyklejek druków z XVIII w. wykonanych z papierów marmurkowych; fot. A. Wagner	s. 94
Tabl. XVI. Fragment rozkładanej tablicy graficznej w dziele O. Bertrotti Scamozziego, 1761 r.; fot. A. Wagner	s. 104
Tabl. XVII. Strona dedykacyjna z dzieła G. B. Carboni'ego i L. Chizzola'i, 1760 r.; fot. A. Wagner	s. 107
Tabl. XVIII. Wnętrze czytelní Biblioteki Stacji Naukowej PAN w Rzymie; fot. A. Wagner	s. 122
Tabl. XIX. Zestaw starych druków o sztuce jako wcielenie rozmaitych koncepcji stron tytułowych; fot. A. Wagner	s. 128
Il. 1. Józef Michałowski w założonej przez siebie czytelní Biblioteki Stacji PAU (późniejszej PAN); fot. archiwum Stacji PAN	s. 11
Il. 2. Przykład pięknej typografii szesnastowiecznego druku ze zbiorów Stacji PAN; fot. A. Wagner	s. 13
Il. 3. Przykład pięknej typografii szesnastowiecznego druku ze zbiorów Stacji PAN; fot. A. Wagner	s. 14
Il. 4. Rozłożone karty włoskiego <i>polonicum</i> z 1621 r.; fot. A. Wagner	s. 15
Il. 5. Rozkładówka francuskiego druku z 1574 r. dedykowanego Henrykowi Walezemu; fot. A. Wagner	s. 16
Il. 6. Strona tytułowa traktatu P. Gauricusa, 1542 r.; fot. A. Wagner	s. 20
Il. 7. Strona tytułowa traktatu Witruwiusza w redakcji D. Barbaro z ryciną projektu A. Palladio, 1567 r.; fot. P. Jamski	s. 25
Il. 8. Stronica z dedykacją w traktacie Witruwiusza w redakcji D. Barbaro, 1567 r.; fot. P. Jamski	s. 26
Il. 9. Dwustronicowy drzeworyt projektu A. Palladio w traktacie Witruwiusza w redakcji D. Barbaro, 1567 r.; fot. A. Wagner	s. 27
Il. 10. Jeden z całostronicowych drzeworytów w traktacie Witruwiusza w redakcji D. Barbaro, 1567 r.; fot. P. Jamski	s. 28
Il. 11. Strona tytułowa traktatu G. P. Lomazzo, 1584 r.; fot. P. Jamski	s. 29
Il. 12. Fragment tekstu o formie italicowej w traktacie G. P. Lomazzo, 1584 r.; fot. A. Wagner	s. 31
Il. 13. Strona tytułowa dzieła F. Sansovino, 1581 r.; fot. A. Wagner	s. 32
Il. 14. Fragment dzieła F. Sansovino z przytoczonymi inskrypcjami, 1581 r.; fot. A. Wagner	s. 33
Il. 15. Strona tytułowa zbiorowego wydania traktatu S. Serlio, 1619 r.; fot. P. Jamski	s. 37
Il. 16a-g. Strony tytułowe kolejnych ksiąg traktatu S. Serlio w zbiorowym wydaniu z 1619 r.; fot. P. Jamski	s. 38
Il. 17. Karty z drzeworytami i tekstem drukowanym w zbiorowym wydaniu traktatu S. Serlio, 1619 r.; fot. A. Wagner	s. 38
Il. 18. Rozkładówka stronic z traktatu J. C. Bulengera, 1627 r.; fot. A. Wagner	s. 40
Il. 19. Frontyspis dzieł zebranych S. Maroloisa, 1614 r.; fot. A. Wagner	s. 42

Il. 20 i 21. Frontyspisy traktatu S. Maroloisa i H. Vredemana de Vriesa odbite z tej samej płyty miedziorytniczej, 1615 (1621); fot. A. Wagner	s. 43
Il. 22. Frontyspis traktatu A. L. Neri, 1668 r.; fot. P. Jamski	s. 46
Il. 23a–b. Strona tytułowa i rycina z przewodnika po Wenecji G. N. Doglionego, 1603 r.; fot. P. Jamski	s. 47
Il. 24. Strona tytułowa dzieła M. Boschiniego, 1674 r.; fot. P. Jamski	s. 48
Il. 25. Strona tytułowa dzieła F. Titiego, 1674 r.; fot. P. Jamski	s. 48
Il. 26. Strona tytułowa dzieła C. C. Malvasia'go, 1686 r.; fot. P. Jamski	s. 49
Il. 27a–c. Strona przedtytułowa, tytułowa i dedykacyjna dzieła C. R. Datiego, 1667 r.; fot. A. Wagner	s. 50
Il. 28. Strona tytułowa dzieła L. Vedrianiego, 1662 r.; fot. P. Jamski	s. 51
Il. 29. Strona dedykacyjna w traktacie G. D. Ottonelliego i P. da Cortony, 1652 r.; fot. P. Jamski	s. 52
Il. 30. Tablica drzeworytnicza i fragment tekstu w traktacie G. Trolli da Spilamberto, 1672 r.; fot. P. Jamski	s. 53
Il. 31. Bogato ilustrowane stronicie w dziele V. Cartari'ego (w redakcji L. Pignorii), 1674 r.; fot. A. Wagner	s. 54
Il. 32. Frontyspis II tomu dzieła C. Ridolfiego, 1648 r.; fot. A. Wagner	s. 56
Il. 33. Portret Marrietty Robusti <i>vel</i> Tintoretty w dziele C. Ridolfiego, 1648 r.; fot. P. Jamski	s. 57
Il. 34. Fragment tekstu w dziele Ridolfiego, 1648 r.; fot. A. Wagner	s. 59
Il. 35. Jeden z widoków Mediolanu z dzieła C. Torrego, 1674 r.; fot. P. Jamski	s. 60
Il. 36. Frontyspis i stronica ze sztychowanym tekstem w traktacie G. Barozzi da Vignoli, najprawdopodobniej 1650 r.; fot. A. Wagner	s. 61
Il. 37. Portret G. Barozziego da Vignoli na początku jego traktatu, najprawdopodobniej 1650 r.; fot. A. Wagner	s. 63
Il. 38. Fragment jednej z tablic miedziorytniczych w traktacie G. Barozziego da Vignoli, najprawdopodobniej 1650 r.; fot. A. Wagner	s. 65
Il. 39. Strona tytułowa II tomu traktatu A. Pozzo (wersja włoskojęzyczna), 1700 r.; fot. A. Wagner	s. 66
Il. 40. Tablica graficzna i stronica z jej objaśnieniem w II tomie traktatu A. Pozzo, 1700 r.; fot. A. Wagner	s. 69
Il. 41. Rysunek na marginesie tablicy graficznej z II tomu traktatu A. Pozzo z 1700 r.; fot. A. Wagner	s. 70
Il. 42. Frywolny rysunek na marginesie stronicy dzieła F. Sansovino z 1663 r.; fot. A. Wagner	s. 70
Il. 43a-b. Strona tytułowa i dedykacyjna w dziele A. Franchi zwanego Lucchese, 1739 r.; fot. P. Jamski	s. 75
Il. 44. Strona tytułowa dzieła G. G. Bottari'ego, 1754 r.; fot. P. Jamski	s. 76
Il. 45a-b. Strona tytułowa i jedna ze stronic z tekstem w druku P.-R. Chaperona, 1788 r.; fot. A. Wagner	s. 77
Il. 46. Strona tytułowa i jedna z akwafort w dziele B. Orsini'ego, 1791 r.; fot. A. Wagner	s. 78

SPIS ILUSTRACJI

Il. 47. Strona tytułowa traktatu E. Zanotti'ego, 1766 r.; fot. A. Wagner	s. 79
Il. 48a-c. Miedziorytnicze winiety w dziele C. Pisarriego, 1778 r.; fot. P. Jamski	s. 80
Il. 49. Przykłady włoskich opraw kartonowych z XVIII w.; fot. A. Wagner	s. 81
Il. 50. Przykłady włoskich opraw z papierów dekoracyjnych, XVIII w.; fot. A. Wagner	s. 82
Il. 51. Strona tytułowa dzieła J. N. de Azara i C. D. Fea, 1787 r.; fot. A. Wagner	s. 83
Il. 52. Fragment tekstu w dziele J. N. de Azara i C. D. Fea, 1787 r.; fot. A. Wagner	s. 84
Il. 53a-c. Portrety F. Duquesnoya, N. Poussina i L. Giordano w edycji <i>Vite</i> G. P. Belloriego z 1728 r.; fot. P. Jamski	s. 86
Il. 54. Rozłożone karty z frontyspism i stroną tytułową dzieła B. de Dominici, 1742 r.; fot. A. Wagner	s. 87
Il. 55a-c. Strona tytułowa, strona dedykacyjna i jedna ze stron głównego tekstu w I-szym tomie dzieła R. Sopraniego, 1768 r.; fot. P. Jamski	s. 89,
Il. 56. Strona tytułowa dzieła T. Temanzy, 1778 r.; fot. P. Jamski	s. 90
Il. 57. Strona tytułowa dzieła R. de Pilesa, 1710 r.; fot. P. Jamski	s. 92
Il. 58. Oprawa dzieła R. de Pilesa wykonana z pergaminu i papieru marmurkowego, XVIII w.; fot. P. Jamski	s. 92
Il. 59. Rozłożone stronice dzieła G. Zanottiego i C. G. Mazzoniego, 1703 r.; fot. A. Wagner	s. 95
Il. 60a-b. Notatki rękopiśmienne na marginesie dzieła I. Affò z 1789 r. oraz prawdopodobnie osiemnastowieczna zakładka papierowa we wnętrzu dzieła E. Zanottiego z 1766 r.; fot. A. Wagner	s. 96
Il. 61a-b. Dwa rodzaje pieczętek w drukach osiemnastowiecznych; fot. A. Wagner	s. 97
Il. 62a-c. Przykłady ekslibrisów graficznych w drukach osiemnastowiecznych; fot. P. Jamski	s. 98
Il. 63. Zadrukowana stronica z dzieła P. A. Orlandiego, 1733 r.; fot. A. Wagner	s. 99
Il. 64. Stronice z graficznymi przedstawieniami monogramów artystów w dziele P. A. Orlandiego, 1733 r.; fot. A. Wagner	s. 100
Il. 65. Portret Giulio Romano w dziele G. Bottaniego, 1783 r.; fot. A. Wagner	s. 100
Il. 66. Rozłożone tablice graficzne z dzieła G. Bottaniego, 1783 r.; fot. A. Wagner	s. 101
Il. 67. Rozkładana tablica graficzna w I-szym tomie dzieła Giuseppe Richa'y, 1754 r.; fot. P. Jamski	s. 102
Il. 68. Strona dedykacyjna w dziele P. Grazoliego, 1735 r.; fot. A. Wagner	s. 102
Il. 69. Rozłożone stronice z grafiką oraz tekstem w dziele P. Grazoliego, 1735 r.; fot. A. Wagner	s. 103
Il. 70. Fragment strony tytułowej z graficzną winietą w dziele O. Bertotti Scamozziego, 1761 r.; fot. A. Wagner	s. 105
Il. 71. Stronica z listem do czytelników w dziele O. Bertotti Scamozziego, 1761 r.; fot. A. Wagner	s. 105
Il. 72. Frontyspis i strona tytułowa dzieła G. B. Carboni'ego i L. Chizzola'i, 1760 r.; fot. A. Wagner	s. 106
Il. 73. Fragment strony tytułowej z graficzną winietą w dziele C. Carasiego, 1780 r.; fot. A. Wagner	s. 108

STARE DRUKI O SZTUCE W BIBLIOTECIE STACJI NAUKOWEJ PAN W RZYMIE

Il. 74a–e. Strony tytułowe miniaturowych monografii-przewodników po sztuce Bolonii i Padwy w edycjach z 1706, 1732, 1755, 1792 i 1765 r.; fot. P. Jamski	s. 109
Il. 75. Frontysepis i strona tytułowa dzieła A. M. Zanettiego Młodszeo, według M. Boschniego, 1733 r.; fot. A. Wagner	s. 111
Il. 76. Rozłożone karty przewodnika po Wenecji G. B. Albrizziego, 1740 r.; fot. A. Wagner	s. 112
Il. 77. Widok Wenecji w przewodniku G. B. Albrizziego, 1740 r.; fot. P. Jamski	s. 113
Il. 78. Tablica graficzna w przewodniku G. B. Albrizziego, 1796 r.; fot. P. Jamski	s. 113
Il. 79a–b. Strony tytułowe przewodników po Florencji w wydaniach z 1745 r. i 1798 r.; fot. P. Jamski	s. 114
Il. 80. Rozłożona mapa topograficzna przewodnika po Mediolanie z 1778 r.; fot. A. Wagner	s. 115
Il. 81a–d. Przykłady stron z osiemnastowiecznych przewodników po miastach włoskich; fot. P. Jamski	s. 116
Il. 82. Fragment strony tytułowej z graficzną winietą w przewodniku po Rawennie F. Beltramiego, 1791 r.; fot. P. Jamski	s. 118
Il. 83. Wewnętrzna strona okładki i strona tytułowa anonimowego druku <i>La galerie de Florence</i> , 1798 r.; fot. A. Wagner	s. 119
Il. 84a–b. Stronice z tekstem i graficznymi winietami w dziele A. Chiusole, 1768 r.; fot. P. Jamski	s. 120
Il. 85. Rozłożone karty dzieła A. M. Salviniego, 1787 r.; fot. A. Wagner	s. 121
Il. 86. Frontysepis dzieła A. M. Salviniego, 1787 r.; fot. P. Jamski	s. 121

INDEKS OSÓB

A

„A F” Monogramista 110
Acqua Cristoforo Dall’ 101, 105
Adami Roberto 119
Affò Ireneo 95, 130
Agnelli Federico 59, 141
Agnelli Giacomo 139
Agnellus (Agnelli?) 59
z Akwinu Tomasz, zobacz (dalej: zob.) Aquino
Tomasso d’
Alberti Eugenio 90
Alberti Leon (Leone) Battista 19, 29
Albrizzi Giovanni Battista 111-113, 130
Albrizzi Jean Baptiste zob. Albrizzi Giovanni
Battista
Algarotti Francesco 130
Allet Giovanni Carlo 69
Amici Giuseppe 130
Amman Jost 54
Andersen Kirsti 41
Aquino Tomasso d’ 133, 134
August II Wętyń król 15, 84
August III Wętyń król 83, 84, 100, 112
Averoldi Giulio Antonio 130
Azara José Nicolás de 83-85, 130, 134

B

Bach Jan Sebastian 83
Bachmann Manfred 84
Badach Artur 99
Baglione Giovanni 85, 131
Barbaro Daniele 19, 24-28, 141
Barbarossa Federico cesarz 102
Baroniusz Cezary 52
Barotti Cesare 131
Bartel Kazimierz 41, 66

Bartoli Francesco 131
Bassaglia Pietro 110, 132
Bassano Starszy (il Vecchio) Jacopo 47
Baudel Carlo 137
Beauplane La Vasseur Guillaume 15
Becker Annette 25
Becker Felix 37
Béguin Sylvie 57
Bellarmino Robert (Roberto) 52
Bellei Domenico 101, 131, 134
Bellori Giovanni Pietro 11, 84-86, 125, 131
Beltrami Francesco 118, 131
Benedini Filippo Maria 141
Benedykt XVI 83
Bernacki Ludwik 119
Bernini Gianlorenzo 20
Berno Giovanni 134
Berrecci Bartolomeo 36
Bertarelli Achille 97
Berthier Annie 93
Bevilacqua Mario 74
Białostocki Jan 29, 35, 52, 57, 84
Bianconi Carlo 131
Biberstein Starowieyski Franciszek von zob.
Starowieyski Franciszek
Bieńkowska Barbara 9
Bignamini Ilaria 110
Black Jeremy 110
Boccaccio 31
Bodoni Giambattista 75
Bonardi Giovanni Antonio 52, 137
Bordone Paris 47
Boromeusz Fryderyk 52
Boschini Marco 46, 48, 110-111, 131, 132
Bossini Giambattista 133
Bottani Giovanni 101, 132

Bottari Giovanni Gaetano 76-77, 133
 Braglia Giuseppe 132
 Brandolese Pietro 132
 Brenna Vincenzo 86
 Brockhaus Heinrich 23
 Brogiani Domenico 117
 Brose Federico Guilielmo kard. 113
 Brothers Cammy 61
 Brózda Beata 4
 Brühl Henryk von 84
 Brunner Alois 69
 Bulenger Jules César 40-41, 132
 Buonarroti Michelangelo 29, 63, 100
 Buono Giuseppe 84, 131
 Busca Antonio 59

C

Cadioli Giovanni 132
 Caliarì Paolo (Veronese) 47, 55
 Caliendo Angela 74
 Caloni Marco 86
 Cambiagi Gaetano 114-115, 132
 Campi Antonio Maria 101
 Canova Antonio 20
 Canova Natalia 12, 13
 Capra Almerico 103
 Capra Mario 103, 105
 Capra Orazio Claudio 103
 Carasi Carlo 106, 108, 133
 Carboni Giovanni Battista 106, 133
 Carlone Marco Gregorio zob. Carloni Marco
 Gregorio
 Carloni Marco Gregorio 86
 Carmignani Filippo 130
 Caroboli 119, 133
 Carpi Ugo da 51, 52
 Carracci Agostino 49
 Carracci Annibale 49
 Carracci Antonio 49
 Carracci Lodovico 49
 Cartari Vincenzo 49, 54-55, 133, 138
 Castellamonte Amadeo di 57
 Cellauro Louis 24, 25, 28
 Cezary Franciszek 14
 Chaperon Paul-Romain 77, 78, 133
 Chi-Chiama Anton 137
 Chiusole Adamo 119, 120, 133
 Chizzola Luigi 106, 133
 Chodkiewiczowie 99
 Chrieger Giovanni (Krüger Johannes) 24, 25, 36,
 141

Chwalewik Edward 11, 99
 Cicero (Cyceron) 23
 Cicogna Emmanuele Antonio 90
 Ciszewska Wanda A. 4
 Cock Hieronymus 28
 Coecke Pieter 39
 Coltellini Marco 130
 Costantino Lorenzo 4
 Contarini Julius 118
 Coronelli Vincenzo Maria 133
 Corregio Antonio 83-84
 Correr Pietro 119
 Cortona Pietro da 52, 125, 133, 137
 Coxe William 16
 Crespi Luigi 133
 Croce Theodore della zob. Verkruijs Theodore
 Curti Stefano 140

D

Daforti Giovanni Battista 83
 Dal Pozzo Bartolomeo 134
 Daniłłowiczowie 99
 Danti Ignazio 51
 Dati Carlo Roberto 50, 134
 Decroisette Françoise 55
 Doglioni Giovanni Nicolò 46, 47, 134
 Dolabella Tomasso 59,
 Dominici Bernardo de 85, 87, 134
 Durazzo Spinola Paola 89
 Duquesnoy François 86
 Dürer Albrecht 39,
 Dvořák Max 13,
 Dyck Gottfried 138

E

Elzevier (Elzewirowie) 45
 Este Ippolito II d' kardynał 26
 Estreicher Karol 55,
 Eugeniusz Sabaudzki książę

F

Fabrizi Giuseppe 101, 131, 134
 Faluschi Giovacchino 117, 134
 Fantuzzi Giovanni 134
 Fava 131
 Fea Carlo Domenico 83-85, 130, 134
 Ferrari Gabriele Giolito de' 23
 Ferroverde Filippo 55
 Fiandrini B.(?) 118
 Folga-Januszevska Dorota 41, 53
 Fontana Annibale 31

INDEKS OSÓB

Fournier Pierre Simone 87, 89
 Franceschi Francesco de 24, 36, 37, 141
 Franceschi Giacomo de 36, 140
 Franceschini D. M. (?) 70
 Franchi Antonio (il Lucchese) 75, 76, 125, 134
 Frezza Girolimo 69
 Friesse Johann Wilhelm 54
 Frisius Andreas 45, 137
 Frisius Simon 45
 Fryczyński Pobóg Jakub 54
 Fryderyk August król zob. August II Wettyn król
 Fryderyk Krystian Wettyn książę 111-112
 Fumagali Giuseppe 20

G

Galiani 24
 Galli-Bibiena Ferdinando 73
 Garriod H. (?) 51
 Gaurico Pomponio zob. Gauricus Pomponius
 Gauricus Pomponius 19-23, 125, 135
 Ghidiglia Quintavalle Augusta 95
 Ginanni Gaspare 118
 Giordano Luca 86
 Giunti (di Giunta) Filippo 20
 Goldioni Leonico zob. Doglioni Giovanni
 Nicolò
 Gomulicki Wiktor 16
 Gori Sassoli Mario 74
 Gowing Lawrence 57
 Grado Francesco de 25
 Grano Gaetano 135
 Grassis Camillo de 97
 Grazoli Pietro 102-103, 135
 Gronovius Jacobus 20
 Grzegorz XIII papież 29, 85, 131
 Guarienti Pietro 100
 Guarini Guarino 73-74
 Guesdon Marie-Geneviève 93
 Guid. (?) 89

H

Hackert Jacob Philip 135
 Hadeln Detlev von 57
 Haemmerle Albert 82, 83, 93
 Heidenstein Reinhold 15
 Henryk III król zob. Walezy Henryk król
 Henry-Prior David 97
 Holländer Hans 45
 Hondius Hendrik Starszy 41, 45, 136-137,
 141-142
 Hospinian Rudolf 52

I

Imberti Domenico 46, 134

J

Jakubowski Jan Zygmunt 17
 Jan III Sobieski król 16
 Jan Kazimierz Waza król 15
 Janiszewska Monika 99
 Janocki Jan Daniel 16
 Janssonius Joannes 141-142
 Jastrzębowska Elżbieta 12
 Jenson Nicolas 24
 Jonietz Fabian 76
 Józef I król 69
 Judson Jay Richard 42

K

Karnkowski Stanisław abp 16
 Karol III król 83, 130
 Karol Emanuel książę 29
 Karol Emanuel król 98, 138
 Kerber Bernhard 66, 69
 Klein Robert 20
 Komarek Jan Jakub (Giovanni Giacomo) 65, 138
 Kopernik Mikołaj 20, 21
 Kowalczyk Jerzy 36, 37, 66, 90
 Koźmian Jan 11
 Koźmian Kajetan 11-12
 z Koźmianów Maria zob. Michałowska Maria
 Krasny Piotr 52
 Krautheimer Richard 25
 Kruft Hanno-Walter 24, 74
 Krüger Johannes zob. Chrieger Giovanni

L

Labacco Antonio 61
 Lanckorońska Karolina 13
 Lanckoroński Karol 13
 Latuada (Lattuada) Servilliano 135
 Lazzarini Giovanni Andrea 135
 Le Brun Nicolas 49
 Leuschner Eckhard 69
 Lipper J. J. L. (?) 112
 Locatelli Francesco 138, 140
 Lomazzo Giovanni Paolo 19, 29-32, 79, 125, 135
 Lombardo Pietro 90
 Longhi 136, 139
 Longhi Francesco 136, 137
 Longhi Gioseffo 53, 140
 López-Vidriero María Luisa 65
 z Lublina Biernat 119

il Lucchese zob. Franchi Antonio
Ludwik XIV król 49, 50-51

Ł

Łoś Jakub 4
Łoza Stanisław 37

M

Macchi Federico 82
Macchi Livio 82
Magri Giovanni Andrea 53, 140
Maleszko Katarzyna 57
Malvasia Carlo Cesare 49, 55, 108, 136
Manchini 141
Manucjusz Aldus 20, 21, 24, 45
Marcheselli Carlo Francesco 136
Marchiò Vincenzo 117, 136
Maescandoli Giandomenico 76, 134, 136
Maescandoli Salvatore 134, 136
Mariotti Annibale 78, 136, 137
Marolois Samuel 36, 41-45, 125, 136-137, 141-142
Martinelli Marco 137
Maruszak Elżbieta 9
Marx Harald 84
Mascardi 131
Masi Giovanni Tommaso 120, 140
Mason Peter 55,
Maurach Gregor 21
Mazzola Francesco (Parmigianino) 95, 96, 130
Mazzoni Cesare Giuseppe 95, 137, 142
Medici (Medyceusze) 45
Mengs Anton Raphael 83-84, 130
Meyer Nils 45
Michał Anioł zob. Buonarroti Michelangelo
Michałowska Maria (z Koźmianów) 11
Michałowscy z Dobrzechowa 98
Michałowski Josephus zob. Michałowski Józef
Michałowski Józef 9, 11-17, 91, 98, 123, 123-126
Michałowski Józef Feliks zob. Michałowski Józef
Michałowski Ladislaus zob. Michałowski
Władysław
Michałowski Piotr 11
Michałowski Roman 11
Michałowski Władysław 98
Michelangelo zob. Buonarroti Michelangelo
Mickiewicz Adam 11, 81
Mikocka-Rachubowa Katarzyna 110
Millard Mark J. 36, 61, 66, 73, 74
Miłobędzki Adam 37
Miotto Luciana 26
Mirri Ludovico 86

Monge Gaspard 41
Monti Giacomo 49, 136
Monti Pier-Maria 136
Morawski Stanisław August 12
Morigi Ios. Carolus 118
Mosca Giovanbattista Vendramini 4, 103, 140
Mossakowski Stanisław 37
Muttoni Francesco 103

N

Natali Giulio 95
Neri Antonio Ludovico 45-46, 125, 137
Nicolini Francesco 47, 131
Noehles Karl 52
Norblin Jan Piotr 99
Norton Frederick John 20

O

Occhi Simon 133
Odomenico Lealonotti da Fanano zob. Ottonelli
Giovanni Domenico
Okolski Szymon 14
Orenstein Nadine M. 41, 45
Orlandi Pellegrino Antonio 99, 100, 137
Orsini Baldassare 78-79, 137
Otto Franciszek 41
Ottonelli Giovanni Domenico 52, 125, 133, 135,
137

P

Pagani Antonio Giuseppe 139
Pagani Gian Filiberto 137
Pagliarini 83, 130
Pagliarini Marco 141
Palese Carlo 89, 140
Palese Paolo
Palladio Andrea 19, 24-28, 57, 90, 103, 106
Pallotino Paolo 36, 74
Palma Młodszy (il Giovane) 57
Palma Starszy (il Vecchio) 47
Panfili Pio 136, 137
Panni Antonio Maria 137
Paperini Bernardo 113
Paradosso zob. da Spilamberto Guido Trolli
Parmigianino zob. Mazzola Francesco
Pascoli Lione 98, 137
Pasinelli Lorenzo 95, 142
Passeri Gianbattista 86, 89, 125, 131, 138
Pasta Andrea 106, 138
Pazzoni Alberto 132
Petreius Johannes 20, 21, 135

INDEKS OSÓB

Pettoello Alberta 75
 Pezzana Nicolò 54-55, 133
 Piazzetta Giovanni Battista 110
 Pickwoad Nicolas 65
 Pignoria Lorenzo 54-55, 133, 138
 Piles Roger de 91-92, 138
 Piranesi Giovanni Battista 74, 142
 Pisarri Carlo 79-80, 125, 138
 Pisarri Constantino 95, 142
 Pisarri Ferdinando 79, 138
 Piskurewicz Jan 12
 Pizzi Luigi 121
 Placido Marco Antonio (Marcus Antonius Placidus) 20
 Plaisance Michel 26, 55
 Platon 20
 Pollak Martha 36, 66, 74
 Pompeati 119
 Ponte Paolo Gottardo da 29, 30, 135
 Pontio Paolo Gottardo zob. Ponte Paolo Gottardo da
 Poprzęcka Maria 35
 Pousin Nicolas 86
 Pozzo Andrea 35, 36, 60, 65-70, 74, 125, 138
 Prost Ludwik 40, 132
 Prządka Ewa 12
 Puchalski Jacek 9
 Puhlmann 63

R

Radziwiłłowa Franciszka Urszula 54
 Rafael zob. Santi Rafael
 Raimondi Marcantonio 69
 Rangoni Filippo 53
 Rangoni Guido 53
 Rastrelli Modesto 139
 Ratdolt Erhard 24
 Ratti Giuseppe 87, 139, 140
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 74
 Reni Guido 49
 Ribera Jusepe de 11
 Ricchini Pietro 142
 Richa Giuseppe 102, 139
 Ricciardo Francesco 84, 131
 Ridolfi Carlo 55-57, 59, 139
 Rinaldi Giuseppe 131
 Ripa Cesare 55
 Rispoli Nicolo 137
 Rispoli Vincenzo 137
 Ritter Catrin 85
 Rizzardi Gian-Maria 130

Robusti Jacopo (Tintoretto) 47, 55, 57, 59
 Robusti Marietta (Tintoretta) 57
 Roćko Agata 110
 Romanello Marina 46
 Romano Giulio 100-101
 Roncone Lodovico 37
 Rosa Salvator 120, 131, 140
 Rosaspina Sandro Martini 69
 Rosenfeld Nan Myra 39
 Rosignoli Carlo Gregorio 139
 Rossetti Giovanni Battista 110, 115, 139,
 Rossi Antonio De' 138
 Rossi Francesco 134
 Rossi Giovanni Battista De' 61, 63, 141
 Rossi Matteo Gregorio De' 63, 141
 Roveri 131
 Ruta Clemente 139

S

Salvini Antonio Maria 119-121, 140
 Salwa Piotr 7
 Sansovino Francesco 19, 32-33, 70, 71, 140
 Sansovino Jacopo 90, 140
 Santi Rafael 83, 100
 Sarto Andrea del 11
 Savioli Antonio 131
 Scamozzi Giovanni Domenico 36
 Scamozzi Ottavio Bertotti 4, 103-105, 125, 140
 Scamozzi Vincenzo 36, 90, 103
 Scaramuccia Luigi Pellegrini 52-53, 140
 Schäfer Otto 82
 Schiavone Andrea 47
 Schiller Benjamin 91, 138
 Schönborn Lothar Franz von 100
 Scott Jonathan 120
 Senese Francesco 37
 Serlio Sebastiano 11, 28, 33, 36-39, 61, 125, 140
 Settari Gregorio 86, 138
 Sforza Bona królowa 36
 Sgava Giovanni Battista 55, 139
 Siemiradzki Henryk 13
 Sirtori 131
 Smuglewicz Franciszek
 Soliani Bartolomeo 130, 134, 137
 Soliani Giovanni 51, 141
 Solimena Francesco 100
 Soprani Raffaele 73, 87, 89, 125, 139, 140
 Spilamberto Guido Trolli da (Il Paradosso) 53, 140
 Starowieyscy 96
 Starowieyski Franciszek 96
 Staszewski Jacek 84

Staszic Stanisław 14
 Stecchini Marco 37
 Storti Giacomo 142
 Striker Cecil L. 25
 Stroganoff de 114
 Strozzi (Strozza) Lorenzo 20
 Summerscale Anne 49, 55
 Syndram Dirk 84
 Szabat Anna 9, 13,
 Szczepkowska-Naliwajek Kinga 99
 Sznarbachowski Włodzimierz 12

T

Talbierska Joanna 112
 Tarkowska Monika 99
 Tassi Francesco Maria 91, 125, 140
 Tatarkiewicz Władysław 52
 Teodoryk Wielki cesarz 118
 Temanza Tomasso 89-90, 125, 140
 Tiepolo Giovanni Battista 110-111
 Tini Pietro 29
 Tintoretta zob. Robusti Marietta
 Tintoretto zob. Robusti Jacopo
 Titi Filippo 48, 141
 Titi Pandolfo 117, 141
 Tycjan (Tiziano Vecellio) 47
 Thieme Ulrich 37
 Tomasini Giacomo Filippo 141
 Tomaszewski Andrzej 76
 Torre Carlo 59, 60, 125, 141
 Tosi Francesco 113, 130, 142
 Tournes Jean de
 Trajan Marcus Ulpius Nerva cesarz 24
 Trevisani Piero 31, 75
 Turner Jane 24
 Tuschler Marcus 84

U

Urban VIII papież 85, 131

V

Vasari Giorgio 55, 73, 84, 125
 Vassilacchi Antonio 59
 Vecchi Pierluigi de 57
 Vedriani Lodovico 51, 141
 Velde Carl van de 42
 Vengris Vitolis E. 99, 112
 Verkruids Theodore (della Croce) 70
 Vernai-Nouri Annie 93
 Veronese zob. Caliaro Paolo
 Vignola Giacomo Barozzi da 17, 33, 51, 60-65,
 125, 141

Visconti Herkules 103
 Vitruvius Marcus Polio 11, 17, 19, 24-28, 31, 32,
 125, 141
 Vitto Giovanni 137
 Viviani Pietro Gaetano 101, 139
 Vollmer Hans 37, 79
 Volpe Lelio della 142
 Vries Hans Vredeman de 41, 43, 141-142

W

Wagner Arkadiusz 99, 112
 Walezy Henryk 16, 33, 57
 Waters Michael 61
 Watson Peter 83
 Wawrzyniak Maoloni Anna 4
 Ważbiński Zygmunt 73, 84
 Weinling Christian Traugott 142
 Wiktor Amadeusz król 138
 Wilton Andrew 110
 Winckelmann Johann Joachim 83
 Windyka Teresa 82
 Witruwiusz zob. Vitruvius Marcus Polio
 Wittyg Wiktor 98
 Władysław IV Waza król 49
 Wolfe Richard J. 93
 Wujek Jakub 14
 Wydra Wiesław 119

Z

Zaist Giambattista 85, 142
 Zaltieri Bolognino 55
 Załuscy 16
 Załuski Andrzej Stanisław 16
 Załuski Józef Andrzej 16
 Zanetti Młodszy (il Giovane) Antonio Maria
 110-111, 132, 142
 Zanolotti Eustachio 79, 96, 142
 Zanolotti Francesco Maria 134
 Zanolotti Giampietro Cavazzoni 95, 137, 142
 Zapatta Bartolomeo 57
 Zbaraski Krzysztof 37
 Ziarnko Jan 100
 Ziemba Antoni 35
 Zimmermann Petra S. 41
 Zirardini Antonio 142
 Zucchi Francesco 111-112
 Zygmunt III Waza król 15, 57, 90

Ż

Żaboklicki Krzysztof 9, 13
 Żuchowski Tadeusz J. 20