

Giovanni Francesco de Rossi: wczesne rzymskie lata (1626–1650)¹

<https://doi.org/10.26881/porta.2025.24.03>

Keywords: Giovanni Francesco de Rossi, Domenico de Rossi, Gianlorenzo Bernini, Rome, Baroque sculpture, *Stati delle Anime*

Słowa kluczowe: Giovanni Francesco de Rossi, Domenico de Rossi, Gianlorenzo Bernini, Rzym, rzeźba barokowa, *Stati delle Anime*

Giovanni Francesco de Rossi: the early Roman years (1626–1650)

Abstract

The paper presents new discoveries regarding the early life and artistic development of Giovanni Francesco de Rossi (1626–1677), an Italian Baroque sculptor active both in Italy and the Polish–Lithuanian Commonwealth. Giovanni Francesco moved to serve the Polish court for reasons still unknown and requiring further research. Basing on a source from the Archivio Storico del Vicariato di Roma (the recently published *Stati delle Anime*, including the artist's baptismal record), this study adds a lot to what is known about de Rossi's early years in Rome, before he left for Poland in 1651. According to the source, de Rossi was born in Rome in 1626 to Domenico de Rossi; his godfather was the famed Gianlorenzo Bernini. Domenico, a skilled artist from Fivizzano in the Massa-Carrara region trained under Ambrogio Buonvicino, and later collaborated with Bernini on major commissions in St. Peter's Basilica. The personal relation between him and Bernini is highlighted by the latter's role in the baptism of Giovanni Francesco. This connection probably played a crucial role in the careers of both sculptors by enabling them to receive significant commissions and integrate with the Roman artistic *élite*. For Giovanni Francesco, it was also the artistic fervour preceding the Jubilee Year 1650 that created

¹ W artykule przedstawiono wyniki kwerendy archiwalnej przeprowadzonej w Archivio Storico del Vicariato di Roma w kwietniu i maju 2025 r. dzięki programowi „Inicjatywa doskonałości – uczelnia badawcza”.

a favourable environment for his youthful career, when he also fell more into the sphere of influence of fashionable Alessandro Algardi. His early successes notwithstanding, some archival records indicate that he and his father were regarded as skilled executors of larger artistic commissions obtained by leading sculptors, rather than independent masters. This circumstance, along with lesser art patronage after 1650, could constitute the reasons for the ambitious artist's move to Poland.

*Giovanni
Francesco
de Rossi...*

Streszczenie

W artykule przedstawiono nowe ustalenia dotyczące wczesnego etapu biografii i twórczości Giovanniego Francesca de Rossiego (1626–1677), włoskiego rzeźbiarza barokowego działającego zarówno we Włoszech, jak i w Rzeczypospolitej Obojga Narodów, dokąd rzeźbiarz przeniósł się w 1651 r. Przyczyny jego wyjazdu wciąż pozostają nieznanne. Na podstawie źródeł z Archivio Storico del Vicariato di Roma (opublikowanych niedawno rejestrów *Stati delle Anime*, zawierających m.in. zapis aktu chrztu artysty) artykuł poszerza wiedzę o wczesnych latach de Rossiego w Rzymie, przed jego wyjazdem do Rzeczypospolitej. Według wspomnianego aktu chrztu de Rossi urodził się w Rzymie w 1626 r. jako syn Domenica de Rossiego, a jego ojcem chrzestnym był słynny Gianlorenzo Bernini. Domenico, artysta pochodzący z Fivizzano w regionie Massa-Carrara, był uczniem Ambrogia Buonvicina, a później współpracował z Berninim przy ważnych pracach dekoracyjnych w Bazylice św. Piotra. Osobistą relację Domenica z Gianlorenzem potwierdza wybór tego drugiego na ojca chrzestnego Giovanniego Francesca. Powiązanie to odegrało prawdopodobnie istotną rolę w karierach obu de Rossich, umożliwiając uzyskiwanie znaczących zamówień i integrację z rzymską elitą artystyczną. Dla Giovanniego Francesca sprzyjającym okresem było również ożywienie artystyczne poprzedzające Rok Jubileuszowy 1650, stwarzające korzystne warunki dla jego młodzieńczej kariery, kiedy znajdował się pod coraz większym wpływem uznanego rzeźbiarza Alessandra Algardi. Pomimo wczesnych sukcesów niektóre zapisy archiwalne wskazują, że obaj de Rossi byli postrzegani raczej jako wykwalifikowani wykonawcy projektów realizowanych pod kierunkiem czołowych twórców niż samodzielni mistrzowie. Zmniejszenie zapotrzebowania na wielkoskalowe przedsięwzięcia po 1650 r. mogło stanowić powód, dla którego Giovanni Francesco zdecydował się na wyjazd za granicę.

Giovanni Francesco de Rossi był oprócz Giovanniego Battisty Gisleniego najważniejszym włoskim artystą aktywnym na dworze królewskim Jana II Kazimierza Wazy. Jego twórczość od lat stanowi przedmiot badań polskich i włoskich historyków sztuki. Wiadomo, że pierwsze zlecenia otrzymał w Rzymie w latach czterdziestych XVII w., po czym zdecydował się poszukać możliwości zawodowych za granicą. Od 1651 r. do około 1654 r. przebywał

w Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Najprawdopodobniej pierwszym miejscem pobytu de Rossiego był Gdańsk, chociaż odpowiedź na pytanie, w jaki sposób tu trafił, pozostaje na razie nieznana. To właśnie w mieście nad Motławą artysta mógł zetknąć się z królem Janem Kazimierzem, dla którego przeniósł się następnie do Warszawy, by pracować jako rzeźbiarz nadworny. Przed przybyciem do stolicy wykonał w Gdańsku popiersia królewskiej pary, które trafiły do Sztokholmu jako łup wojenny i są dziś w posiadaniu tamtejszego Muzeum



Il. 1. Giovanni Francesco de Rossi, popiersia królewskiej pary: Marii Ludwiki Gonzagi (po lewej), ok. 1651, Muzeum Narodowe w Sztokholmie (NMGrh 2430) i Jana II Kazimierza Wazy, (po prawej), Muzeum Narodowe w Sztokholmie (NMGrh 2429), fot. Małgorzata Gonia

Narodowego (il. 1)². Po powrocie do Rzymu de Rossi pozostawał czynny jako rzeźbiarz do 1677 r.

Życiorys artysty nie został opracowany przez żadnego ze współczesnych mu biografów. W publikacjach z epoki de Rossi pojawia się jedynie w przewodnikach po Rzymie Filippa Titiego jako autor rzeźb w sześciu świątyniach Wiecznego Miasta³. Ustalenia Titiego powielano w tekstach XIX-wiecznych

² Władysław Tomkiewicz, *Francesco Rossi i jego działalność rzeźbiarska w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, t. 19, nr 3, s. 199–217.

³ Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674, s. 9, 139, 177, 314, 352, 419.

bez zasadniczych uzupełnień w zakresie biografii⁴. Dopiero w 1937 r. w leksykonie Thieme-Beckera ukazał się biogram artysty autorstwa Rudolfa Wittkowera⁵. Podano w nim, że Giovanni Francesco pochodził z Fivizzano, a jego ojcem był Lazzaro de Rossi. Do polskiej literatury postać rzeźbiarza wprowadził dwadzieścia lat później Władysław Tomkiewicz⁶. Tomkiewicz powtórzył podstawowe informacje biograficzne za Wittkowerem, ale ponadto ustalił, że de Rossi działał w Polsce. To przełomowe ustalenie położyło podwaliny pod dalsze badania nad działalnością de Rossiego nad Wisłą. Artykuł Tomkiewicza rozbudził zainteresowanie rzeźbiarzem wśród polskich historyków sztuki, którzy usiłowali poszerzyć katalog dzieł artysty powstałych w czasie jego pobytu w Rzeczypospolitej⁷. W 1978 r. Robert Enggass ustalił na podstawie źródeł, że ojcem Giovanniego Francesca był Domenico de Rossi pochodzący z Fivizzano, i uznał, że Giovanni Francesco również urodził się w tym mieście⁸. W odnalezionych przez badacza archiwaliach rzeźbiarz ten został odnotowany jako „francesco fivizzano”. W ostatnich latach nowych informacji na temat twórcy dostarczali głównie badacze włoscy, szczególnie Cristiano Giometti i Jacopo Curzietti, którzy, opierając się na rzymskich archiwaliach z Archivio di Stato di Roma oraz Archivio Storico di UniCredit Banca di Roma, przypisali mu nowe dzieła⁹. Pomimo istotnego wkładu w poszerzenie katalogu twórczości rzeźbiarza autorzy ci nie wnieśli nowych ustaleń do jego biografii.

W żadnym z tekstów na temat de Rossiego nie omówiono początków jego kariery rzeźbiarskiej, choć etap ten jest istotny dla zrozumienia dalszych losów artysty. Badaczom nie były dotąd znane źródła na temat jego dzieciństwa, w szczególności akt chrztu, którego transkrypcja została opublikowana

⁴ Antonio Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII. Parte prima moderna*, Roma 1839, s. 152, 245, 290, 428, 612; Antonino Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Modena 1882, s. 95, 97.

⁵ Rudolf Wittkower, *Rossi Giovan Francesco* [w:] Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXIX, Leipzig 1935, s. 64.

⁶ Tomkiewicz, *Francesco Rossi...*, s. 199–217.

⁷ Mariusz Karpowicz, *Nieznane dzieło Francesca Rossiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, t. 22, nr 2, s. 378–383; Olgierd Zagórowski, *Z działalności Gian Francesco Rossiego w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1963, t. 25, nr 1, s. 34–52; Zygmunt Ważbiński, *Uno scultore al-gardiano in Polonia: „Gio. Fra.co Rossi Romanus”* [w:] *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, red. Marcello Fagiolo, Roma 1987, s. 241–249.

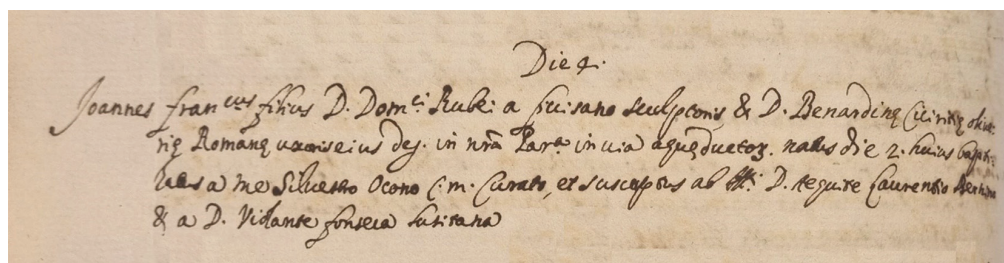
⁸ Robert Enggass, *New attributions in St. Peter's. The spandrel figures in the nave*, „The Art Bulletin” 1978, vol. no. 60, 1, s. 96–108.

⁹ Cristiano Giometti, „*Li stucchi sono bellissimi, e ricchissimi d'oro*”. *La fortuna della decorazione in stucco a Roma in epoca tardo-barocca* [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2009, s. 349–366; Jacopo Curzietti, *La decorazione della cappella Pasqualoni in San Lorenzo in Lucina. Note e documenti su Domenico e Giovan Francesco de Rossi*, „Storia dell'arte” 2011, n. 128, s. 98–121.

w 2011 r. Pojawiła się ona w tomie będącym obszernym zbiorem wypisów z rzymskich akt parafialnych przechowywanych w Archivio Storico del Vicariato di Roma, przede wszystkim z tzw. *Stati delle Anime*, czyli spisu ludności¹⁰. Sporządzali go corocznie proboszczowie rzymskich parafii, osobiście odwiedzając każdy dom i zapisując imiona, nazwiska oraz często wiek i zawód mieszkańców. Dziś księgi *Stati delle Anime* stanowią źródło o fundamentalnym znaczeniu dla wielu dyscyplin badawczych, w tym historii sztuki. Choć są one wykorzystywane w biografiach artystów, jak dotąd nie sięgnęli po nie badacze zajmujący się omawianym rzeźbiarzem.

Badania piszącej te słowa autorki koncentrują się na opracowaniu początków kariery Giovanniego Francesca na podstawie archiwaliów. Niniejszy artykuł jest przyczynkiem do biografii artysty w jej wczesnym okresie, do momentu wyjazdu do Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Szczególną uwagę poświęcono kwestii roli jego ojca, Domenica de Rossi, którego działalność w kręgu Gianlorenza Berniniego jest istotna dla zrozumienia rozwoju kariery potomka i kontynuatora zawodu.

W świetle ustaleń archiwalnych wiadomo, że Giovanni Francesco de Rossi przyszedł na świat 2 kwietnia 1626 r. w Rzymie jako syn Domenica de Rossiego i Belardiny Olivieri (il. 2)¹¹. Domenico pochodził z Fivizzano, miasta w dzisiejszej prowincji Massa-Carrara, leżącego na północ od kamieniołomów Polvaccio w Carrarze. W XVII w. wydobywano stamtąd najlepszą pod względem jakości i zarazem najdroższą odmianę marmuru, dlatego wielu mieszkańców pobliskich miejscowości od pokoleń było zaangażowanych w przemysł związany z tym materiałem. W Fivizzano Domenico zdobył najpewniej wykształcenie kamieniarskie, Helga Tratz wymieniła bowiem rodzinę de Rossi



Il. 2. Akt chrztu Giovanniego Francesca de Rossi, Rzym, Archivio Storico del Vicariato di Roma (dalej: ASdV), fot. ASdV

¹⁰ *Alla ricerca di „Ghiongrat”. Studi sui libri parrocchiali romani (1600–1630)*, red. Rossella Vodret, Roma 2011, s. 284–285.

¹¹ Rzym, Archivio Storico del Vicariato di Roma (dalej: ASdV), S. Lorenzo in Lucina, *Battesimi*, f. 256v.

jako jedną z tych, których członkowie od zawsze byli związani z marmurowym interesem¹².

Co najmniej od 1610 r. Domenico de Rossi przebywał w Rzymie, gdzie zdobywał wykształcenie jako czeladnik w warsztacie rzeźbiarskim Ambrogia Buonvicina przy ulicy Corso; naukę zawodu rozpoczął w tym warsztacie w wieku 18 lat¹³. Buonvicino, właściciel pracowni, cieszył się wówczas znaczącą pozycją w artystycznym środowisku Rzymu. Był odpowiedzialny za realizację ważnych przedsięwzięć dekoracyjnych, m.in. bazyliki laterańskiej, kościoła S. Maria sopra Minerva oraz Cappella Paolina w S. Maria Maggiore¹⁴. Fakt, że Domenico kształcił się w jego pracowni, jest niejako dowodem na to, że otrzymał on solidne podstawy w zakresie rzeźbiarstwa. Po opuszczeniu warsztatu Ambrogia w 1616 r.¹⁵ przez kolejne 10 lat losy tego twórcy pozostają nieznane. Stał się on ponownie uchwytny w źródłach w 1626 r., kiedy sporządzony został przytoczony powyżej akt chrztu jego pierworodnego syna, Giovanniego Francesca de Rossiego.

Jak wynika z dokumentu, Giovanni Francesco został ochrzczony dwa dni po narodzinach, 4 kwietnia 1626 r., w rzymskim kościele parafialnym S. Lorenzo in Lucina, przez kapłana Silvestra Ocono. Do chrztu trzymali chłopca rzeźbiarz Gianlorenzo Bernini i Violante, przedstawicielka znanej portugalskiej rodziny Fonseca¹⁶. Zgodnie z katechizmem zatwierdzonym podczas obrad soboru trydenckiego rodzicom chrzestnym przypadało fundamentalne zadanie duchowego przewodnictwa ochrzczonych dzieci. Oprócz umacniania w wierze katolickiej rolę *padrini* i *madrine* było wspieranie biologicznych rodziców w wychowaniu dzieci zgodnym z doktrynami chrześcijaństwa. Rodzice chrzestni stawali się nie tylko gwarantami i obrońcami wiary, jak określa ich Katechizm, ale także swoistymi członkami rodziny, gotowymi do przejścia odpowiedzialności w przypadku przedwczesnej śmierci biologicznych rodziców¹⁷. Rolę rodziców chrzestnych starano się powierzać osobom cieszącym się poważaniem i autorytetem wśród mieszkańców miasta. Liczne przypadki pełnienia roli ojca chrzestnego odzwierciedlają sławę i prestiż takiej osoby w rzymskim społeczeństwie, co doskonale ilustruje przypadek malarza Giuseppe Cesarego, znanego jako Cavaliere d'Arpino. Tylko między 1600 a

¹² Helga Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1988, Bd. 23/24, s. 397.

¹³ *Alla ricerca di „Ghiongrat”...*, s. 284.

¹⁴ Enggass, *New attributions in St. Peter's...*, s. 98–99.

¹⁵ *Alla ricerca di „Ghiongrat”...*, s. 284.

¹⁶ Massimo Pomponi, *Gli artisti presenti a Roma durante il primo trentennio del Seicento nei documenti dell'Archivio Storico del Vicariato* [w:] *Alla ricerca di „Ghiongrat”...*, s. 134.

¹⁷ *Ibidem*, s. 113–114.

1629 r. został on ojcem chrzestnym aż 35 noworodków, spośród których ośmioro dzieci było potomstwem artystów¹⁸.

Chociaż w 1626 r. Bernini był jeszcze stosunkowo młodym twórcą, cieszył się ogromnym uznaniem w Rzymie. Już jako dwudziestolatek pracował dla jednego z najważniejszych mecenasów w tamtym czasie, kardynała Scipione Borghesego. Pozycja artysty wzrosła po 1623 r. Wtedy to na tron papieski wyniesiony został jako Urban VIII kardynał Maffeo Barberini. Anegdota opowiedziana przez Baldinucciego głosi, że krótko po tym wydarzeniu papież miał wezwać do siebie Berniniego i powitać go serdecznymi słowami: „To wasze wielkie szczęście, Cavaliere, że widzicie kardynała Maffeo Barberiniego jako papieża, ale nasze szczęście jest znacznie większe, ponieważ to Cavaliere Bernini żyje w czasie naszego pontyfikatu”¹⁹. Historia ta trafnie oddaje podziw papieża dla sławnego już rzeźbiarza. Jak pisał Torgil Magnuson, „podczas dwudziestojednoletniego panowania papieża z rodu Barberinich Bernini był zatrudniany niemal wyłącznie przez niego i jego rodzinę; traktowany na wiele sposobów jak książę, miał w świecie sztuki równie dużą władzę, jaką mógłby mieć papieski minister kultury”²⁰.

Wybór Berniniego na ojca chrzestnego Giovanniego Francesca de Rossiego postrzegać można dwojako: jako konsekwencję lub zapowiedź pomyślnej współpracy zawodowej. Niemniej jednak tak osobiste zaciśnięcie więzi między dwoma rzeźbiarzami byłoby mało prawdopodobne, gdyby Domenico i Gianlorenzo nie znali się wcześniej. Ten pierwszy zapewne nie odważyłby się zwrócić z takową prośbą do Berniniego, a ten drugi najprawdopodobniej odmówiłby osobie zupełnie mu obcej. Należy więc przyjąć, że drogi zawodowe obu artystów musiały przeciąć się przed 1626 r.

Z drugiej strony zaangażowanie Gianlorenza Berniniego w ceremonię chrztu Giovanniego Francesca mogło stanowić wyraz przemyślanej strategii, której celem było osadzenie własnej rodziny w elitarnym kręgu znajomości. Można zaryzykować stwierdzenie, że posunięcie to okazało się znaczące dla rozwoju kariery Giovanniego Francesca, o czym mowa w dalszej części artykułu.

Równie świadomy wydaje się być wybór Violante Fonseki, możnej osoby portugalskiego pochodzenia. Choć na jej temat nie zachowało się wiele informacji, wiadomo, że była ona siostrą Gabriela Fonseki, lekarza pochodzącego z Lamego na północy Portugalii. Fakt ten jest istotny, ponieważ pracował on nie tylko na uniwersytecie pontyfikalnym, ale także jako osobisty lekarz

¹⁸ *Ibidem*, s. 117.

¹⁹ „È gran fortuna la vostra, o Cavaliere, di vedere Papa il Cardinal Maffeo Barberini; ma assai maggiore è la nostra, che il Cavalier Bernini viva nel nostro Pontificato” [cyt. za:] Alois Riegl, *Filippo Baldinucci's vita des Gio. Lorenzo Bernini*, Wien 1912, s. 79.

²⁰ Torgil Magnuson, *Rome in the Age of Bernini*, vol. I: *From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII*, Uppsala 1982, s. 252.

papieży Urbana VIII i Innocentego X oraz kilku ambasadorów hiszpańskich²¹. Rodzina Fonseca szczyciła się więc dobrą pozycją społeczną, a sam Gabriel w chwili śmierci był „postacią znaną wszystkim”²². Zarówno on, jak i Violante Fonseca zostali pochowani w grobowej kaplicy rodzinnej w kościele S. Lorenzo in Lucina, a więc tym samym, w którym został ochrzczony Giovanni Francesco de Rossi. Kaplicę zdobią m.in. popiersie Gabriela autorstwa Berniniego oraz popiersie kobiece, uznawane za wizerunek matki Isabelli lub siostry Violante, przypisywane uczniowi Berniniego, Giuliovi Cartariemu²³. Powierzenie pani Violante roli matki chrzestnej Giovanniego Francesca wydaje się więc w pełni zrozumiałe: była to przedstawicielka dobrze sytuowanej rodziny, blisko związanej z elitami Rzymu, w tym z samym środowiskiem dworu papieskiego.

O ile przed 1626 r. działalność artystyczna Domenica pozostaje nieuchwytna w źródłach, o tyle po tej dacie pojawia się on w otoczeniu Gianlorenza przy najważniejszym przedsięwzięciu artystycznym w XVII-wiecznym Rzymie. Wiadomo bowiem, że od 1628 r. jako jeden z wielu rzeźbiarzy de Rossi pracował pod kierunkiem Berniniego przy dekoracji bazyliki watykańskiej, wykonując m.in. figury puttów do modelu sklepienia baldachimu nad grobem św. Piotra²⁴. Spod jego dłuta wyszedł także marmurowy relief przedstawiający św. Andrzeja, za który otrzymał znaczącą sumę 550 skudów, świadczącą o pełnej samodzielności pracy²⁵.

Udział w dekoracji Bazyliki św. Piotra był przełomowym momentem w karierze Domenica. W 1628 r. jego rodzina mieszkała przy Corso, a wśród jej mieszkańców odnotowano niejakiego Jacopo, *garzone*²⁶, którym to terminem określano pomocnika warsztatowego. Dwa lata po chrzcie Giovanniego Francesca Domenico był zatem właścicielem warsztatu rzeźbiarskiego. Pracownia mogła znajdować się w miejscu zamieszkania. Ulica Corso i jej najbliższe okolice, należące do obszaru miasta zwanego Tridente, były jednym z najchętniej wybieranych miejsc na lokalizację pracowni artystycznych²⁷. W późniejszych latach wspomniany Jacopo znika jednak ze spisów.

Domenico de Rossi realizował również indywidualne zlecenia artystyczne. W latach 1628–1629 wykonał figurę św. Flawii dla rzymskiego kościoła S. Maria di Loreto. Co więcej, jego nazwisko pojawia się kilkakrotnie w dokumentach rodziny Barberini, z której wywodził się ówczesny papież Urban VIII. W 1627 r. rzeźbiarz wykonał brązową figurę konia przeznaczoną

²¹ James W. Nelson Novoa, *Gabriel da Fonseca. A New Christian doctor in Bernini's Rome* [w:] *Humanismo e Ciência: Antiguidade e Renascimento*, red. António Manuel Lopes Andrade, Carlos de Miguel Mora, João Manuel Nunes Torrão, Aveiro-Coimbra-São Paulo 2015, s. 229.

²² *Ibidem*, s. 230.

²³ Andrea Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, s. 794.

²⁴ Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, s. 401.

²⁵ *Ibidem*, s. 403.

²⁶ *Alla ricerca di „Ghiongrat”...*, s. 284.

²⁷ Pomponi, *Gli artisti presenti a Roma...*, s. 128.

do ogrodu²⁸. W jednym z zachowanych rachunków za to zlecenie widnieje interesujący zapis, mówiący o tym, że rzeźba „była doceniona przez Cavaliere Berniniego”²⁹. Zdanie to jest bezpośrednim świadectwem uznania dla umiejętności Domenica przez Gianlorenza – najważniejszego rzeźbiarza epoki baroku. Fakt, że Domenico był w Rzymie cenionym rzeźbiarzem, potwierdza również zapis w umowie sporządzonej w 1636 r. między Franceskiem d’Aste a Santim Ghetti na kaplicę w absydzie rzymskiego kościoła S. Maria in Via Lata. Zastrzeżono w niej, że figury, które miały zostać umieszczone w kaplicy, powinny zostać „wykonane przez dobrych rzeźbiarzy [*scultori Valent’huomini*], to znaczy przez Signor Berniniego, Fiamengo [François Duquesnoy] lub Giuliano Finello, lub Alessandra Algardi, lub Mocchiego [sic], lub Domenica Fivizzano i przez nikogo innego”³⁰.

Dobra pozycja zawodowa Domenica de Rossiego pozwoliła mu stworzyć sprzyjające warunki do wprowadzenia Giovanniego Francesca w zawód. Jak można wnioskować z zapisów *Stati delle Anime*, uczył się on rzeźbiarstwa w warsztacie ojca. Na pewno nie trafił na dłuższy czas do żadnej innej pracowni, ponieważ został odnotowany w domu rodzinnym w latach 1631–1650. Wyjątek stanowi rok 1638, kiedy wraz z młodszym o rok bratem, Alessandrem, nie zostali ujęci w rejestrze³¹. Zgodnie z powszechną w Rzymie praktyką warsztatową etap uczniowskiej nauki rzeźbiarstwa trwał przeważnie około 6 lat. Poza zdobyciem praktycznych umiejętności obejmował on przede wszystkim naukę rysunku, mającą przygotować młodych adeptów do samodzielnego projektowania. Kształcenie rozpoczynano przeważnie w wieku 10 lat³². Można więc założyć, że Giovanni Francesco podjął naukę rzeźbiarstwa w ojcowskim warsztacie około 1636 r. Niewykluczone, że w ramach praktyki pomagał ojcu w realizacji bieżących zleceń, takich jak dwie marmurowe figury Wiktorii dla Palazzo Barberini lub też marmurowa płaskorzeźba dla jednego z ołtarzy rzymskiego kościoła S. Maria Portae Paradisi, przedstawiająca Madonnę z Dzieciątkiem oraz świętych Elżbietę i Jana Chrzciciela³³.

²⁸ Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, s. 38.

²⁹ „[May 1627] A Dom.co de Rossi che ha fatto li cavallo al Giard.o al Naturale sc. 10.60 m.ta p resto di sc. 22 – che e stato stimato q.a opera del Cav.r Bernino – 10.60” [cyt. za:] Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents...*, s. 38.

³⁰ Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*. vol. I, New Haven–London 1985, s. 77 [cyt. za:] Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York–Oxford 1980, s. 173–181.

³¹ ASdV, S. Maria del Popolo, *Stati delle Anime*, 1631 (f62r); S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*: 1632 (f25r), 1633 (f26r), 1634 (f28v), 1635 (akta niezachowane), 1636 (f22v), 1637 (f29r), 1638 (f28r), 1639 (f29r), 1640 (akta niezachowane), 1641 (f26r), 1642 (f28r), 1643 (f27v), 1644 (f28r), 1645 (f25v), 1646 (f27r), 1647 (f55v), 1648 (f61r), 1649 (f119r), 1650 (f127v).

³² Konstanty Kalinowski, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7, s. 108–109.

³³ Bacchi, *Scultura del ’600 a Roma*, s. 840–841.



Il. 3. Okolice Corso między Piazza del Popolo a Strada Vittoria. Kółkiem oznaczono orientacyjną lokalizację domu de Rossich, Giambattista Nolli, repr. za: *La pianta grande di Roma*, 1748, Biblioteka IHS UAM

W latach 1632–1646 rodzina de Rossi mieszkała przy ulicy Vittoria, po prawej stronie od Corso (il. 3). Domostwo było liczne. Oprócz wspomnianego Alessandra Giovanni Francesco miał dwie siostry: Agnese, urodzoną około 1631 roku³⁴, oraz Susannę, która przysła na świat 6 lat później³⁵. Spisy odnotowują również krewnych Belardiny: jej matkę, wdowę Catarinę Olivieri³⁶, siostrę o tym samym imieniu³⁷ oraz Giovanniego Francesca Olivieri, którego

³⁴ Odnotowana po raz pierwszy w 1632 r., gdy miała 6 miesięcy. ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*: 1632 (f25r).

³⁵ Odnotowana w 1639 r. w wieku 2 lat. ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*: 1639 (f29r).

³⁶ ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*: 1632 (f25r), 1633 (f26r), 1639 (f29r), 1643 (f27v), 1644 (f28r), 1646 (f27r).

³⁷ ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*: 1634 (f28v), 1636 (f22v), 1637 (f29r), 1638 (f28r).



Il. 4. Giovanni Francesco de Rossi, rzeźby w portyku kościoła S. Caterina a Magnanapoli w Rzymie: św. Dominik (A), św. Katarzyna Sieneńska (B), ok. 1648(?), fot. Małgorzata Gonia

dokładne pokrewieństwo pozostaje niejasne³⁸. Podjęcie zawodu rzeźbiarza przez syna mógł zatem Domenico postrzegać nie tylko jako kontynuację rodzinnej tradycji, ale i realne wsparcie dla utrzymania rodziny w przyszłości.

Zakładając, że Giovanni Francesco rozpoczął naukę rzeźbiarstwa około 1636 r., byłby gotowy do wykonywania zawodu w pierwszej połowie lat czterdziestych XVII w., prawdopodobnie około 1642 r. Za jego pierwszą indywidualną pracę uznaje się stiukowe figury św. Dominika i św. Katarzyny Sieneńskiej, stojące w niszach portyku kościoła S. Caterina a Magnanapoli (il. 4). Nie ma zgodności co do czasu ich powstania. Zaproponowane przez Wittkowera datowanie na początek lat czterdziestych XVII wieku³⁹ zostało ostatnio podważone przez Curziettiego, który zasugerował przesunięcie tej daty bliżej końca dekady. Choć, jak wskazał autor, wykonanie rzeźb wiąże się z realizacją nowej fasady kościoła, zaprojektowanej przez Giovanniego Battistę Sorię, to sam architekt pojawia się w źródłach dopiero w latach 1643–1648. Wykonanie figur musiałyby nastąpić nie wcześniej niż po zakończeniu prac budowlanych,

³⁸ ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*: 1633 (f26r), 1636 (f22v), 1638 (f28r), 1644 (f28r), 1646 (f27r).

³⁹ Wittkower, *Rossi Giovan Francesco...*, s. 64.



Il. 5. Giovanni Francesco de Rossi, rzeźby w portyku kościoła S. Caterina a Magnanoli w Rzymie: św. Katarzyna Sieneńska, detal, ok. 1648(?), fot. Małgorzata Gonia

czyli raczej pod koniec lat czterdziestych niż na ich początku⁴⁰. Rzeźby świętych Dominika i Katarzyny charakteryzują się wyraźną nieprawidłowością w zakresie anatomii, szczególnie w obrębie dłoni, które są nieproporcjonalnie duże w stosunku do reszty ciała i pozbawione precyzyjnego modelunku (il. 5). Ujawnia to nieporadność rzeźbiarza nie tylko pod względem odwzorowania ludzkiej anatomii, ale także opracowania materiału. Całość cechuje ogólna masywność i wrażenie ciężkości.

Mimo mankamentów warsztatowych młody rzeźbiarz pozyskał kolejne zlecenie. W 1647 r. wraz z ojcem został wybrany przez Berniniego do wykonania dwóch z szesnastu kolosalnych stiukowych figur zdobiących pachy arkad nawy głównej Bazyliki św. Piotra (il. 6). Było to jedno z najbardziej prestiżowych zadań, jakie mógł otrzymać młody, rozpoczynający swą karierę rzeźbiarz. Serię dekoracji tej części świątyni zapoczątkowały dwie pary rzeźb wykonane w latach 1599–1600 przez warsztaty Ambrogia Buonvicina oraz Camilla Marianiego. Po ich wykonaniu projekt wznowiono niemal 50 lat później, za pontyfikatu Innocentego X. W latach 1647–1650 wszystkie przestrzenie nad monumentalnymi łukami nawy głównej bazyliki watykańskiej

⁴⁰ Curziotti, *La decorazione della cappella Pasqualoni...*, s. 103.



Il. 6. Giovanni Francesco i Domenico de Rossi, rzeźby w pachach arkady nawy głównej Bazyliki św. Piotra w Rzymie: personifikacja Miłosiedzia (po lewej) i Siły (po prawej), 1647, fot. Małgorzata Gonia

zostały wypełnione figurami wykonanymi przez co najmniej 10 rzeźbiarzy⁴¹ pracujących pod kierownictwem Berniniego. Rzeźbiarz ten odpowiadał przede wszystkim za zapewnienie zespołowi rzeźb spójności pod względem póź i ogólnego układu kompozycyjnego, natomiast w zakresie stylistycznym poszczególni twórcy działali wedle własnych koncepcji⁴². Giovanni Francesco de Rossi jest autorem figur Miłosierdzia i Siły, znajdujących się w pierwszym łuku po prawej stronie nawy kościoła, przed Kaplicą Piety. Dzięki odkrytym przez Enggassa rachunkom wiadomo, że personifikacja Miłosierdzia powstała w wyniku współpracy z ojcem, podczas gdy personifikacja Siły została wykonana przez młodego rzeźbiarza samodzielnie⁴³.

⁴¹ Wykonawcami figur byli: Andrea Bolgi, Bartolommeo Cennini, Cosimo Fancelli, Giacomo Antonio, Giovanni Battista Morelli, Giovanni Francesco de Rossi, Domenico de Rossi, Niccolò Menghini, Domenico Prestinaro i Lazzaro Morelli [za:] Enggass, *New attributions in St. Peter's...*, s. 96–108.

⁴² *Ibidem*, s. 107–108.

⁴³ *Ibidem*, s. 106.

Figury w Bazylice św. Piotra można bezsprzecznie datować na podstawie źródeł na rok 1647. Wobec prawdopodobnego powstania rzeźb z kościoła S. Caterina a Magnanapoli w końcu lat czterdziestych XVII w. trudno jednoznacznie orzec, która praca była stworzona wcześniej. Wyraźne mankamenty figur świętych Katarzyny i Dominika mogą wskazywać, że to one były pierwszą samodzielną realizacją Giovanniego Francesca, jednak ograniczona widoczność figur w Bazylice św. Piotra i brak możliwości ich analizy z bliska uniemożliwia dokładne porównanie obu dzieł. Kwestia ich chronologii pozostaje otwarta do czasu odnalezienia nowych źródeł, pozwalających ściślej datować rzeźby w S. Caterina a Magnanapoli.

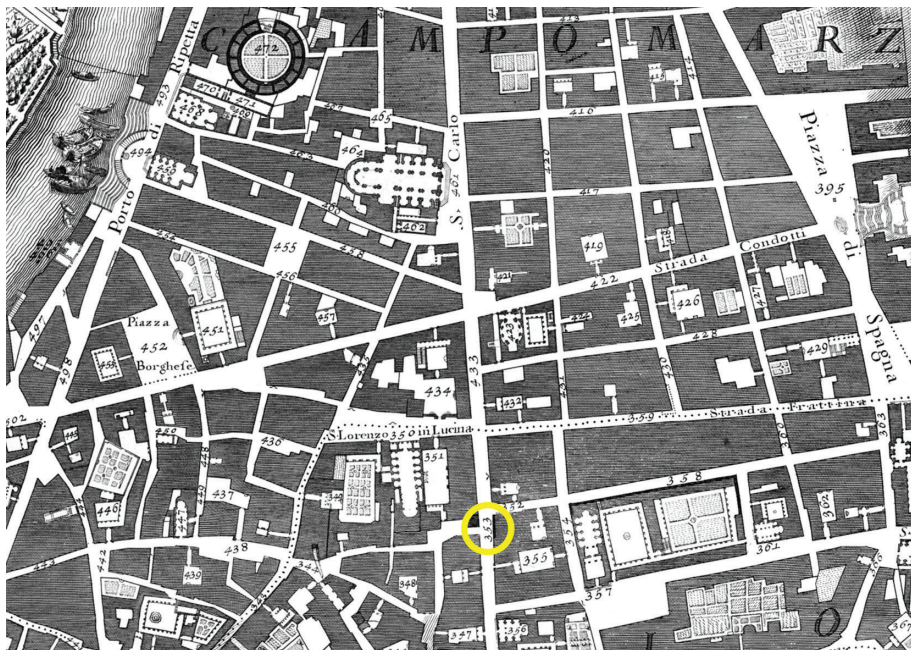
Jeszcze w 1647 r., między 24 lipca a 31 sierpnia, młody rzeźbiarz otrzymał zapłatę od Gabriela Foschiego za wykonanie dwóch figur aniołów do nieistniejącego już dziś ołtarza Santissima Madonna delle Grazie. Nie dysponujemy wiadomościami na temat kształtu ani miejsca tej realizacji. Jedynym znanym świadectwem jej istnienia pozostaje rachunek odnaleziony przez Curziettiego w Archivio di Stato di Roma⁴⁴.

W roku 1647, który pod względem liczby zleceń był dla de Rossich intensywny i ważny, w ich domu rodzinnym odnotowano obecność niejakiego Feliziano da Filizano. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy był to krewny sprowadzony z Fivizzano do pomocy w warsztacie. Rok później jako jednego z mieszkańców domu de Rossich zapisano osobę o imieniu Fionenzano (lub Fiorenzano), określoną jako *garzone*, zaś w kolejnym roku – Filiciano, *figlio*. Nie wiadomo, czy chodzi o jedną i tę samą osobę, zapisaną w różny sposób, jednak określenie *garzone* bezpośrednio wskazuje na obecność czeladnika w warsztacie. W 1647 r. rodzina de Rossi przeprowadziła się z ulicy Vittoria w rejon Arco di Portogallo, po lewej stronie od ulicy Corso, i mieszkała tam do 1649 r. (il. 7). Powody zmiany miejsca zamieszkania pozostają niejasne. Nie wiadomo również, czy miały one związek z funkcjonowaniem warsztatu rzeźbiarskiego de Rossich.

Grono zleceniodawców Giovanniego Francesca stopniowo się powiększało. Do roku 1647 de Rossi zajmował się wykonywaniem wyłącznie pełnoplastycznych figur. W 1648 r. otrzymał jednak zlecenie innego rodzaju – powierzono mu wykonanie czterech marmurowych popiersi przeznaczonych do kaplicy rodziny Pasqualoni w kościele S. Lorenzo in Lucina (il. 8a, b). Za ich realizację artysta otrzymał sumę 126 skudów w dwóch ratach, z których pierwsza wypłacana była między 23 lipca 1648 r. a 22 marca 1651 r., druga natomiast – między 4 a 25 maja 1657 roku⁴⁵. Zamówienie to nie było powiązane ani z mecenatem papieskim, ani z projektami kierowanymi przez Gianlorenza Berniniego. Miało charakter prywatny – kaplica została w 1647 r. sprzedana

⁴⁴ Curzietti, *La decorazione della cappella Pasqualoni...*, s. 104.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 102–103.



Il. 7. Strada del Corso w rejonie Arco di Portogallo. Kółkiem oznaczono orientacyjną lokalizację domu de Rossich, Giambattista Nolli, repr. za: *La pianta grande di Roma*, 1748, Biblioteka IHS UAM

adwokatowi Domiziano Pasqualoniemu, który zlecił wykonanie jej wystroju rzeźbiarskiego.

Do tej pory w realizowanych przez artystę pracach twarze przedstawianych postaci nie odgrywały pierwszorzędnej roli i – jak można zauważyć na przykładzie figur świętych Katarzyny i Dominika – były traktowane przez rzeźbiarza dość schematycznie. Na tym tle popiersia z kaplicy Pasqualoni wypadają korzystnie pod względem jakości artystycznej. Zostały one wykonane z dużą poprawnością anatomiczną i dążeniem do indywidualizacji wizerunku, a w jednym z nich widoczne jest nawet subtelne zacięcie psychologiczne (il. 9).

Choć pod koniec lat czterdziestych Giovanni Francesco pracował już jako samodzielny rzeźbiarz, wciąż mógł liczyć na wsparcie ojca. W 1649 r. obaj twórcy zostali zaangażowani do dekoracji bazyliki laterańskiej. Renowację kościoła zainicjował papież Innocenty X w ramach przygotowań do Roku Jubileuszowego 1650. Giovanni Francesco i Domenico byli dwoma z dziewięciu wykonawców stiukowych płaskorzeźb znajdujących się pomiędzy arkadami, nad umieszczonymi niżej aediculami w nawie głównej kościoła. Renowację świątyni nadzorował Virgilio Spada, jeden z ulubionych doradców papieża w sprawach sztuki. W zachowanej do dziś notatce Spady z 1647 r. Domenico de Rossi został nawet wspomniany jako jeden z 15 potencjalnych



Il. 8a, b. Giovanni Francesco de Rossi, popiersia członków rodziny Pasqualoni w kaplicy Pasqualoni w kościele S. Lorenzo in Lucina w Rzymie, 1648–1651, 1657(?), fot. Małgorzata Gonia

wykonawców planowanych posągów do aediculi w nawie bazyliki⁴⁶, choć ostatecznie nie otrzymał on tego zlecenia, wykonując wyłącznie jeden z reliefów. Źródła nie pozwalają ustalić, za którą z płaskorzeźb został wynagrodzony,

⁴⁶ Mina Heimbürger-Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada*, Firenze 1977, s. 229–230.



Il. 9. Giovanni Francesco de Rossi, popiersie jednego z członków rodziny Pasqualoni w kaplicy Pasqualoni w kościele S. Lorenzo in Lucina w Rzymie, 1648–1651, 1657(?), fot. Małgorzata Gonia

jednak w drodze stylistyczno-porównawczej Mina Heimbürger-Ravalli przypisała mu scenę *Ofiara Abrahama*⁴⁷, zlokalizowaną jako trzecia od ołtarza muzycznego po lewej stronie (il. 10).

Relief autorstwa Giovanniego Francesca, przedstawiający *Zstąpienie Chrystusa do piekieł*, został usytuowany jako piąty od ołtarza po prawej stronie nawy (il. 11). Dzieło to ze względu na udaną kompozycję uznawane jest przez badaczy za jedno z najlepszych w *oeuvre* artysty i zarazem pierwsze, w którym widoczne są wpływy twórczości Alessandra Algardięgo, nadzorującego zatrudnionych rzeźbiarzy⁴⁸. De Rossi jawi się w tej realizacji jako twórca dobrze osadzony w rzymskim środowisku artystycznym, świadomy aktualnych tendencji estetycznych. Choć samo opracowanie rzeźb wydaje się bardziej zaawansowane niż w rzeźbach portyku S. Caterina a Magnanapoli powstałych

⁴⁷ *Ibidem*, s. 237.

⁴⁸ Curziotti, *La decorazione della cappella Pasqualoni...*, s. 104; Giometti, ROSSI, *Giovanni Francesco de* [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, Roma 2019.



Il. 10. Domenico de Rossi, płaskorzeźba w nawie głównej Bazyliki św. Jana Chrzciciela na Lateranie: *Ofiara Abrahama*, 1649, fot. Małgorzata Gonia



Il. 11. Giovanni Francesco de Rossi, płaskorzeźba w nawie głównej Bazyliki św. Jana Chrzciciela na Lateranie: *Zstąpienie Chrystusa do piekieł*, 1649, fot. Małgorzata Gonia

kilka lat wcześniej, nadal widoczne są charakterystyczne dysproporcje anatomiczne, szczególnie między dłońmi postaci a ich tułowiem. Płaskorzeźba musiała wywrzeć wrażenie na samym Virgilio Spadzie, skoro – jak wskazała Montagu – Giovanni Francesco miał w przyszłości zostać najbardziej wspieranym przez niego rzeźbiarzem⁴⁹.

Wszystkie przywołane powyżej wczesne prace Giovanniego Francesca de Rossiego zostały zrealizowane w rodzinnym warsztacie. Poza wspomnianym rokiem 1638 rzeźbiarz nie opuścił pracowni ojca aż do momentu wyjazdu do Rzeczypospolitej. Zawodowy związek obu artystów opierał się nie tylko na współdzieleniu pracowni rzeźbiarskiej, ale także wspólnym udziale w artystycznych przedsięwzięciach. Choć Giovanni Francesco z pewnością zawdzięczał ojcu wiele, w tym miejscu warto doprecyzować, że na pomyślny start jego kariery wpłynęły nie tylko koneksje Domenica. Istotne znaczenie miał również moment debiutu artysty; przypadł on bowiem na okres przygotowań do Roku Jubileuszowego 1650. Czas poprzedzający lata jubileuszowe był w Rzymie zawsze okresem szczególnym, wyznaczającym rytm produkcji artystycznej. Wiązał się z licznymi inwestycjami, zarówno publicznymi, jak i prywatnymi. Prowadzono wówczas remonty świątyń, wznoszono nowe budowle oraz intensywnie je wyposażano. Ożywienie rynku artystycznego zwiększało zapotrzebowanie na rzeźbiarzy, ułatwiając tym samym dostęp do zleceń.

Z przygotowaniem do Roku Jubileuszowego 1650 wiąże się także ostatnie zlecenie Giovanniego Francesca, zrealizowane przed jego wyjazdem z Italii. Jest to stiukowa dekoracja sklepienia krypty Tempietta przy kościele San Pietro in Montorio w Rzymie⁵⁰ (il. 12). Ta wzniesiona w 1502 r. według projektu Donato Bramantego kaplica jest uznawana za jedno z najważniejszych dzieł europejskiej architektury renesansowej. Tak prestiżowe zamówienie mogło zostać powierzone artyście w następstwie sukcesu, jaki odniósł jego relief w bazylice laterańskiej. Jest to pierwsze kompleksowe zdobienie sklepienia wykonane przez rzeźbiarza. Zostało ono podzielone na segmenty za pomocą ornamentalnych pasów, a dekorowane jest figurami alegorycznymi, aniołami oraz dwunastoma scenami z życia św. Piotra. Przemysłana kompozycja prezentuje wysoki poziom artystyczny. Rok 1650 był ostatnim, w którym młodego mistrza odnotowano w domu rodzinnym przed jego wyjazdem do Rzeczypospolitej (il. 13)⁵¹.

Początki twórczej drogi Giovanniego Francesca wpisują się w model biografii artysty, w którym od początku funkcjonuje on w określonym kręgu znajomości, umożliwiającym pozyskanie prestiżowych zleceń. Mimo to rzeźbiarz zdecydował się opuścić rodzinne miasto. Przyczyny i okoliczności jego

⁴⁹ Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1992, s. 127.

⁵⁰ Giometti, „*Li stucchi sono bellissimi, e ricchissimi d'oro*”..., s. 359.

⁵¹ ASdV, S. Lorenzo in Lucina, *Stati delle Anime*, 1650 (f127v).



Il. 12. Giovanni Francesco de Rossi, stiukowa dekoracja sklepienia krypty Tempietto in San Montorio w Rzymie, 1650, fot. Małgorzata Gonia

Domenico de Rossi Scultore C
 Bernardina moglie C
 Catharina Ved. mte d'ilei C
 Francesco figlio di domo C
 Alessandro fto C
 Agnese sorella Zibella C
 Susanna sorella Zibella C

Il. 13. Zapis rodziny de Rossi w Stati delle Anime parafii San Lorenzo in Lucina z 1650 r., Rzym, ASdV, fot. Małgorzata Gonia

wyjazdu wymagają dalszych kwerend archiwalnych, wykraczających poza ramy niniejszego artykułu. Warto jednak przynajmniej zasygnalizować, że dla zrozumienia decyzji twórcy istotne może być określenie jego pozycji na rynku artystycznym w latach 1649–1651. Sytuacja ta wydaje się być korzystna; pewną korektę tego założenia przynosi jednak list Virgilia Spady z 1656 r., w którym autor stara się zdementować powszechne przekonanie o rzekomym udziale Algardi w realizacji płaskorzeźb w nawie bazyliki laterańskiej. Algardi, jak pisał Spada, „nie pracował nad nimi, ale raczej najlepsi chłopcy [*i migliori giovani*], których można było znaleźć w Rzymie”⁵². Analizując ten zapis, Montagu zwróciła uwagę na użyte przez autora określenie *giovani*, które w języku włoskim ma wiele znaczeń. O ile najczęściej oznacza ono młodych ludzi, o tyle w tym przypadku taka interpretacja wydaje się nieadekwatna, bowiem biorący udział w tym przedsięwzięciu Domenico de Rossi miał wówczas około 57 lat. Wątpliwe także, że *giovani* odnosi się do uczniów lub czeladników, ponieważ nad płaskorzeźbami pracowali w większości samodzielni, wykształceni już rzeźbiarze. Zatem określenie to, jak słusznie ustaliła Montagu, zostało użyte w stosunku do artystów, którzy „byli chłopcami w tym sensie, w jakim możemy mówić o chłopcu ogrodnika, który może być pełnym zapału młodzieńcem osiagającym wielkie rzeczy lub mamroczącym starcem o niewielkim talencie, lub kimś, kto zapowiadał się obiecująco, ale nie zdołał tego utrzymać, ześlizgując się coraz bardziej w dół w wyścigu szczurów. Innymi słowy, wszyscy oni byli gotowi pracować na podrzędnych stanowiskach, przyjmując rozkazy i realizując plan opracowany przez kogoś innego, tworząc zbiorowy rezerwuuar, pulę dostępnych talentów rzeźbiarskich, z których osoby, takie jak Virgilio Spada, Gianlorenzo Bernini czy inny architekt, mogły czerpać, aby wykonać główne dzieła barokowych dekoracji, wymagających pracy wielu rąk i często tworzonych w pośpiechu”⁵³.

Konkluzja ta być może najtrafniej oddaje pozycję Giovanniego Francesca i Domenica de Rossi pod koniec lat czterdziestych XVII w. Określenie *i migliori giovani* nie umniejsza ich wartości jako rzeźbiarzy, byli bowiem

⁵² „Il Cavaliere Algardi non vi lavorò, mà sì bene i migliori giovani, che fossero in Roma, come si è fatto al presente nella Chiesa del Populo” [cyt. za:] Klaus Güthlein, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock, 2 Folge*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1981, Bd. 19, s. 208.

⁵³ „They were boys in the sense that we may refer to a gardener’s boy, who might be an eager youngster who would rise to greater things, or he could be a mumbling greybeard, a man of little talent, or someone who had once shown promise but had failed to maintain it, slipping even further down the field in the rat race. In other words, they were all men who were prepared to work in a subordinate position, taking orders, fulfilling a scheme devised by someone else, and they made up the lump, the pool of available sculptural talent which men like Virgilio Spada, Gianlorenzo Bernini, or some other architect, could draw on to execute the major works of baroque decoration which required many hands, and which all too often had to be completed in a hurry” [cyt. za:] Montagu, *Roman Baroque Sculpture...*, s. 126, tłum. własne.

postrzegani jako „najlepsi”, ale zarazem pozostawali wykonawcami projektów realizowanych pod kierunkiem bardziej cenionych artystów. Czy w obliczu takiej sytuacji wyjazd Giovanniego Francesca do Polski był próbą poszukiwania lepszych perspektyw zawodowych, wyrazem ambicji, dążeniem do niezależności twórczej i uznania? A może, po zmniejszeniu zapotrzebowania na wielkoskalowe przedsięwzięcia wraz z zakończeniem roku jubileuszowego, możliwości uzyskiwania zleceń stały się ograniczone? Pytania te pozostaną otwarte do momentu przeprowadzenia odrębnych badań źródłowych.

Bibliografia

- Alla ricerca di „Ghiongrat”. *Studi sui libri parrocchiali romani (1600–1630)*, red. Rossella Vodret, Roma 2011.
- Bacchi Andrea, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996.
- Bertolotti Antonio, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani*, Modena 1882.
- Curzietti Jacopo, *La decorazione della cappella Pasqualoni in San Lorenzo in Lucina. Note e documenti su Domenico e Giovan Francesco de Rossi*, „Storia dell'arte” 2011, n. 128, s. 98–121.
- Enggass Robert, *New attributions in St. Peter's. The spandrel figures in the nave*, „The Art Bulletin” 1978, vol. 60, no. 1, s. 96–108.
- Giometti Cristiano, „*Li stucchi sono bellissimi, e ricchissimi d'oro*”. *La fortuna della decorazione in stucco a Roma in epoca tardo-barocca* [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2009, s. 349–366.
- Giometti Cristiano, ROSSI, *Giovanni Francesco de* [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, Roma 2019.
- Güthlein Klaus, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. 2 Folge*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1981, Bd. 19, s. 173–244.
- Heimbürger-Ravalli Mina, *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco italiano. Ricerche nell'archivio Spada*, Firenze 1977.
- Kalinowski Konstanty, *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7, s. 103–140.
- Karpowicz Mariusz, *Nieznane dzieło Francesca Rossiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, t. 22, nr 2, s. 378–383.
- Lavin Irving, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York–Oxford 1980.
- Lavin Marilyn Aronberg, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.
- Magnuson Torgil, *Rome in the Age of Bernini*, vol. I: *From the election of Sixtus V to the death of Urban VIII*, Uppsala 1982.
- Montagu Jenifer, *Alessandro Algardi*, vol. I, New Haven–London 1985.

- Montagu Jennifer, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven–London 1992.
- Nibby Antonio, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII. Parte prima moderna*, Roma 1839.
- Novoa James W. Nelson, *Gabriel da Fonseca. A New Christian doctor in Bernini's Rome* [w:] *Humanismo e Ciência: Antiguidade e Renascimento*, red. António Manuel Lopes Andrade, Carlos de Miguel Mora, João Manuel Nunes Torrão, Aveiro-Coimbra–São Paulo 2015, s. 227–248.
- Pomponi Massimo, *Gli artisti presenti a Roma durante il primo trentennio del Seicento nei documenti dell'Archivio Storico del Vicariato* [w:] *Alla ricerca di „Ghiongrat”. Studi sui libri parrocchiali romani (1600–1630)*, red. Rossella Vodret, Roma 2011, s. 107–188.
- Riegl Alois, *Filippo Baldinuccis vita des Gio. Lorenzo Bernini*, Wien 1912.
- Spagnesi Gianfranco, *Giovanni Antonio de Rossi architetto Romano*, Roma 1964.
- Titi Filippo, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1674.
- Tomkiewicz Władysław, *Francesco Rossi i jego działalność rzeźbiarska w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, t. 19, nr 3, s. 199–217.
- Tratz Helga, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1988, Bd. 23/24, s. 395–483.
- Ważbiński Zygmunt, *Uno scultore algardiano in Polonia: „Gio. Fra.co Rossi Romanus”* [w:] *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, red. Marcello Fagiolo, Roma 1987, s. 241–249.
- Wittkower Rudolf, *Rossi Giovan Francesco* [w:] Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. XXIX, Leipzig 1935, s. 64.
- Zagórowski Olgierd, *Z działalności Gian Francesco Rossiego w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1963, t. 25, nr 1, s. 34–52.