

PATRICIA WADDY, *SEVENTEENTH-CENTURY ROMAN PALACES. USE AND THE ART OF THE PLAN (PAŁACE W SIEDEMNASTOWIECZNYM RZYMIE. FUNKCJA I ARTYZYM W TWORZENIU PLANÓW)*,  
CAMBRIDGE, MASS. – LONDON 1990

TOMASZ DZIUBECKI

Spoleczne czynniki wpływające na charakter architektury rezydencjonalnej epoki baroku są przedmiotem badań historyków od kilku już lat. Szczególnie pałace siedemnastowiecznego Rzymu, z których wiele jest zamieszkałych od stuleci przez te same rodziny (np. Palazzo Colonna czy Palazzo Doria-Pamphili) stanowią jeden z ważniejszych obszarów badawczych, przede wszystkim dlatego, że sztuka baroku kształtowała się właśnie w tym mieście, a jego architektura była punktem odniesienia dla dokonań architektów europejskich następnych pokoleń. Także i dzisiaj stanowi przedmiot podziwu znawców i uczestników współczesnych *Grand Tours*, choć rzadko zachodzi możliwość poznania wspaniałości i przepychu wnętrz barokowych pałaców rzymskich, a zwłaszcza sposobu ich współczesnego użytkowania.

Sztuka rozplanowania wnętrz pałacowych, która zapewniała wygodne i godne mieszkanie, nie zawsze była odpowiednio zauważana przez współczesnych badaczy, pamiętających raczej o trudzie architektów, którzy począwszy od renesansu dążyli do harmonizowania fasad i stosowaniu coraz bardziej wyrafinowanych form wykorzystujących klasyczne porządki architektoniczne. Rozkład pomieszczeń natomiast – także od XV wieku – był często wynikiem wymagań, które wynikały z sytuacji konkretnego zleceniodawcy. Miejskie pałace Rzymu, budowane i modernizowane w okresie baroku, przebudowywane

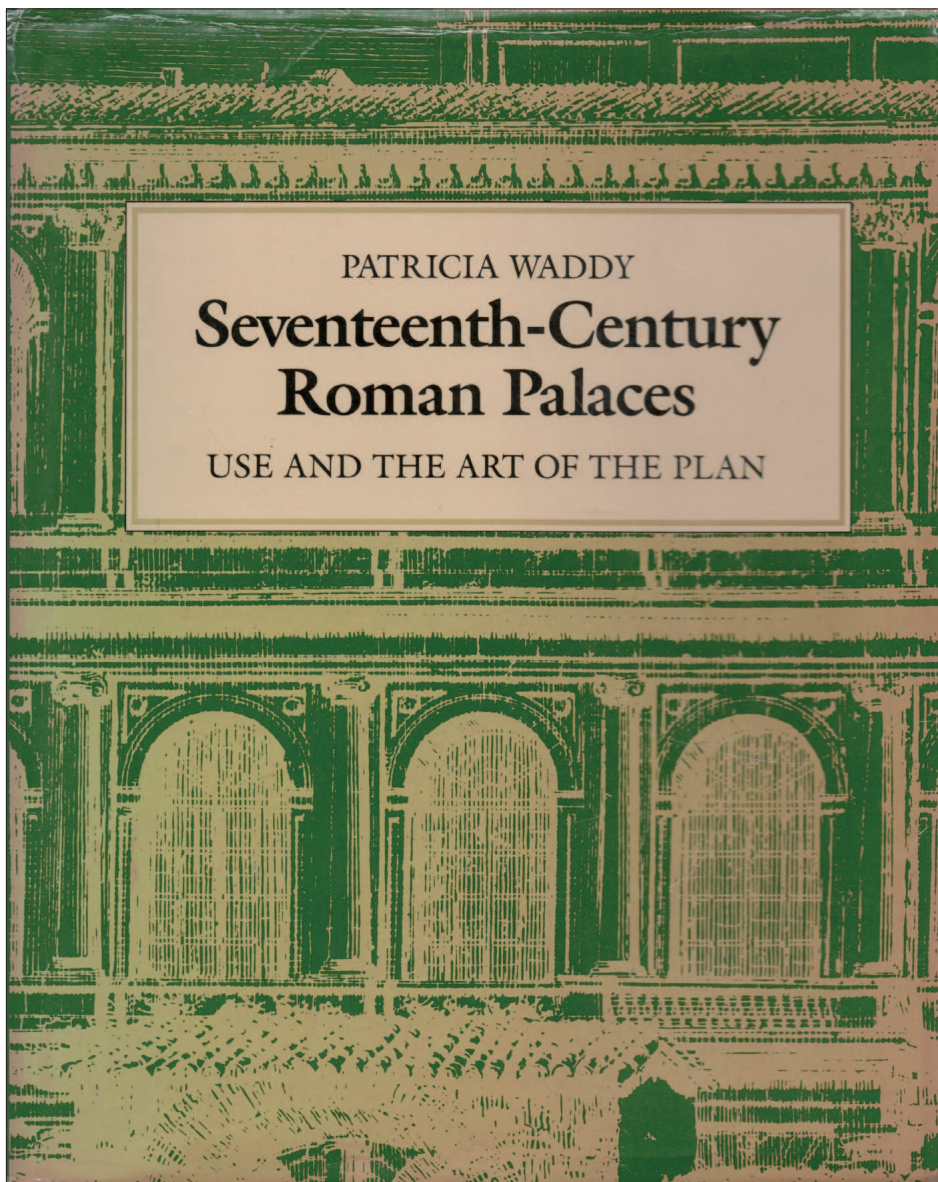
przez kolejne pokolenia, uzyskały w efekcie skomplikowane, często nieregularne plany, stanowiące wynik naturalnej ewolucji obiektów adaptowanych do zmieniających się funkcji i potrzeb.

Problematyka ta stanowi przedmiot analiz publikacji naukowej Patricii Waddy, wykładowcy amerykańskiego uniwersytetu w Syracuse, autorki wielu studiów na temat rezydencji rodu Barberinich, które podejmują temat związku rozplanowania pomieszczeń wybranych pałaców siedemnastowiecznego Rzymu z ich funkcjonowaniem, jako siedzib arystokracji kościelnej i świeckiej (il. 1)<sup>1</sup>. W tym celu autorka przebadła archiwalne dokumentacje prac budowlanych i poddała analizie rzuty poszczególnych kondygnacji, konfrontując je z informacjami na temat liczebności mieszkańców, wymogów i zasad etykiety dworskiej, co pozwoliło na zrozumienie dyspozycji wnętrz pałacowych. W procesie planowania siedziby ważną rolę odgrywała, tak wśród architektów, jak i wśród fundatorów, świadomość istnienia tradycji architektury antycznej, przejawiająca się w odniesieniach do wskazówek i zaleceń z traktatu Witruwiusza czy w staraniach zachowania starożytnych fundamentów lub wmurowania w fasady antycznych płaskorzeźb (np. Villa Medici).

W swojej książce autorka trafnie używa terminu „Anatomia pałacu”, którym określa wielość czynników wpływających na tworzenie planu pałacu rzym-

<sup>1</sup> W odniesieniu do pałaców piętnastowiecznej Florencji badania wnętrz przeprowadził James Lindow: J.R. Lindow, *The Renaissance Palace in Florence. Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy*, Aldershot-Burlington 2007; zaś renesan-

sowe rezydencje w Rzymie były przedmiotem zainteresowania m. in. Davida Coffina: D.R. Coffin, *The villa in the Life of Renaissance Rome* Princeton 1997, zob. także C. Cresti, C. Rendina, *Ville e palazzi di Roma*, Udine 1998 (wyd. angielskie 2007).



1. Okładka książki  
1. Book cover

skiego<sup>2</sup>. Porusza zatem kwestię funkcji apartamentu, jako szczególnej „jednostki mieszkalnej”, której układ był wynikiem wymogów rozbudowanej etykiety, określającej status mieszkańca, właściciela, lub użytkownika pałacu. Autorka omawia amfiladową sekwencję pomieszczeń, stanowiącą scenę, na której w klarowny sposób można było wyznaczyć relacje pana (lub pani) domu wobec pozostałych mieszkańców oraz miejsce i rolę poszczególnych gości. Etykieta była tak istotna, że wymagała odpowiednich

podręczników, które pojawiły się wówczas jako odpowiedź na zapotrzebowanie epoki – np. opublikowany w 1639 r. po raz pierwszy *Il maestro di camera* autorstwa Francesca Sestini da Bibieny<sup>3</sup>. Przebieg wizyt w pałacach – określenie miejsca powitań i pożegnań, rangi oraz ilości obecnej służby – zależał od tego, kto przybywał w gościnę: ambasador króla czy księcia, kardynał czy zwykły szlachcic. Ceremonie powitalne otrzymywały odpowiednią scenografię zaprojektowaną przez architektów w postaci układu

<sup>2</sup> W rzymskich wnętrzach szesnastowiecznych pałaców (np. opisanych w 1510 r. przez Paolo Cortesi w *De Cardinalatu*), wyszczególniano tylko *sala grande* i kaplicę, pozostałe mniejsze pokoje nie miały swoich określonych funkcji, podobnie zresztą jak owa sala reprezentacyjna, gdzie odbywały się audyencje i przedstawienia teatralne, bale i oficjalne spotkania. Proces specjalizacji funkcji poszczególnych pomieszczeń pałacowych przebiegał najpierw w siedemnastowiecznym Rzymie, a potem w innych

miastach i krajach. W architekturze polskiej zob. T. Dziubecki, *Programy symboliczne i funkcje ceremonialne rezydencji magnackich. Puławy-Białystok-Radzyń Podlaski-Lubartów w latach 1730-1760*, Warszawa 2010, s. 86-105; T. Bernatowicz, *Mitra i buława. Królewskie ambicje książąt w sztuce Rzeczypospolitej szlacheckiej (1697-1763)*, Warszawa 2011, 271-334.

<sup>3</sup> P. Waddy, op. cit., s. 3.

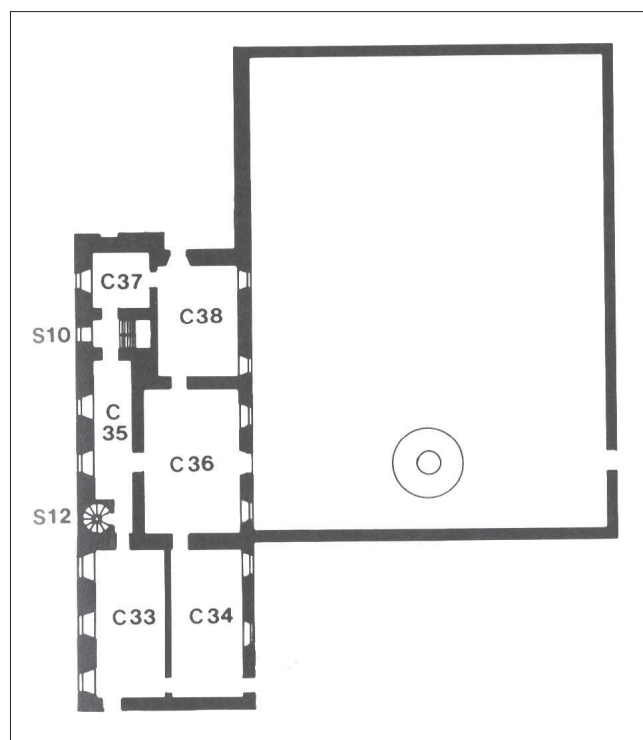
apartamentów, zgodnego z kanonem przyjęć. Gość wysiadał z powozu i stawał u dołu reprezentacyjnych schodów witany przez odpowiednio wysokich rangą dworzan (*gentilhuomini* lub *camarieri*). Gdy był kardynałem, księciem, królewskim ambasadorem, jego przybycie oznajmiało bicie dzwonu. Po pierwszym przywitaniu gość wchodził po schodach do szeregu antykamer (tam towarzyszyli mu *aiutanti di camera*) i zatrzymywał się w sali audiencjonalnej, gdzie czekał na niego pan domu. Do wyjątków należało wyjście pana domu naprzeciw gościa do połowy schodów, dla okazania szacunku. Stąd powstawała konieczność budowy reprezentacyjnych schodów, obszernych i wygodnych, o niewielkim nachyleniu oraz odpowiednio dekorowanych przestronnych klatek schodowych. Schemat przestrzeni ceremonialnej<sup>4</sup> był modyfikowany w zależności od relacji zachodzących między pozycją pana domu i gościa: ktoś niższy rangą oczekiwał w antykamerze, gdzie mógł kontemplować obrazy przedstawiające apoteozę rodu. Gość ważny oczekiwał sam, inni mogli czekać w grupie.

Zasady etykiety określały także pomieszczenia, gdzie spożywano posiłki. Nie były jednak potrzebne specjalne jadalnie: obiady serwowano w różnych pokojach należących do apartamentów właściciela pałacu bądź w ogrodzie. Stąd większe bankiety organizowano w największej sali pałacu, ustawiając tymczasowe stoły w pomieszczeniach sąsiednich.

Pokoje prywatne pana domu mieściły się za pomieszczeniami reprezentacyjnymi. Tam nie przyjmowano oficjalnych gości, nawet służba miała do nich ograniczony dostęp. Inaczej funkcjonowała sypialnia w Wersalu: znajdowała się nie tylko w centrum pałacu, ale stanowiła jedno z ważniejszych pomieszczeń przestrzeni ceremonialnej, właściwie o charakterze publicznym<sup>5</sup>. Odmiennie traktowane były również pomieszczenia królów hiszpańskich w Eskurialu: prostota układu niewielkich pokoi, surowość etykiety współgrały z subtelną dekoracją *azulejos* i znakomitą kolekcją obrazów na ścianach<sup>6</sup>, co jeszcze w XVIII wieku dziwiło Francuzów, na przykład księcia de Saint-Simon<sup>7</sup>. Kiedy zaś w 1625

r. kardynał Francesco Barberini przebywał w Paryżu i mieszkał w rezydencji arcybiskupa w pobliżu Notre Dame, miał do dyspozycji apartament składający się tylko z *antichambre*, *chambre*, *cabinet* i *garderobe*.

W przestrzeni pałacowej codzienne życie kobiet biegło w pewnej izolacji od życia ich mężów, braci i ojców. Jedynie podczas okazji oficjalnych niektóre z nich pojawiały się w „przestrzeni mężczyzn”. Apartamenty zamieszkiwane przez kobiety miały podobny układ, ale zestaw pomieszczeń był stosownie do etykiety mniej rozbudowany: przyjęcie gościa odbywało się nie na schodach, ale już u progu pierwszej antykamery. Kobiety zazwyczaj spędzały w wnętrzach dużo więcej czasu, stąd często zdarzało się tworzenie dla nich małych, zamkniętych ogrodów, w których mogły przebywać we własnym gro-



2. Plan apartamentu letniego księżnej Anny w Palazzo Barberini, 1631-34, rekonstrukcja; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 191

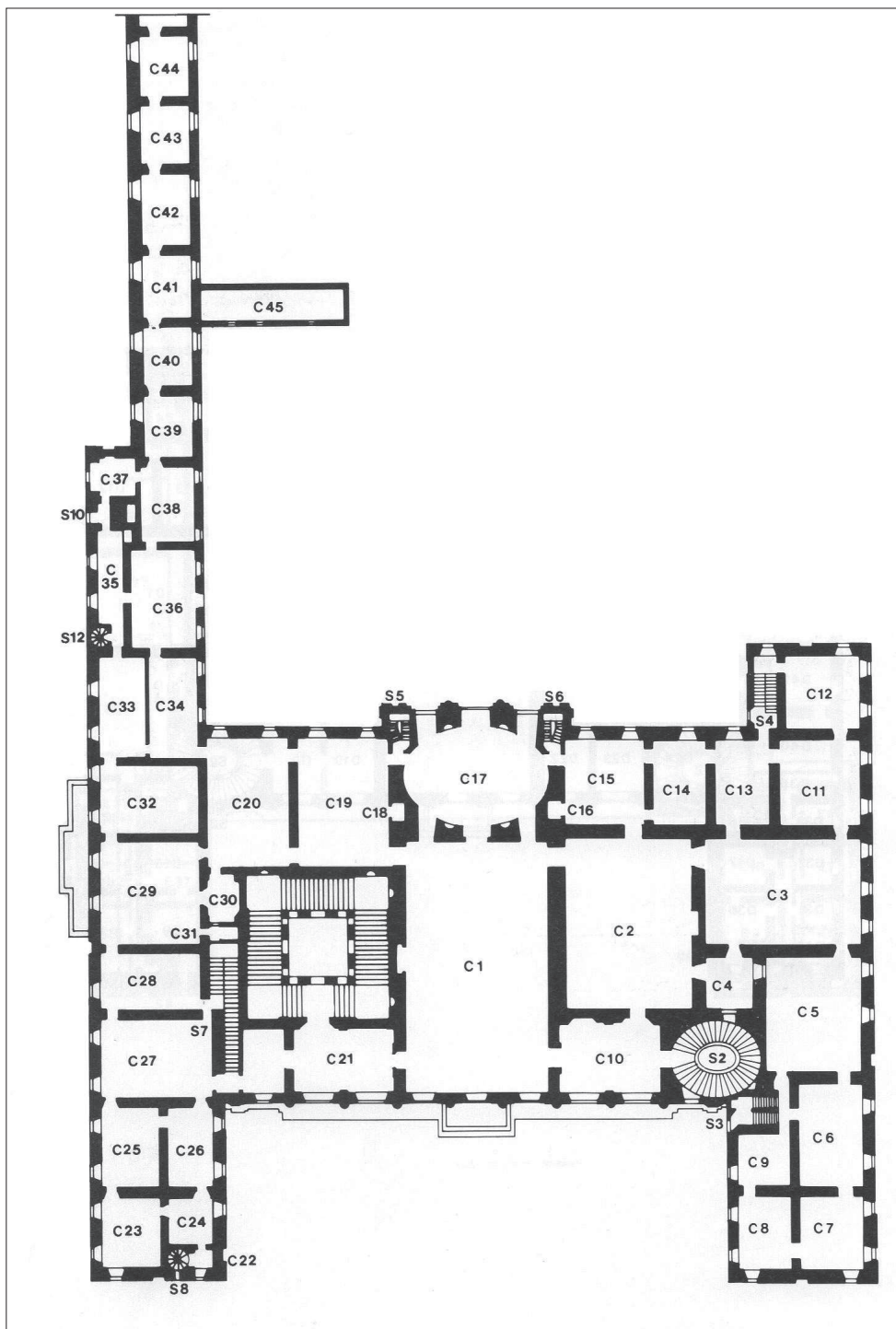
2. Summer apartment of Anna Colonna in Palazzo Barberini, 1631-34, reconstruction; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p. 191

<sup>4</sup> Nt. przestrzeni ceremonialnej ostatnio: J.A. Chrościcki, *Ceremonial Space*, w: *Iconography, Propaganda and Legitimation*, red. A. Ellenius, Oxford 1998; J.A. Chrościcki, *O przestrzeni ceremonialnej*, w: *Artyści włoscy w Polsce*, Warszawa 2004.

<sup>5</sup> J.M. Perouse de Montclos, *Versailles*, New York-London-Paris 1991; G. Sabatier, *Versailles ou la figure du roi*, Paris 1999.

<sup>6</sup> M. Rincón Álvarez, *Claves para comprender el monasterio de San Lorenzo de el Escorial*, Salamanca 2007, s. 71-77, o kolekcji obrazów tamże s. 121-126; także Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*, cz. I, s. 111-113.

<sup>7</sup> L. de Rouveroy de Saint-Simon, *Pamiętniki*, przeł. A. i M. Bocheńscy, t. 2, Warszawa 1984, s. 332-338; także P. Waddy, op. cit., s. 9.



3. Plan *piano nobile* w Palazzo Barberini, 1628-38, rekonstrukcja; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 183

3. *Piano nobile* in Palazzo Barberini, 1628-38, reconstruction; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p. 183

nie. Przykładem może być niewielki *appartamento della Conversatione* w Palazzo Barberini należący do księżęcej małżonki, wykorzystywany tylko w okresie letnim (il. 2), który składał się z sześciu nieogrzewanych pomieszczeń (C33-38) wokół *salotto* (C34). Jego drzwi i dwa okna otwierały się na stronę południową, gdzie znajdował się ogródek z drzewkami pomarańczy. W upały korzystano z *gallerietty* (C35), która miała okna wychodzące na

północ. Ten apartament miał także osobne schody: dla służby (S12) oraz prowadzące na górę do głównego apartamentu księżnej (S10). Klatka schodowa wiodąca na *piano nobile* i westybul (C21), była reprezentacyjnym wejściem do apartamentu Anny Colonna Barberini (il. 3), za którym znajdował się główny *salone* (C1), oraz do antykamer (C19-20, C29). Obok znajdowała się niewielka kaplica (C30), do której prowadziło wejście oficjalne ze wspomnianej

antykamery (C29) *Salotto de la Divina Sapienza*, zwanej tak ze względu na tematykę fresku Andrea Sacchiego (po 1629) na sklepieniu, albo poprzez niewielkie pomieszczenie (C31) jako przejście prywatne. Z czwartej antykamery (C28) wchodziło się do pokoju audiencjonalnego (C27), następnie do sypialni (C26), do której był także dostęp bezpośrednio z sypialni księcia z piętra poniżej, poprzez schody (S7). Za sypialnią były dwa mniejsze prywatne pokoje, z osobną spiralną klatką schodową (S8), prowadzącą na zewnątrz. Kominki znajdowały się w kilku tylko pokojach, służących jako pomieszczenia zimowe (mimo okien wychodzących w kierunku północnym).

Ważną grupą społeczną zamieszkującą w pałacu była *Famiglia* - termin dotyczy nie tylko rodziny, rezydentów, dostojników Kościoła, ale także niezwykle licznej służby pałacowej (ok. stu osób). Struktura organizacyjna dworu w oczywisty sposób determinowała układ pomieszczeń zajmowanych przez służbę, w tym winiarnie (*bottiglieria*) czy kuchnie. Te ostatnie były umieszczane z dala od apartamentów, z reguły na parterze z dostępem od ulicy. W ciągu siedemnastego stulecia można zauważyć proces powiększania powierzchni reprezentacyjnych kosztem pomieszczeń służbowych, co wiązało się z faktem zamieszkania poza pałacem coraz większej części służby, zwłaszcza niższej rangą.

Układ pomieszczeń pałacowych miał również wpływ na możliwość ich ogrzewania zimą i chłodzenia podczas rzymskich letnich upałów. Ten istotny dla komfortu zamieszkiwania efekt architektki rzymscy uzyskiwali przez odpowiednią lokalizację względem stron świata apartamentów, zestawianych najczęściej po dwa, tzw. *appartamenti doppij*, z których każdy był przeznaczony na inną porę roku. Wzorem niewątpliwie był traktat Witruwiusza (księga VI, rozdz.4; także VII, rozdz. 4 i 5), a także dzieła nowożytnych teoretyków architektury, poczynając od *De re aedificatoria* Albertiego.

Na dyspozycję planu pałacu rzymskiego istotny wpływ miało korzystanie z powozów, które były nie tylko środkiem lokomocji, ale także znakiem prestiżu. Etykieta i sposób używania tych pojazdów wymagały odpowiedniego miejsca przed wejściem do pałacu (*piazza*), a także obszernych pomieszczeń na ich przechowywanie.

Autorka książki podkreśla dynamiczny charakter użytkowania siedemnastowiecznego pałacu rzymskiego, którego architektura tworzyła swoistą ramę dla przychodzących i wychodzących gości, parady posiłków wnoszonych z kuchni do sali jadalnej, procesyjnego przemieszczania się w przestrzeni reprezentacyjnej, krzątający słuźących korzystających z ukrytych przejść. Najważniejszym wyzwaniem dla architektów było zatem właściwe rozplanowanie każdej kondygnacji, chociaż uwaga użytkowników koncentrowała się tylko na fasadach i dekoracji wnętrza. Rysunki projektowe organizowały dynamiczną strukturę przestrzeni, dla poruszania się w niej mieszkańców, gości i służby.

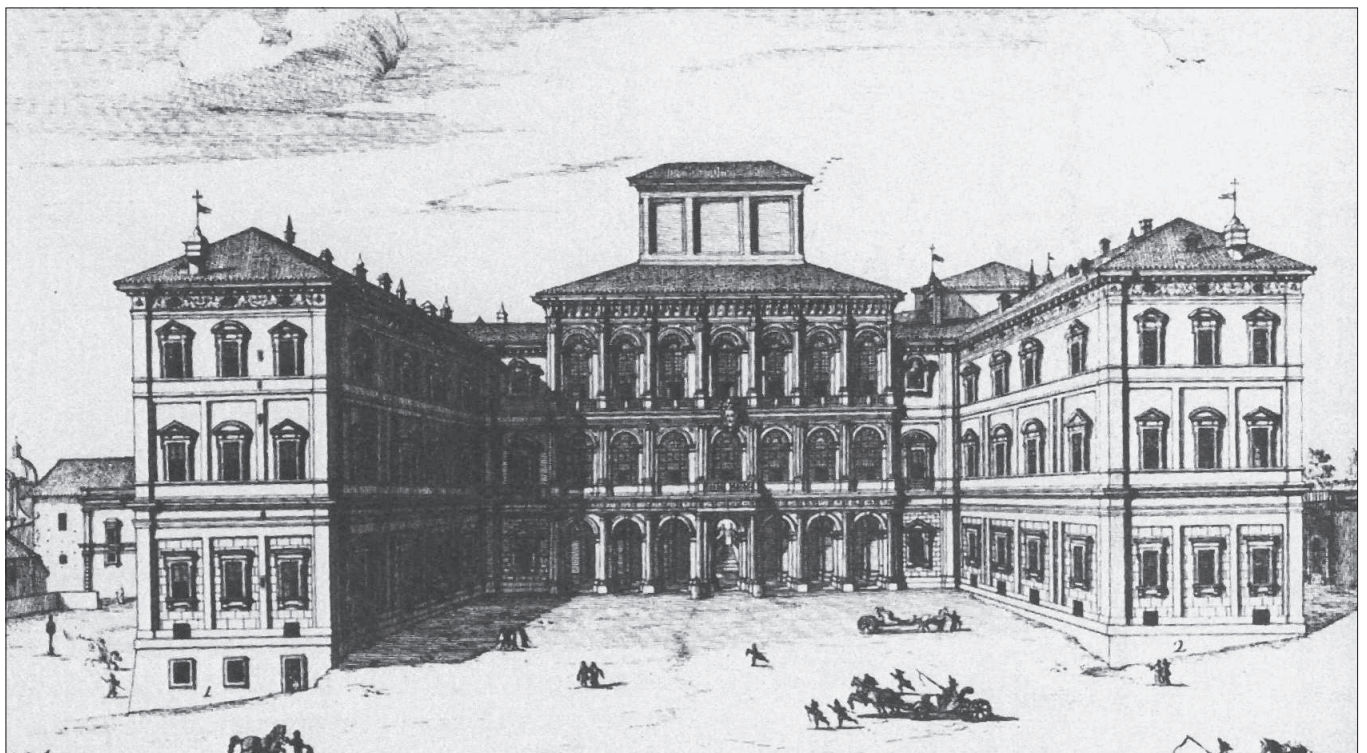
Dla rozpoznania procesów kształtowania planów rezydencji pałacowych w XVII-wiecznym Rzymie Patricia Waddy analizuje plany kilku znanych rzymskich rezydencji oraz dzieje ich rodów. Dotyczą one rysunków i projektów architektonicznych Palazzo Borghese na Campo Marzio (il. 4), tzw. Casa Grande ai Giubbonari Barberinich, Palazzo Barberini „alle Quattro Fontane” (il. 5), pałacu Colonna-Barberini w Palestrinie i Palazzo Chigi (później Odescalchi) na Piazza dei Santi Apostoli (il. 6). Analizy dowodzą, że obecna forma architektoniczna tych pałaców była wynikiem częstej rozbudowy, co Autorka uznaje za zjawisko typowe dla analizowanych obiektów i porównuje narastanie pomieszczeń do „rozmnażania komórkowego”, skrywanego od miejskich ulic i placów za parawanem reprezentacyjnych fasad.

Problem ten interesująco ilustruje historia Palazzo Borghese, która zaczęła się w 1560 roku<sup>8</sup>, kiedy Tommaso del Giglio kupił posiadłość położoną koło Porto di Ripetta nad Tybrem. Reprezentacyjną fasadę (prawdopodobnie projektu Giacomo Vignoli) nowa siedziba miała skierowaną nie w stronę rzeki, lecz w kierunku centrum miasta i stanowiła dominantę w przestrzeni placu Fontanella di Borghese. W 1586 pałac został kupiony przez kardynała Pedro Deza, który do jego rozbudowy zatrudnił Martino Longhi Starszego. Wtedy korpus otrzymał swoją zasadniczą formę. Kluczową rolę w kondygnacji *piano nobile* pełniła *sala* znacznych rozmiarów, oraz kilkunastopokojowy apartament po jej lewej stronie. W 1605 roku pałac kupił kardynał Camillo Borghese, przyszedł papież Paweł V, inicjując kolejną rozbudowę pod kierunkiem Carlo Maderny,

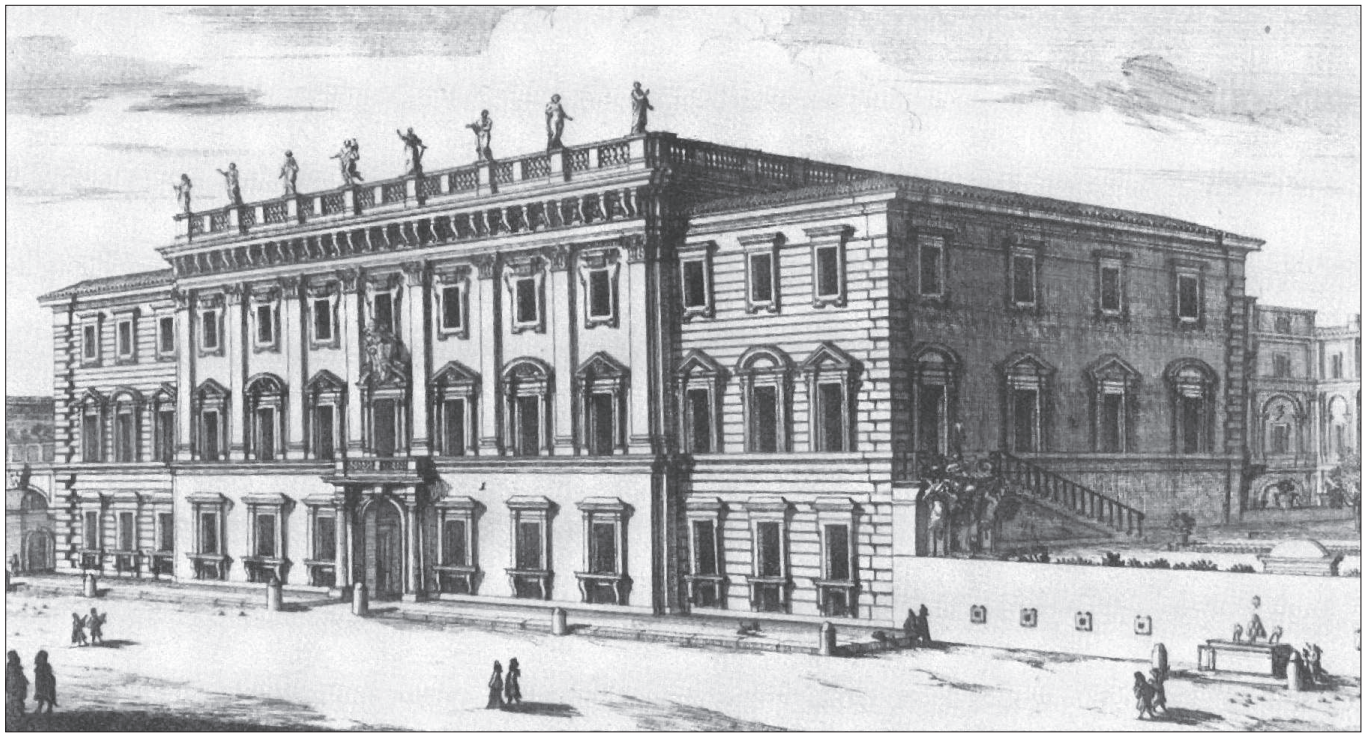
<sup>8</sup> Najważniejsza monografia pałacu: H. Hibbard, *The Architecture of the Palazzo Borghese*, Rome 1962.



4. Palazzo Borghese, rycina A. Specchi; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 111
4. Palazzo Borghese engraving by A. Specchi; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p. 111



5. Palazzo Barberini, rycina A. Specchi; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 180
5. Palazzo Barberini, engraving by A. Specchi; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p. 180



6. Palazzo Chigi-Odescalchi, grafika A. Specchi; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 313

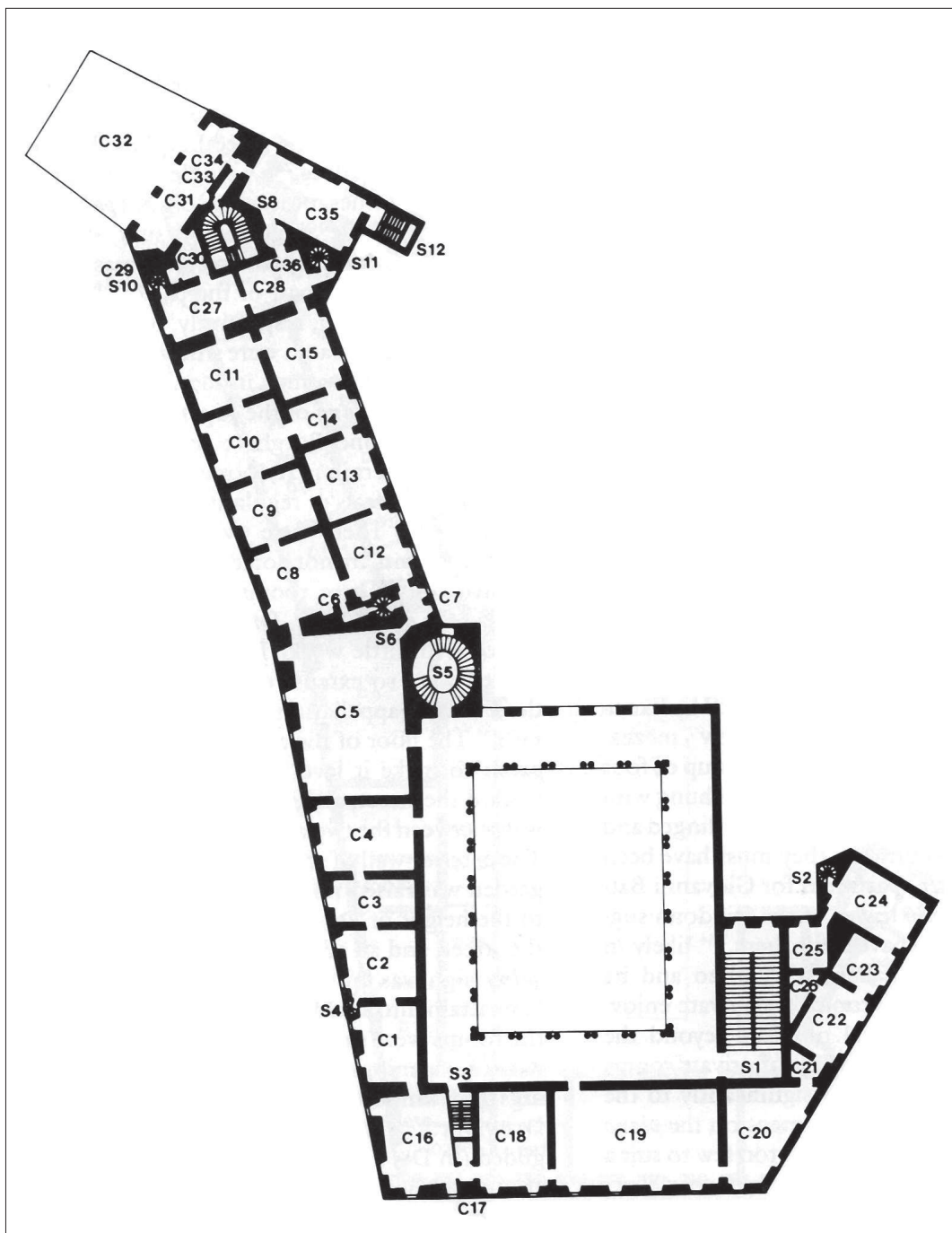
6. Palazzo Chigi-Odescalchi, engraving A. Specchi; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p. 313

kontynuowaną potem m. in. dla papieskiego siostrzeńca Scypione Borghese. Kolejne partie pałacu, w tym ich dekoracje i wyposażenie, podporządkowane były gustom poszczególnych członków licznej rodziny Borghese, którzy zajmowali określone pomieszczenia pałacu. Carlo Maderna zaprojektował poszczególne pomieszczenia o różnych kształtach, wykorzystując fragmenty nieregularnej budowli, co wynikało z kształtu działki: obok pomieszczeń na rzucie czworokątów i owali, spotykamy trapezy i trójkąty, co oczywiście wywoływało różnorodne problemy konstrukcyjne. W drugiej połowie wieku XVII kolejne przebudowy prowadzono według projektów Carlo Rainaldiego i jak zawsze wiązały się one ze zmianą funkcji poszczególnych pomieszczeń. Szczególną uwagę zwracano na klatki schodowe, które miały spinać zarówno wszystkie apartamenty, jak i pomieszczenia gospodarcze. W projekcie Rainaldiego widać dbałość o podkreślanie części reprezentacyjnych pałacu przez długie osie widokowe amfiladowych pomieszczeń rozchodzące się ze schodów. Widać to wyraźnie w *piano nobile* skrzydła przebudowanego w latach 1671-1676 dla księcia Giovanniego Battisty i jego żony Eleonory Boncompagni (il. 7). Zwraca uwagę równoległy układ apar-

tamentów w przyziemiu i pierwszym piętrze pałacu: księcia od strony ulicy (nry C8-C27) i jego żony od ogrodu (nry C12-C28). Każde z nich miało niewielkich rozmiarów osobną kaplicę (C30 i C7). Ich dzieci mieszkaly w znacznej odległości od apartamentów rodziców: było to pomieszczenie zaznaczone na planie numerem C20.

Ważną pozycję wśród arystokracji rzymskiej w siedemnastym wieku osiągnęła rodzina Barberinich, m. in. poprzez szczęśliwie realizowaną strategię karier duchownych czy odpowiednio zawieranych małżeństw. Kulminacją był wybór Maffeo Barberiniego na papieża w 1623 roku (Urban VIII). Wówczas też miała miejsce intensywne rozbudowa siedziby rodu - *Casa Grande (Domus Magna)* przy via dei Giubonnari, położonego w sercu miasta, którego efektem była nieregularna forma pałacu ukryta za harmonijnie ukształtowaną fasadą, zrealizowaną w latach dwudziestych przez Carlo Madernę (il. 8). Pokazuje to, że tkanka pałaców w zasadzie była daleka od wyobrażenia, iż sztuka włoska jest domeną klasycznych gustów, które każą wszystkiemu nadawać „piękną” formę. Właściwie tylko fasady (jak pokazały także badania nad architekturą pałaców florenckich)<sup>9</sup>, kryjące rozbudowane układy brył,

<sup>9</sup> J.R. Lindow, op.cit.



7. Plan *piano nobile* w Palazzo Borghese, 1671-76, rekonstrukcja; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 121

7. *Piano nobile* in Palazzo Borghese, 1671-76, reconstruction; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p. 121

były przedmiotem szczególnej artystycznej uwagi architektów.

Inna siedziba tego rodu, palazzo Barberini *alle Quattro Fontane*, stanowi dzieło ukształtowane nie tylko przez Carlo Madernę, ale też innych słynnych architektów Rzymu, którzy kolejno zapraszani byli do modernizacji i rozbudowy pałacu, jak Gian Lo-

renzo Bernini, Francesco Borromini czy Pietro da Cortona<sup>10</sup>. Pałac usytuowany na zboczu Kwirynału ma fasadę mocno wpisującą się w strukturę Rzymu, co jest wynikiem nie tylko wyjątkowej sytuacji, ale też walorów miejsca. Zdaniem Patricii Waddy sytuacja i architektura pałacu Barberinich była oznaką prestiżu rodziny zaznaczoną w strukturze Wiecznego

<sup>10</sup> R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, vol. II, *The High Baroque*

*1625-1675*, Yale 1999, s. 39-40, 64-65.





Miasta. Początkiem pałacu był wybudowany na antycznych fundamentach szesnastowieczny dom kardynała Rodolfo Pio da Carpi, który w latach 1583-1612 przejęła rodzina Sforzów – zarys tej siedziby widnieje na planie Rzymu Antonio Tempesty z 1593 roku. Później została wchłonięta przez nową budowlę dla Barberinich. Siedemnastowieczna rezydencja tego rodu składała się z dwóch pałaców: dla Taddeo Barberini, księcia Palestriny, ówczesnego Prefekta Rzymu, oraz południowego dla kardynała Francesco Barberini. Łącząca je część środkowa przeznaczona została na pomieszczenia reprezentacyjne wspólne dla obu części. Wielki *salon* powitalny oferował wspaniały widok na Rzym oraz apoteozę Barberinich na sklepieniu - fresk Pietro da Cortony *Triumf Boskiej Opatrzności za pontyfikatu Urbana VIII Barberini*. Różnice statusu społecznego obu rezydujących w pałacu Barberinich determinowały także pozostałą dekorację freskową: w części „książęcej” były to na przykład zachowane sceny o tematyce mitologicznej. Centralna część pałacu Barberinich przez współczesnych była określana jako teatralna (Pompilio Totti w przewodniku *Ritratto di Roma moderna*); mogło przed nią zająć nawet siedemdziesiąt karet.

Do każdej części zamieszkiwanej przez innego członka rodu Barberini, podobnie jak w pałacu Borghese, prowadziły osobne klatki schodowe (il. 9). Do skrzydła południowego prowadziły schody na planie eliptycznym zaprojektowane przez Borrominiego (*lumaca grande*) i mała klatka *lumache* z kręconymi schodami dla służby; do apartamentów rodziny książęcej wiodła jednobiegowa klatka schodowa na planie prostokąta. Apartament księcia Barberini znajdował się na parterze. Nad nim, na *piano nobile* był, jak wspomniano wyżej, apartament księżnej. *Decorum* tych wnętrz określała, poza mitologiczną, także militarna tematyka ozdób. Wejście północne, prowadzące bezpośrednio do pokoi księcia prowadziło poprzez hall (A8), schody do westybulu (B21), następnie szeregu 4 antykamer (B19 - *sala dei palafrenieri* oraz B20, B29 – z fontanną na środku, B28) – ta długa droga podkreślała pozycję Taddea Barberiniego. Kaplica (B30) podobnie jak w apartamencie księżnej miała dwa dojścia: oficjalne i prywatne. Pokój audiencyjny (B27) miał na sklepieniu fresk *Apollo na górze Parnas* namalowany przez Andrea Camassei; za nim znajdował się

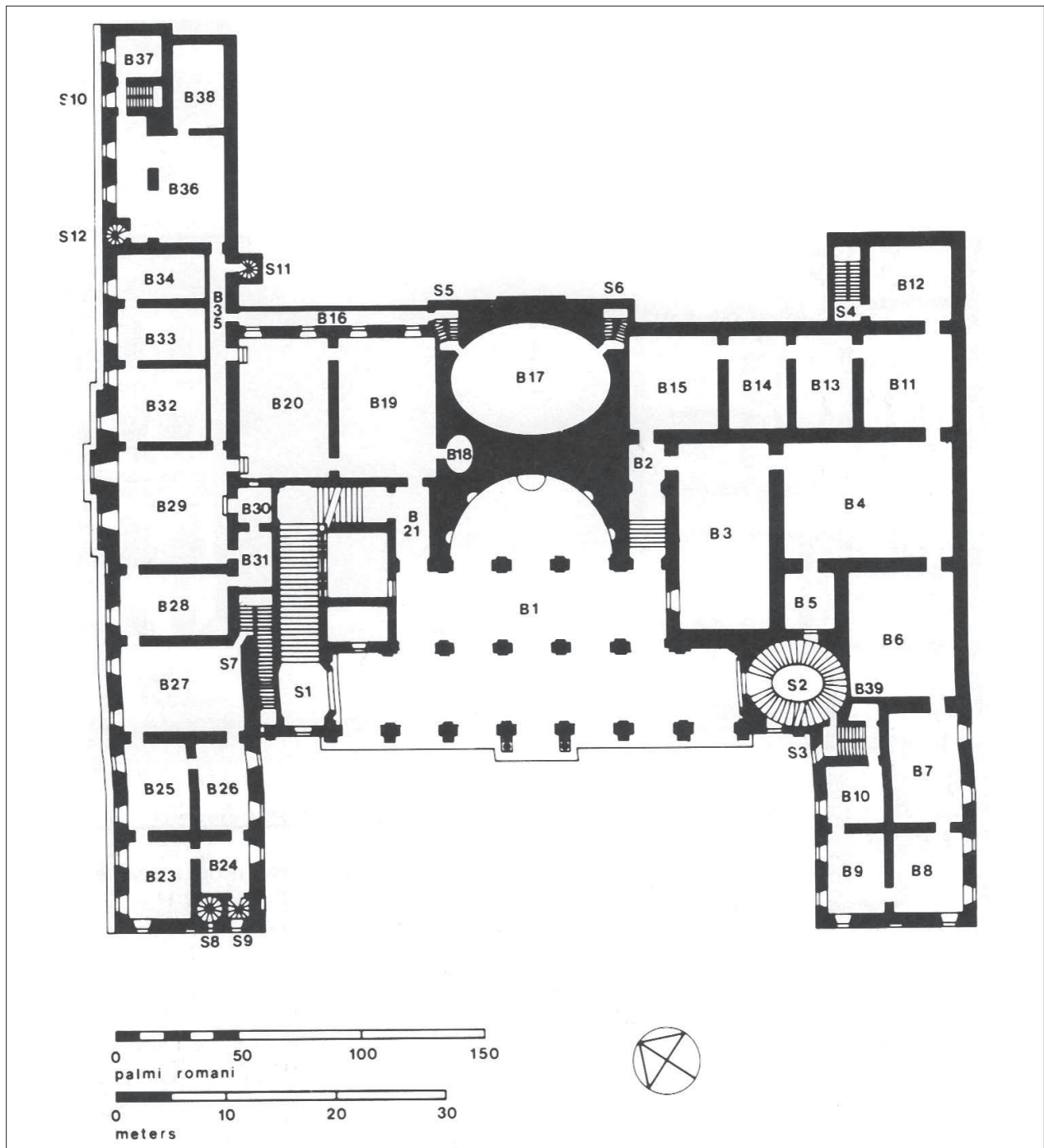
gabinet księcia (B25), obok sypialnia (B26) i „prywatna” klatka schodowa, prowadząca w górę do sypialni księżnej (S8), zaś obok druga jako osobne wyjście na zewnątrz (S9). Te pomieszczenia miały kominki, zatem służyły jako mieszkania „zimowe”; pokoje „letnie”, bez kominków, znajdowały się po przeciwnej stronie, na prawo od głównych schodów (B32-34). Z opisów wyposażenia wynika, że były one używane tylko w dzień.

Salon owalny, znajdujący się w środkowej części pałacu, nie posiadając kominka, był również pomieszczeniem letnim, przeznaczonym od 1644 roku na galerię rzeźb antycznych i miejsce spotkań literackich. Wyróżniała go biała kolorystyka i joński porządek pilastrów. Do apartamentu księżnej małżonki – Anny Barberini, znajdującego się na *piano nobile*, prowadziła droga z centralnego salonu, natomiast do apartamentów księcia usytuowanych na parterze prowadziło wejście skromniejsze, w fasadzie północnej. Wynikało to ze społecznej roli Anny Barberini jako najbliższej żeńskiej krewnej papieża Urbana VIII. Trójka książęcych dzieci: Carlo, Maffeo i Lucrezia oraz ich piastunki, spała na poddaszu, gdzie znajdowała się także książęca *guardaroba*<sup>11</sup>.

Skrzydło południowe zajmowane było przez kardynała Francesco Barberini. Jego pokoje znajdowały się na *piano nobile*, symetrycznie naprzeciwko apartamentu Anny Barberini. Prowadziła do nich wspomniana eliptyczna klatka schodowa (S2). Następnie poprzez loggie (C10) i wielki salon (funkcjonujący jako *sala dei palafrenieri* kardynała), droga prowadziła do pierwszej antykamery (C2), gdzie odbywały się także przedstawienia teatralne ( m. in. 23 lutego 1634 r. wystawiono *Sant' Alessio* Gulio Rospigliosiego), potem do kolejnych antykamer, mijając po drodze kaplicę (C4), do pokoju audiencyjnego (C5), skąd można było również uczestniczyć w liturgii sprawowanej w kaplicy, oraz do alternatywnego pokoju audiencyjnego (C6). Wymienione pomieszczenia, chociaż mniej liczne niż w apartamencie księżnej naprzeciwko, były za to znacznie większe. Na przykład pierwsza antykamera obejmowała wysokością dwa piętra. Na końcu apartamentu znajdowała się sypialnia (C8) oraz kilka mniejszych pokoi przeznaczonych jako pomieszczenia zimowe o charakterze prywatnym, były bowiem wyposażone w kominki i tapiserie wiszące na ścianach (jako

<sup>11</sup> Ponadto Taddeo Barberini był zmuszony do wynajmowania okolicznych domów jako mieszkań dla służby, pomieszczeń go-

spodarczych takich jak spiżarnie czy pralnie, oraz miejsca dla powozów i stajni.



9. Plan parteru Palazzo Barberini, 1628-38, rekonstrukcja; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 182

9. Ground floor in Palazzo Barberini, 1628-38, re construction; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p.182

materiał izolacyjny), zaś ich okna były skierowane na południe.

Ten miejski pałac Barberinich, m. in. ze względu na brak wewnętrznego dziedzińca, był czasami traktowany jak *villa suburbana*, lecz zdaniem Patricii Waddy miał być, w przeciwieństwie do *Casa Grande*, widocznym w Wiecznym Mieście znakiem pozycji i prestiżu rodu Barberinich.

Przeznaczenie poszczególnych pokoi nie było stałe – zmieniało się w zależności od tego, kto je ak-

tualnie zajmował: na przykład apartament księcia stawał się mieszkaniem księżnej, bądź garderoba przekształcała się w zbrojownię. Należy podkreślić praktykę niemal nieustannych prac budowlanych w pałacach arystokracji rzymskiej, ich formy architektoniczne i funkcje zmieniały się w zależności nie tylko od zmian w stylach artystycznych, ale przede wszystkim czynników społecznych (aktualnego stanu rodziny i jej oficjalnego statusu). Planowanie przestrzeni pałacu wymagało praktycznego rozwią-

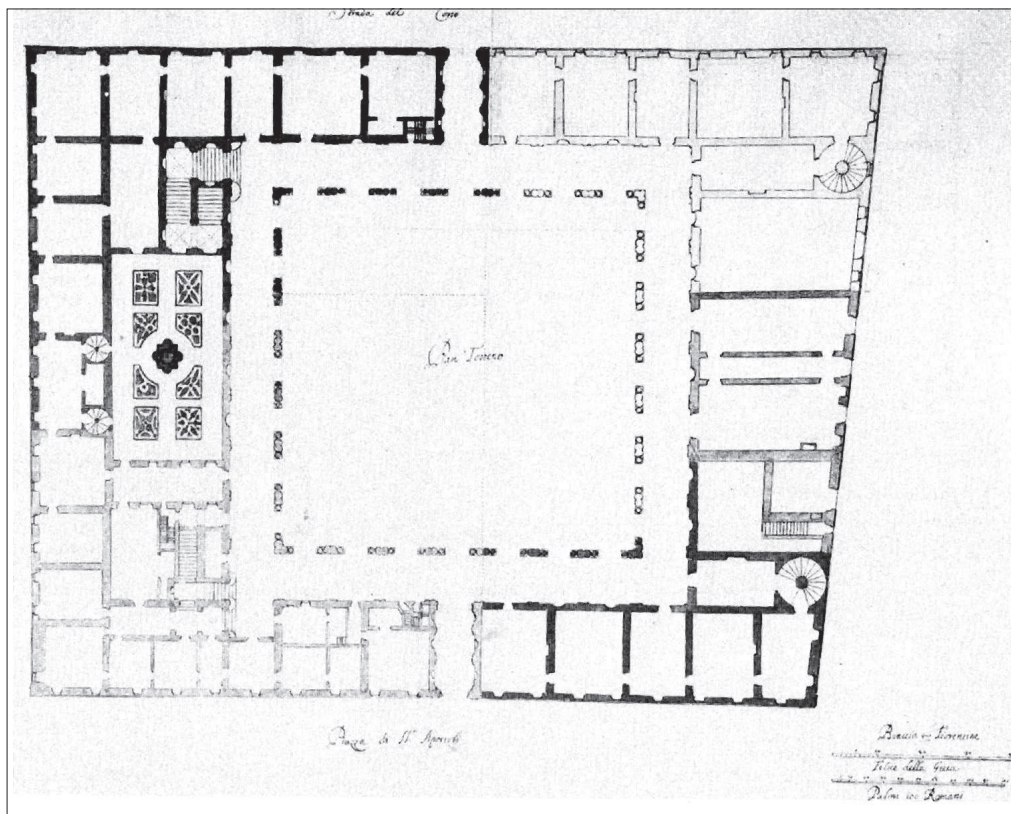
zania problemu zamieszkiwania w nim różnych gałęzi rodu, co wymagało od architektów brania pod uwagę pozycji społecznej każdego z członków rodziny - aby można było odpowiednio realizować cnotę *magnificencji*, oraz całego szeregu wymagań praktycznych, związanych z etykietą, jaką kierowała się świecka i duchowna arystokracja rzymska. Wszystko to musiało być realizowane przez dwór, którego *famiglia* była liczona przecież w dziesiątkach osób. Omawiany pałac Barberinich wyróżniały spośród innych rezydencji rzymskich znaczne wymiary, a cechowała przede wszystkim praktyka kształtowania centralnego *salone*, który stanowił kulminację przestrzeni reprezentacyjnej.

Inny przykład, który Autorka publikacji nt. siedemnastowiecznych pałaców rzymskich przybliży czytelnikowi, to Palazzo Chigi na Piazza SS. Apostoli. Jego początki sięgają połowy roku 1308, kiedy wybudowano w tym miejscu hospicjum z fundacji Antonii Benzoni. W wieku XV zabudowania należały do kościoła San Nicola de Tufis, a następnie św. Katarzyny Sienieńskiej. W końcu tego stulecia powstał na tym terenie pałac rodziny Mandosi, zaś obok wzniesiono siedzibę książąt Gallicano z rodu Colonna. Kolejne rozbudowy przypadły na czas zamieszkiwania u książąt Gallicano kardynała Francisco Guzmána de Avila, który wynajmował pałac w latach 1596-1606, wówczas m. in. poszerzono jego fasadę. W roku 1622 Camillo i Pierfrancesco Colonna z powodu długów byli zmuszeni sprzedać podupadającą siedzibę kardynałowi Ludovico Ludovisi, siostrzeńcowi papieża Grzegorza XV. Pałac wkrótce został powiększony przez dokupienie sąsiednich działek, także od rodziny Mandosi. Tym samym pałac ten powstawał zgodnie z sformułowaną przez Patricję Waddy „regułą pączkowania komórkowego”. Wtedy prace we wnętrzach pałacowych oraz na dziedzińcu miały być prowadzone przez Carlo Maderę. Kardynał Ludovisi z chwilą otrzymania stanowiska wicekanclerza Kościoła Rzymskiego, zamieszkał w Palazzo della Cancelleria i stracił zainteresowanie siedzibą przy SS. Apostoli, wystawiając ją na sprzedaż – odkupił go w 1623 r. Pierfrancesco Colonna. W połowie wieku zainteresowała się nim rodzina Chigi. Po wyborze w 1655 r. nowy papież wywodzący się z tego rodu, Aleksander VII, zwlekał ze sprowadzeniem swojej rodziny ze Sieny do Rzymu. Dopiero w styczniu 1657 roku

jego starszy brat Mario Chigi z żoną Berenice i siostrzeńcem Agostino zamieszkali w wynajmowanym początkowo pałacu przy SS. Apostoli. Gdy Agostino Chigi w następnym roku poślubił Virginie Borghese małżonkowie również zamieszkali w tym pałacu. Mario Chigi, jako głowa rodu, mieszkał w *appartamento nuovo* na *piano nobile*. Agostino, który uzyskał tytuł książe w 1659 r., mieszkał po przeciwnej stronie w czteropokojowym apartamencie. Żona Mario zapewne używała apartamentu po stronie południowo-wschodniej, gdzie mogła przyjmować także gości swojego papieskiego szwagra. Jej dwórki zajmowały pomieszczenia w *mezzanino* nad nią. Natomiast żona Agostino mieszkała także w *mezzanino*, nad apartamentem męża. Służba (*famiglia*) miała swoje pokoje na poddaszu. Wynajmowany dotychczas pałac został zakupiony za 25,000 skudów w grudniu 1661 roku przez kardynała Flavio Chigi. Jak wynika z zachowanych rysunków Carlo Fontany w zbiorach Biblioteki Watykańskiej, kolejna rozbudowa (obejmująca także stary pałac Mandosi), przypadła na lata 1664-1667 i była dziełem Felice della Greca (jego plany zakładały istnienie dwóch rezydencji, z osobnymi klatkami schodowymi i *saloni*) (il. 10), zaś Bernini zaprojektował trzyczęściową fasadę, której dominantę stanowił środkowy pseudoryzalit (pierwotnie siedmioosiowy, po 1745 r. został przebudowany przez Nicola Salvi i Luigi Vanvitelli) z kolumnowym portalem ujętym tokańskimi kolumnami dźwigającymi balkon, nad którym znajduje się na osi znacznych rozmiarów kartusz herbowy<sup>12</sup>. Zastosowanie przez Berniniego wielkiego porządku korynckiego w *piano nobile* było w architekturze rzymskiej nowatorskie<sup>13</sup>. W czasie prac budowlanych rodzina wyprowadziła się z pałacu, częściowo go wynajmując dworzanom i studentom. Przebieg tej rozbudowy, powstające dekoracje (m. in. freski) oraz wyposażenie, wynikały z przewidywanych funkcji (na przykład osobne sale audyencyjne kardynała dla „szlachty i prałatów” oraz dla pozostałych gości). Pojawiły się – w znacznie większych pomieszczeniach - „francuskie” marmurowe kominki; również wymieniano portale z trawertynu na marmurowe z Portasanta. Powiększono pokoje, burząc ściany. Do galerii przywieziono kolekcję 92 rzeźb. Zbudowano stajnie (w tym pomieszczenia na 24 powozy), ale zlikwidowano kuchnię i jadalnię dla służby (część mogła przygotowywać sobie posiłki

<sup>12</sup> R. Wittkower, op. cit., s. 30-31.

<sup>13</sup> Ibid.



10. Felice della Greca, projekt *piano nobile* Palazzo Chigi, Biblioteca Apostolica Vaticana; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, s. 299

10. Felice della Greca, project for Palazzo Chigi, *piano nobile*, Biblioteca Apostolica Vaticana; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge, Mass. - London 1990, p. 299

w swoich pokojach). Najbardziej reprezentacyjne pomieszczenia znajdowały się od frontu, za fasadą Berniniego. W powstawanie nowego kształtu pałacu był czynnie zaangażowany papież Aleksander VII.<sup>14</sup> Pałac stał się miejscem spotkań elity intelektualnej Wiecznego Miasta: w salonie odbywały się przedstawienia teatralne i koncerty muzyczne oraz zebrania Accademia degli Sfaccendati; w bibliotece zebrano 8600 książek i 2665 manuskryptów. Po śmierci Flavio Chigi w 1693 r., jego dziedzic książę Agostino wynajął pałac Livio Odescalchi, ostatecznie zaś w 1745 jego siostrzeniec Baldassarre kupił pałac za 90000 skudów. Warto przypomnieć, iż w pałacu do 1702 r. mieszkała Maria Kazimiera Sobieska (jej apartament miały charakter reprezentacyjny – okna wychodziły na Via del Corso) z ojcem Henri de la Grange d'Arquien (który otrzymał kapelusz kardynalski od papieża Inocentego XI). Królowa uczest-

niczyła w życiu intelektualnym i religijnym Rzymu, jako członek Accademia dell'Arcadia czy też wtedy, gdy w grudniu 1700 wraz z synami otwierała Drzwi Święte Bazyliki watykańskiej na rozpoczęcie Roku Jubileuszowego.

Dzieje pałaców w następnych stuleciach przebiegały bardzo różnie. *Casa Grande* Barberinich, w 1734 roku został zakupiony przez zakon karmelitański, zaś część budynku została przekształcona w kamienicę czynszowe. Część Pałacu Borghese, poza apartamentami księstwa, zajmują biura Ambasady Hiszpanii. Pałac przy Czterech Fontannach został z czasem przekształcony w muzeum; pałac Chigi kupiła rodzina Odescalchi, dwukrotnie go później powiększając; ta rodzina mieszka w pałacu do dzisiaj, wynajmując część pomieszczeń m.in. na sklepy. Podsumowując przedstawione badania ana-

<sup>14</sup> O roli tego papieża w dziejach architektury barokowego Rzymu zob. R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton 1985.

lityczne i porównawcze, można za Patricią Waddy podkreślić wspólną cechę ich siedemnastowiecznej architektury, którą był proces wykorzystywania dawniejszych założeń w celu stworzenia swoistej ramy, na niej można było nieustannie dopasowywać układy przestrzenne do aktualnych potrzeb. Nawet dwudziestowieczne prace przystosowawcze mogły być łatwo przeprowadzone dzięki stosowaniu tej zasady w poprzednich wiekach.

Można także zauważyć, że wielcy architekci rzymskiego baroku byli angażowani jednocześnie

do różnych projektów. Maderna na przykład równocześnie zajmował się pałacami Barberinich i fasadą Bazyliki św. Piotra; Bernini w czasie prac nad kolumnadą przed bazyliką watykańską, projektował stajnie dla kardynała Chigi. Studia nad architekturą Rzymu w wieku siedemnastym muszą brać pod uwagę wiele różnorodnych czynników, które pozwalają zobaczyć sztukę tego Miasta w pełni jego barokowego blasku.

*Tomasz Dziubecki, dr, adiunkt  
Wydział Architektury  
Politechniki Białostockiej*