

Ważbiński, Zygmunt

Nicolas Cordier : restaurator i rzeźbiarz rzymski z około 1600 r. : uwagi na marginesie książki Sylvii Pressouyre

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 16 (225), 129-142

1992

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Muzealnictwa

Zygmunt Ważbiński

NICOLAS CORDIER — RESTAURATOR I RZEŹBIARZ RZYMSKI
Z OKOŁO 1600 R.

Uwagi na marginesie książki Sylvii Pressouyre

Wśród tomów z serii Pelicana, poświęconych dziejom włoskiej sztuki nowożytnej, brak jest nadal rzeźby XVI w. Lukę tę podjęła się wypełnić lat temu kilkanaście Kathleen Weil-Garris Brandt z Institute of Fine Arts w Nowym Jorku. Dziś już wiadomo, że autorka obietnicy swej nie dotrzyma. Zajmuje się obecnie sztuką I poł. XVI w., o czym świadczą jej studia poświęcone Bondinellemu i Rafaelowi.

Co było powodem rezygnacji z tego ambitnego zamierzenia syntezy? Nadmiar faktów, czy też niedostatek naszej wiedzy o nich? Badania nad tą problematyką do drugiej wojny światowej ograniczały się w zasadzie do rzeźby Michała Anioła i jego szkoły. Praca Johna Pope-Hennessy'ego *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, opublikowana po raz pierwszy w 1963 r., była zaledwie próbą pełniejszego ujęcia tego zagadnienia; nurt klasyczny został tam ukazany jako zjawisko równoległe i rozleglejsze aniżeli sztuka Buonarrotiego. Z jednej strony Andrea Sansovino, Baccio Bandinelli, Vincenzo de' Rossi, a z drugiej — Giambologna, Francavilla, Susini, Tacca i inni. Stosunkowo mało uwagi poświęcił Pope-Hennessy rzeźbiarzom Rzymu od Piusa V do Pawła V. W tym kontekście na uwagę zasługuje praca Sylvii Pressouyre, poświęcona lotaryńskiemu rzeźbiarzowi Nicolasaowi Cordier, działającemu w Rzymie w latach 1592—1612¹.

Książka Pressouyre nie wypełnia wspomnianej luki, ale ją pomniejsza. Co więcej — wskazuje na konieczność dalszych badań szczegółowych nad rzeźbą drugiej połowy XVI w.; bez nich bowiem nowoczesna panorama dziejów sztuki XVI w. wydaje się być niemożliwa.

Źródłem dotychczasowej wiedzy na temat Nicolasa Cordier była biografia współczesnego świadka Giovanniego Baglione (1649). Dzięki jego informacjom wiadomo, że Cordier pochodził z Lotaryngii oraz że przybył do Rzymu jako chłopiec, gdzie opanował znakomicie sztukę rzeźbiarską,

kopiując posągi antyczne oraz studiując u różnych współczesnych mistrzów rzymskich. O jego sławie świadczyły wizyty aż dwóch papieży w jego pracowni: Klemensa VIII i Pawła V.

Cordier, według Baglione, był rzeźbiarzem pracującym dla papieży i wielkich kardynałów: Klemensa VIII z rodu Aldobrandinich (1592—1605), Leona XI Medyceusza (kwiecień 1605), Pawła V z Borghesów (1605—1621), Cesarego Boroniusza (1538—1607) i Scipiona Borghese (1576—1633)². Dla pierwszego z nich wykonał Cordier w kaplicy Aldobrandinich w Santa Maria sopra Minerva dwa nagrobki Silvestro Andobrandiniego i Lesa Deti — rodziców papieża oraz dekorację rzeźbiarską (postać Anioła) w bazylice św. Jana na Lateranie; dla drugiego — posąg św. Agnieszki w Santa Agnese fuori le Mura (jeszcze jako kardynał) oraz popiersie portretowe w Palazzo Pitti we Florencji³; dla trzeciego — cztery wielkie posągi w kaplicy Paolińskiej — Aarona, Dawida (il. 2), Dionizego, Aeropagite, Bernarda z Clairvaux oraz pomnik papieża Pawła V w Rimini; dla czwartego — posąg siedzący Grzegorza Wielkiego w Triclinium przy San Gregorio in Celio oraz św. Sylwii (il. 1), dla oratorium pod tymże samym wezwaniem i dla tego samego zespołu sakralnego; dla piątego — popiersia Piotra i Pawła w kościele San Sebastiano fuori le Mura, rzeźby dwóch Maurów i *Cyganek* (il. 6) oraz restaurował grupę rzeźbiarską *Trzy Gracje* (il. 3, 4, 5). Na zlecenie kapituły św. Jana na Lateranie (lub dworu francuskiego) wykonał monumentalny posąg Henryka IV w brązie, który ustawiono w portyku bazyliki.

Powyższy wykaz dzieł obejmuje jedynie — o czym pisze Baglione — dzieła ze zbiorów publicznych Cordier, bez uwzględnienia tych z kolekcji prywatnych. To tłumaczy chęć Sylvii Pressouyre poszerzenia oeuvre artysty lotaryńskiego o nowe atrybucje, które nie zmieniają zasadniczo obrazu Cordiera ustalonego jeszcze przez Baglione. I nie to stanowi zresztą o wartości tej pracy, a raczej krytyczna ocena informacji dostarczanych przez rzymskiego historiografa. W rezultacie skrupulatnych badań archiwalnych i w Lotaryngii i w Rzymie — autorka mogła potwierdzić prawdziwość danych jakie podał Baglione, względnie uzupełnić lub skorygować jego braki i błędy.

Monografistce udało się w zasadzie zrekonstruować dzieje życia Cordiera. Ustaliła (opierając się na dokumencie znalezionym jeszcze przez Pierre'a Marota⁴) cztery fakty ogromnie ważne dla wiedzy o wczesnym okresie życia artysty: miejsce urodzenia mistrza, u którego uczył się rzeźmosła, związki Cordiera z dworem Karola III oraz datę wyjazdu do Rzymu⁵. A zatem: Nicolas Cordier urodził się w lotaryńskim mieście Saint-Mihiel w rodzinie uprawiającej od wieków rzeźbę i złotnictwo; naukę pobierał u znanego rzeźbiarza lotaryńskiego Gerarda Ligier, a pierwszą jego udokumentowaną pracą był kredens (a zatem dzieło sztuki snycerskiej) dla Karola III, które ocenione zostało bardzo pochlebnie i zapewniło mu znaczną sumę na opłacenie kosztów podróży do Rzymu ok. r.

1592. Brak natomiast danych na temat jego wczesnego, liczącego osiem lat, okresu rzymskiego, o którym Baglione napisał:

Venne in Roma da piccolo, e diedesi al disegno, & ad intagliare in legno, e fabrico molte figure con buon gusto. Ando copiando le belle opere di Roma, e con lo studio nelle Accademie affaticossi, e dal vivo trahendo il vero modo di ben disegnare, divenne valent' huomo...⁶.

Pressouyre przypuszcza, że artysta zetknął się ze środowiskiem Akademii św. Łukasza, zwłaszcza w okresie jej ożywionej działalności za dyktury Fryderyka Zuccariego⁷; terminował przypuszczalnie u rzeźbiarzy pracujących nad dekoracją kaplicy Sykstyńskiej. W okresie tym, jak sądzę, Cordier pracował (co było w zwyczaju od przeszło wieku⁸) na dniówkę u kamieniarzy i rzeźbiarzy rzymskich; później najprawdopodobniej wykonywał kopie lub restauracje rzeźb antycznych, początkowo pod nadzorem „capo di bottega”, później już samodzielnie. Natomiast kwerenda w Archiwum Watykańskim pozwoliła autorce omawianej książki nie tylko na potwierdzenie wiarygodności informacji dostarczonych przez Baglione odnośnie do ważniejszych realizacji oraz sponsorów Cordiera, ale na ustalenie szczegółów dotyczących życia prywatnego artysty: ożenku (ożenił się w 1607 r. z Clerią, córką mało znanego rzeźbiarza rzymskiego Muzia Quarta), miejsca zamieszkania (mieszkał od 1608 r. na via delle vite, gdzie posiadał dom z pracownią), warunków życia (żył dostаточно dzięki wysokim honorariom, choć — jak przypuszcza Pressouyre — w izolacji) i przyczyn przedwczesnej śmierci (załamania się po śmierci żony oraz choroby żołądka).

Cordier należał zatem do pokolenia Pietro Berniniego⁹; obaj rzeźbiarze pracowali w tych samych zespołach przy dekoracji Kaplicy Paolińskiej oraz Villi Borghese. Nie wiadomo jednak, czy łączyły ich trwalsze więzi przyjaźni.

Z relacji Baglione oraz ze źródeł spenetrowanych przez Pressouyre wynika, że kariera Cordiera była błyskotliwa i krótka. Sprzyjał mu los — pisał Baglione. Kardynał Baroniusz pierwszy dostrzegł jego talent i polecił go kardynałom nepotom: Pietro Aldobrandiniemu i Scipionowi Borghese, a to z kolei otwierało drogę do dworu watykańskiego, do jego finansów i zaszczytów. Ów podwójny mecenat — papieży i nepotów — nie był sprawą nową, ale nabrał chyba większego znaczenia około r. 1600. Z jego dobrodziejstw skorzystał m.in. Cordier.

Wydaje się jednak, że wpływ Baroniusza na Cordiera był znacznie głębszy i nie dotyczył jedynie warunków życiowych; kształtował, co sugeruje Pressouyre, jego osobowość artysty. Jego protektor, wielki historyk kościoła, ugruntował w swym podopiecznym predylekcję do archeologii i sentyment wobec sztuki dawnej, determinując orientację rzeźbiarza w kierunku surowego klasycyzmu. Widoczne jest to zarówno w restaurowanych przez niego dziełach antycznych (il. 3, 4, 5), jak i realizacjach własnych (il. 1, 2, 6).



1. Nicolas Cordier, *św. Sylwia*, 1603–1604, marmur carraryjski, S. Gregorio in Celio, Rzym (fot. W. Górski)

Potwierdzeniem tej więzi duchowej pomiędzy czołowym ideologiem reformy potrydenckiej a artystą lotaryńskim są rzeźby Lotaryńczyka, wykonane dla triclinium przy kościele św. Gregorio in Celio, zrekonstruowanego przez Baroniusza na cześć Grzegorza Wielkiego oraz oratorium św. Sylwii, wzniesionego przez tegoż dla upamiętnienia matki świętego — posąg św. Grzegorza (z 1602 r.) i św. Sylwii (z lat 1603–1604). Surowość i monumentalna prostota tych rzeźb dostosowane były do miejsca kultu

wielkiego chrześcijanina. Obrazować miały, podobnie jak i inna, zrekonstruowana przez Baroniusza, świątynia rzymska pod wezwaniem św. Nereusza i Achillesa ¹⁰ — heroiczny okres wczesnego chrześcijaństwa i jego niezwykłych ludzi.

Tę samą orientację odnajdujemy w innych realizacjach Cordiera: w popiersiach św. Piotra i św. Pawła, ufundowanych przez kardynała Scipiona Borghese w 1608 r. w bazylice San Sebastiano fuori le Mura dla upamiętnienia miejsca pochówku dwóch książąt kościoła oraz w dekoracjach wzniesionej przez Pawła V kaplicy przy bazylice Santa Maria Maggiore, na cześć Matki Boskiej: Aarona, Dawida, św. Chryzostoma Arogapity i św. Bernarda z Clairvaux (1609—1612). Przyczynili się do tego fundatorzy — ostatni spośród papieży i nepotów — spadkobiercy duchowości Filipa Nereusza ¹¹.

O konsekwencji, z jaką wspomniani wyżej fundatorzy dwóch najbardziej liczących się dla sztuki sakralnej pierwszej ćwierci XVII w. fundacji realizowali swoje idee artystyczne, wystarczy przypomnieć nazwiska innych artystów, a zwłaszcza malarzy: Guido Reniego, Carraccich i Pomarancia przez Baroniusza oraz Cavaliere d'Arpino i Lodovico Cigolego przez Pawła V.

*
* *

Należy z kolei odpowiedzieć na pytanie, jakimi atutami dysponował Cordier jako artysta. Informacja o jego zażyłych związkach z wykształconymi teologami (Baroniusz), politykami i kolekcjonerami (Scipione Borghese) ¹² świadczy, że musiał być człowiekiem o znacznej kulturze literackiej. Potrafił też dostosować się do ich dyrektyw w sposób łatwy i naturalny.

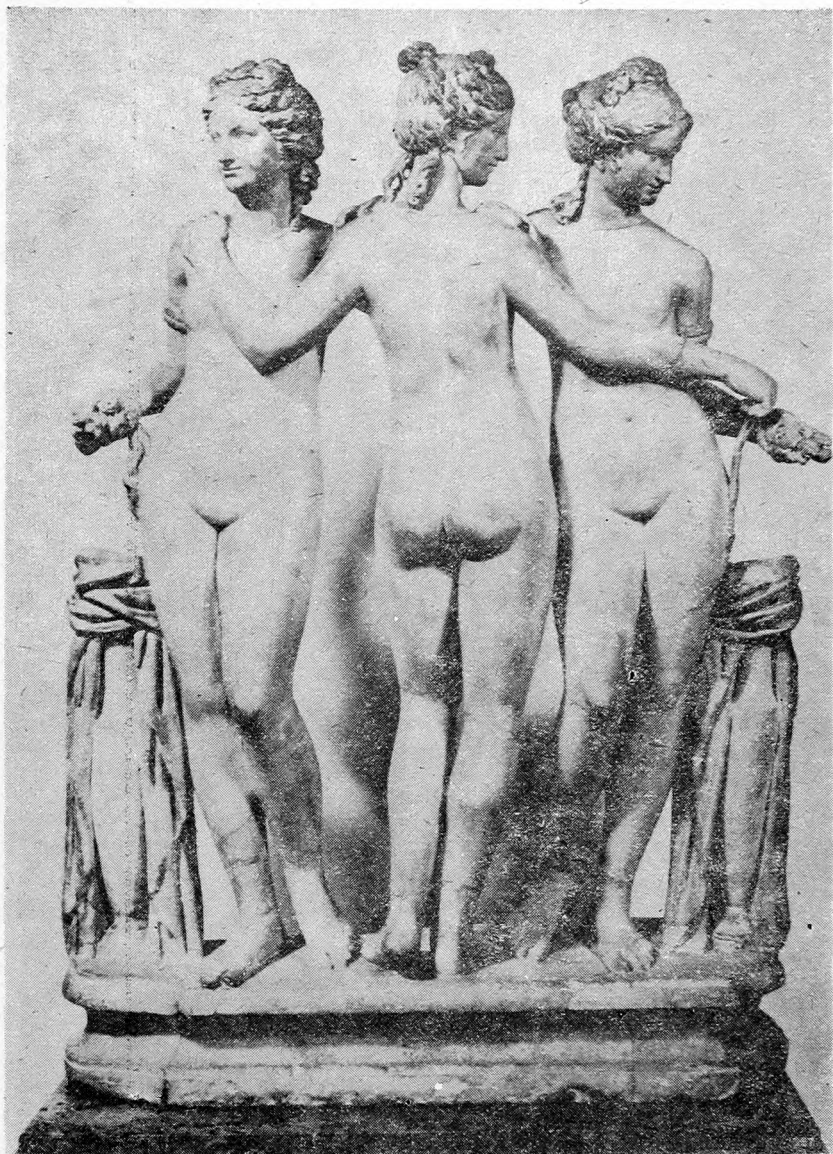
Cordier jako rzeźbiarz posiadał, jak wykazała to Sylwie Pressouyre, dużą kulturę artystyczną; w jego twórczości odnaleźć można reminiscencje z wielkich mistrzów XVI w. i z dzieł starożytnych. Nawiązywał do Michała Anioła (np. św. Grzegorz świadczy o rozmyślaniach artysty nad pomnikiem Giuliana de Medici z Kaplicy Medycejskiej, a św. Sylwia — nad postaciami Racheli i Lii z grobowca Juliusza II); Cordier znał także odległe od Rzymu realizacje Giambolognii (np. św. Sebastian z kaplicy Aldobrandinich nawiązuje do Chrystusa Zmartwychwstałego z Lukki), bliskie były mu realizacje Ammannatiego (dowodzi tego postać Silvestro Aldobrandiniego, inspirowana przez nagrobek Antoniego del Monte z rzymskiego kościoła San Pietro in Montorio).

Pressouyre odnalazła także liczne echa jego rozmyślań nad Laokonem, Apollem Belwederskim i innymi posągami antycznymi. Dotyczy to w szczególności rzeźb komponowanych z różnobarwnych kamieni: św. Agnieszki, z kościoła pod tymże wezwaniem oraz *Maurów* i *Cyganki* ze zbiorów Borghese.



2. Nicolas Cordier, *Dawid*, marmur carraryjski, 1609—1612, Kaplica Paolińska, Santa Maria Maggiore, Rzym (fot. W. Górski)

Czy Cordier zabiegał o uzyskanie efektów wirtuozerskich? W pewnym sensie tak, choć wątpliwości może budzić fakt, że wiele rzeźb niepolichromowanych złożonych jest także z osobnych kamieni: i tak np. *Leszciński* składa się z dwóch, a św. Grzegorza z kilku elementów¹³. Dowodzi to, że był mu obcy stary pliniański topos: „ex uno lapide”¹⁴. Pressouyre tłumaczy ten nawyk „łatania” praktyką restauratora. Przykładem jest cho-



3. Nicolas Cordier, *Trzy Gracje*, grupa antyczna restaurowana przez N. Cordier, 1609, niegdyś zbiory Borghese, Louvre, Paryż (fot. W. Górski)



4. Nicolas Cordier, *Głowa Gracji*, en face, fragment il. 3.



5. Nicolas Cordier, *Głowa Gracji*, z profilu, fragment il. 3.

ciażby znakomita restauracja grupy rzeźbiarskiej *Trzech Gracji* dla kardynała Scipiona Borghese (obecnie w Luwrze), gdzie rzeźbiarz uzupełnił wszystkie brakujące elementy¹⁵; wyrzeźbił na nowo ręce z atrybutami, stopy oraz głowy. Uzupełnienia te charakteryzują się wielką finezją; ilustrują one w sposób ujmujący i sugestywny antyczny koncept wdzięku przekazany przez starożytne opisy literackie tego tematu u Hezjoda i Seneki¹⁶. Świadczy to o dużej znajomości rzeźbiarza literatury, mitologii i ikonografii.

Znaczny wpływ na stosowanie techniki „łatania” miało zapewne zainteresowanie Lotaryńczyka dla szeroko stosowanej w epoce starożytnej, a odtworzonej w XVI w. techniki budowania posągu z różnokolorowych kamieni. Technikę tę znali także rzeźbiarze Europy Północnej — m.in. Ligier Richier. Jednakże „składanki” wykonane przez Cordiera mają szczególną urodę — urodę wspaniałych assanbłaży, gdzie występują razem nie tylko antyczne alabastry (torsa), ale i metale (złoto), a więc materiały tak bardzo pociągające i kolekcjonerów i teologów. Ten rodzaj rzeźby urzekł Leona XI (jeszcze jako kardynała), fundatora św. Agnieszki oraz Scipiona Borghese, na którego polecenie wykonał Cordier dwóch *Maurów* i *Cygankę*. Nie potrafimy ustalić, ile realizacji tego typu trafiło do innych prywatnych kolekcjonerów rzymskich.

Rzecz znamienna, zwłaszcza w kontekście tego co powiedzieliśmy, że Cordier, który tak wiele dzieł wykonał dla kolekcjonerów, sam kolekcjonerem nie był. Nie posiadał on zmysłu kupca jak np. rodzina Della Porta: jej znakomita kolekcja antyków została później zakupiona przez Scipiona Borghese.

Do ciekawych wniosków prowadzą liczne zestawienia dzieł Cordiera ze współczesnymi artystami: pokazują one klasę rzeźbiarza lotaryńskiego, wyróżniającego się na tle środowiska rzymskiego.

Chciałbym także zwrócić uwagę na istotny brak tej pożytecznej książki o Nicolasic Cordier. Po pierwsze: brak danych o wczesnych mecenasach Cordiera, tuż po jego przybyciu do Rzymu. Jest bowiem wielce prawdopodobne, że artysta był protegowanym Krystyny Lotaryńskiej, Wielkiej Księżny Toskanii, oraz kardynała F. M. Del Monte, polityka rzymskiego współpracującego ściśle z dworem medycejskim we Florencji oraz dworem Burbonów w Paryżu. O ścisłych więzach łączących tego ostatniego z lotaryńskim artystą świadczą przynajmniej trzy fakty: a) udział kardynała w uroczystościach rodzinnych Cordiera z okazji chrztu jego drugiego syna (1610; dokument opublikowany przez panią Pressouyre, op. cit., s. 295, no. 192), b) obecność dzieł Cordiera w zbiorach kardynała Del Monte (inw. 1627, c. 588^v: „una figura di una Moretta con testa, braccia, a gambe di metallo, et il corpo d'Alabastro vestita alta palmi sei...”)¹⁷, c) powierzenie Cordierowi w 1606 r. przez pro-medycejską i pro-francuską kapitułę Św. Jana na Lateranie brązowego posągu Henryka IV.



6. Nicolas Cordier, *Cyganka* (1606), Villa Borghese, Rzym

Po drugie: Nie znajdziemy tam osadzenia twórczości tego artysty w szerszej perspektywie historycznej, w dziejach nurtu klasycznego, który istniał niezależnie od różnych doraźnych mód stylowych w XVI i XVII w. Tego stylu, który w XVI w. reprezentują Sansovino, Bandinelli, Ammannati i de Rossi. Bowiem po przeczytaniu książki Pressouyre odnosi się wrażenie jak gdyby styl, który reprezentował Cordier, skończył się wraz z przedwczesną śmiercią tego wielce utalentowanego rzeźbiarza. Nie dowiedzieliśmy się nic na temat związku pomiędzy twórczością Cordiera a propozycjami stylowymi, jakie przedstawia niebawem Algardi i Du Quesnoy. Odnosi się wrażenie, jak gdyby dorobek twórczy Cordiera potraktowany został jako balast wypełniający próżnię pomiędzy Michałem Aniołem a Gian Lorenzo Berninim. A przecież nie taka była intencja autorki.

W sumie analizowana tutaj monografia jest ciekawym przyczynkiem do dziejów rzymskiego środowiska artystycznego z około 1600 r., stosunkowo mało znanego; środowiska o charakterze otwartym — międzynarodowym; zaczęło ono już wówczas przyciągać nie tylko Włochów z innych miast, ale i cudzoziemców. Świadczy o tym skład zespołów dekorujących obydwie kaplice przy bazylice Santa Maria Maggiore, galerię w Pałacu Farnese, zmodernizowane części zespołu San Gregorio in Celio. W tym samym roku co Cordier (1592) przybył do Rzymu z prowincjonalnego Caravaggio Michelangelo Merisi, a trzy lata później znana rodzina malarzy bolońskich Carraccich (ze swoją szkołą), kładąc podwaliny pod przyszły rozkwit rzymskiej szkoły malarstwa. Rzym stawał się ponownie „Caput mundi” — oczywiście nie w sensie politycznym czy nawet religijnym, ale kulturalnym i artystycznym.

Wśród przybyszów z Europy północnej dominowali, oprócz Niderlandczyków, Francuzi. Niebawem pojawili się tutaj Vouet, Valentin, Poussin, Lorrain, Le Brun, Perret i ci wszyscy, którzy założyli Akademię Malarstwa i Rzeźby w Paryżu (1648) a następnie jej filię rzymską (1664), ugruntowując w ten sposób francuską obecność kulturalną w Wiecznym Mieście i w Europie. I ten aspekt zagadnienia był jednym z bodźców, który pchnął Sylvię Pressouyre do podjęcia tego tematu; bowiem Cordier otwierał wspaniałą serię podróży artystycznych, tak owocną dla Francji, dla Italii i dla Europy.

Monografia Pressouyre jest zatem cennym przyczynkiem (pomimo jej ograniczenia do Rzymu) do dziejów sztuki europejskiej na przełomie XVI i XVII w. Co więcej, przybliża możliwość realizacji ambitnego zadania, które Kathleen Weil-Garris Brandt odłożyła.

Należy żywić nadzieję, że apel Sylwii Pressouyre o podjęcie badań nad niezmiernie bogatymi archiwaliami rzymskimi drugiej połowy XVI i pierwszej ćwierci XVII w. znajdzie odzew w serii prac w rodzaju książki o Nicolasie Cordier.

PRZYPISY

¹ S. Pressouyre, *Nicolas Cordier: recherches sur la sculpture a Rome autour de 1600*, Rome 1984, 2 vol. („Collection de l'École Française de Rome”, 73).

² Do grupy protektorów Cordiera należałoby zaliczyć jeszcze kardynała-nepota Pietro Aldobrandiniego, bratanka Klemensa VIII.

³ Św. Agnieszka (s. Agnese fuori le mure, Rzym) jest — podobnie jak *Cyganka* ze zb. Borghese (przyp. 17) — tworem restauratorskim: do antycznego, alabastrowego torsu dodane zostały metalowe, brakujące elementy anatomiczne; popiersie Leona XI znane jest jedynie z pomniejszonej kopii z Palazzo Pitti, które autorka niesłusznie łączyła z Cordierem.

⁴ Jest to podanie siostry Nicolasa — Jeanne Cordier do Karola III opublikowane przez kanonika P. Fiela (*II Franciosino scultore dei Papi Clemente VIII e Paolo V*, Illustrazione Vaticana, VI, 19 (15 X 1935), s. 1053) oraz in extenso przez odkrywcę dokumentu P. Marota (*L'apprentissage de Jacques Callot a Nancy et son départ pour Rome*, [w:] *Melanges F. Grat*, 2, Paris 1949, s. 464—465, przyp. 3).

⁵ Nie znana pozostaje nadal data urodzin artysty.

⁶ G. Baglione, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1649, s. 114—116.

⁷ Cordier został przyjęty do cechu kamieniarzy w 1609 r. (jako intagliatore), będąc już od 1604 professorem dell'Accademia.

⁸ Por. Z. Ważbiński, *Studio — scuola fiorentina di Federico Zuccari*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts zu Florenz, 1986, s. 216—340.

⁹ Pietro Bernini, ojciec Gian Lorenza, toskańczyk z pochodzenia.

¹⁰ Por. G. Incisa della Rocchetta, *Cesare Baronio restauratore di luoghi sacri*, [w:] *A Cesare Baronio: scritti vari*, Sora 1963, s. 323—332.

¹¹ Uczniem Nereusza był także sam Cesare Baronio, jedna z najbardziej wpływowych od 1592 r. postaci w Kurii Rzymskiej.

¹² Por. Z. Ważbiński, *Muzeum i zbiory artystyczne epoki nowożytnej*, cz. 2: *Wiek XVII i XVIII*, Toruń (w druku).

¹³ Por. S. Pressouyre, op. cit., s. 180.

¹⁴ Łączy (szwy) wystąpiły z całą jaskrawością po usunięciu patyny nałożonej przez Cordiera.

¹⁵ Por. E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958.

¹⁶ Np. postacie G. Della Porta i Jacopo Cassignola z nagrobków papieży Pawła III i Pawła IV zbudowane zostały z różnokolorowych kamieni.

¹⁷ Być może, że znajdująca się obecnie w zb. Borghese *Cyganka* pochodzi z kolekcji kardynała del Monte (il. 6). Por. przyp. 3.

NICOLAS CORDIER — ROMAN RESTORER AND SCULPTOR OF ABOUT 1600 REMARKS ON THE BOOK BY SYLVIE PRESSOUYRE

Summary

The book by Sylvie Pressouyre is in a certain measure a providential book. Not only because it is the first monograph of Nicolas Cordier, sculptor from Lorraine, working for two great popes Clement VIII (Aldobrandini) and Paul V (Borghese), but it is most of all a successful attempt of better recognition of Roman artistic environment (already very international) about 1600. I called this book a providential one because the authoress tried to fill an enormous gap in our knowledge of Italian sculpture between Guglielmo della Porta and Gian Lorenzo Bernini.

The writer dedicated much attention to two outstanding artistic realizations

of Cordier: Aldobrandinis' chapel in S. Maria sopra Minerva and Borghese chapel close to S. Maria Maggiore, gathering rich and unknown so far records and carrying out a scrupulous analysis of the style. A certain weakness of the book lies however in determination of relations between the sculptor and Academy of St. Luke, as well as cardinal del Monte, protector of the Academy; the inventory published by Christoph Frommel though does not give any names however demonstrates clearly the presence of Cordier's sculptures (original or antique ones restored by Cordier) in del Monte's collection. Some remarks are concerning an index of persons, where given pages not always give a good reference (e.g. the name of cardinal del Monte in two cases does not appear on indicated pages). Despite the above mentioned imperfections, the book by Sylvie Pressouyre is a big scientific achievement and enriches our knowledge of feebly known phase of Italian art in the period of early counter-reformation.