

Tytus Sawicki

Włoska technika a bianco di calce na przykładzie bielańskich fresków Michelangelo Palloniego

Ochrona Zabytków 50/3, 239-249

1997

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

WŁOSKA TECHNIKA A *BIANCO DI CALCE* NA PRZYKŁADZIE BIELAŃSKICH FRESKÓW MICHELANGELO PALLONIEGO

Freski Michelangelo Palloniego z ostatniej ćwierci XVII w. — *Ofiara Salomona* oraz *Św. Romuald* i *Św. Benedykt* — zdobiące zakrytą kościoła pokamedulskiego na warszawskich Bielanach należą do najpiękniejszych i najlepiej zachowanych ściennych polichromii barokowych w Warszawie. Z uwagi na peryferyjne położenie kościoła bielańskiego — z dala od tras turystycznych stolicy — są one stosunkowo mało znane. Podjęcie przez Państwową Służbę Ochrony Zabytków w Warszawie decyzji o ich konserwacji przypominało o tych, cudem ocalałych z pożogi II wojny światowej, dużej klasy malowidłach. Konserwację fresków wykonali w końcu 1996 r. Joanna Polaska i Tytus Sawicki.

Bliższe oględziny malowideł z pozycji rusztowań oraz przeprowadzone badania fizyko-chemiczne próbek warstwy malarskiej i tynku pozwoliły na ustalenie ciekawych szczegółów dotyczących techniki freskowej Michelangelo Palloniego, która we Florencji — mieście rodzinnym artysty — nazywa się techniką *a bianco di calce*, natomiast w terminologii polskiej — freskiem barokowym lub wapiennym.

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie na przykładzie malowideł z Bielana genezy i charakterystyki techniki fresku barokowego w jej czysto włoskiej wersji przywiezionej przez Palloniego do Polski¹. Dekoracje bielańskie stanowią wyjątkowo cenny obiekt do badań w tym zakresie, ponieważ są w stosunkowo dobrym stanie zachowania i nieprzemalowane (z wyjątkiem medalionów ze świętymi), w odróżnieniu od innych fresków malarza z Florencji (w Pożajściu, Wilanowie, Łowiczu czy Węgrowie).

Dla opisanego fresku wapiennego wykorzystano również jako materiał porównawczy inne prace Michelangelo Palloniego oraz malowidła Pietro da Cortony i jego uczniów, czyli tzw. cortonistów, w których środowisku

młody Palloni ukształtował swój warsztat malarza dekoratora. Przedstawiono też przykłady malowideł z okresu manierystycznego, który był etapem przejściowym między renesansowym *buon fresco* a impastowym freskiem barokowym. Podstawowym źródłem pisanim dotyczącym technik ściennych XVII i XVIII w., na którym się oparto, jest *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (Roma 1693, 1702) Andrea Pozzo, a właściwie krótki rozdział tego włosko-lacińskiego dzieła zawarty w jego II tomie — *Breve istruzione per dipingere a fresco*². Porównanie tekstu jezuita-malarza z malowidłami bielańskimi wykazuje, że Palloni przybywając do Polski w 1674 r. — czyli przed wydaniem *Perspectiva* — dobrze znał zasady fresku barokowego.

Oprócz dzieła padre Pozzo przytoczono też dużo wcześniejszą literaturę traktatystyczną świadczącą o tym, że technika fresku wapiennego nie jest wynalazkiem barokowym, lecz ma dużo starsze tradycje sięgające sztuki antycznej.

Palloni dekorując bielańską zakrytą miał już za sobą bogate doświadczenia twórcze we Włoszech oraz w Polsce jako malarz nadworny Jana III³. Z punktu widzenia ukształtowania się techniki freskowej Palloniego ciekawe są niektóre fakty z jego włoskiego etapu działalności artystycznej.

Michelangelo Palloni urodził się w 1637 r. w Campi pod Florencją. W latach 1653–1655 był uczniem florenckiego malarza Baltassare Franceschiniego zwanego Volterrano (1611–1689). Następnie studiował w Rzymie pod kierunkiem Cirro Ferriego (1628–1692), ucznia Pietro da Cortony w tzw. Scuola Fiorentina, którą Ferri prowadził od 1669 r. dla artystów florenckich z rozkazu księcia Cosimo III de Medici. Jak już powiedziano Palloni przybył do Polski prawdopodobnie w 1674 r.⁴







1. Pracę na temat techniki freskowej Michelangelo Palloniego napisała Maria Lulkiewicz, *Techniczne i technologiczne problemy XVII-wiecznego malarstwa ściennego na przykładzie twórczości Michelangelo Palloniego*, Warszawa 1985. Jest ona przechowywana w Bibliotece Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Autorka oparła się na badaniach i obserwacjach przede wszystkim fresków w Węgrowie i Wilanowie (w dużym stopniu zniszczonych lub przemalowanych) oraz literaturze traktatystycznej często niedokładnie przetłumaczonej. Jeśli chodzi o wnioski dotyczące malowideł bielańskich, autor artykułu ma na ten temat w dużym stopniu odmienne zdanie. Wiele informacji zebranych z tej pracy, głównie dotyczących składu tynków oraz badań pigmentów i spoiw warstwy malarskiej z różnych dekoracji Palloniego, wykorzystano jako materiał porównawczy.

2. Andrea Pozzo, *Breve istruzione per dipingere a fresco* — rozdział z *Prospettiva dei Pittori ed Architetti* (wersja wydana w 1758 r.) — zamieszczony w: P. Mora, L. Mora, P. Philippot, *Conservation of Wall Paintings* 1984, s. 392–399.

3. Informacje na temat życia i twórczości M. Palloniego zaczerpnięto z następujących publikacji M. Karpowicza: *Rodowód artystyczny Michelangelo Palloniego*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IV, 1964, s. 179–213; tegoż *Malowidła M. A. Palloniego na warszawskich Bielanach*, „Rocznik Warszawski”, t. VII, 1966, s. 273–285; tegoż *Działalność artystyczna Michelangelo Palloniego w Polsce*, Warszawa 1967; tegoż *Sztuka Warszawy 2 połowy XVII w.*, Warszawa 1975, s. 210–211.

4. M. Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, s. 6, 7, 11, 12. O M. Pallonim wspominają następujące włoskie słowniki o artystach: P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, s. 287, wydanie 1709, s. 322; F. Baldinucci, *Delle Notizie dei Profesori del Disegno*, t. XVII, Firenze 1773, s. 143 oraz F. Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture, che ornano de Chiese de gli altri Luoghi Publici di tutte le piu rinomate città d'Italia*, t. I, Venezia 1776, s. 30.



-  szwy dniówek
seams
-  kolejność zakładania dniówek
sequence of placing
-  dniówki poprawkowe
correction
-  brzegi dniówek zachodzących na narzucone wcześniej
edges of parts overlapping those executed earlier
-  ślady po mocowaniu kartonu
traces of assembling the board
-  partia prawdopodobnie wykonana a secco
parts probably executed a secco

1. Scena „Ofiara Salomona” — rysunek konturowy. Oprac. autor

1. Scene of the „Sacrifice of Solomon” — contour drawing. Prepared by the author

Wpływ obydwu mistrzów Palloniego — wybitniejszych włoskich malarzy dekoratorów XVII w. — jest widoczny w jego polskiej twórczości. Cortonowski

rodowód artystyczny zdradzają również malowidła białeńskie⁵.

Scena główna umieszczona na sklepieniu koszowo-lunetowym, ujęta w obramienie stiukowe z liści dębu przedstawia widzianą *dal sotto in su* (z dołu do góry) scenę składania przez młodego króla Salomona ofiary całopalnej z okazji ukończenia budowy Świątyni Jerozolimskiej⁶. W tej scenie malarz zastosował typowy dla sztuki baroku schemat dekoracji sklepiennej o trójstrefowej kompozycji ze schodami na pierwszym planie, na których przedstawione są w dwóch planach ukazane w dużym skrócie postaci oraz o iluzjonistycznej — wykreślonej również z zabiegiem perspektywy — architekturze rozpiętej nad sceną figuralną⁷. Na żaglach sklepienia po bokach sceny głównej znajdują się dwa okrągłe medaliony ujęte w stiukowe ramy w kształcie wieńców z bluszczu, w których namalowani są z lewej strony św. Benedykt wpatrzony w czaszkę, z prawej natomiast św. Romuald z palcem na ustach.

Iluzjonistyczne i przestrzenne efekty malowideł białeńskich zostały osiągnięte w technice freskowej, która aby sprostać stylistycznym wymaganiom sztuki dojrzałego baroku, uległa od czasów Michała Anioła i Rafaela znacznym przeobrażeniom. Najbardziej zmieniły się tynki, których powierzchnię zaczęto opracowywać na szorstko, oraz charakter warstwy malarskiej, która poprzez duży dodatek wapna do farb stała się bardziej kryjąca i fakturalna.

Freski białeńskie są na tyle dobrze zachowane, że na ich przykładzie można stosunkowo prosto prześledzić poszczególne etapy pracy barokowego freskarza, a więc technologię i technikę wykonania tynków, metody przenoszenia rysunku i technikę malowania.

Technika i technologia wykonania tynków

Malowidła białeńskie zostały wykonane na tynkach dwuwarstwowych. Ze względu na bardzo płytkie ubytki *intonaco* nie można było dotrzeć do warstwy *arriccio*. W malowidłach Palloniego w pałacu Wilanowie zaobserwowano w spodniej warstwie tynku wapienno-piaskowego dodatek drobno tłucznej cegły. W malowidłach w farze w Węgrowie tego wypełniacza nie stwierdzono. Grubość *arriccio* fresków węgrowskich wynosi ok. 1,8–2,6 cm⁸. Wracając do malowideł białeńskich, ich *intonaco* wapienno-piaskowe ma grubość ok. 0,8–1 cm — czyli stosunkowo dużą. Proporcje

5. Malowidła białeńskie, podobnie jak freski w kaplicy św. Kazimierza i w kościele św. Piotra i Pawła na Antokolu w Wilnie, w pałacu w Wilanowie oraz w poreformackim kościele w Węgrowie, nie są sygnowane i datowane. Zostały one przypisane Palloniemu na podstawie analizy formalnej. M. Karpowicz proponuje datę powstania fresków białeńskich w granicach 1684–1696 (*Działalność artystyczna...*, op. cit., s. 66, 67).

6. Bezpośrednim wzorcem dla kompozycji Palloniego była *Ofiara Salomona* namalowana przez Pietro da Cortonę przed 1625 r. w Palazzo Mattei w Rzymie. M. Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, s. 67, 68; Giulio Briganti, *Pietro da Cortona* 1962, s. 160–163.

7. We fresku białeńskim Palloni powtórzył schemat kompozycyjny malowidła Pietro da Cortony *Cud z belką* (1664–1665) zdobiącego sklepienie nawy głównej kościoła Santa Maria in Vallicella w Rzymie. M. Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, op. cit., s. 106; G. Briganti, op. cit., s. 267–268. Rysunek Volterrano kompozycji sklepiennej *L' Assunzione della Vergine* o identycznym kształcie i bardzo podobnym schemacie kompozycyjnym co fresk białeński reprodukowany jest w: *Disegno italiano antico. Artisti e opere dal Quattrocento al Settecento* pod red. Mario de Giampaolo, 1994, s. 143.

8. M. Lulkiewicz, *Techniczne...* op. cit., s. 43.

wapna do piasku wynoszą ok. 1:1⁹. Znaczna zawartość wapna w zaprawie spowodowała w wielu miejscach powstanie niegroźnych dla malowideł drobnych spleciań (głównie w *Ofierze Salomona* w partii kłębów dymu i schodów). *Intonaco* położono na niecałkowicie zaschnięte *arriccio*, o czym świadczy bardzo dobre związanie obu warstw tynku oraz — o czym już wspomniano — brak głębszych ubytków *intonaco*. Tak przygotowana wyprawa ściany — o grubej warstwie *intonaco* narzuconego na wilgotną spodnią warstwę wyrównującą nierówności muru — gwarantowała malarzowi możliwość długiego czasu malowania *a fresco*, ponieważ schła powoli.

Tynki bielania można zaliczyć do pierwszego typu opisanego przez padre Pozzo, przygotowanego z moczonego rok lub co najmniej 6 miesięcy wapna oraz dobrze wymytego piasku rzeczno-łubkowego o średniej grubości ziarna¹⁰. W drugim typie — stosowanym głównie w środowisku malarzy rzymskich — wypełniaczem jest *pozzolana*. Pozzo radzi, aby do narzucenia tej pocolanowej zaprawy zatrudnić doświadczonego murarza, szybko bowiem wiąże i trudno jest ją dobrze wyrównać na ścianie. Zaprawę o wypełniaczu pocolanowo-piaskowym Pozzo zastosował do swoich fresków w Galleria del Gesù w Rzymie. Ciekawe jest, że w tych dekoracjach oprócz *intonaco* występuje trzecia warstwa — *intonachino* — o bardzo drobnym wypełniaczu pocolanowym, o której włoski malarz-teoretyk nie wspomina w swoim traktacie¹¹.

Intonaco na Bielanych zakładano dniówkami. Pomimo, iż malarz w wielu miejscach bardzo starannie zacierał ślady łączenia poszczególnych dniówek, udało się je w świetle skośnym odtworzyć (il. 1). Dniówka pierwsza, tzw. wyjściowa (we włoszech nazywana *la giornata di partenza*), od której malarz zaczął pracę, znajduje się w środku kompozycji¹². Zostały na niej namalowane ołtarz, zwierzęta ofiarne u jego podnóża oraz postacie w tle. Następnie partie *intonaco* malarz zakładał, tak jak to widać na il. 1, wokół dniówki środkowej w kierunku odwrotnym do ruchu wskazówek zegara. Kolejność zakładania poszczególnych giornata ustalono poprzez obserwację ich brzegów — tzn. te dniówki, których brzegi lekko zachodzą na dniówkę sąsiednią są późniejsze. W sumie scena *Ofiara Salomona* została namalowana na sześciu dniówkach mniej więcej tej samej wielkości — ok. 1–1,3 m², których granice pokrywają się z konturami form kompozycji. Wizerunki świętych w medalionach ze wzglę-

du na ich niewielkie rozmiary — ok. 1 m² każdy — wykonano na dwóch osobnych dniówkach.

Na scenie głównej zidentyfikowano pięć dniówek poprawkowych (il. 1). Obejmują one dolne kapitele świątyni, fragment architektury poniżej rękawa króla, postacie w tle i korpus barana po lewej stronie ołtarza oraz głowę starca w błękitnej szacie (ta dniówka ma granice bardzo zatarte) (il. 7). Wprowadzanie częstych zmian i korekt w trakcie malowania jest bardzo charakterystyczne dla metody pracy freskarzy barokowych. Jak je wykonywać instruuje padre Pozzo. Należy w tym celu zeszkrobać daną partię tynku i po dokładnym zmoczeniu tego miejsca nałożyć świeże *intonaco*, na którym można dalej malować. Te tzw. *giornate inserite* są charakterystyczne między innymi dla prac



2. Scena „Ofiara Salomona”, stan przed konserwacją. Fot. R. Sobolewski

2. Scene of the „Sacrifice of Solomon”, state prior to conservation. Photo: R. Sobolewski

9. Badania spektrofotometryczne w podcierwieni próbki pobranej z *intonaco* z błękitnego płaszcza starca z lewej strony kompozycji wykonała Maria Rosa Nepoti w laboratorium Opificio delle Pietre Dure we Florencji 22 II 1997 r. Wykazały one przeważającą zawartość węgla wapnia w postaci amorficznej oraz mniejszą ilość kwarcu. Stwierdzono również śladowe ilości gipsu mogące być produktem rozkładu węgla wapnia.

10. Andrea Pozzo, op. cit., s. 393, sezione terza — *Intonacare*.

11. M. De Luda, *Gli Affreschi di Andrea Pozzo nella Galleria del Gesù a Roma: confronto tra pittura e trattatistica*, „Kermes” 1992, nr 14, s. 28.

12. Dniówka wyjściowa, czyli *la giornata di partenza*, jest terminem włoskim. Na większych kompozycjach, np. malowidłach Pietro da Cortony w kościele Santa Maria in Vallicella może być ich kilka, co świadczy o tym, że malarzowi w pracy pomagali uczniowie. P. Montorsi, *Il restauro dell’ Assunzione e Gloria della Vergine di Pietro da Cortona in Santa Maria in Vallicella*, „Bolletino d’ Arte” 1990, novembre-dicembre, serie VI, s. 93–105.



3. „Św. Benedykt”, stan po konserwacji; na głowie i brodzie świętego widoczne graficzne wykończenia. Fot. T. Sawicki

3. „St. Benedict”, state after conservation; the head and beard of the saint disclose graphic completion. Photo: T. Sawicki



4. „Św. Romuald”, stan po konserwacji. Fot. T. Sawicki

4. „St. Romuald”, state after conservation. Photo: T. Sawicki

Pietro da Cortony. Dużą ich liczbę zidentyfikowano na jego słynnym malowidle plafonowym *Il Trionfo della Divina Provvidenza* w pałacu Barberinich w Rzymie oraz we freskach w kościele Santa Maria in Vallicella również w Rzymie¹³.

Inną typową cechą *intonaco* we fresku barokowym, występującą również w polichromiach bielańskich, jest ich chropowata powierzchnia. Padre Pozzo radzi, by w celu uzyskania takiego efektu przetrzeć powierzchnię tynku przed naniesieniem rysunku twardym, szczytinowym pędzlem¹⁴. Podczas tej czynności nazywanej *granire* usuwano wystające, grubsze ziarna piasku. „Graniowanie” zapewniało lepsze przyleganie gęstych farb wapiennych do podłoża. Poza tym szorstkie tynki umożliwiają szybsze malowanie, bowiem jedną warstwę farby na drugą nakłada się bez konieczności odczekania pewnego czasu, co jest konieczne na tynkach bardzo gładkich, na których istnieje zawsze niebezpieczeństwo rozmycia spodniej warstwy.

Jeśli chodzi o *intonaco* fresków bielańskich trudno stwierdzić, czy jego powierzchnia została „graniowana”, jest ono bowiem pokryte grubą warstwą farb wapiennych. Jego chropowatą powierzchnię uzyskano poprzez wyrównanie jedynie za pomocą drewnianej packi, która pozostawiła w wielu miejscach ślady w świeżym tynku. Próby dokładniejszego wygładzenia

tynku za pomocą końca kielni można zaobserwować jedynie w miejscach łączenia poszczególnych dniówek, których granice malarz chciał zatrzeć oraz na dniówkach poprawkowych, które usiłował lepiej połączyć z resztą malowidła. Podobnie opracowana powierzchnia tynku występuje na malowidłach nauczyciela Palloniego — Baltassare Franceschiniego zwanego Volterrano, w kopule kościoła Santissima Annunziata we Florencji.

Często w ściennych dekoracjach barokowych, inaczej niż w malowidłach bielańskich, sposób opracowania tynku nie był jednakowy na całej powierzchni. W malowidłach Andrea Pozzo w Galleria del Gesù w Rzymie tynk na obramieniach architektonicznych ma bardziej chropowatą powierzchnię niż na scenach figuralnych. Na tych dekoracjach wykryto również w świetle skośnym ślady pozostawione w świeżym *intonachino* przez kawałek papieru, którym malarz usuwał wystające, grubsze ziarna *pozzolany*¹⁵.

Podsumowując problem tynków bielańskich, należy podkreślić ich prawidłową technologię i technikę wykonania, o czym świadczy dobry stan zachowania obydwu warstw wyprawy, na których nie występują poważniejsze spękania, rozwarstwienia czy dezintegracja spoiwa wapiennego. Potwierdza to toskański rodowód warsztatu artystycznego Palloniego, bowiem artyści

13. Andrea Pozzo, op. cit., sezione decimaterza — *Rifare*, s. 396. Na temat dniówek poprawkowych na freskach Pietro da Cortony piszą: P. Montorsi, op. cit., s. 93–105; R. Bassotti, *Gli affreschi nella tribuna di Santa Maria in Vallicella*, „Bolletino d'Arte” 1990, novembre-dicembre, serie VI, s. 105–106; B. Zanardi, *Il restauro e le*

tecniche di esecuzione originali, „Quaderni di Palazzo Venezia” 1983, nr 2, s. 11–52.

14. Andrea Pozzo, op. cit., sezione quarta — *Granire*, s. 393.

15. M. De Luca, op. cit., s. 28, 29.

tego regionu Włoch przywiązywali dużą wagę do prawidłowego wykonania wszystkich czynności poprzedzających malowanie, a więc przygotowanie ściany, zaprawy itp. Inaczej przedstawiała się sytuacja w środowisku malarzy rzymskich, mniej dbałych o te wstępne prace, co niekorzystnie wpłynęło na stan zachowania ich malowideł¹⁶.

Metody przenoszenia rysunku

Po narzuceniu dniówki artysta przystępował do przenoszenia rysunku. W malowidłach bielańskich występują trzy metody przenoszenia rysunku: odcisnięcie w świeżym tynku poprzez karton, wyrycie bezpośrednio w tynku oraz wykonanie z wolnej ręki (na medalionach). Na scenie *Ofiara Salomona* w świetle skośnym zaobserwowano te dwa pierwsze typy przenoszenia rysunku. Wnioskować z tego należy, że malarz wcześniej przygotował karton w skali 1:1, z którego odcinał kawałki odpowiadające poszczególnym dniówkom. Odcięty kawałek mocował za pomocą gwoździ w świeżym *intonaco*. Ślady po mocowaniu kartonów, przed przystąpieniem do malowania, artysta wypełniał zaprawą. Te autorskie kity biegnące wzdłuż szwów dniówek są widoczne w świetle skośnym (il. 1, il. 5). Po zamocowaniu kartonu malarz odciskał za pomocą końca trzonka pędzla kontury kompozycji. W ten sposób otrzymany wgłębny rysunek ma krawędzie obłe (il. 5). Inny charakter mają linie ryte bezpośrednio w tynku, wyraźnie widoczne w partiach iluzjonistycznej architektury i ołtarza. Malarz wykonał je za pomocą jakiegoś ostrego narzędzia i linijki. Ich brzegi są ostre i lekko wykruszone (il. 6). Obydwie opisane wyżej metody są charakterystyczne dla techniki Palloni i występują we wszystkich jego pracach¹⁷.

Rysunek do wizerunków świętych malarz wykonał z wolnej ręki, ponieważ nie zaobserwowano na nich śladów rytów ani przepróchy. Mógł on do tego celu wykorzystać szkic w pomniejszonej skali. Podobnym szkicem całości kompozycji, który we Włoszech jest nazywany *modello*, prawdopodobnie Palloni posługiwał się też przy malowaniu sceny głównej.

Nie zachowały się do malowideł bielańskich kartony, które zazwyczaj w trakcie malowania ulegały zniszczeniu i były wyrzucane, ani też inne szkice czy studia rysunkowe. O tym jak wyglądał pierwszy etap pracy artysty-freskarza, polegający na wykonywaniu rysunków w pracowni, świadczą zachowane rysunki Pietro da Cortony do fresków w kościele Santa Maria in Vallicella¹⁸. Można je podzielić na dwa rodzaje. Pierwszy to wspomniane już tzw. *modelli*, które były



5. Fragment sceny „Ofiara Salomona” w świetle skośnym, przed konserwacją; widoczne — odcisnięty przez karton rysunek, łączenia dniówek, kity autorskie, ryty w tynku (fragment ołtarza). Fot. R. Sobolewski

5. Fragment of the „Sacrifice of Solomon” in a slanting light, prior to conservation; visible drawing embossed by the board, bindings, author’s putties and engravings in plaster (fragment of altar). Photo: R. Sobolewski

potrzebne malarzowi do tego, aby w trakcie pracy miał przed oczami wizję całości kompozycji. Drugi typ to studia poszczególnych postaci czy fragmentów kompozycji bardziej szczegółowo opracowane lub potraktowane szkicowo i linearnie. Do ich wykonania artysta używał pióra i tuszu lub kredki. Często mieszał te techniki. Niektóre z tych szkiców są lawowane w partiach cieni lub mają zaznaczone światła za pomocą białej kredki. Bardzo ciekawy jest rysunek *modello*, przechowywany w Ashmolean Museum w Oxfordzie, do umieszczonej na sklepieniu sceny *Cudu z belką*, na której schemacie kompozycyjnym wzorował się Palloni tworząc *Ofiarę Salomona*. Na tym przykładzie można prześledzić w jaki sposób, często zdawałoby się przypadkowy i chaotyczny, rodziły się koncepcje baro-

16. Bardzo często spotykanymi zniszczeniami na barokowych freskach malarzy rzymskich są małe, dosyć gęsto występujące ubytki *intonaco*. Przyczyną są tzw. *bottaccioli*, czyli grudki niedogaszzonego wapna zawarte w zaprawie powodujące rozsadzanie tynku. Ten rodzaj zniszczeń jest charakterystyczny dla malowideł Pietro da Cortony. B. Zanardi, op. cit.

17. W ten sam sposób rysunek był przenoszony na malowidłach w pałacu w Wilanowie i w farze w Węgrowie. M. Lulkiewicz, op. cit., s. 45, 46.

18. J. M. Merz, *I disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi nella Chiesa Nuova a Roma*, „Bolletino d’Arte” 1994, nr 86–87, s. 37–76.

kowych dekoracji sklepiennych. Malarz, aby zmienić swój pierwotny zamysł kompozycyjny, uciął dolną część rysunku i do pozostałej górnej partii dokleił nowy kawałek papieru, na którym zmienił pozę postaci centralnej, natomiast do zobrazowania pozostałych partii wykorzystał kawałek wcześniej odcięty, z którego wykroił potrzebne mu fragmenty i nakleił na dostrakowany papier (il. 10).

Podobną metodą, polegającą na wprowadzaniu częstych korekt i zmian, której efektem jest omówiony wyżej rysunek Pietro da Cortony, malarze barokowi stosowali również wykonując już malowidło na ścianie. Nie trzymali się ściśle odcisniętego rysunku, co widać na bielańskich freskach np. w partii iluzjonistycznej architektury (il. 6) czy w niektórych postaciach i zwierzętach (il. 5), oraz wprowadzali liczne korekty, co zostało wcześniej opisane przy okazji tzw. dniówek poprawkowych.

Ciekawe jest, że niektórzy malarze nie przynosili rysunku dla całości kompozycji. Pietro da Cortona większą część malowidła *Il Trionfo della Divina Provvidenza* wykonał posługując się *modello* i szkicami poszczególnych postaci¹⁹. Volterrano natomiast w gór-



6. Fragment sceny „Ofiara Salomona”, przed konserwacją; widoczne rytymy w tynku; na trzonach kolumn *pentimenti*. Fot. R. Sobolewski

6. Fragment of the „Sacrifice of Solomon”, prior to conservation; visible engravings in plaster; *pentimenti* on the shafts of columns. Photo: R. Sobolewski

nych partiach kopuły kościoła Santissima Annunziata „improvizował” rysunek niektórych putt szkicuując jakimś ostrym narzędziem (gwoździem?) w świeżym tynku.

Inną metodą przenoszenia rysunku charakterystyczną dla polichromii barokowych, nie występującą jednak na freskach bielańskich, jest tzw. kratka, polegająca na tym, że na powierzchnię tynku nanosi się siatkę kwadratów, która ułatwia przeniesienie konturów kompozycji z rysunku wykonanego w pomniejszonej skali na również pokratkowanym papierze. Ten sposób opisał Pozzo w drugiej części *Breve istruzione per dipingere a fresco* w rozdziale zatytułowanym *Graticolare*. Najczęściej był on stosowany do kompozycji o bardzo dużych rozmiarach oraz monumentalnych scen umieszczanych na sklepieniu, dla których wykonanie kartonów w skali 1:1 było kłopotliwe. Interesujące jest, że na malowidle sklepiennym Pietro da Cortony *Il Trionfo della Divina Provvidenza* o bardzo dużej powierzchni nie znaleziono śladów „kratki” — ani wyrytej w świeżym tynku, ani zaznaczonej za pomocą zamoczonego w farbie sznurka. Należy więc z tego wnioskować — choć wydaje się to nieprawdopodobne — że malarz tę niezwykle trudną kompozycję, wypełnioną postaciami ukazanymi w dużych skrótach, namalował w większej części z wolnej ręki.

Technika malowania

Palloni po odcisnięciu i wyryciu w świeżym tynku konturów kompozycji przystąpił do malowania. Zaczął od wykonania czerwoną, rozrzedzoną farbą ogólnego szkicu i podlawowania partii cieni. To swobodnie potraktowane podmalowanie prześwituje na postaci brodatego starca w błękitnej szacie w miejscach, gdzie wierzchnia warstwa malarska uległa przetarciu (il. 7). Następnie, po odczekaniu pewnego czasu, artysta przystępował do malowania farbami zmieszanyymi z wapnem.

Użycie farb wapiennych jest jednym z istotniejszych problemów dotyczących fresku barokowego. W przypadku techniki Palloniego jest on nie tylko ważny ze względu na określenie początków zastosowania wapna do malowania, ale także ustalenia przyczyn złego stanu zachowania warstwy malarskiej większości dekoracji florenckiego malarza.

O mieszaniu wapna z pigmentami pisze już w XII w. mnich Teofil w rozdziale XV i XVI *Diversarum Artium Schedula*. Sądząc z terminu jakiego używa — *propter fermitatem* — chodziło mu o użycie wapna jako spoiwa (rozd. XVII). Jednakże stosowanie techniki wapiennej w średniowieczu było kontynuacją dużo wcześniejszych tradycji rzymskiego, prowincjonalnego malarstwa ściennego. Ten sposób malowania zidentyfikowano również w malarstwie grobowców etruskich²⁰.

19. B. Zanardi, op. cit.; P. Montorsi, op. cit.

20. P. Mora, L. Mora, P. Philippot, op. cit., s. 87, 88, 105, 106.



7. Fragment sceny „Ofiara Salomona”, przed konserwacją; na błękitnym płaszczu widoczne czerwone podmalowanie, na głowie starca na pierwszym planie — dniówka poprawkowa. Fot. R. Sobolewski

7. Fragment of the „Sacrifice of Solomon”, prior to conservation; a red underpainting is visible on the blue coat the head of the old man in the foreground shows a correction. Photo: R. Sobolewski

Cennino Cennini (1437 r.) nie pisze o łączeniu pigmentów z wapnem, natomiast opisuje sposób otrzymywania bieli świętojańskiej czyli węgla wapnia²¹. Obecnie jednak nie wszyscy badacze są zgodni co do tego czy była to biel całkiem obojętna chemicznie²². Budzi również wątpliwość biel polecana przez Vasarięgo (1568 r.), bowiem charakteryzuje on ją jako *travertino cotto*, co równie dobrze może oznaczać ciasto wapienne jak i węgiel wapnia²³. Nie całkowicie jasny jest też opis przygotowania bieli do fresku u Giovan Battisty Armeniniego (1587 r.). O tym jednak, że Armenini pisał o słabionym wapnie, a nie o węglanie wapna świadczy to, że zaleca aby tę biel przechowywać cały czas w wodzie²⁴. Z powodów oczywistych trudno obec-

21. Cennino Cennini, *Il libro dell'Arte*, ed. F. Brunello, Vicenza 1971, Capitolo LVIII.

22. E. Denninger, *What is Bianco di San Giovanni of Cennino Cennini?*, „Studies in Conservation” 19, 1974, s. 185–187.

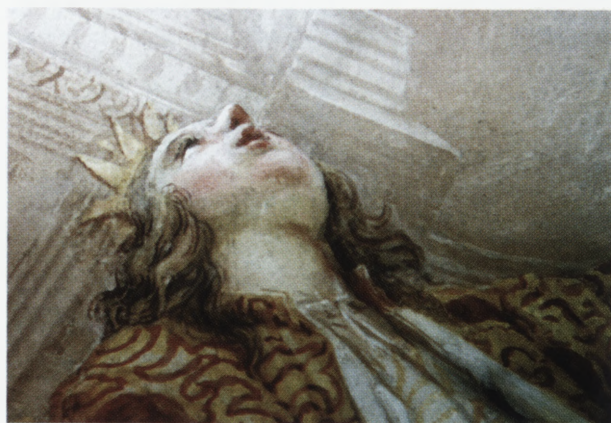
23. Giorgio Vasari, *Della Pittura*, rozdz. V, 1568.

24. Giovan Battista Armenini, *Dei veri precetti della pittura*, t. II, rozdz. VII, 1587.

nie problem ten rozstrzygnąć na drodze badań chemicznych, wapno bowiem z czasem ulega karbonatyzacji.

Natomiast padre Pozzo już jednoznacznie pisze o mieszanii wapna z pigmentami i to zarówno do malowania karnacji jak i draperii. Przestrzega jednak, że wapno musi być rok lub co najmniej 6 miesięcy lasowane i dobrze przesiane²⁵.

Wapno w farbach spełniało trzy funkcje — bieli, spoiwa oraz nadawało farbie własności kryjące. Technika *a bianco di calce* (czyli z użyciem wapna jako bieli) powinna być, ze względu na dwa źródła spoiwa (farby, tynk), bardzo trwała. Jednakże dobre efekty we fresku wapiennym można uzyskać pod warunkiem, że zostanie on wykonany prawidłowo, tzn. gdy farby wapienne są kładzione na wilgotny tynk oraz gdy malowidło wysycha powoli, bowiem proces wiązania wapna jest dużo dłuższy niż wysychania. Do dobrze zachowanych malowideł wykonanych w technice *a bianco di calce* należą dekoracje ściienne manierystów florenckich, np. malowidła przedstawiające historię Perseusza i Andromedy z końca XVI w. wykonane wg kartonów Francesco Salviatięgo na fasadzie Palazzo Mellini Fossi we Florencji, które oparły się zmiennemu i wilgotnemu klimatowi oraz olbrzymiemu zanieczyszczeniu powietrza stolicy Toskanii²⁶. Nie bez przyczyny posłużono się przykładem tych fresków, niedawno odsłoniętych spod grubej warstwy brudu, Palloni bowiem w swoim włoskim etapie twórczości artystycznej zdobył sobie duże uznanie wykonując kopię malowidła właśnie Francesco Salviatięgo²⁷. O wpływie manierystów na Palloniego świadczą nie



8. Fragment sceny „Ofiara Salomona”, po konserwacji; na głowie króla widoczne zielonkawe podmalowanie. Fot. T. Sawicki

8. Fragment of the „Sacrifice of Solomon”, after conservation; the head of the king discloses greenish underpainting. Photo: T. Sawicki

25. Andrea Pozzo, op. cit., sezione decimaquarta — *Bianco di Calce*, s. 396.

26. „La facciata dipinta — sorpresa di un recupero — Palazzo Mellini Fossi a Firenze” — ulotka wydana w związku z uroczystością zakończenia prac konserwatorskich (1994–1996) opracowana przez Marię Fossi-Todorow, Giorgio Bonsanti i Mario Lolli-Ghetti.

27. Filippo Baldinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, 1773, edycja z 1847 r. pod red. F. Ranalli, Florencja —

tylko pewne cechy stylistyczne jego dzieł, np. charakterystyczne dla malarzy florenckich XVI w. wydłużenie postaci, lecz również sam sposób malowania, np. na głowie króla Salomona prześwituje zielonkawe podmalowanie charakterystyczne dla techniki manierystów (il. 8).

Wracając jednak do kwestii odporności warstwy malarskiej we fresku wapiennym, to jest ona dużo mniejsza w malowidłach barokowych niż manierystycznych, np. powierzchnia fresków Pietro da Cortony w Palazzo Pitti wykonanych w okresie 1637–1647 — szczególnie tych późniejszych z Sala di Giove — jest fakturalna i porowata, przez co bardziej podatna na



9. Fragment sceny „Ofiara Salomona”, po konserwacji; na głowie wołu widoczne szrafowania. Fot. T. Sawicki

9. Fragment of the „Sacrifice of Solomon”, after conservation; the head of the ox. Photo: T. Sawicki

t. V, rozdział poświęcony Baltassare Franceschiniemu, s. 197.

28. Obserwacje poczynione w trakcie stażu w OPD we Florencji — prace konserwatorskie przy malowidłach Pietro da Cortony w Sala di Giove w Palazzo Pitti prowadzone są przez Sabino Giovannoni i Fabrizio Bandini.

29. C. Danti, S. Giovannoni, M. Matteini, A. Moles, *Il restauro delle pitture murali: La tecnica di esecuzione, lo stato di conservazione, l'intervento di restauro* (w:) *La cupola di Santa Maria del Fiore — Il cantiere di restauro, 1980–1995*, pod red. C. Acidini Luchinat i R. Dalla Negra, Roma 1995.

przetarcia i inne zniszczenia²⁸. Wynika to z tego, że malarze barokowi dodawali znacznie większą ilość wapna do farb. Poza tym rygory warsztatowe były już znacznie mniej przestrzegane w XVII w. niż w stuleciu poprzednim, co również niekorzystnie wpłynęło na strukturę warstwy malarskiej. Zjawisko stopniowej liberalizacji zasad w technice freskowej można zaobserwować na przykładzie malowideł Giorgio Vasariego i Federico Zuccariiego w kopule kościoła Santa Maria del Fiore we Florencji. Malowidła Zuccariiego, który po śmierci Vasariiego kontynuował w latach 1576–1579 dekorowanie kopuły, w czasie ostatnio przeprowadzonej konserwacji (w latach 1980–1995) sprawiły dużo więcej problemów, i to zarówno jeśli chodzi o stan zachowania warstwy malarskiej jak i tynków, niż malowidła autora słynnych *Żywotów*, który stosował się ściśle do zasad *buon fresco*²⁹.

Problem prawidłowego lub nie sposobu użycia farb wapiennych jest również bardzo istotny w przypadku malowideł bielańskich. Prawdopodobnie popełnienie przez Palloniego błędu technicznego w ich zastosowaniu jest przyczyną pudrowania się wielu partii warstwy malarskiej (il. 11). To samo zjawisko — jednakże o wiele bardziej zaawansowane — występowało również w innych freskach tego malarza, np. w Węgrowie czy w Wilanowie i doprowadziło do ich znacznych zniszczeń³⁰. Należy przypuszczać, że brak kohezji warstwy malarskiej dekoracji Palloniego spowodowany jest co najmniej dwiema przyczynami.

Pierwsza polega na tym, że artysta mógł malować na zbyt przeschniętym *intonaco* lub tynk zbyt szybko wysychał w trakcie malowania (co jednak w wypadku fresków bielańskich należy wykluczyć, jak bowiem opisano w części dotyczącej tynków, stosunkowo grube *intonaco* zostało położone na niezaschniętym *arriccio*). I znów, aby rozstrzygnąć ten problem należy odwołać się do *Breve istruzionie*. Pozzo pisze, że nie można malować na bardzo świeżym *intonaco* i pracę należy rozpocząć wtedy, gdy trudno jest za pomocą palca pozostawić na nim odcisk³¹. Można z tego wnioskować, że malarz zaczynał malować na tynku lekko przeschniętym. Dowodem na to jest to, że na niektórych malowidłach włoskich oryginalna warstwa malarska występuje w drobnych spękaniach tynku tworzących się w krótkim czasie po narzuceniu zbyt grubej zaprawy³². Prawdopodobnie malarze woleli pracować na *intonaco* przeschniętym, ponieważ wtedy farby wapienne mniej zmieniały swój odcień.

30. Dokumentacje prac konserwatorskich fresków Palloniego w Pałacu w Wilanowie wykonanych w ramach zajęć kursowych i praktyk wakacyjnych studentów Wydziału Konserwacji i Restauracji Dziel Sztuki na ASP w Warszawie prowadzonych pod kierunkiem prof. St. Stawickiego, A. Mazura i P. Jakubowskiego, przechowywane w Bibliotece Wydziałowej ASP w Warszawie.

31. Andrea Pozzo, op. cit., parte seconda, sezione nona — *Dipingere*, s. 394, 395.

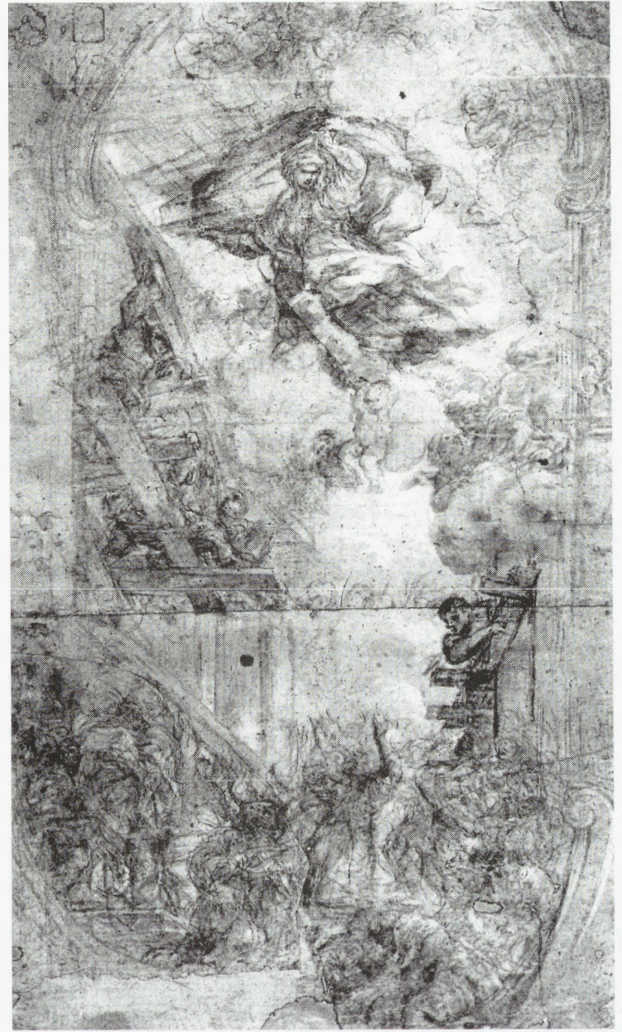
32. Obserwacje malowideł Volterrano w kościele Santissima Annunziata we Florencji.

Drugą przyczyną złego związania warstwy malarzkiej, jednakże dotyczy to tylko partii błękitnych, jest użycie do malowania smalty. Na scenie *Ofiara Salomona* wszystkie partie, w których występował ten pigment pudrowały się. Smalta otrzymywana przez zmieszenie szkła potasowego zawierającego tlenki kobaltu znalazła szerokie zastosowanie w malarstwie freskowym w okresie od XVI w. do początku XVIII w.³³ Zaletą tego pigmentu jest jego duża odporność chemiczna, między innymi na zasady. Posiada jednak też wadę, a mianowicie ze względu na bardzo duże ziarno trudno ulega związaniu w trakcie procesu karbonatyzacji zachodzącego na powierzchni świeżego *intonaco*. Stąd też często mieszano go ze spoiwem organicznym lub kładziono na obficie zmoczone *intonaco* mające w swoim składzie dużą zawartość wapna. Pozzo pisze, że *smaltino* należy położyć przed innymi kolorami w momencie, kiedy tynk jest bardzo świeży, w innym wypadku bowiem nie ulegnie związaniu. Radzi też stosować go w dwóch warstwach w celu otrzymania pięknego odcienia błękitu³⁴.

Inną przyczyną braku kohezji warstwy malarzkiej może być także wykończenie fresku w technice *a secco*. W malarstwie barokowym ten zwyczaj, surowo potępiany przez Vasarięgo — zwolennika i propagatora *buon fresco*, bardzo się rozpowszechnił. Padre Pozzo uzasadnia korekty *a secco* tym, że wapno powoduje zmiany kolorystyczne niektórych farb po wyschnięciu — szczególnie w partiach cieni. Zaleca wykonać te retusze za pomocą pasteli ze zmielonych skorupki jaj, a także przy użyciu lekko tylko zamoczonych w farbie pędzli. Zaznacza też, że na malowidła fasadowe nie ma sensu nanoszenie tych poprawek, zmyją je bowiem deszcze. Nie wiadomo jednak jaką technikę *a secco* miał na myśli Pozzo. Z lektury jego tekstu nie wynika jasno czy chodzi mu o farby o spoiwie organicznym, czy o farby wapienne³⁵.

Na scenie *Ofiara Salomona* jedynie w dwóch miejscach można przypuszczać, że występują wykończenia *a secco* — na postaci pazia w niebieskim stroju podtrzymującego płaszcz króla oraz na błękitnych szatach brodatego starca z lewej strony kompozycji. Oba te fragmenty oglądane w świetle UV mają dużo ciemniejszy odcień od reszty malowidła. W tym wypadku należało wykluczyć przemalowania, charakter warstwy malarzkiej jest bowiem typowy dla Pallonięgo. Użycie tempery do namalowania błękitnych strojów potwierdzałby opisany wcześniej zwyczaj dodawania do smalty spoiw organicznych³⁶. Na obydwu opisanych wyżej partiach spoiwo w warstwie malarzkiej było częściowo rozłożone.

Podsumowując problem wykańczania *a secco* należy stwierdzić, że Palloni jeśli nawet stosował do pew-



10. Reprodukacja ze zdjęcia rysunku Pietro da Cortony do malowidła „Cud z belką” w kościele Santa Maria in Vallicella w Rzymie w: J. M. Merz, op. cit.

10. Reproduction of a drawing by Pietro da Cortona for the painting „Miracle with the beam” in the church of Santa Maria in Vallicella in Rome, J. M. Merz, op. cit.

nych korekt farby temperowe, to podobnie jak jego mistrzowie — Volterrano i Cirro Ferri, czy sam Pietro da Cortona, w minimalnym tylko stopniu. Mógł też do niektórych poprawek *a secco* używać farb wapiennych. Efekty, jakie potrafił uzyskać malując *a fresco* gęstymi farbami wapiennymi świadczą o tym, że perfekcyjnie opanował technikę *a bianco di calce*. Utrwalone w fakturalnej warstwie malarzkiej ślady pędzla ujawniają szybki, ale zarazem zręczny sposób malowania. To charakterystyczne dla malarzy barokowych dynamiczne operowanie pędzlem, we Włoszech jest sugestywnie określane *pittura di getto*, co

33. R. Bassotti, op. cit.; P. Rudniewski, *Pigmenty i ich identyfikacja*, Warszawa 1994, s. 58, 59.

34. Andrea Pozzo, op. cit., sezione decimaquarta — *Smaltino*, s. 398.

35. Tamże, sezione undecima — *Ritoccare*, s. 395.

36. Badania próbek pobranych z błękitnej szaty starca z lewej strony kompozycji wykonane przez E. Holanowską (zamieszczone w: M. Lulkiewicz, op. cit., s. 54) wykazały obecność spoiwa białkowego.



11. Scena „Ofiara Salomona” — rysunek konturowy z oznaczeniem pudrujących się partii malowidła. Oprac. autor

11. „The Sacrifice of Solomon” — contour drawing with marked powdered parts of the painting. Prepared by the author

można przetłumaczyć jako „malarstwo gwałtowne, zamasyte”.

Typową cechą stylu malarskiego Palloniego jest kontrastowanie partii fakturalnych z gładkimi oraz szczegółowe opracowanie postaci pierwszoplanowych, natomiast szkicowe potraktowanie postaci drugiego planu.

Artysta na wcześniej wykonane czerwone podmalowanie kładł kryjąco plamy koloru lokalnego. Następnie malował partie światła kryjącymi farbami z dużym dodatkiem wapna i pogłębiał cienie bardziej rozrzedzoną farbą. Malarz wykazał dużą maestrię imitując materię brokatowego płaszcza króla Salomona oraz żyłkowe marmury trzonów i złożone kapitele kolumn świątyni (il. 2, 6). W tym upodobaniu do odtwarzania ciężkich bogatych tkanin i różnych materia-

łów widoczne są wpływy sztuki weneckiej oraz twórczości rzymskiego malarza Girolamo Curti zwanego Il Dentone³⁷.

Niektóre partie malowidła Palloni wykańczał za pomocą szrafowania czyli biegnącego po formie kreskowania, którego linie często krzyżują się. Jest to szczególnie widoczne na sylwetce wołu, głowie pazia, głowie i brodzie św. Benedykta, włosach króla a także w mniejszym stopniu na partiach karnacyjnych innych postaci (il. 3, 9). Zastosowanie tej graficznej techniki w celu otrzymania głębi cieni i tonów barwnych, co we fresku w inny sposób trudno osiągnąć, jest typowe dla ściennych dekoracji barokowych. Na większą skalę metodę tę zastosował po raz pierwszy Annibale Carracci w malowidłach Galleria Farnese, których partie błękitne podmalowane na mokro smaltą wykończył w temperze azurytem za pomocą kresek i kropek³⁸. Wcześniej metodę tę, ale *a fresco*, stosowali również Michał Anioł i Rafael.

Jednakże to graficzne wykończenie modelunku światłocieniowego u malarzy barokowych było bardziej swobodne i dynamiczne. Pietro da Cortona w malowidle *Il Trionfo della Divina Provvidenza*, oglądanego z bardzo dużego dystansu (ok. 10 m), te kropki i kreski wykonał za pomocą energicznego tepowania i rysowania szczecinowym pędzlem w technice głównie freskowej³⁹. Jak wyliczył badacz włoski Paolo Morsini, te punkciki pokrywają 30% powierzchni malowidła Pietro da Cortony w kościele S. Maria in Vallicella⁴⁰. Nowy sposób malowania dzięki uczniom i naśladowcom Cortony rozpowszechnił się bardzo szybko. Należy jednak zaznaczyć, że ta pointylistyczna technika nie ma nic wspólnego z dywizjonizmem, ponieważ Cortona nakładał jeden ton na drugi o tym samym kolorze, lecz innym odcieniu, np. jasny błękit (*celeste*) na ciemny, różowy na czerwony, biel czystą na biel złamaną itp.⁴¹. Podobnie zresztą postępował Palloni.

Użyte w malowidłach bielańskich pigmenty stanowią typową freskową paletę doby baroku opisaną przez Pozzo, a także występującą w innych dekoracjach Palloniego⁴². Są to mianowicie następujące pigmenty: węgiel wapnia (biel), węgiel drzewny, brązowe i czerwone tlenki żelaza, ochry oraz smalta⁴³. Prawdopodobnie malarz użył też ziemi zielonej. Niezwykłej wprawie i wyczuciu kolorystycznemu malarza należy przypisać osiągnięcie tak bogatych efektów kolorystycznych za pomocą tej skromnej gamy pigmentów.

Artykuł ten, którego celem było wykazanie ścisłych związków warsztatu Palloniego z technikami największych włoskich freskarzy XVII w., powstał dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności, ponieważ jego

37. M. Karpowicz, *Działalność artystyczna...*, s. 116.

38. P. Bensi, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: Materiali e tecniche esecutive dall'alto Medioevo al XIX secolo* (w:) *Le pitture murali — tecniche, problemi, conservazione*, pod red. C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Firenze 1990, s. 91–94.

39. B. Zanardi, op. cit.

40. R. Bassotti, op. cit.

41. Tamże.

42. Andrea Pozzo, op. cit., sezione decimaquarta — *Smaltino*, s. 396–399.

43. J. Bożym-Słoniewicz, *Wyniki badań chemicznych próbek pobranych z malowidła „Ofiara Salomona” M. A. Palloniego*, Warszawa 1997; J. Polaska, T. Sawicki, dokumentacja konserwatorska PSOZ, mpis 18-I.

autor tuż po zakończeniu konserwacji fresków białych wyjechał do Florencji — miasta rodzinnego Palloniego — gdzie w Dziale Malarstwa Ściennego Opi-

ficio delle Pietre Dure odbył kilkumiesięczny staż m.in. przy konserwacji malowideł Pietro da Cortona w Palazzo Pitti.

The Italian a bianco di calce Technique upon the Example of the Bielany Frescoes by Michelangelo Palloni

The conservation of frescoes by Michelangelo Palloni — Sacrifice of Solomon, St. Benedict and St. Romuald (last quarter of the seventeenth century), decorating the vault of the sacristy of the post-Camaldolite church in Bielany (Warsaw), conducted at the end of 1996 by Joanna Polaska and Tytus Sawicki, provided an opportunity for becoming familiar with a number of details concerning the Italian a bianco di calce technique, described in Polish terminology as the Baroque or lime fresco.

The intention of the article is to present upon the example of the Bielany paintings the origin and characteristic of the Baroque fresco, and to demonstrate connections between the artistic workshop of Palloni and the techniques of the greatest Italian fresco artists of the seventeenth century. The comparative material includes, apart from the Bielany polychromies, other works by the Florentine painter working in Poland as well as the works of Pietro da Cortona and his pupils, the so-called Cortonists, who include two of Palloni's teachers — Baltassare Franceschini, known as Volterrano, and Cirro Ferri. The author discusses examples of paintings from the Mannerist period, the transitional stage between the Renaissance buon fresco and the impasto Baroque fresco.

The Bielany paintings disclose particular stages of the work executed by a Baroque author of frescoes, in other words, the technology and technique of producing the plaster, methods of transposing the drawing, and the painting technique. The lime-sand plasters were placed in two layers — arriccio and intonaco.

The paintings in question include three methods of transposing the drawing: embossment in fresh plaster, etching directly in the plaster, and freehand.

The characteristic features of the Palloni technique include a rapid and skillful mode of painting (the so-called *pittura di getto*) and the introduction of frequent changes and corrections (numerous *pentimenti*). The artist first of all freely executed on the fresh intonaco subpainting with red paint, on which, after a certain interval of time, he placed thick, concealing paint obtained from a mixture of pigments and lime. Technical errors in the use of lime paint were the reason for powdering certain parts of the Sacrifice of Solomon. Upon many occasions, the painter worked on the *chiaroscuro* with the aid of strokes. The following pigments were identified in the Bielany frescoes: carbonate of lime, charcoal, brown and red iron oxides, ochre and smalt.