



Baldassarre Fontana (1661-1733): some Notes and Considerations about Roman Languages in the Polish and Moravian Building Sites

Federico Bulfone Gransingh

This article analyzes the relationship between stucco decoration and architecture through the investigation of the languages used by Baldassarre Fontana, cousin of the more famous Carlo. The study of the stucco decoration and some architectures created by Baldassarre in Moravia and Poland will allow to underline the innovative elements in the languages used by the architect and plasterer of Chiasso, compared with roman examples including the altar of Santa Maria in Traspontina designed by Carlo Fontana or the chapel of Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari and some works by Bernini.

In Fontana's work, the intention is to overturn the relationships between architecture and sculpture, in order to find the greatest possible separation between sculpture and architecture. Instead, in other yards, experimentation is already directed towards the rococò.

The paper will consider some cases including the decoration of the church of Saint Anne in Krakow dated 1695-1704 and the low undercut plastic decoration made on the gothic vaults of the Zydowski palace, also in Krakow. The examples of the Wawrzyniec Wodzicki palace or the funerary monuments built in Poland and Moravia are also interesting. The article also presents an analysis of the stucco technique used by Baldassarre Fontana and a comparison with the construction site practices used in the Roman area.

Baldassarre Fontana (1661-1733): alcune note e considerazioni sui linguaggi d'area romana nei cantieri polacchi e moravi

Federico Bulfone Gransinigh

Quella dei Fontana è una grande famiglia di architetti e stuccatori ticinesi, con esponenti assurti a notorietà grazie all'esercizio della professione in tanti significativi cantieri¹. Fra essi Baldassarre (1661-1733), nato a Chiasso da Pietro Martire Fontana e Anna Maria Girola, parente del più noto Carlo², è una figura che per quanto oggetto di numerosi studi, può ancora offrire interessanti spunti di riflessione dal punto di vista dei linguaggi e delle dinamiche di cantiere sperimentati nelle sue opere in Polonia e Moravia sulla base della sua esperienza formativa romana³.

Il presente contributo è l'esito di uno studio condotto nell'ambito del progetto di ricerca *Architettura e arte plastica nell'opera di Carlo e Baldassarre Fontana: un connubio perfetto*, promosso dall'Associazione Scientifica Palazzo Cappello, Centro Internazionale per la ricerca e il restauro degli apparati decorativi barocchi e neoclassici di Venezia.

1. Fra i molti studi editi sui Fontana si rimanda a due volumi fondamentali: FAGIOLO, BONACCORSO 2008; BONACCORSO, MOSCHINI 2017.

2. La parentela tra Baldassarre e Carlo Fontana risale al bisnonno Giacomo, padre di Marsilio, nonno di Carlo, e Pietro Martire I, nonno di Baldassarre, che si trasferì da Brusata a Chiasso nel 1588. Biblioteca Cantonale di Lugano (BCL), Libreria Patria, 10G 12 Anno 1698, *Genealogia e Discendenza della nobile Prosapia de' Fontana de Brusati [...] descritta dal P.re Maestro Sisto Sassi*, p. 84; KARPOWICZ 2008, p. 399.

3. La figura di Baldassarre è stata analizzata in vari studi fra i quali quelli di Mariusz Karpowicz, valente storico dell'architettura e dell'arte recentemente scomparso, a cui questo contributo è idealmente dedicato essendo anche debitore degli studi da lui compiuti nella sua lunga carriera. Si ricorda in particolare l'importante convegno internazionale dal titolo *Baldasar Fontana da Chiasso 1661-1733. La sua arte in Europa*, svoltosi per i 350 anni dalla nascita dell'artista, il 17 dicembre 2011, a Chiasso.

Dal XVI secolo Roma fu la meta privilegiata dalle maestranze provenienti dalle regioni meridionali della Svizzera sulla scia dei più noti Domenico Fontana, Carlo Maderno e Francesco Borromini. Nei secoli successivi, soprattutto dopo la pace di Westfalia (1648), l'asse d'azione di queste botteghe si spostò gradualmente verso l'Europa centro-settentrionale. In questo contesto, i Fontana, provenienti dall'area compresa tra i laghi di Como e Lugano, si distinsero a scala internazionale grazie alla spiccata capacità di gestione del cantiere e del processo ideativo: dalle tecniche costruttive, alla progettazione architettonica e alle decorazioni plastiche.

In questo saggio si indagheranno aspetti nuovi sulle relazioni di Baldassarre con l'ambiente romano, individuabili soprattutto alla luce dell'analisi di alcune pratiche esecutive attuate a Roma, negli ambiti di Gian Lorenzo Bernini e di Carlo Fontana, che gli permisero un approccio fortemente sperimentale nelle sue opere polacche e morave, anticipando in certi cicli decorativi stilemi propri del rococò⁴.

La formazione giovanile di Baldassarre Fontana si svolse prima in patria, dove apprese l'arte dello stucco dai maestri Giovan Battista Barberini (1625-1692)⁵ e Agostino Silva (1628-1706)⁶, e poi a Roma, negli anni settanta del Seicento⁷, nella sfera degli artisti e architetti gravitanti intorno a Bernini, compreso lo stesso Carlo Fontana.

L'apprendistato nell'arte scultorea in stucco, svolto presso la bottega di Antonio Raggi (1624-1686) e le suggestioni provenienti dalle opere di Bernini e di Ercole Ferrata (1610-1686)⁸, s'innestero così nel *milieu* di conoscenze decorative e architettoniche di Carlo Fontana, riversandosi poi nei lavori eseguiti da Baldassarre in Moravia e poi Polonia tendendo, in molti casi, alla definizione di quel linguaggio tardo-barocco di cui egli fu promotore ed esponente in quei territori, a partire dalla metà degli anni ottanta del Seicento.

Se, infatti, si attua un taglio sincronico al 1674, relativo alla decorazione dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Traspontina di Carlo Fontana, e parallelamente se ne pone un altro al 1704, connesso all'apparato decorativo a stucco forte (cioè a base di calce spenta e polvere di marmo), della chiesa di Sant'Anna a Cracovia di Baldassarre, si possono cogliere gli esiti di due soluzioni architettoniche e decorative che sigillano l'avventura del Barocco e indicano i termini del suo superamento.

4. Per una definizione attenta di questa dicotomia si rimanda allo storico volume FAGIOLO DELL' ARCO 1978.

5. Per approfondire l'operato e i linguaggi messi in atto da Giovan Battista Barberini vedi SPIRITI 2005.

6. L'influenza avuta dalla bottega Silva in ambito ticinese e lombardo ha sicuramente pesato sulla formazione di Baldassarre, a tal proposito vedi GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1974; GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 2004; ALIVERTI 2011; PROSPERI 2020.

7. Karpowicz ipotizza che Baldassarre si sia trattenuto a Roma dal 1676 circa al 1682. KARPOWICZ 2007, p. 192.

8. SPIRITI, FACCHIN 2019.

L'altare maggiore fontaniano, consacrato nel 1674⁹ (fig. 1), concluso da quattro angeli in stucco, opera di Leonardo Retti (ante 1666-post 1714) – in rapporto continuo con Carlo attraverso anche il cantiere di Ferrata¹⁰ e Raggi – è uno dei punti più alti della sperimentazione plastica del Barocco e raggiunge contemporaneamente due risultati significativi per l'estetica del periodo. Il primo, specifico della poetica berniniana, coniuga strettamente l'architettura e la scultura sviluppando al massimo le possibilità che la tecnica plastica offriva nella soluzione di apparati decorativi tridimensionali attraverso l'effetto delle figure a sbalzo. Il secondo capovolge i rapporti tra architettura e scultura, attribuendo alla scultura il maggior distacco possibile dalla tessitura statica dell'architettura. La scultura in massa plastica si integra all'architettura alla quale è figurativamente intrinseca, ma al contempo se ne distacca fisicamente occupando spazi impraticabili per la scultura marmorea. Un rapporto, fra decorazione plastica a tutto tondo e architettura, simile a quello instaurato dal 1694 da Antonio Gherardi (1638-1702) in concerto con maestranze esperte nella lavorazione dello stucco forte, nei quattro angeli poggianti sulla balaustra della cappella di Santa Cecilia nella chiesa di San Carlo ai Catinari a Roma¹¹ (fig. 2).

L'idiolotto artistico avviato da Carlo Fontana in Santa Maria Traspontina, segna quindi l'inizio di un netto cambiamento dell'arte dello stucco romano come si era definita nella prima metà del Cinquecento. Infatti, i quattro angeli sono il frutto della rivoluzione impressa dalla tecnica del sottosquadro rispetto alla decorazione a stucco sviluppatasi a Roma sotto l'influsso delle scoperte archeologiche, soprattutto nell'ambito della scuola di Raffaello. Una tecnica esecutiva, quest'ultima, legata ai bassi spessori e alla raffinata esecuzione su masse plastiche poco rilevate rispetto al supporto murario e all'eventuale chiodatura, di cui fu uno dei massimi artefici Giovanni da Udine, per quanto avesse dimostrato di eccellere anche nell'esecuzione di elementi plastici in spessore, come nel caso degli stucchi di palazzo Medici a Firenze¹². Mentre Giulio Romano, soprattutto nel periodo mantovano, fu precursore della tecnica dello stucco forte, con considerevoli spessori e sottosquadri, tipica del secolo successivo. È nell'evoluzione delle sperimentazioni di questa tecnica presso i collaboratori di Carlo Fontana che si colloca l'acquisizione da parte di Baldassarre di una eccezionale capacità esecutiva e organizzativa, nonché di conoscenze di natura strutturale tali da risolvere le problematiche sottese agli sbalzi accentuati delle masse plastiche. Acquisizioni e conoscenze codificate nel testo ottocentesco di Francesco Carradori, che rispecchia appieno le dinamiche del cantiere a stucco forte già messe in atto nel Seicento:

9. AMENDOLAGINE, BULFONE GRANSINIGH, MOUSSALLI 2017.

10. SPIRITI, FACCHIN 2019.

11. ROCA DE AMICIS 2020.

12. QUAGLIAROLI 2019.



Figura 1. Maggiore altare nella chiesa di Santa Maria Traspontina in Borgo Nuovo, Archit. del Cav. Carlo Fontana (da DE ROSSI 1713, tav. 27).



Figura 2. Roma. Chiesa di San Carlo ai Catinari, angeli poggiati sulla balaustra all'interno della cappella di Santa Cecilia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:S_Eustachio_-_san_Carlo_ai_Catinari_cappella_s_Cecilia_lanterna_1050547.JPG, ultimo accesso 20 aprile 2021).

«Dovendosi fare una statua qualunque isolata e mobile, è necessario prima di tutto avere il modello in piccolo ben proporzionato dal quale si possa per via di degradazione cavare la misura della proposta statua in grande e concepirne un'ossatura stabile o di legno o di ferro. Per fare questa ossatura che ha da partire dalla pianta o zoccolo sul quale deve posare la figura conviene fissare in esso zoccolo o pianta un palo ben forte che giunga a seconda dell'azione di essa figura sino alla sommità delle spalle, quivi si porrà un regolo a guisa di croce che compori la proporzione della larghezza dall'una all'altra spalla. Altro simile regolo traverso si porrà dall'uno all'altro fianco a seconda del moto che dovrà avere la figura medesima, a queste due traverse si appoggeranno rispettivamente le ossature delle braccia e delle gambe, nelle proporzioni e mosse, le quali si dovranno speculare dall'azione del modello e per via delle misure di proporzione l'ossatura dell'estremità di farà separatamente o di vergella o di filo di ferro dovendo questa passare per ogni dito a seconda del movimento che le estremità stesse dovrà avere. Per la testa poi si farà una specie di gabbietta, pure con vergella o filo di ferro che si applicherà ben forte nella dovuta posizione sopra le spalle all'estremità della fatta armatura per mezzo di chiodi o legature. Fatto ciò si prendano dei sermenti o fascine e si vadano per mezzo di spago o filo di ferro applicando addosso all'armatura tanto nel dorso che nelle gambe per servire di un certo tal qual ripieno da ricoprirsi con le altre materie che dovranno essere impiegate a condurre a suo termine con la dovuta proporzione le parti medesime. Prendasi quindi del capecchio o stoppa o fieno ben tritato e fattine dei piccoli mannelletti si intingano nel gesso da presa spento nell'acqua e si addossino a guisa di una camicia sopra l'armatura mirando sempre a fare una bozza della statua proposta. Fatta che abbia la dovuta presa si vada il tutto ricoprendo di calce mista con gesso sin quasi all'intera formazione dell'opera. E ridotta questa ben abbozzata in tutte le parti per via di ferri e raspini vi si applichi sopra lo stucco e conducesi così all'ultima sua perfezione»¹³.

Tecniche di cantiere e sperimentazioni tra Roma e Cracovia

La decorazione della chiesa di Sant'Anna a Cracovia, completata nell'anno 1703, assunto come secondo taglio sincronico di questa discussione, evidenzia la maturazione nell'opera di Baldassarre Fontana delle connotazioni tecniche e degli intenti decorativi che sottendono gli stilemi perseguiti, che può essere riconducibile al periodo cracoviano (1690-1702), durante il quale egli ebbe modo di affermarsi, grazie a committenze religiose e civili¹⁴.

Se si considera tecnicamente la produzione di Baldassarre in tale periodo e la si confronta con lo sviluppo dell'arte stuccatoria a Roma, città con la quale evidentemente intratteneva stretti rapporti, oltre che con le trasformazioni in atto nelle capitali artistiche europee, si evidenziano due diverse tendenze,

13. CARRADORI 1802, p. XIV.

14. Dopo la guerra dei Trent'anni (1618-1648) Baldassarre vide aumentare gli ingaggi soprattutto nelle regioni dell'Europa centrale devastate da questa guerra interminabile. I primi lavori furono in cantieri bavaresi dove fu chiamato dalla locale aristocrazia. Nel 1679 fu chiamato in Moravia dal principe vescovo di Olomouc, il cardinale Karl von Lichtenstein-Castelcorn; in questa regione gli sono attribuiti vari lavori sia in edifici privati (castello di Schebetau nel 1694, castello di Panitz nel 1702, castello di Buchlovce dopo il 1704 e anche edifici religiosi fra i quali il palazzo vescovile di Olomouc e la chiesa di Svięta Góra (1723-1731) o il convento di Premostratensi/Norbortani a Hradec del 1705-1706 e altri. Vedi KARPOWICZ 1983. Per approfondire l'arte barocca nei territori della Moravia e Slesia si rimanda, con citazioni anche all'attività dei Fontana, al volume KRSEK 1996.

quasi dicotomiche. In alcuni cantieri infatti, egli sperimenta soluzioni tecniche che presentano un *ductus* proteso, pur con tutte le necessarie contestualizzazioni, verso una nuova elaborazione plastica tendente al Rococò; ma contemporaneamente e nei medesimi ambiti si osserva, anche nei linguaggi utilizzati, un persistere della tecnica propria del barocco romano.

In alcuni cantieri polacchi di Fontana la lavorazione dello stucco forte mostra una diminuzione dello spessore della mescola, al fine di sviluppare una decorazione più grafica che volumetrica. È chiaro che tale approccio prevedeva un diverso modo di lavorare e non solo in termini di velocità di esecuzione, perché gli elementi plastici a vista perdevano rapidamente la propria malleabilità. Non solo la mescola doveva adattarsi alle specifiche esigenze, ma anche l'approccio tecnico, anche dal punto di vista del disegno, doveva essere differente. La plastica barocca delle sculture a tutto tondo, non prevedendo uno strato già steso a marmorino, non richiedeva una precisa definizione del disegno preparatorio, ma bastava tracciare sulla superficie uno spolvero indicativo; tuttavia tale tecnica portava facilmente a sbordare dalle linee grafiche dello spolvero. Le tecniche di lavorazione delle forme rococò, invece, partivano sempre da una superficie già stesa a marmorino, rendendo quindi più arduo applicare la mescola rarefatta di stucco forte; era necessario, pertanto, uno spolvero più intenso e l'obbligatorietà di eseguire più attentamente il disegno in scala 1:1.

È evidente che questa difficoltà prevedeva la progressiva riduzione delle impalcature strutturali per gli oggetti, che nelle opere più tarde diventavano chiodature allineate, legate tra loro da sottili fili di ferro se non addirittura da semplici corde. Ovviamente l'assenza di strutture interne permetteva, al contrario del sottosquadro, di introdurre modifiche in corso d'opera al disegno di progetto.

Per evidenziare quanto finora esposto, anche in merito alle due tendenze tecnico-stilistiche di Baldassarre, possono utilizzarsi, grazie anche alla contemporaneità di esecuzione, l'apparato decorativo della Chiesa di Sant'Anna a Cracovia¹⁵, chiesa dell'Università Jagellonica, consacrata nel 1703¹⁶ (fig. 3), e quello del palazzo di Andrzej Jan Zydowski, ubicato nella via Szczepanska della medesima città, eseguito tra 1697 e 1702.

15. Vedi MAŠLINKA-NOWAKOWA 1971.

16. La costruzione della chiesa avvenne fra il 1698 e il 1703. Il progetto originale del nuovo edificio di culto proposto dall'architetto Tylman van Gameren in un primo momento faceva riferimento alla pianta della chiesa romana di San Carlo ai Catinari, ma l'Accademia di Cracovia rigettò questa prima proposta chiedendo all'architetto di pensare a un impianto più simile a quello della chiesa di Sant'Andrea della Valle. Tylman realizzò così una nuova proposta che fu approvata dando inizio al cantiere. Per approfondire gli interventi avvenuti su questo edificio, sia dal punto di vista architettonico che decorativo, vedi MOSSAKOWSKI 1965; MAŠLINKA-NOWAKOWA 1969; KARPOWICZ 1990, pp. 191-197; SAMEK 2000; KURZEJ 2017. In merito alle riforme barocche attuate su edifici anche del nord Europa (Polonia compresa) si rimanda nello specifico ai contributi di KOWALCZYK 1996; FÜRST 2015; VON ENGLEBERG 2015; KALINA 2015.

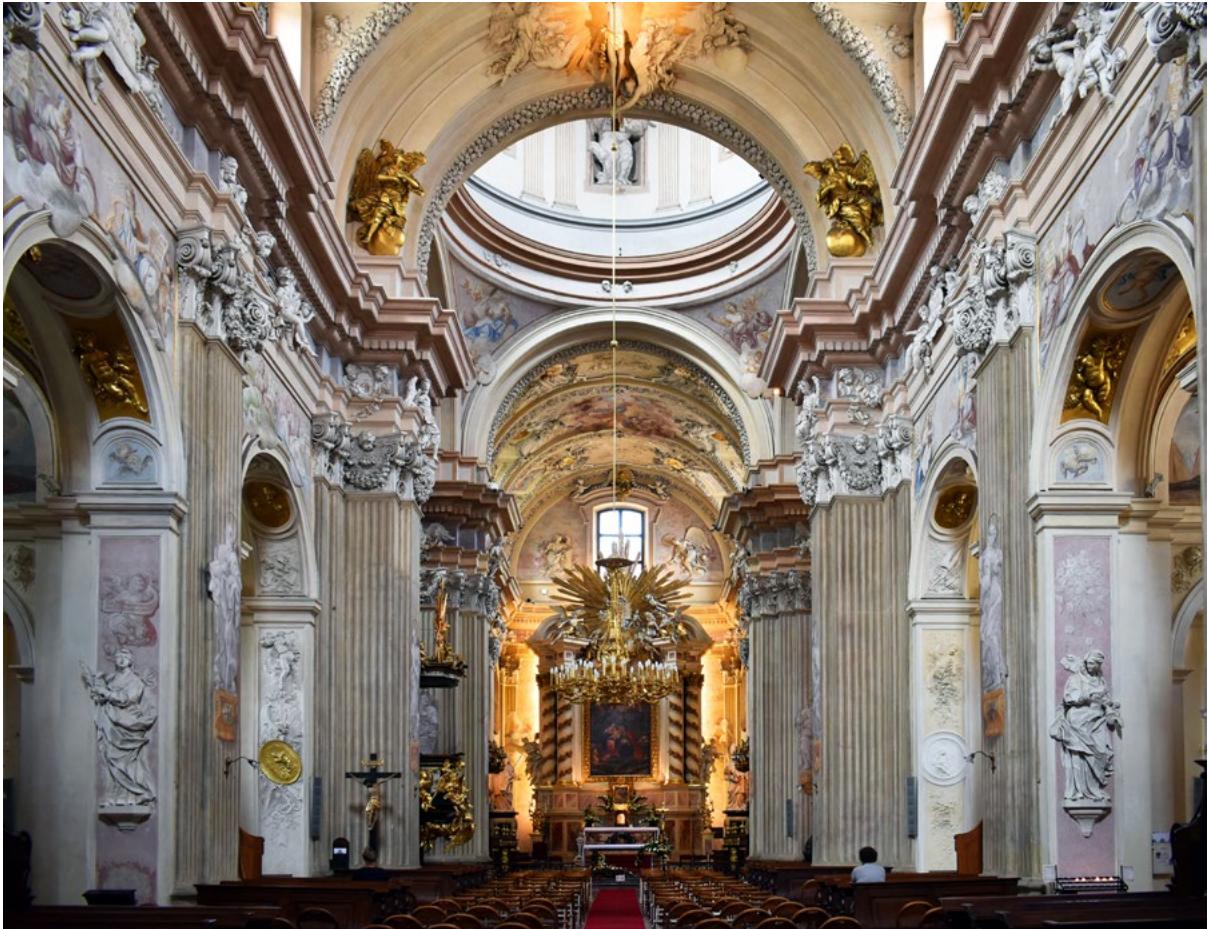


Figura 3. Cracovia. Chiesa di Sant'Anna, navata centrale e veduta d'insieme della decorazione a stucco eseguita da Baldassarre Fontana ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_St._Anne_\(interior\),_13_sw._Anny_street,_Old_Town,_Krakow,_Poland.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Church_of_St._Anne_(interior),_13_sw._Anny_street,_Old_Town,_Krakow,_Poland.jpg), ultimo accesso 20 aprile 2021).

Sant'Anna mostra con chiarezza come Baldassarre dominasse e contemporaneamente fosse debitore verso il *ductus* barocco romano, soprattutto nell'altare maggiore (fig. 4), progettato fra il 1696 e il 1698, il cui impaginato è ripreso direttamente dall'esempio di Carlo Fontana per la chiesa di Santa Maria in Traspontina. L'altare polacco mostra una composizione uniforme, che comprende la scena con figure a tutto tondo dell'Annunciazione nella lunetta superiore, in cui si apre la grande finestra centrale, al di sotto della quale s'irraggia la Gloria dorata con il libro della genealogia di Cristo.

Nell'impostazione architettonica e nella soluzione plastica è evidente il forte debito di Baldassarre verso l'eccezionale macchina che Carlo Fontana aveva elevato nella chiesa romana, nell'apertura delle due colonne corinzie a torciglione binate per lato, ma soprattutto nella soluzione dei capitelli e pulvino. Questi ultimi sostengono l'architrave curvilineo spezzato su cui poggiano i due angeli, non più "equilibrati nel vuoto", come nell'esempio romano, ma chiaramente poggianti con la loro massa stucchi volumetricamente complessa, per la quale Baldassarre dovette provvedere a una struttura interna di sostegno.

La soluzione strutturale si ritrova in numerosi esempi di statue a tutto tondo, da quelle romane della chiesa di Santa Maria in Traspontina o della cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari sino a quelle presenti all'interno della cupola della Rotonda progettata da Palladio, attestando come si tratti di una tecnica di cantiere oramai consolidata. Anche i due angeli posti alla base delle colonne tortili, ai lati dell'altare maggiore di Sant'Anna, sottostanno alle medesime necessità strutturali¹⁷.

Nella stessa chiesa sono visibili anche elementi e tecniche esecutive riferibili alla tipologia canonica del barocco romano, particolarmente berniniano. In alcuni altari laterali, come ad esempio quello di San Sebastiano (fig. 5), posto all'interno dell'omonima cappella nella navata occidentale, Baldassarre utilizzò la presenza della gloria, degli angeli e delle nuvole poste sullo sfondo delle finestre, per enfatizzare l'effetto illuminante della superficie trasparente vetrata; accorgimento che sarà riproposto in area polacca anche da altri architetti. In questo altare non vi è segno di rarefazione della materia plastica; tutta la decorazione del piccolo ambiente è in stucco, a eccezione di quattro scene rappresentanti la leggenda di San Sebastiano, dipinte all'intradosso degli archi. L'altare, privo di una cornice architettonica, è caratterizzato da nuvole, putti e tre grandi angeli, i quali sostengono in atto di adorazione, rivolgendosi verso lo spettatore, il quadro di San Sebastiano dipinto nel 1695 da Paolo Pagani¹⁸.

17. Le parti in marmo della struttura, invece, furono eseguite da Jan Liszkowicz, scarpellino di Cracovia con aiuti, KARPOWICZ 1990, p. 192.

18. KARPOWICZ 1991.



Figura 4. Cracovia. Chiesa di Sant'Anna, altare maggiore, Baldassarre Fontana (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Church_of_St._Anne%2C_main_altar%2C_13_sw._Anny_street%2C_Old_Town%2C_Krakow%2C_Poland.jpg, ultimo accesso 20 aprile 2021).



Figura 5. Cracovia. Chiesa di Sant'Anna, altare laterale dedicato a San Sebastiano, Baldassarre Fontana (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/3/7/72](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Wacław Górski).

La chiesa di Sant'Anna si pone quindi come momento fondamentale per la divulgazione dei linguaggi berniniani in Polonia, diventando una sorta di catalogo da cui avrebbero attinto numerosi altri architetti nei decenni successivi. Contemporaneamente, però, nella dimora di Andrzej Jan Zydowski¹⁹, gonfaloniere della terra di Cracovia, Baldassarre stupisce con una sperimentazione che lo proietta nella ricerca artistica di respiro europeo, superando così definitivamente il barocco romano.

Il cantiere decorativo del palazzo è databile agli anni 1697-1702 e si sviluppa in pochi ambienti. Nella camera maggiore, al primo piano, l'ornamento s'innesta su una preesistente volta tardogotica reticolare dell'inizio del XVI secolo (fig. 6). Fontana interviene nelle vele con una decorazione a rami di rose fiorite e, nei tre campi quadrati centrali, con putti rappresentati nell'atto di spargere fiori, similmente a quanto realizza anche nel vestibolo della chiesa cracoviana di Sant'Andrea, negli anni 1701-1702²⁰. Qui tutto l'ornamento ha perso lo spessore barocco e soprattutto, dal punto di vista tecnico, il sottosquadro. I putti si leggono come formalmente derivati da quelli simili ed eseguiti dai maestri plastificatori quali Raggi, Ferrata o Retti, ma che non hanno più la volontà di staccarsi tramite il sottosquadro; le loro forme sono appiattite sul fondo e le due piccole ali non hanno bisogno se non di un chiodo per librarsi nel vuoto.

Le quattro lunette della volta traggono importanza dalla collocazione di grandi conchiglie racchiuse entro mazzi di foglie di palma o di calamo. Alle pareti, chiuse a semicerchio al di sotto delle lunette, sono modellate composizioni allegoriche in bassorilievo, che descrivono le Arti al servizio del cavaliere. Il primo pannello nella parete a ponente rappresenta le scienze matematiche della Geometria, Aritmetica, Astrologia e Astronomia e i quattro putti reggono gli attributi di queste arti. Il secondo pannello contiene la rappresentazione delle Arti classiche. La Pittura, per esempio, ripropone un'immagine plastica ancor più immateriale del putto. È una *inventio* improvvisa, fra inerzia barocca e sperimentazione rococò, che trova già nel taglio sincronico una sua evidenza. Al centro della composizione è anche riportato lo stemma (*herbu*) del clan familiare dei Doliwa a cui apparteneva il proprietario (fig. 7). Su tutto l'insieme della decorazione s'innesta l'Angelo della Gloria recante in mano una tromba. Karpowicz rivede in questa scelta la volontà di Baldassarre di evidenziare come le arti plastiche siano più durature rispetto all'affresco e permettano al committente una gloria quasi immortale²¹. Sulla parete a levante,

19. PAGACZEWSKI 1909, pp. 37-41; KARPOWICZ 1999.

20. La chiesa di Sant'Andrea a Cracovia era un piccolo edificio romanico di proprietà delle Clarisse, che fu riformato "alla moderna" su iniziativa del reverendo Sebastian Piskorski, protettore di Baldassarre in Polonia. In questo ciclo di decorazioni si ha la compresenza della tecnica dell'affresco e dello stucco. La decorazione portata a paragone con palazzo Zydowski si trova sugli archi al di sotto dei matronei, da cui si accede ai locali laterali, dove vengono appunto applicate coppie di putti nell'atto di spargere rose. Vedi PAGACZEWSKI 1909, pp. 26-29; KARPOWICZ 1990, pp. 211-212.

21. Vedi KARPOWICZ 1990, p. 203.



Figura 6. Cracovia. Palazzo appartenuto a Andrzej Jan Zydowski dal 1697 al 1718, oggi sede del Club dei Giornalisti "Pod Gruszka". Baldassarre Fontana, volta della sala al piano nobile (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/3/4/5](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Waclaw Górski).



Figura 7. Cracovia. Palazzo appartenuto a Andrzej Jan Zydowski. Baldassarre Fontana, particolare delle scene a stucco al di sotto della volta, con lo stemma del committente (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/3/4/13](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Waław Górski).

invece, il primo pannello contiene la raffigurazione della Musica, caratterizzata da putti e strumenti specifici, e distinta fra musica civile e musica militare, quest'ultima sottolineata dalla rappresentazione di varie armi e dal tamburo. Il secondo pannello, sulla medesima parete, presenta ancora due putti che si tengono per mano, identificabili nell'Abbondanza e nella Pace. Racemi di fiori appesi a un nastro si avvolgono sugli stipiti delle finestre, intervallati da medaglioni con l'immagine di profilo di filosofi o eroi dell'antichità. A concludere la decorazione della stanza vi è un'imponente aquila posta fra le due finestre, appena al di sotto delle volte; essa è l'animale araldico per eccellenza, riprodotto da Fontana anche in altri cicli stucchivi fra i quali quelli di Kromeriz, Uhercice, Brnenske Ivanovice *et cetera*.

La camera minore, sempre collegata alla precedente, guarda verso il cortile ed è voltata a botte. L'intervento di Fontana, in questo caso, è stato quello di dividere la volta in sette campi tramite l'uso di listelli spezzati e convessi. Il riquadro centrale, quadrato ad angoli tronchi, era stato lasciato senza decorazioni in previsione di un affresco che però non fu mai eseguito e di cui rimane testimonianza in un disegno preparatorio a sanguigna; lo schizzo del dipinto fu abbozzato con molta fretta e collocato, poi, in modo asimmetrico²².

Gli spazi angolari sono occupati da panoplie pendenti, modellate in modo piatto e leggero, prive quindi dello spessore tipico del barocco romano. Alla base della volta, sull'asse più breve, Baldassarre ha posto dei medaglioni con teste femminili sporgenti verso il centro della sala, e il cui torso sfuma verso lo sfondo. Queste teste sono circondate da ghirlande vegetali affiancate ai lati e in basso da panoplie, che, da una forte matericità nella parte centrale, poi degradano, dissolvendosi verso gli estremi e perdendosi nello sfondo. Rami di palma incrociati, invece, sono posti sull'asse più lungo.

Da quanto detto appare chiaro come nel decennio cracoviano ricorra con forte evidenza la dicotomia tra l'uso di elementi con forte sottosquadro, quasi tridimensionali, e gli apparati decorativi con spessori ridotti.

Al Barocco di precisa memoria romana di Sant'Anna di cui si è detto, seguono anche l'altare di San Giacinto nella chiesa dei domenicani del 1700-1701 e la contemporanea decorazione per la citata chiesa di Sant'Andrea (1701-1702), in cui i due aspetti tecnici e formali in alcuni casi convivono, mentre in altri rielaborano un linguaggio lontano dai risultati capitolini. Ne sono esempio anche gli apparati in palazzo Wawrzyniec Wodzicki detto "Krzysztofory" (1695-1704), la *Dom Hippolitow* (1695-1704), in piazza Rinek Mariacki, in cui si possono cogliere gli aspetti tecnici della sperimentazione rococò di Fontana. In questi cicli decorativi, infatti, si notano alcune trasformazioni importanti attuate da Baldassarre. Le cornici, infatti, perdono le molteplici modanature, divenendo di uno spessore sottile

22. Per una lettura approfondita del disegno preparatorio si rimanda al breve articolo già citato nelle note precedenti: KARPOWICZ 1999.

e sporgendo di circa 2,5 cm, non prevedendo nemmeno l'uso della chiodatura; la cornice interna è formata da due cordelle affiancate e lo spessore ridotto a circa 1 cm.

A palazzo “Krzysztofor”²³ i festoni intorno all'ellisse sono eseguiti ancora con la tecnica barocca del sottosquadro per ottenere un consistente spessore (fig. 8). La loro lavorazione prevede che siano stati prima conformati in opera con una serie di elementi fitomorfi eseguiti a fresco e successivamente inserendo volumi più consistenti di elementi vegetali lavorati in banco e portati in opera a indurimento non ancora completato; tecnica questa che permette all'artista di intervenire ultimando la trasformazione dopo la loro collocazione. Si ottiene così un ricco festone, ma con notevoli vuoti, raggiungendo un alleggerimento della materia plastica con un effetto simile alla trapanatura nel marmo. La massa dello stucco, in questo caso, richiede comunque la presenza di una struttura portante e una chiodatura. Nel festone animato sottostante e nei decori riquadrati gli spessori, invece, si alzano.

Ovviamente alla diversità tecnica corrisponde anche un diverso bagaglio formale e un differente impaginato. Le figure sono completamente liberate da qualsiasi riquadratura e soprattutto le immagini fitomorfe non rispondono ad alcuna geometria progettuale.

Decoro e “microarchitettura”: alcune considerazioni

Alcune opere non rientrano all'interno della dicotomia precedentemente individuata, facendo rimanere aperti possibili scenari di approfondimento sulla presenza effettiva di Baldassarre negli interi cicli di decorazione. Il monumento a Jan Morsztyn del 1698, per esempio, eseguito nella chiesa dei Riformati, risulta altro rispetto alle due tecniche delle sue opere coeve e la rigida dimostrazione del rapporto tra decoro, cornice e architettura rimanda a una soluzione da scalpellini, realizzata assemblando tre elementi distinti: la cornice, il decoro di *militaria* e il “cammeo”. L'attribuzione a Fontana, in effetti, è proposta solamente in quanto il committente apparteneva alla medesima famiglia che gli aveva già commissionato la decorazione della propria cappella a Wieliczka²⁴.

Anche l'apparato che racchiude il ritratto del vescovo Jan Malachowski datato al 1699 (fig. 9), presente all'intero del chiostro francescano della città, sembra esulare completamente dalle scelte

23. Per una storia del palazzo vedi KLEIN 1914; BAK-KOCZARSKA 1999.

24. Vedi CERCHA, CERCHA, KOPERA 1904, p. 279; DE LATOUR 1982, dis.5. Tale attribuzione viene riportata anche nella scheda n. 10 del catalogo della mostra fotografica allestita in concomitanza con il Convegno internazionale di studi dal titolo *Baldasar Fontana da Chiasso 1661-1733. La sua arte in Europa*, tenutasi a Chiasso nel dicembre del 2011.



Figura 8. Cracovia. Ex cappella di palazzo Wawrzyniec Wodzicki detto anche palazzo Krzysztofory. Baldassarre Fontana, particolare della decorazione in stucco (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/6/1/33](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Wacław Górski).



Figura 9. Cracovia. Convento dei francescani, monumento commemorativo del vescovo Jan Malachowski (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/3/21/2](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Wacław Górski).

linguistiche e compositive del periodo cracoviano di Baldassarre. Karpowicz²⁵ attribuisce su base storica e stilistica la composizione e l'intervento a Fontana, individuando nell'uso di suoi argomenti artistici tipici, allora non ancora presenti a Cracovia, una cifra inequivocabile della sua presenza. Alcuni elementi, però, conducono ad alcune perplessità; fra questi la terminazione delle paraste laterali, non direttamente collegate all'architrave, quindi prive di una ricerca strutturale e gli elementi a sporgere, individuati come tratti pendenti del cornicione, atipici per l'area, anche se in seguito utilizzati soprattutto dalle botteghe di cesellatori. I pendenti con scanalature dalla forma quadrangolare a pera danno la sensazione di essere sproporzionati rispetto alla composizione, così come lo sono i putti sottodimensionati poggianti su di essi. In ultimo, se anche il coronamento della cornice racchiudente il dipinto viene sovente accostato alla parte sommitale del portale della chiesa di Sant'Anna a Cracovia, rimane, almeno in parte, un dubbio sull'effettiva presenza dello stuccatore in tutto il processo di esecuzione dell'opera commemorativa del vescovo, perché le forme usate nel portale di Sant'Anna sono distanti dal disegno della cornice, sia per curvatura sia per proporzioni dei listelli, e d'altra parte le linee utilizzate si ritrovano in molte coeve cornici per ritratti da collocarsi all'interno di pale d'altare. È da ricordare che numerosi furono gli artisti locali che si cimentarono nella riproposizione, più o meno fortunata, dei linguaggi portati in Polonia da dotti committenti, che intrattenevano salde relazioni con Roma, soprattutto negli anni della presenza di Baldassarre Fontana a Cracovia²⁶.

Un discorso differente si può avanzare per la cornice del ritratto del vescovo Jerzy Denhoff datata al 1702 e presente nello stesso convento francescano di Cracovia²⁷ (fig. 10).

Volendo ipotizzare che Fontana abbia fornito un disegno, poi realizzato da uno scultore di opere lignee, sicuramente di buona capacità tecnica, si può constatare che la soluzione ellittica del cornicione superiore presenta un andamento delle modanature che richiama l'architettura romana, in particolare la decorazione all'interno della chiesa di Santa Marta al Collegio Romano²⁸, progetto di riforma di Carlo Fontana, con decorazione a stucco della bottega afferente a Leonardo Retti e Antonio Roncati²⁹.

25. Vedi KARPOWICZ 1990, p. 207.

26. Esplicativo, in questo caso, è il saggio di KURZEJ 2012.

27. Analizzata per la prima volta nello studio di TOMKOWICZ 1905. È attribuita su base stilistica a Baldassarre Fontana da KARPOWICZ 1990, p. 214.

28. Vedi RIVOCCHI 1953; CERCHIAI 2003. Sulla chiesa e su una diversa attribuzione del progetto decorativo vedi pure TICCONI 2016, pp. 67, 110-111, 124.

29. Per un quadro aggiornato sulla figura dello stuccatore e le sue relazioni con la cerchia di Carlo Fontana vedi AGUSTONI 2020.



Figura 10. Cracovia.
Convento dei francescani.
Baldassarre Fontana,
cornice lignea e decorazione
contenente il dipinto del
vescovo Jerzy Denhoff
(Biblioteka Cyfrowa, id.
[309/170/3/7/7](#); Toruń,
Archiwum Uniwersytetu
Mikołaja Kopernika,
coll. fotografica di Wacław
Górski).



Figure 11-12. Konice (Moravia, Repubblica Ceca). Chiesa parrocchiale. Baldassarre Fontana, decorazioni della volta nella cappella gentilizia della famiglia Hoffman von Kochersberg (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/4/3/4](#); [309/170/4/3/3](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Wacław Górski).

Il modello di base, desunto da esempi romani, appare dunque nell'idea generale della composizione, ma la soluzione dei putti e delle figure alla base sembrano lontane dall'influsso delle scuole capitoline e nulla hanno da dire verso i contemporanei esperimenti formali del Rococò europeo. Ciò che allontana le due opere è soprattutto la soluzione della base *au sarcophage* e le volute rovesce del suo coronamento.

Seguendo questo *excursus* si possono estendere le medesime considerazioni anche al sepolcro della cappella di Konice datato fra il 1702 e il 1703.

La riforma della cappella, voluta da Anna Elzbieta von Hoffmann per contenere il monumento funebre del marito Jan Jiri Hoffmann von Kochersberg, e annessa al lato settentrionale della chiesa parrocchiale di Konice, fu realizzata dopo l'acquisto della residenza il 22 luglio del 1699. La committente decise così di commissionare la tomba e allo stesso tempo far decorare la volta della cappella (figg. 11-12). Gli

stucchi, attribuiti da Macelova³⁰ alla bottega di Fontana, richiamano fortemente per tecnica esecutiva, linguaggi e materia le opere cracoviane di Baldassarre. Il monumento (fig. 13), invece, pur nei concetti berniniani chiaramente individuabili, si lega con più difficoltà alla tecnica stuccatoria messa in atto da Fontana nei cantieri polacchi. Al di sopra di uno zoccolo sul quale poggia lo stemma di famiglia, si colloca il sarcofago, sul cui è inginocchiato il defunto con le mani raccolte in preghiera. Le panoplie costituiscono una scena entro cui la figura di Hoffmann fa da protagonista. Il capo della statua si pone, in un concetto di ricerca scenica e uso della luce, al centro della finestra rotonda. Questi elementi si connotano come *unicum* per l'Europa dell'epoca, motivo per il quale Karpowicz attribuisce l'opera a Baldassare Fontana.

Tra spazi laici e religiosi, la caratterizzazione del linguaggio decorativo

Ora, al di là della *ratio* contraddittoria che può essere imputata all'artista di Brusata, senza dare alcun giudizio di valore al procedere dicotomico nel passaggio "rivoluzionario" fra i due secoli, si può affermare che Baldassarre si fosse impadronito di una raffinatezza esecutiva e di una capacità plastica che su questo versante lo poneva al livello dei suoi maestri romani, riuscendo addirittura a superarli in certi cantieri.

L'artista, inoltre, nella sua "avventura" polacca sembra predisporre affinché la sperimentazione rococò venga proposta al committente laico, mentre per le opere religiose è possibile individuare una riproposizione, pur mediata attraverso il proprio bagaglio tecnico e culturale, del modello tradizionale romano, rassicurante per i risultati certi e connotato da un forte valore simbolico, che allude a un rispecchiamento con la città papale.

Certamente nei lavori precedenti al taglio sincronico, a cavallo fra Seicento e Settecento, come nel primo progetto decorativo del 1682-1683 nel Castello di Hohenaschau, nella cosiddetta "sala degli antenati"³¹ (fig. 14), testimonianza di un eccezionale apprendistato, la dicotomia fra ricerca e tradizione romana, sia pure con alcune differenziazioni, già si presenta con precise caratterizzazioni. Infatti, nella decorazione stucchi delle *Salae Terranae* del Palazzo Vescovile di Kromieryž (fig. 15), eseguite ante 4

30. MÁČELOVÁ 1949, p. 27.

31. Questo è il primo lavoro in cui Baldassarre poté cimentarsi, chiamato nell'Alta Baviera dai nobili Preysing, ai quali era stato concesso nel 1664 il titolo di conti del Sacro Romano Impero. Per celebrare l'elevazione aristocratica della famiglia e il prestigio acquisito con tale nomina Max II Preysing-Hohenaschau affidò a Baldassarre la realizzazione di alcune statue di antenati da collocarsi all'interno della rinnovata residenza di Hohenaschau. La Sala degli Antenati fu quindi decorata con elementi a stucco dei più disparati, che presto fecero conoscere l'opera e la competenza di Baldassarre a un ampio pubblico.



Figura 13. Konice (Moravia, Repubblica Ceca). Chiesa parrocchiale. Baldassarre Fontana, monumento funebre a Jan Jiri Hoffmann von Kochersberg nella cappella gentilizia (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/4/3/5](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Wacław Górski).



Figura 14. Aschau im Chiemgau (Baviera, Germania). Castello di Hohenaschau, Sala degli Antenati (<http://museen.de/imgbstr-preysingsaal-9921542.jpg>, ultimo accesso 20 aprile 2021).

novembre 1688³², si legge una delle pagine più avanzate della sperimentazione verso il Rococò. Oltre a riproporre i festoni in spessore, con cornici, putti e fiori in caduta, si rileva un pendente fitomorfo dove dei cespi di fiori, con spessore già ribassato ed eseguiti in opera, sono sostenuti da *ramages* disposti liberamente a ventaglio senza alcuna riquadratura e organizzati in opera con una quantità di mescola che è sovrapposta su una superficie anch'essa a base di calce. È ottenuto così un monocromatismo che ne annulla completamente la consistenza, il tutto ricadente al di sotto di un nastro, anch'esso giocato senza spessori, con una spiccata rarefazione materica.

32. Il ciclo di decorazioni fu commissionato dal principe vescovo di Olomouc Karl II von Lichtenstein-Castelcorn (1624-1695). BLAZICEK 1962; BLAZICEK 1964, p. 119; KARPOWICZ 1990, pp. 183-184. Recenti ricerche portano l'attenzione sulla figura di Martin Antonín Lublinský (1636-1690), quale ideatore del progetto alla base delle decorazioni poi eseguite da Baldassarre Fontana e dalla sua bottega. A tal proposito vedi ZAPLETALOVÁ 2017.



Figura 15. Kroměříž (Moravia, Repubblica Ceca). Palazzo Arcivescovile (castello). Baldassarre Fontana, decorazione a stucco della sala terrena (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/4/10/50](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Waław Górski).



Figure 16-17. Uherské Hradiště (Moravia, Repubblica Ceca). Convento francescano. Baldassarre Fontana, particolari della decorazione a stucco (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/4/11/17](#); [309/170/4/11/10](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Wacław Górski).

Un ulteriore segno di quanto Baldassarre sia stato capace di procedere autonomamente verso il Rococò, in un'area che difficilmente poteva essere informata degli sviluppi dell'arte stuccatoria in Francia e a Venezia, è la raffinata soluzione del medaglione bilobato posto sulle scale dell'abbazia di Hradisko nella Repubblica Ceca, datato al 1692³³. Tale soluzione è riquadrata da una doppia cornice appesa virtualmente a un festone in spessore e poggiante su un serto di rose, che mantengono ancora un gentile sottosquadro; si nota al centro un campo tondo dove un'immagine a rilievo di tre personificazioni femminili con in mano una conchiglia ciascuna, pur con un accenno di contorsione, sono risolte senza spessori, senza sottosquadro, velate da una materia inconsistente. Il tondo centrale è avvolto da una ghirlanda a forma di quadrifoglio con grandi fiori e nastri svolazzanti. Non a caso si tratta in tutti e due i casi di ambienti adibiti a uso laico, mentre nel contemporaneo altare della cappella di Santa Otilia, nella chiesa parrocchiale di Vyskov³⁴, lo stuccatore riprende il linguaggio romano. La cappella, a pianta quadrata, ha una volta con quattro pennacchi e un cornicione perimetrale a sezione rotonda che si va a definire come base d'imposta; purtroppo questi elementi non sono più visibili dal 1843³⁵. L'altare presenta un'architettura semplice composta da una coppia di colonne e quattro lesene. Due putti s'impostano sulle colonne e, al centro, una grande Gloria in stucco fa da sfondo a un angelo, che in posizione contorta dispiega le sue ali in mezzo all'imponente composizione di raggi, affiancato da un putto. Soluzione berniniana cui manca solo la luce proveniente da una fonte un tempo situata nella cupola per enfatizzare il valore sacro della raggiera tanto cara a Bernini. I tre putti, invece, guardano direttamente lo spettatore in quell'atto ormai noto della scenografia romana.

Il superamento dell'insegnamento romano di Baldassarre è perfettamente compiuto nella sperimentazione rococò attuata a Uherské Hradiště nel 1708³⁶, all'interno del refettorio dei Francescani, leggibile quasi come un ambiente più laico che specificatamente religioso. In questo caso lo stuccatore esegue tutto direttamente in opera senza strutture portanti e senza sottosquadro; il bianco viene posto sul bianco, dove le masse plastiche ridotte ormai a spessore infinitesimale vivono solo attraverso un raffinato gioco di pallide ombre (figg. 16-17). Nell'opera di Baldassarre, però, non comparirà mai il segno con cui si affermerà il graficismo rococò: l'arabesco; è in questa assenza che si misura il limite della ricerca solitaria di Baldassarre. E ponendo l'attenzione sul secondo decennio del XVII secolo si può cogliere un prevalere nostalgico del barocco romano nelle opere di Fontana.

33. MÁČELOVÁ 1949, p. 24.

34. Per notizie sull'edificio, ma soprattutto sulla decorazione a stucco presente al suo interno si rimanda alla ricerca di SLAVÍČEK 2007.

35. PROCHAZKA 1930.

36. In questo caso la prima attribuzione a Baldassarre Fontana si ritrova in MÁČELOVÁ 1949, pp. 71-73.



Figura 18. Podhrodní Lhota (Moravia, Repubblica Ceca). Chiesa parrocchiale. Baldassarre Fontana, angelo presso l'altare principale (Biblioteka Cyfrowa, id. [309/170/4/7/3](#); Toruń, Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, coll. fotografica di Wacław Górski).



Figura 19. Città del Vaticano. Palazzo Apostolico. Gian Lorenzo Bernini, Scala Regia, particolare dei due angeli in stucco posti ai lati dello stemma di papa Alessandro VII (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scala_regia,_stemma_di_alessandro_VII_chigi_tra_angeli_in_stucco,_1665-67.jpg, ultimo accesso 20 aprile 2021).

Infine, alla sperimentazione compiuta nel refettorio francescano di Uherské Hradiště si possono contrapporre gli altari del chiostro di Kopecek datati al 1718³⁷ e soprattutto gli angeli dell'altare maggiore della chiesa nella cittadina di Podhrobní Lhota (fig. 18), un segno di nostalgia che rimanda direttamente agli angeli berniniani della Scala Regia (fig. 19), i quali si librano quasi nel vuoto con tutta la loro massa e con il peso interno delle complesse strutture di legno e ferro, individuandoli quali compagni di equilibrismi dei due angeli posti al di sopra dell'altare di Carlo Fontana a Santa Maria in Traspontina.

37. Vedi MÁČELOVÁ 1949, pp. 29, 75-76; HLOBIL, MICHNA, TROGNER 1984, pp. 102-105, 154-163; KARPOWICZ 1990, pp. 230-231.

Bibliografia

- AGUSTONI 2020 - E. AGUSTONI, *L'operato dello stuccatore Antonio Roncati (1638 ca. – 1712) di Meride al di qua e al di là delle Alpi svizzere*, in A. FELICI, G. JEAN (a cura di), *Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI e XVIII secolo. Studi e ricerche per la conservazione*, Nardini, Firenze 2020, pp. 59-72.
- ALIVERTI 2011 - L. ALIVERTI, *Agostino Silva stuccatore ticinese. La chiesa di Vescia e alcune precisazioni sulla sua attività*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», 64 (2011), 2, pp. 393-420.
- AMENDOLAGINE, BULFONE GRANSINIGH, MOUSSALLI 2017 - F. AMENDOLAGINE, F. BULFONE GRANSINIGH, A.K. MOUSSALLI, *Architettura e arte plastica di Carlo Fontana e Lorenzo Retti nell'altare maggiore di Santa Maria Traspontina: un connubio perfetto*, in BONACCORSO, MOSCHINI 2017, pp. 381-385.
- BAK-KOCZARSKA 1999 - C. BAK-KOCZARSKA, *Mieszkańcy pałacu "pod Krzysztoforą" w Krakowie. Właściciele i lokatorzy od XIV do XX wieku*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Cracovia 1999.
- BLAZICEK 1962 - O.J. BLAZICEK, *Dilo komських stukaterou XVIII stolrti u nas*, in «Umeni», X (1962), 4, pp. 354-362.
- BLAZICEK 1964 - O.J. BLAZICEK, *Das Werk der lombardischen und tessiner Stukkateure in der Tschechoslowakei*, in E. ARSLAN (a cura di), *Arte e Artisti dei Laghi Lombardi*, 2 voll., Nosedà, Como 1959-1964, II, *Gli stuccatori dal Barocco al Rococò*, 1964.
- BONACCORSO, MOSCHINI 2017 - G. BONACCORSO, F. MOSCHINI (a cura di), *Carlo Fontana 1638-1714. Celebrato Architetto*, Atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 22-24 Ottobre 2014), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2017.
- CARRADORI 1802 - F. CARRADORI, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*, Tipografia della Società Letteraria, Firenze 1802.
- CERCHA, CERCHA, KOPERA 1904 - M. CERCHA, S. CERCHA, F. KOPERA (eds), *Pomniki Krakowa*, 3 voll., Anczyc, Cracovia-Varsavia 1904.
- CERCHIAI 2003 - C. CERCHIAI, *Il Collegio Romano dalle origini al Ministero per i beni e le attività culturali*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2003.
- DE LATOUR 1982 - R. DE LATOUR, *Epitafia panopliowe w Polsce w latach 1675-1796*, in «Rocznik Muzeum Narodowego w Kielcach», XII (1982), pp. 97-98.
- DE ROSSI 1713 - G. G. DE ROSSI, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de più celebri architetti*, Roma 1713.
- FAGIOLO DELL'ARCO 1978 - M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Barocco e Rococò*, Mondadori, Milano 1978.
- FAGIOLO, BONACCORSO 2008 - M. FAGIOLO, G. BONACCORSO (a cura di), *Studi sui Fontana una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, Roma 2008.
- FÜRST 2015 - U. FÜRST, *Continuity and Innovation – Modes of Renewal in Mediaeval Danubian Churches during the Baroque*, in ROCA DE AMICIS, VARAGNOLI 2015, pp. 159-192.
- GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 1970 - S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Contributo all'arte barocca ticinese: Agostino Silva da Morbio inferiore*, in «Arte Lombarda», XIX (1970), 40, pp. 110-120.
- GAVAZZI NIZZOLA, MAGNI 2004 - S. GAVAZZI NIZZOLA, M. MAGNI, *Aggiunta al catalogo dei Silva stuccatori Morbiesi. Nuove attribuzioni e considerazioni*, in «Archivio Storico Ticinese», s. II, XLI (2004), 136, pp. 309-326.
- HLOBIL, MICHNA, TROGNER 1984 - J. HLOBIL, P. MICHNA, M. TROGNER, *Olomouc*, Odeon, Praga 1984.

- KALINA 2015 - P. KALINA, *Space and Time: Some Remarks on Restorations of Medieval Churches in 17th and 18th Century Bohemia*, in ROCA DE AMICIS, VARAGNOLI 2015, pp. 193-214.
- KARPOWICZ 1991 - M. KARPOWICZ, *Paolo Pagani in Moravia e Polonia*, in «Arte Lombarda», 1991, 98/99 pp. 103-117.
- KARPOWICZ 1983 - M. KARPOWICZ, *Artisti ticinesi in Polonia nel '600*, Arti Grafiche Bernasconi, Agno 1983.
- KARPOWICZ 1990 - M. KARPOWICZ, *Baldasar Fontana, 1661-1733. Un berniniano ticinese in Moravia e Polonia*, Fondazione Ticino Nostro, Lugano 1990.
- KARPOWICZ 1999 - M. KARPOWICZ, *Paolo Pagani a Cracovia. Addenda*, in «Arte Lombarda», 1999, 125, pp. 62-64.
- KARPOWICZ 2007 - M. KARPOWICZ, *Baldassarre Fontana di Chiasso. Un artista ticinese ambasciatore dei concetti berniniani a Nord delle Alpi*, in G. MOLLISI (a cura di), *Svizzeri a Roma nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, «Arte&Storia», 8 (2007), 35, pp. 192-197.
- KARPOWICZ 2008 - M. KARPOWICZ, *I Fontana di Brusata in Polonia*, in FAGIOLO, BONACCORSO 2008, pp. 399-410.
- KLEIN 1914 - F. KLEIN, *Plac "Pod Krzysztofory" w Krakowie*, Cracovia 1914.
- KOWALCZYK 1996 - J. KOWALCZYK, *Il ruolo di Roma nell'architettura polacca del tardo barocco*, Accademia Polacca delle Scienze - Biblioteca e Centro Studi a Roma, Upowszechnianie Nauki – Oświata "UN-O", Varsavia - Roma 1996.
- KRSEK 1996 - I. KRSEK (a cura di), *Umění baroka na Moravě a ve Slezsku*, Academia, Praga 1996.
- KURZEJ 2012 - M. KURZEJ, *Nie tylko Fontana. Innowacje w twórczości krakowskich artystów cechowych na przełomie XVII i XVIII wieku*, in I. ROLSKA, K. GOMBIN (a cura di), *Studia nad sztuką renesansu i baroku 11*, Towarzystwo Naukowe Kul, Katolicki Uniwersytet Lubelski "Jana Pawła II", Lublino 2012, pp. 383-411.
- KURZEJ 2017 - M. KURZEJ, *Autorstwo architektury kościoła św. Anny w Krakowie a problem twórczości architektonicznej Baltazara Fontany*, in «Biuletyn Historii Sztuki», 79 (2017), 3, pp. 455-469.
- MÁČELOVÁ 1949 - L. MÁČELOVÁ, *Baldassare Fontana na Moravě*, Disertační práce, Brno 1949.
- MAŚLINKA-NOWAKOWA 1969 - Z. MAŚLINKA-NOWAKOWA, *Formy słowno-obrazowe dekoracji Kościoła św. Anny w Krakowie*, in *Tresci dzieła sztuki*, SHS, Varsavia 1969, pp. 195-213.
- MAŚLINKA-NOWAKOWA 1971 - Z. MAŚLINKA-NOWAKOWA, *Literackie źródła dekoracji Kościoła św. Anny w Krakowie*, in «Rocznik Krakowski», XLII (1971), pp. 33-62.
- MOSSAKOWSKI 1965 - S. MOSSAKOWSKI, *Charakterystyka i geneza formy architektonicznej kościoła św. Anny w Krakowie*, in «Rocznik Krakowski», XXXVII (1965), pp. 39-61.
- PAGACZEWSKI 1909 - J. PAGACZEWSKI, *Baltazar Fontana w Krakowie*, in «Rocznik Krakowski», XI (1909), pp. 37-41.
- PROCHAZKA 1930 - V. PROCHAZKA, *Kaple sv Otilie ve Vyskove*, in «Pamatky archeologicke», XXXVI (1930), pp. 258-268.
- PROSERPI 2020 - I. PROSERPI, *Oratorio dell'Annunciata. L'altare in stucco del primo Settecento*, in G. MOLLISI (a cura di), *Novazzano: la Parrocchiale e l'Oratorio dell'Annunciata*, «Arte e Cultura», 5 (2020), 18, pp. 80-95.
- QUAGLIAROLI 2019 - S. QUAGLIAROLI, *La decorazione a stucco tra Roma e Fontainebleau: problemi storiografici e circolazione delle soluzioni decorative*, in S. QUAGLIAROLI, G. SPOLTRE (a cura di), «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, in «Horti Hesperidum», IX (2019), 1, pp. 17-36.
- RIVOSECCHI 1953 - M. RIVOSECCHI, *Santa Marta al Collegio Romano*, in «Studi Romani», I (1953), pp. 574-575.

- ROCA DE AMICIS 2020 - A. ROCA DE AMICIS, *La cappella di Santa Cecilia in San Carlo ai Catinari a Roma: nuove osservazioni su architettura e musica*, in «Opus», IV (2020), pp. 51-62.
- ROCA DE AMICIS, VARAGNOLI 2015 - A. ROCA DE AMICIS, C. VARAGNOLI (a cura di), *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva europea*, Artemide, Roma 2015.
- SAMEK 2000 - J. SAMEK, *Uniwersytecka Kolegiata Św. Anny w Krakowie Przewodnik*, Dom Wydawniczy OFFICINA, Cracovia 2000.
- SLAVÍČEK 2007 - L. SLAVÍČEK, *Kaple Sv.Otylie ve Vyškově. Malířská a štuková výzdoba*, lettura presentata all'interno del Seminario di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere, Università Masaryk di Brno, Brno 2007, pp. 1-37.
- SPIRITI 2005 - A. SPIRITI, *Giovanni Battista Barberini. Un grande scultore barocco*, Still Grafix, Cernobbio 2005.
- SPIRITI, FACCHIN 2019 - A. SPIRITI, L. FACCHIN, *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all'Europa*, Edizioni di APPACuVi, Laino 2019.
- TICCONI 2017 - D. TICCONI, *Tommaso Mattei 1652-1726. L'opera di un architetto romano tra '600 e '700*, Gangemi, Roma 2017.
- TOMKOWICZ 1905 - S. TOMKOWICZ, *Galerya portretow biskupow krakowskich w kruzgankach klasztoru OO. Franciszkanow w Krakowie*, Cracovia 1905, pp. 172- 176.
- VON ENGLEBERG 2015 - M. VON ENGLEBERG, *Renovatio Ecclesiae Germanicae Nationis. The Baroque Renovation of Medieval Churches in the Holy Roman Empire*, in ROCA DE AMICIS, VARAGNOLI 2015, pp. 137-158.
- ZAPLETALOVÁ 2017 - J. ZAPLETALOVÁ, *Salý tereny zámku v Kroměříži a návrhy soch pro podzámeckou zahradu*, in «Umění Art», LXV (2017), 3, pp. 269-282.