

O zapisach przestrzeni architektonicznej w akademii Św. Łukasza w Rzymie

Rola rysunku odrębnego w procesie kształcenia architekta i jego znaczenie dla warsztatu twórczego była i jest niezwykle istotna. Pomimo, że ostatnie trzydziestolecie przyniosło dynamiczny rozwój w zastosowaniu nowego narzędzia w tej dziedzinie jakim jest komputer, zdobycie umiejętności rysunkowych jest podstawowym warunkiem kreatywnego wykorzystania technik cyfrowych.

Można podjąć próbę przeanalizowania znaczenia rysunku, będącego zapisem przestrzeni architektonicznej, w akademickim procesie kształcenia architekta w jednej z najstarszych akademii malarstwa, rzeźby i architektury – Akademii św. Łukasza w Rzymie. Została ona zatwierdzona dekretem papieża Grzegorza XIII, z dnia 15 grudnia 1577 roku¹, a działalność dydaktyczną rozpoczęła, 14 listopada 1593 roku. Federico Zuccari ukierunkował Akademię, mającą wcześniej charakter korporacyjny, na nowy cel, teoretyczny i dydaktyczny. Podstawą studiowania był rysunek, który mógł rozwiązać odwieczną polemikę odnoszącą się do trzech dziedzin sztuki: malarstwa, rzeźby, i architektury².

Zasadnicze cechy dydaktyki akademickiej zostały uformowane w XVIII wieku i opierały się na ideach Giovanniego Bottariego, który udowodnił, że do wykonywania zawodu architekta, niezbędne jest biegłe posługiwanie się rysunkiem³. Bottari rozwinął własną apologię rysunku, protestował przeciwko kształceniu tylko empirycznemu, zalecając nauczanie akademickie. Istotne dla niego były nie tylko rysunki, ale sama umiejętność rysowania, jako *arti del disegno*.

Program nauczania obejmował wszystkie dziedziny sztuki. W XVIII wieku istniały następujące katedry: architektura teoretyczna, architektura praktyczna, architektura podstawowa i dekoracyjna, dwie katedry rysunku aktu, dwie katedry rzeźby, mitologii, historii, archeologii, anatomii, geometrii, perspektywy, rytownictwa w kamieniu, miedziorytnictwa, hydrauliki stosowanej w sztukach⁴.

W działalności Akademii stymulującą rolę stanowiły konkursy akademickie. W jej archiwum znajduje się kolekcja rysunków, podzielona na dwie grupy tematyczne odpowiadające tematom organizowanych konkursów. Jedna grupa prac zawiera zadania architektoniczne, natomiast tematy drugiej bazowały na kom-

pozycjach, krajobrazie oraz postaciach.

Kolekcję rysunków architektonicznych otwiera zbiór prac z XVI wieku, Ottaviana Mascarina, w ilości 248 sztuk⁵. Najważniejsze tematy związane są z kościołem S. Spirito in Sassia w Rzymie, kościołem S. Maria in Traspontina na Borgo, kompleksem bolońskim w pobliżu Placu Farnese oraz rysunki i projekty wykonane dla Placu Monte Cavallo. Istotna, jest seria 20 rysunków związanych z przebudową w obrębie pałaców Watykańskich.

W kolekcji rysunków architektonicznych końca XVII wieku pojawiają się takie nazwiska jak: Bartolomeo Santini, czy też Alessandro Speroni, Basilio Spinelli i Ludovico Rusconi Speroni, którzy w roku 1679 wykonali projekty kościołów na konkurs akademicki⁶. Od roku 1702 informacje o *konkursach* stają się bardzo dokładne. Papież Klemens XI przyznał wówczas Akademii środki na ich organizację, które nazwano *klementyńskimi*. Z okazji każdego konkursu wydawano album, gdzie opisywano tematy, przedstawiano nazwiska jurorów oraz zwycięzców.

Mechanizm *klementyńskich* konkursów architektonicznych był następujący: proponowano trzy tematy z trzech poziomów (klas) o wzrastającej trudności, od dużej kompozycji w przestrzeni miejskiej lub w krajobrazie otwartym, poprzez kompozycje – projekty mniejsze, wreszcie trzecia klasa miała narysować z natury zadany kompleks architektoniczny lub określony detal. Tematy dla klasy pierwszej i drugiej inspirowane były konkretnymi aktualnymi problemami. W 1705 roku tematem dla drugiej klasy była restrukturyzacja fasady San Giovanni in Laterano, co stanowiło najbardziej kontrowersyjne zagadnienie tego wieku. W 1711 roku tematem dla pierwszej klasy był projekt zakrystii dla Bazyliki San Pietro, który stał się podstawą do rywalizacji pomiędzy architektami przez następne siedemdziesiąt lat, do częściowej realizacji przez Carla Marchionniego między 1776, a 1784 rokiem.

Prace z konkursów cechuje duża precyzja zapisu prezentowanej formy oraz przestrzeni architektonicznej. Nie pominięto w nich również aspektu artystycznego. W rysunkach ortogonalnych łączono kontur wykonywany kreską o zróżnicowanej grubości, z plamą o różnych walorach szarości i wyodrębnionych fakturach. Uzyskiwano przestrzenność bryły, jak gdyby jej

trzeci wymiar w rysunku ortogonalnym, przy dokładnym określaniu faktur i rodzajów materiałów, z których jest ona wykonana. W rysunkach perspektywicznych obiekty umieszczano w krajobrazie, a ich skalę dodatkowo precyzowano sylwetkami postaci umiejscawianymi w różnych planach perspektywy.

Rysunki z konkursów *klementyńskich*, nie były szkicami, lecz miały formę ukończonego studium. Pod koniec XVII wieku zaczęło przeważać używanie sangwiny, która odpowiadała gustom XVIII wiecznym, przy intonacji lżejszej i jaśniejszej, typowej dla baroku i rokoka. Sangwina w miejscach, gdzie chcemy mieć więcej czerni, pozwala osiągnąć rodzaj przeźroczystej jasności, której nie można uzyskać przy pomocy węgla i czarnego ołówka. Upodobanie do pełnego i pogodnego światła zdeterminowało wybór techniki. Pomimo jednakowego tematu, w wykonywanych pracach widoczna jest różnorodność kompozycji. Świadczy to, że nie tylko zadany temat stanowił problem do rozwiązania, ale istotna była jego realizacja formalna. Studenci nie wzorowali się na dziełach i twórcach z przeszłości, lecz preferowali modele współczesne oraz przykłady płynące bezpośrednio od nauczycieli.

W roku 1674 takie osobowości jak Carlo Maratti i Giovanni Pietro Bellori nadały Akademii nowy kierunek teoretyczny i dydaktyczny. Z tego okresu pochodzą studia z natury autorstwa Carla Marattiego, Romaneliego, Naldiniego, Cozzy, Garziego⁷. Działalność nauczycieli pozostawiła swój ślad w całej serii prac Francesca Cozzy świadczących o jego umiejętności posługiwania się perspektywą, czy też Giovannia Battisty Pesseriego, gdzie wyraźnie widoczne jest studiowanie anatomii, a także w rysunkach autorstwa Carla Cesiego zawierających obie te dyscypliny.

Należy wspomnieć o rysunkach polskich artystów, Antoniego Stroińskiego i Franciszka Szmuglewicza, będących w archiwum Akademii, o których pisze w swym dziele F. Loreti⁸. Wychowankiem Akademii był Kacper Bażanka, który swój wybitny talent architektoniczny często realizował za pośrednictwem rysunku, posługując się efektami światłocienia oraz wykorzystując skróty perspektywiczne w kompozycjach architektonicznych.

Interesujące są prace, zawarte w albumie pochodzącym z XIX wieku, architekta Giovanniego Montiro-

liego⁹. Album ten zatytułowany *Via Appia* zawiera 53 rysunki przedstawiające dawną Via Appia z odtworzeniem jej zabytków. G. Montiroli w sposób porównawczy przedstawił jak droga wyglądała we wcześniejszych fazach powstawania oraz ukazał współczesny mu jej wygląd¹⁰.

Należy wspomnieć o pracach samego Antonia Sartiego, który w latach 1860-1871 był Dyrektorem Akademii. Są to rysunki będące zapisem przestrzeni architektonicznej, wśród nich wnętrza bazylik opatrzone datą 1825 i 1826 rok¹¹. W dziełach tych Sarti podąża śladem Rossiniego udowadniając, że jako architekt potrafi posługiwać się perspektywą oraz posiada umiejętności pozwalające mu na wyrażanie tonalnych relacji przestrzeni, światła, oraz faktury.

Akademia nie ograniczyła się jedynie do konkursów *klementyńskich*. Począwszy od roku 1768 dołączył do nich konkurs, któremu dał swe imię Carlo Pio Balestra. Konkurs *Balestry* powtórzono szesnaście razy. W grupie rysunków architektonicznych interesujące były pierwsze konkursy *Balestry*. Bazując na jednym temacie odpowiadały na aktualne problemy w środowisku rzymskim. Były to takie zagadnienia jak, uporządkowanie parku Ripa Grande (1768 r.), czy też przebudowa Piazza del Popolo.

Ostatnie konkursy w Akademii, które przetrwały przejście do okresu *piemonckiego*, to konkursy Polettiego i Montiroliego. Konkurs Polettiego przeprowadzono po raz pierwszy w roku 1863 i kontynuowano aż do roku 1936. Konkurs Giovanni Montiroliego rozstrzygnięty po raz pierwszy w roku 1909, był powtarzany siedmiokrotnie¹². Pierwsza edycja zaczyna się od takich nazwisk jak Gismondi, Antonelli i Arnaldo Foschini z projektem budynku do ekspozycji sztuki. Druga edycja (1912) lokuje na pierwszym miejscu G. Benginiego, a na drugim A. Limongelliego z tematem „Budynek teatralny”. Tematem z roku 1927 było „Monumentalne wejście dużego lotniska państwowego”, a w 1935 roku „Budynek Stowarzyszenia Artystów”. Ostatni konkurs z roku 1937 wiązał się z narysowaniem kaplicy Cybo z S. Maria del Popolo lub kaplicy S. Teresa z Santa Maria della Vittoria. Nieprzypadkową była zbieżność pomiędzy wskrzeszeniem starego zwyczaju rysowania reliefów z natury i zanikającym już zwyczajem organizowania konkursów. Konkursy mogły stać się idealnym

polem do eksperymentów „modernistycznych”, dla studentów Wydziału Architektury.

Konkursy akademickie przetrwały w niemal niezmiętej formie, aż po wiek XX. Były zwieńczeniem dydaktyki i swoistego rodzaju „magisterium”. Paolo Marconi, Angela Cipriani i Enrico Valeriani podzielili je na trzy okresy: 1) od końca XVIII wieku, do Rewolucji Francuskiej; 2) od okupacji Rzymu przez Napoleona do okupacji przez Piemontczyków; 3) do rozwiązania Akademii i wprowadzenia uniwersyteckich wydziałów architektury w latach 30. XX w.¹³. Pierwszy okres upłynął pod wpływem dominacji Rzymu w architekturze europejskiej. Akademia przeniknięta była duchem korporacyjnym, działali w niej wybitni twórcy, jednak zauważa się pewne ograniczenie idei oświecenia. Kolebką architektury rewolucyjnej był w większym stopniu Rzym, niż Paryż. Okres drugi był bardziej statyczny, Rzym został sprowadzony do roli narodowej, a nawet regionalnej. Uczestnicy konkursów nie byli tak znakomitymi twórcami, a w końcu, Piemontczycy zlikwidowali konkursy klementyńskie. W latach 1870 – 1930 w konkursach uczestniczą tylko rzymianie, ponieważ w związku z upaństwowieniem szkolnictwa, przestały one spełniać dawne zadanie, swoistego *magisterium*, Akademia straciła rolę dydaktyczną¹⁴.

Rysunek był podstawową formą wypowiedzi reprezentatywną dla pracy w Akademii. Stanowił on zarówno środek przekazu, a jednocześnie był samoistnym dziełem sztuki. W znakomitej większości prac konkursowych można zauważyć, że rysunki nie były traktowane jedynie w sposób instrumentalny, jako środek do osiągnięcia celu. Pomimo całego bagażu niezwykle precyzyjnych informacji, stanowiły autonomiczne dzieła sztuki. Dbano w nich o ekspresję, kompozycję, staranność wykonania, osiągając wirtuozerię formalną.

1. Najstarszą akademią artystyczną we Włoszech jest założona w roku 1563 florencka *Accademia del Disegno*.

2. L. Salerno, *Composizioni, paesaggi, figure; La collezione dei disegni*, [w:] *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, s. 328. Cyt. za: J. Białostocki, *Teoretycy, pisarze, i artyści o sztuce*, Warszawa 1985, s. 446, 447: „...zabrania się dyskusowania w Akademii o wyższości malarstwa, rzeźby lub architektury, bo skoro każda z nich jest córką tego samego ojca, tak szlachetne-

go jak „disegno”, mają one i powinny mieć taką samą szlachetność, i być połączone (...) przedstawiciele poszczególnych sztuk winni współzawodniczyć między sobą co do doskonałości i znajomości i ażeby opanować i uprawiać zarówno jedną, jak i drugą ze sztuk, tak jak to mówił i uczynił wielki Michał Anioł, który głosił, że każdy malarz powinien być rzeźbiarzem i architektem, a każdy rzeźbiarz i architekt malarzem”.

3. *Ibidem*, s. 40, 41.

4. G. Bottari, *Dialoghisopra le treArti del disegno*, Lucca 1754, za: P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivostorico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, s. XIV.

5. J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma 1966.

6. P. Marconi, *Disegni architettonici*, [w:] *L'Accademia Nazionale Di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, s. 280.

7. L. Salerno, *op. cit.* s. 334.

8. F. M. Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel settecento*, Roma 1929, s. 30.

9. Archiwum Akademii Świętego Łukasza, Album II, inw. 281. Informacja za: L. Salerno, *op. cit.* s. 363.

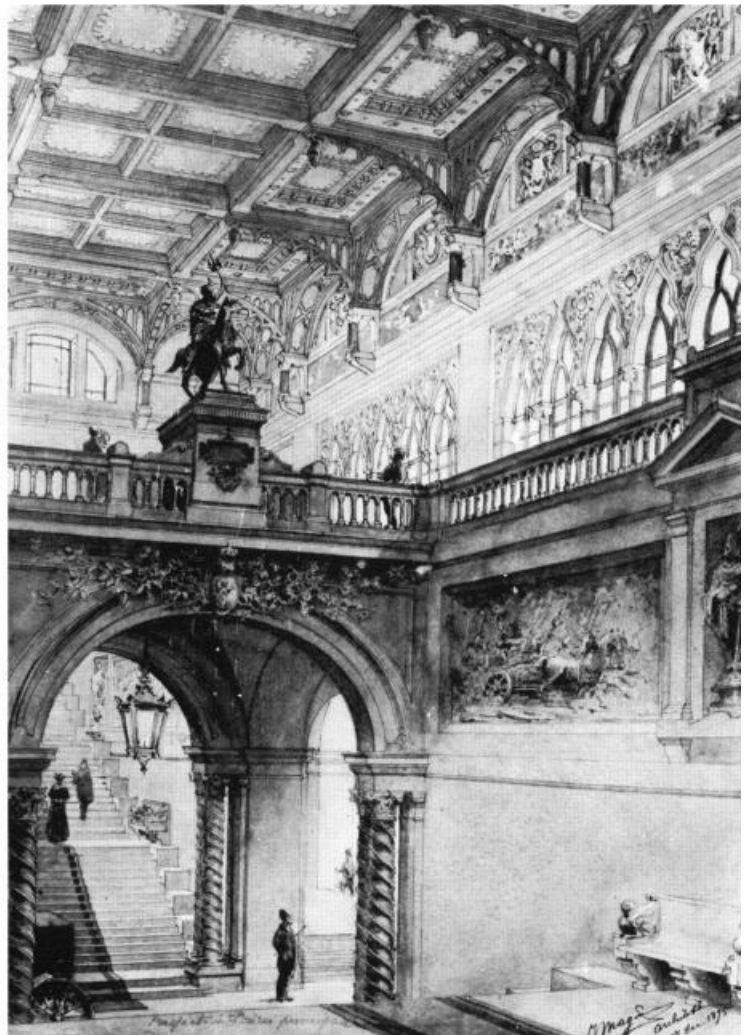
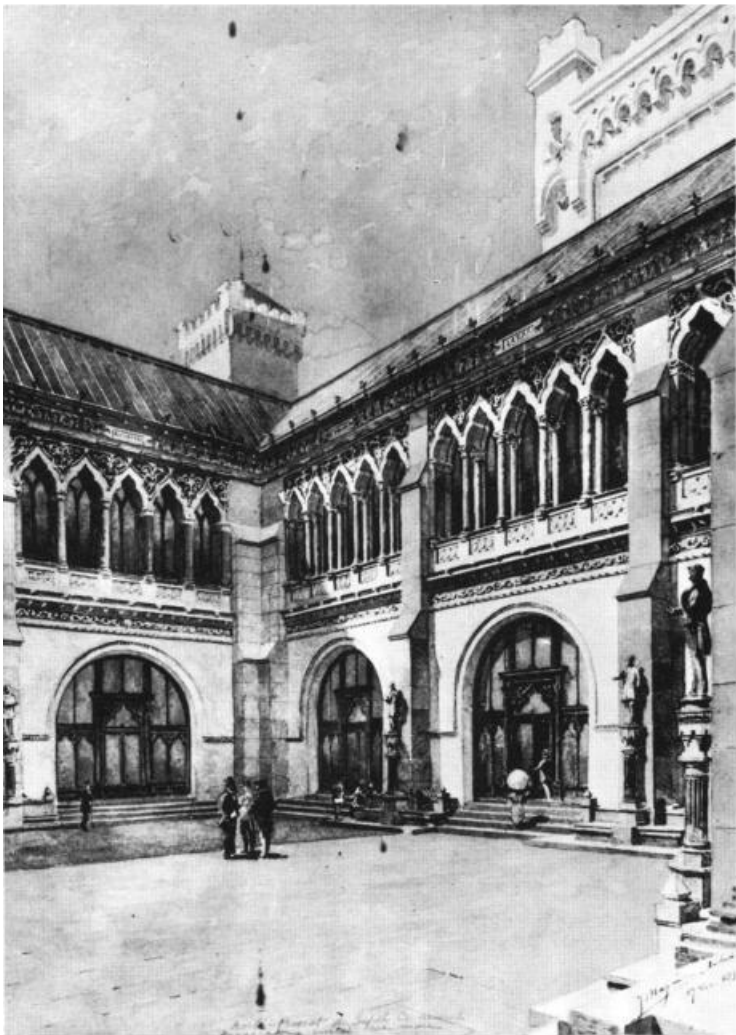
10. R. Ojetti, *Antichiconcorsi dell'Accademia*, [w:] *Annuario della R. Accademia di s. Luca, 1909-1911*, Roma 1911, s. 23.

11. L. Salerno, *op. cit.* s. 367.

12. P. Marconi, *op. cit.* s. 281.

13. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *op. cit.*, s. XI.

14. *Ibidem*, s. XII. Akademia istnieje obecnie jako Reale Accademia Romana di San Luca i mieści się w Palazzo Carpegna.



Rysunki z La Collezione dei Disegni Architecttonici, L'Accademia Nazionale di San Luca, Roma: 1. G. Montioli, Veduta prospettica della piazza verso l'ingresso della via Nazionale (nr kat. 2364). 2. G. Magni, Palazzo municipale in Romania al n. 33 (nr kat. 2009). 3. G. Magni, Prospettiva per palazzo municipale non identificato da realizzarsi in Romania – cortile interno (nr kat. 2008).

On Recording Architectural Space at the Academy of St. Luke in Rome

The role of freehand drawing in the process of architectural training and its significance for creative techniques has always been of paramount importance. In spite of the fact that previous thirty years brought dynamical development in the application of a new tool in this domain – the computer, the acquirement of drawing skills still makes the elementary condition for the creative application of digital techniques.

One can make an attempt to analyze the significance of drawing which recorded architectonic space in the process of architectural training at one of the oldest schools of painting, sculpture and architecture – the Academy of St. Luke in Rome. It was established by a decree from Pope Gregory XIII on December 15, 1577¹ and began its educational activities on November 14, 1593. Federico Zuccari guided the Academy, which had been of corporative character before, at a new theoretical and educational purpose. The basis of studying was drawing which could solve the eternal polemic referring to three domains of art: painting, sculpture and architecture².

The main features of academic education were formed in the eighteenth century being based upon the ideas of Giovanni Bottari who proved that the mastery of drawing was necessary for practicing the profession of an architect³. He developed his own apologia of drawing, protested against purely empirical education and propagated academic teaching. Beside drawings, the sheer ability to draw as *arti del disegno* was important to him.

The teaching programme included all the domains of art. In the eighteenth century, the Academy had the following chairs: Theoretical Architecture, Practical Architecture, Elementary and Decorative Architecture, two chairs of nude, two chairs of sculpture, mythology, history, archeology, anatomy, geometry, perspective, engraving in stone, copperplate engraving, hydraulics applied in arts⁴.

Academic competitions played a stimulating role in the Academy's activity. Its Archives include a collection of drawings divided into two thematic groups corresponding with the competition themes. One group of works includes architectural assignments, while the themes of the other group were based on compositions, landscapes and figures.

The collection of architectural drawings opens with 248 sixteenth century works by Ottaviano Masca-rino⁵. The most important themes are related to S. Spirito in Sassia Church in Rome, S. Maria in Traspontina Church in Borgo, the Bolognese complex near Farnese Square as well as Monte Cavallo Square (drawings and designs). A series of twenty drawings related to redevelopment within the Vatican palaces is of high importance.

The collection of architectural drawings created at the end of the seventeenth century includes such names as Bartolomeo Santini or Alessandro Speroni, Basilio Spinelli and Ludovico Rusconi Speroni who prepared designs of churches for the academic competition in 1679⁶.

After the year 1701, information on *the competitions* are very precise. As Pope Clemens XI assigned the means for organizing them at the Academy, they were called *Clementine*. After each competition, an album presenting the themes as well as the names of the jurors and the winners was published.

The mechanism of the *Clementine* architectural competitions was as follows: three themes from three levels (classes) were proposed with rising difficulty – from a large composition in an urban space or in an open landscape, through smaller compositions/designs, to drawings of an assigned architectural complex or a defined detail from nature. Themes for the first and second class were inspired by specific problems of those times. In 1705, the second class theme was the restructuring of the façade of San Giovanni in Laterano which made the most controversial issue of the century. In 1711, the first class theme was the design of the sacristy for San Pietro Basilica which became the basis for competitiveness between architects for the next seventy years until its partial realization by Carlo Marchionni in the years 1776-1784.

The competition works were characterized by high precision of the record of a presented form and an architectural space. Their artistic aspect was taken into consideration, too. Orthogonal drawings combined contour, made with line of varied thickness, with patch of diverse values of greyness and separated textures. The spatiality of a volume was produced as its third dimension in an orthogonal drawing with specified textu-

res and kinds of the materials it was made of. In perspective drawings, objects were placed in a landscape, whereas their scale was additionally specified with silhouettes positioned in various perspective plans.

Drawings from the *Clementine* competitions were not sketches – they were submitted in the form of a complete study. At the end of the seventeenth century, sanguine, which matched the eighteenth century tastes, began to prevail at a lighter tone typical of Baroque and Rococo. In places where we want to have more blackness, sanguine makes it possible to attain a kind of transparent lightness which cannot be reached by means of charcoal and black pencil. Predilection for full, cheerful light determined the choice of the technique. Despite an identical theme, the works reveal the diversity of composition. It proves that not only the assigned theme made a problem to solve; its formal realization was equally important. The students did not model themselves on works and creators from the past but preferred contemporary models and examples given directly by their teachers.

In 1674, such personalities as Carlo Maratti or Giovanni Pietro Bellori developed a new theoretical and educational trend at the Academy. Studies from nature by Carlo Maratti, Romanelli, Naldini, Cozza and Garzi come from that period⁷. The teachers' activities left their trace in the entire series of Francesco Cozza's works proving his ability to use perspective, in Giovanni Battista Pesseri's achievements where studies of anatomy are noticeable or in Carlo Cesi's drawings which comprise both disciplines.

Let us mention drawings created by Polish artists – Antoni Stroiński and Franciszek Szmuglewicz – that can be found in the Academy Archives. F. Lorey writes about them⁸. Another alumnus was Kacper Bażanka who often realized his outstanding architectural talent through drawing. He used the effects of chiaroscuro and foreshortening in architectonic compositions.

Architect Giovanni Montiroli's works included in a nineteenth century album are of interest⁹. This volume, entitled *Via Appia*, includes fifty-three drawings which present the old Via Appia with its recreated monuments. In a comparative manner, the author showed what this road looked like in the earlier phases of its construction and presented its appearance in the days

of his life¹⁰.

We must mention works by Antonio Sarti who was the Director of the Academy from 1860 till 1871. These drawings record an architectural space, for instance basilica interiors (1825 and 1826)¹¹. Sarti follows Rossini to prove that – as an architect – he can use perspective and express tonal relations between space, light and texture.

The Academy did not restrict itself to the *Clementine* competitions. Starting from 1768, it also organized a competition patronized by Carlo Pio Balestra. The *Balestra* competition was repeated sixteen times. Its first editions were interesting in the group of architectural drawings. Basing on one theme, they responded to the problems which haunted Rome at that time. Those were such issues as putting Ripa Grande Park in order (1768) or redeveloping Piazza del Popolo.

The last events at the Academy, which endured the transition to the *Piedmontese* period, were the Poletti and Montiroli competitions. The Poletti competition was first held in 1863 and then continued until 1936; the Giovanni Montiroli competition was first settled in 1909 and then repeated seven times¹². The first edition begins with such names as Gismondi, Antonelli and Arnaldo Foschini with a design for an art exposition. The second edition (1912) locates G. Benigni first and A. Limongelli with the theme of "Theatrical building" second. In 1927, the theme was "Monumental entrance to a big national airport"; in 1935 – "Building for Artists' Association". The last competition (1937) was related to the drawing of Cybo chapel at S. Maria del Popolo or S. Teresa chapel at Santa Maria della Vittoria. The convergence of the revival of the old custom of drawing reliefs from nature and the declining tradition of organizing competitions is by no means coincidental. Competitions could become an ideal testing ground for "modernist" experiments carried out by the students of the Faculty of Architecture.

The academic competitions remained in their virtually unchanged form until the twentieth century. They crowned the educational cycle as a kind of "Master's degree". Paolo Marconi, Angela Cipriani and Enrico Valeriani divided them into three periods: 1) from the late eighteenth century till the French Revolution; 2) from Napoleon's occupation of Rome till the Piedmon-

tese occupation; 3) till the dissolution of the Academy and the introduction of university faculties of architecture in the 1930s¹³. The first period remained under the influence of Roman domination in European architecture. The Academy was imbued with the corporate spirit; some outstanding creators worked for it but a certain limitation of the Enlightenment ideas could be observed. In fact, the cradle of revolutionary architecture was Rome rather than Paris. The second period was more static; the activity of Rome was reduced to a national or even regional role. The participants in the competitions were not so excellent personalities anymore; eventually the Piedmontese liquidated *the Clementine competitions*. In the years 1870-1930, only Romans took part in the competitions because they no longer fulfilled their previous task as a kind of *Master's degree* in relation to the nationalization of the school system. As a result, the Academy lost its educational role¹⁴.

Drawing was the basic form of expression representative for the Academy's work. It made a medium as well as a self-contained work of art. In the vast majority of competition entries, one can see that drawings were not treated in an instrumental manner only as a means to an end. In spite of all the burden of unusually precise information, they acted as autonomous works of art. The academics paid special attention to expression, composition, careful workmanship to attain formal virtuosity.

1. *Accademia del Disegno*, established in Florence in 1563, was Italy's first art academy.

2. L. Salerno, *Composizioni, paesaggi, figure; La collezione dei disegni*, in: *L'Accademia Nazionale di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, p. 328. Quote after: J. Białostocki, *Teoretycy, pisarze, i artyści o sztuce*, Warsaw 1985, p. 446, 447: *...it is forbidden at the Academy to discuss the superiority of painting, sculpture or architecture since each of them is a daughter of the same father, as noble as "disegno"; they are and should be equally noble and combined (...) representatives of individual arts ought to compete against each other for excellence and knowledge in order to master and practise these arts like the great Michelangelo who said that every painter should be a sculptor and an architect, whereas every sculptor and every architect should be a painter.*

3. *Ibid.*, p. 40, 41.

4. G. Bottari, *Dialoghis opra le tre Arti del disegno*, Lucca 1754,

after: P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio stolico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, p. XIV.

5. J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma 1966.

6. P. Marconi, *Disegni architettonici*, in: *L'Accademia Nazionale Di San Luca*, De Luca Editore, Roma 1974, p. 280.

7. L. Salerno, *op. cit.*, p. 334.

8. F. M. Loret, *Gli artisti polacchi a Roma nel Settecento*, Roma 1929, p. 30.

9. Archives of the Academy of St. Luke, Album II, inv. 281. Information after: L. Salerno, *op. cit.*, p. 363.

10. R. Ojetti, *Antichi concorsi dell'Accademia*, in: *Annuario della R. Accademia di s. Luca, 1909 - 1911*, Roma 1911, p. 23.

11. L. Salerno, *op. cit.*, p. 367.

12. P. Marconi, *op. cit.*, p. 281.

13. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *op. cit.*, p. XI.

14. *Ibid.*, p. XII. These days, the Academy exists as Reale Accademia Romana di San Luca located at Palazzo Carpegna.