

NOWOŻYTNE FASADY KOŚCIELNE TYPU ALBERTIAŃSKIEGO

Tomasz Dziubecki

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok
E-mail: tdziubecki@poczta.onet.pl

MODERN „ALBERTIAN TYPE” CHURCH FAÇADES

Abstract

The paper presents origin and evolution of the façade worked up by Leon Battista Alberti in the florentian church Santa Maria Novella in the 15th c. Its compositional structure consists of an ancient triumphal arch in the lower tier, portico in the upper tier and large volutes, thus masking the awkward view of slopping roofs of the basilica. The solution was being used through the following centuries in accordance with current styles, what has been presented on the selected number of examples, like churches of Il Gesù or Santa Susana in Rome.

Streszczenie

Artykuł przedstawia problematykę bezwieżowych fasad kościołów nowożytnych w układzie bazylikowym, dla których w XV w. Leon Battista Alberti wypracował strukturę kompozycyjną wykorzystywaną w następnych stuleciach. Wzorzec ten powstał dla fasady gotyckiego kościoła Santa Maria Novella we Florencji: architekt zastosował w dolnej kondygnacji strukturę antycznego łuku triumfalnego, zaś w górnej pseudoportyku ujętego wolutami. Układ ten – zrealizowany zgodnie z estetyką renesansową opartą na matematycznych proporcjach – był naśladowany w wielu fasadach barokowych, takich jak Il Gesù czy Santa Susanna w Rzymie.

Keywords: church; façade; triumphal arch; modern architecture

Słowa kluczowe: kościół; fasada; łuk triumfalny; architektura nowożytna

Zagadnienie procesów historycznych w kształtowaniu form architektonicznych, w tym rola paradygmatów determinujących twórczość wybitnych architektów epoki nowożytnej, znajduje coraz to nowe dowody w badaniach historyków sztuki. Przykład florenckiej fasady Santa Maria Novella Albertiego pokazuje, jak kompozycja, która rozwiązała problem estetyczny i funkcjonalny frontonu kościoła, jest w twórczy sposób naśladowana przez następną pokolenia architektów.

Architekci renesansu włoskiego stanęli przed problemem zaprojektowania fasady kościoła w typie bazylikowym, która spełniałaby wymogi nowej estetyki, opartej na zasadach architektury antycznej. Problem pojawił się w Italii nie tylko dlatego, że sztuka, a zwłaszcza architektura starożytnych była obecna w „ikonosfe-

rze” artystów włoskich, ale także dlatego, że w lokalnej tradycji budowlanej – w przeciwieństwie do romańskiej i gotyckiej sztuki na północ od Alp – nie występowały fasady dwuwieżowe, znakomicie kryjące uskok nawy układu bazylikowego. Dzwonnice kościołów włoskich od czasów wczesnego średniowiecza stawiano obok korpusu kościoła: najsłynniejszymi przykładami są Krzywa Wieża w Pizie (1173-1370) czy dzwonnica przy katedrze Santa Maria del Fiore (dolna kondygnacja projektu Giotto z lat 1334-1337, wyższe – Andrei Pisano, ok. 1337-1347; ukończona w latach pięćdziesiątych XIV w. przez Francesco Talentiego). Sama katedra florencka uzyskała zresztą neogotycką fasadę dopiero w latach 1876-1887, według projektu Emilio de Fabris z 1871 roku. Kościoły powstające od XV wieku często pozostawały bez fasad, czego najlepszym przykładem jest florencki kościół San Lorenzo Filippo Brunelleschiego (chór i transept zaczęły około 1425 r., nawa od roku



Ryc. 1-2. Santa Maria del Fiore, Florencia; fot. autor



Ryc. 3. San Lorenzo, F. Brunelleschi, Florencia; fot. autor



Ryc. 4. Tempio Malatestiano, L.B. Alberti, Rimini; fot. autor

1442 do lat siedemdziesiątych). Nie wiemy, w jakiej formie architekt zamierzał zbudować fasadę, znany natomiast projekt Michała Anioła z 1517 r. w formie drewnianego modelu (o wymiarach 2,1 x 2,8 m, przechowywany w Casa Buonarroti we Florencji), zamówiony przez kardynała Giulio de Medici.¹ Elewacja miała, zdaniem samego mistrza, stanowić zwierciadło architektury i rzeźby całej Italii². Projekt ten nie wykazuje żadnego związku z układem naw kościoła, w przeciwieństwie do zamówionej równocześnie przez Medyceuszy propozycji Giuliano da Sangallo (rysunek w zbiorach Gabinetto dei Disegni e Stampe Gallerii Uffizi), która ukazuje fasadę dwuwieżową, co było rozwiązaniem wyjątkowym.

Twórcą nowego typu fasady był jeden z najwybitniejszych humanistów wczesnego renesansu, doktor prawa kanonicznego, duchowny poliglota Leon Battista Alberti (1404-1472), który także był autorem traktatów *De pictura* (1435), *De re aedificatoria libri X* oraz *De statua* (ok. 1450), w których zawarł podstawy renesansowej teorii sztuki. Zaprojektował również między innymi elewację Palazzo Rucellai (ok. 1452-1458) we Florencji, która stała się punktem odniesienia kompozycji fasad nowożytnych rezydencji świeckich: ewolucję ich form możemy śledzić poprzez przypisywany Bramantemu Palazzo della Cancelleria (ok. 1489-1495) i Dom Rafaela (ok. 1510; niezachowany, znany m. in. z ryciny Lafreriego) w Rzymie, po elewacje pałaców wieku XIX. Wzór nowożytnej bezwieżowej fasady kościelnej Alberti stworzył w latach około 1461-1470 dla Santa Maria Novella we Florencji.³ Elewacja Albertiego została niejako „doklejona” do gotyckiego korpusu kościoła (budowanego od 1246 r.). *Nota bene* praktyka dostawiania fasad do istniejących budynków, która się wówczas pojawiła, uzyskała teoretyczne uzasadnienie dopiero w okresie potrydenckim. Na przykład św. Karol Boromeusz (1538-1584, kanonizowany w 1616 r.), od 1564 roku arcybiskup Mediolanu, wydał w roku 1577 *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri duo* (*Pouczenie o architekturze religijnej i wyposażeniu kościoła*), w której podkreślał wspaniałość fasad kościelnych i ich rolę w przestrzeni urbanistycznej⁴. Zwyczaj traktowania fasady jako samostojnej struktury kompozycyjnej został zachowany w architekturze pałacowej i rzadko był poddawany krytyce, jak na przykład przez franciszkanina Carlo Lodoli (1690-1761) według opisu Francesco Algarottiego (*Esej o architekturze z 1756 r.*)⁵, ostatecznie zaś został przekreślony dopiero w końcu wieku XIX, za sprawą między innymi architektów szkoły chicagowskiej.

Pierwszą próbą Albertiego zaprojektowania fasady bezwieżowej w „nowym” stylu, która by rozwiązała problem zakrycia bazylikowego układu naw, był kościół San Francesco w Rimini, zwany Tempio Malatestiano ze względu na fundatora, władcę Sigismondo Malatestę (1417-1468), który zmienił kościół w świątynię swojej chwały. W tym jeszcze gotyckim kościele zostały wzniesione kaplice grobowe dla księcia i jego kochanki Isotty degli Atti, a także dla co znakomitszych członków jego dworu. Wnętrze kościoła zostało przebudowane w nowym, renesansowym stylu przez rzeźbiarza i architekta Matteo de' Pasti (1420-1467/68). W roku 1450⁶ Malatesta spotkał Albertiego w Rzymie na uroczystościach Roku Świętego, ogłoszonego przez papieża Mikołaja V bullą z 10 stycznia 1449 roku.⁷ Ostatecznie Malatesta zlecił Albertiemu doprowadzenie budowy świątyni w Rimini do końca, jednak ostateczny (?) zamiar architekta możemy oglądać tylko na medalu z brązu z 1450 r. (w zbiorach National Gallery of Art w Waszyngtonie), ponieważ fasada pozostała nieukończona. Stanowi ona jednak pierwszą w dziejach architektury renesansowej próbę rozwiązania problemu kompozycji fasady z wykorzystaniem schematu rzymskiego łuku triumfalnego – Alberti zastosował go w dolnej kondygnacji. Trzy przęsła, w tym środkowe ujmujące portal wejściowy, są rozdzielone kolumnami w porządku korynckim, dźwigającymi gierowany gzyms. Kolumny – podobnie jak w swoich antycznych pierwowzorach, które stanowią łuk Konstytucyjny na Forum Romanum oraz łuk cesarza Augusta w Rimini (tworzący od średniowiecza bramę w murach miejskich) – są elementem dekoracyjnym, a nie konstrukcyjnym. Nie wiemy jednak – pomijając próby odczytania „projektu” na wspomnianym medalu – jak Alberti zamierzał zaprojektować fasadę ponad belkowaniem. Antyczne łuki triumfalne były przecież jednokondygnacyjne, wieńczące je attyki nie stanowiły zatem dobrego wzoru zwieńczenia budowli.

Kwestię fasady Alberti w sposób genialny rozwiązał, projektując fasadę florencką, ufundowaną przez Giovanniego Rucellai. Fasada uzyskała dwie kondygnacje: dolna była wzorowana na strukturze łuku triumfalnego, zaś górna – kryjąca nawę środkową – uzyskała formę pseudoportyku ujętego sphywami wolutowymi. Mistrzostwo architekta objawiło się także w rozplanowaniu tej fasady na bazie kwadratu oraz trójkąta równobocznego. Wierzchołek tego trójkąta wyznacza szczyt trójkątnego naczółka; ponadto pseudoportyk wpisuje się w kwadrat stanowiący ¼ kwadratu „głównego” –

¹ F. Hartt, D. G. Wilkins, *History of Italian Renaissance. Painting. Sculpture. Architecture*, New Jersey 2007, s. 171.

² *Ibid.*, s. 551.

³ L. H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, The Pelican History of Art, red. N. Pevsner, J. Nairn, Hammondsworth 1974, s. 33.

⁴ *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 402.

⁵ *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 134-135.

⁶ F. Hartt, D. G. Wilkins, op. cit., s. 240; P. Murray, *Architektura włoskiego renesansu*, Toruń 1999, podaje lata od 1446, pisząc także, że de' Pasti był asystentem Albertiego, powołując się na jego list z 18 listopada 1454 r. (s. 54-55). Hartt i Wilkins z kolei piszą o liście Albertiego z 1454 r., krytykującym poprzednika (*ibid.*).

⁷ *Roma 1300-1875. La città degli anni santi*, red. M. Fagiolo, M. L. Madonna, Milano 1985, s. 88.



Ryc. 5-6. Santa Maria Novella, L. B. Alberti, Florencja; fot. autor



Ryc. 7. Il Gesu, J. Vignola, G. della Porta, Rzym; fot. autor



Ryc. 8. S. Susanna, C. Maderno, Rzym; fot. autor

fasada i jej poszczególne człony zostały przez Albertiego zestrojone w matematyczne proporcje 1:1 i 1:2, realizując w ten sposób zasady estetyki renesansowej, wyznaczonej wcześniej w twórczości Filippo Brunelleschiego, tak w architekturze (Ospedale degli Innocenti, po 1419), jak w malarstwie (wykreślenie perspektywy linearnej na fresku Massaccia z 1427 r. *Trójca Święta /Tron łaski/* w omawianym kościele).⁸ Sam Alberti, jak wiadomo, we wspomnianym traktacie o malarstwie opisał zasadę *costruzione legittima*, tworząc narzędzie wykreślenia proporcji i skrótów perspektywicznych. Alberti eksperymentował z formami łuku triumfalnego i pseudoportyku w kościele San Andrea w Mantui (1470 r.), fundacji markiza Ludovico Gonzagi, gdzie miały mieścić się relikwie Krwi Chrystusa, które według legendy miał przywieźć do Mantui św. Longinus. Elewacja mantuańska, ze względu na wyrafinowanie kompozycji, nie mogła być łatwym wzorem do naśladowania, tak jak fasada kościoła florenckiego.

Kolejnym słynnym przykładem wykorzystania „typu albertiańskiego” jest rzymski kościół Il Gesù (San-tissimo Nome del Gesù). Pierwszy projekt dla nowego kościoła miał sporządzić sam założyciel zakonu jezuitów św. Ignacy Loyola w 1554 roku.⁹ Budowę rozpoczęto 26 czerwca 1568 roku według projektu Jacopo Barozzi da Vignoli (1507-1573), a następnie Giacomo della Porta (1533-1602). Podczas budowy asystowali jezuitcy eksperci między innymi Giovanni Tristano (zm. w r. 1575).¹⁰ Vignola zaprojektował kościół, który miał spełniać wymagania nowego, prężnego zakonu epoki potrydenckiej: na planie krzyża łacińskiego, z jedną, stosunkowo krótką i szeroką, nawą oraz rzędami kaplic po bokach, przesklepiony kolebkowo, o skrzyżowaniu nawy i transeptu przekrytym kopułą. Kształt kościoła wynikał z funkcji liturgicznych i duszpasterskich narzuconych przez zakon i sprecyzowanych przez protektora jezuitów i fundatora kościoła i klasztoru, kardynała Alessandro Farnese (1520-1589), który w liście z sierpnia 1568 roku opisał Vignoli, jak sobie tę świątynię wyobraża.¹¹ Vignola umiał przekształcić idee zleceniodawców w wybitne dzieła architektoniczne, co udowodnił, projektując (wraz z Ammanantim) dla rodziny Farnese między innymi letnią rezydencję Villa Giulia w latach 1550-1555 w Rzymie oraz siedzibę w typie *palazzo in fortezza* w Caprarola (po roku 1559),

ustanawiając wzorce architektury nadchodzącej epoki baroku. Jednak plan fasady kościoła jezuitskiego tego architekta kardynał w 1571 roku odrzucił (znamy go tylko z ryciny Mario Cartaro z 1573 r.¹²) i zdecydował o realizacji fasady według projektu Giacomo della Porta. Korpus kościoła wraz z fasadą ukończono w 1577 roku. Kamienna fasada, wykonana z trawertynu, została zrealizowana w schemacie Albertiego: ma dwie kondygnacje, dolną swobodnie nawiązującą do struktury rzymskiego łuku triumfalnego, górną zaś w formie pseudoportyku ujętego spływami wolutowymi. Obie kondygnacje opinają pary pilastrów w porządku spiętrzonym (korynckim i kompozytowym), jedynie portal główny ujęty jest kolumnami dźwigającymi trójkątny naczółek, zwieńczony jeszcze łukiem odcinkowym. Podobną dominantę środkowego przęsła w drugiej kondygnacji podkreślają kolumny z trójkątnym naczółkiem w formie aedikuli, stanowiącej obramienie zamkniętego półkoliście okna. W stosunku do florenckiej fasady Albertiego tutaj architekt wzbogacił artykulację poprzez wprowadzenie podziałów na przęsła (pięć w dolnej i trzy w górnej kondygnacji) oraz wnek z rzeźbami (po dwie w każdej kondygnacji – na osi portali bocznych) i kartuszem nad portalem środkowym. Elewację della Porta łączy z dziełem Albertiego zasada harmonijnej kompozycji, opartej na module kwadratu, w który (w przybliżeniu) wpisuje się fasada Il Gesù. Ponieważ projekty kościołów jezuitskich musiały być zatwierdzane w Rzymie, ten typ fasady rozpowszechnił się w całym świecie chrześcijaństwa katolickiego. W Rzeczypospolitej jedne z pierwszych w Europie pojawiły się w 1587 roku w Nieświeżu¹³ i Krakowie (od 1597 r.).¹⁴

Na progu epoki baroku, w latach 1597-1603, powstaje w Rzymie na Kwirynale fasada kościoła Santa Susanna według projektu Carlo Maderny (1556-1629).¹⁵ Na tym miejscu powstał kościół już około 330 roku – stał tam *domus ecclesiae*, przebudowywany w VII wieku i następnie w 796 roku. Ta budowla została zniszczona podczas trzęsienia ziemi w XII wieku, ale jej ostateczna odbudowa została zrealizowana w końcu wieku XVI. Maderno, który w tym samym czasie został nominowany architektem bazyliki św. Piotra, pochodził z Capolago nad jeziorem Lugano, można go zatem zaliczyć do grupy architektów zwanych „komaskami”. Należał do niej jego wuj Domenico Fontana (1543-1607), któ-

⁸ J. Białostocki, *Potęga piękna. O utopijnej idei L. B. Albertiego*, w: eadem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 53-58; P. J. Gärtner, *Filippo Brunelleschi 1377-1446*, Köln 1998, s. 22-28.

⁹ Kościół i klasztor profesów powstał na miejscu piętnastowiecznego kościoła parafialnego S. Maria della Strada. Kiedy Ignacy Loyola przybył z jezuitami do Rzymu w 1537 r., proboszcz tego kościoła wstąpił do zakonu, a jezuiti przejęli parafię w 1542 r.

¹⁰ L. H. Heydenreich, W. Lotz, *op. cit.*, s. 275.

¹¹ Polskie tłumaczenie listu w: P. Murray, *op. cit.*, s. 200.

¹² G. Dillon, sv. w: *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal' XI al XX secolo*, t. III, Torino 1972, s. 135.

¹³ T. Bernatowicz, *Miles Christianus et Peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki” w ordynacji nieświeskiej*, Warszawa 1998, s. 45-55.

¹⁴ A. Miłobędzki, *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa 1980, s. 108-115, 121-124; por. M. Karpowicz, *Matteo Castello, architekt wczesnego baroku*, Warszawa 1994, s. 53-66, gdzie m. in. relacjonuje dyskusję o roli wzorca rzymskiej fasady San Andrea della Valle C. Maderny.

¹⁵ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, vol. I, The Early Baroque 1600-1625, Pelican History of Art, Yale 1999, s. 75-76.

ry sprowadził go do Rzymu w 1588 roku, czy Francesco Castelli (1599-1667), także jego krewny, który gdy przyjechał w 1620 roku do Rzymu, przybrał nazwisko Borromini – za kardynałem Mediolanu, św. Karolem Borromeuszem (Carlo Borromeo 1538-1584).¹⁶

Fasada Maderny – nawiązując do schematu „łuk triumfalny – pseudoportyk – sploty wolutowe” – została zakomponowana w nowatorski sposób, który musiał być dla ówczesnych *cognoscenti* artystyczną rewelacją.¹⁷ Zamiast renesansowej zasady koordynacji elementów, czy manierystycznej wirtuozerii opartej na swoistej grze z widzem, tutaj architekt wprowadził zasadę subordynacji elementów, podporządkowanej dominancie kompozycyjnej. Wykorzystując albertiański schemat, zrealizował go w inny sposób. Zarówno w dolnej kondygnacji, opartej na strukturze łuku triumfalnego o pięciu przęsłach, jak również w górnej, w formie trójprzęsłowego pseudoportyku, Maderno zastosował w superpozycji zarówno pilastry i kolumny w porządku korynckim, jak i kompozytowy. Każde kolejne z pięciu przęseł dolnych wysuwa się do przodu, co zostało podkreślone odpowiednio wyłamanym belkowaniem. Dwa skrajne z nich, ujęte zestawem pilaster-kolumna, mają płaską, linearną dekorację rzeźbiarską. Kolejne przęsła (już w obu kondygnacjach) są ujęte zestawem kolumnopara kolumn oraz uzyskały dekoracje w formie aedikuli z pełnoplastycznymi posągami. Dominantę kompozycyjną tworzą przęsła środkowe: w dolnej bogato obramiony portal zwieńczony łukiem odcinkowym, ujęty parą kolumn, z których dwie wewnętrzne dźwigają trójkątny naczółek, przechodzący w drugą kondygnację, w której zachodzi podobny proces narastania efektów plastycznych ku osi środkowej. Efekt ten został wzmocniony nie tylko wyłamaniem belkowania nad przęsłem środkowym, w którym mieści się rozbudowana aedikula na kolumnach jońskich niosących łuk odcinkowy, ale również wyłamaniem środkowej partii tympanonu, na której został umieszczony rzeźbiony kartusz herbowy. Fasada Santa Susanna jest jednym z pierwszych dzieł architektonicznych noszących znamiona stylu, określonego później jako barokowy. Badając historię tego pojęcia w poszukiwaniu najważniejszych cech stylistycznych określających fenomen sztuki wieków

XVII-XVIII i powstającej nie tylko we Włoszech, ale także w tak odległych od Rzymu rejonach artystycznych, jak Ameryka Łacińska czy Rzeczpospolita, można stwierdzić, że „zasada dominaty” (subordynacji) pozwala łączyć twórczość pierwszego malarza epoki Michelangelo Caravaggia (1571-1610), najważniejszego architekta i rzeźbiarza rzymskiego Gianlorenzo Berniniego (1598-1680) czy twórcę Zamku Królewskiego w Warszawie, Matteo Castello (1560-1632), nb. krewnego i współpracownika Maderny.¹⁸

W tym samym czasie – w latach 1607-1616 – powstaje w Mediolanie kościół San Giuseppe według projektu Francesco Maria Ricchino (1584-1658).¹⁹ Działalność tego architekta otwiera w tym mieście epokę baroku, a jego rola jest porównywana do tej, którą w Rzymie odegrał Maderno. Fasada kościoła (ukończona w 1630 r.) również została zaprojektowana²⁰ w typie „albertiańskim”: ma dwie kondygnacje w porządku spiętrzonym (joński i koryncki), dolna, trójosiowa w formie łuku triumfalnego, górna w formie pseudoportyku, ujętego splotami wolutowymi. Środkowe przęsło jest szersze i zostało podkreślone ujęciem półkolumnami, w przeciwieństwie do pilastrów przęseł skrajnych. W górnej kondygnacji pseudoportyk, ujmujący duże okno na osi, został zwieńczony trójkątnym naczółkiem i łukiem odcinkowym w tympanonie, które są wsparte na czterech półkolumnach. Rudolf Wittkower widzi w tej fasadzie spiętrzenie dwóch aedicul.²¹ Artykulacja tej fasady wykazuje pewną nieumiejętność – zauważoną przez tego badacza – w wykorzystaniu klasycznych porządków poprzez niekonwencjonalne zestawienie w jednej linii pilastrów i półkolumn obu kondygnacji.²²

Przykładem późnobarokowej redakcji fasady według schematu Albertiego jest kościół SS. Vincenzo e Anastasio, wybudowany w latach 1646-1650 na Piazza di Trevi w Rzymie dla kardynała Mazarina, dzieło Martino Longhi Młodszego (1602-1660). Inny rzymski przykład to elewacja kościoła Santa Maria in Campitelli z lat 1658-1674 projektu Carlo Rainaldiego (1611-1691). Te dwie fasady – także nazwane przez Rudolfa Wittkowera aedikulowymi²³ – łączą zastosowanie kolumn dźwigających gierowane belkowanie, jako sposobu na stworzenie wielowymiarowej przestrzeni o skom-

¹⁶ A. Blunt, *Borromini*, Cambridge – London, 2001, s. 39; na temat artystów z tego regionu: G. Merzario, *I Maestri Comacini. Storia artistica di mille duecento anni (1600-1800)*, Bologna 1989 (1 wyd. Milano 1893), zob. także M. Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà 'del '600*, Ticino 2002, s. 11-12.

¹⁷ Wittkower, *op. cit.*, s. 73.

¹⁸ Nt. badań nad stylem barokowym – J. Białostocki, „Barok”: styl, epoka, postawa, w: eadem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 220-248; o zasadzie subordynacji zwłaszcza Wittkower, *op. cit.*, vol. II, *High Baroque 1625-1675*, s. 23-27; nt. Zamku w Warszawie – M. Karpowicz, *Matteo Castello*, *op. cit.*, s. 19-36, także Karpowicz, *Artisti ticinesi in Polonia*, *op. cit.*, s. 93-104.

¹⁹ Podstawowa monografia kościoła E. Cattaneo, *Il San Giuseppe del Ricchini*, Milan 1957; zob. także Wittkower, *op. cit.*, vol. I, s. 82-83.

²⁰ Według planów z 1607 r., zachowanych w Biblioteca Trivulziana, fasada i bryła kościoła zostały zaprojektowane razem w jednym czasie – Wittkower, *ibid.*

²¹ Wittkower, *ibid.*, s. 83.

²² *Ibid.*

²³ Wittkower, *op. cit.*, vol. II, s. 102.



Ryc. 9. Santa Maria in Campitelli, C. Rainaldi, Rzym;
fot. autor



Ryc. 10. SS. Vincenzo e Anastasio, M. Longhi Mt., Rzym;
fot. autor

plikowanym planie, czego efektem jest niezwykła plastyczność, choć poddana precyzyjnej geometrii rzutów oraz modularnych proporcji klasycznych porządków (w superpozycji korynckich i kompozytowych). Te włoskie przykłady, będąc przykładem ostatniego etapu ewolucji „fasady albertiańskiej”, stanowią jednocześnie przykład utrwalenia się schematu bezwieżowej elewacji wypracowanej w piętnastowiecznej Florencji. Schemat ten będzie stanowił wzór elewacji kościelnych (nie tylko dla zakonu oo. Jezuitów) powstających w epoce baroku w Europie, czego przykładem jest paryski Val-de-Grâce, budowany od 1645 r., dzieło François Mansarta (1598-1666) i Jacquesa Lemerciera (ok. 1585-1654) czy fasady kościelne powstające na terenach iberoamerykańskich.²⁴

WNIOSKI

Przedstawiona analiza ukazuje rolę wzorców architektury antycznej w rozwiązywaniu problemów kompozycyjnych epoki nowożytnej, zwłaszcza w kontekście dziejów kościelnej architektury w Italii, gdzie do tradycji należały fasady bezwieżowe. Rola fasady Albertiego,

zaprojektowanej dla Santa Maria Novella we Florencji, była – w świetle omówionych przykładów architektury nowożytnej – nie do przecenienia, wskazując jednocześnie na sposób funkcjonowania typów kompozycyjnych w procesie projektowania architektonicznego.

LITERATURA

1. **Bernatowicz T.** (1998), *Miles Christianus et Peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki” w ordynacji nieświeskiej*, Warszawa.
2. **Białostocki J.** (1966), *Potęga piękna. O utopijnej idei L. B. Albertiego*, [w:] eadem, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa.
3. **Białostocki J.** (1976), „Barok”: styl, epoka, postawa, [w:] eadem, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa.
4. **Białostocki J.** (1985), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, Warszawa.
5. **Blunt A.** (2001), *Borromini*, Cambridge – Londyn.
6. **Bonet Correa A.** (2010), *Unidad y diversidad del Barroco Hispano*, [w:] K. Sabik, K. Kumor (red.), *La*

²⁴ A. Bonet Correa, *Unidad y diversidad del Barroco Hispano*, w: *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, red. K. Sabik, K. Kumor, Varsovia 2010, s. 311-316.

- cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Varsovia.
7. **Cattaneo E.** (1957), *Il San Giuseppe del Ricchini*, Milan.
 8. **Dillon G.** (1972, sv.), [w:] *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal' XI al XX secolo*, t. III, Torino.
 9. **Fagiolo M., Madonna M.L.** (1985), *Roma 1300-1875. La città degli anni santi*, Milano.
 10. **Gärtner P.J.** (1998), *Filippo Brunelleschi 1377-1446*, Köln.
 11. **Grabska E., Poprzęcka M.** (wybór, przedmowa i komentarze) (1974), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*, Warszawa.
 12. **Hartt F., Wilkins D.G.** (2007), *History of Italian Renaissance. Painting. Sculpture. Architecture*, New Jersey.
 13. **Heydenreich L.H., W. Lotz W.** (1974), *Architecture in Italy 1400 to 1600*, N. Pevsner, J. Nairn (red.), *The Pelican History of Art*, Hammondswoth.
 14. **Karpowicz M.** (2002), *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà 'del '600*, Ticino.
 15. **Karpowicz M.** (1994), *Matteo Castello, architekt wczesnego baroku*, Warszawa.
 16. **Merzario G.** (1989), *I Maestri Comacini. Storia artistica di mille ducento anni (1600-1800)*, Bologna, (1 wyd. Milano 1893).
 17. **Miłobędzki A.** (1980), *Architektura polska XVII wieku*, Warszawa.
 18. **Murray P.** (1999), *Architektura włoskiego renesansu*, Toruń.
 19. **Wittkower R.** (1999), *Art and Architecture in Italy 1600-1750*. Revised by J. Connors & J. Montagu, vol. I, *The Early Baroque 1600-1625*, Pelican History of Art, Yale.