

Sztuka włoska XVII i pierwszej połowy XVIII wieku

Jan K. Ostrowski

Niezależnie od licznych dyskusji na temat charakteru pojęcia „barok”, określenie epoki około lat 1600–1750 jako barokowej nie budzi zastrzeżeń. Bliższa analiza powstającej wówczas sztuki ujawnia istnienie mozaiki głęboko wzajemnie różniących się zjawisk, kierunków i prądów. Włoskie dziedzictwo artystyczne, które w zestawieniu ze sztuką francuską, flamandzką czy holenderską jawi się jako pewna całość, rozpatrywane szczegółowo prezentuje obraz bardziej skomplikowany. Barok w węższym znaczeniu kierunku stylowego – pojęcie to identyfikujemy z barokiem rozwiniętym i późnym – cieszył się tu pozycją dominującą, ale nigdy całkowicie nie stłumił innych tendencji. U progu epoki, w pierwszym dwudziestoleciu XVII wieku można mówić dopiero o zmierzających różnymi drogami ku barokowej syntezie kierunkach, obok których występują żywe jeszcze tradycje manieryzmu. Przez cały okres rozwiniętego baroku, równoległe do sztuki Berniniego, Borrominiego i Pietra da Cortona, w środowisku rzymskim trwał prąd akademickiego klasycyzmu, by pod koniec XVII wieku zawładnąć sztuką Wiecznego Miasta. W XVIII wieku wiele zjawisk daje się określić jako rokokowe, a przynajmniej od połowy stulecia zaczęły się pojawiać pierwsze zwiastuny neoklasycyzmu. Istotny wpływ na charakter sztuki wywierało zróżnicowanie polityczne, społeczne i gospodarcze kraju, od wieków żyjącego w ramach lokalnych wspólnot o wysokim stopniu niezależności. Wprawdzie w wiekach XVII i XVIII na terenie Italii przeważały stosunkowo rozległe monarchie – jedyne istniejące jeszcze republiki to Wenecja i Genua – to jednak ogromne były różnice cywilizacyjne i kulturowe pomiędzy Piemontem, medycejską Toskanią, Państwem Kościelnym oraz należącym do hiszpańskich Burbonów królestwem Neapolu.

Konfesja nad grobem św. Piotra, jedno ze szczytowych osiągnięć architektoniczno-rzeźbiarskich Gianlorenza Berniniego, pochodzi z lat 1624–1633. Dzięki swej ruchliwości i ozdobności stanowi genialny kontrpunkt monumentalnego wnętrza bazyliki watykańskiej. Spiralne kolumny baldachimu były, według przekonań epoki, wierną kopią podpór ze świątyni Salomona w Jerozolimie. Wspaniałe przedsięwzięcie artystyczne zostało niestety zrealizowane kosztem antycznego zabytku, gdyż potrzebny do jego wykonania brąz uzyskano niszcząc ozdoby Panteonu.

Na tle zarysowanego obrazu ściśle rozumiany barok był zjawiskiem najważniejszym, a także, jak to się postaramy udowodnić, najbardziej płodnym. Twórcze stosowanie jego formuły stylistycznej było nieodzownym warunkiem odgrywania przez dane środowisko liczącej się roli w ramach całego kraju. W ten sposób, kiedy Rzym, główna ojczyzna baroku, po długim okresie dominacji artystycznej, u schyłku XVII wieku przeszedł na pozycje akademickie, punkt ciężkości rozwoju włoskiej architektury przesunął się do Piemontu, a malarstwa – kolejno do Neapolu i Wenecji. Z drugiej strony, niezrozumienie dla wartości baroku czy też opóźnienie w ich przejmowaniu obniżyło rangę tak silnych centrów sztuki, jak Florencja, Mediolan, a nawet siedemnastowieczna Wenecja.

Zasadniczym tłem ideowym włoskiego baroku była gloryfikacja triumfu Kościoła katolickiego, której nie należy jednak wprost utożsamiać z kontrreformacją. Surowość wynikająca z uchwał soboru trydenckiego, przez ponad trzydzieści lat determinująca życie Kościoła, pod koniec XVI wieku uległa rozluźnieniu, a w trzeciej dekadzie następnego stulecia, decydującej dla ostatecznego ukształtowania się baroku, należała już do przeszłości. Niejako symbolicznym zamknięciem epoki była w 1622 roku kanonizacja czworga kontrreformacyjnych świętych: Ignacego Loyoli, Teresy z Avili, Filipa Nereusza i Franciszka Ksawerego. Właściwa kontrreformacja nie wiązała się zresztą bezpośrednio z żadnym z kierunków stylistycznych, wbrew zażartym dyskusjom toczonym niegdyś na ten temat. Jednakowo niechętna wobec humanistycznego poganizmu jak i wobec manierystycznych zawiloci, od sztuki wymagała po prostu poprawności doktrynalnej oraz jasności i zrozumiałości przekazu, zachęcających wiernych do pobożności. Sztuka spełniająca te warunki jest na ogół niemal neutralna z punktu widzenia stylistycznego. Koncentruje się na narracji, budowanej za pomocą środków umiarkowanie realistycznych, zyskując na intensywności w drastycznych nieraz scenach męczeństw. W większości przypadków prowadziło to do odrzucenia wysublimowanych ideałów manieryzmu i ułatwiało zadanie reformy sztuki, przede wszystkim malarstwa, podjętej pod koniec XVI wieku w różnych ośrodkach włoskich.

Willa Borghese w Rzymie. Palacyk leżący w najpiękniejszym rzymskim parku został wzniesiony w latach 1613–1615 przez Hansa van Santena (Giovanniego Vasanzio) dla kardynała Scipione Borghese, nepota papieża Pawła V, w celu pomieszczenia jego zbiorów artystycznych. Obecnie stanowi siedzibę Gallerii Borghese. Otwierająca się na pejzaż architektura nawiązuje do szesnastowiecznej tradycji rezydencji podmiejskiej, a w szczegółach czytelne są jeszcze ślady manieryzmu.

Przełom przyniosło swoiste „odrodzenie renesansu” w papieskim Rzymie, jakie stopniowo narastało za czasów Pawła V Borghese, a ostatecznie zostało przypieczętowane w 1623 roku wstąpieniem na tron św. Piotra poety i miłośnika sztuki, kardynała Maffeo Barberini jako papieża Urbana VIII. Zwycięski Kościół nie musiał się już obawiać odzicia tradycji antycznych ani też autonomicznych wartości sztuki. Nowe potrzeby i nowe możliwości twórcze stworzyły wielkich mistrzów: Berniniego, Borrominiego i Pietra da Cortona, a wraz z nimi monumentalny i dynamiczny kierunek rozwiniętego baroku. Język nowej sztuki, na nie znaną dotąd skalę posługujący się alegorią i emblematyką, nadawał się równie dobrze do celów ikonografii religijnej, jak i mity-

logicznej, które powróciły do symbiozy ze złotego okresu renesansu. Pewne zeświecczenie sztuki religijnej nie wykluczało jej ścisłych związków z nowymi prądami teologicznymi, wpływającymi na kształt barokowej pobożności, jak kwietystyczny mistycyzm, czy też z nowymi formami kultu, jak nabożeństwo czterdziestogodzinne.

W dziedzinie mecenatu artystycznego we Włoszech epoki baroku, epoki potęgi i bogactwa arystokracji, inicjatywy prywatne zdecydowanie górowały nad zbiorowymi. Bardzo specyficzne formy przybrała opieka nad sztuką na terenie Rzymu. Największe inwestycje podejmowali tam oczywiście papieże, jako władcy Państwa Kościelnego. Jednakże pomimo długotrwałej kontynuacji pewnych przedsięwzięć, jak na przykład budowa bazyliki św.



Willa Doria-Pamphili w Rzymie. Podmiejska rezydencja nepota papieża Innocentego X, wzniesiona przez Alessandra Algardiego około 1650 roku, miała pierwotnie stanowić monumentalne założenie ze skrzydłami bocznymi; zrealizowano jedynie część środkową. Bogaty wystrój plastyczny fasady przy pewnym zdecydowaniu i tradycjonalizmie jej rozwiązania architektonicznego zdradza rękę przede wszystkim rzeźbiarza, jakim był Algardi.

Piotra, trudno mówić o mecenacie publicznym, jest to raczej suma następujących po sobie mecenatów indywidualnych. Obejmując tron każdy kolejny papież zdawał sobie sprawę, że dysponuje stosunkowo krótkim czasem dla utrwalenia pamięci swej osoby, co wpływało na intensyfikację działań artystycznych. Równocześnie każde nowe panowanie wyносиło na szczyty hierarchii społecznej nową rodzinę, dla której wspaniałe fundacje były ważną formą podkreślenia zdobytej pozycji. Materialne formy realizacji tych ambicji były zazwyczaj podobne: obejmowały budowę pałacu w centrum Rzymu i rezydencji podmiejskiej, kaplicy przy jednej z głównych świątyń oraz monumentalnego nagrobka papieskiego. Sporym wahaniom podlegał natomiast dobór zatrudnianych artystów, a co za tym idzie i charakter stylistyczny powstających dzieł. Bardzo istotnym czynnikiem było tu pochodzenie papieża, w typowo włoski sposób faworyzującego z reguły swych rodaków. Oczywiście liczył się też smak artystyczny władcy i jego najbliższego otoczenia, a nawet powiązania polityczne stronnictw dworskich. W ten sposób, na przykład, dwuletni pontyfikat bolończyka Grzegorza XV Ludovisi (1621–1623) stanowił szczytowy okres powodzenia grupy uczniów Carraccich. Bardzo charakterystyczne są stosunki z dworem papieskim Gianlorenza Berniniego, który, jakkolwiek urodzony w Neapolu, pochodził z rodziny tokańskiej. Wstąpienie na tron Urbana VIII Barberini (1623–1644) z Florencji otworzyło Berniniemu, a także innemu młodemu Toskańczykowi Pietro da Cortona wspaniałe możliwości działania. Za czasów rzymianina Innocentego X Pamphili (1644–1655) Bernini został odsunięty na rzecz rywali: Borrominiego i Algardiiego, by triumfalnie powrócić dzięki sienieńczykowi Aleksandrowi VII Chigi (1655–1667).

Rynek sztuki epoki baroku był we Włoszech olbrzymi. Inwestycje artystyczne stanowiły ważną dziedzinę gospodarki, przyczyniając się znacznie do wzrostu zatrudnienia. Zapotrzebowanie na różnego rodzaju specjalistów przy realizacji wielkich fundacji oraz fluktuacje koniunktury i smaku powodowały liczne migracje artystów. Szczególną siłą przyciągania miał Rzym, gdzie stosunkowo niewielu artystów wywodziło się z miejscowego środowiska i gdzie działali niezliczeni przybysze z całej Italii, przede wszystkim Toskańczycy oraz tak zwani komaskowie, pochodzący z pogranicza szwajcarskiego. Pomimo bardzo silnej konkurencji miejscowej do Włoch napływali również artyści z krajów zaalpejskich – z Fland-

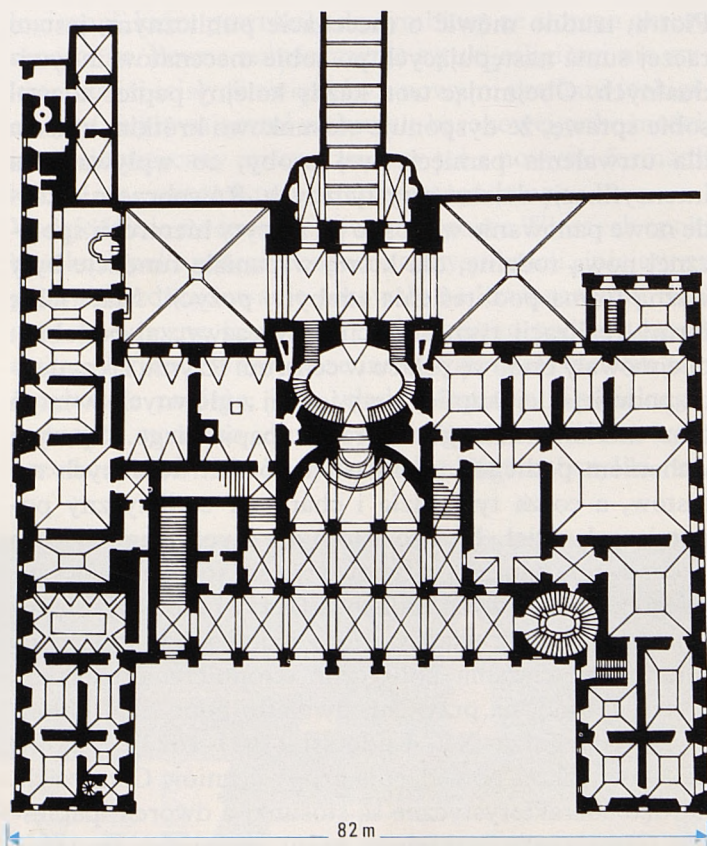


rii, Holandii, Francji i Niemiec. Wiązało się to przede wszystkim ze stuletnią już tradycją wędrowek po naukę do centrum nowej sztuki, ale wielu obcych osiadało w Italii na dłużej, niekiedy nawet na stałe. Najwybitniejsi z nich odgrywali liczącą się rolę we włoskim życiu artystycznym. Przejmując wiele elementów ze sztuki włoskiej, w zamian przekazywali miejscowemu środowisku swe własne doświadczenia, wpisując się organicznie w jego rozwój. Kreśląc obraz włoskiego baroku nie można więc zapomi-

nać przynajmniej o takich artystach jak Rubens, van Dyck, Sustermans, van Laer, Duquesnoy, Poussin i Claude Lorrain.

Pozycja społeczna i przebieg kariery artystów włoskich epoki baroku były bardzo różnorodne. Średniowieczne pojmowanie artysty jako rzemieślnika bynajmniej nie było jeszcze całkowicie przewyciężone. Jednocześnie ludzi sztuki spotykamy zarówno wśród najwyższych kręgów społeczeństwa, czego przykładem jest Bernini, jak i w ludowo-cygańskim półświatku, w którym obracał się Caravaggio oraz cała grupa malarzy, tak zwanych *bamboccianti*. Najczęściej artysta wiązał się na stałe z zamożnym mecenasem, zapewniającym podopiecznemu egzystencję i wprowadzającym go do swego kręgu miłośników sztuki. Pomimo znacznej różnorodności gustów i istnienia artystycznej bohemy, czasy baroku we Włoszech nie znały w zasadzie zjawiska przymierającego głodem artysty, nie akceptowanego przez publiczność. Sztuka o pewnym poziomie zawsze budziła zainteresowanie i znajdowała zbyt. Specyfika życiorysów Caravaggia i Salvatora Rosy wynika nie ze społecznego odrzucenia ich twórczości, ale z cech ich osobowości, nie mieszczących się w ramach istniejącego porządku.

Niezależnie od przyjętego trybu życia, artysta pragnący sprostać wymaganiom epoki musiał mieć, oprócz talentu, szeroką wiedzę w dziedzinie matematyczno-perspektywicznej konstrukcji dzieła, anatomii, ikonografii chrześcijańskiej i archeologii klasycznej. Architekci, tacy jak Borromini i Guarini, bywali wybitnymi inżynierami konstruktorami, zdolnymi do realizacji swych fantazyjnych wizji. Opanowanie umiejętności artystycznych w znacznym stopniu następowało jeszcze w wyniku tradycyjnego procesu kształcenia warsztatowego. Istotną rolę odgrywały tu tradycje rodzinne. Wielu najwybitniejszych twórców epoki, z Berninim i Borrominim na czele, odziedziczyło swój zawód po ojcach. Jednocześnie coraz powszechniejsza stawała się droga studiów o charakterze akademickim, obejmujących zarówno przedmioty ściśle zawodowe, jak i wykłady o charakterze ogólnym. Pomimo powstania pierwszych uczelni i rozwoju teorii, sztuka straciła swą funkcję badawczą wobec rzeczywistości, jaką na równi z nauką spełniała za czasów Brunelleschiego, Albertiego, Uccella i Leonarda. Sugerowany przez niektórych badaczy związek realizmu z przełomu XVI i XVII wieku, najlepiej reprezentowanego przez Caravaggia, z nowym obrazem fizycznego świata, powstającym współcześnie dzięki Galileuszowi i Giordanowi Bru-



Plan pałacu Barberini w Rzymie.

no, jeżeli w ogóle miał miejsce, polegał na przejmowaniu przez artystów pewnych koncepcji naukowych, nie zaś na aktywnym udziale w ich tworzeniu.

Architektura

Przez znaczną część interesującej nas epoki, aż do końca trzeciej ćwierci XVII wieku, rytm rozwoju architektury włoskiej wyznaczały wydarzenia zachodzące w Rzymie. Schyłek XVI stulecia charakteryzował się intensywnym ruchem budowlanym, ale nie miał zdecydowanego oblicza stylowego. Działał wówczas jeszcze Giacomo della Porta (około 1540–1603), a obok niego tacy architekci jak Martino Longhi starszy (zmarł 1591), autor między innymi pałacu Borghese i kościoła San Girolamo degli Schiavoni, oraz Flaminio Ponzio (1560–1613), z czasem ulubiony architekt Pawła V Borghese. Najszerze pole do działania miał jednak pochodzący z pogranicza włosko-szwajcarskiego Domenico Fontana (1543–1607), realiza-

Pałac Barberini w Rzymie wzniesiony wg projektu Carla Maderny w latach 1628–1633. Rezydencja rodziny papieskiej, w której realizacji brali udział Gianlorenzo Bernini i Francesco Borromini. Od frontu znajduje się dziedziniec, ujęty skrzydlami bocznymi, poszerzony o halę wejściową, wypełniającą niemal cały parter korpusu centralnego, co dobrze widać na planie. Po przeciwnej stronie sala terrena otwiera się na ogród. Kompozycja centralnej części fasady oparta jest na klasycznym schemacie zaczerpniętym z Koloseum. W schemat ten Bernini wpisał fantastyczne rozwiązanie obramień okiennych drugiego piętra. Całość stanowi przykład poszukiwań właściwej oprawy architektonicznej dla pompatycznego ceremonialu barokowego dworu.



tor monumentalnych przedsięwzięć Sykstusa V (1585–1590). Zasiadający zaledwie pięć lat na tronie papież-budowniczy oraz jego architekt w wielkim stopniu wpłynęli na kształt Rzymu, przede wszystkim przez nową organizację urbanistyczną, z prostymi arteriami łączącymi główne świątynie i obeliskami ułatwiającymi orientację pielgrzymom. Budowle Fontany, takie jak olbrzymia kaplica Sykstusa V przy bazylice Santa Maria Maggiore, kościół Santa Trinità dei Monti czy fasada północnego ramienia transeptu bazyliki św. Jana na Lateranie, nie przyniosły jednak liczących się nowości stylistycznych. Ich głównymi cechami jest trafne usytuowanie urbanistyczne oraz uproszczony, nieco powierzchowny klasycyzm, zrywający z manierystyczną kunsztownością i dobrze odpowiadający czasom ostatniego papieża surowej fazy kontrreformacji.

Istotny krok naprzód stanowiła natomiast twórczość innego komaska, Carla Maderny (1556–1629), najznakomitszy przykład tak zwanego stylu monumentalnego

i surowego (*stile grande e severo*), prowadzącego wprost ku rozwiniętemu barokowi. W latach 1597–1603 Maderno zbudował kościół Santa Susanna, w którym wychodząc od wcześniejszego schematu jezuitki świątyni Il Gesù przez przekształcenie proporcji i wzmocnienie plastyki fasady uzyskał oryginalne efekty dynamiki i światłocienia. Inne jego prace w dziedzinie architektury sakralnej to stojący tuż obok kościół Santa Maria della Vittoria (1608–1620) oraz udział we wznoszeniu kościoła San Andrea della Valle (1608–1625), do którego wykonał między innymi kopułę, drugą co do wielkości w Rzymie. Główne budowle świeckie stanowią natomiast pałac Mattei di Giove (1598–1611) oraz pałac Barberini (od 1628), dokończony przez Berniniego. Największe znaczenie ma jednak wkład Maderny w budowę bazyliki św. Piotra na Watykanie.

Kierownictwo budowy Maderno objął w roku 1603, a wkrótce potem papież Paweł V rozstrzygnął dyskusyjny od niemal stu lat dylemat dotyczący formy przestrzen-

Kościół Santi Luca e Martina w Rzymie, z lat 1635–1650, wznoszący się w samym centrum założenia starorzemskich forów należał do Akademii św. Łukasza. Pietro Berettini da Cortona zastosował tu plan w formie krzyża greckiego. W rozwiązaniu fasady i kopuły spotykają się dwie główne tendencje rzymskiego baroku: czerpnięte z antyku klasycyzm oraz zamilowanie do dynamiki kompozycyjnej, realizowane przez stosowanie wygiętych płaszczyzn i linii.



Przebudowa kościoła Santa Maria della Pace w Rzymie, dokonana przez Pietra da Cortona w roku 1656, wzbogaciła wcześniejszy, skromny kościół o jedną z najwspanialszych barokowych fasad w Rzymie. Wieloplanowa kompozycja, złożona z form wklęsłych i wypukłych, aktywnie angażuje przestrzeń placu przed świątynią. Oryginalny motyw półkolistego portyku podsunął wielkiemu Berninemu rozwiązanie fasady kościoła San Andrea al Quirinale.

nej głównej świątyni chrześcijaństwa. Zgodnie z wolą papieską Maderno wznosił w latach 1607–1614 korpus przedni i fasadę bazyliki. Pierwotny kościół, któremu Bramante i Michał Anioł nadali formę krzyża równoramiennego, został w ten sposób przekształcony w budowlę podłużną, osiągając swe obecne rozmiary. Ta narzucona przez funkcję papieskiej świątyni, daleko idąca ingerencja w strukturę gotowej już niemal budowli była zadaniem trudnym i ryzykownym. Maderno musiał dołożyć starań, by jego dodatki w możliwie najmniejszym stopniu zepsuły efekt największej w świecie kopuły, przewidzianej dla budowli na planie centralnym. We wnętrzu artysta osiągnął to przez stopniowanie rozmiarów kaplic towarzyszących nawie, narastających w kierunku przestrzeni kopułowej. Projektując fasadę zdecydował się natomiast na maksymalne obniżenie jej wysokości, by nie zasłaniała widoku kopuły. Ów szacunek dla spuścizny poprzedników do pewnego stopnia zaszkodził własnemu dziełu Maderno. Fasada bazyliki okazała się zbyt szeroka (szczególnie wobec rezygnacji z budowy planowanych pierwotnie wież), a jej proporcje zbyt przysadziste, czemu później starał się przeciwdziałać Bernini przez odpowiednie ukształtowanie architektonicznej oprawy placu św. Piotra.

Poza Rzymem architektura pierwszej ćwierci XVII wieku wydała dzieła najwyższej klasy w Mediolanie, gdzie pracowali przede wszystkim Lorenzo Binago (1554–1628), Fabio Mangone (1587–1629) i Francesco Maria Ricchino (1583–1658). Ten ostatni, autor między innymi kościoła San Giuseppe, porównywalny jest z punktu widzenia stylistycznego z Carlem Maderną i uchodzi za jego głównego współzawodnika do miana najwybitniejszego włoskiego architekta epoki. Najważniejszą budowlą wzniesioną w owym czasie we Florencji jest kaplica książęca przy kościele San Lorenzo, zadziwiająca bogactwem wystroju, owoc współpracy Giovanniego de' Medici, Alessandra Pieroniego, Mattea Nigettiego i Bernarda Buontalientego.

Pojawienie się nowej fazy stylowej jest procesem rzadko dającym się precyzyjnie określić pod względem czasowym. Moment ostatecznego ukształtowania się architektury rozwiniętego baroku w czołowych środowiskach włoskich można sytuować około roku 1630, co zbiega się z datą śmierci Carla Maderno (1629) i rozpoczęciem budowy kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji (1631). Główną linię rozwoju architektury rzymskiej następnego półwiecza wyznaczyła trójca genialnych róż-

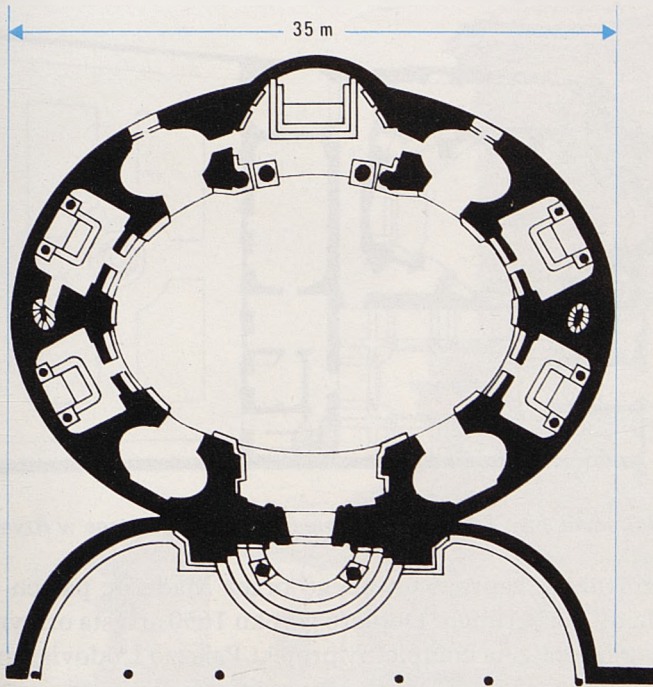


VICINIUS FACIEM POPULI CIRCUM

COLLA DA BARRI NOSTRA
SOSTIENI ATQUE SANCITA
PACIS
VICINI AFFRATERNITA



Najoryginalniejszą z budowli sakralnych Gianlorenza Berniniego jest kościół San Andrea al Quirinale z lat 1658–1670. Owalny rzut stanowi barokową transpozycję kształtu Panteonu. Fasada jest właściwie potężnym, wielokrotnionym portalem, o bardzo różnorodnych rozwiązaniach poszczególnych elementów sekwencji narastających form.



Bernini, plan kościoła San Andrea al Quirinale w Rzymie.

wieśników: Gianlorenzo Bernini (1598–1680), Francesco Borromini (1599–1667) i Pietro Berettini da Cortona (1596–1669). Obok nich należy wymienić nieco młodszego Carla Rainaldiego (1611–1690), a poza Rzymem weneccjanina Baldassare Longhenę (1598–1682). Pod koniec omawianego okresu pojawiły się już zjawiska otwierające późną fazę baroku, w postaci dzieł Guarina Guariniego (1624–1683) w Turynie oraz Carla Fontany (1634–1714) w Rzymie.

Gianlorenzo Bernini, uniwersalny geniusz włoskiego baroku, rozpoczął swą niezwykłą karierę od rzeźby. Początkowo związany był przede wszystkim z kardynałem Scipione Borghese, nepotem Pawła V, a kiedy w roku 1623 wstąpił na tron papieski inny wielki miłośnik nowej sztuki, Urban VIII, stał się głównym artystą jego dworu. Warto przytoczyć słowa, wypowiedziane przez papieża-poetę do geniusza mającego pracować dla jego sławy, stanowią one bowiem dodatkowy przyczynek do uwag na temat pozycji społecznej barokowego artysty: „Wielkim jest szczęściem dla kawalera Berniniego, że na tronie papieskim zasiadł kardynał Barberini, nie mniejszym atoli dla papieża Urbana, że za jego pontyfikatu żyje tak znakomity artysta, jakim jest kawaler Bernini”. W roku 1624 Bernini otrzymał pierwsze zlecenie architektoniczne

na wykonanie fasady kościoła Santa Bibiana oraz baldachimu nad grobem św. Piotra w bazylice watykańskiej. W pracach przy kościele Santa Bibiana brał udział Pietro da Cortona, który wykonał dekorację freskową. Przekształcenie skromnej świątyni ma więc znaczenie historyczne, jako początek samodzielnej działalności dwóch wielkich artystów. W rozwiązaniu fasady, o pałacowym raczej niż kościelnym charakterze, z dolną kondygnacją w postaci otwartego portyku, Bernini dokonał istotnego przekształcenia znanego wcześniej schematu. Poprzez zaakcentowanie przęśła środkowego, zwieńczonego osobnym przyczółkiem, fasada uzyskała wyraźny barokowy, dominujący nad całością akcent. Rozwiązanie to stało się po latach punktem wyjścia fasady kościoła San Andrea al Quirinale.

Rozpoczęta w tym samym czasie, a ukończona w roku 1633 konfesja św. Piotra stanowi modelowy przykład rozwiniętej fazy baroku. Jest to dzieło tyleż architektury co rzeźby. Całość wykonana z brązu, złożona z czterech kolumn, dźwigających wolutowe zwieńczenie, sięga 28 metrów wysokości. W kompozycji wszystko jest ruchem: spiralnym trzonom kolumn odpowiadają równie dynamiczne formy rozpiętego pomiędzy nimi lambrekinu oraz piętrzącego się w górę zwieńczenia. Światło załamuje się na bogatej ornamentyce i złoceniach. Baldachim uzyskał odpowiednią oprawę przez nową aranżację elewacji otaczających go filarów kopuły. U dołu Bernini rozmieścił nisze z posągami czworga świętych: Andrzeja, Longina, Weroniki i Heleny. Ponad nimi znalazły się balkony-oltarze z odpowiednimi płaskorzeźbami, skąd okazywane są wiernym najcenniejsze watykańskie relikwie, związane z tymi właśnie świętymi. Decydując się na tak niezwykle rozwiązanie Bernini rzucił wyzwanie masywnej i poważnej architekturze Michała Anioła i sprawił, że jego dzieło, wraz z powstałą później, wypełniającą absydę kompozycją Tronu św. Piotra (*Cathedra Petri*) stało się głównym akcentem artystycznym i ideowym wnętrza bazyliki. Konfesja św. Piotra zrobiła na współczesnych ogromne wrażenie i była wielokrotnie naśladowana, w czasach neoklasycyzmu uchodziła natomiast za szczytowy przejaw złego smaku.

Ultrabarokowy kierunek swej twórczości Bernini kontynuował w dziełach tak zwanej małej architektury, których znakomitym przykładem jest ołtarz w kościele Val-de-Grâce w Paryżu. Również w niewielkich wnętrzach, takich jak kaplice Cornaro w kościele Santa Maria della Vittoria, Altieri w kościele San Francesco a Ripa czy

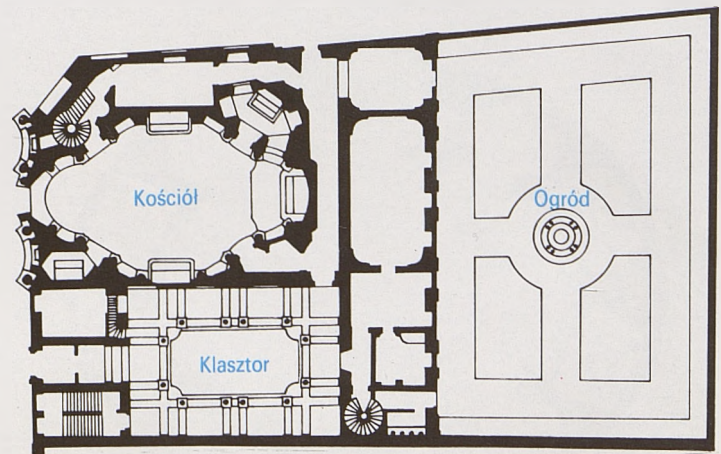
Kościół San Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie. W latach 1638–1641 Francesco Borromini wznosił dla zakonu trynitarzy niewielki kościółek, będący manifestem nowego pojmowania architektury. Plan, stanowiący połączenie owalu z krzyżem, zdefiniowany jest przez miękko gnące się linie. Równie miękko i dynamicznie została skomponowana fasada, wzniesiona niemal trzydzieści lat później niż cała budowla, pod koniec życia artysty. Asymetrycznie umieszczona wieża obliczona jest na malowniczy efekt w perspektywie krzyżujących się ulic.

Chigi w katedrze sienneńskiej, posługiwał się na szeroką skalę rzeźbą, barwnymi marmurami i parateatralnymi, zaskakującymi efektami kompozycyjnymi i świetlnymi.

Odmienne przedstawiają się wzniesione przez Berniniego dzieła architektury monumentalnej, utrzymane w tonie powściągliwego klasycyzmu, których barokowy charakter wyraża się przede wszystkim w odpowiednim traktowaniu przestrzeni i bryły. Bernini pozostawił po sobie trzy kościoły, powstałe niemal jednocześnie, w stosunkowo późnym okresie jego twórczości.

Wszystkie trzy podejmują problem nurtujący architekturę włoską od czasów renesansu: rozwiązanie monumentalnego wnętrza centralnego, nakrytego kopułą. Kościół San Tommaso w Castelgandolfo (1658–1661) został wzniesiony na planie krzyża równoramiennego, a kościół Wniebowzięcia Matki Boskiej w Ariccia (1662–1664), o kolistym planie z dostawionym od frontu portykiem, stanowi głęboko przemyślane nawiązanie do wzoru rzymskiego Panteonu. Najbardziej dojrzałą koncepcję reprezentuje kościół San Andrea al Quirinale (1658–1670). I w tym przypadku punktem wyjścia był Panteon, podstawowa figura rzutu uzyskała jednak formę elipsy ustawionej prostopadle do osi biegnącej od wejścia do głównego ołtarza, z ośmioma kaplicami rozmieszczonymi na obwodzie. Odpowiednie potraktowanie podziałów wnętrza prowadzi wzrok ku głównemu ołtarzowi, ukształtowanemu przestrzennie, jako półelipsoidalna kaplica. Fasada ma formę gigantycznej *aediculi*, w której ramę wkomponowany został półkolisty portyk wspierany dwiema kolumnami. Geneza poszczególnych elementów jest łatwo czytelna. Podstawowy schemat kompozycji stanowi monumentalne rozwinięcie koncepcji środkowego przęsła fasady kościoła Santa Bibiana, a miękko zarysowany portyk wcześniej zastosował Pietro da Cortona w kościele Santa Maria della Pace. Oryginalność dzieła Berniniego polega na znakomitym powiązaniu poszczególnych części w całość klasyczną, a jednocześnie w barokowy sposób dynamiczną i jednolitą. Szczególną rolę odgrywa tu pozornie czysto dekoracyjny motyw portyku, zapowiadającego formę wnętrza, a także rozwiązanie części ołtarzowej, której jest niemalże lustrzanym odbiciem.

Architektura świecka zajmuje w różnorodnej twórczości Berniniego miejsce niezbyt eksponowane, a żadna ze związanych z nim budowli pałacowych nie oddaje w sposób integralny jego koncepcji. Do wczesnych prac architektonicznych Berniniego należy realizacja, z pewnymi



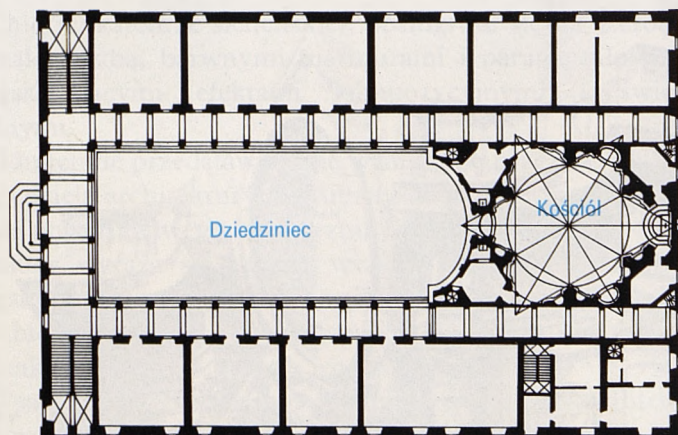
Borromini, plan kościoła San Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie.

zmianami, zaprojektowanego przez Madernę pałacu rodziny Barberinich. Dopiero w roku 1650 artysta otrzymał zamówienie na kompletny projekt Palazzo Ludovisi znajdującego się przy Piazza Montecitorio. Budowa ciągnęła się bardzo długo, dokończył ją dopiero pod koniec wieku Carlo Fontana. Fasada, wzniesiona w znacznym stopniu jeszcze według projektu Berniniego, nawiązuje do wzoru Palazzo Farnese autorstwa Antonia da Sangallo i Michała Anioła. W roku 1664 Bernini zaprojektował pałac Chigich, rodziny swego wielkiego protektora, Aleksandra VII. I tu czytelne są reminiscencje Palazzo Farnese, nowością są natomiast monumentalne podziały pilastrów, opinające pierwsze i drugie piętro budowli. Rozwiązanie to stało się klasyczną formułą wielu późniejszych pałaców w całej Europie. Dzieło Berniniego uległo deformacji w XVIII wieku, kiedy to dwukrotnie powiększono jego szerokość, gubiąc szlachetność bezbłędnie obliczonych proporcji fasady. Największym pałacem Berniniego miała stać się wschodnia część paryskiego Luwru. W roku 1665 artysta udał się na dwór francuski, gdzie był przyjmowany z książęcymi honorami. Przedłożone kolejne trzy wersje projektu, wyrastające z rzymskich doświadczeń, nie odpowiadały jednak potrzebom funkcjonalnym rezydencji oraz utrwalonemu już wówczas francuskiemu zamiłowaniu do form rygorystycznie klasycznych. Pomysły włoskiego mistrza nie doczekały się realizacji, a wschodnia fasada Luwru została wykonana według projektu Francuza, Claude'a Perrault.

O znaczeniu Berniniego jako wielkiego architekta decydują ostatecznie nie jego kościoły i pałace, ale prawdziwie genialne rozwiązanie urbanistyczno-architektoniczne



Wznosząc w latach 1642–1650 kościół uniwersytetu papieskiego w Rzymie, San Ivo della Sapienza, Francesco Borromini musiał się liczyć z wcześniejszą architekturą loggii dziedzińca (widoczną na planie). Układ loggii zdeteminował podziały poziome fasady. Poza tym budowla jest niezwykłym połączeniem geometrycznego rygorystycznego, nieokiełznanej fantazji architekta oraz jego mistrzostwa konstrukcyjnego, pozwalającego na realizację najśmielszych pomysłów, czego dowodem jest wewnątrz kopuły (poniżej).



Borromini, plan kościoła San Ivo della Sapienza w Rzymie.



Kościół Santa Agnese na Piazza Navona, jedna z najwspanialszych świątyń barokowego Rzymu, ma bardzo skomplikowaną historię budowy. Pierwsze prace wykonał Girolamo Rainaldi przy pomocy swego syna Carla, w roku 1653 budowę przejął Borromini, w roku 1657 młodszy z Rainaldich, a wreszcie Giovanni Maria Baratta ukończył prace w 1689 roku. Wkłęśłe potraktowanie środkowej części fasady oraz zastosowanie ażurowych wież zapowiada malownicze rozwiązania późnobarokowe.

placu przed bazyliką św. Piotra. Przystępując do pracy musiał on brać pod uwagę funkcje przestrzeni rozciągającej się przed papieskim kościołem, gdzie rzesze wiernych gromadzą się na nabożeństwa, a także istniejące już budowle zespołu watykańskiego. Równie istotny był czynnik ściśle artystyczny – dążenie do właściwego wyeksponowania architektury świątyni, a w szczególności zatarcia dysharmonii wprowadzonej przez rozbudowę Maderny. W roku 1656 Bernini otrzymał od Aleksandra VII największe zlecenie swego życia. Znane są kolejne stadia projektowe, prowadzące do ostatecznego rozwiązania, które już w roku 1667 zostało doprowadzone do obecnego stanu. Założenie składa się właściwie z dwóch placów. Część przylegająca do bazyliki, w kształcie trapezu, ujęta po bokach niskimi pawilonami, zwęża się i łagodnie opada ku leżącemu nieco niżej placowi owalnemu, otoczonemu monumentalną kolumnadą. Wykorzystanie różnic poziomów oraz zasad perspektywy pozwoliło artyście na optyczne zgubienie zbyt przysadzistości fasady, a ogromne rozmiary placu stwarzają stosunkowo dogodne warunki do oglądania kopuły. W trakcie prac przy placu św. Piotra Bernini wykonał również nową oprawę architektoniczną głównego wejścia do pałacu papieskiego. Raz jeszcze dał dowód swych wirtuozerskich umiejętności poprzez iluzjonistyczne ukształtowanie klatki schodowej, zwanej Schodami Królewskimi (Scala Regia), prowadzącej do apartamentów reprezentacyjnych i Kaplicy Sykstyńskiej. Wzdłuż schodów rozmieszczone zostały kolumny o zmniejszającej się stopniowo wysokości i przyspieszonym rytmem interwałów. Wąski i ciemny tunel został dzięki tej sztuczce optycznie zamieniony w nie kończącą się perspektywę gigantycznej kolumnady.

O ile budowle Berniniego reprezentują w ramach architektury rzymskiej rozwiniętego baroku powściągliwość, monumentalny klasycyzm, o tyle twórczość jego wielkiego rywala, Francesca Borrominiego zrywa radykalnie z tradycją i wyznacza drogę do baroku późnego. Obydwu artystów dzielił w równym stopniu stosunek do sztuki, co i zupełnie odmienne losy życiowe. Borromini nazywał się w rzeczywistości Francesco di Castello, nazwisko, pod którym jest powszechnie znany, przybrał dopiero w 1628 roku. Pochodził z górnowłoskiej rodziny budowniczych, spokrewnionej z Carlem Maderną. Nie był, tak jak Bernini, cudownym dzieckiem, przeciwnie, jego kariera rozwijała się powoli. Do Rzymu przybył około 1614 roku i przez niemal dwadzieścia lat spełniał na





Oratorium filipinów w Rzymie, dzieło Francesca Borrominiego z lat 1637–1650. W zestawieniu z przyległym kościołem Santa Maria in Vallicella z roku 1605 budowla jest przykładem ogromnego przeskoku stylistycznego, jaki dokonał się w ciągu jednego pokolenia. Wykonana z żółto-brunatnej cegły falująca fasada, zwieńczona przyczółkiem o złożonym wykroju, ma charakter na pół pałacowy, na pół kościelny. Efekty światłocieniowe są wzmocnione przez nieortodoksyjnie ukształtowane obramienia okienne.

tamtejszych budowach funkcje techniczne i pomocnicze. Kiedy wreszcie został uznany za wybitnego architekta, nigdy nie uzyskał podobnej do Berniniego pozycji społecznej i zamożności. Nadmiernie wrażliwy, skłonny do intryg i chorobliwej zazdrości, zmarł w wyniku samobójczego zamachu, wywołanego niepowodzeniem zawodowym. Pierwotną specjalnością Borrominiego było odkuwanie detali architektoniczno-rzeźbiarskich. Z czasem awansował na stanowisko pomocniczego architekta oraz rysownika kreślącego projekty wykonawcze, ale i samodzielnie rozwiązującego szczegóły. W ten sposób miał on pewien udział w powstaniu pałacu Barberinich oraz konfesji św. Piotra. Dopiero w 1634 roku uzyskał możliwość samodzielnej pracy dzięki zamówieniu na klasztor hiszpańskiego zgromadzenia trynitarzy wraz z kościołem pod wezwaniem św. Karola Boromeusza. Już przy budowie klasztoru Borromini ujawnił daleko idącą niezależność od uznanych kanonów architektury oraz charakterystyczne cechy własnej sztuki, takie na przykład jak unikanie kanciastych narożników czy dążenie do organicznego powiązania kompozycji ścian i sklepienia. Kościół, na razie bez fasady, został wzniesiony w latach 1638–1641 i pomimo skromnych rozmiarów, co dało początek potocznie używanemu zdrobieniu – San Carlino, odegrał przełomową rolę w rozwoju architektury włoskiej. Dzięki zachowanym kolejnym wersjom projektu znany proces powstawania wybitnego dzieła. Borromini wyszedł od idealnej koncepcji geometrycznej, stopniowo dostosowując ją do potrzeb funkcjonalnych i kształtu działki. Ostatecznie kościół otrzymał rzut będący formą pośrednią pomiędzy krzyżem i elipsą, a wszystkie ściany zostały zarysowane miękką linią. Przykrycie stanowi owalna kopuła, podwyższona optycznie przez formę zmniejszających się ku środkowi kasetonów, spoczywająca na systemie łuków i pendentywów, umożliwiającym jej połączenie z falistymi murami nawy. Płynna i jednolita forma budowli jest zupełnie odmienna od rozwiązań tradycyjnych, wyraźnie odgraniczających poszczególne jednostki przestrzenne. Fasada kościoła, zwanego ze względu na niezwykłość otoczenia San Carlo alle Quattro Fontane, rozpoczęta dopiero w 1665 roku, jest ostatnim dziełem Borrominiego. I tu linia muru zarysowana jest falście. Kompozycja składa się z dwóch podobnie potraktowanych kondygnacji o podziałach finezyjnie zestrojonych za pomocą wielkiego i małego porządku (tu artysta posłużył się swoistym „cytatem” z budowli kapitolinijskich Michała Anioła) oraz bogatą dekoracją rzeźbiarską.

Zachodnią fasadę pałacu Kongregacji Propagandy Wiary w Rzymie ukończył Francesco Borromini w roku 1662. Pałac ważnej watykańskiej instytucji wznosił przez kilka lat Bernini, ulubiony artysta papieża Urbana VIII. W roku 1646 kolejny papież, Innocenty X, wprowadził na jego miejsce Borrominiego, który wykonał między innymi mieszczącą się w pałacu sławną kaplicę Trzech Króli oraz rozbudowaną fasadę. Główne cechy jego dzieła to kolosalny porządek podziałów, miękko zarysowane cofnięcie środkowej osi oraz niezwykle bogactwo silnie cieniujących obramień okiennych.





W 1637 roku, w trakcie prac nad założeniem trynitarским, Borromini zwyciężył w konkursie architektonicznym na inną budowlę zakonną – oratorium filipinów. Kongregacja św. Filipa Nereusza miała już monumentalny kościół Santa Maria in Vallicella, dla którego malowidła wykonali między innymi Caravaggio, Rubens i Cortona. Borrominiemu zlecono wzniesienie tuż obok niewielkiej kaplicy-oratorium, nad którą umieszczono bibliotekę klasztorną. Budowa trwała do 1642 roku. Wnętrze oratorium to prostokątna sala o ściętych narożnikach i ścianach podzielonych pilastrami jońskimi. Jego wyraz jest dość powściągliwy, choć daleki od klasycyzmu, którego zasady Borromini świadomie podeptał w rozwiązaniu szczegółów. W dwupiętrowej, wykonanej z cegły fasadzie Borromini po raz pierwszy zastosował linię falistą na zewnątrz budynku. Malowniczość tej nowatorskiej kompozycji podnosi miękko zarysowany przyczółek oraz efekty światła i cienia, uzyskane przez odpowiednie rozmieszczenie fantazyjnie rozrysowanych obramień okiennych.

Już od 1632 roku Borromini, dzięki rekomendacji Berniniego, prowadził budowę archigimnazjum papieskiego,

późniejszego uniwersytetu, tak zwanej Sapienzy. W roku 1642 otrzymał zlecenie wbudowania kościoła pod wezwaniem San Ivo w jeden z krótszych boków szesnastowiecznego dziedzica Giacomina della Porta. Z góry dane były więc zewnętrzne wymiary rzutu oraz podstawowy schemat podziałów fasady, narzucony przez wysokość pięter krużganków. Pomimo tych ograniczeń Borromini wywiązał się z zadania w sposób świadczący o niezwyklej fantazji i pomysłowości architektonicznej. Plan kościoła, majstersztyk kompozycji geometrycznej, zbliża się do sześcioramiennej gwiazdy względnie też do kombinacji trójkąta równoramiennego i trójliscia. Tej oryginalnej formie przestrzennej odpowiada analogiczny kształt kopuły, na zewnątrz w dwóch trzecich wysokości ukrytej w miękko falującym bębnie. Całość wieńczy latarnia z wysokim, spiralnym hełmem, równie niezwykle jak całość kościoła.

W trzech omówionych dziełach sztuka Borrominiego zyskała najpełniejszą realizację. W pozostałych pracach artysta nie działał w pełni samodzielnie, był zmuszony do przeróbek i uzupełnień starszych budowli lub jego projekty nie zostały w całości zrealizowane. W latach

Architektoniczna oprawa placu św. Piotra w Rzymie, stworzona w latach 1656–1667 przez Gianlorenza Berniniego, chociaż nigdy ostatecznie nie ukończona (plac poza kolumnadą oraz szeroka ulica prowadząca ku Tybrowi powstały dopiero w okresie międzywojennym), stanowi najwybitniejsze dzieło urbanistyki barokowej, wspinałe uzupełnienie głównej świątyni chrześcijaństwa. Wyrafinowana kompozycja perspektywiczna placu spełnia ważną funkcję artystyczną wobec samego kościoła, akcentując jego kopułę oraz służąc optycznej poprawie proporcji fasady.

1646–1649 Borromini dokonał przebudowy katedry Rzymu, starożytnej bazyliki św. Jana na Lateranie. Swoboda postępowania była tu ograniczona koniecznością zachowania podstawowej struktury szacownego zabytku. Wkład Borrominiego polega głównie na nowym ukształtowaniu nawy za pomocą wyszukanego systemu kolosalnych pilastrów, arkad i nisz z dekoracją rzeźbiarską. Kościół Santa Agnese na Piazza Navona nie jest wyłącznym dziełem Borrominiego. Budowę rozpoczęto w 1652 roku według projektu Girolama i Carla Rainaldich. W rok później ich miejsce zajął Borromini, a po czterech latach powrócił Carlo Rainaldi, który dokończył prace przy pomocy Giovanniego Marii Baratty i Antonia del Grande. W ramach tego zbiorowego dzieła udział Borrominiego jest mimo wszystko najbardziej znaczący, choć nie miał on pełnej swobody w projektowaniu, a część jego koncepcji została zdeformowana. Wzbogacił pierwotny krzyżowy plan Rainaldich o układ półkolistych absyd. Fasada otrzymała dwie wieże, co należało do rzadkości w architekturze rzymskiej, a jej część środkowa była wklęsła, co wzmogło efekt potężnej kopuły.

W roku 1653 Borromini objął ciągnącą się już pół wieku budowę kościoła San Andrea delle Fratte, której zresztą również nie ukończył. Jego najważniejszym wkładem jest tu kopuła o przebogatym falującym zarysie oraz asymetrycznie umieszczona wieża, potraktowana jako ażurowe *tempietto*, zwieńczone malowniczą grupą rzeźbiarską. Do późnych dzieł sakralnych Borrominiego należy nie dokończony kościół Santa Maria delle Sette Dolori oraz kaplica Trzech Króli w pałacu Kongregacji Propagandy Wiary, której wewnątrz stanowi nową interpretację rozwiązania oratorium filipinów.

Wśród budowli Borrominiego o charakterze świeckim można wymienić przede wszystkim przebudowę pałacu Falconieri – artysta zastosował tu kolumnową loggię widokową – oraz fasadę pałacu Kongregacji Propagandy Wiary (1662), o wklęsłej partii środkowej i niezwykle bogatych obramieniach wielkich okien. Osobne miejsce zajmuje niewielkie dzieło – iluzjonistyczna kolumnada w Palazzo Spada, wykonana w latach trzydziestych. Przez odpowiednie ukształtowanie rozmiarów poszczególnych elementów udało się artyście pozornie podwoić rozmiary niewielkiego korytarza. Ów pomysł został wykorzystany przez Berniniego przy budowie Schodów Królewskich na Watykanie.

Twórczość Borrominiego stanowiła przełom w dziejach architektury. Zakwestionował on takie podstawowe dog-

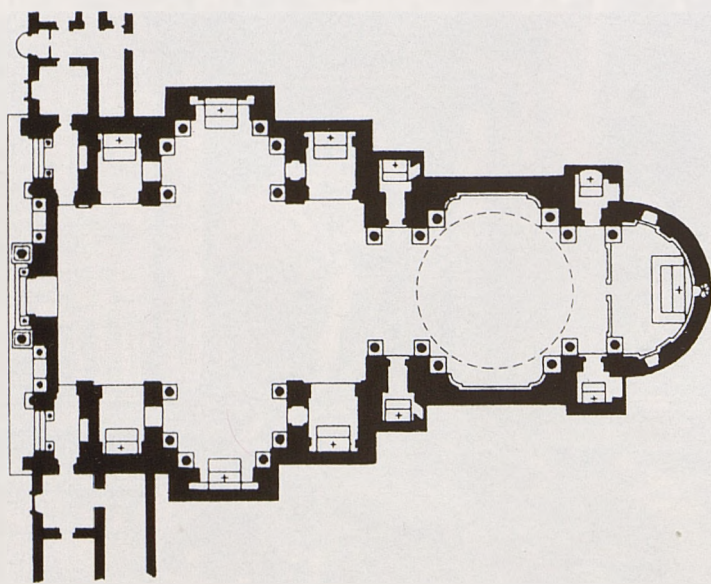
Fontanna di Trevi w Rzymie, najbardziej monumentalna z rzymskich fontann, pochodząca ze schyłku epoki baroku, z lat 1732–1761, jest dziełem Nicola Salvi. Zarówno w rozwiązaniu partii rzeźbiarskich, jak i w potraktowaniu architektonicznego tła nawiązuje bezpośrednio do wielkich wzorów berniniowskich z poprzedniego stulecia.



maty, jak prosta linia ściany czy wyraźne rozgraniczenie jednostek przestrzennych. Przewrotnie dyskutując z tradycją antyku i renesansu, stosował repertuar motywów klasycznych, tworząc z nich zupełnie nowe układy. Borromini był przy tym nie tylko wizjonerem i fantastą. Realizację najśmielszych koncepcji umożliwiały mu niezwykła biegłość konstruktorska. Dziedzictwo Borrominiego ma ogromne znaczenie dla rozwoju architektury XVII i znacznej części XVIII wieku, szczególnie we Włoszech północnych i w Europie Środkowej, a wiele jego koncepcji odrodziło się w architekturze nowoczesnej.

Obok Berniniego i Borrominiego ważne miejsce zajmują, jak już wspomniano, Pietro da Cortona i Carlo Rainaldi, których sztuka sytuuje się niejako pomiędzy klasycyzmem pierwszego i ultrabarokiem drugiego z wielkich mistrzów. Cortona był przede wszystkim malarzem i dekoratorem. Karierę architekta rozpoczął współpracując przy budowie pałacu Barberinich. Jego główne dzieła architektoniczne to kościoły Santi Luca e Martina (1635–1650), Santa Maria in via Lata (1658–1662) oraz przebudowa kościoła Santa Maria della Pace (1656–1657). Pierwsza z tych

[Kościół Santa Maria in Campitelli został zbudowany przez Carla Rainaldiego w latach 1663–1667 na niezwykle skomplikowanym planie krzyża greckiego, wzbogaconym o narożne kaplice i prezbiterium nakryte kopułą.]



budowli, wzniesiona na planie wpisanego w kwadrat krzyża greckiego, którego ramiona zamknięte są półkolistymi absydami, stanowi barokową interpretację typu występującego w architekturze włoskiej od przełomu XV i XVI wieku. Wyrafinowane połączenie elementów klasycyzujących i barokowych występuje też w rozwiązaniu partii zewnętrznych, z lekko wygiętą ku przodowi fasadą i potężną kopułą dominującą nad całością. W kościele Santa Maria della Pace największe znaczenie ma fasada, stanowiąca główny akcent całościowo zaplanowanego placu. Oryginalny pomysł dostawienia do fasady półkolistego portyku, nadający całości kompozycji silne piętno klasycyzmu, został wkrótce wykorzystany przez Berniniego w kościele San Andrea al Quirinale. Niemal równie interesująco przedstawia się fasada kościoła Santa Maria in via Lata, którą artysta potraktował przestrzennie zestawiając jedna nad drugą dwie kolumnowe loggie o formach zaczerpniętych z późnego antyku.

Carlo Rainaldi rozpoczynał karierę u boku swego ojca, Girolama. Jak już wiemy, odegrał on, obok Borrominiego, pewną rolę w ukształtowaniu kościoła Santa Agnese. Jego główne samodzielne dzieła powstały w latach sześćdziesiątych. W latach 1661–1665 Rainaldi wykonał fasadę kościoła San Andrea della Valle. Jego swoboda była tu do pewnego stopnia ograniczona wcześniejszymi pracami Maderny. Fasada powtarza w zasadzie schemat, spopularyzowany przez kościół Il Gesù, dwóch kondygnacji o nierównej szerokości, na które jednak zostały nałożone plastyczne i monumentalne struktury kolumnowych *aedi-*

culi. Niemal równolegle (1663–1667) został zbudowany kościół Santa Maria in Campitelli. Wnętrze o zaskakujących perspektywach, artykułowane za pomocą prawdziwego lasu potężnych kolumn, stwarza bogate efekty scenograficzne.

Bardzo plastyczna jest również fasada, w której zastosowano dwuplanowo zestawione pełne kolumny. Najwybitniejszym dziełem Rainaldiego jest urbanistyczne ukształtowanie Piazza del Popolo (1662–1679), położonego przy głównym wjeździe do miasta od strony północnej i odgrywającego ważną rolę w ceremoniach epoki baroku. Z placu o planie zbliżonym do trapezu wybiegają wachlarzowo trzy ulice prowadzące do różnych części Rzymu. W powstałe w ten sposób dwa ostrokątne narożniki Rainaldi wkomponował dwa kościoły: Santa Maria in Monte Santo oraz Santa Maria dei Miracoli. Pewne ściśle wystudiowane różnice w ukształtowaniu tych pozornie identycznych budowli (w jednym wypadku kopuła ma rzut elipsy, w drugim koła) zacierają asymetrię układu, dając wraz z wcześniejszym obeliskiem Domenico Fontany wrażenie pełnej regularności kompozycji.

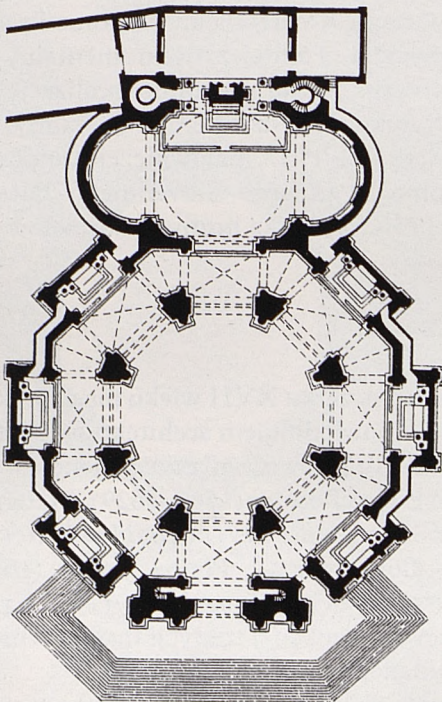
Z pozostałych ośrodków włoskich architektura rozwiniętego baroku wydała interesujące zjawiska w Neapolu, gdzie działał płodny architekt Cosimo Fanzago (1591–1678), oraz w Apulii. Sztuka tej prowincji wykazuje wiele powiązań z Hiszpanią, czego najlepszym przykładem jest przebogata fasada katedry w Lecce, dzieło Giuseppe Zimbalo z lat 1659–1670. Najwybitniejszym pracującym poza Rzymem przedstawicielem generacji Berniniego, Borrominiego i Cortony był jednak, jak już wspomniano, Baldassare Longhena. Jego główne dzieło to kościół Santa Maria della Salute w Wenecji, rozpoczęty w roku 1631 i budowany następnie przez około pół wieku. Jest to budowla bardzo szczególna. Ośmioboczny plan z obejściem znajduje precedensy w zabytkach starożytności i bizantyjskich. Poszczególne motywy oraz rygorystycznie klasycyzujący sposób ich zestawienia wywodzi się z wielkiej tradycji weneckiej XVI wieku, przede wszystkim ze sztuki Palladia. We wnętrzu zastosowano, tak jak to czyniono w okresie wczesnego renesansu, dyskretną polichromię: elementy dźwigające wykonane z szarego kamienia kontrastują z białą partii pasywnych – ścian i wypełnień. Barokowy charakter kościoła ujawnia się natomiast w jego niezwykle malowniczym usytuowaniu u wejścia do Wielkiego Kanału oraz w poddaniu całości kompozycji pod dominację monumentalnej kopuły, opiętej ogromnymi, dynamicznie rozrysowanymi wo-

Kościół Santa Maria della Salute w Wenecji, wzniesiony jako wotum po wielkiej zaradzie roku 1630, stał się narodowym pomnikiem Wenecji i niezwykle charakterystycznym motywem jej panoramy. Baldassare Longhena nawiązał tu ściśle do miejscowej tradycji renesansowej, a barokowość jego dzieła wyraża się przede wszystkim w monumentalnej formie kopuły i dynamizmie opinających ją woluc.

lutami. Podobne świadome sięganie do wzorów z okresu renesansu spotykamy w innych pracach Longheny, na przykład w pałacu Pesaro (około 1663–1710), będącym barokową interpretacją rozwiązań Sansovina.

Wkrótce po połowie wieku XVII, za życia wielkich mistrzów rozwiniętego baroku, pojawili się młodszy od nich o pokolenie dwaj architekci, których twórczość stanowi punkt wyjścia głównych nurtów późnego baroku: Carlo Fontana i Guarino Guarini. Carlo Fontana zaczął jako asystent Cortony, Rainaldiego i Berniniego, a po śmierci tego ostatniego uzyskał dominującą pozycję w rzymskim środowisku artystycznym. Jego najbardziej udane dzieło to fasada kościoła San Marcello al Corso (1682–1683), w której pomimo zarysowania jej linią wklęsłą, ujawnił wyraźną tendencję do chłodnego, akademickiego klasycyzmu. Fontana był również autorem licznych kaplic przy rzymskich kościołach oraz projektantem jeszcze liczniejszych nagrobków. W dziełach tych nawiązywał chętnie do klasycyzujących elementów sztuki Berniniego, a nawet do wcześniejszej tradycji Maderny. Formuła stylistyczna doskonale odpowiadająca umacniającej się postawie uczonego akademizmu znalazła szerokie zastosowanie w ogromnej produkcji architektonicznej

XVIII wieku, a z czasem złąła się z pojawiającym się stopniowo neoklasycyzmem. W Rzymie najlepszymi przykładami są: fontanna di Trevi (1732–1761) Nicola Salvi oraz fasady bazylik św. Jana na Lateranie (1733–1736) Alessandra Galilei i Santa Maria Maggiore (1741–1743) Ferdinanda Fugii, na południu – gigantyczny



[Baldassare Longhena, plan kościoła Santa Maria della Salute w Wenecji.]

pałac królewski w miejscowości Caserta pod Neapolem (Luigi Vanvitelli), rozpoczęty w roku 1752. Specyficzną, bardzo indywidualną odmianę klasycyzmu reprezentował działający w Piemontcie Filippo Juvarra (1678–1736), autor między innymi wielkiego sanktuarium Superga pod Turynem oraz pałacu myśliwskiego królów Sardynii w Stupinigi (1729–1733), wzniesionego na niezwykle wysokim planie w kształcie litery X. W Wenecji obserwujemy niemal nieprzerwaną lokalną tradycję klasyczną, od czasów renesansu po neoklasycyzm.

Zupełnie odmienną drogą poszedł Guarino Guarini, wizjoner o głębokiej wiedzy matematycznej i wirtuozerskich umiejętnościach konstrukcyjnych. Wstąpiwszy we wczesnej młodości do zakonu teatynów, większość życia spędził przenosząc się z klasztoru do klasztoru swej kongregacji, jako profesor filozofii i matematyki. Jego wczesne dzieła wzniesione w Messynie, Lizbonie i Paryżu nie zachowały się, choć znamy ich kształt dzięki wydaniu dopiero w 1737 roku traktatowi architektonicznemu Guariniego *Architettura civile*. W roku 1666 Guarini osiedlił się w Turynie, a w roku następnym podjął budowę rozpoczętej wcześniej kaplicy Santa Sindone (Świętego Całunu). Odziedziczony po poprzedniku kolisty plan budowli ożywił wprowadzając trzy również kolisty przedścionki, których kolumnowe portyki wdzierają się do przestrzeni centralnej. Główny akcent kaplicy stanowi kopuła. Jej rzut to sekwencja wpisanych kolejno w siebie sześcioboków, których boki są w rzeczywistości konstrukcyjnymi łukami, piętrzącymi się ku górze i tworzącymi ażurową czaszę. Całość wieńczy wysoka, piramidalna latarnia. Rozwinięciem koncepcji kaplicy jest znajdujący się tuż obok kościół San Lorenzo. Rzut wychodzi zasadniczo od kwadratu wzbogaconego o arcyskomplikowany układ absyd i występujących ku centrum kościoła eksedr. Kupuła została tym razem ukształtowana za pomocą krzyżujących się żeber, które odrywają się od jej czaszy i tworzą ażurową ośmioramienną gwiazdę wokół otworu latarni.

Najwybitniejszą budowlą świecką Guariniego jest Palazzo Carignano w Turynie, rozpoczęty w roku 1679, w którym zastosował on elipsoidalnie wygięty ryzalit i bogatą, zrealizowaną w formowanej cegle dekorację.

Twórczość Guariniego należy z punktu widzenia chronologii do baroku rozwiniętego, zawiera jednak istotne pierwiastki późnej fazy tego kierunku. Uczonego teatyna wiele łączy z Borrominim, którego dzieła poznał w czasie studiów w Rzymie. W przeciwieństwie do fantastycznych,

ale zawsze jasno czytelnych struktur Borrominiego, Guarini posługuje się chętnie efektami zawilosci, stale dążąc do zaskoczenia widza. Jego specjalnością było wznoszenie niezwykle wysokich sklepień, szczególnie kopuł. Pomysły kompozycyjne i konstrukcyjne czerpał ze studiów nad architekturą gotycką, a być może także i mauretańską, którą poznał na południu Włoch.

Niezależnie od różnic pomiędzy dziełami Guariniego i Borrominiego, twórczość tych architektów wspólnie wyznaczyła drugą, obok klasycznej, drogę rozwoju architektury włoskiej XVIII wieku. Ów właściwy późny barok, lubujący się w dynamicznych układach kompozycyjnych, falujących liniach ścian i fantastycznych sklepieniach, a niekiedy przybierający lekki i delikatny charakter rokoka, najszerzej przyjął się w Piemontcie. Najwybitniejszym jego przedstawicielem był Bernardo Vittone (1704/05–1770), który najbliższą sobie tradycję Guariniego (był wydawcą jego traktatu) łączył z charakterystyczną suchością formy, zaczerpniętą od klasycysty Juvarry. W Rzymie do podobnej, specyficzniej włoskiej odmiany rokoka należą przede wszystkim scenograficzne rozwiązania urbanistyczne Schodów Hiszpańskich (Francesco de Sanctis, 1723) oraz placu św. Ignacego (Filippo Raguzzini, 1727–1728). Bardzo swoisty charakter architektury utrzymało w ciągu XVIII wieku południe kraju, przede wszystkim Sycylia. Tamtejszy monumentalny i dekoracyjny późny barok zyskał znakomite realizacje w postaci katedry w Syrakuzach, dzieła Andrea Palmy i Pompeo Picherale, z lat 1728–1757, malowniczej kompozycji Piazza del Duomo w Catanii Giovanniego Battisty Vaccariniego z 1736 roku oraz licznych kościołów i pałaców Palermo.

Rzeźba

Rzeźba włoska początku XVII wieku ma charakter przejściowy i jest odpowiednikiem architektury Carla Maderny. Najwybitniejsi jej ówczesni przedstawiciele działający w Rzymie to Pietro Bernini (1562–1629), Stefano Maderno (1576–1636) i Francesco Mochi (1580–1654), a poza Rzymem – florentyńczyk Pietro Tacca (1577–1640). Charakter stylowy ich twórczości wyrastał z połączenia kaligraficznej i wyszukanej tradycji manieryzmu z narastającymi tendencjami klasycyzującymi.

Sytuacja uległa głębokiej zmianie począwszy od lat dwudziestych, kiedy to nastąpiła krystalizacja potężnej indywidualności Gianlorenza Berniniego, dominującej nad

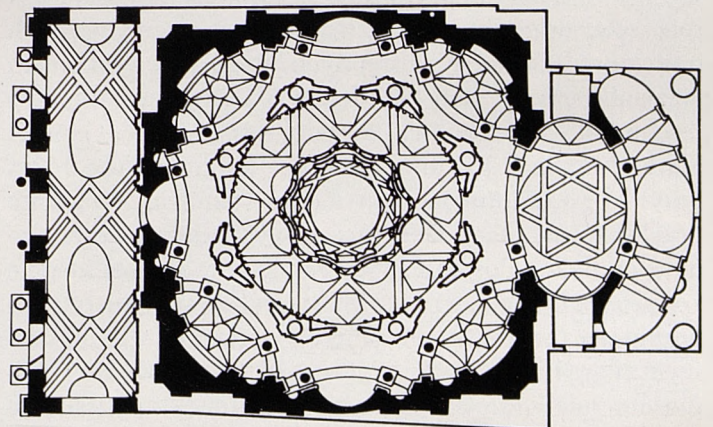


Kościół San Lorenzo w Turynie. Guarino Guarini, 1668–1687, wnętrze kopuły (u dołu) oraz kopuła kaplicy Świętego Calunu (Santa Sindone) w tymże mieście, 1667–1690 (u góry). Guarini, kontynuator idei Borrominiego, stworzył w swych turyńskich dziełach najśmielsze i najbardziej fantazyjne konstrukcje kopułowe czasów baroku. Plan kościoła San Lorenzo zadziwia kaligraficznym pięknem geometrycznego układu, który architekt potrafił przenieść na równie oryginalne formy przestrzenne.

całą rzeźbą epoki baroku. Właśnie w rzeźbie i w kompozycjach rzeźbiarsko-architektonicznych uniwersalny geniusz tego artysty wypowiedział się najpełniej. Umiejętności Berniniego jako rzeźbiarza były wręcz niezwykle. Jego wielkość wyraża się w równym stopniu w tworzeniu nowych koncepcji ikonograficzno-kompozycyjnych, jak w rozwiązywaniu szczegółowych problemów formy, czy wreszcie w wirtuozerskim opanowaniu techniki obróbki marmuru. Skala przedsięwzięć artystycznych Berniniego sprawia przy tym, że wiele z nich było dziełami zbiorowymi, gdzie indywidualność mistrza zawsze szczęśliwie integrowała poczynania wykonawców. Bernini wcześniej osiągnął dojrzałość artystyczną, a siły twórcze zachował do późnej starości. Jego bogata spuścizna prezentuje się bardzo jednolicie i dopiero uważna analiza ujawnia w jej ramach pewne fazy rozwoju stylistycznego.

Gianlorenzo Bernini zaczął karierę w warsztacie rzeźbiarskim swego ojca, Pietra. Biegłość kilkunastoletniego artysty zwróciła uwagę kardynała Scipione Borghese, nepota papieża Pawła V i wielkiego miłośnika sztuki, do którego kolekcji – dzisiejszej Gallerii Borghese w Rzymie – trafiły niemal wszystkie młodzieńcze dzieła Berniniego. Wśród najwcześniejszych przykładów można wymienić reprodukowaną kompozycję *Koza Amaltea z Zeusem i satyrem*. W latach 1618–1619 powstała grupa *Eneasza z Anchizesem*, dość wyraźnie nawiązująca jeszcze do wzorów Pietra Berniniego i manierystycznej tradycji *figura serpentinata*.

Następne prace, wykonane dla kardynała Borghese do 1625 roku, stanowią punkt zwrotny w karierze młodego artysty, który osiągnął w nich pełną dojrzałość twórczą,



Guarino Guarini, plan kościoła San Lorenzo w Turynie.

a także w dziejach całej rzeźby włoskiej, jako początek fazy rozwiniętego baroku. Kolejno powstawały *Porwanie Prozerpiny*, *Dawid* oraz *Apollo i Dafne*. Wszystkie kompozycje łączy narastające dążenie do ukazania momentu przełomowego, uchwycenie migawkowo stanu ruchu. Jeśli *Porwanie Prozerpiny* ma jeszcze pewne precedensy w rzeźbie XVI wieku, to *Dawid* wyrzucający kamień z procy jest zaprzeczeniem tradycyjnego ujęcia tematu, a postać Dafne zamieniająca się w drzewo wawrzynu stanowi wręcz przykład przekroczenia możliwości wyrazowych rzeźby w kierunku rezultatów uzyskanych dopiero przez film. Ważną nowością, sięgającą samej istoty pojmowania zasad kompozycji rzeźbiarskiej, było nadanie jej charakteru kierunkowego. Rzeźby wykonane dla kardynała Borghese są pełnoplastyczne, jednakże efekt artystyczny stwarza jeden jedyny, ściśle przez artystę zaprogramowany sposób ich oglądania. Inne widoki, jakkolwiek możliwe, są już znacznie mniej korzystne, a niekiedy wręcz zacierają czytelność kompozycji. Bernini z całą świadomością starał się wpływać na charakter kontaktu widza ze swymi dziełami. Rzeźby z Galerii Borghese były pierwotnie ustawione pod ścianami. W późniejszej *Ekstazie św. Teresy* odpowiednia rama architektoniczna wręcz zmuszała do podporządkowania się koncepcji artysty. Inną ważną cechą stylową omawianych kompozycji jest finezyjne połączenie wskazanych wyżej elementów nowej dynamiki, mającej stać się jednym z głównych znaków rodzącego się baroku, z bardzo silnym współczynnikiem klasycyzmu. Odpowiednich wzorów dostarczały Berniniemu przede wszystkim dzieła rzeźby hellenistycznej, dostępne w rzymskich kolekcjach, a także malowidła Annibala Carracciego.

W omówionych dotąd pracach Berniniego najważniejszą rolę odgrywał akt, nawiązujący do humanistycznych tradycji renesansu. W następnych latach głównym polem działania artysty stały się dzieła o charakterze typowo religijnym. Figury św. Bibiany (1624–1626, kościół Santa Bibiana w Rzymie) oraz św. Longina (1629–1638, bazylika św. Piotra na Watykanie) stanowią znakomite przykłady adaptacji dotychczasowych doświadczeń do nowych zadań. Postacie świętych ukazane są w momencie kontaktu z Bogiem, a ich twarze wyrażają stan mistycznej iluminacji. Środków formalnych dostarczała tu w dalszym ciągu rzeźba hellenistyczna. W kształtowaniu rzeźb główną rolę zaczęła odgrywać draperia, która stała się odtąd na przeciąg stu pięćdziesięciu lat najważniejszym środkiem wyrazu rzeźby barokowej. Świeckim odpowie-

dnikiem tej fazy stylowej twórczości Berniniego jest popiersie Scipiona Borghese (1632, Galeria Borghese), arcydzieło portretu psychologicznego i ożywienia kompozycji statycznego zdawałoby się motywu, jakim jest gładka materia kardynalskiej mocy.

Nieźródlna dynamika i swoboda emanująca z dzieł Berniniego sprawia wrażenie, że powstawały one w wyniku chwilowego natchnienia, niemal bez wysiłku. W odróżnieniu od swego wielkiego poprzednika, Michała Anioła, Bernini rzeczywiście miał nadzwyczajną łatwość tworzenia, podbudowywał ją jednak ogromną pracowitością. Jego proces twórczy opierał się na niezliczonej ilości szkiców i studiów, które pozwalały artyście na bezbłędne wykalkulowanie wszelkich możliwych odmian rodzącej się kompozycji. O skali tych prac studyjnych Berniniego najlepiej świadczy zanotowana przez kronikarza wiadomość o dwudziestu dwóch modelach figury św. Longina poprzedzających wykonanie jej w marmurze.

Najpełniejszą realizację koncepcji artystycznych Berniniego stanowiły monumentalne dzieła o charakterze rzeźbiarsko-architektonicznym, takie jak nagrobki papieża Urbana VIII (1628–1647) i Aleksandra VII (1671–1678) w bazylice watykańskiej, wewnątrz kaplicy Cornaro przy kościele Santa Maria della Vittoria, ze sławną grupą *Ekstazy św. Teresy*, fontanna Czterech Rzek na Piazza Navona (1648–1651) czy wreszcie Tron św. Piotra. W pracach tych Bernini był jednocześnie ikonologiem tworzącym program ideowy dzieła, urbanistą, architektem, rzeźbiarzem, malarzem i organizatorem tego złożonego procesu. Na zaplanowany w najdrobniejszych szczegółach ostateczny efekt składają się środki właściwe wszystkim dziedzinom sztuki, a także elementy niematerialne w postaci światła czy też dogłębnie poznanych i perfekcyjnie wykorzystanych zasad ludzkiego postrzegania świata. W nagrobku Urbana VIII Bernini pod pewnymi względami nawiązał do koncepcji nagrobków medycejskich Michała Anioła. Niemal identyczna jest forma sarkofagu, zbliżony układ trójosobowej grupy, zwieńczonej siedzącą figurą zmarłego. Zupełnie odmienny jest natomiast przepych materiału – złoczonego brązu i wielobarwnych marmurów – oraz bogactwo form draperii, wspaniale realizujące zasady rozwiniętego baroku. Podobny układ ma pomnik Aleksandra VII, w którym papież ukazany jest w pozie klęczącej, a do kompozycji został włączony portal jako symboliczna brama pomiędzy życiem i śmiercią.

Palazzo Carignano w Turynie, rozpoczęty przez Guarino Guariniego w 1679 roku. Dynamiczny układ elementów wklęsłych i wypukłych oraz bogaty wystrój plastyczny fasady pałacu został zrealizowany w cegle. Podobnie jak wcześniej Borromini, Guarino Guarini zaakcentował w ten sposób wartość swej sztuki niejako wbrew skromnemu charakterowi użytego materiału. Owalny zarys ryzalitu środkowego znalazł liczne naśladownictwa w architekturze europejskiej XVIII wieku.



Wnętrze salonu pałacu w Stupinigi, dzieło Filippa Juvarry. Skromna nazwa palazzina di caccia odnosi się w rzeczywistości do monumentalnej rezydencji podmiejskiej o przebogatej dekoracji wewnątrz. Dwukondygnacyjny salon, mieszczący się na przecięciu skrzydeł pałacowych, stanowi rozwiązanie charakterystyczne dla pałaców myśliwskich. Łączy on tradycje centralnych wnętrz willi renesansowych oraz salonów wykształconych w architekturze francuskiej XVII wieku.



Kaplicę Cornaro Bernini zaprojektował w najdrobniejszych szczegółach, od fresków na sklepieniu po układ marmurów na posadzce. Wnętrze kaplicy upodobnione zostało do teatru z publicznością, którą stanowią figury członków rodziny Cornaro zasiadających w łóżach przy ścianach bocznych. Scenę stanowi wybrzusząca się *aedicula* ołtarza tworząca obszerną niszę, w której rozgrywa się mistyczny spektakl ekstazy św. Teresy. Oślepiąco biała, marmurowa grupa złożona z postaci świętej i archanioła z grotem miłości Bożej zatraciła swój materialny charakter, unosząc się na również marmurowych obłokach. Póллеżąca figura św. Teresy, o twarzy wyrażającej jednocześnie ból i oślnienie, stanowi niemal abstrakcyjny kłęb wspaniałej draperii habitu. Do próby ilustracji sławnego opisu wizji hiszpańskiej karmelitanki zostało użyte światło w formie obrazowej i naturalnej: po złoconych promieniach glorii sływa poświata od ukrytego za ołtarzem okna.

W fontannie Czterech Rzek ustawionej na Piazza Navona, na osi kościoła Santa Agnese, Bernini w niemal symboliczny sposób włączył elementy reprezentujące główne źródła jego sztuki: naturę i antyk. Nadnaturalnych rozmiarów personifikacje głównych rzek świata, jednocześnie symbolizujące jego części, rozsiadły się na fantazyjnie ukształtowanych sztucznych skałach, z których tryskają strumienie wody. Całość kompozycji wieńczy starożytny obelisk egipski.

Ostatnim z wielkich dzieł Berniniego sięgających do arsenału wszelkich możliwych środków artystycznych jest monumentalna kompozycja Tronu św. Piotra, stanowiąca zamknięcie głównej osi bazyliki watykańskiej. Funkcję czynnika integrującego elementy architektoniczne i rzeźbiarskie spełnia, podobnie jak w kaplicy Cornaro, złote światło emanujące z witraża z Duchem Świętym, umieszczonego w centrum gigantycznej glorii.

W ściśle rzeźbiarskich pracach Berniniego, pochodzących mniej więcej z ostatniego piętnastolecia życia artysty, pojawiła się nowa tendencja stylowa polegająca na sublimacji i ornamentalizacji formy. Wzory antyczne, odgrywające wcześniej tak wielką rolę, jak gdyby straciły na znaczeniu. Rzeźby nabrały wysmukłych, „gotyckich” proporcji, a draperie w znacznym stopniu uniezależniły się od form postaci, tworząc ruchliwe, niemal abstrakcyjne układy. Jako przykłady tego rodzaju zjawisk mogą służyć między innymi popiersie Ludwika XIV z 1665 roku, znajdujące się w pałacu w Wersalu, figury aniołów w kościele San Andrea delle Fratte (1668–1671) pierwo-

Koza Amaltea z Zeusem i satyrem. Już w młodzięcym dziele, z czasu około roku 1615–1617, Gianlorenzo Bernini dał dowód pełnego opanowania warsztatu rzeźbiarza, tak jeżeli chodzi o swobodę kompozycji, jak i oddanie zróżnicowanej faktury poszczególnych motywów. Marmur, wysokość 45 cm (Galeria Borghese, Rzym).

tnie przeznaczone dla ozdoby mostu św. Anioła, a przede wszystkim *Błogosławiona Ludwika Albertoni*, nawiązująca pod wieloma względami do *Ekstazy św. Teresy*. Ów późny styl Berniniego miał bardzo istotne konsekwencje dla rzeźby późnobarokowej, nie tyle jednak we Włoszech, gdzie górę wziął klasycyzm, ile w Europie Środkowej, w której stał się jedną z przesłanek szerokiego odrodzenia się, w okresie późnego baroku i rokoka, nieklasycznych i ekspresyjnych tradycji snycerki późnogotyckiej.

Wszystkie pozostałe zjawiska w rzeźbie rzymskiej XVII wieku albo rodziły się w bezpośredniej orbicie oddziaływania wielkiej indywidualności Berniniego, albo też stanowiły ostentacyjne próby znalezienia odmiennej drogi. Wielkie przedsięwzięcia rzeźbiarsko-dekoracyjne Berniniego wymagały wielu współpracowników. Mistrz gromadził w swej pracowni właściwych uczniów, ale tolerował również odmienne od własnej postawy stylistyczne. W ten sposób na przykład wielkie figury świętych przy filarach bazyliki św. Piotra wykonali, obok niego samego i jego naśladowcy, Andrei Bolgiego (1605–1656, autor figury św. Heleny), należący do starszej generacji Francesco Mochi (św. Weronika) i zdeklarowany klasycysta François Duquesnoy (św. Andrzej). Do grupy właściwych współpracowników Berniniego należą, oprócz wspomnianego już Bolgiego, Giuliano Finelli (1601–1657), Ercole Ferrata (1610–1686), Antonio Raggi (1624–1686) oraz Domenico Guidi (1625–1701). Kontakt z Berninim pozwolił tym artystom współtworzyć kształt barokowego Rzymu. Ercole Ferrata wykonał według koncepcji mistrza sławny pomnik w kształcie słonia dźwigającego obelisk, ustawiony przed kościołem Santa Maria sopra Minerva, a oprócz tego, wraz z samym Berninim, Guidim i Raggim, miał udział w powstaniu wspaniałej dekoracji rzeźbiarskiej mostu św. Anioła.

Obóz klasyczny, pozostający w opozycji do baroku Berniniego, a znajdujący oparcie w rozwijającej się teorii sztuki, reprezentowali przede wszystkim wspomniany już François Duquesnoy (1594–1643) oraz Alessandro Algardi (1595–1654). Duquesnoy pochodził z Brukseli, ale dzieła dojrzałej twórczości (1618–1643) zrealizował w Rzymie i należy tyleż do dziejów sztuki flamandzkiej, co włoskiej. W generacji twórców rozwiniętego baroku reprezentował on najgłębiej pojęty klasycyzm, odwołujący się wprost do pełnych powagi wzorów starożytnych. Warto tu przypomnieć, że Bernini też czerpał z antyku, ale z jego swoiście barokowej odmiany – z epoki hellenistycznej. Znakomitym przykładem adaptacji przez Du-



quesnoy typu posągu rzymskiej matrony dla celów rzeźby religijnej jest figura św. Zuzanny (1629–1633) w kościele Santa Maria di Loreto. Głębokie przeciwieństwa stylistyczne nie uniemożliwiały współpracy „Fiamminga”, jak nazywano we Włoszech Duquesnoy, z Berninim. Przybysz z Północy brał udział w pracach nad konfesją św. Piotra, a następnie otrzymał prestiżowe zamówienie na figurę św. Andrzeja zdobiącą jeden z filarów pod kopułą watykańską (1629–1640). W rzeźbie tej zdecydowany klasycyzm, widoczny przede wszystkim w miękkim kształtowaniu draperii, łączy się z pewnymi elementami zaczerpniętymi od Berniniego, takimi jak dynamiczny układ rąk i ekstatyczny zwrot twarzy ku niebu.

Właściwym i praktycznie jedynym konkurentem Berniniego w dziedzinie rzeźby był Alessandro Algardi.

Dawid, dzieło Gianlorenza Berniniego z 1623 roku należy do długiego ciągu heroicznych przedstawień młodzieńczego Dawida, którego wcześniejsze ogniwa są dziełem najwybitniejszych rzeźbiarzy renesansu – Donatella, Verrocchia i Michała Anioła. Bernini stworzył zupełnie nową, w pełni barokową wersję tematu, ujmując figurę w migawkowym ruchu, w decydującym momencie walki. Rzeźba pełna azurów, niezwykle skomplikowana pod względem technicznym, dowodzi absolutnego mistrzostwa w obróbce materiału. Marmur, wysokość 103 cm bez podstawy (Galeria Borghese, Rzym).



Pochodził z Bolonii, gdzie wyrósł w otoczeniu Akademii prowadzonej tam jeszcze przez starego Lodovico Carracci. W Rzymie znalazł się w 1625 roku i wszedł w skład tamtejszego środowiska klasyków, reprezentowanego wówczas przede wszystkim przez Domenichina i Sacchię oraz przez cudzoziemców – Duquesnoy i Nicolasa Poussina. Zasadniczym punktem odniesienia w całej karierze Algardiego pozostawał Bernini, zarówno jeśli chodzi o przeciwną, a jednocześnie pociągającą formułę stylową, jak i w walce o pierwszeństwo na terenie Wiecznego Miasta. W tym wielkim współzawodnictwie Algardi odniósł nawet przejściowy sukces, zajmując miejsce nadwornego rzeźbiarza Innocentego X kosztem odsunięcia Berniniego, związanego z Barberinimi. Główna cecha stylowa Algardięgo to rzeczowy klasycyzm, wywo-

Gianlorenzo Bernini, Autoportret. Według kronikarskich przekazów artysta miał wykonać około stu pięćdziesięciu, a może nawet dwustu obrazów, z których dziś znamy tylko kilkanaście. Malarstwo odgrywało istotną rolę w wielkich kompozycjach dekoracyjnych geniusza baroku, zlewając się w nierozdzielny całość z architekturą i rzeźbą. Realizację tych malarskich koncepcji Bernini powierzał zazwyczaj swym współpracownikom, a zwłaszcza Giovanniemu Battistie Guallelu (Bacciccia). Płótno, 39×31 cm (Galeria Borghese, Rzym).

dzący się z tradycji bolońskiej i solidnie podbudowany studium natury i wiedzą teoretyczną. W postaciach i portretowych popiersiach Algardiego odnajdujemy znakomite opanowanie metody realistycznej i umiejętność oddania „afektów”, czyli stanów psychicznych, tak cenioną przez ówczesną teorię. Zupełnie brak w nich natomiast charakterystycznej dla Berniniego dynamiki. W pewnych, i to najbardziej monumentalnych dziełach, Algardi mimo wszystko nawiązywał do sztuki wielkiego rywala. Figura tronującego Innocentego X (1649–1650, Pałac Konserwatorów w Rzymie) jest trawestacją odpowiedniej partii nagrobka Urbana VIII. Z tegoż pomnika wywodzi się ogólna koncepcja nagrobka Leona XI (1634–1644, bazylika św. Piotra). Wiele z berniniowskiego baroku przeniknęło również do największej kompozycji Algardiego, *Spotkania papieża Leona Wielkiego z Attylą* (1646–1653, bazylika św. Piotra).

W ciągu lat osiemdziesiątych XVII wieku, wkrótce po śmierci Berniniego, wymarła niemalże cała generacja jego uczniów i współpracowników, jedynie Guidi dożył progu XVIII wieku. Otworzyło to drogę do prestiżowych zamówień na terenie Rzymu rzeźbiarzom przybyłym z Francji, z Pierre'em Legrosem na czele. Obok nich, u schyłku XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku, działali oczywiście liczni Włosi, tacy jak Camillo Rusconi (1658–1728) w Rzymie, Giovanni Battista Foggini (1652–1737) we Florencji, Filippo Parodi (1630–1702) w Genui czy Giacomo Serpotta (1656–1732) na Sycylii. Spuścizna rzeźbiarska późnego baroku jest olbrzymia, w małym jednak stopniu oryginalna. Jej charakter stylistyczny determinuje na ogół łączenie pośrednio dziedziczonej tradycji berniniowskiej z wpływami francuskimi. Punkt ciężkości rzeźby europejskiej przeniósł się wówczas do Francji, gdzie kwitł wysokiej klasy klasycyzm, oraz do Europy Środkowej, twórczo rozwijającej kierunek barokowy i rokokowy. Rzeźbę włoską na najwyższy poziom miał ponownie wynieść dopiero Canova.

Malarstwo

Kryzys sztuki włoskiej okresu schyłkowego manieryzmu najpełniej ujawnił się w dziedzinie malarstwa. Pierwsze pokolenia manierystów tworzyły często dzieła zachwycające pomysłowością i kunsztownością. Około połowy XVI wieku znaczna część malarstwa włoskiego zamknęła się jednak we własnym kręgu. Rzeczowe podejście do natury i dążenie do przeniknięcia rządzących nią praw, charak-



terystyczne dla renesansu, zostało zastąpione uczoną i wysublimowaną grą ze wzorami wielkich mistrzów. Piękno upatrywano w niezwykłości, zawłości i sztuczności. Zachwiana została równowaga pomiędzy tematem a ekspresyjnym wyrazem dzieła. W rezultacie, około roku 1580, w różnych ośrodkach włoskich pojawiły się pierwsze dążenia do reformy malarstwa. Miały one podwójne korzenie: ikonograficzne i ściśle artystyczne. Pierwsze wynikały z potrzeb Kościoła, którego potrydenckie hasła czystości i surowości wiary z trudem mogły być ilustrowane za pomocą kunsztownego i dekoracyjnego języka artystycznego późnego manieryzmu. (Nie było to absolutną regułą, jak o tym świadczą dzieje malarstwa w Mediolanie, które pokrótce omówimy w dalszym ciągu.) Przesłanka ściśle artystyczna wiązała się z wewnę-



Apollo i Dafne Gianlorenza Berniniego, z lat 1622–1625. Temat zaczerpnięty z *Metamorfoz Owidiusza* dał artyście okazję do przekroczenia granicy możliwości, tak w sensie fizycznym, jak artystycznym: oto na naszych oczach nimfa ścigana przez Apollina zamienia się w drzewo laurowe. Rzeźba stanowi przy tym przykład niezwykle pogłębionego, kongenialnego dialogu z antykiem. Postać Apollina jest przetworzeniem sławnego posągu z watykańskiego *Belwederu*, a głowa Dafne powtarza patetyczne wzory rzeźby hellenistycznej. Marmur, wysokość 243 cm bez podstawy (*Galeria Borghese, Rzym*).

zną logiką rozwoju formalnego. Dzieła niektórych późnych manierystów osiągnęły stopień ekspresyjnej deformacji, graniczący z całkowitym zerwaniem związków z rzeczywistością. Na przekroczenie tej granicy, oznaczające wejście na drogę abstrakcji, zdobyła się dopiero sztuka XX wieku. Ponad trzy wieki wcześniej było to niemożliwe, wydobyć malarstwa ze ślepego zaułka, w którym się znalazło, stanowiło więc konieczność. Środki odnowy, do jakich uciekali się poszczególni reformatorzy, były na ogół zbliżone. Z reguły chodziło o przywrócenie zerwanego kontaktu sztuki z naturą oraz o nawiązanie do klasycznego dziedzictwa renesansu. O sukcesie na tej drodze rozstrzygał talent i konsekwencja danego artysty, a także, co nie bez znaczenia, lokalna tradycja artystyczna, decydująca o charakterze będących do dyspozycji wzorów.

Najważniejsze przemiany stylistyczne nadające kierunek ewolucji malarstwa włoskiego końca XVI i pierwszej połowy XVII wieku nastąpiły w środowisku rzymskim. Były one jednak dziełem dwóch przybyszów, wyznaczających dwa główne kierunki reformy: Lombardczyka Michelangela Merisiego zwanego Caravaggio oraz bolończyka Annibala Carracciego (1560–1609). Sztuka Caravaggia, która stała się jednym z wielkich odkryć estetycznych XX wieku, została potraktowana oddzielnie w ramach niniejszej książki. Na podobną uwagę zasługuje i Carracci, jakkolwiek malarstwo jego i jego szkoły nie budzi dziś równie powszechnego zainteresowania.

Z Carracim wiąże się najbardziej konsekwentny w owym czasie program odnowy malarstwa, sformułowany u progu lat osiemdziesiątych. Wkrótce po 1582 roku Annibale wraz z bratem Agostinem (1557–1602) i kuzynem Lodovikiem (1555–1619) założył w Bolonii uczelnię artystyczną zwaną *Accademia degli Incamminati*, czyli „naprowadzanych na właściwą drogę sztuki”. Głównymi metodami pracy akademii było studium natury i poznanie zasad sztuki klasycznej. Carracci kładli nacisk na konieczność erudycji, jednakże pojawiające się wciąż jeszcze określanie ich jako eklektyków jest zadawnioną pomyłką, opartą na fałszywej interpretacji źródeł. Sformułowany przez Carraccich program artystyczny i ich działalność dydaktyczna miały duże znaczenie dla uformowania się specyficznej bolońskiej szkoły malarskiej. O wiele ważniejsza była jednak praktyczna działalność najzdolniejszego z rodziny, Annibale.

Annibale Carracci bardzo wcześnie był świadom swych własnych celów twórczych, do których realizacji dążył z niezwykle konsekwencją. Młodzieńcze dzieła przyszedłogo klasyka zadziwiają werystycznym wręcz podejściem do przedmiotu. W jednej z rodzajowych kompozycji odnajdujemy przy tym „cytat” z Rafaela, co nie było jednak erudycyjnym popisem, jak u manierystów, ale przejawem poszukiwania trafnej formuły kompozycyjnej. W latach 1583–1584 Annibale wraz z bratem i kuzynem wykonał dekorację freskową pałacu Fava w Bolonii, gdzie dotychczasowe doświadczenia warsztatowe zastosował w malarstwie monumentalnym. Rozwój stylistyczny Annibala był w tym okresie bardzo szybki. W połowie lat osiemdziesiątych głównym wzorem była dla niego sztuka Correggia, wielkiego mistrza renesansu z niedalekiej Parmy. W jego ówczesnych obrazach występują przejęte od Correggia typy postaci o delikatnych, wyrafinowanych rysach oraz równie charakterystyczne

Tron św. Piotra (Cathedra Petri) w bazylice watykańskiej jest dziełem Gianlorenza Berniniego z lat 1656–1665 i stanowi akcent zamykający perspektywę wnętrza bazyliki. Jest niedoścignionym wzorcem barokowego związania wszystkich sztuk. Architektura i rzeźba tworzą kompozycję o malarskim charakterze, do której został też włączony niematerialny efekt światła, przenikającego przez witraż.

traktowanie modelunku i koloru, roztopionego w srebrzystej mgielce *sfumata*. Lata około 1588–1592 to nowa faza w twórczości Carracciego, charakteryzująca się coraz ściślejszym nawiązywaniem do malarstwa weneckiego, przede wszystkim do Tycjana i Veronesa. Od mistrzów renesansu weneckiego Carracci przejął monumentalne, protobarokowe rozwiązania kompozycyjne oraz umiejętność posługiwania się kolorem jako głównym środkiem budowy obrazu. Nieco później pojawiły się też wyraźne oznaki zainteresowania kompozycyjnymi osiągnięciami Rafała.

W 1595 roku Annibale Carracci otrzymał zamówienie na dekorację pałacu Farnese w Rzymie. Podjęcie tej monumentalnej pracy i związane z tym przeniesienie się na stałe do Wiecznego Miasta zadecydowało o ostatecznym ukształtowaniu jego sztuki oraz o jego wielkiej roli w rozwoju malarstwa włoskiego. W realizacji przedsięwzięcia Annibalowi pomagali jego brat Agostino oraz uczniowie, Domenichino i Lanfranco. Malowidła w pałacu Farnese, o tematyce mitologicznej, potraktowane zostały jako seria oddzielnych kompozycji, tak zwanych *quadri riportati*, ujętych w obramienia ornamentально-architektoniczne. Wymagania narzucone przez temat i technikę freskową, a przede wszystkim kontakt Carracciego z miejscowym dziedzictwem sztuki antycznej i renesansowej zadecydowały o jego głębokiej reorientacji stylistycznej. Dotychczasowy wyznawca północnowłoskiego *colore* przeszedł zdecydowanie na stronę florencko-rzymskiego *disegno* (rysunku), szukając inspiracji w wielkim dziedzictwie Rafała i Michała Anioła. Podstawowymi zagadnieniami stały się teraz monumentalna kompozycja, klarowny, wyraźnie idealizowany rysunek oraz retoryczna ekspresja dzieła. Annibale Carracci okazał się w tych dziedzinach prawdziwym mistrzem. Znakomitym przykładem jego w pełni dojrzałej, rzymskiej manieri jest *Pietà* z przełomu wieków, dzisiaj w Galerii Narodowej w Neapolu, łącząca klasyczną kompozycję i idealne piękno poszczególnych motywów z przejmującym wyrazem cierpienia.

Znaczenie Annibala Carracciego dla dalszego rozwoju malarstwa włoskiego było olbrzymie. Ugruntował nie tylko klasyczny kierunek przeważający w ramach szkoły bolońskiej, ale położył również, równoległe z Caravagiem, fundament pod przyszłą syntezę malarstwa barokowego. Jego główne osiągnięcie polegało na umiejętności nawiązania ponad manieryzmem do wzorów rozwiniętego renesansu, co zapewniło konieczny dla odnowy malarstwa



Architektoniczna aranżacja kaplicy rodziny Cornaro kulminuje w przedstawieniu Ekstazy św. Teresy, mistycznej wizji hiszpańskiej karmelitanki. Masa marmuru została tu całkowicie przewyciężona przez Gianlorenza Berniniego, naturalne światło z ukrytego okna ślizga się po złotych promieniach glorii. Malarskość kompozycji podkreśla umieszczenie grupy w niszy ołtarzowej, oddzielonej architektoniczną ramą od reszty przestrzeni kaplicy. Marmur, postacie naturalnej wielkości (kościół Santa Maria della Vittoria, Rzym).

szeroki oddech i element prawdziwego klasycyzmu. Był wielkim kodyfikatorem układów ikonograficznych i kompozycyjnych, ustalających logiczny ład emocjonalny przedstawianej sceny, regulujących stosunki pomiędzy poszczególnymi figurami, ich gesty i wyrazy twarzy, składające się na powtarzany w nieskończoność przez późniejsze malarstwo retoryczny język „afektów”.

Bolońska szkoła malarska, która dzięki Carraccim wysuwała się na przelomie XVI i XVII wieku na czołowe miejsce wśród środowisk włoskich, reprezentowała głównie, jak już wspomniano, kierunek klasyczny. W ramach tegoż środowiska można jednak znaleźć również przykład odmiennej postawy, jaką reprezentuje sztuka najstarszego z rodziny, Lodovica. Jego droga artystyczna była początkowo zbliżona do Annibala i prowadziła poprzez eksperymenty realistyczne i zainteresowanie Correggiem. Zasadnicze różnice pojawiły się w chwili, gdy Annibale zbliżył się do środkowowłoskiego klasycyzmu, który dla Lodovica pozostał obcy. Malarstwo Lodovica Carracciego jest, podobnie jak sztuka jego kuzyna, ważnym krokiem ku barokowej syntezie, dostarcza jej jednak odmiennych przesłanek, w postaci dynamiki układów kompozycyjnych i dramatycznej stylizacji ukazywanych scen.

Akademia Carraccich wydała całą grupę wybitnych uczniów, z których większość uprawiała indywidualne odmiany klasycyzmu, inni zaś, za przykładem Lodovica, skłaniali się ku rozwiązaniom prowadzącym do baroku. Do pierwszych należeli przede wszystkim Guido Reni (1575–1640), Francesco Albani (1578–1660) i Domenico Zampieri zwany Domenichino (1581–1641); do drugich Giovanni Lanfranco (1582–1647) i Francesco Barbieri zwany Guercino (1591–1666). Około 1600 roku artyści ci znaleźli się w Rzymie (wyjątkiem jest tu Guercino, tylko krótko przebywający w Wiecznym Mieście), a w drugim dziesięcioleciu w znacznym stopniu opanowali tamtejszy rynek malarstwa monumentalnego, tworząc wspaniały zespół sakralnych i świeckich dekoracji freskowych.

Spośród owego młodszego pokolenia bolończyków największą sławą cieszy się Guido Reni, w czasach panowania estetyki akademickiej uważany za jednego z najwybitniejszych malarzy w ogóle. To wielkie uznanie wynikało ze szczególnej bliskości jego malarstwa i najwyżej cenionych wzorów, jakimi były dzieła Rafaela, czego przykładem może być fresk *Aurora* w Villa Rospigliosi w Rzymie. Jednocześnie niektóre dzieła Guida Reniego ukazują fascynację Caravaggiem, niekiedy też spotyka się

u niego ruchliwe, niemal już barokowe układy kompozycyjne. Domenichino i Albani byli bezkompromisowymi klasykami, a twórczość pierwszego z nich stanowiła punkt wyjścia klasycznego kierunku w ramach malarstwa rozwiniętego baroku. Wśród bogatej spuścizny Domenichina należy wymienić przede wszystkim wielką kompozycję ołtarzową w bazylice św. Piotra *Komunia św. Hieronima* z 1614 roku oraz dekorację prezbiterium i pendentywów kopuły kościoła San Andrea della Valle (1624–1628). Giovanni Lanfranco rozpoczął jako współpracownik Annibala Carracciego przy dekoracji pałacu Farnese. Z czasem jego sztuka nabierała coraz większej dynamiki i swobody, a dekoracja kopuły kościoła San Andrea della Valle, namalowana przez niego w latach 1625–1628, uważana jest za jeden z pierwszych przykładów rozwiniętego baroku. Podobne barokizujące tendencje wykazywała wczesna twórczość Guercina, którego *Aurora* w Cassino Ludovisi w Rzymie z lat 1621–1623 stanowi utrzymaną w tym właśnie duchu odpowiedź na klasyczne malowidło Reniego na ten sam temat.

Po wyjeździe z Rzymu Guercino osiadł w rodzinnym Cento niedaleko Bolonii, gdzie, pod naciskiem smaku obowiązującego w stolicy klasycyzmu, sam wkroczył na jego drogę, niejako wbrew naturalnym skłonnościom swego talentu.

Dorobek malarstwa rzymskiego okresu od około 1595 do 1625 roku, a przede wszystkim osiągnięcia bolończyków oraz Caravaggia i jego naśladowców, otwierał możliwość dalszego wielokierunkowego rozwoju. Około 1630 roku ukształtowała się nowa geografia rzymskiego środowiska malarskiego, w której największe znaczenie miał właściwy, czyli rozwinięty barok. Sytuacja malarstwa w innych ośrodkach włoskich była bardzo różnorodna, a poniższe uwagi odnoszą się tylko do najważniejszych i najbardziej charakterystycznych zjawisk. W Neapolu przez całą pierwszą połowę XVII wieku zdecydowanie przeważał caravaggionizm, reprezentowany przede wszystkim przez Giovanniego Battistę Caracciolo, a nieco później przez José Ribere i Artemię Gentileschi. Po roku 1630 do wykonywania wielkich dekoracji freskowych w Neapolu zapraszano bolończyków. Dopiero po połowie stulecia miejscowe środowisko miało się włączyć do nurtu właściwego malarstwa barokowego, odgrywając w nim zresztą wybitną rolę, do której jeszcze powrócimy.

Głównym zagadnieniem nurtującym malarstwo florenckie przełomu XVI i XVII wieku było znalezienie wyjścia ze ślepej uliczki, na której znalazł się wybujały manieryzm



Gianlorenzo Bernini miał siedemdziesiąt lat, kiedy rzeźbiąc Błogosławioną Ludwikę Albertoni (na ilustracji fragment) nawiązał do wcześniejszej o niemal trzydzieści lat Ekstazy św. Teresy. Artysta nie ujawnia jednak najmniejszego osłabienia sił twórczych. Dominacja draperii w kompozycji rzeźby z 1674 roku stanowi charakterystyczną cechę późnej twórczości Berniniego. Marmur, wielkość nieco większa od naturalnej (kościół San Francesco a Ripa, Rzym).



Donna Olimpia Pamphili, rzeźba z roku 1642. Wyważona, klasycyzująca sztuka Alessandra Algardiego stanowiła przeciwwagę dla wybujałego baroku Berniniego. Donna Olimpia, krewna papieża Innocentego X, była jedną z najbardziej wpływowych osobistości Rzymu w połowie wieku XVII. Marmur, wielkość zbliżona do naturalnej (Galeria Doria-Pamphili, Rzym).

Bronzina czy Vasariego. Reformę podjęła tu cała grupa artystów, takich jak Alessandro Allori, Santi di Tito, Bernardo Pocetti, Jacopo Chimetti da Empoli, Domenico Cresti zwany Il Passignano, z Lodovikiem Cardim zwanym Il Cigoli (1559–1613) na czele. Ich dążenia były pod wieloma względami zbliżone do równoległych poczynań Carraccich i opierały się na studium natury oraz malarstwa pierwszej połowy XVI wieku. W sposób znamieny dla sytuacji florenckiej, miejsce Rafaela zajęła pierwsza generacja florenckich manierystów, przede wszystkim Jacopo Pontormo. Wkrótce miało się okazać, że to odwołanie się do tradycji było zbyt płytkie i że florenckim reformatorom brakuje koniecznego elementu monumentalizmu i klasycyzmu. Cigoli, działający pod koniec życia w Rzymie, zdał sobie z tego sprawę i w pełni przeszedł na pozycję klasycyzmu bolońskiego. Rola i znaczenie malarstwa florenckiego XVII wieku były znacznie mniejsze niż jego osiągnięcia w poprzednich stuleciach, czego dowodem jest stałe zatrudnianie obcych artystów na dworze wielkksiążęcym. Podobnie jak Florencja, również i Wenecja nie odegrała większej roli w procesie tworzenia nowego malarstwa XVII wieku, a odrodzenie jej wielkiej tradycji miało nastąpić dopiero na początku następnego stulecia.

O ile przywiązanie do tradycji manieryzmu zahamowało rozwój malarstwa florenckiego i weneckiego, o tyle zupełnie odmiennie wpłynęło na losy malarstwa mediolańskiego. Okres zawarty pomiędzy wielkimi zarazami w latach 1576 i 1630 stanowi tam odrębną epokę, spójną pod względem kulturalnym i artystycznym. Ówczesna Lombardia była terenem działania bardzo ortodoksyjnego, ale i oświeconego skrzydła kontrreformacji, które reprezentował kardynał Fryderyk Boromeusz. Artystyczny wyraz owych czasów, w postaci niezliczonych scen męczeństw i ekstaz, dała grupa tak zwanych malarzy zarazy (*pittori della peste*): Pier Francesco Mazzuchelli zwany Il Morazzone (1571–1626), Giovanni Battista Crespi zwany Il Cerano (około 1575–1632), Giulio Cesare Procaccini (1574–1625) oraz Daniele Crespi (1598–1630). Ich malarstwo realizuje kontrreformacyjną ikonografię za pomocą skrajnie ekspresyjnego, pełnego fajerwerków formalnych, ale niekiedy ocierającego się o turpizm języka artystycznego późnego manieryzmu. Fascynujące kompozycje „malarzy zarazy” pozwalają na przyjęcie dwóch ogólniejszych wniosków. Po pierwsze, że sztuka schyłkowa może wydać dzieła wysokiej wartości. Po drugie, że ogólne prawa kultury epoki na dłuższą metę muszą zatriumfować



nad tendencjami lokalnymi, jak o tym świadczy daleko idące osłabienie mediolańskiej szkoły malarstwa po roku 1630.

Opisane zjawiska doprowadziły do ukształtowania w malarstwie rzymskim w latach około 1625–1630 wielkiej syntezy stylowej. W jej wyniku powstała sztuka emocjonalna i dynamiczna, łącząca klasycyzm oparty na rzetelnym studium antyku z elementami naturalizmu i ostrym światłocieniem zaczerpniętym od Caravaggia oraz, co szczególnie ważne, z „impresjonistyczną” techniką wenecką. W ten właśnie sposób w malarstwie włoskim narodził się barok rozwinięty, stylowy odpowiednik rzeźby Berniniego i architektury Borrominiego. W kierunku tym dążyli, jak już wspomniano, niektórzy bolończycy, przede wszystkim Lanfranco. Wzorcową realizację przyniosła jednak twórczość Pietra da Cortona. Trzeba przy tym podkreślić, że malarstwo włoskie znalazło się w ten sposób

Annibale Carracci, Triumf Bachusa i Ariadny, fresk w galerii pałacu Farnese w Rzymie, pochodzący z lat 1597–1604. Po licznych eksperymentach stylistycznych w młodości, w dekoracji pałacu Farnese malarz ostatecznie skodyfikował akademicką manierę idealnego klasycyzmu, nawiązującą do tradycji monumentalnej sztuki Rafała i Michała Anioła, i wyznaczył w ten sposób jedną z dróg wiodących ku właściwemu barokowi.

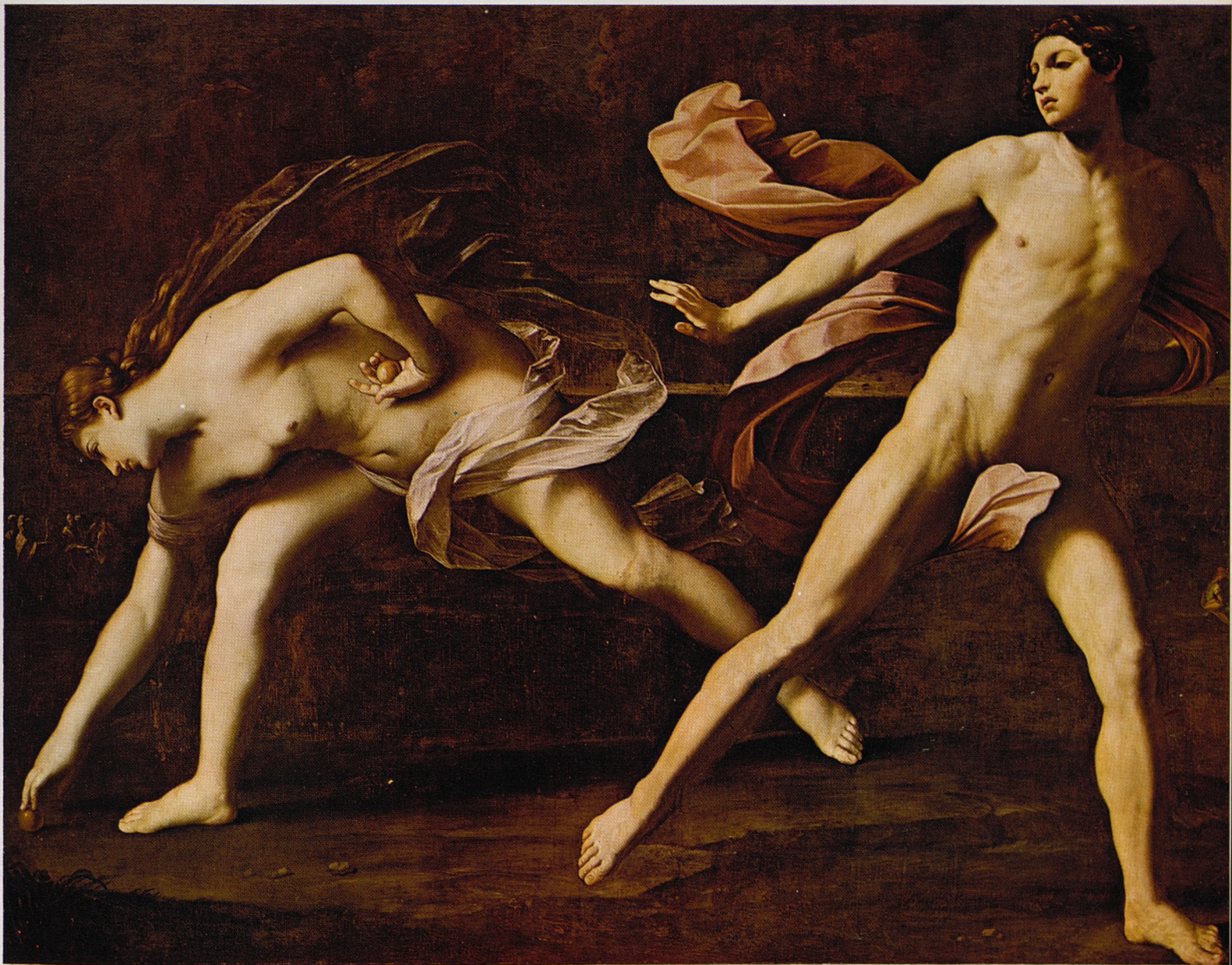
Aurora, fresk Guido Reniego w Villa Rospigliosi w Rzymie, z roku 1613 (po prawej u góry) oraz Atalanta i Hippomenes (po prawej u dołu), obraz powstały około lat 1615–1625. Najzdolniejszy z młodszego pokolenia bolończyków, Guido Reni był przez akademickich krytyków i teoretyków sztuki uważany za jednego z najwybitniejszych malarzy w historii. Pozycję tę zawdzięczał swej niezwyklej biegłości w nawiązywaniu do sztuki Rafała, od którego przejął krystaliczny klasycyzm kompozycji i rysunku. Obydwie reproduktowane kompozycje zdradzają równocześnie pewne tendencje do barokowej już dynamiki. Płótno, 191×264 cm (Galeria Narodowa, Neapol).



w punkcie bardzo zbliżonym do tego, jaki Rubens osiągnął już około roku 1610, co wymownie świadczy o przełomowym znaczeniu twórczości wielkiego Flamanda dla malarstwa europejskiego.

Cortona wypowiedział się najpełniej jako malarz w dziedzinie fresku, choć tworzył również obrazy sztalugowe. Z lat 1624–1626 pochodzą jego malowidła we wspomnianym już kilkakrotnie kościele Santa Bibiana, a z lat 1628–1629 jeden z najznakomitszych przykładów nowego kierunku, *Porwanie Sabinek* w Muzeum Kapitołińskim. Prawdziwie monumentalną realizację zasad pełnego baroku przyniósł fresk z lat 1633–1639 w wielkim salonie pałacu Barberinich. W przeciwieństwie do dawnego systemu *quadri riportati*, gigantyczną powierzchnię plafonu

pokrywa tu jednolita kompozycja z otwartym niebem, w którym unoszą się dziesiątki postaci, składające się na alegoryczną gloryfikację rządów Urbana VIII. Nieco później, w latach 1640–1647, Cortona wykonał dekorację Palazzo Pitti we Florencji, wprowadzając w ten sposób rzymski barok na teren tego miasta, a w latach 1647–1651 – freski w rzymskim kościele Santa Maria in Vallicella. Dzieła te zadziwiają klarownością i swobodą wielopostaciowych układów kompozycyjnych, trafnością skrótów w partiach iluzjonistycznych i bogactwem kolorytu. Wizualna wspaniałość tej sztuki była dla Cortony jednym z głównych celów jego pracy, a ten oryginalny wówczas pogląd teoretyczny artysta starał się uzasadnić w traktacie o malarstwie wydanym w roku 1652.





Alegoria Hiszpanii, fragment fresku Giambattisty Tiepola w sali tronowej pałacu królewskiego w Madrycie, 1763–1764. Freski Tiepola stanowią szczytowe osiągnięcie w dziedzinie późnobarokowej dekoracji malarskiej. Alegoryczny charakter ogromnych malowideł na ścianach i sklepieniach pałacowych dawał okazję do konstruowania przestrzennych wizji, budowanych z mistrzowską swobodą kompozycyjną. Niezliczone figury są ukazane w trudnych skrótach perspektywicznych, stwarzając daleko posuniętą iluzję szybowania ponad głowami widzów.

Przyjęcie w parku namalował Jacopo Amigoni, neapolitańczyk wykształcony w Wenecji, przez wiele lat pracujący w Niemczech i Anglii. Jego dworska scena stanowi przykład następującej pod wpływem francuskim przemiany monumentalnej tradycji późnego baroku w lekkie i delikatne formy rokoka. Płótno, 69 × 48 cm (Prado, Madryt).



W drugiej połowie XVII wieku z cortonowskiej linii malarstwa freskowego wyłoniły się dwie odmiany prowadzące już ku barokowi późnemu. Ich twórcami byli Giovanni Battista Gaulli zwany Bacciccio (1639–1709) oraz Andrea Pozzo (1642–1709). Pierwszy z nich, z pochodzenia genueńczyk, był blisko związany z Berninim i realizował jego koncepcje dekoracji malarskiej, pozostającej w organicznym związku z architekturą i rzeźbą. Głównym rzymskim dziełem Bacciccii są malowidła w kościele Il Gesù (1672–1685). Pozzo był największym z mistrzów *quadratury* – geometrycznej techniki ukazywania skrótów perspektywicznych. Za jej pomocą uzyskiwał imponujące efekty iluzjonizmu architektonicznego,

niejako poszerzając środkami malarskimi realną przestrzeń wnętrza budowli. Najślawniejszą jego pracą jest polichromia kościoła San Ignazio, który zresztą sam zbudował. Projekty dekoracyjne Pozza, zebrane przez niego w bogato ilustrowanym traktacie-wzorniku wydanym w 1693 roku, miały wielkie znaczenie dla sztuki późnego baroku w całej Europie.

Poza Rzymem do rezultatów zbliżonych do baroku Cortony, niemal w tym samym czasie, doszli artyści z różnych stron, którzy ostateczny wyraz swej sztuki zrealizowali w Wenecji: rzymianin Domenico Fetti (1589–1624), Niemiec z Holsztynu Johann Liss oraz genueńczyk Bernardo Strozzi (1581–1644). W Wiecznym

Alegoria pokoju i sprawiedliwości, kompozycja Corrada Giaquinta, neapolitańczyka i ucznia Solimeny, utrzymana w tradycji późnobarokowej, stanowi w zestawieniu z Przyjęciem w parku wymowny przykład różnorodności stylistycznej włoskiego malarstwa wieku XVIII. Płótno, 210 × 310 cm (Prado, Madryt).

Mieście natomiast obok linii Cortony należy wyróżnić kilka rozbieżnych kierunków i zjawisk. W epoce rozwiniętego baroku wielkie znaczenie zachował ortodoksyjny klasycyzm, oparty na wzorach bolońskich, w pokoleniu Berniniego, Borrominiego i Cortony najpełniej reprezentowany przez Andreę Sacchiego (1599–1661) oraz przez wybitnego francuskiego malarza działającego w Rzymie, Nicolasa Poussina. Ważnym sojusznikiem klasyków byli teoretycy sztuki wraz z Gian Pietro Beliorim na czele.

U schyłku XVII wieku, po śmierci Cortony i Berniniego, klasycy zaczęli zdobywać w środowisku rzymskim coraz wyraźniejszą przewagę. Główną postacią obozu był wówczas Carlo Maratti (1625–1713), od którego wywodzi się

akademicka odmiana klasycyzmu, dominująca w malarstwie rzymskim aż do końca epoki baroku. Uczniacy niewątpliwie mieli rozległą wiedzę artystyczną i znaczną sprawność warsztatową. Kładąc nacisk na intelektualne wartości sztuki przyczyniali się też do wzrostu prestiżu artystów w społeczeństwie. Sztywna doktryna, ściśle określająca metody postępowania, zabijała jednak indywidualności twórcze i przyczyniła się do utraty przez Rzym jego dominującej pozycji w krajobrazie sztuki włoskiej.

Przeciwieństwem zarówno klasycyzmu jak i monumentalnego baroku było malarstwo rodzajowe grupy artystów włoskich i pochodzących z Północy, zwanych *bamboccianti*. W ich skład wchodził między innymi Pieter van



Pompeo Batoni należy do pokolenia malarzy włoskich, których sztuka stanowiła przejście od baroku do klasycyzmu. Portret Manuela de Roda charakteryzuje się kameralnym nastrojem, wyciszeniem elementów pompy i ekspresji, przy barokowej jeszcze swobodzie malarskiej faktury. Piótno, 99 × 75 cm (Akademia San Fernando, Madryt).

Laer, od którego przezwiska – Bamboccio – utworzono nazwę kierunku, Jan Miel, Jan Asselyn, Karel Dujardin oraz Włosi Michelangelo Cerquozzi (1662–1660) i Viviano Codazzi (1611–1672). Sztuka *bambocciantich* ukształtowała się około roku 1630, a więc dokładnie w tym samym czasie co barok Cortony. Podejmowali oni tematy rodzajowe, brane z życia codziennego Rzymu i jego okolic, odtwarzane z przyniesionym z Północy zacięciem realistycznym oraz z malarskim, barokowym już poczuciem formy. Zarówno tematyka jak i sposób jej realizacji rzucały wyzwanie tradycyjnym włoskim pojęciom o sztuce, a swój bunt artystyczny *bamboccianti* dodatkowo manifestowali cygańskim trybem życia.

Trzeba wreszcie wspomnieć o pewnych odosobnionych zjawiskach indywidualnych, które w nie mniejszym stopniu wpłynęły na kształtowanie się obrazu rzymskiego środowiska malarskiego XVII wieku. W ramach obozu klasycznego znalazło się mianowicie miejsce i dla artysty takiego jak Giovanni Battista Salvi zwany Sassoferrato (1609–1685), tworzący w manierze świadomie archaizującej, ściśle nawiązującej do Rafaela. Jego przeciwieństwem był pod wieloma względami Salvator Rosa (1615–1673), z pochodzenia neapolitańczyk, autor przenikniętych romantycznym nastrojem pejzaży, w tym morskich, co było we Włoszech pewną nowością, oraz scen batalistycznych. Rosa był twórcą uniwersalnym. Oprócz malarstwa zajmował się poezją, teatrem i muzyką. Jego wysokie mniemanie o godności artysty prowadziło do konfliktów z panującymi formami uprawiania sztuki i mecenatu.

Wskazanie wyraźnej granicy pomiędzy barokiem rozwiniętym a późnym w malarstwie włoskim jest bardzo trudne. Przejście to jest najwyraźniejsze w dziedzinie kompozycji, gdzie polegało na złagodzeniu zasady podporządkowania całości układowi jednemu, wybranemu akcentowi. W ten sposób organizująca kompozycję linia przekątna łamie się kilkakrotnie, tworząc charakterystyczny zygzak, a dominujący motyw centralny zostaje zastąpiony misterną siecią niemal równoprawnych elementów. Zjawiska tego rodzaju pojawiły się już w malarstwie Baccicci i Pozza. Właściwy rozwój malarstwa późnobarokowego, wraz z jego odmianą rokokową, nastąpił jednak nie w środowisku rzymskim, lecz w Neapolu i do pewnego stopnia w Genui, a następnie w Wenecji.

W szkole neapolitańskiej drugiej połowy XVII i pierwszej połowy XVIII wieku dominują trzej wybitni artyści należący do trzech kolejnych pokoleń: Mattia Preti zwany Cavalier Calabrese (1613–1699), Luca Giordano



(1634–1705) i Francesco Solimena (1657–1747). Preti rozpoczynał jako caravaggionista, zgodnie z tendencją panującą w Neapolu za czasów jego młodości. W środkowych dziesięcioleciach wieku przebywał przez dłuższy okres w Wenecji i Rzymie. Dzięki tym doświadczeniom stworzył własną niezwykle dramatyczną manierę, odwołującą się do weneckiej tradycji kolorystycznej. Kierunek ten rozwijał dalej Luca Giordano, sławny ze swej biegłości technicznej i nazywany w związku z tym Luca Fa Presto, autor nieskończonej liczby dekoracji freskowych w różnych ośrodkach Włoch, a także w Hiszpanii. W przeciwieństwie do tego wędrownego artysty Solimena przebywał stale w Neapolu, otrzymując zamówienia z całej Europy. Z jego prywatnej akademii wyszło wielu wybitnych twórców ostatniej już generacji barokowej, z Corrado Giaquinto (1703–1765) na czele.

Szkola genueńska wydała w okresie późnego baroku kilku wybitnych artystów, przede wszystkim jednak niezwykle i odosobnioną indywidualność Alessandra Magnasco

Mnisi w jaskini. Przejmująca ekspresja sztuki Alessandra Magnasca, podkreślona dodatkowo specyficznym doбором podejmowanych przez artystę tematów, sprawia wrażenie zjawiska jednorazowego i całkowicie samorodnego. W rzeczywistości wywodzi się w znacznym stopniu z tradycji malarstwa lombardzkiego przełomu XVI i XVII wieku oraz z pewnych zjawisk w malarstwie genueńskim. Piótno, 54 × 39 cm (Mauritshuis, Haga).

Wróżkę namalował w roku 1740 Giovanni Battista Piazzetta, reprezentujący w ramach weneckiego malarstwa wieku XVIII nurt późnobarokowy, o silnych kontrastach światłocieniowych i pełnej swobody fakturze malarskiej. Wśród jego dzieł spotykamy m.in. sceny rodzajowe z życia osiemnastowiecznej Wenecji. Piótno, 154 × 114 cm (Galeria Akademii, Wenecja).





Specjalista od wielkich późnobarokowych dekoracji freskowych, Giambattista Tiepolo w kameralnych utworach sztalugowych nawiązywał do współczesnego mu kierunku rokokowego. Maskarada przedstawia niezwykle typową dla wieku XVIII scenę zabawy, łączącej elementy spotkania towarzyskiego, teatru i baletu. Plótno (Zbiory Cambo w pałacu wicekrólowej, Barcelona).

(1667–1749). Najbardziej charakterystyczną cechą sztuki Magnasca jest przejmująca ekspresja, której służą silne kontrasty światłocieniowe oraz daleko idące deformacje. Do najpiękniejszych utworów artysty należą rozwichrzone, pełne romantycznej atmosfery krajobrazy. Końcowy rozdział dziejów włoskiego malarstwa epoki baroku napisany został w Wenecji. Wiek XVII był okresem słabości tamtejszego środowiska, najwybitniejsi

działający wówczas w Wenecji malarze byli przybyszami z innych części Włoch, a nawet z zagranicy. Trzeba jednak pamiętać o ogromnej roli, jaką w ukształtowaniu się barokowego malarstwa odegrała tradycja Tycjana i Veronesa. Ona też na przełomie XVII i XVIII wieku stała się punktem wyjścia wspaniałego odrodzenia weneckiej szkoły malarskiej, której przedstawiciele zajęli wkrótce wybitne miejsce na dworach i w stolicach wszystkich



niemal krajów Europy. Początek zrobił Sebastiano Ricci (1659–1734), który swoją wersję późnego baroku ukształtował opierając się na dorobku Veronesa i Luki Giordano. Podobnie jak neapolitański Fa Presto, pracował on wiele poza rodzinnym miastem, między innymi we Florencji, Wiedniu, Paryżu i Londynie.

Wśród artystów następnego pokolenia rysują się przynajmniej dwie postawy. Monumentalna, stosująca silne efekty światłocieniowe sztuka Giovanniego Battisty Piazzetty (1683–1754) należy do późnego baroku. Współcześni mu Giovanni Battista Pittoni (1687–1767) oraz ruchliwi, pracujący w Anglii i Niemczech dekoratorzy Antonio Pellegrini (1675–1741) i Jacopo Amigoni (1682–1752) mogą być zaliczeni do pełnego niefrasobliwej swobody kierunku rokokowego.

Prawdziwie europejski wymiar przywrócił malarstwu weneckiemu Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770). Jego niezliczone kompozycje freskowe zdobią pałace Włoch północnych, ale największą sławę uzyskały dzieła powstałe za granicą: w pałacu biskupim w Würzburgu i w pałacu królewskim w Madrycie. Tiepolo wspaniale spożytkował tu dwupółwiekową tradycję malarstwa włoskiego, od Tycjana i Veronesa poprzez Cortonę, Pozza i innych specjalistów od *quadratury*, aż do późnego baroku Luki Giordano. Nie były mu obce również tendencje współczesnego malarstwa francuskiego, do którego zbliżał się pod wieloma względami, szczególnie w obrazach sztalugowych o tematyce świeckiej. Wielkie dzieła dekoracyjne Tiepola stanowią ostatnie ogniwo późnego baroku, choć zawierają pewne elementy rokokowe, takie jak rezygnacja z wyróżnienia dominanty kompozycyjnej oraz pastelowy, jasny i chłodny koloryt. Przynależność do rokoka jego malowideł sztalugowych nie budzi wątpliwości.

Jedną z głównych specjalności weneckiego malarstwa XVIII wieku były wedy, czyli widoki miejskie. Wenecja, dzięki malowniczości swego położenia oraz specyficie wilgotnego i mglistego klimatu, była szczególnie wdzięcznym obiektem malarzkim. Do popularności gatunku przyczyniła się rola miasta na lagunie jako jednej ze stolic życia towarzyskiego ówczesnej Europy, przyciągającej rzesze zamożnych cudzoziemców. Najwybitniejsi wędziści to Antonio Canale zwany Canaletto (1697–1768) oraz Francesco Guardi (1712–1793). Pierwszy z nich malował widoki o silnych kontrastach światłocieniowych, nie rezygnując przy tym z daleko posuniętej wierności odtwarzanym motywom. Jeszcze dalej w tym ostatnim kierunku poszedł jego siostrzeniec, Bernardo Bellotto

Specjalnością Pietra Longhiego były kameralne obrazy ukazujące sceny rodzajowe z życia osiemnastowiecznej Wenecji, jak reprodukowany tu Koncert. Pomimo późnobarokowej, impresyjnej techniki malarskiej i rokokowych realiów występujących w jego scenach, jest on przede wszystkim mieszczańskim realistą, bliższym duchem sztuce holenderskiej wieku XVII niż współczesnym mu wielkim alegoriom Tiepola. Płótno, 60×48 cm (Galeria Akademii, Wenecja).



(1720–1780), twórca bezcennej dokumentacji architektury i życia ulicznego osiemnastowiecznej Wenecji, Wiednia, Drezna i Warszawy. Guardi, przy identycznej w zasadzie tematyce, zastosował zupełnie odmienne środki stylistyczne. Jego widoki miasta, uzupełnione lekko naszkicowanymi scenami rodzajowymi, roztapiają się w srebrzystoblękitnej mgielce nadającej im zjawiskowy wręcz charakter. Nikt nie odtworzył tak trafnie jak Guardi tajemniczej i nostalgicznej atmosfery Wenecji z okresu schyłku jej wielowiekowej cywilizacji. Arcymalarskie traktowanie przedmiotu, biorące pod uwagę zmienność oświetlenia i przejrzystość powietrza, pasuje go na prekursora impresjonizmu.

Na bardzo różnorodny obraz weneckiego malarstwa XVIII wieku składa się także tematyka rodzajowa, której głównym przedstawicielem był Pietro Longhi



Canale Grande w Wenecji, obraz, którego fragment reprodukowujemy, namalował Francesco Guardi. Spośród weneckich weducistów poszedł najdalej w kierunku budowy obrazu za pomocą autonomicznych, wibrujących w świetle plam barwnych. Specyficzne warunki panujące w Wenecji, gdzie stale obecna w powietrzu wilgoć załamuje i rozprasza światło słoneczne, stwarzały szczególnie dogodne warunki do tego rodzaju eksperymentów, które kontynuował Turner, a później impresjoniści. Płótno, wymiary całości 72×120 cm (Stara Pinakoteka, Monachium).

Widok kościoła San Giorgio Maggiore i komory celnej w Wenecji Antonia Canale zwanego Canaletto. W wieku XVIII widoki Wenecji stały się ulubionym tematem miejscowych malarzy. Wierność w ukazaniu wybranych motywów wiąże się z umiejętnością oddania atmosfery miasta, pełnej bogactwa i koloru, a jednocześnie nieuchwytnego elementu dekadentckiej nostalgii. Płótno, 63×48 cm (Prado, Madryt).



(1702–1785), oraz portret, najlepiej reprezentowany przez europejskiej sławy pastelistkę, Rosalbę Carriera (1675–1758).

Dzięki Wenecji, której sztuka nie poddała się chłodowi akademizmu, schyłek baroku w malarstwie włoskim zabłysnął barwami bogatymi i różnorodnymi. W ciągu

dwóch stuleci zawartych pomiędzy początkiem twórczości Carracciego a zgonem Tiepola i Guardiiego wielki barokowy cykl przeszedł przez wszystkie swe fazy i dotarł do ostatecznego kresu. Przyszłość należała teraz do trzeźwego i racjonalnego neoklasycyzmu, zrosniętego z epoką Oświecenia.