

Marek Leykam

ARCHITEKTURA
RENEANSOWA W ITALII "



Rys.1. Lorenzo Ghiberti. Drzwi wschodnie do Baptysterium
we Florencji. Brąz.

Motto: " Zakładamy, że dla każdego ciała B istnieje roz-
łączne z nim ciało B' takie, że masa ich sumy jest
Z G. Truesdella: masą Wszechświata

" Sześć wykładów Własności te stanowią sformułowanie idei, głoszą-
nowoczesnej fi- cej, że poszczególne części ciała doznają nieza-
lozofii przyro- leżnego i addytywnego działania sił pochodzących
dy". od różnych części otoczenia".

Na każdą epokę artystyczną składa się cała dotychczasowa historia
rozwoju myśli twórczej.

Architektura włoskiego odrodzenia.

1. Wprowadzenie.

Renesans wyrastał z podłoża średniowiecznego, z zachwytu nad odkry-
wanymi arcydziełami antycznymi jak i z wpływu porywającej miłości
Bizantyńczyków do ich sztuki niszczonej najazdami tureckimi.

Renesans jest nieodłącznym dzieckiem Średniowiecza, z którego powstał.
Rozwinał się w wolnej i rozkwitającej gospodarczo Florencji.

Po śmierci cesarza Henryka VII w 1323r odżyła na nowo walka papieżstwa
z cesarstwem, rozpoczęta przez papieża Jana XXII, który nie uznał
elekcji Ludwika Luksemburskiego i ostro wystąpił przeciwko mieszaniu
się Niemców w sprawy włoskie. Papież działał bezpiecznie z Avignonu
przebywając pod osłoną korony francuskiej. W 1327 Ludwik wszedł do
Rzymu, wziął koronę cesarską z rąk patrycjatu miasta i mianował nowego
papieża. Ale w 1346 został obalony po powtórnej klątwie kościelnej.
Następny cesarz Karol IV w 1354 wyprawił się do Italii po koronę ce-
sarską, uznał Italię za domenę papieską i państwa kościelnego, pozba-
wiając jednocześnie papieża prawa ingerencji w sprawy sukcesji nie-
mieckich.

W 1377 powrócił do Rzymu papież z Avignonu, ale wybuchła wówczas Wiel-
ka Schizma Zachodu trwająca od 1378 do 1429r, w czasie której wystę-
powali jednocześnie papież rzymscy i avignionscy. Sobór w Konstancji w
1415 zlikwidował schizmę.

Od tych lat Italia była wolna aż do najazdu Karola V króla hiszpań-
skiego i cesarza niemieckiego, który szturmem zdobył Rzym i uwięził
papieża w 1527, a w 1550 zawładnął Florencją i później całą Italią.
Od niewoli tej uratowała się jedynie Wenecja.

Wolność i rozkwit gospodarczy trwał od 1415 do 1550 i to są lata re-
nesansu włoskiego, który padł pod ciosami żołdaków hiszpańskich i
nieprzejednanego autokratycznego Habsburga.

Splonął renesans w czasie rozszalałych namiętności walk religijnych,

jakie rozpętał Luter w 1517, przybijając swoje tezy na drzwiach kościoła parafialnego w Wittenberdze, potwierdzone na sejmie w Augsburgu w 1530r, Wyznanie augsburskie rozпалиło walkę z łagodną wiarą naiwnych legend i apokryfów budowniczych katedr francuskich. Reformacji przeciwstawiła się Kontrreformacja z Ignacym Loyolą, który w 1522 stanął do walki w służbie papieża.

Z tych walk Sobór Trydencki w latach 1545-63 opracował kodeks prawa kanonicznego, ostatecznie likwidującego podstawy dogmatyczne sztuki zarówno średniowiecznej jak i renesansowej. Nowe prawodawstwo ukształtowane pod naciskiem nietolerancyjnego protestantyzmu niemieckiego zmiażdżyło wiarę swobodnej miłości prostego ludu. Odtąd sztuka stanie się akademicka, coraz bardziej sztywna, z początku manieryczna, a po doświadczeniach sztuki Kontrreformacji barokowa, świata rządów absolutystycznych.

Italia zawdzięczała rozkwit warunkom faworyzującym największy wysiłek jaki powstawał przy rywalizacji pomiędzy miastami i republikami, jak w czasie francuskiego średniowiecza, kiedy księstwa i miasta pragnęły przewyższać sąsiadów wspaniałością wznoszonych katedr. W Italii Quattrocenta, jak w Grecji antycznej, każda republika chciała być wspanialszą od sąsiedniej swoimi dziełami. Ale kiedy republikanscy Grecy wznosili tylko monumenty publiczne jako dzieła sztuki, to w Italii wielkie rody pragnęły zapewnić chwałę zarówno miastu jak i samym sobie budując zarówno mauzolea jak i pałace. Wolna, kwitnąca Italia w rywalizacji miast, księstw i papieża rozwijała sztukę renesansową.

Odrodzenie przychodziło do kraju, do którego wiek XV przyniósł rozwój gospodarczy wynikający z doskonalenia techniki produkcji.

Powstawały warsztaty tkackie napędzane siłą wodną. Budowano wielkie piece, w których wytapiano żelazo z lepszej rudy z głębszych złóż, do których można było sięgnąć dzięki napędowi kół wodnych usuwających wody zaskórne z kopalni. Metalurgia zaczęła dawać lepsze narzędzia dla rolnictwa: pługi i kosy pozwalające na znaczne zwiększenie upraw prowadzonych przez wolnego chłopca na własny rozrachunek.

Udoskonalono budowę okrętów płynących teraz daleko dzięki wielkim odkryciom geograficznym. Od 1455 rozpoczęto druk książek rozpowszechniających szybko zdobycze myśli twórczej. Zegary sprężynowe pozwalały lepiej wykorzystywać czas pracy.

Powstawały manufaktury organizujące pracę w oparciu o specjalizację wytwarzania. Pojawiły się gildy kupieckie, a potem kompanie handlowe monopolizujące obroty z zaoceanicznymi krajami oraz rozwijał się handel pieniądzem: giełdy i banki.

~ Kształtowało się życie republikańskie. W 1250 uchwalono ustawę : "Primo popolo" i powołano urząd kapitana ludowego dla obrony praw ludzi pracy. W 1293 wydano prawo : "Ordinamenti di giustizia" zobowiązujące każdego mieszkańca miasta, niezależnie od stanu, do pracy i do zapisania się do jednego z cechów, gdyż inaczej stanie się "Scioperato" plebejuszem, obywatelem drugiej kategorii. Bogacące się miasta emancypowały się z pod władzy feudalnych seniorów.

Rozwój rewolucjonizował postawę ludzi wobec życia i łamał bariery stanowe. Gdy na północ od Alp i w Hiszpanii system feudalny dobiegając swego kresu padał w obliczu monarchów, to w Italii, w wyniku walki papieża z Hohensztaufami wyłaniał się system republikański. Kiedy cesarze przestawali się uważać za pierwszych i najważniejszych seniorów w Italii, pomiędzy państwem kościelnym a cesarstwem powstało wiele wolnych miast i państewek rządzonych despotycznie.

Jak pisze J. Burckhardt nielegalność władzy despotycznych kondotierów wywoływała zobojętnienie na prawa urodzenia, zwłaszcza przy licznych władcach z nieprawego łoża.

Rozwijała się osobowość wolnych ludzi. W wzbogaconych miastach emancypujących się kwitła polityka, filozofia, literatura i sztuka. Człowiek stawał się jednostką świadomą: "Uomo unico", jak kiedyś takim stawał się antyczny Grek. Indywidualizm rozwijał się dzięki stosunkom politycznym zarówno w republikach jak i w tyraniach. Polityka rozwijała życie indywidualne, gdy ludzie ze zwalczających się stronnictw w nadziei na uzyskanie władzy, rozwijali polot swych wypowiedzi. W XV wieku jak pisze J. Burckhardt kształtuje się człowiek wszechstronny : "uomo universale".

Humanizm rozwijał postawę wolnego człowieka w oparciu o poznane teksty łacińskie i greckie i koncepcje te rozprzestrzeniał przy pomocy druku. Od XIV wieku silnie oddziaływała spuścizna rzymska uważana w Italii za jej własne dobro. Łatwo zrozumiała łacina przynosiła pierwsze wiadomości, gdy humanizm wyrastał ze źródeł znanych w średniowieczu.

W XV stuleciu powstały liczne szkoły świeckie z łaciną i z nauką logiki. Protektorami humanizmu i nauki byli władcy, książęta i papieże. Uważano filozofię platońską za najpiękniejszy kwiat starożytności. I oto w "Państwie" Platona czytamy w księdze I, XVII, 345 od D do E : "Więc ja tak sobie myślę, że teraz musimy zgodzić się na to, że każdy rząd, o ile jest rządem, patrzy za tym, co najlepsze dla nikogo innego, jak tylko dla tego, kto temu rządowi podlega i jest przedmiotem jego starań" i dalej w księdze V 420 od B do C:

"Więc my teraz mówimy, że to ani nie są ustroje, ani słuszne prawa te, którym nie przyświeca wspólne dobro całego państwa, ale te, które są wydane ze względu na dobro tylko niektórych grup, my zazywamy nie ustrojami tylko rozstrojami, a ta ich rzekoma sprawiedliwość to jest pusty frazes", a w księdze V, 739 od X do C pisze:

"Zatem pierwszego rzędu państwo i ustrój pierwszorzędny i prawa najlepsze są tam, gdzie w całym państwie jak najbardziej panuje stare przysłowie. Ono mówi, że istotnie wspólne są dobra przyjaciół żeby na wszelki sposób tak zwana wspólna własność prywatna była całkowicie ze wszystkich dziedzin życia wymazana".

Protagoras nauczał że: "człowiek jest miarą rzeczy", a dialektyka jest konieczną umiejętnością dla zbijania argumentów przeciwnika, gdy decyzje zapadają na zgromadzeniach ludowych.

Alkidamo-s pisał, że ludzie są równi, a Arystoteles mówił o równości ludzi jako o postawie ideału stoickiego.

Epikur stawiał zagadnienie szczęścia jednostki jako naczelne. Cynicy rzymscy głosili ideały wyrzekania się dóbr materialnych i życia zgodnego z naturą.

W XV stuleciu przyjęto postawę humanistów i dążono do zrównania stanów. "Prawo urodzenia" przestało być nieodzowne dla panujących.

Zgodnie z teorią Arystotelesa występowano przeciwko przywilejom szlachty. Humanizm utrwalał przekonanie, że pochodzenie nie rozstrzyga o wartości człowieka. Poggio na początku XV w pisał w księdze :

"O szlachcie", że decydujące są jedynie zasługi osobiste.

Obok wolności państwowej wiek XV przynosił wolność osobistą, dzięki czemu rozkwitała powszechna twórczość artystyczna.

Rozwinęła się w Republice florenckiej silnej politycznie i gospodarczo, leżącej pomiędzy państwem kościelnym, a księstwami despotycznymi. Do Florencji zdążali utalentowani artyści, a rządzili mecenas o wybitnym smaku.

Gwelfowie oparci we Florencji o cechy przeprowadzili zrównanie klas społecznych włączając szlachtę mieszkającą w mieście do tych cechów. Powstały cechy większe "arte maggiore" jak włóknarzy i bankierów i cechy mniejsze "arte minori" jak kamieniarzy i kowali oraz istniał plebs niestowarzyszonych. W 1378 zbuntowani drobni rzemieślnicy z cechów mniejszych zniesli przywileje tworząc cech czeladników "Cione pi". Ale już w końcu stulecia władza ponownie wróciła w ręce cechów większych. Pod koniec XIV stulecia ukształtowała się warstwa rządzących złożona z cechów większych stopionych z resztkami starej szlachty oraz średnie mieszczaństwo również biorące udział w rozdziale

urzędów. Florencja łatwo podlegająca zmiennym nastrojom była miastem o zmiennej polityce ale o trwałych podziałach administracyjnych. Miasto rozdzielono na cztery dzielnice z kolei podzielone na cztery gonfalony składało się z szesnastu gonfalonów. Gonfalon stanowił podstawową komórkę miejskiego organizmu, do której musiał należeć każdy florentyńczyk. Najwyższą władzę stanowiło ośmiu priorów po dwóch na każdą z czterech dzielnic oraz dwunastu "buoni uomini", rajców, po trzech na każdą dzielnicę. Razem z przewodniczącym gonfalonierem sprawiedliwości stanowili dwudziestu jeden "Signori". /nazwa gonfalonu pochodziła od nazwy standardu białego z czarnym krzyżem nazywanego "gonfalonem"/. Byli władzą Florencji i rezydowali w Palazzo della Signoria. Kandydaci na te urzędy "imborsato" /włożeni do urny/ byli ci, których dziadowie lub ojcowie dzierżyli już urząd. "Seduto" byli sprawujący urząd w odróżnieniu od "veduto" oczekujących na wybór. Signori nosili barwne szaty: różowe, fioletowe lub karmazynowe i choć nie otrzymywali zapłaty za pełnienie urzędowych funkcji mogli z ich pełnienia czerpać pewne korzyści.

Nadto było trzech najemnych urzędników z poza mieszkańców Florencji, aby byli zawsze bezstronni, byli to: podesta, sędzia cywilny i zwierzchnik więzienia, kapitan ludowy wojskowy strażnik miasta oraz egzekutor, który miał otaczać opieką biedotę przed krzywdzeniem przez innych. Rada Ludowa składała się z dziesięciu przedstawicieli z każdego gonfalonu i stąd liczyła 160 członków czuwających nad poszanowaniem praw. Ponadto była Rada Dziesięciu dla ochrony wolności ludu i Ośmiu straży stanowiących zwierzchnictwo policji miejskiej. Wybory na stanowiska członków Signorii odbywały się do dwa miesiące wprowadzając ciągłe napięcie polityczne w mieście.

Bogactwo Florencji zapewniał największy cech "Calimala" /tak nazwany od ulicy Calia Malus, przy której stał gmach gildy/ grupujący dziesiątki tysięcy pracowników. Calimali od końca XIV rządili się sami. Co sześć miesięcy wybierali czterech konsulów i skarbnika, a ci wyłaniali priora swego zwierzchnika. Obok tkanin wełnianych oraz uszlachetniania i barwienia tkanin surowych wyrabianych w innych krajach jak we Flandrii produkowali tkaniny jedwabne ze złoceniami i pająkami. Florencja prześcigała Wschód w fabrykacji złotych i srebrnych brokatów. Było siedem cechów głównych mających sztandar ze złotą gwiazdą na lazurowym tle i z Barankiem "Angus Dei". Do tych cechów należeli: sukiennicy, bankierzy i wekslarze, sędziowie i notariusze, aptekarze i drogiści, kupcy korzeni z Levantu i drogich kamieni, złotnicy i kuśnierze. Cechów mniejszych było czternaście w tym: murarzy, kamieniarzy, kowali, szewców, cieśli, karczmarzy, oberżystów, garbarzy, sprzedawców oli-

wy, sprzedawców soli, sprzedawców mleka i sera, piekarzy i płatnerzy. Spośród stu tysięcy mieszkańców Florencji trzy i pół tysiąca miało prawo do piastowania władzy.

Łud żywy był czytany znał literaturę rodzimą i śpiewał ballady z Boskiej Komedii. W szkołach w tym czasie było dziesięć tysięcy dzieci uczących się czytać, gdy tysiąc dwustu uczyło się rachunków w sześciu specjalnych szkołach, a sześciuset w czterech szkołach uczył-o się gramatyki i logiki.

Szpitala miały łącznie tysiąc łózek czyli jedno na stu mieszkańców. Na początku XV stulecia władzę we Florencji dzierżyły cechy główne z rodem Albizzich na czele, gdy cechom mniejszym przewodzili bankierzy z rodu Medicich, wywodzący się z chłopów z doliny Mugello, którzy w XIII przywędrowali do Florencji. Z tego rodu Giovanni de Medici di Ricci właściciel wiejski został zrujnowany przez Albizzich ale rychło odzyskał majątek dzięki szczęśliwym operacjom bankowym i jako najbogatszy został bankierem papieża Mikołaja V. Został dziedzicznym doradcą ludu florenckiego, bez tytułu czy jakiegokolwiek mandatu nie wchodząc do Signorii został wykonawcą opinii publicznej, która zawsze ceniła złoto zapewniające zaufanie. Po śmierci Giovanniego jego syn Cosma, już ponad czterdziestoletni, czytany w języku łacińskim i greckim i znający z podróży Francję i Niemcy widząc stałe knowania Albizzich nawiązał bliski kontakt z "popolo minuto" biedotą i zamknął się w zbudowanym dla siebie pałacu Riccardi. Kiedy we wrześniu 1433r Signoria wezwała Cosmę, poszedł do pałacu wiedząc, że będzie zatrzymany. Próbowano go otruć, ale uratował się płacąc tysiąc dukatów gonfalonierowi skazującemu go na dziesięcioletnie wygnanie. Po roku wrócił tryumfalnie wezwany przez Radę Ludu, w której większość mieli minuto. Albizzi poszli do twierdzy, a Cosma rządził Signorią przez wiernych stronników. Odtąd historia sztuki florenckiej jest związana z rodem Medicich, wielkich mecenasów artystów.

Cosma przeobraził życie florenckie. Urządzał widowiska, turnieje, rozwinął miasto a w 1439 zorganizował we Florencji Sobór dla Unii Kościoła katolickiego z greckim, goszcząc cesarza bizantyńskiego, papieża Eugeniusza IV i patryjarchę z Konstantynopola.

Cosma Medici budował pałac w Mediolanie, kollegium włoskie w Paryżu, kościół ś. Ducha w Jerozolimie a we Florencji klasztor San Marco i Badię w Fiesole. Obok Brunellesco pracował dla niego L. B. Alberti, rzeźbił Donatello, a Bisticci tworzył bibliotekę.

Pozostawił bez zmian istniejące urzędy tworząc jedynie dodatkową Radę Stu złożoną z przedstawicieli cechów. Umarł w 1464r, a po nim syn Piero, którego chciał zamordować Lucca Pitti, w 1466 otrzymał od ludu władzę na dziesięć lat.

Piero umiera w 1469 i wówczas miejscy dygnitarze zwracają się do jego synów Lorenza i młodszego Giuliana aby objęli ster spraw i kierowali republiką jak ojciec, dziad i pradziad. Kiedy Lorenzo przyjmuje ten zaszczyt sześciuset stronników Medicich zaprzysięga mu wierność. Popolo minuto było nadal wierne temu rodowi. Lorenzo rządzi przez swoich stronników i powołuje Consiglio Maggiore złożone z dwustu członków mianowanych przez dziesięciu accoppiatore powołanych przez Lorenza. Młody władca, mający królewskie wykształcenie ze świetnie opanowaną łaciną i greką, pisał poezje włoskie wulgatą, elegie o życiu wieśniaczym.

Utrzymywał polityczną równowagę pomiędzy czterema państwami Italii: Neapolem, Mediolanem, Wenecją i Florencją. Mówiono wówczas: "Wierna Lorenzowi wesół Florencja spoczywa bezpiecznie". Zatrudniał wielu artystów jak Antonia Pollaiuolo, Baldovinettiego, Ghirlandaja. W ogrodach San Marco otworzył szkołę rzeźby, do której wprowadził Michała Anioła. Otworzył Akademię Platonską w willi Careggi.

Tymczasem zbierała się burza. Przeciwno Lorenzowi działał papież Sykstus IV, pragnący wykroić księstwo dla swego nepota Girolamo Riario. Papież przeciwno Medyceuszom powołuje na arcybiskupa Pizy Francesca Salviati. W 1478 sprzymierzył się z Neapolem i ze Sieną przeciwno Florencji związanej z Mediolanem i z Wenecją. Zawiazali się spisek przeciwno Medyceuszom kierowany przez Francesco Pazzi gdy młodzińczy kardynał Rafael Riario, bratanek Girolamo Riario, jako legat Perugii jechał z Rzymu przez Florencję.

W czasie Podniesienia na mszy w katedrze florenckiej, gdy kardynał Riario odprawiał nabożeństwo, Giuliana Medyceusza zabili sztyletami Francesco Pazzi z Bandinim, a na Lorenzo napadli księża Antonio z Volterry i Stefano z domu Pazzich. Lorenzo uciekł spod ołtarza osłaniany przez dworzan i ukrył się w zakrystii, gdzie się zabarykadował. W tym czasie arcybiskup Francesco Salviati słysząc bicie dzwonów na Podniesienie wybiegł z katedry na czele trzydziestu zbiorów i napadł na Signorię. Arcybiskup zażądał od gonfaloniera Cesara Petrucci aby się poddał, ale ten rzucił zbira Braccioliniego straży, a wezwani łucznicy zabili i wyrzucili przez okna ludzi Salviatiego. W tym czasie wpadł na plac Signorii Jacopo Pazzi ze stronnikami, ale widząc klęskę Salviatiego uciekł z miasta. Na rozkaz Petrucciego spiskowcy zostali powieszani na ścianach Bargello. Papież za powieszenie Salviatiego rzucił klątwę na Lorenza i groził najazdem na Florencję wraz z wojskami neapolitańskimi. Lorenzo uwolnił z więzienia jedyne ocalonego kardynała Rafaela Riario, a sam odważnie

† pojechał do Neapolu. Pozyskał dla siebie króla Ferrante, z którym podpisał układ. Wrócił spokojnie do domu, a papież pozbawiony oparcia w Neapolu cofnął ekskomunikę. Wysoko teraz wyrósł Lorenzo II Magnifico, Wawrzyniec Wspaniały, którego odtąd król Francji nazywał drogim kuzynem. Dziesięciu zbrojnych otaczało teraz stale Medyceusza. Lorenzo zmienił odtąd ustrój zastępując liczne Rady jedną siedemdziesięcioosobową złożoną wyłącznie z własnych stronników, która odtąd mianowała Signorów. Republika istniała odtąd już tylko nominalnie, gdy Lorenzo został dyktatorem, ale rządzącym zawsze pośrednio.

Przed śmiercią w 1492 bezskutecznie próbował zjednać sobie fanatycznego przebra Dominikanów Hieronima Savonarolę.

Kiedy w dwa lata później, w 1494r, Karol VIII francuski zajmuje Florencję ucieka z niej syn Lorenza Pietro wraz z bratem kardynałem Giovanni i z bastardem po stryju Giulianie, kardynałem Giulio.

Władzę chwyta teraz we Florencji Savonarola wprowadzając tyranie i paląc dzieła renesansowe na stosach ulicznych. Reakcja po gwałtach następuje w 1498 gdy Savonarola zostaje skazany na poćwiartowanie i spalenie, a na czele miasta staje gonfalonier Piero Soderini osłaniany przez wojska francuskie przed zakusami Cezara Borgii. Rozpoczyna się wojna hiszpańsko-francuska na ziemiach Italii.

Jedynie w spokoju rozwija się Rzym papieski ze wielkich humanistów jakimi byli: Juliusz II ^{delle Rovere} panujący od 1503 do 1513, oraz Medyceusze Leon X panujący od 1513 do 1521 i Klemens VII panujący od 1523 do 1534.

Przychodzi teraz druga epoka renesansu rzymskiego. W tym czasie, gdy w 1512r o-puszczają Florencję Francuzi, wchodzi Hiszpanie z Medyceuszami.

Z kardynałem Giovannim, który po roku zostaje papieżem Leonem X, kardynałem Giulio przyszłym papieżem Klemensem VII, z Lorenzem II synem Piera, a wnukiem Lorenza II Magnifico i z Alessandro. Lorenzo II otrzymuje od Leona X księstwo Urbino i tytuł książęcy. Władzę sprawuje Lorenzo II do 1519, a po jego śmierci rządzi kardynał Giulio do 1523, kiedy zostaje obrany papieżem. Po odjeździe Klemensa VII władzę we Florencji w jego imieniu sprawuje kardynał Cortone Passerini razem z mulatem Alessandro, bastardem Leona X.

W 1527 Rzym zajmują wojska hiszpańskie Karola V. "Sacco di Roma", w czasie którego miasto zostaje złupione, a papież Klemens VII uwięziony. Wybucho na to rewolta we Florencji, z której ucieka Passerini z Alessandro. Gonfalonierem zostaje Nicolo Capponi zwolennik Savonaroli, który w mieście opanowanym przez epidemię dżumy wprowadza najsurowszą ascezę. Tymczasem Francuzi ponoszą klęskę w walce z Hiszpanami w 1530 zajmującymi Florencję. Od 1531 z łaski cesarza Karola V władzę obejmuje



Rys.2 Sandro Botticelli. Madonna z Dzieciątkiem "Il Magnifico".

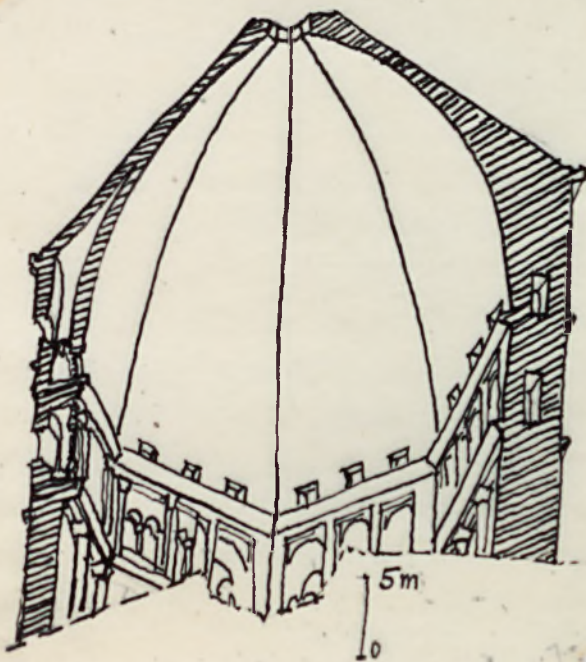
znienawidzony czarny Alessandro poślubiający naturalną córkę arcykatolickiego cesarza Karola V. Signoria zostaje zlikwidowana, a Alessandro zostaje dziedzicznym księciem Toskanii, w której stoją hiszpańskie garnizony. Zaczynają się lata długiej niewoli, jedynie nieobejmujące Wenecji i rządu absolutyzmu hiszpańsko-niemieckiego w Italii. Upada humanizm zarówno pod wpływem wypadków politycznych jak i na skutek zbytowego życia humanistów w XV żyjących z łaski panów i dezorientujących współczesnych, przez swoje nieokreślone stanowisko polityczne. Pozbawieni podstaw ideologicznych i moralnych humaniści zostają usunięci ze stanowisk na korzyść usługowych dworzan nowego ustroju. Współcześnie pod wpływem rozwijającej się Reformacji i Kontrreformacji umiera naiwna ludowa wiara średniowiecza wraz z wiarą radosną Odrodzenia. Przychodzi epoka sztywnej etykiety sztuki dworskiej służącej absolutyzmowi i dlatego sztuka zamiera w coraz ściślej precyzowanych przepisach. Najdłużej swobodna myśl rozwija się w wolnej Wenecji ale i w tej arystokratycznej Republice powstaje surowa cenzura Doży i Rady Dziesięciu.

Przebieg zdarzeń historycznych wyjaśnia nam powstanie dwóch głównych epok odrodzenia, pierwszej z XV w. głównie florenckiej, którą można rozbić na dwa podo-kresy i drugiej rzymskiej z XVI w.

1.1. Architektura.

Kiedy na północy Europy rozwija się szkieletowa konstrukcja późno gotycka redukująca masy murów, dążąca do przeszklenia pracującej konstrukcji szkieletowej, na południu kontynentu w Italii architektura zwraca się do prostych form budowlanych opierających pracę budynku na murach pełnych. Łatwo "Nowy styl" jest przyjmowany w Italii, gdzie gotyk był zawsze w budownictwie obcym importem. Budowano tu zawsze ściany ceglane używając jedynie ostrołuków zaznaczających gotyckość, a zamiast przypór zawsze stosowano ściagi. W Toskanii, stosunkowo bogatej w zabytki rzymskie, z łatwością odchodzono od form średniowiecznych z pojawieniem się nowych ideałów piękna. Zresztą rozwój szedł powoli i długo jeszcze zachowywano liczne formy gotyckie. W końcu XV rozwijający się handel zaczął rozpowszechniać nowe ideały poza Alpy. Europa przyswaga sobie zapożyczone formy z Italii w XVI, kiedy tam się już kończy odrodzenie. Rozprzestrzeniały się gotowe szablony, rysunki i detale w epoce akademickiej sztuki XVI wieku precyzujące kanon komponowania.

Poprzedzający odrodzenie protorenesans florencki pozwalał przeczuwać przyszły kierunek inspiracji jak to widać we florenckim baptysterium. /Rys.3/; W Italii, podobnie jak w starożytnym Rzymie, struktura była zawsze rozdzielna z dekoracją, podczas gdy stanowiła całość nierozdzielalną w architekturze francuskiego średniowiecza. W starych pałacach Bolonii i Sieny o konstrukcji grubych murów ceglanych swobodnie później nakładano renesansowe dekoracje terrakotowe. Często w Italii fasada była podwójna, na całej powierzchni złożona z muru ceglano-konstrukcyjnego i z muru ornamentального z marketeriami z marmuru czy z kamiennej wielkiej rustyki narzucającej wrażenie potężnego budownictwa kamiennego.



Rys.3. Baptysterium florenckie.

Tak samo postępowano przy inkrustacjach marmurowych w stylu bizantyńskim w San Vitale w Rawennie, czy w San Marco w Wenecji jak i w dekorowaniu ścian w Mediolanie, Bolonii, Florencji, czy w gotyckim Orvieto, czy w Sienie.

Ta niezależność ornamentu od konstrukcji budynku czyniła gotyk włoski łatwo przemiennym. Dekoracja, która nie wiąże się ze strukturą budynku ulega łatwo ekspresjom osobistym twórców, modzie i łatwo też się degraduje.

Ostrołuk traktowano w Italii tak, jak dekorację powierzchni, ornamentalnie i kiedy w XV stuleciu zwrócono się do antyku za literaturą Petrar-ki i za badaniami archeologicznymi Poggia, architektura mogła łatwo przyswajać formy rzymskie, tak jak gotyckie, zmieniając jedynie rysunek dekoracji zewnętrznych. Renesans był w Italii jedynie reformą w systemie dekoracji. Odnowa architektury sprowadzała się do powtarzania ozdób z monumentów pogańskich.

Rzeźba była pierwszą sztuką, która poszła nowymi drogami, za nią malarstwo, a potem architektura z tym, że rzeźba późnogotycka już była bardzo bliska formie rzeźby klasycznej. Gdyby Francja miała marmur to prawdopodobnie już rzeźba gotycka francuska byłaby renesansowa, jak to widać w rzeźbach portalu katedry w Reims. Imitacja porządków klasycznych zaczęła się w XV wieku.

Przed omówieniem dalszych cech budownictwa renesansowego jest konieczne ustalenie głównych etapów rozwoju włoskiego renesansu. Rozwój rzeźby, malarstwa i architektury można podzielić na kolejne okresy.

Pierwszy okres florencki trwał od 1419 do połowy XV do około 1460.

Drugi okres trwający od około 1460 do 1500 można podzielić na : florencki, środkowej Italii, Italii północnej, wenecki i rzymski. Ostatni okres trwający do około 1530-40 można podzielić na : florencki, rzymski, północnowłoski i wenecki.

Okres pierwszy florencki.

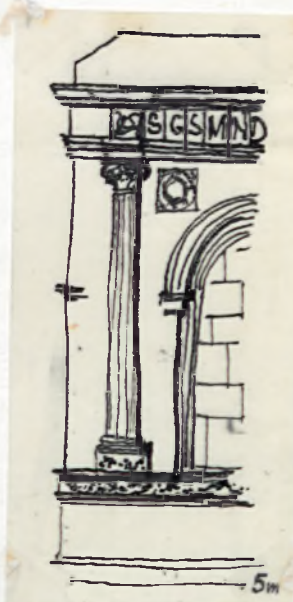
Renesans rozpoczyna się we Florencji gdy Filippo Brunellesco dokonuje substytucji pełnego łuku na miejsce ostrołuku z tym wyjątkiem, że już w Loggi dei Lanzi we Florencji w 1380r Andrea Orcagna zastąpił ostrołuk łukiem kołowym. Łuk ostry występował zresztą w Italii jeszcze w XVIw w architekturze weneckiej jak na dziedzińcu Pałacu Dożów.

Łuki w Loggi dei Lanzi, jak łuki w nawie katedry florenckiej, opierają się na słupach ukształtowanych z pęku kolumnienek o inspiracji czysto gotyckiej. Dopiero w pierwszej połowie XV stulecia Brunellesco zastępuje słup gotycki kolumną rzymską w kolumnadzie galerii Ospedale degli Innocenti z 1419r i w kaplicy Pazzi w 1430r. /Rys 4/.

Rys 4. Brunellesco.
Florencja, Capella
Pazzi.



Rys 5. Alberti,
Rimini, San Fran-
cesco, Panteon
Malatesty.



Architektura odtąd zaczyna odchodzić od formuł średniowiecznych i powtarza porządkie klasyczne, w zasadniczej formie i we właściwej proporcji. Odnawia się idea proporcji modularnych antycznych. Architektura dąży do piękna form klasycznych. Od Ospedale dei Innocenti zaczyna się "rinascimento" odrodzenie w kulturze florenckiej. Brunellesco we własny swoisty sposób odtwarza klasyczne porządki, odkrywa metody i środki działania budownictwa antycznego. Buduje pałac Pittich, kościół San Spirito, kopułę katedry Santa Maria del Fiore. Obok Filippo Brunellesco /1377-1446/ buduje Bartolomeo Michelozzo di Michelozzo /1396-1472/, Leon Battista Alberti /1404-1472/ i Bernardo Rossellini /1409-1464/. Z Florencji ruch rozprzestrzenia się na całą Italię, Brunellesco wiezie nowiny do Mediolanu, Ferraty, a w 1466 do Rimini. L.B. Alberti /Rys 5/ buduje w Rimini San Francesco, Panteon dla rodu księcia Malatesty.

Rzeźba operująca ekspresją form żywych postaci uwalnia się ze średniowiecznych konwencji. Pojawiają się wielcy rzeźbiarze. Lorenzo Ghiberti /1378-1455/ jest twórcą wspaniałych wschodnich drzwi do bazyliki florenckiej /Rys 1/.

Rzeźbi Donatello /1386-1466/ początkowo bliski rzeźbiarskiej, ciężkiej formie Clausa Slutera /Flamanda rzeźbiącego dla książąt burgundzkich/, zwłaszcza w posągach z Campanilli katedry florenckiej. Później wyzwala się z tej formy rzeźbiąc, jakże delikatne, zwiewne szaty na płaskorzeźbach. Jest twórcą pierwszego aktu męskiego w rzeźbie brązowego Dawida /Rys 6/, a później stawia wspaniały konny pomnik Gattamelaty w Padwie w 1453r koło kościoła San Antonio. Pomnik, tworzony pod wpływem wspomnień o antycznym posągu podziwianego w Rzymie, Marka Aureliusza.

Do medalionów w architekturze Brunellesco, rzeźbi wspaniałe kolorowe wypalane fajansy Luca della Robbia, twórca licznych Madonn /1399-1481/ /Rys 7/.

Rzeźbi w tym czasie do niedawna nie doceniany rzeźbiarz sienneński Jacopo della Quercia /1374-1438/ wyrastający z gotyku twórca wspaniałego portalu w San Petronio w Bolonii z 1430r.

Rozwija się wspaniałe malarstwo. Przełamuje się z gotyku twórca fresków w klasztorze San Marco malarz anielski Fra Angelico. Ale pierwszym malarzem Odrodzenia jest Tommaso Cassio Masaccio /1401-1429/.

Gdy na północy Europy schyłkowe średowiecze uciekało od trudności życia w świat baśni i marzeń, w Italii nowi twórcy z odwagą budują nowy świat. Religijna sztuka przeobraża się z apokryficznej "Złotej Legendy" w nową, szukającą wartości moralnych w chrześcijańskiej transformacji stoicyzmu grecko-rzymskiego.



Rys 6. Donatello. Dawid .Brąz.



Rys 7. Luca della Robia
Vergine col Figlio.NMP.

Renesansowa sztuka była głęboko religijna, a dopiero świecka będzie sztuka barokowa monarchii absolutnych.

Brunellesco, Donatello i Masaccio tworzą nową sztukę. Wynalazek Brunellesco perspektywy dla malarzy wywiera wielki wpływ, gdyż pozwala na opanowanie rysunkowe przestrzeni, a później wstawienie w nią postaci ludzkich. Dzięki tej perspektywie malowano naturalne proporcje między człowiekiem a jego otoczeniem.

Wizja malarska w ten sposób realizowana umożliwia uzyskanie jedności przestrzennej. Gdy za Duccia malowano narrację przy pomocy kolejnych scen aby widz mógł śledzić historię zdarzeń, to teraz zaczęto zastępować narrację prezentacją odbywających się zdarzeń.

Dla podkreślenia znaczenia postaci często obniżano horyzont co pozostawiała na namalowanie przedstawianej osoby w dominującej postawie.

Konturowano sylwety aby podkreślić siłę ich ciała i dla uzyskania monumentalnej zwartości, starając się jednocześnie nadać postaciom wrażenie ruchu, podobnie do tego jak malował Giotto. Malowano skupione zadumane wzróżając się na malarstwie bizantyńskim.

Ideał epoki wyraził się w malarstwie Masaccia, wydobywającego wszystkie korzyści z perspektywy Brunellesco. Jego freski w kaplicy Brancaccich stały się lekcją dla licznych generacji XV stulecia. Konstruował przestrzeń w głąb obrazu i pokreślał objętościowość przedmiotów.

Nie imitował natury tworząc dzieła idealizowane. Malował ruch rysując układ ciała w momencie wyrażającym ten ruch z największą intensywnością. Kolorystyka Masaccia należąca jeszcze do tradycji gotyckiej wychodzi jednak poza nią dążąc do naturalnego oświetlenia. Maluje

obrazy, na których znajdują się postacie mocne, z ludu /Rys 8/.

Nie jest wyrafinowany ale wręcz szorstki i nie szuka idealizowanego piękna. Jego piękno to synteza, rygor, siła wypowiedzi w zamkniętej formie. Maluje chłopów, prostych ludzi. W 1422 został przyjęty do Cechu lekarzy i drogistów we Florencji, a pierwsze jego znane dzieło to obraz "S. Anna z NMP z Dzieciątkiem", dziś w galerii uffizzi, z 1425. Obraz o wyjątkowej równowadze kompozycji.



Rys 8 Masaccio .Furtian u Kartuzów.
Obraz ten jest przypisywany Masaccio.

Dzieła Masaccia wywołały rewolucję w malarstwie wyzwając nową wielką twórczość. Następcy nie osiągalili jego równowagi i siły idąc swymi drogami ale i nie zrywali wszystkich mostów z przeszłością tak radykalnie jak to zrobił Masaccio.

Paolo Ucello /1396-1475/, który wyszedł z malarstwa gotyckiego przez swój zapał do perspektywy znalazł drogę do malarstwa renesansowego. Jego gotycki koloryt osiąga efekty świetlne w detalach. Lubił fantazję i malował legendy, bitwy i sceny z polowań. W jego obrazach łączy się świat realny z abstrakcją i piękno z groteską.

Następny malarz to zmysłowy Fra Filippo Lippi /1406-1469/ wielki artysta malujący powabne kobiety. Rozpowszechnia spuściznę Masaccia ale ją wulgaryzuje. Malując świętych portretuje swych bliskich. Stara się o pokazanie otaczającego go świata i jego radości. Maluje postacie w ruchu.

Andrea del Castagno /1390-1457/ w monumentalnym malarstwie przypomina rzeźby Donatelli. Ostatnim malarzem tej epoki obok Domenico Veneziano jest Piero della Francesca /1406-1492/, który po przybyciu do Florencji rozwijał sztukę Ucella, a od 1460r przeniósł się do Rzymu. Krytyka współczesna przeznaczając temu malarzowi osobne miejsce w historii sztuki włoskiej. Osiąga szczyt wśród dzieł wcześniejszych stając się punktem wyjścia dla następnych twórców zarówno we Florencji jak i w całej Italii. Tworzy własną syntezę. Gdy Giotto i Masaccio dążyli do podkreślenia ruchu Piero della Francesca daje taki ciężar postaciom, że aż otrzymuje nową formę monumentalną. Stosuje silną syntezę strzelając kolorami jasnymi i ciemnymi. Stworzył dzieła tak mocne, że zamknął dalszy rozwój zmuszając następnych do szukania nowych dróg w malarstwie. Pracując w wielu miastach rozwinął renesans w całej Italii.

Pierwszy renesans florencki był jeszcze silnie nasycony smakiem średniowiecznym. Elewacje pałaców były podobne do budynków z XIV w. Malarstwo pozostaje jeszcze w konwencji gotyckiej powoli łamiąc płaskość przestrzeni obrazów przy pomocy perspektywy. Rzeźba jest nadal statyczna.

Drugi okres we Florencji.

Twórcami architektury są w tym okresie we Florencji: Giuliano da Maiano z Fiesole /1432-1490/, Cronaca to jest Simone Pollaiuolo /1457-1508/, Giuliano da Sangallo /1445-1516/. Podobnie jak w pierwszej epoce jest to architektura graficzna, rysowana płaskimi inkrustacjami marmurowymi na elewacjach obok silnej rustyki w pałacach. W następnej epoce w Rzymie występują w architekturze formy rzeźbiarskie, jak gdyby malowane pędzlem, podkreślającym grę światłocienia. Pod koniec XV w. kończy się we Florencji mecenat Medycich.

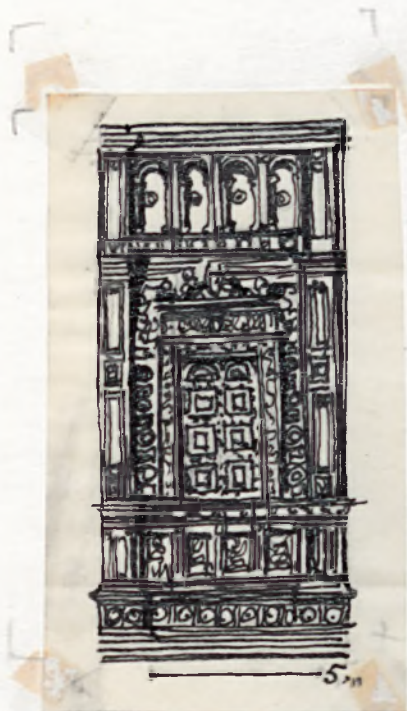
W drugiej epoce we Florencji nadal rozwija się rzeźba barwnych wypalanych terrakot emaliowanych Andrea i Giovanni della Robbia. Rzeźbi i maluje Antonio Pollaiuolo /1426-1528/ a Andrea di Cioni Verrocchio /1435-1488/ stawia pomnik Colleonego w Wenecji. Popiersia i płaskorzeźby tworzy Mino da Fiesole /1431-1480/ i Benedetto da Maiano. Maluje Lorenzo Vecchietta /1412-1480/, Antonio Rossellini /1427-1478/, Andrea del Castagno, góral o wielkiej sile i pasji. Florencja tworzy nową szkołę malującą ruch akcentowany linią, przy silnym konturowaniu postaci. Artysci malują precyzyjnie detale podkreślając anatomię budowy człowieka. Antonio Pollaiuolo uważany przez Lorenza Il Magnifico za największego mistrza Florencji tworzy szkołę i ma wśród uczniów Perugina i Leonarda da Vinci. Benozzo Gozzoli /1420-1497/ maluje freski jeszcze o gotyckim nastroju. Wspaniałe sceny religijne tworzy Domenico Ghirlandajo /1449-1494/, a radość życia maluje uczeń Filippa Lippi, Sandro Botticelli /1444-1510/ /Rys 2/. Malując ruch i perspektywę podkreśla anatomię. Żyjąc w strasznych latach za Savonaroli, wzdycha do ciszy spokojnych lat. Jak gdyby cofa się do gotyku stosując delikatny koloryt dla swych uroczych obrazów, które dopiero w XIX wieku docenili pierwsi angielscy historycy sztuki. Sztukę malarską Florencji zamyka już w trzecim okresie Fra Bartolomeo /1470-1517/. Na średniowiecznej formie coraz mocniej rysuje się klasycyzm.

Drugi okres renesansu w Italii środkowej.

W Bolonii od połowy XV zaczęto wprowadzać do dekoracji budynków w terrakocie odlewane ornamenty o linii renesansowej. W Umbrii pracowali architekci: Agostino Duccio /1418-1481/ i Luciano da Laurana /1425-1479/. Działa L.B. Alberti i Bernardo Rossellino. Powstaje Palazzo Ducale w Urbino. W Orvieto Luca Signorelli maluje Sąd Ostateczny stając się prekursorem Michała Anioła. W Umbrii działa dwóch wspaniałych malarzy: Perugino Pietro Vannucci /1446-1524/ i Pinturicchio /1454-1513/ którzy w 1481 jadą pracować do Rzymu. Rozwijająca się w Italii środkowej sztuka wywodzi się ze szkoły florenckiej.

Drugi okres renesansu w Italii północnej.

W Lombardii i w Mediolanie już w pierwszej epoce przebywał Brunellesco i L.B. Alberti. Te okolice były silnie związane z własną sztuką średniowieczną. W Mediolanie tworzyli: Filarete Antonio di Pietro Averlino /1400-1469/, Guiniforte Solari /1429-1481/ i Giovanni Amadeo /1447-1522/. W Pawii powstaje klasztor Certosa, w którym Amadeo tworzy nowe dekoracje /Rys 9/ w 1490r. Nie ma w tym dziele harmonii proporcji ani czystości rysunku detali L.B. Albertiego /Rys 5 a występuje jedynie ogromne bogactwo dekoracji pokrywających całe ściany.



Rys 9. Amádeo. Detali dekoracyjnej ściany z Certosy, w Pavii.

Wpływ tej architektury był ogromny zarówno na Mediolan jak i na Neapol, w którym zbudowano w tym stylu łuk Alfonsa i Porta Capua oraz na Italię południową, jak na Hiszpanię i Francję. W Mediolanie powstają pierwsze dzieła Leonarda da Vinci i Donata Bramante /1444-1514/ w przyszłości twórcy szkoły rzymskiej. Bramante buduje w Mediolanie Santa Maria presso San Satiro, Santa Maria delle Grazie i klasztor San Ambrogio.

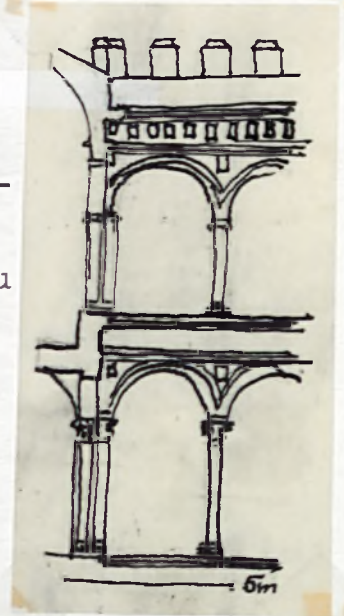
W Padwie maluje Andrea Mantegna /1431-1506/, pod wpływem Donatella i Andrea del Castagno. Idealem Mantegny jest antyk. Maluje sceny tryumfów Cezara przynosząc do malarstwa formy Donatella: wyrazisty rysunek, akcentowaną perspektywę i koloryt gotycki zatopiony w światłocieniu. Twórczość Mantegny wpływa na Lombardię i Wenecję. Malarz Filippo Foppa w Lombardii łączy strukturę malarstwa toskańskiego z niuansami chromatycznymi malarstwa flamandzkiego, przygotowując drogę dla twórczości Leonarda da Vinci.

W nasyconym kolorystyce gotyckim malują Cossa /1425-1478/ i Cosma Tura /1430-1495/. W Weronie tworzy Pisanelli /1377-1455/ a w Bolonii powstaje szkoła Cossy i złotnika Francesco Francii. Podobnie jak w Italii środkowej w Lombardii rozwija się sztuka florencka, ale o silnym wpływie lokalnych form średniowiecznych.

Drugi okres renesansu w Wenecji.

Wenecja w tym czasie przeżywa gotyk a nawet silne wpływy bizantyńskie. Oto w latach 1421-36 powstaje gotyckie arcydzieło Palazzo Ca d'Oro. Pracuje w Wenecji ród Lombardich przedstawiać nowe idee o stylu mniej czystym od toskańskiego i mniej fantastycznym od Certosy ale o charakterze oryginalnym renesansowo-gotycko-bizantyńskim. Pracuje Pietro Lombardo z Bergamo /1435-1515/ wraz z Moro Caducci, którzy budują Santa Maria dei Miracoli. Antonio Rizzio architekt i rzeźbiarz w latach 1465-98 pracuje przy Pałacu Dożów. Powstaje pałac Calergi, arcydzieło tej szkoły i Małac Manzoni o swobodnej kompozycji. W Wenecji stapia się realizm gotycki z Brugii z lokalnym bizantyzmem i z renesansem toskańskim, tworząc w malarstwie wybitną szkołę ekspresyjną. Łączy się w tym malarstwie odkryte przez Jana van Eycka światło i niuanse koloru z przestrzenią Masaccia. Rozwój tej formy trwa do Leonarda da Vinci, który ostatecznie te tendencje połączy. Antonello da Messina /1430-1516/, który pracował w Kalabrii i na Sycylii i znał z Neapolu dzieła van Eycka połączył w swym "Ukrzyżowaniu" malarstwo flamandzkie z dobrze sobie znanym toskańskim. Przyniósł ten nowy powiew do Wenecji w 1478r.

Głównym przedstawicielem szkoły malarstwa weneckiego był wówczas Giovanni Bellini syn malarza Jacopo Bellini, który w latach 1430-1450 uchodził za najlepszego malarza weneckiego. Obok Giovanniego maluje jego brat Gentile. Giovanni Bellini mający dzięki ojcu oparcie w tradycji gotyckiej i podlegający przemożnemu wpływowi swego kuzyna Mantegna, dzięki malarstwu Antonella da Messina i Piero della Francesca uwalnia się z wpływów Mantegna. Rozwija własny styl budując formę z rozświetlonego koloru. Od 1480 r. rozwija się w Wenecji malarstwo światła. W końcu XV Vittore Carpaccio /1460-1526/ maluje poetyckie portrety przynoszące niezapomniany wdzięk kobiecego uśmiechu.



Rys.10. Fragment dziedzińca pałacu San Marco w Rzymie.

Sztuka wenecka silnie związana ze sztuką średniowieczną rozwija własne formy osiągając wspaniałe rezultaty w malarstwie.

Drugi okres renesansu w Rzymie.

W Rzymie pierwsi pracowali florency architekci: L.B. Alberti, i Bernardo Rossellino, do których dołączyli Benedetto da Maiano i Giacomo Pietrasanta. W 1455 powstaje pałac Wenecki /Rys 10/.

Spieszą do Rzymu malarze z całej Italii. Piero della Francesca w 1460, a w 1481 Perugino i Pinturicchio. Powstają freski na ścianach Kaplicy Sykstyńskiej malowane przez: Botticellego, Cosmę Rossellino, Ghirlandaję, Perugino, Pinturicchio i Signorellę. W Rzymie rozwija się sztuka tokańska.

Trzeci okres renesansu we Florencji.

Powstają dwa wielkie dzieła architektoniczne Michała Anioła: Biblioteka Laurenziana w 1523-26 realizowana do 1559 i kaplica Medyciów przy kościele San Lorenzo z 1520r, realizowana do 1529r, stanowiąca przełom pomiędzy architekturą renesansową a barokową. Ponadto Michał Anioł projektował niezrealizowaną elewację kościoła San Lorenzo w 1517 o superpozycji porządków i o zmiennym rytmie pilastrów ale jeszcze renesansową.

Rzeźbę epoki wyraża "Dawid" Michała Anioła z placu Signorii z 1503 wyrzeźbiony z jednego bloku marmuru.

W malarstwie jest to epoka Leonarda da Vinci /1452-1519/, który wpłynął na twórczość w całej Italii. Maluje bez konturów wprowadzając wibrację powietrza /Rys 11/. Z Leonardem kończy się idealizm spontaniczny sztuki XVw i od niego zaczyna się manieryzm.



Rys 11 Leonardo da Vinci
Autoportret.
Rysunek sangwiną.

Leonardo odrzuca wszelkie zasady transcendentalne religijne i metafizyczne dążąc jedynie do poznania prawdy o naturze. Znika piękne i radosne Quattrocento o jasnych kolorach, które zastępują teraz ciemne tonacje, jak zmierzch zastępuje blask poranka. Leonardo od swego dzieciństwa przebywał w ogrodzie ś. Marka w uczelni Medicich. Od 1472 pracował w warsztacie Verrocchia. W 1482 Lorenzo Il Magnifico wysłał Leonarda do Sforzy Ludovico Moro do Mediolanu, gdzie namalował wspaniały fresk "Ostatnia Wieczerza" w refektarzu Santa Maria delle Grazie w 1497. W 1499 wrócił do Florencji, a później był w Rzymie i we Francji. Do naśladowców Leonarda pierwszych manierzystów zalicza się: Ambrogio de Predis /1455-1506/, Andrea Solario /1470-1524/, Antonio Boltraffio /1466-1516/ oraz florentyńczyków Piero di Cosimo /1462-1521/, Andrea del Sarto /1486-1530/ i Fra Bartolomeo. Florencja XVI wieku promieniująca sztuką Leonarda i Michała Anioła jest miejscem powstania antyklasycznego baroku.

Trzeci okres odrodzenia w Rzymie.

W XVI stuleciu Rzym staje się stolicą aktywnego katolicyzmu i pobudza wielki rozwój sztuki dla potrzeb papieżstwa. Buduje Bramante, który przyjechał do Rzymu w 1499. Powstaje Palazzo Cancellaria o elewacji przynoszącej późno antyczny system zmiennych nierównych rytmów w rozstawie pilastrów. Czysty styl występuje jeszcze w rytmie elewacji klasztoru Santa Maria della Pace /Rys 12/. Bramante buduje okrągłe w czystym stylu klasycznym Tempietto, a w Watykanie pałac Belwederski i loggie. Dla papieża Juliusza II wykonuje wielki projekt nowej bazyliki ś. Piotra.



Rys 12 Bramante. Dziedziniec Santa Maria della Pace

Rafael Sanzio buduje willę Madama, Baltazare Peruzzi willę Farnezinę. Antonio Sangallo Starszy i Antonio Sangallo Młodszy budują pałac Farneze dla papieża Medyceuszów. Architektura zaczyna być, jak na obrazie Rafaela "Szkoła Ateńska", inspirowana przez teatralne formy antycznego Rzymu, w stylu z epoki Nerona.

Michał Anioł tworzy wspaniały plac na Kapitolu już barokowy, ale jeszcze o prostocie renesansowej. Buonarroti staje się prekursorem nowego stylu uciekając od monotonii wprowadzając nieciągłe gzymsy, złamane frontony i zdwojone kolumny jak na rysunku grobowca Juliusza II. Pod jego impulsem sztuka odrodzenia odchodzi od obowiązującej miary, rytmu i spokoju. Również w rzeźbie jest to epoka Michała Anioła rzeźbiącego posągi dla grobowca papieża Juliusza II. Zachował się posąg Mojżesza /Rys 13/ i Niewolników, dziś w Luwrze i w Akademii florenckiej. Michał Anioł rzeźbi grobowce Medyceuszy we Florencji z postaciami Lorenza II i Giuliana z alegoriami: Dnia, Nocy, Poranka i Zmierzchu. Michał Anioł wyrzeźbił wspaniałą Pietę, dziś w bazylice ś. Piotra, Pietę katedry florenckiej i Pietę Rondanini. Jak w architekturze, jest twórcą nowej rzeźby barokowej. Jego dzieła przynoszą masę, ruch, niepokój i ból. Michał Anioł mimo, że wyrósł w neoplatonickiej szkole Lorenza Medici i pracował w warsztacie Ghirlandaja gdy zaczął sam tworzyć stał się tragikiem. W Rzymie wyrzeźbił posągi do mauzoleum Juliusza II, a gdy papież przerwał tę pracę ucieka do Florencji skąd po trzech latach w 1508 zostaje sprowadzony dla malowania ogromnego plafonu Kaplicy Sykstyńskiej.



Rys 13. Michał Anioł, Mojżesz z S. Pietro in Vincoli w Rzymie.

Tworzy gigantyczną kompozycję o powierzchni 540 metrów kwadratowych o olbrzymich przytłaczających postaciach, której będzie się mogła przeciwstawić tylko przez niego namalowana na głównej ścianie ołtarzowej w 1534-41 wielka kompozycja "Sądu Ostatecznego", dzieło już w pełni barokowe. W 1521 Michał Anioł we Florencji pracował przy grobowcach Medyceuszy, a w 1529 uciekł z tego miasta przed najazdem Hiszpanów do Wenecji. W 1534 wrócił do Rzymu, w którym pozostał tworząc nową epokę w sztuce. Do jego uczniów należy zaliczyć: Jacopo Carnucci-Pontormo/1494-1556/ i Bronzina /1503-1573/ manierzystów.



Rys 14. Rafael, Watykan, sala Heliodora. Grupa żołnierzy szwajcarskich na fresku "Msza w Bolsene".

Wielkim talentem obdarzony był Rafael Sanzio z Urbino /1483-1520/ malarz piękna i wdzięku. Był twórcą "idealnego akademizmu". Rafael, który nie ma siły intelektualnej Leonarda da Vinci ani pasji Michała Anioła walczącego ze światem, miał bezbłędny rysunek, swobodną fantazję, łatwość kompozycji i wyczucie piękna. W poszukiwaniu ruchu wprowadzał światłocienie do przestrzeni obrazu i do jego tła. Malował swobodnie i lekko nie przyjmując nigdy postawy dogmatycznej. Na dworze Leona X znajduje znaną mu z zamku w Urbino atmosferę dworską i jest idealnym dworzaninem. Urodzony w Urbino i wychowany w centrum kultury jakie stworzył diuk Frederic de Montefeltro był uczniem Perugina od 1500. Od 1504 do 1508 był we Florencji skąd został wewzwany przez papieża za namową Bramantego. W 1511 malował fresk "Szkoła Ateńska" o formach architektury nerońskiej. W Rzymie tworzy liczne dzieła. Umiera młodo. Po nim powstaje sztuka barokowa łatwo adaptowana przez nowy ustrój monarchji absolutnej.

Trzeci okres renesansu w Italii północnej.

Na tym terenie dalej rozwija się architektura XV wieku tokańsko-lombardzka, w Mantui buduje Giuliano Romano /1499-1546/. W Parmie pod Mantuą maluje Corregio /1494-1534/. Corregio Antonio Allegri, wywodzący swą sztukę z Mantegni i Leonarda da Vinci. Szuka perspektywy powietrznej, blasku światła i głębokich cieni malując piękne kobiety. Jest twórcą baroku "iluzjonistycznego", a jego uczeń Parmegiano /1503-1540/ uchodzi za twórcę manieryzmu. Lombardia i Italia środkowa przeżywają manieryzm.

Trzeci okres renesansu w Wenecji.

Wenecja w latach 1500-1510 przeżywa najnieszczęśliwsze lata w swej długiej historii walcząc przeciwko wszystkim. Ogromnym poświęceniem się całego ludu ratuje swoją niepodległość, dzięki czemu zakwita w niej wielka sztuka Cinquecenta. Buduje pałace Bartolomeo Bon /Buon/ Młodszy, a Jacopo Tatti Sansovino /1486-1570/ jest twórcą Piacetty i Biblioteki San Marco. Pojawia się dwóch wielkich malarzy. Pierwszy Giorgione, Giorgio da Castelfranco /1475-1510/ i Tycjan, Tiziano Vecelli /1489-1576/. Giorgione maluje grę światła i cieni i odkrywa walor, kolor tworzący formę, podstawę współczesnego malarstwa. Temat obrazu sprowadza do weneckiego krajobrazu w głębi malując na pierwszym planie akty kobiece. W jego poetyckich obrazach postacie są jakgdyby zasłuchane, jakby słyszały melodię. Ta wyrafinowana sztuka wysokiej cywilizacji znalazła wielu naśladowców. Będąc uczniem Belliniego podobnie jak i Tycjan rozwijał malarstwo szkoły weneckiej.

Tycjan w rok po śmierci Giorgione odnajduje swój styl "gloryfikacji

czynów" do tego czasu malując manierą swego poprzednika. Maluje ruch w przestrzeni stosując bogatą kolorystykę w cieniu. Rozwija malarstwo religijne w latach 1518-26, a później maluje głównie portrety rozgrywając grę czerni i szarości. W 1511 malował fresk w Padwie a następnie wrócił do Wenecji aby malować plafony w Pałacu Dożów. W 1521 był w Mantui na dworze Alfonsa d'Este, gdzie malował portrety, a od 1530 w Urbino. Tam namalował pierwszy portret cesarza Karola V. Odtąd wchodzi do sztuki dworskiej Habsburga i maluje obrazy barokowe. W Wenecji rozwinęła się dzięki Jacopo Sansovino architektura rzymska i wielka malarska szkoła kolorystów.

Wiek XVI jest twórcą manieryzmu, epoki malarzy powtarzających wirtuozostwo i wyrafinowaną linię uznanych mistrzów. Manieryzm na pozór przedłużał klasyczne tradycje. Był to okres upadku po katastrofach w 1527 w Rzymie i w 1530 we Florencji, które przerwały w momencie kulminacyjnym krótkotrwały rozkwit trzeciego okresu odrodzenia.

Po sztuce renesansowej i manieryzmie przychodzi sztuka kontrreformacji i barok rozwijający się w XVII i XVIII w. Typowym przedstawicielem malarstwa kontrreformacji był Baroccio Federigo z Urbino.

Manieryzm, słowo pochodzące od włoskiego słowa "maniera.", "alla maniera" oznacza malowanie sposobem jakiegoś malarza i to naśladownictwo XVI rozprzestrzeniło sztukę włoską daleko poza Italię. Manieryzm był pierwszą formą przyszłego baroku, idącego z Rzymu od czasów zbudowania kościoła "Il Gesu" w 1564, odzwierciedlającego absolutyzm połowy XVI w. Był to okres narastania nowych podległości stanowych przy ekonomicznym zastoju i utracie niepodległości przez włoskie republiki i tyranie. Odtąd architektura pozbawiona wszelkiej szerokiej osnowy miejskiej obsługiwała wąski krąg arystokratów i nielicznych patrycjuszów. W Toskanii i na północy budowano pałace i wille zamiejskie, a w Rzymie obok pałaców kościoły, których wnętrza białe, bogato złożone więcej przypominały pałace niż nawy kościelne. Rzym budował kościelne tło dla światowej stolicy katolicyzmu walczącego z Reformacją.

Miejskie pałace traciły dawny charakter twierdz nieprzystępnych. Występowały tendencje do otwierania wnętrz pałacowych do parków. Logika i jasność tektonicznego układu budynków ustępowała przed dążeniem do uzyskania przepływu. Malarze odchodzą od szukania piękna w przyrodzie, stosując grę kolorów wyrażających subiektywną twórczość. Rozwijała się tendencja estetyzowania indywidualnego. Od końca XV w studia archeologiczne zdobywały coraz więcej zwolenników. Pojawili się liczni teoretycy. Na miejsce uniwersalizmu Leonarda da Vinci zajmowano się badaniem detali porządków. Wysiłki teoretyków dążyły do kanonizowania porządków architektonicznych i do tworzenia receptury dla projektowania.

W Rzymie powstała Akademia imienia Witruwiusza. Typowym przykładem ortodoksyjnego rozumienia dzieł Witruwiusza był traktat o architekturze Sebastiano Serlio. Teoria architektury była sprowadzana do reguł podawanych w księgach Palladia i Vignoli. Nastąpił po upadku niepodległości i republikanizmu i naiwnej wiary ludowej upadek sztuki przed zwycięską autokratyczną władzą.

Jak Wenecja, Niderlandy podniosły sztandar walki o niepodległość zrzucając opresję Filipa II hiszpańskiego, któremu władzę przekazał Karol V, uzyskując niepodległość w 1579 i odtąd na północy zakwitła druga wielka szkoła malarska. Wolność jest nieodzownym warunkiem dla rozwoju kultury i sztuki. Wolność stworzyła renesans, a gdy wolności zabrakło renesans upadł. Natomiast neoklasycyzm wyrastający z imperialnej formy rzymskiej jest formą narzucaną przez autarchie dążące do ujednolicenia wyglądu podbitych miast.

1.2. Budownictwo.

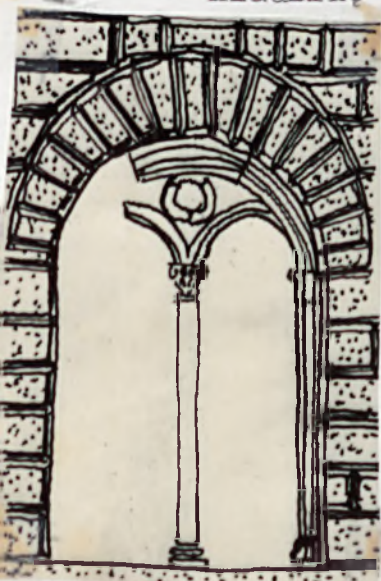
Średniowiecze włoskie zawsze najpierw buduje strukturę, a dopiero potem dekoruje elewację, zgodnie z antyczną rzymską tradycją. Mur ceglany konstrukcyjny wiąże się z murem maskującym, dekoracyjnym, budowanym z płyt kamiennych i marmurowych. Tak budowano w Italii zarówno kościoły jak i pałace. Czasem pokazywano cegłę podtrzymującą mur dekoracyjny. Wówczas mur zewnętrzny oparty konsolowo na murze ceglany nie wiąże się z nim konstrukcyjnie a jedynie opiera konsolowo, a cegła rysuje się wówczas na zewnątrz innym kolorem. Większość pałaców florenckich i sienneńskich ma ściany zewnętrzne kamienne o wątku kolosalnym tworzącym rysunek potężnej rustyki. Ale jest to złudzenie gdyż pałace nie były zbudowane z wielkich głazów tylko miały mury ceglane lub z otoczków zalanych zaprawą cementową, a zewnętrzny wątek kolosalny był wykonany jedynie ze stosunkowo wąskich wykładzin dekoracyjnych udających potężne budownictwo kamienne. Wykładziną tą była zawsze wykonywana w dwóch etapach, w pierwszym gdy ustawiano wykładzinę ściany wraz z łukami z kłinców nad otworami, a dopiero potem

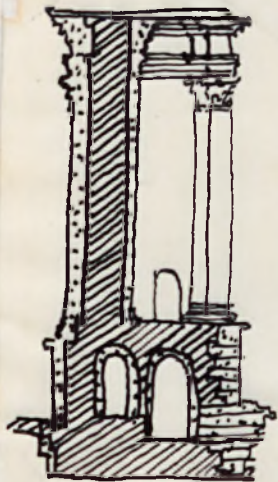
wykonywano uzupełnienia obramowań drzwi i okien oraz kamienny podział w oknach. Tak zostały wykonane elewacje pałacu Pittich i Strozziach /Rys 15/. Nawet wielkie kłince nad parami okien wykonywane w pierwszym etapie licowania były jedynie dekoracją.

W pałacu Cancelleria w Rzymie wykonano licówkę zewnętrzną z trawertynu, a obramowania i podział okien z marmuru.

Ta zmiana materiału wyjaśnia dlaczego nie łączono obramowania

Rys. 15 Obramowania otworów wstawiano po wykonaniu oblicowania.





Rys 16. Licówka ścian
u ś. Piotra w Rzymie.

wania ani z wykładziną elewacji ani z murem konstrukcyjnym. Obramowanie było jedynie wpuszczane między płyty dla podziałów otworów okiennych i portali. Jądro ściany jeżeli nie było ceglane a z otoczków zalewanych zaprawą to było inne od ściany rzymskiej konkretyzowanej i było zawsze betonowe. W czasach odrodzenia nie było społecznych warunków dla realizowania konkretyzowanych ścian rzymskich wymagających niewolniczej organizacji pracy.

Italia stosowała żwir kopany, niesortowany, nie budując jak Rzymienie przekładanica z kamieni i zaprawy. Wykonywano bądź uprzednio wymieszany beton albo układano

rumosz kamienny bez sortowania, stosując tłuczeń ceglany dla wyrównania wysokości warstw zalewanych cementem. Tak samo budowane były ściany bazyliki ś. Piotra w Rzymie, później licowane kamieniem /Rys 16/.

Architekt Barbaro zalecał odlewać kolumny betonowe o wiele tańsze i łatwiejsze do wykonania od kamiennych, później pokrywane stiukiem. Rzymska ściana konkretyzowana dużo mocniejsza od renesansowej, była o wiele bardziej pracochłonna. W tym czasie w Italii brak było siły roboczej aby układać otoczaki a po zalaniu ubijać zaprawę.

Wartość wytrzymałościową murów dobrze ilustruje poniższa tabela:

Obiekt	Wytrzymałość muru na nacisk w Kg na Cm ² .
Antyczny zbiornik wodny po-d Rzymem	76
Antyczna ściana budynku w Rzymie	71
Ruina ściany Bastylli w Paryżu z XVw	55
Ruina ściany liceum paryskiego z XVw	54.

Często stosowano tynki na elewacjach jak w pałacu Farnese w Rzymie. Alberti pisał, że najdogodniejszym materiałem budowlanym jest cegła, podkreślając, że nigdy nie jest tak zimna i wilgotna jak kamień.

Do dekoracji ścian oprócz kamienia stosowano zwłaszcza w Lombardii terrakotę i majolikę. Bramante w swoim dziele: "Praktyka architektury" podaje sposoby przytwierdzania tych materiałów do ściany.

W dziełach Albertiego, Barbaro, Serlio jak i Palladia znajdujemy opis jakim warunkom musiała odpowiadać elewacja i jej dekoracje przy odbiorze budynku. Elewacje wznoszone dla udekorowania miasta stały się głównym elementem architektonicznym.

Italia bardzo późno przyjmująca system gotyckich sklepień krzyżowo-żebrowych bardzo szybko te konstrukcje odrzuciła. Ostatnie żebra były zastosowane w Rzymie w kościele San Agostino i w katedrze w Pienzy oraz w architekturze weneckiej.



Rys 17 Sklepienie klasztorne z lunetami.



Rys 18. Cięciwa nie powinna dotykać łuku wewnętrznego sklepienia.



Rys 19 Układ pęknięć na łuku

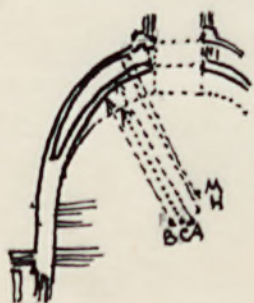
Budowano centrowane łuki z promieniście układanych klinów oraz podobnie budowano sklepienia kolebkowe, ale tylko wtedy gdy wymagały ze względu na rozpiętość dużej wytrzymałości. W bazylice ś. Piotra w Rzymie łuki niosące kopułę są centrowane i były budowane oparte na szalunkach. Powszechnie stosowano łuk półkolisty, o którym pisał Alberti, że: "pełny łuk jest najmocniejszy ze wszystkich łuków". Sklepienia sal budowano zwykle o łuku klasztorным /Rys 17/ realizowane z cegieł układanych na płask, tak jak to występowało w Rzymie antycznym. Budowano takie sklepienie ponad szerokimi wnętrzami bez pomocniczych podpór dzięki naturalnej cementowej zaprawie szybko wiążącej. Czasem łączono cegły gipsem. Po wykonaniu sklepienia zasypywano estrados kolebki żwirem zalewanym cementem, który tworzył strop monolityczny. Innym systemem zabezpieczenia sklepień od odkształceń była budowa lunet od dołu sklepienia, zapewniających dodatkowo wysokość dla umieszczenia okien. Takie sklepienie klasztorne występuje w pałacu Farnese i w Kaplicy Sykstyńskiej. Czasem budowano płaskie stropy otynkowane jak za czasów Witruwiusza podwieszone do belek drewnianych uchwytami metalowymi. W razie potrzeby krzywe płaszczyzny sklepień realizowano z długich drągów oplatanych wikliną jak kosze i otynkowanych jak to stosowano jeszcze w Pompei. Alberti podawał dla sklepień kolebkowych stosunek strzałki podniesienia łuku w stosunku do szerokości podpór. Polecał sklepienia przewyższone o $1/7$ promienia łuku. O przelotach w mostach pisał że: "przelot nie może być większy od sześciokrotnej szerokości podpory". Leonardo da Vinci pisał: "Łuk zdwojony przenosi czterokrotnie większy ciężar od łuku pojedynczego". "Łuk nie ulegnie zniszczeniu jeśli cięciwa nie dotknie łuku wewnętrznego" /Rys 18/. "Dotknięcie przez cięciwę łuku wewnętrznego osłabia łuk tym więcej im silniej cięciwa przecina się z łukiem wewnętrznym". Leonardo interesował się mechanizmem niszczenia łuku, a w szczególności układem pęknięć /Rys 19/ powstających od obciążeń łuku, dzięki czemu poznał najsłabsze części łuku. Pisał: "Jeśli łuk jest obciążony w kluczu to grozi mu przełamanie w $2/3$ wysokości".

Z opisów Vasariego wynika, że Michał Anioł wykreślił łuk kopuły ś. Piotra przy pomocy trzech środków A, B i C /rys 20/. Już Alberti rozpatrywał wszystkie podstawowe elementy konstrukcyjne budynku jako wzajemnie łączące się w jednolity system. Kolumnę widział jako część ściany, belki jako położone kolumny, łuk jako skrzywioną belkę, sklepienie jako rozciągnięty w szerokość łuk, a kopułę jako skrzyżowane łuki.

"W każdym dachu jak i w każdej ścianie - pisał Alberti - jest szkielet i wypełnienie oraz występuje obróbka powierzchni zewnętrznej" Do konstrukcyjnego szkieletu odnosił kolumny, belki, łuki i wieńce.

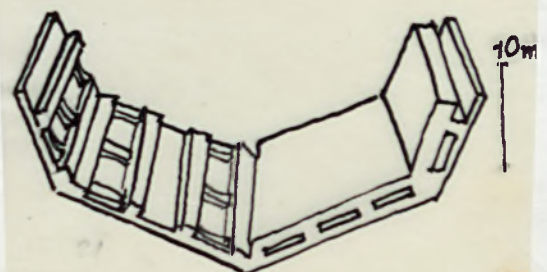
W czasach renesansowych budowano kopuły na pandantywach bez stosowania centrowanych cegieł tak jak to wykonał Brunellesco zarówno w kaplicy Pazzich jak i w zakrystii w San Lorenzo.

W bazylikach przedrenesansowych Florencji i Cremony znajdujemy ciekawe kopuły ostrołukowe zbudowane z podwójnych sklepień związanych żebrowaniem /Rys 3/. Kopia Brunellesco w katedrze florenckiej o średnicy 43m podobnej do rozpiętości kopuły w Panteonie, a szersza od kopuły ś. Piotra ma sklepienie ceglane, oparte na ośmiobocznym tamburze niesionym przez pandantywy. Kopia ta ma profil ostrołukowy uwidoczny na zewnątrz i żebra łączące sklepienie zewnętrzne z wewnętrznym /Rys 21/. Dzięki wewnętrznej próżni sklepienie jest znacznie lżejsze, a przy powiązaniu obu płaszczyzn żebrowaniem ma niemal tak dużą wytrzymałość jak sklepienie pełne monolityczne. Materiał akumulowany na zewnątrz użyto tam gdzie pracował. Przewyższony profil kopuły został zastosowany dla potrzeb budowy bez centrowania, a więc bez rusztowań, co z najwyższym zachwytem oglądali współcześni, gdy olbrzymia kopia wznoszona była w próżni bez szalunków. Przy tej budowie zastosowano łączenie cegieł wbrew przyjętym zwyczajom. Oto murowano sklepienie w stożkowe warstwy spiralne powiązane z żebrowaniem. Ta metoda odpowiadała budowie bez centrowania. System ten można sobie dziś wyobrazić w następujący sposób. Aby budować w próżni trzeba było korzystać z linii kierunkowych nadawanych przez sznury murarskie określające zarówno nachylenie warstw jak i zmienną w miarę budowy coraz cieńszą grubość sklepienia. Sznury te służyły do trasowania dyktując pracę murarza i podając linię przecięcia



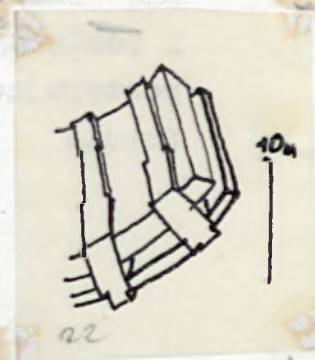
Rys 20 Trzy środki kopuły Michała Anioła A, B i C. Dwa środki kopuły wyższej późniejszej M i U.

Rys 21 Układ żebra w kopule florenckiej Brunellesco.



się płaszczyzn. Sznury kierunkowe układały specjalne ekipy i pomiędzy te sznury murarz układał cegły. Dawało to pewność w prowadzeniu budowy i zapewniało właściwy podział pracy.

Kopuła ś. Piotra w Rzymie, o wiek późniejsza od florenckiej, nie wskazuje na widoczny postęp w budownictwie z punktu widzenia konstrukcyjnego. Miała utrzymać pięć tysięcy metrów sześciennych muru i wypełnienie o łącznej wadze dwunastu tysięcy ton, co dawało nacisk ośmiu ton na jeden metr



Rys 22 Żebra w kopule ś. Piotra w Rzymie. kwadratowy podstawy, a razem z działaniem papręgów dawało 3,2 kg nacisku na jeden centymetr kwadratowy u podstawy tamburu, tam gdzie naciska na podpierające łuki żaglowe. Michał Anioł, aby zmniejszyć obciążenie od kopuły, postanowił ją wydrążyć i pisał do Vasariego: "o podzieleniu sklepienia na trzy płaszczyzny i o daniu w kopule okien między żebrawami tam, gdzie sklepienie nie pracuje". Dzięki takiemu rozwiązaniu zmniejszył masę muru do dwóch tysięcy siedemset metrów sześciennych, a ciężar kopuły do sześciu i pół tysięcy ton. W ostatecznym rozwiązaniu zastosowano przekrój owalny, gorszy od florenckiego ostrołuku dla budowy w otwartej przestrzeni, bez rusztowań. W rezultacie musiano tak wysoką kopułę mającą latarnię na wysokości około stu pięciu metrów oprzeć na rusztowaniach, których konstrukcję i jej detale znamy z zachowanych rysunków jakie opracował Domenico Fontana. Postępując zgodnie z tradycją rzymską postarano się, aby szalunek ten nie przenosił całego obciążenia kopuły a jedynie obciążenie od jej żebrow. Sklepienie kopuły zostało podzielone na 32 żebra podtrzymujące wypełniające płaszczyzny /Rys 22/. Tylko żebra kopuły opierały się na szalunkach, a później wykonane wypełnienie z cegieł było układane wachlarzowo, jak liście paproci, bez centrowania cegieł.

Ciesiołka w Italii.

Większość budynków w Italii w średniowieczu była nakryta prostymi dachami dwuspadowymi jak w katedrze w Orvieto z XIII, z otwartą konstrukcją dachu do wnętrza nawy kościelnej. Nigdy nie stosowano w tym kraju bez śnieżnych opadów i o małej ilości opadów deszczowych, dachów spadzistych wysokich nawet nad gotycką katedrą w Mediolanie, nakrytą dachami wyjątkowo płaskimi. Tarasy Italii powszechnie stosowane od XVI w są w rzeczywistości płaskimi dachami ukrytymi za balustradą, stwarzającą wrażenie tarasu. Ponadto w budynkach o dużych salach, jak w pałacu w Padwie a potem w Vicenicy jak i w obiektach

i genueńskich budowano łukowe dachy kolebkowe drewniane, w których koziół krokwiowy przyjmuje formę krążyny półkolistej. Prawdopodobnie konstrukcję tę rozwinięto z budowy kadłubów okrętowych.

1.3. Elementy dekoracyjne.

Na dekorację składał się układ pilastrów i kolumn z belkami porządków klasycznych oraz watek wykładziny kamiennej na elewacjach pałaców. W monumentach pierwszej epoki watek ścian zewnętrznych był surowy, mając w najlepszym razie zdłutowaną powierzchnię kamienia. Ściana wyglądała tak jakby była skonstruowana z wielkich bloków kamiennych, jakby materiał miał taką trwałość, która wyrzeka się specjalnej obróbki powierzchniowej. Aby podkreślić ten efekt stosowano z piętra na piętro w górę zmniejszające się nawieszenie kolejnych warstw o coraz mniejszej wysokości. Chciano wywołać wrażenie większej wysokości budynku o jednolitym wtku. Zmniejszano wysokość warstwy w miarę oddalania jej od oczu widza dla powiększenia wrażenia wysokości. W pałacu Strozich wypukłe warstwy spłaszczają się z piętra na piętro, a w pałacu Riccardich olbrzymie i surowe bloki parteru mają na pierwszym piętrze niższe i bardziej płaskie bloki. U Strozich na dolnym piętrze łuki przekroju bloków kamiennych stykają się z sobą rozdzielone jedynie fugą gdy na wyższej kondygnacji wprowadzono między łuki przekrojowe bloków wcięte, wąskie pasma płaskie, dzięki czemu uzyskano wrażenie, że górne bloki leżą lżej od dolnych.

Dekoracje z wtku kolosalnego, które wydaje się, że się wywodzą ze smaku etruskiego były w Toskanii w modzie przez całe XV stulecie zarówno we Florencji w pałacach: Pitti, Pazzi, Strozzi jak i w Sienie, w pałacach w Imoli i w wielu innych miastach. L.B. Alberti i Rosselino stosowali watek z jego wszystkimi nieregularnościami na fasadach zdobionych pilastrami jak w pałacu Rucellai we Florencji czy w Pienzy z tym, że nawet watek przecinał pilastry. W pałacu w Ferrarze watek został wycinany w stożki: "punkty diamentów". W XVI takie ciężkie wykładziny stosowano już tylko do cokołów, jak w pałacach w Weronie. Bardzo starannie opracowywano styk kamieni. W pasach poziomych przy przekrojach łukowych jak już była mowa w styk lub z wyciętym pasem poziomym. Przy kamieniu szarpanym taki pasek płaski zawsze występował. Styk pionowy był albo prostym przecięciem albo stosowano skośne zcięcie obustronne podkreślając układ bloków a czasem wprowadzano wcięte płaskie pasy pionowe. Przy płaskim kamieniu rysunek nacinania dłutem, opracowującym powierzchnię kamienia wyodrębniano tło i jego obrzeże. Z latami pozostawiano jedynie watek na krawędzi ściany na narożu, jak w Palazzo Pandolfini z 1520, podkreślając przez to dekoracyjny charakter tej faktury ściany.

Pozostawiano pasy pionowe na narożach dla zachowania tradycyjnej linii łamanej krawędzi jaką dawało oblicowanie całej elewacji.

Porządki w epoce Brunellesco.

Epoka ta stosuje styl koryncki, który pierwszy inspirował renesans. Brunellesco nadaje kapitelom korynckim delikatność i grację nieznaną zachowanym kapitelom rzymskim. Dzięki zręcznej redukcji gzymsu, zwłaszcza we wnętrzach nadaje korynckiemu porządkowi elegancję kontrastującą z surowym modelunkiem rzymskim. W kaplicy Pazzich /Rys 4/ daje na zewnątrz gzyms wieńczący w proporcji do wysokości attyki z parami ~~małych~~ małych pilastrów, które zdwaja chcąc podkreślić ich znaczenie mimo, że są nad pojedynczą kolumną. W pałacu Pazzich daje liście akantu wąskiej kolumience wysokiej dzielącej okna. Natomiast w kopule katedry florenckiej nadaje motyw szerokich liści akantu krótkim pilastrom. Na elewacji zewnętrznej w San Lorenzo w kapitelach pozostawia sam nagi kosz bez liści. Tak oto Brunellesco swobodnie i twórczo operuje formą koryncką dla różnych potrzeb. Nigdy forma antyczna nie była interpretowana z większym taktem i nigdy nie była prowadzona przez rękę tak lekką i tak pewną.

Porządki w drugiej epoce za czasów architektów drugiej generacji.

Następcy Brunellesco stosują obok porządku korynckiego również pozostałe porządki: tokański i joński. Alberti i Rosselino przy spiętrzaniu porządków stosują u dołu tokański, a na piętrze kapitele o proporcjach i wyglądzie zbliżonym do jońskich. Odtąd w użyciu są wszystkie rodzaje porządków wraz z kompozytowym.

Szkoły lokalne wydzielają się własnym sposobem interpretowania porządków. W szkole florenckiej Alberti, Rosselino i Michelozzo idąc drogą Brunellesco robią następne kroki. Otóż w portyku Pazzich gdzie Brunellesco dał superpozycję spiętrzając pilastry korynckie ponad kolumnami korynckimi, Alberti i Rosselino w innych obiektach spiętrzają różne porządki. W szkole rzymskiej, wiążącej się ściśle z kopiowaniem antycznych porządków, stosowano jednocześnie jako podpory ośmioboczne słupy w typie słupów z katedry florenckiej.

W szkole mediolańskiej rozwijano fantazyjne i dowolne warianty typu klasycznego. W Certosie w Pavii, w bramie w Cremonie dekoracje gęstą koronką o motywach roślinnych pokrywają pilastry, a nawet całe ściany, które dla kontrastu we Florencji jak w architekturze klasycznej zawsze pozostawiano gładkie. Stosowano do balustrad kolumienki korynckie gdy Brunellesco w pałacu Pittich użył jońskich.

W szkole weneckiej akceptowano dekoracje wywodzące się z Certosy, ale poskramiano nadmiar tych dekoracji zastępując je rysunkiem słoii marmurów, którymi inkrustowano ściany.

W Wenecji stosowano głównie pilastry a rzadko kolumny lub omurowane półkolumny. Gdy we Florencji pilastry były zawsze rozstawione w jednym rytmie Wenecjanie pierwsi wprowadzają podwójne pilastry na narożach. Realizuje to Pietro Lombardo w palazzo Vendrami-Calergi w 1480.

Porządki architektoniczne w epoce Bramantego.

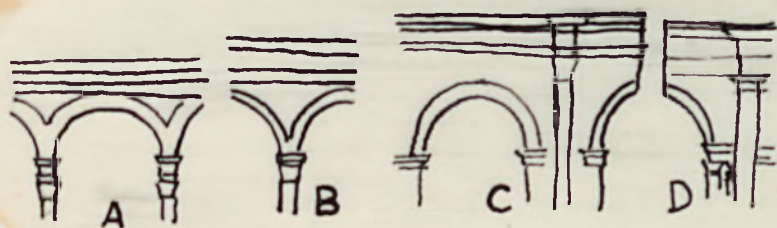
Bramante w Urbino poznał czysty rysunek koryncki stosowany w 1486 przez Luciana da Laurano na dziedzińcu zamkowym. Natomiast sam dla ożywienia porządków wprowadza nowe rytmy w rozstawie pilastrów. Za rzymskimi zabawkami z II wieku wprowadza rytm podwójny rozstawu pilastrów. Wprowadza stylobaty dla rozdzielenia pięter ze względu na znaczną wysokość sklepień dzielących kondygnacje. Operuje silniej wyładowaniem pilastrów i obramowań dla uzyskania silniejszej gry rzeźbiarskiej formy. Wprowadza pierwsze ale jeszcze bardzo słabe ryzality w narożach budynku. Prawdopodobnie czerpał natchnienie z resztek pałacu cesarskiego Septizonium w Rzymie, w którym występowały kolumny o różnym rytmie rozstawu i w którym użyto wysokich stylobatów. Rafael rozwinął zdwajanie kolumn, a Michał Anioł stosował podwójne pilastry obejmujące dwie kondygnacje. Użyty ^{został} porządek pierwszy przez L.B. Albertiego porządek kolosalny na elewacji San Andrea del Monte. Ponadto Michał Anioł stosował ponad oknami tympanony trójkątne i łukowe jak i tympanony przełamane i o przerwany dolnym belkowaniu. Zrywał więzy z kanonami architektury klasycznej.

Porządki w okresie akademickim po Bramantem gubią dystynkcję proporcji i wymowę czystej formy. Profile zaokrąglają się, a kompozycje są unifikowane według albumów Palladia i Vignoli.

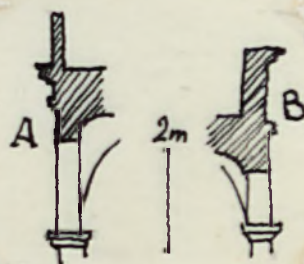
Kolosalny porządek rozwinięty przez Michała Anioła, jedynie wyjątkowo występował w czasach renesansu aby wejść do powszechnego użytku w architekturze kontrreformacji.

Łuk.

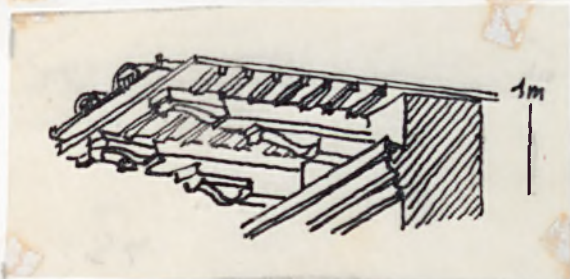
Łuk antyczny z pełnego cyrkla opadał na impost, a w architekturze bizantyńskiej wprost na kapitel kolumny i w tej formie został użyty w ostatniej epoce architektury rzymskiej w Splicie. W pałacu Dioklecjana łuki opierają się wprost na kapitelach. Ta dyspozycja została adaptowana przez pierwszy renesans /Rys 23/A-arkada opiera się na nadbudowie



Rys 23 Łuki A-Brunellesco, B-Bramantego C-Albertiego, D-Palladia.



Rys 24 A-murek oparty na gzymsie, B-architrav tworzy balustradę.



Rys.25 Silnie wywieszony okap.

ponad kapitelem. Dzięki lekkości tej nadbudowy sprowadza się ona do roli czysto dekoracyjnej. Rychło uznano zbędność tej nadbudowy i Michelozzo w pałacu Riccardi, Luciano Laurano w Urbino na dziedzińcu zamkowym i Bramante w Cancelleria upraszczają

oparcie arkady na kapitulu, rys 23-B.

Natomiast Alberti wraca do łuku rzymskiego opartego na impoście słupa /Rys 23-C/, pilastrom pozostawiając po rzymsku podpieranie architrawy. jak w San Francesco w Rimini /Rys 5/.

Odtąd spotykamy arkady oparte na kolumnach i na impostach murów. Takie rozwiązanie zastosował Bramante na dziedzińcu Cancellerii, a drugie na wielkim dziedzińcu watykańskim.. Alberti używał arkad opartych na impostach. W Rimini odrzucił pilastry, co powtórzył Bramante we wnętrzu kaplicy w Cancellerii. Na fresku Rafaela "Akademia Ateńska" pokazany jest słup o planie kwadratowym z kolumnienką na każdym narożu. Układ ten zastosował w połowie XVI Palladio w Vicenzy. /Rys 23-D/.

Łuk stosowano zawsze półkolisty, czasami jedynie z przewyżką. Ostrołuk występujący w San Francesco w Rimini jest dawny gotycki, jedynie ozdobiony dekoracjami renesansowymi przez Albertiego. W Wenecji w Pałacu Dożów na dziedzińcu przy Schodach Gigantów występują łuki ostre zastosowane dla wyrównania wysokości z łukami kolistymi zastosowanymi do arkad o większej rozpiętości. W różny sposób rozwiązywano murki tarasowe. Rysunek 24-A pokazuje murek oparty na gzymsie, jak to było stosowane w czasach Bramantego, a rysunek 24-B pokazuje architraw tworzący zamknięcie balustradowe. Formę taką znajdujemy w pałacach Bartolini i Gondi. W tym rozwiązaniu architraw z fryzem przyjmowały za dużą wysokość w dysproporcji do form klasycznych.

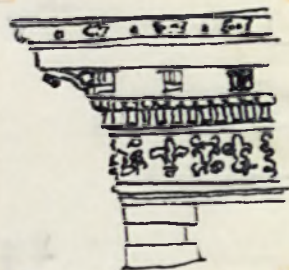
Zwieńczenie fasady.

W średniowieczu, fasady w Italii wieńczył okap silnie występujący, czasem jak w Bigallo we Florencji po arabsku nawieszony na profilowanych dekoracyjnych krokwiach. Brunellesco w swoich pałacach jak w pałacu Pazzi stosuje zgodnie z tradycją gotycką mocno wywieszzone okapy /Rys 25/. Opiera konstrukcję okapu na prostym kamiennym profilu, półokrągłym, ostatniego górnego rzędu wykładziny. Po Brunellesco dawano rynny jak w Santa Maria della Grazie w Arezzo. Koronowanie fasad pałacowych przez wielkie gzymsy bez okapów jest inowacją jaką wprowadził Michelozzo. Najstarszy przykład mamy w pałacu Riccardi z 1440r. Potem został wykonany gzyms w pałacu Piccolomini w Sienie i wspinały gzyms pałacu Strozzi we Florencji.

W Sienie gzyms pałacu Spanocchi jest inspirowany przez średniowieczne machikuły, to jest ganek obronny, wysunięty przed lico murów



Rys 26 Gzyms oparty na grubych konsolach



Rys 27. Rzeźbiony fryz wieńczy elewację.

na kroksztynach z obronnymi blankami. W pałacu tym występują wysokie konsole, pomiędzy którymi umieszczono medaliony. Dla zapewnienia równowagi konstrukcyjnej rozwiązanie to nie potrzebowało żadnych wsparć dodatkowych. Ale tak proste rozwiązanie nie mogło wystarczać dla ciężkich silnie wywieszonych gzymsów jak w pałacu Strozzych. Zrównoważenie

tego gzymsu uzyskano z jednej strony przez wydrążenie wewnętrzne kamieni dla zmniejszenia wagi gzymsu, a z drugiej strony przez przypory pracujące jak "kontrforsy". Tak wielkie wywieszenie gzymsów wywoływało niepokojące wrażenie. Metr bieżący takiego gzymsu ważył około trzech ton. Te wielkie gzymsy w pałacu Strozzych i w pałacu Riccardich były wymiarowane w proporcji do całej wysokości budynku. Chciano uzyskać proporcjonalne zwieńczenie do pełnej wysokości elewacji podzielonej jedynie przez ledwie zaznaczone proste gzymsiki międzypiętrowe, podokienne. Alberti przyjmując spiętrzone porządki wykonywał gzyms wieńczący elewację w proporcji nie do całej wysokości ściany, a tylko w stosunku do wysokości górnego porządku ostatniej kondygnacji. Wzorował się na mocnym gzymsie z Colosseum stosując grube konsole, podobnie postępował Bramante stosując grube konsole w Cancellerii /Rys 26/. W pałacu Farnesina w Rzymie Peruzzi zwieńczył gzyms girlandami dla nadania akcentu głównego zwieńczenia. Zastosowane w tych rozwiązaniach wspierające pilastry porządków były za słabe i dlatego ten typ rozwiązania był jedynie półśrodkiem. Szkoda, że zarzucono wówczas podwójne pilastry, które dałyby szczęśliwe rozwiązanie w Capelli Pazzi /Rys 4/.

W pałacu Farnese fasada jest bez pilastrów i zwieńczenie musiało być w proporcji do całej wysokości elewacji. Zastosowano w tym celu rzeźbiony fryz, /Rys 27/ który pozwolił na zmniejszenie wywieszenia gzymsu. Do końca XV nie stosowano rynien jak i rzygaczy /nazywanych również gargulcami lub plwaczami/. W Cancellerii jak i w pałacu Farnese nie ma ich również, mimo zastosowania w górnej części gzymsu wypukłej simy i rzeźbionych łbów lwich. Rynny pojawiły się dopiero za Vignoli i Palladia. W pałacu Pitti, gdzie zwieńczenie zostało wykonane po śmierci Brunellesco, postawiono balustradę na brzegu występu gzymsu dla zasłonięcia dachu. Bramante w rotundzie San Pietro in Montorio również zastosował balustradę, ponad dolną kolumnadą ale cofniętą do lica ściany poza wywieszenie gzymsu tak, jak to później czynili Vignola i Palladio. W pałacu Pitti ustawienie górnej balustrady było identyczne jak w dolnych kondygnacjach w tym samym licu. Balustrady te zastępowały opaski dzielące kondygnacje, imitowane z zabytków rzymskich.



Rys 28 A-ostrołukowe przesklepienie okien,

B-przesklepienie łukiem przewyższonym.

W pierwszym okresie renesansu odpowiadały te podziały elewacji nie poziomowi podłogi, a stanowiły oparcie dla okien.

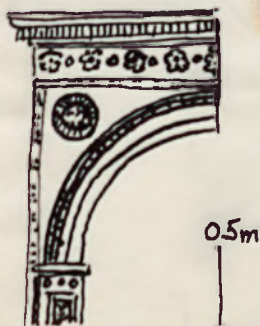
Koronowanie elewacji tympanonami było zastrzeżone tylko dla obiektów sakralnych. Frontony półkołowe występują w Wenecji w Santa Maria dei Miracoli i w San Giovanni e Paolo. Czasem dawano po bokach tympanonów podparcie dużymi konsolami, jak w San Agostino w Rzymie czy w Santa Maria Novella we Florencji. Wydaje się,

że ten system wolut zasłaniających dachy nad nawami bocznymi wprowadził Alberti. Konsule te silnie rozwinął barok stosując je powszechnie. Obramowanie otworów elewacyjnych.

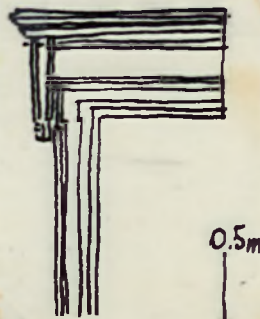
Przesklepienie na elewacjach florenckich pałaców wielkimi klincami w początkach renesansu ma u dołu łuk półkolisty, a u góry ostrołuk /Rys 28-A/. Czasem występuje łuk przewyższony u góry /Rys 28-B/. Stosowano ten dekoracyjny sposób wykładziny dla zwężenia klinców u dołu i ich skrócenia dla uzyskania właściwego rozstawu między oknami, aby pomieścić się mogły oparcia sklepień sąsiadujących okien. Mimo, że były to jedynie wykładziny dekoracyjne niezwiązane z konstrukcją pracującej ściany gęstej. Zwężając łuki w kierunku podstawy uzyskiwano miejsce na oparcie klinców i przestrzeń pomiędzy nimi. W XV wieku okna florenckie zdublowane mają dekoracyjne przesklepienie z klinców wątku, a pod nim dwa łuki z pełnego cyrkla oparte po środku na kamiennej kolumnie. Tak jest w pałacu Riccardi i w Strozzi.

Okna prostokątne z wewnętrznym podziałem z kamiennych lizen występują we Florencji od połowy XV jak w pałacu Bartollini. W Cancellarii Bramante zastosował łuk wpisany w prostokątne obramowanie /Rys 29/. Obrazowanie wejścia wieńczącym tympanonem zastosował Brunellesco w Ospedale degli Innocenti. Rozwiązanie to rozpowszechniło się dopiero w XVI, gdy zaczęto wieńczyć okna frontonami często na zmianę trójkątnymi i łukowymi, jak w pałacu Farnese, na wzór rzymskiej architektury antycznej stylu nerońskiego.

W Palazzo Massimi Peruzzi dał rozwiązanie antyczne z gzymsem wieńczącym nad oknem opartym na pionowo ustawionych konsolach po bokach otworu /Rys 30/. Ornament zmieniał się z biegiem lat, ale zawsze obramowywano drzwi i okna z trzech stron profilowanymi kamieniami, później wstawianymi jak rama do zbudowanego otworu. Dlatego



Rys 29-Łuk wpisany w prostokątne obramowanie.



Rys 30 -Okno pod gzymsem.

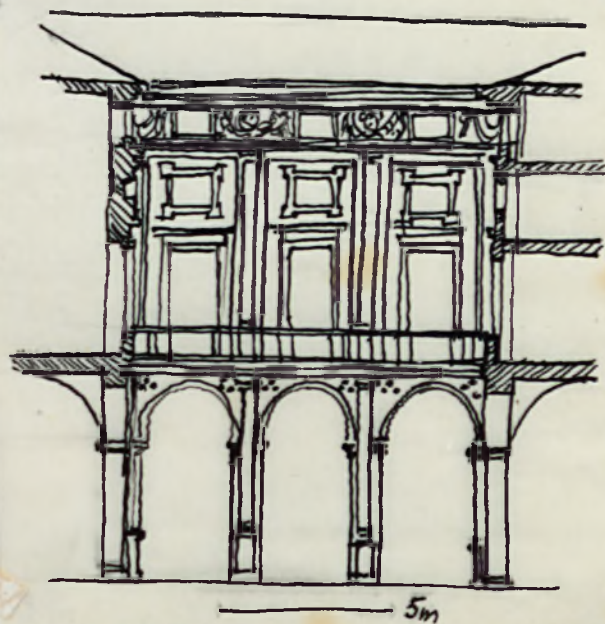


Rys 31. Ubezpieczenie piętér przez podwyższenie okien o kilka stopni.

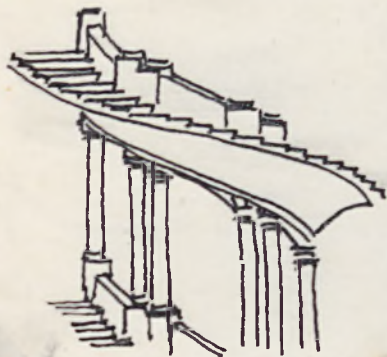
dużych tafli szkła weneckiego, jedne z najstarszych wogóle w świecie z końca XVI stulecia. Ze względu na bezpieczeństwo, we wczesnym renesansie, na parterze umieszczano okna wysoko, trudno dostępne, wąskie i zakratowane. Na wyższych piętrach otwierano okna szerzej ale w obawie przed strzałami podnoszono je w górę tak, że od strony wnętrza do okien podchodziło się po kilku stopniach. Ponadto okna były zabezpieczane dębowymi okiennicami. W pałacu Ruccelai /Rys 31-A/ aby dojść do okna trzeba było podejść do góry po pięciu stopniach na piętrze a po trzech na drugim piętrze. W Piency /Rys 31-B/ na piętrze trzeba było podejść do dwóch stopniach, a w pałacu Giraud w Rzymie trzeba było na dolnym piętrze podejść w górę o jeden stopień /Rys 31-C/. Większość sal miała w pałacach sklepienia klasztorne z oknami pod oparciem sklepień lub w lunetach i stąd wysokość sklepienia musiała się zmieścić między oknami za wysokim murem. Małe pokoje mieszkalne powiązane funkcjonalnie z salami, nie mogąc mieć wysokości wielkich sal, były wkomponowywane dwoma i trzema kondygnacjami w wysokość dużych sal /Rys 32/. A. Sansovino w pałacu Niccolini w regularny rytm okien wstawił pomieszczenia o różnych wysokościach. Dał w dużych salach nad dużymi oknami supraporty z lustrami zwieńczone gzymsem z wkomponowanymi oknami doświetlającymi sale. Dla małych pokoi na dole zostawił duże okna,

obramowanie nigdy nie wiąże się z murem konstrukcyjnym. Okna w pierwszej epoce renesansu były, jak w średniowieczu, złożone z małych szybek obradzonych na ołowiu. Powoli większe tafle szkła weneckiego stosowano do szklenia ale jeszcze w 1580 w zamku w Urbino były małe szybki prostokątne obsadzone na ołów. W 1979 r. zniszczono wybuchem terrorystycznym

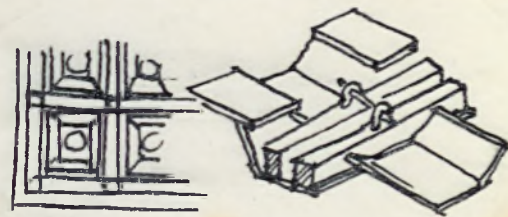
na Kapitolu w Rzymie, w pałacu Konserwatorów, szyby z



Rys 32 Wpisanie trzech piętér z prawej strony w wysokość sali z lewej.



oraz zbudował powyżej dwa piętra pokoi niższych, oświetlonych na pierwszym piętrze oknami, jakie wstawił na miejsce luster



Rys 34-Detale stropu kasetonowego

Rys 33-Schody spiralne.

wielkich sal zmieścił trzy kondygnacje pokoi mieszkalnych. Odtąd od zewnątrz nie można już było określić ilości pięter, gdy architektura w połowie XVI stulecia zmieniała się w sztywną dekorację, niezwiązaną z realnymi potrzebami budynku.

1.4. Schody i kominki.

Schody w początku renesansu nie są niczym wydzielone na zewnątrz ale mają większe znaczenie niż w średniowiecznej kompozycji wnętrza, dzięki budowie prostych biegów z szerokimi podestami. Spiralne schody średniowieczne zastosował jeszcze Bramante w Watykanie, ale o dużym promieniu i o ażurowym środku i o biegach podpartych przez kolumny na wewnętrznym obrzeżu. Kolejno u dołu toskańskie, wyżej jońskie i u góry korynckie. Podobne były schody w Witerbo w pałacu Caprarola z połowy XVI /Rys 33/.

Kominki będące głównym źródłem ogrzewania pomieszczeń, obok występujących od romańszczyzny, grzewczych rur podpodłogowych z gorącym powietrzem, od połowy XVI są głównym elementem dekoracji ścian. Z początku renesans budował kominki gotyckie oparte na konsolach, jak w pałacach weneckich, w zamku w Urbino czy w pałacu Farnese. Później budowano wielkie kominki dekorowane kolumnami i rzeźbami.

Plafony wykonywano często w kasetonach jak w Santa Maria Maggiore w Rzymie w ostatnich latach XV. /Rys 34/. Kasetony te były odlewane z gipsu w drewnianych formach. Podobnie wykonywano bardzo ozdobne gzymsy pod plafonami. Wszystkie te ornamenty były białe i ze złoceniami, co stało się powszechne w czasach baroku.

1.5. Rzeźba ornamentalna i kolor.

Rzeźba ornamentalna w pierwszym okresie renesansu jest cienka, delikatna, niemal graficzna, stosująca liście akantu jak i inne ornamenty klasyczne jak wole oczy, ząbki, perełki czy serca. Dopiero od Bramante relief jest głęboko wcinany i silnie wyładowany dający bogatą grę światłocienia. W Cancellerii Bramante nawraca jednak do delikatnej, cienkiej faktury. Rzeźba figuralna wiązała się z architekturą ale stosowana była tylko w pierwszym okresie renesansu, zarówno w reliefach, jak w Certosie w Pawii, w ceramice czy w stiuku oraz występowała głównie w rzeźbionych emaliach kolorowych, jakie stosował

Brunellesco. Rzeźba figuralna pojawi się na elewacjach budynków dopiero w połowie XVI, stosowana do tego czasu jedynie na grobowcach, we wnętrzach świątyn i na elewacji kościoła w Certosie w Pavii.

Efekty kolorystyczne.

Średniowiecze Italii stosowało kontrastujące materiały budując fasady inkrustowane marmurami z marmurów lub wykładając elewacje poziomymi pasami z marmurów białych i ciemno-zielonych. Brunellesco był przeciwnikiem kontrastów kolorystycznych osłabiających grę czystej formy architektonicznej i jedynie główne elementy konstrukcyjne jak wielkie łuki podkreślał budując je z kamienia na ścianie otynkowanej oraz wprowadzał do fryzów i do medalionów rzeźbione emalie jak w kaplicy Pazzi. Zadawała się lekka opozycja koloru i faktury kamienia na tle białej ściany i małymi medalionami niebiesko-żółtymi z dużą ilością bieli.

Może aż za daleko odsunął się od koloru. Jego następcy używali więcej koloru jak Alberti stosujący marmury na fasadzie Santa Maria Novella. Trzeba tu jednak zaraz zaznaczyć, że Alberti przebudowując tę istniejącą elewację musiał zachować jej dolną partię, na której już były inkrustacje z marmuru jakie jedynie rozbudował w czasie przetwarzania frontu kościoła.

Fasada szpitala w Faenzy ma wysoki fryz z emaliowanymi fajansami. Rzeźbione fajanse dzieła rodu della Robbia były wielką dekoracją architektury XV stulecia.

Inkrustacje elewacji cennymi marmurami rozwijało się w Wenecji z tradycji bizantyńskich. Zachowały się również w Wenecji umiejętności układania wielobarwnych posadzek marmurowych o skomplikowanym rysunku, splatających się łukowo wijących się wstęg. Posadzki takie występują również w Rzymie w Watykanie.

Dekoracja monochromatyczna sgraffita występuje w pałacu Guadagni we Florencji. Dekoracja ta była wykonywana z dwóch lub trzech warstw zabarwionych na jeden kolor w danej warstwie tynku. Układano takie warstwy kolejno jedną na drugą, a następnie zeszkrobywano ostrymi narzędziami górne warstwy dla osłonięcia dolnych o pożądanym kolorze. Powstawała wówczas wielobarwna kompozycja najczęściej o geometrycznym ornamente.

XVI wiek powrócił do surowości kolorystycznej stosując we wnętrzach biel ze złożonymi ornamentami. Stiuki kolorowe występują w niektórych wnętrzach, jak w watykańskich Stanzach i w Loggiach. Stiuki we wnętrzach miały wystarczającą trwałość i były wykonywane przez odlewanie typowych motywów dekoracyjnych lub były układane jak tynki.

Malarstwo fresków powtarzało najczęściej "groteski" antyczne naśladowujące dekoracyjne freski z pałacu Nerona odkryte w Termach Tytusa lub w wykopaliskach pompejańskich. Groteski dawały niewyczerpany zasób tematów mitologicznych dla malarstwa dekoracyjnego. W zasadzie groteskami nazywano dekoracje odkryte w podziemiach Term Tytusa. Były to drobne scenki w medalionach otoczone zwykle ornamentem roślinnym z wplecionymi motywami: kwiatów, owoców, zwierząt jak i figur fantastycznych.

W pierwszej epoce renesansu malowano dekoracje na wosku lub na kleju roślinnym jak i na białku z kurzych jajek. Freski malowano na świeżym tynku dopiero od XVI. Z pojawieniem się fresków znika dekoracja reliefowa. Istnieje zasadnicza sprzeczność pomiędzy ścianami pokrytymi freskami, a reliefami, których światłocien niszczy efekty malarzkie. Wszystkie wielkie wnętrza pokryte freskami mają namalowane dekoracje architektoniczne. Symulują architekturę kolorem.

Plafon w Kaplicy Sykstyńskiej jest tryumfem fresku na gładkiej powierzchni stropu. Michał Anioł odrzucił wszelkie wypukłe ornamenty. Podobnie freski nie znoszą sąsiedztwa stiuku o błyszczącej powierzchni wypolerowanej chyba, że są o silnych jednakowych kolorach i matowe, jak te jakie zastosowano w watykańskich salach.

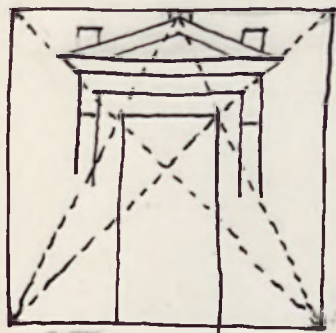
Malarstwo olejne sztalugowe było jedyne jakie stosowano w białych wnętrzach ze złoceniami. Plafony w salach Pałacu Dożów są namalowane olejno i wstawione w obramowania rzeźbione i złoczone jak w ramy obrazu.

Malarstwo witraży było stosowane powszechnie do XVI, z czasem zostało odrzucone, gdyż obrazy olejne wymagają czystego białego światła.

Przy boazeriach wczesny renesans szukał gry kolorów dla uzyskania ornamentów w marketeriach wykonywanych z kosztownych drzew różnobarwnych. W XVI odrzucono ten system malując boazerie jak i meble na białe ze złoceniami.

1.6. Proporcje, symetria i skala.

Palladio i Vignola sformułowali dla następnej epoki kanon jednoznaczny i określili metody stosowania proporcji wynikających z przykładów antycznych i ze sprawdzonych doświadczeń renesansowych. Stosowali proporcje proste oraz relacje modularne oparte o powtarzany moduł równy dolnej średnicy kolumny. Ponadto stosowali relacje geometryczne, dość złożone, złotych proporcji znanych już od czasów antyku. Palladio za Witruwiuszem doradzał stosowanie wysokości sal, równych szerokości tych sal, powiększonych o ich część trzecią. Podobnie jak



Rys 35-Graficzne wyznaczenie proporcji portyku.

średniowiecze renesans stosował metody graficzne dla wyznaczania proporcji /Rys 35/. Serlio określał proporcje drzwi umieszczonych w istniejącym panneau tak, żeby szerokość drzwi równała się $\frac{1}{3}$ szerokości panneau, a wysokość była dwa razy większa od szerokości.

Od czasów Brunellesco do Michała Anioła wykonywano drewniane modele budynków dla przedstawienia do zatwierdzenia projektu osobom decydującym o finansowaniu realizacji.

Pierwszy renesans stosował, jak Grecja antyczna, symetrię dla każdego budynku, a w grupie budynków starał się o zachowanie równowagi ich mas. W czasie budowy placu w Pienzy realizowanym w jednym rzucie architekt, który mógł przyjąć układ czysto symetryczny wolał zadowolić się zespołem zrównoważonych brył, z których każda na wewnętrzny układ symetryczny.

Skala budynków stosowana w architekturze średniowiecznej była respektowana przez pierwszych architektów renesansowych zarówno w rysunku fasad i wnętrz jak i w ukształtowaniu wątku. Za Albertiego skalę podkreśla wysokość pięter. Również Bramante zachowuje skalę w Cancellerii. Dopiero barok w XVI stosując powszechnie porządek kolosalny kasuje grę wysokości pięter gubiąc często skalę budynku. Już Michał Anioł w pilastrach w bazylice ś. Piotra w Rzymie zagubił skalę człowieka. Bardzo wyraźnie zagubienie skali w tej bazylice występuje przy wejściu przy misie na święconą wodę podtrzymywaną przez aniołka, którego stopa ma około metra długości.

1.7. Rozplanowanie budynków użyteczności .

Plan przyjmowano jednakowy zarówno dla pałaców, ratuszy, uczelni jak i dla klasztorów i szpitali budując prostokątne lub kwadratowe w planie budynki z wewnętrznymi dziedzińcami, z galeriami na parterze, stosując jednolite elewacje zewnętrzne. Tak samo zbudował Michał Anioł klasztor Kartuzów na ruinach Term Dioklecjana i taki sam plan ma uniwersytet w Genui. W szpitalu ś. Ducha w Rzymie budowanym z fundacji papieża Sykstusa IV główna sala szpitalna tworzy plan krzyża z ołtarzem po środku. Scuola di San Rocco w Wenecji ma układ bazyliki trzynawowej, ale to są przykłady wyjątkowych układów. Do miast wjeżdżano przez łuki tryumfalne, jak przez łuk Alfonsa Aragona w Neapolu i tak ukształtowano bramę Porta San Zeno w Weronie. Place dekorowano fontannami jak w Viterbo, Florencji oraz zaczęto stawiać posągi, jak Dawida we Florencji lub pomniki jak Colleonego w Wenecji. Do czasów Palladia, który wznosił teatr w Vicenzy teatrów nie budowano.

Wznoszono liczne mosty we Florencji, w Wenecji Ponte Rialto czy w Rzymie Ponte-rotto. Budowle obronne wznosili architekci tej miary co Brunellesco, Bramante czy Michał Anioł. Obiekty te dzięki dobrym proporcjom i ornamentom są zaliczane do dzieł architektonicznych.

1.8. Wpływy jakim podlegała architektura renesansowa.

Mówiąc o wpływach jakim podlegał renesans należy wyliczyć: antyk, Bizancjum, Wschód muzułmański, twórczość średniowieczną jak i mecenasów dyktujących warunki realizacji wznoszonych ich sumptem.

1.8.1 wpływ antyku.

Antyk przyniósł proces budowania, stosowanie struktury ceglanej czy betonowej na miejsce dawnej rzymskiej konkretyzowanej. Witruwiusz był przewodnikiem przy wyborze rozwiązań oraz przy przyjmowaniu proporcji od końca XV wieku, kiedy wydrukowano jego dzieło w pierwszej edycji. Architekci wczesnorenesansowi przyjmowali modele dekoracji odnajdywane w ruinach rzymskich. Ale nie kopiowali ich tylko przyjmowali główne tematy dając im nowy wyraz, wdzięk, delikatność i elegancję zwłaszcza za Brunellesco, jak i w epoce gdy renesans rozpowszechniał swoje ideały w połowie XV. Od końca XV stulecia zaczęto się wzorować na dziełach antycznych dzięki wydawanym albumom z wzorami, jak "Codex Barberinus" /42124 Watykan/, a później w 1537 przez Serlio. wydany w Wenecji albumie "Architektura".

1.8.2. Wpływ bizantyński.

Wyczucie prawidłowego kształtowania formy ochroniło architektów renesansowych przed błędami rzymskiej starożytności. Widzieli irracjonalność w układzie rzymskim z łukami opartymi na impostach i z półkolumnami lub kolumnami, właściwie nic nie niosących i podpierających belkowanie porządku. Po bizantyńsku oparli arkady wprost na kapitelach unikając rozbudowanych impostów.

Właściwie to nie sztuka cesarstwa bizantyńskiego wpływała na twórczość renesansową, ale sztuka bazylik łacińskich z pierwszych wieków naszej ery. Podczas gdy Rzymianie stosowali sklepienia kolebkowe, krzyżowe i kopuły oparte na okrągłych tamburach bezpośrednio podpieranych przez kolumny lub mury, Brunellesco stosuje sklepienia krzyżowe, przewyższone, średniowieczne typu "domicale" lub sklepienia sferyczne oparte na pandantywach. Posłuszny jest wpływowi Bizancjum lub może zabytkom pobliskiego Exerciatu bizantyńskiego z Rawenny. Była to epoka bliskich kontaktów handlowych i artystycznych z Konstantynopolem, gdy Wenecja była przystanią Orientu, a Florencja była miejscem Soboru, który miał połączyć Kościół Zachodni ze Wschodnim. Wyraźnie widać wpływ form często bizantyńskich w małych kopułkach

Brunellesco, zarówno w formie jak i w systemie ich budowania, jak w kaplicy Pazzi czy w Starej Zakrystii w San Lorenzo.

1.8.3. Wpływ wschodu muzułmańskiego.

System budowy kopuły Santa Maria del Fiore i jej forma wywodzą się bezpośrednio z kopuły w pobliskim baptysterium o ostrołukowym przekroju z żebrami i o podwójnej płaszczyźnie stropu. Nie jest to kopuła ani rzymska ani bizantyńska gdyż idea kopuły podwójnej jest perska. Najstarsza znana taka kopuła jest w meczecie Sultanieh z początków XIV i wywodzi się ze staroperskiej tradycji budowlanej. I z tej to tradycji wywodzą się kopuły Florencji i Cremony.

Obok tradycji staroperskiej występują wpływy form arabskich, takie jak okapów opartych na wysuniętych, profilowanych krokwiach. Zamknięcie do podwórców z arkadami jak i do okratowanych wykuszy ma również tradycję arabską. Tak jak sztuka bizantyńska była obecna w Italii w Rawennie, tak sztuka arabska była w Italii południowej i na Sycylii, skąd wpływała na cały kraj. Ta sztuka arabska wywodziła się z Hiszpanii i pobliskiej Afryki północnej. Wyjątkowo trudne jest dokładne prześledzenie wpływów sztuki arabskiej zarówno na Italię jak i na Francję, gdyż archeologie tych krajów zacierają liczne ślady.

1.8.4. Wpływ średniowiecza.

Był to wpływ przemożny. Średniowiecze przekazało renesansowi zarówno swoją organizację budownictwa jak i systemy budowlane oraz smak do pełnych ścian dekorowanych.

Były to lata rozkwitu gospodarczego, kiedy Italia była bogata. Wenecja i Genua były składami Lewantu, w Mediolanie, Florencji i w Weronie pracowały fabryki tkanin, a banki Italii opanowały cały ówczesny świat. Skarby tej epoki szły na twórczość artystyczną z tym, że renesans wyrывał z zabytków antycznych najcenniejsze materiały jak płyty wykładzinowe i kolumny marmurowe i granitowe i wypalał odpady marmurowe na wapno. Pasja budowlana ogarnęła wszystkich.

1.8.5. Wpływ mecenasów.

Rady miast i książęta nie tylko narzucali swój program ale płacąc za realizację ingerowali w projekty i ich detale. Projekty otrzymywano z konkursów organizowanych przez zarządy miast. Dla jasnego przedstawienia projektów wykonywano modele i tak opracowane były zarówno projekty kopuł jak i ich latarni we Florencji i w Rzymie.

Często modele były wykonywane według szkiców książąt i papieży. Papież Mikołaj V i Pius II jak i Lorenzo II Magnifico rysowali projekty. Lorenzo narysował elewację katedry florenckiej. Książę Federico de Montefeltro rysował szkice dla swego zamku w Urbino. Było to możliwe gdyż w budownictwie renesansowym sprawy techniczne były

łatwe i proste w porównaniu do gotyku, a sztuka była czysto dekoracyjna. Smak mecenasa wystarczał dla dokonywania poprawek i kierowania architektem.

1.9. Organizacja i nauka zawodu.

Italia renesansowa odziedziczyła od średniowiecza organizację korporacji budowlanych z ich statutami. W początkach renesansu malarze byli w jednym cechu wraz z aptekarzami, a architekci nie tworzyli wydzielonej grupy będąc jedynie utalentowanymi robotnikami, którym konkurs lub wybór dokonany przez mecenasa dawał kierownictwo robót. Architekt w rozliczeniach finansowych występował jedynie w imieniu korporacji. Giulio i Antonio Sangallo w rachunkach papieskich są wymienieni jako cieśle. Rossellino, któremu papież Mikołaj V zaproponował budowę bazyliki ś. Piotra był w intendenturze fortyfikacji watykańskich zapisany jako kamieniarz. Bractwo obce budownictwa, jak cech złotników, dostarczyło wielu architektów. Zwłaszcza ceniono tych, którzy umieli pracować w metalu i rzeźbili delikatne ornamenty. Charakter rysunku cyzelowanego pierwszy okres renesansu zawdzięcza temu, że Brunellesco był z cechu złotników. W okresie renesansu rzymskiego w początkach XVI stulecia wielu architektów przeszło z cechu malarzy, jak Peruzzi czy Rafael.

Mistrz zanim otrzymał funkcję architekta był zwykle przyjmowany do korporacji konstruktorów. Brunellesco, który ośmielił się od tego uchylić po zbudowaniu kopuły katedry florenckiej skazany został na więzienie. Architekt, jak każdy inny robotnik, pobierał naukę w warsztacie mistrza. W pierwszych latach renesansu nie było nauki architektury z książek, a mimo to powstawały arcydzieła. Znacznie później, w końcu XV zostały rozpowszechnione dzieła Witruwiusza. Pierwsza teoria architektury Albertiego pochodzi z 1450 r. Księgi napisane przez Filarete i Fra di Giorgio zostały wydane w końcu XV. Natomiast wiek nauki metodycznej opartej na dziełach Palladia, Serlio, Scamozziego nastąpił gdy zwyciężyła formuła barokowa. Wówczas została ograniczona wszelka oryginalna inspiracja.

W XV stuleciu robotnik i architekt byli płatni za dniówkę. Stosunek Cosmy Medyceusza do architektów był taki sam jak do jego służby. Za papieża Piusa II w Watykanie architekt pałacowy był traktowany tak samo jak nosiciel wódki. I wtedy kwitła sztuka.

W połowie XVI Akademia architektury w Rzymie próbuje zastąpić korporacje. Płaca architektów i malarzy w tym czasie zmienia się w pensję połączoną z beneficjami kościelnymi na dworze papieskim. Bramante już otrzymywał płacę jako pieczęciarz bulli papieskich.

Trzeba tu jeszcze podkreślić rolę mistrza w czasach odrodzenia, od którego zależały zarówno ornamenty architektoniczne jak i rzeźby i malarstwa ściennie. Zapewniało to jednolitą wypowiedź kompozycji.

2. Urbanistyka.

Na początku XV stulecia miasta w środkowej i północnej Italii przedstawiały już od dawna złożone architektoniczne organizmy.

W czasach renesansowych żyły miasta ukształtowane w średniowieczu tak jak do dziś Siena. Małe republiki czy tyranie nie miały dostatecznych środków do budowania nowych dużych zespołów miejskich. Zwykle wznoszono katedry jako główne akcenty w centrum miasta. Jedynie w Pienzy dzięki decyzji papieża, który schronił się w swym mieście rodzinnym w czasie długotrwałej zarazy w Rzymie, powstało małe centrum /Rys 36/.

W Ferrarze zbudowano nowy region miasta o regularnej prostokątnej sieci ulicznej. Próby stworzenia nowej całości w mieście były dokonywane w : Bari, Terra del Cole i w Castro.

W dużych miastach w czasie średniowiecza obraz miasta był jednolity dzięki budowie podobnych do siebie budynków. Odrodzenie natomiast przynosi z upływem lat coraz większą zmienność stylu wynikającą z woli zamawiających i z chęci wyróżnienia się budujących. Dążenie do budowy wspaniałych pałaców, loggi i kościołów wywodziła się z rywalizacji między czołowymi rodami w mieście. Wzywano uznanych architektów i artystów dając im na budowę znaczne środki umożliwiające w większym stopniu ~~roz~~ rozwinięcie twórczości indywidualnej.

Dlatego w miastach renesansowych Italii znajdujemy różne i oryginalne budynki, ale szczęśliwie rozwijające ogólnie przyjęte zasady kompozycji, dzięki czemu tworzą zespoły harmonijne. Dążono do prostych przestrzennych układów opartych na planach prostokątnych o jednolitych elewacjach zewnętrznych. Realizacje renesansowe dokonywane na podstawie istnie-

jącego układu ulicznego z czasów średniowiecza i mające za tło stare budynki nie mogły być od tej osnowy bardzo odmienne. Renesans nie wносił większych zmian w planowaniu miast, gdzie organizacja życia i obrony pozostawała taka sama jak w latach średniowiecza. Zmieniał się tylko wycinkowy obraz przestrzenny oraz sposób rozwiązywania niektórych problemów urbanistycznych.

W XV^{ym} handel i rzemiosło rozwinęły i wzbogaciły miasta Italii tak, że Florencja osiągnęła osiemdziesiąt tysięcy mieszkańców podobnie jak Genoa, a Wenecja sto czterdzieści tysięcy.



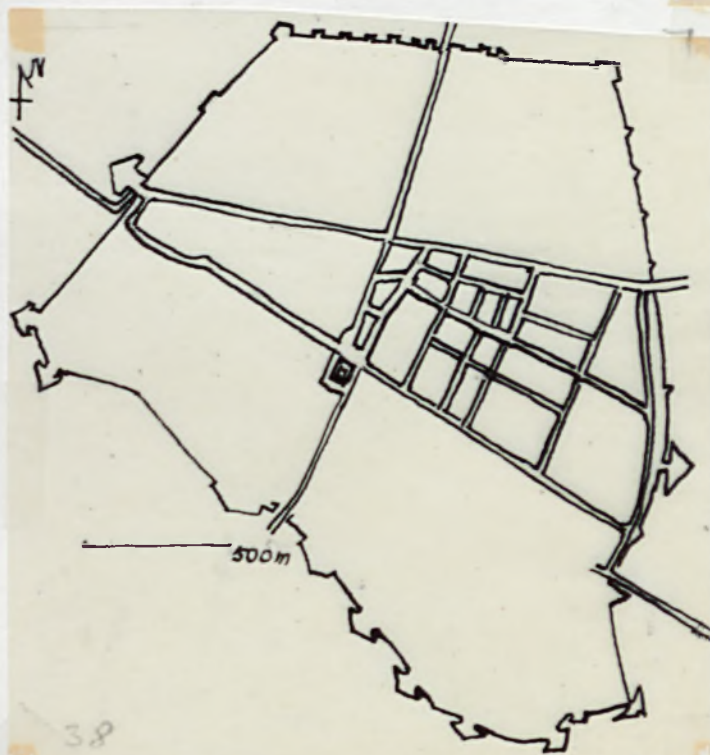
Rys 36. Plan centrum w Pienzy.
1-kościół, 2-pałac biskupi, 3-
pałac Piccolomini 4-Palazzo
Comunale.

Przy wysokiej zabudowie Wenecja rozciągnęła się na czterech kilometrach, a Florencja prawie na trzech kilometrach.

Teoretyczne plany miast rysowali: Alberti jak i Vasari, Scamozzi i wielu innych. Autorzy traktatów urbanistycznych zaczęli swoje wywody od spraw związanych z wyborem lokalizacji dla nowego miasta podkreślając, obowiązek zwracania uwagi na to czy w danym regionie jest dobry klimat. Zawsze budowano miasta koło czystej wody bieżącej, nad rzeką, jeziorem lub nad morzem. Dla celów obronnych Alberi i Scamozzi polecali budowę miast centralnych o planie wielobocznym lub okrągłym o najkrótszym obwodzie murów czy później szanów ziemnych. Należy tu podkreślić, że kiedy wynalazek prochu przyniósł budowę armat zdolnych do kruszenia murów obronnych i zaczęto budować szanse ziemne to i wówczas mając na zewnątrz szanse nie zaniechano murów otaczających miasto. Mury te znacznie ograniczały na długie lata rozbudowę miasta. Przestały być wystarczającą tarczą obronną, ale po zdobyciu szanów przez wroga stanowiły jeszcze jedną linię obronną w czasie wojny, a w czasach pokojowych, gdy na noc zamykano bramy miasta, osłaniały od napaści rzezimieszków. Dlatego mury te w dalszym ciągu wpływały na rozwój urbanistyczny. Miasta miały zawsze charakter handlowo-targowy stanowiąc miejsca zatrzymania się konnego ruchu przejeżdżnych jak i miejsca składowania towarów budowane zazwyczaj na granicy różnych regionów dla zapewnienia wymiany produktów.

W praktyce mistrzowie renesansu nie mieli okazji do wznoszenia większych założeń i ograniczali się do rozwijania istniejącego centrum, głównych ulic i placów starając się o ich przyozdobienie. Głównym tematem urbanistycznym odrodzenia była przebudowa istniejących placów będących życiowym centrum miast, zwłaszcza dla mieszkańców Italii, którzy przez cały dzień na placach spacerowali, grali czy gwarzyli siedząc przy winie na chodnikach przed gospodami. Przy rynku wznoszono już od czasów średniowiecza ratusze, giełdy i domy bractw cechowych.

Rys 37. Plan placu del Santo w Padwie.



Rys 38 Plan Ferrary.



już od XIV^w podstawowe znaczenie w życiu miasta miały place targowe, na których po uprzątnięciu straganów odbywały się zebrania publiczne, tak częste w ustrojach republikańskich jak i zabawy karnawałowe i turnieje, a w dni świąteczne liczne wspaniałe procesje kościelne.

W XV^w, a zwłaszcza w XVI^w obok placów targowych powstają place przeznaczone wyłącznie dla celów publicznych. Place oczyszczone, ukwiecone zdobione fontannami i rzeźbami aby służyły na wielkie uroczystości, w których brali udział wszyscy mieszkańcy.

Przy budowie nielicznych nowych placów czy przy przekształcaniu dawnych starano się tworzyć na wzór forów antycznych place o formach regularnych, prostokątne o proporcjach boków jak 4 do 5, 2 do 3 i 1 do 2. Obok placów prostokątnych spotykamy place o planie trapezowym jak plac ś. Marka w Wenecji. Dookoła placu była zazwyczaj jednolita spokojna zabudowa z jedną, główną ścianą o bogato zdobionej elewacji kościoła lub ratusza, podobnie jak na placach średniowiecznych. Niektóre place w czasach renesansowych miały takie same funkcje jak antyczne fora. Dekorowane posągami a nawet pomnikami, jak na Campo Santo w Padwie pomnikiem Gattamelaty dłuta Donatella /Rys 37/, czy w Wenecji plac San Giovanni e Paolo z posągiem Colleoniego dłuta Verrocchia /Rys 48 i 49/, a we Florencji plac Signorii z fontanną i licznymi rzeźbami i z posągiem Dawida dłuta Michała Anioła /Rys 44/. Wszystkie te wielkie posągi były podporządkowane układowi urbanistycznemu stanowiąc jeden z akcentów kompozycji. Nigdy w czasach odrodzenia nie stawiano posągów na środku placu aż do dnia gdy Michał Anioł postawił w Rzymie na Kapitolu pomnik cesarza Marka Aureliusza rozwijając tym formę barokową. W pojęciu ludzi odrodzenia jak i średniowiecza wnętrze placu służyło dla potrzeb mieszkańców, a ozdobne fontanny i rzeźby stawiano po bokach dla dekoracji ścian jak i dla zamknięcia perspektywy. Dopiero architektura podporządkowana monarchom absolutystycznym stawia pomniki na środku placu podkreślając nadrzędność postawionej postaci nad tłumem przechodniów. Pomnik przestaje służyć jako dekoracja dla miasta a staje się symbolem władzy.

Główne ulice nowo realizowane były zawsze, jak w średniowieczu, związane z bramą wjazdową do miasta i z drogami zamiejskimi.

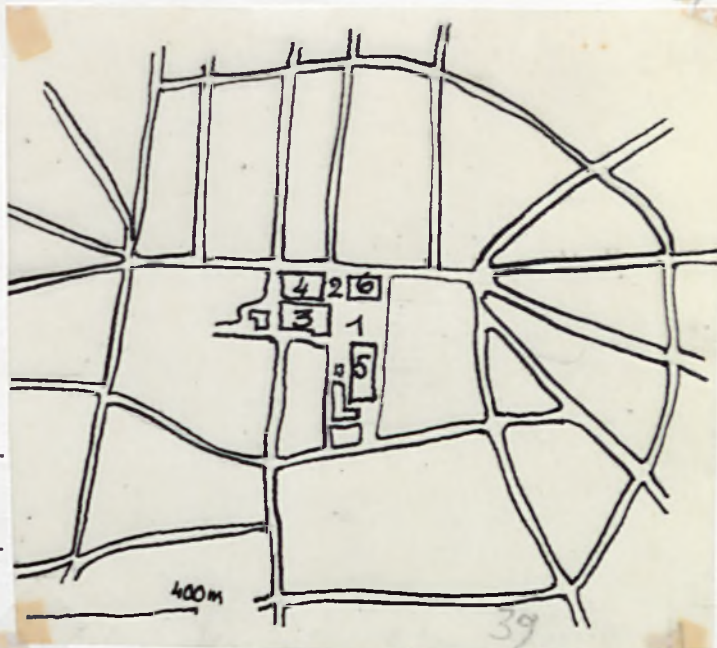
W Ferrarze na przełomie XV i XVI^w /Rys 38/ północna część miasta została zaprojektowana jako całość przez Biaggio Rossettiego w oparciu o dwie nowe główne ulice, z których jedna była związana z bramami i drogami dojazdowymi, a druga z bramą wjazdową do miasta i z zamkiem książąt d'Este stojącym w środku miasta przy głównej średniowiecznej ulicy. Pomiędzy tymi arteriami wytyczono regularną prostokątną sieć uliczną. Nową ukośną arterię obudowano pałacami, jak słynnym palazzo Diamanti.

Wykonano szerokie ulice obudowane jednolicie domami. W tym kontekście Ferrara okazała się pierwszym nowoczesnym miastem europejskim.

Powszechnie wznoszono fontanny w XV, jak w Pienzy ozdobną fontannę na placu katedralnym opartą o ścianę pałacu Piccolomini /rys 36/, a w Rzymie wielkie fontanny wznosił Vignola..

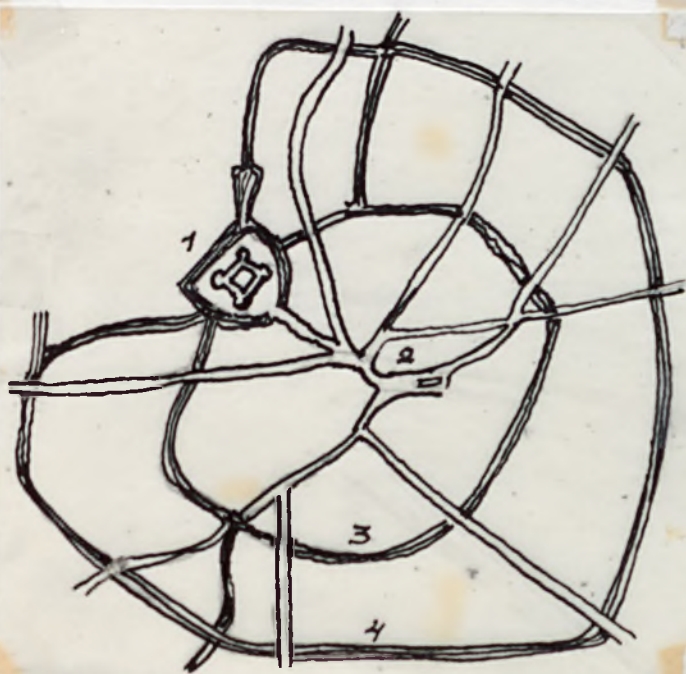
Budowano kanały otwarte nie tylko dla nawadniania pól ale i dla miast dla: transportu, zaopatrzenia w wodę, jak w Mediolanie pozbawionym rzeki, w którym stworzono wielki system wodny ze śluzami oraz dla celów obronnych./rys 40/.

Na system ten składały się dwa kanały obwodowe wewnętrzny i zewnętrzny powiązane z trzema rzeczkami dostarczającymi wodę górska z Alp. Obronne fosy z wodą jak w Mediolanie dookoła zamku Sforzów były wykonane w wielu miastach jak w Weronie, Mantui, Bolonii czy w Livorno. Zespoły urbanistyczne jakie powstały w czasach odrodzenia możemy podzielić na dwie grupy: Zespoły rozbudowywane w ciągu XV ze struktur



Rys. 39. Plan centralnej części Bolonii przy piazza Maggiore. /placu głównym/.
1 - piazza Maggiore, 2 - piazza Neptuno,
3 - Palazzo Pubblico, 4 - Palazzo Legato
5 - San Petronio, 6 - Palazzo del Podesta.

średniowiecznych i na zespoły zbudowane na nowo w jednym czasie lub według jednego projektu. Do pierwszej grupy należy: plac ś. Marka w Wenecji czy plac Signorii we Florencji. Podobnie ze struktur wcześniejszych rozbudowano Bolonię./rys 39/. Środek miasta rozwinęto z obozu rzymskiego miał promienisty układ ulic wschodnich i zachodnich rozbudowanych w średniowieczu. Miasto było zabudowane domami licowanymi cegłą z dekoracjami z terrakoty. W latach renesansu powstał plac główny przed pałacem Legata i Podesty przy zamku Pubblico i przy kościele związany z główną ulicą przez plac Neptuna. Plac ten zmienił swoją architekturę



Rys 40. Plan kanałów w Mediolanie.
1 - zamek Sforzów, 2 - plac katedralny,
3 - kanał wewnętrzny, 4 - zewnętrzny.

W XV gdy działał Fioravante. Przebudował palazzo del Podesta, a w XVI Vignola zbudował monumentalne arkady Banku, a Giovanni da Bologna postawił monumentalną fontannę.

Renesans XV^w przekształcał średniowieczne miasto przy pomocy drobnych elementów zmieniających charakter dekoracji.

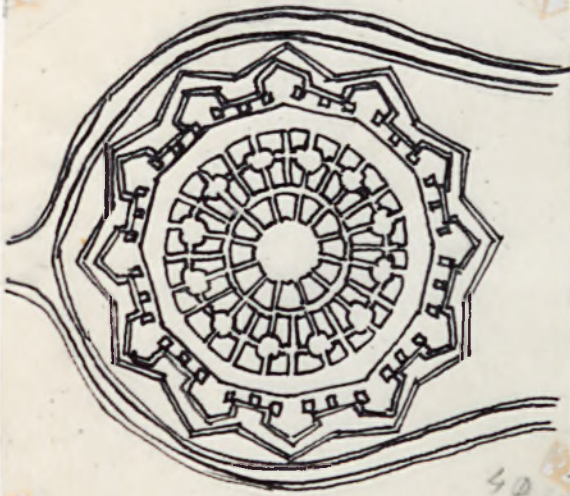
Do drugiej grupy zespołów tworzących jednolitą nową kompozycję należą takie place jak Santa Annunziata we Florencji o kompozycji osiowej, symetrycznej utworzonej w późniejszych latach barokowych. Jednym z pierwszych jednolitych zespołów jest centrum w Pienzy zrealizowane przez Bernardo Rosselino za papieża Piusa II./Rys 36/.

Plac centralny został otoczony nowymi budynkami pałacu podesty i pałacu Piccolomini. Plan placu otrzymał formę trapezową rozszerzoną w stronę katedry. Posadzkę placu wyłożono wzorzystą mozaiką kamienną. Wcześniej Bernardo Rosselino zrealizował centralny zespół w Fabriano związany z przyjazdem do tego miasta papieża Mikołaja V w czasie epidemii dżumy w Rzymie. Plac centralny został wówczas w Fabriano obramowany portykami akcentującymi główną elewację pałacu podesty. Głównym zadaniem było uregulowanie centralnego placu. Regularnie uporządkowano w Vidgevano plac, na którym stoi katedra i zamek Sforzów. W 1494 obudowano plac portykami, ponad których arkadami elewacje ozdobiono wstawkami rzeźbionymi w terrakocie.

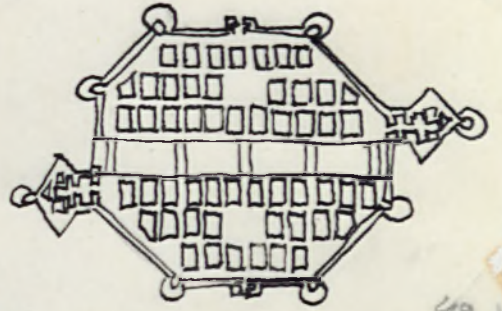
Dalszy rozwój prowadził do izolowania placów od targów i od XVI^w powstają place budowane jedynie na dni uroczyste i na procesje. Równoległe do dekorowania miast urbanistyka renesansowa zaczęła podejmować zagadnienia podstawowe w rozwoju miasta.

Leonardo da Vinci będąc świadkiem nieszczęść Mediolanu w czasie epidemii, w latach 1484-5, gdy rozpowszechniła się zaraza na skutek przełudnienia gęsto zabudowanego miasta, przedłożył plany rozbudowy Mediolanu. Proponował rozszerzenie rozstępu między budynkami zobowiązując mieszkańców do przebudowy ich posiadłości. Postulował jednocześnie budowę pod miastem małych zespołów miejskich dla trzydziestu tysięcy mieszkańców w pięciu tysiącach typowych domków. Leonardo napisał wówczas: "Należy rozdzielić te ogromne skupisko ludzkie, stanowiące łatwą zdobycz dla epidemii i śmierci". Projektował budowę dróg w dwóch poziomach, wiadukty przy wjazdach do miasta, rozwinięcie sieci wodociągów zabezpieczających stałe zaopatrzenie miasta w czystą wodę. Forma miast w XVI wieku rozwijała się równoległe z powstawaniem koncepcji o jednowładztwie i o centralizacji władzy. Prowadziło to do przeplanowywania miast aby osiągnąć apogeum w Wersalu, gdzie całe miasto zostało zbudowane wzdłuż dróg dojazdowych do pałacu królewskiego.

Rys 41-Plan teoretycznego miasta wg. Francesco di Marci.



Rys 42- Plan miasta teoretycznego wg. F. di Giorgio di Martini



Ale w czasach renesansowych jeszcze było daleko do tej formy. Natomiast na planowanie miast zaczęła wpływać zmiana techniki wojennej wprowadzająca ogień artyleryjski, wymagający budowy

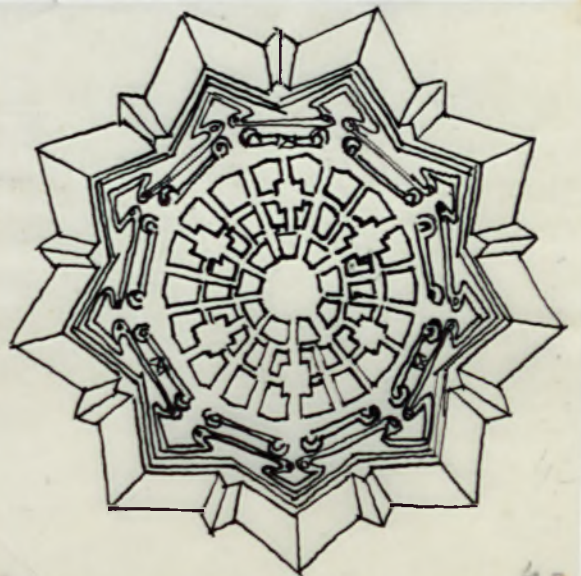
urządzeń obronnych ziemnych szeroko rozłożonych. Pod wpływem tych potrzeb zaczęto rysować plany obwałowań gwieździstych w XVI w.

Wielki był wkład w teoretyczne opracowania przy stawianiu problemów miejskich potrzeb śmiało rozwiązywanych od XV w. Słynne są traktaty Filareta, Albertiego, Francesco di Giorgio Martini a nawet Polifilia piszącego fantastyczny romans urbanistyczny "Piperomachia". Traktaty te podają potrzeby miejskie na podstawie przeprowadzanych studiów. Urbanistykę teoretyczną i projekty miast idealnych można podzielić na dwa okresy: od 1450 do 1550 i od 1550 do 1615. Pierwszy od Albertiego do Pietro Cataneo i drugi barokowy od Bartolomeo Ammanati do Vincenzo Scamozziego. Traktaty i projekty miast z pierwszej epoki.

Od końca XV na tle wojen hiszpańsko-francuskich na ziemi włoskiej zaczęto coraz większe znaczenie przypisywać obronności miast. Plany rysowano regularne często kolisty jak to czynili: Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Fra Giovanni, Antonio da Sangallo Młodszy, Francesco de Marci /Rys 41/ oraz rysowane przez Filarete

Giorgio di Martini plany ośmioboczne

/Rys 42/. Inne układy rysują Peruzzi i Pietro Cataneo. W ich projektach teoretycznych zostają uwzględnione warunki naturalne reliefu terenu, brzegi rzek, panujące wiatry i t.p. Zawsze w centrum miast rysowano główny plac przy ratuszu lub zamku z katedrą, plac targowy, place kultowe przy głównych drogach radialnych. /Rys 43/ Autorzy tych rozwiązań teoretycznych przedstawiali konieczność prostowania istniejących dróg, budowę kanałów oraz piszą o potrzebie zazielenienia ulic i nadbrzeży rzecznych.

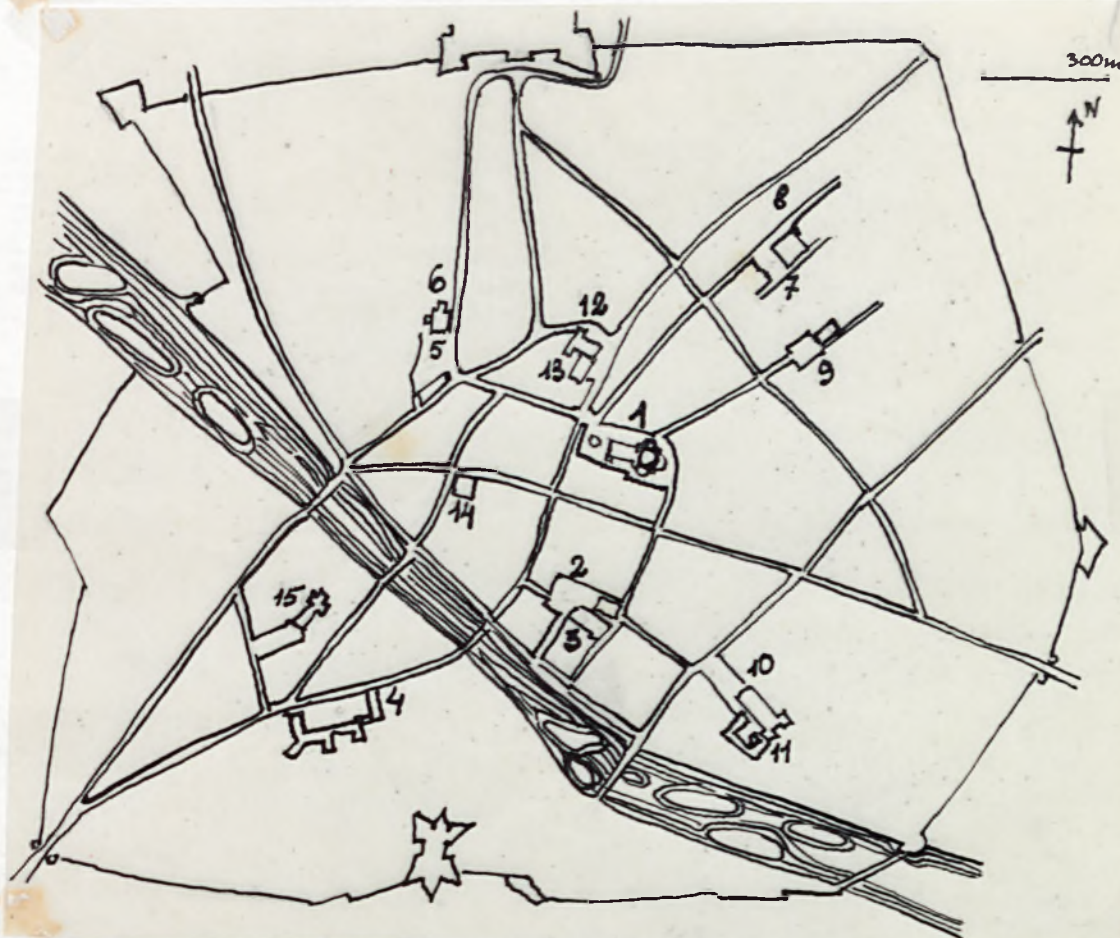


Rys 43 Plan miasta teoretycznego wg. Buonaiuto Lorni.

Dawne drogi wytyczone pierwotnie przez ruch pieszy między prywatnymi polami przetwarzały się w wąskie, kręte ulice, w miarę rozwoju miasta stanowiące ogromne utrudnienie dla wzrastającego ruchu. Stąd przy porządkowaniu zabudowy zawsze najtrudniejszym problemem były wadliwe dla rozbudowanego miasta ciasne uliczki.

Urbanistyczne szkice Leonarda da Vinci zawarte na licznych rysunkach mówią o jego szerokich i śmiałych projektach rozwiązywania problemów miejskich. Wysawał szeroki rozstaw domów, taki któryby zapewniał nasłonecznienie wewnątrz i pisał o przewietrzaniu wewnątrz. Antonio di Sangallo Młodszy w swoich projektach przedstawiał system rozbudowy kwartałów miejskich o dobrze zazielenionych i przewietrzanych działkach. W idealnym mieście Francesco di Marci przewidywał wielopiętrową zabudowę rozszerzając wąskie uliczki średniewieczne. Do początków XV wszystkie domy były jednorodzinne, a od XVI obok wielkich rezydencji szeroko rozłożonych zaczęto budować wielopiętrowe domy czynszowe. Powstają duże budowle dla nowych potrzeb organizacyjnych jak w początkach XVI budowane w Rzymie przez Bramante'go gmach trybunału papieskiego i Cancelleria. Następuje rozwój miejskiego pałacu, jedno z ważniejszych osiągnięć renesansowej Italii. W ciągu XVI stulecia palazzo coraz częściej łączy funkcje prywatnej rezydencji z funkcjami społecznymi. Plan pałacu o kształcie zamkniętego prostokąta z wewnętrznym dziedzińcem z galerią arkad na parterze rozwija się w stronę zewnętrzną, przechodząc w plan litery C, otwartej podkowy zwróconej do podjazdu na wzór willi podmiejskich z początków XV wieku. Czasem podkowa ta była otwarta do ogrodu. Fasady z XV niedostępne i zamknięte w XVI przyjmują parter na podniesionym cokole otwierając na zewnątrz wewnątrz. Górne kondygnacje bogato dekorowano dla oglądania tych ozdób z daleka. Podobnie rozwijały się elewacje wielokondygnacyjnych domów wielorodzinnych, stanowiących odtąd ośnowę miasta.

Od renesansu rozwija się podmiejska willa. Rozwój prowadzi od fermy produkcyjnej do rezydencji tonących w pięknych parkach. Humanizm w tym budownictwie wyraża się w zainteresowaniu przyrodą. Na skłonach wzgórz w dolinie Arno pod Florencją, w drugiej połowie XV, budowano liczne wille w ogrodach często położonych na kilku poziomach z tarasami, murkami oporowymi i ze stopniami wtopionymi w zbocze. Pokoje mieszkalne w willach loggiami otwierają się do regularnie rozłożonych ogrodów, do cienistych pergoli, masywów ciętej zieleni, parterów ogrodowych o geometrycznych deseniach wysad kwiatowych i do basenów z fontannami. Typową willą jest rezydencja Medicich w Fiesole zbudowana w 1461r przez Michelozzo.



44

Rys. Plan Florencji. 1-Katedra, 2-Plac Signorii, 3-Palazzo Vecchio, 4-Palazzo Pitti, 5-Plac S.M. Novella, 6-kościół SM Novella, 7-Plac San Marco, 8-Ogród San Marco, w którym była szkoła Medicich, 9-Plac Annunziata, 10-Plac S. Croce, 11-Capella Pazzi, 12-San Lorenzo, 13-Biblioteka Laurenziana, 14-Palazzo Strozzi, 15-San Spirito.

Była to rezydencja z loggiami, tarasami, oranżeriami i z basenami. W ślad za Florencją budownictwo willi rozwinęło się w innych miastach Italii jak w Sienie, Luccie i nad północnymi jeziorami. Od początku XVI w. w Rzymie powstają wille jako rezydencje podmiejskie na chłodniejszych zboczach wzgórz, papieża i kardynałów. W pałacu Belvedere w Watykanie Bramante śmiało związał kompozycyjnie wnętrza pałacowe z ogrodem.

/ Rys 51/. Połączył różne formy tarasami ustawiając na głównej osi z jednej strony ogromną niszę, a z drugiej amfiteatr dla widowisk odgrywanych na dolnym tarasie. W willi Madama pod Rzymem Rafael wykorzystał koncepcję Bramantego w parkowym rozwiązaniu. Szesnaste stulecie rozwijało monumentalne, wspaniałe wille stosując kompozycje symetryczne i centralne.

Główny rozwój urbanistyki miał miejsce we Florencji, Wenecji i w Rzymie.

2.1. Florencja.

Pierwsze miasto odrodzenia. "Ex Florentia lux" z "Florencji rozchodzi się światło po całych włoszech"-jak pisał K. Chłędowski. Miasto, gdzie tworzyli Brunellesco, Donatello, della Robbia, Massacio, Ghiberti i wielu innych wspaniałych mistrzów.

Gród leży na obu brzegach rzeki Arno płynącej doliną objętą od południa i od północy wysokimi wzgórzami, na których rosną ciemno-zielone piramidalne cyprysy. Antyczna Florencja powstając jako obóz rzymski na ziemi etruskiej leżała tam, gdzie dziś jest centrum miasta. G. Geffroy pisze: "Aby zobaczyć Florencję przed wejściem do miasta wzniescie się na San Miniato. Gdy z Fiesole zobaczylibyście pejzaż okolic podmiejskich o soczystej zieleni winnic na wzgórzu Chianti, i doliniek szarych od oliwek z procesjami rzędów cyprysów, to z San Miniato położonego tak blisko od Florencji zobaczycie całe miasto-. Ujżycie wówczas stare miasto Toskanii tuż przed wami ułożone w dolinie Arno i wijące się za biegiem rzeki ze swymi wspaniałymi budynkami marmurowymi. Z wieżą Palazzo Vecchio, dachem ośmiobocznym Baptysterium, Campanillą Giotto, katedrą z olbrzymią kopułą Brunellesco."

Stały w tym mieście liczne klasztory: Dominikanów Santa Maria Novella o wspaniałej elewacji Albertiego, Franciszkanów Santa Croce o cudownych freskach Fra Angelica, Karmelitów del Carmine, Zakon Servi di Maria Santissima Annunziata przed niezapomnianym placem Annunziaty. We Florencji XV pracowało trzydzieści tysięcy tkaczy w mieście wówczas stutysięcznym. Ulice zostały wybrukowane kamieniem w XIII stuleciu. W XV miasto otoczył mur obronny dwumilowej długości o sześćdziesięciu wieżach, obronnych, kwadratowych w planie. Były wówczas bramy: Sprawiedliwości, w której tracono złoczyńców, alla Croce na drodze do Ponte da Fiesole, zbudowana za Cosmy Medyceusza, stała na ulicy wiodącej do klasztoru Kartuzów w Fiesole. Brama San Gallo, przy której stał klasztor i dom zajezdny, brama San Nicolo i inne.

Miasto rozwijało się tak szybko, że w latach 1450-78 postawiono trzydzieści nowych pałaców, a po 78 roku jeszcze więcej. /Rys 44/. W planie miasta zachował się rzymski układ prostokątny ulic, ale nie zachował się żaden zabytek z czasów uformowania obozu rzymskiego.

Plan miasta został ukształtowany w średniowieczu i taki zachował się do dziś z charakterystycznymi wąskimi uliczkami i ze ślepyimi zaułkami. Terytorialnie Florencja rozwijała się od początku koncentrycznie.

W XIII miasto doszło do rzeki, oraz zajęło najlepsze tereny po drugiej stronie Arno pomiędzy rzeką, a wzgórzem San Miniato. Ulice niewygodne przebudowano, prostowano i poszerzano w XIII i XIV i wówczas uformowano pierwsze place. Silny rozwój miasta miał miejsce od końca XIII gdy zaczął się rozwijać handel i rzemiosło i wówczas zaczęto duże roboty budowlane. W 1294 Florentyńczycy postanowili rozpocząć budowę katedry Santa Maria del Fiore, do której wznoszenia przystąpił Arnolfo di Cambio. Ten sam architekt zaczął budować Palazzo Vecchio,

który dziś wieńczy 95 m wysokości wieża, po rozbudowach z XIV i XVI w. W tym samym czasie zaczęto budowę klasztorów Santa Croce i w Badia. Budowle te nadały Florencji surowy i mocny wyraz.

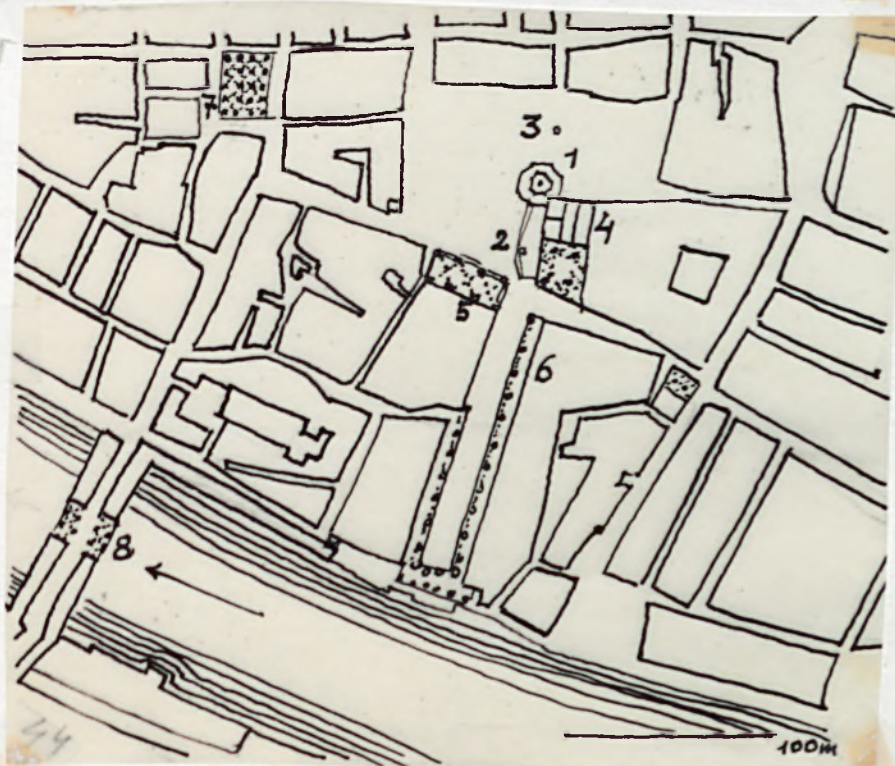
W czasach renesansowych plan miasta nie przeżywa żadnych zmian radykalnych. Ulice nie miały jednolitego układu, a domy mieszkalne i pałace miały zarówno różne wymiary działek jak i różne wysokości zabudowy. Budynki te miały pewną zmienność w rysunku elewacji i były licowane różnymi materiałami, ale większość z nich była licowana kamieniem. Wszystkie budynki miały albo silnie napieszone okapy albo potężne gzymsy kamienne. Elewacje zachowywały wyraźne powinowactwo form jak i podobne proporcje portali, bram i okien.

Leonardo da Vinci w końcu XV rysował plan dla gruntownej przebudowy Florencji. Rysował plan wykorzystujący rzekę jako główny element kompozycji. Projektował o-budować Arno tak aby rzeka miała na terenie miasta dużą i stałą szerokość i wiązał Arno z siecią kanałów otwartych obsługujących miasto. Rozmyślał o szerszym rozsiedleniu ludności dla uzyskania zdrowych i wygodnych warunków dla życia miejskiego.

W Renesansie we Florencji rozwinął się przede wszystkim plac Signorii. /Rys 45/ Plac zresztą zbudowany w średniowieczu jako miejsce zebrania ludu miejskiego przed pałacem Vecchio, siedzibą władz Republiki. Plac ten nieforemny, głęboki na 33m na wprost pałacu Vecchio ma szerokość 84m. Na placu dominuje tego pałacu wielka ściana zbudowana z wielkich bloków kamiennych o rzadko rozstawionych oknach, z zębatym zwieńczeniem nawieszonych ganków obronnych, kamiennych z blankami. Nad tą bryłą wy-

rasta wysoka wieża również zwieńczona blankami. Z tą ciężką bryłą kontrastuje bardzo wysoka galeria o trzech łukach. Loggia dei Lanzi dzieło Orcajna z 1376-1382r nadająca placowi szczególny wyraz piękna, dzięki współgraniu wielkich arkad z dużą bryłą pałacu Signorii. Plac zdobią liczne rzeźby, komponując podział jego przestrzeni.

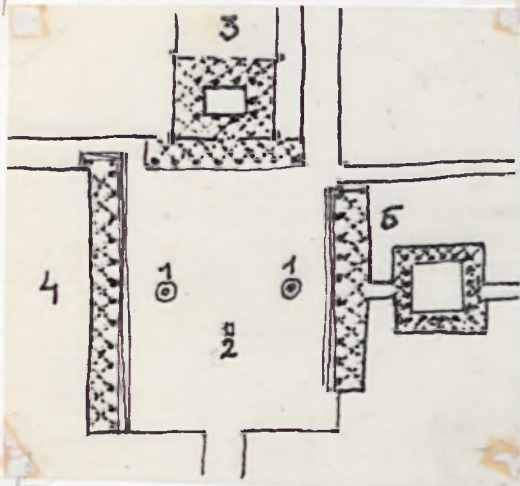
Rys 45 Plac Signorii we Florencji. 1-Fontanna Neptuna, 2-Rzeźba Dawida, 3-Pomnik Cosmy II, 4-Palazzo Vecchio, 6-Loggia dei Lanzi 6-Palazzo Uffizzi 8-Mercato Nuovo, 8-Ponte Vecchio.



Poza później postawionym tu pomnikiem konnym Cosmy dłuta Giovanni da Bologna, plac zdobi duży posąg marmurowy "Herkulesa" dłuta Basso Bondinelli, fontanna "Neptuna" Bartolomea Ammanati, "Marzocco" lew florencki Donatelli i ogromny posąg "Dawida" Michała Anioła komponujący wejście do pałacu i oś, zamykając perspektywę uliczki doprowadzającej z Ponte Vecchio. Występuje tu próba zorganizowania asymetrycznego placu z osią przestrzenną wprowadzającą na plac. Marmur i brąz rzeźb rysował ich sylwety na tle szarobrazowych ścian palazzo i na tle nieba w prześwicie uliczki Uffizzi.

Michał Anioł projektował przebudowę pałacu Signorii. Chciał cały plac otoczyć portykami zasłaniając wcześniejsze budowle, domy cechowe, sklepy jak i wyloty ulic dla nadania obudowie placu jednorodnej formy. Gigantyczna skala loggi dei Lanzi miała służyć jako motyw dla tych nowych arkad, jak na antycznym forum. Książętom florenckim taka przebudowa była niepotrzebna, a ważniejsza była budowa pałacu Uffizzi połączonego z palazzo Vecchio i poprzez piętro na moście Ponte Vecchio z pałacem Pitti. Ta już barokowa budowla została wykonana w 1560r przez Vasarięgo. Budując nowy pałac Vasari otworzył plac Signorii do Arno przez arkady wysokiego parteru. Dzięki temu do dziś pozostał bogaty układ placu Signorii kształtowany przez wieki.

Gdy plac Signorii służył dla zebrań miejskich plac katedralny był religijnym centrum Florencji. Place te łączyła szeroka ulica Calzaioli. Po niej chodziły procesje w czasach Inkwizycji i wtedy prowadzili oskarżyciele w 1498 Savonarolę na stos przed pałacem Signorii. W dni świąteczne lud zapełniał place i ulice dekorowane latarniami i pochodniami. Podobnie jak piazza Signorii plac katedralny jest placem średniowiecznym. Na środku stoi katedra i baptysterium. Obrys wolnej przestrzeni jest nieregularny, czego się nie odczuwa stojąc na tej piazza. Dawne baptysterium San Giovanni zaczęte w XII stuleciu, w 1293 przebudował Arnolfo di Cambio, a w XV ukończył Ghiberti wykonując słynne brązowe wrota północne i wschodnie. Trzecie wrota gotyckie są dziełem Andrea Pisano. Na przeciw cudownych wschodnich wrót jest wejście do wielkiej trzynawowej katedry Santa Maria del Fiore stojącej na osi baptysterium. Katedrę zbudował również Arnolfo di Cambio, a obok stoi Giotto przepiękna Campanilla bogato ozdobiona rzeźbami. Katedrę zwieńczył w latach 1420-34 kopułą Brunellesco. Główna fasada kościoła rozpoczęta w gotyku i zdobiona rzeźbami w czasach odrodzenia ukończona została w XIX wieku. Kopuła katedry widoczna niemal z całego miasta dominuje nad Florencją gdy patrzymy w dół na miasto z tarasu San Miniato stojąc wśród smukłych ciemnych cyprysów cmentarza klasztornego. Plac katedralny utworzony w średniowieczu został podobnie jak plac Signorii dodatkowo ozdobiony



Rys 46 Plan placu Annunziata.
1-fontanny, 2-pomnik Ferdynanda
3-Kościół SS Annunziata, 4-Dom
Bractwa Servi di Maria 5-Ospe-
dale degli Innocenti.

w renesansie posadzką kamienną. Na zachód od placu katedralnego przy granicy dawnego obozu rzymskiego leży plac przed kościołem Santa Mari Novella. Plac ten o planie wielokątnym ma skomplikowany układ przez ukos stycznej do niego ulicy. Jest to również plac średniowieczny, z kościołem z 1279r, którego dolne marmurowe inkrustacje na elewacji wykonane były w 1350. Fasada została przebudowana przez Albertiego w latach 1456-70. Kościół stoi w narożu placu

i dzięki swojej płaskiej elewacji odbiera się jego formę jako bryłę, co dodatkowo podkreśla cofnięta wysoka dzwonnica widowoczna w głębi ulicy. W XVII wieku rozwinęto kompozycję symetryczną w stosunku do kościoła stawiając dwa obeliski wy-

dzielające pas chodnika skierowany do frontonu kościoła od ulicy objazdowej oraz stawiając na przeciwko kościoła Loggię di San Paolo. W południowej części miasta na wzgórzu stoi zespół klasztoru San Miniato z końca XIII rozbudowany przez Michelozza ze szpitalem i ogrodami.

Na wschód od katedry jest plac Annunziaty. W 1250 stanął tu kościół Santissima Annunziata, a w 1419-44 na prawo od wejścia do kościoła postawił Brunellesco Ospedale degli Innocenti -/Dom podrzutków/ o prostej lekkiej i monumentalnej galerii arkadowej wzdłuż bocznej ściany placu. Budynek przytułku ma plan kwadratowy z wewnętrznymi arkadami na dziedzińcu. W 1518 Antonio di Sangallo Starszy wraz z Baccio d'Agnolo postawili na wprost galerii Brunellesco przed budynkiem Zakonu Servi di Maria drugą galerię, identyczną na zachodniej ścianie placu, ale nieco dłuższą. Brunellesco postawił galerię dziewięć przęsłową, gdy Sangallo dwunastoprzęsłową, zajmując całą boczną ścianę placu /Rys 46/. Później stanęła podobna galeria nieco wyższa portyku przed kościołem zbudowana przez Giovanni Cazzini w latach 1599-1601 nadając już tej odtąd jednolitej obudowie charakter barokowy. Tą symetryczną kompozycję podkreślił jeszcze postawiony na środku placu brązowy pomnik konny Ferdynanda I z 1629 jak i dwie jednakowe fontanny brązowe ustawione po bokach pomnika przez Pietro Tasso.

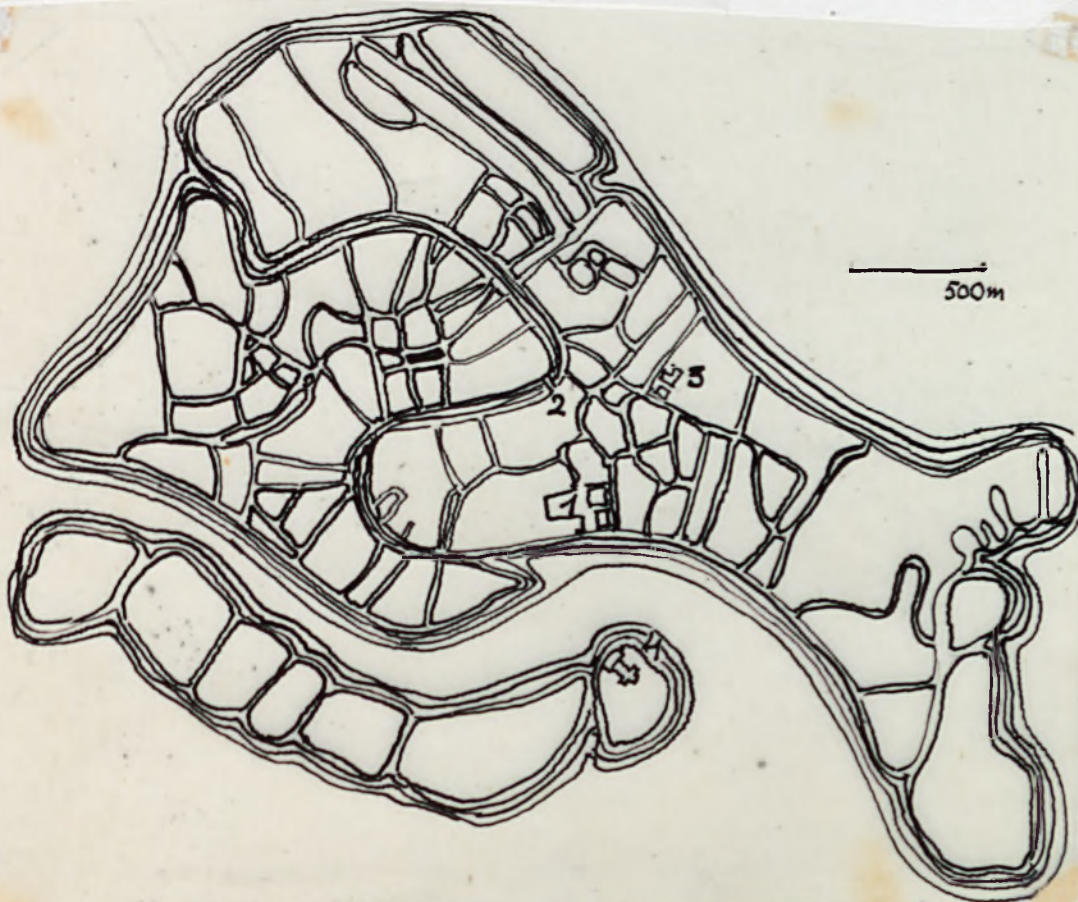
Jest to pierwszy plac renesansowy prostokątny, regularny o stosunku boków jak 4:5 z ulicą główną na osi kościoła. Renesansową obudowę rozpoczął Brunellesco stawiając galerię na jednym z boków placu. Sangallo stawiając odpowiednią galerię po drugiej stronie nie stworzył jeszcze sztywnej kompozycji osiowej, gdyż zbudował galerię dłuższą i

pozbawioną pełnych ryzalitów takich, jakie obejmują galerię Brunellesco. Dopiero, kiedy w początkach XVII^w postawiono przed kościołem podobną galerię oraz postawiono na osi placu i kościoła pomnik z dwoma symetrycznymi, jednakowymi fontannami, stworzono sztywną kompozycję barokową. Kompozycję nieznana w czasach odrodzenia.

Panorama Florencji widoczna ze wzgórz południowych pokazuje kopułę katedry wysoką do krzyża na 115m, współgrającą z Campanillą, z wieżą Palazzo Vecchio i wieżą Bargello, jak i z Badia i Santa Croce wyrastającymi ponad pałace Strozzi, Rucellai i nad dachy dachówkowe domów mieszkalnych. Miasto przed zachodem słońca mieni się w czerwieniach. Pozbawione wewnątrz zieleni jest z zewnątrz otoczone ogrodami łączącymi się z Giardino Boboli przy pałacu Pitti. Ponad Arno przerzucono cztery mosty: od wschodu Ponte Rubacone z 1237, potem Ponte Vecchio przebudowane w 1345 z licznymi przylepionymi sklepami, nad którymi w XVI^w nadbudowano piętro galerii łączącej Pałac Signorii z pałacem Pitti. Ponte Santa Trinita z 1350 i Ponte alla Corraja, który runął w 1304 pod naporem tłumów w czasie widowiska na Arno.

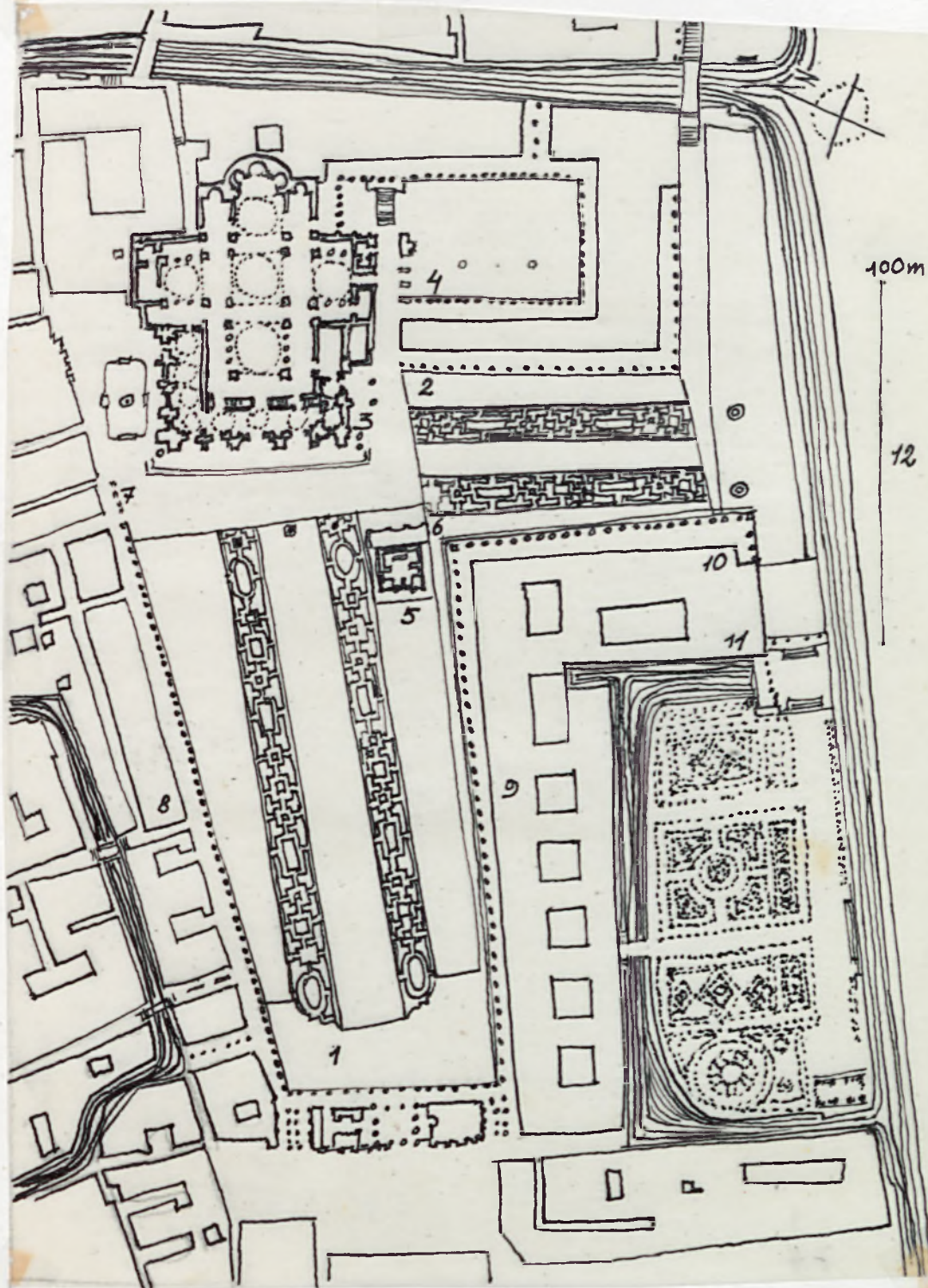
2.2. Wenecja.

Wenecja /Rys 47/ leży nad północnym Adriatykiem wśród lagun na wyspach Olivolo i Rialto. Republika wenecka powstała w V stuleciu, gdy przed Hunnami Wenetowie umknęli na wyspy weneckie z nad ujścia Padu i z pod Padwy gdzie wówczas mieszkali.



Rys 47 Plan Wenecji z zaznaczonymi kanałami.

- 1-plac ś. Marka
- 2-most Ponte Rialto
- 3-plac S. Giovanni e Paolo
- 4-kościół San Giovanni Maggiore.



Rys 48. Wenecja. Plac ś. Marka.

1-Plac ś. Marka, 2-Piazzetta, 3-bazylika San Marco, 4-Pałac Dożów, 5-Campanilla, 6-Logietta, 7-pałac z zegarem, 8-gmach Starych Prokuracji, 9-gmach Nowych Prokuracji, 10-Biblioteka 11-Zecca /mennica/, 12-Laguna, za którą leży na wyspie kościół San Giovanni Maggiore.

Rozwój Republiki zapewniało dogodne położenie geograficzne na drodze handlowej ze Wschodu do centralnej Europy. Od 466 byli w mieście wybierani trybuni, a od 697 dożowie, którzy rządili do 1797r do najazdu Napoleona. Handel przynosił Wenecji bizantyńskie dzieła, jak i te które Wenecjanie przywieźli po zdobyciu Konstantynopola wraz z krzyżowcami. Sztuka bizantyńska w Wenecji spotkała się ze sztuką romańską, a później z gotyką kształtując sztukę wenecką.

Położenie miasta na wyspach zmusiło z czasem mieszkańców do wycięcia dodatkowych licznych kanałów, po których płynął transport galerami, traboccolo, gondolami i łodziami. Republika zbudowała wielką flotę, przynoszącą siłę i bogactwo.

Ruch po wodzie wygodnie doprowadzał towary bezpośrednio do domów. Poza wielkim naturalnym potokiem jakim jest Canale Grande służącym jako główna arteria miejska, magistrała, wszystkie pozostałe kanały zostały sztucznie wykonane. Ponad 134 kanałami rzerzucono 395 mostków nadających miastu szczególny i niepowtarzalny wyraz.

Wenecja ma czytelne centrum, jakie tworzy plac San Marco wraz z Piazzetą dochodzącą do Canale Grande. Plac ten powstał przed bazyliką z X-XI wieku i przed pałacem Dożów z XV. Przez długie lata plac ten służył jako targowisko, aż gdy miasto urosło targowisko przeniesiono na plac na wyspie Rialto przy moście, a plac San Marco stał się saloniem dla mieszkańców.

Po pożarze w 1514, który zniszczył rynek na wyspie przy moście Rialto, Fra Giocondo wykonał projekt rekonstrukcji tego rejonu. Projekt przewidywał budowę dwupiętrowych sklepów. Po środku miał być plac targowy zamknięty czterema wrotami przy kościele San Matteo. Ta ciekawa koncepcja Fra Giocondo nie została zrealizowana.

Plac San Marco był przeznaczony na zebrania ludowe, turnieje gondoli, widowiska teatralne, korowody karnawałowe jak i w święta na wielkie procesje urządzone w Wenecji ze szczególnym przepychem. Obudowa placu powstawała w ciągu wielu stuleci. W XV wieku bazylika i pałac Dożów były prawie gotowe i wtedy zaczęto generalną rekonstrukcję placu. Działo się to w czasie powstawania weneckiej szkoły architektury renesansowej tworzonej przez Pietro Lombardo i jego uczniów.

W pierwszej połowie XVI położono wzorzyste posadzki marmurowe na Piazzetta. Rekonstrukcję obudowy placu rozpoczął Pietro Lombardo wraz z Bergamasco w latach 1496-1517 budując Procuratie Vecchie /Stare Prokuracje/. Plac otrzymał długą boczną fasadę na całym ciągu na parterze z arkadowanymi portykami, za którymi zbudowano sklepy. Następnie Pietro Lombardo zbudował przy Prokuracjach na osi piazzetty pałac zegarowy z kowalami rzeźbionymi w brązie bijącymi godziny w wielki dzwon spiżowy.

Na początku XV Bartolomeo Bon /Buon/ podwyższył Campanillę z 60 na 100 m dając jej piramidalne zwieńczenie. W 1536 Jacopo Sansovino buduje Bibliotekę na wprost pałacu Dożów tworząc Piazzettę. Z tego placu poprzez dwie kolumny ozdobne postawione w średniowieczu otwiera się z placu San Marco perspektywa na błękit wód Laguny. Na leżącej naprzeciw wyspie niebawem w 1550 Palladio stawia kościół San Giorgio Maggiore, na którego barokową bryłę i kopułę złoto-zieloną otwiera się odtąd perspektywa z Piazzetty. Według koncepcji Sansovina wyso-kość Biblioteki miała stanowić wysokość drugiej strony placu San Marco na przeciwko Starych Prokuracji. Budując Prokuracje Pietro Lombardo przyjął wysokość ściany równą $1/4$ odległości od środka linii symetrycznej trapezowego planu /Rys 48/. Tymczasem Scamozzi budując po wzniesieniu Biblioteki Procuratie Nuove przyjął dla nich wyższą wysokość od Biblioteki równą $1/3$ odległości od osi symetrii placu. Stąd w zetknięciu Nowych Prokuracji z Biblioteką Sansovina powstał uskok, który współcześni surowo krytykowali, gdyż Scamozzi naruszył spokój sylwety obudowy placu. Krytykowano to mimo wysokiej oceny jaką przyznawano barokowej fasadzie Nowych Prokuracji. W naturze uskok ten ginie z pola widzenia za wysoką campanillą z Logiettą dobudowaną do wieży przez Jacopo Sansovino w 1540. Od XVII do XIX wieku wykonywano marmurową posadzkę na placu San Marco wzorując się na posadzce z Piazzetty. W początkach XIX Napoleon I zakończył kompozycję placu, kazał zburzyć starą świątynię San Geminiano i postawić na jej miejsce galerię zamykającą obudowę placu i łącząc fronthy obu Prokuracji. Plac San Marco ma długości 175m przy szerokości 90 przy bazylice i 56 przy galerii napoleońskiej zamykającej trapezową obudowę. Łącznie plac ma 1,28 hektara. Najwytworniejszy plac świata. Następnym placem weneckim jest plac przy San Giovanni e Paolo i przed Scuola di San Marco zbudowaną przez Pietro Lombardo i Moro Caducci. Najciekawszym elementem placu jest brązowa rzeźba konna kondottiera Colleonego /Rys 49 i 50/

Rys 49 Plac San Giovanni e Paolo

1-pomnik Colleonego, 2-Scuola di San Marco, 3-kościół S. Giovanni e Paolo



Rys 50-Widok na plac San Giovanni e Paolo z pomnikiem Colleonego i w głębi elewacją Scuola di S. Marco.



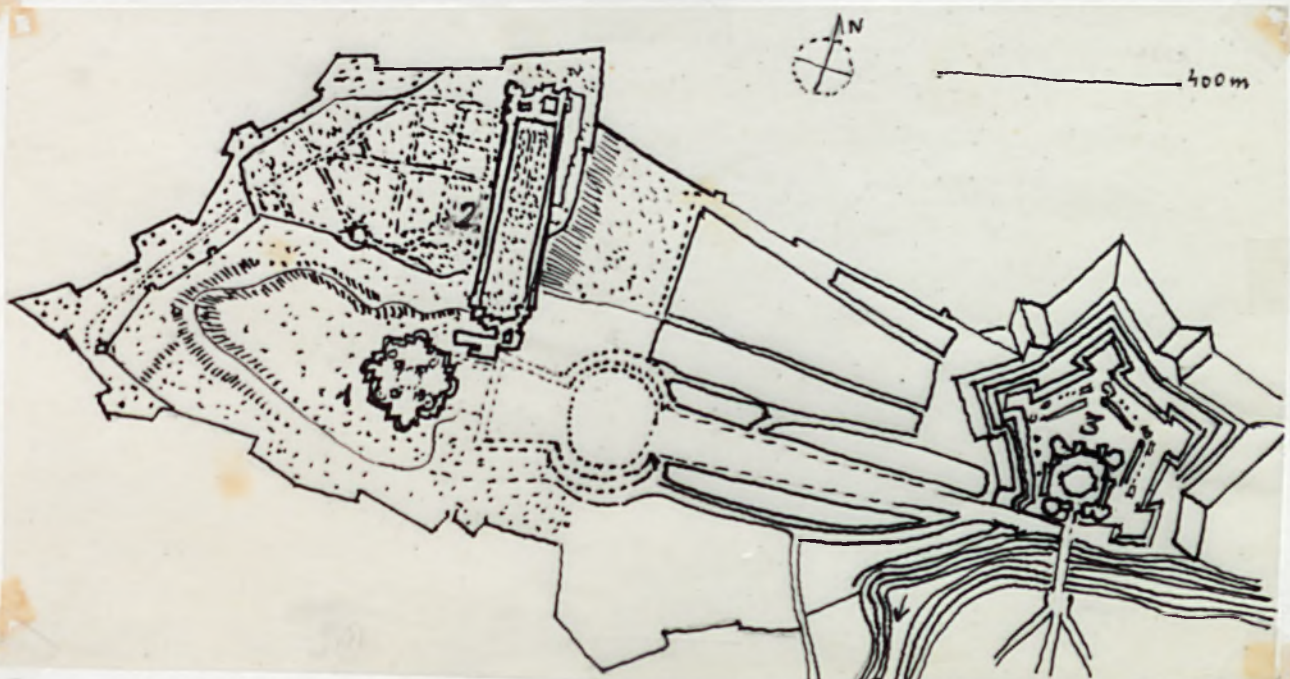
+ dłuta Verrocchia, z 1493^f, postawiona na wysokim cokole rysunku Leonarda. Rzeźba wysoko wyniesiona rysuje się na tle nieba, a z boku na tle elewacji szkoły.

Wenecja ma swój wyraźny niezwykle styl zachwycający wszystkich. To miasto kanałów i promiennego nieba z obrazów Veronese mieni się marmurami kolorowych wykładzin i rzeźbionych arkadowań tworząc nastrój nieustannego karnawału. Ponad wodami Laguny szeroko odsłonięte niebo jest bogate wspaniałymi obłokami jakby przypędza wiatr od morza.

W XVI stuleciu w Wenecji jak we Florencji i w Rzymie renesans przechodzi w barok, w sposób powolny i naturalny tak, że współcześni tego nie dostrzegali. Nawet Vasari entuzjasta Michała Anioła pisząc o jego twórczości nic o tym nie pisze, nie widząc że Michał Anioł stworzył nową epokę. Renesans racjonalny operując porządkami nie narusza zasad klasycznych, które barok odrzuca tworząc wrażliwą i nerwową formy. W kompozycji renesansowej grają proporcje i kontury rzeźbionych kamieni, gdy barok gra masą, światłocieniem i niespokojną sylwetą kształtowaną krzywiznami często tynkowanymi. Kiedy zamiera sztuka Florencji powstaje papieski Rzym, do którego odtąd zdążają artyści.

2.3. Rzym.

W początkach XV działa w Rzymie pierwszy humanista florentyńczyk Poggio Bracciolini uczeń Giovanni da Ravenna. Znajduje w S. Gallen w podziemiach najstarszego klasztoru wśród rumowiska kamieni dzieła Kwintyliana, Cyserona, Lukrecjusza, Tertuliana i Plauta. Przyciąga do Watykanu humanistów. Papież Eugeniusz IV przebywa we Florencji, gdzie się spotyka z humanistami z Vespasiano de Bisticci księgarzem, Niccolo Nicoli zbieraczem ksiąg i z Tommaso Pasentacelli przyszłym papieżem Mikołajem V.



Rys 51 Plan Rzymu 1-ś.Piotr wg Bramantego, 2-Belweder 3-Zamek śś. Anioła.

Papież Mikołaj V odbudował Santa Maria Maggiore, San Paolo, San Lorenzo fuori le mura oraz wodociąg Acqua Virgo. Za Kaliksta III Borgii artyści uciekają z Rzymu, aby wrócić za Piusa II Piccolomini.

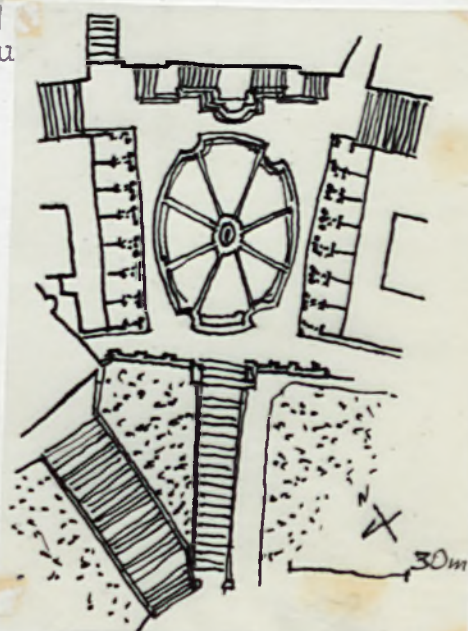
W 1471 Sykstus IV Rovere zostaje papieżem i odbudowuje most Ponte Rotto odąd nazywany Ponte Sisto. Przedłuża Acqua Virgo, dziś zakończone fontanną Trevi. Odbudowuje S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace i buduje w Watykanie kaplicę Sykstyńską, a jego nepot Giuliano della Rovere przyszły papież Juliusz II buduje w Grottaferrata klasztor twierdzę jako ostoję papiestwa.

Od 1445 miasto zaczynało rozkwitać szykując się do jubileuszu w 1450. Rozpoczynano liczne budowy. Odbudowywano dzielnicę Borgo przy Watykanie, przy czym pracowali Alberti i Rossellini. Projekt ten nazbyt kosztowny nie został w pełni wykonany.

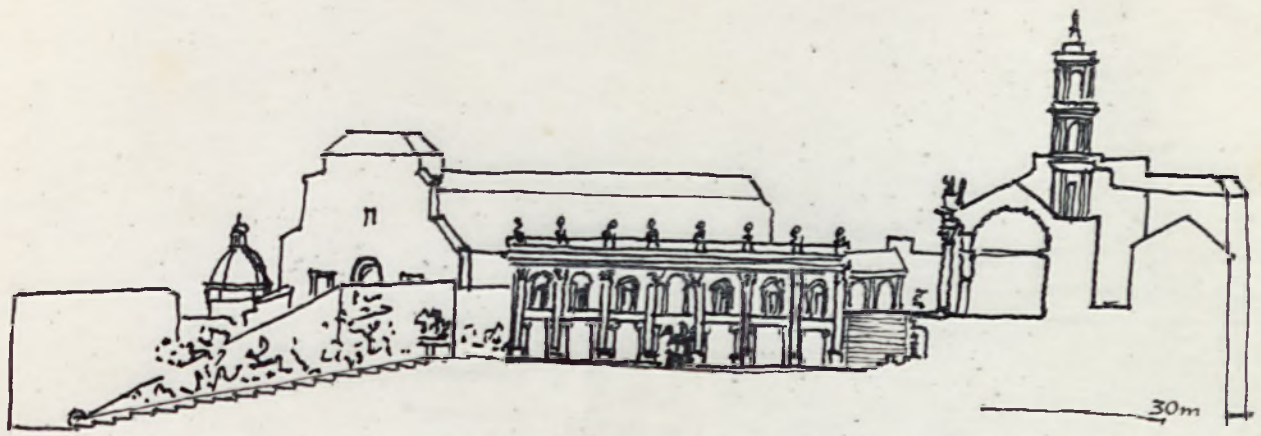
W początkach XVI w. powstaje jednolita kompozycja Bramantego Belwederu watykańskiego /Rys 51/ oraz powstaje plac przed pałacem Farnese. Ten prostokątny plac jest dziełem Antonio da Sangallo Młodsze. Najwspanialszym placem w Rzymie jest plac na Kapitolu dzieło Michała Anioła /Rys 52, 53, 54 i 55/. Wielki artysta zachował zbudowany w średniowieczu pałac Senatorów postawiony na ruinach antycznego Tabularium. Michał Anioł obrócił kompozycję o 180 stopni, gdyż Tabularium było zwrócone do Forum Romanum zamykając jego perspektywę, a odąd nowa kompozycja została zwrócona w stronę przeciwną do dalekiego Watykanu. Trzykondygnacjowy pałac Senatorów ma na osi basztę a od frontu dwubiegowe symetryczne schody zewnętrzne, prowadzące wprost na górną kondygnację, na której jest wielka sala wysokości 18m. Fasadę pałacu ostatecznie ukończył Girolamo Rinaldi w 1592,



Rys 52-Plan Rzymu z placem na Kapitolu
1-Pałac Senatorów
2-Muzeum Kapitolińskie
3-Muzeum Konserwatorów
4-kościół S. Maria Aracoeli.



Rys 53 Plac Campidoglio na Kapitolu.

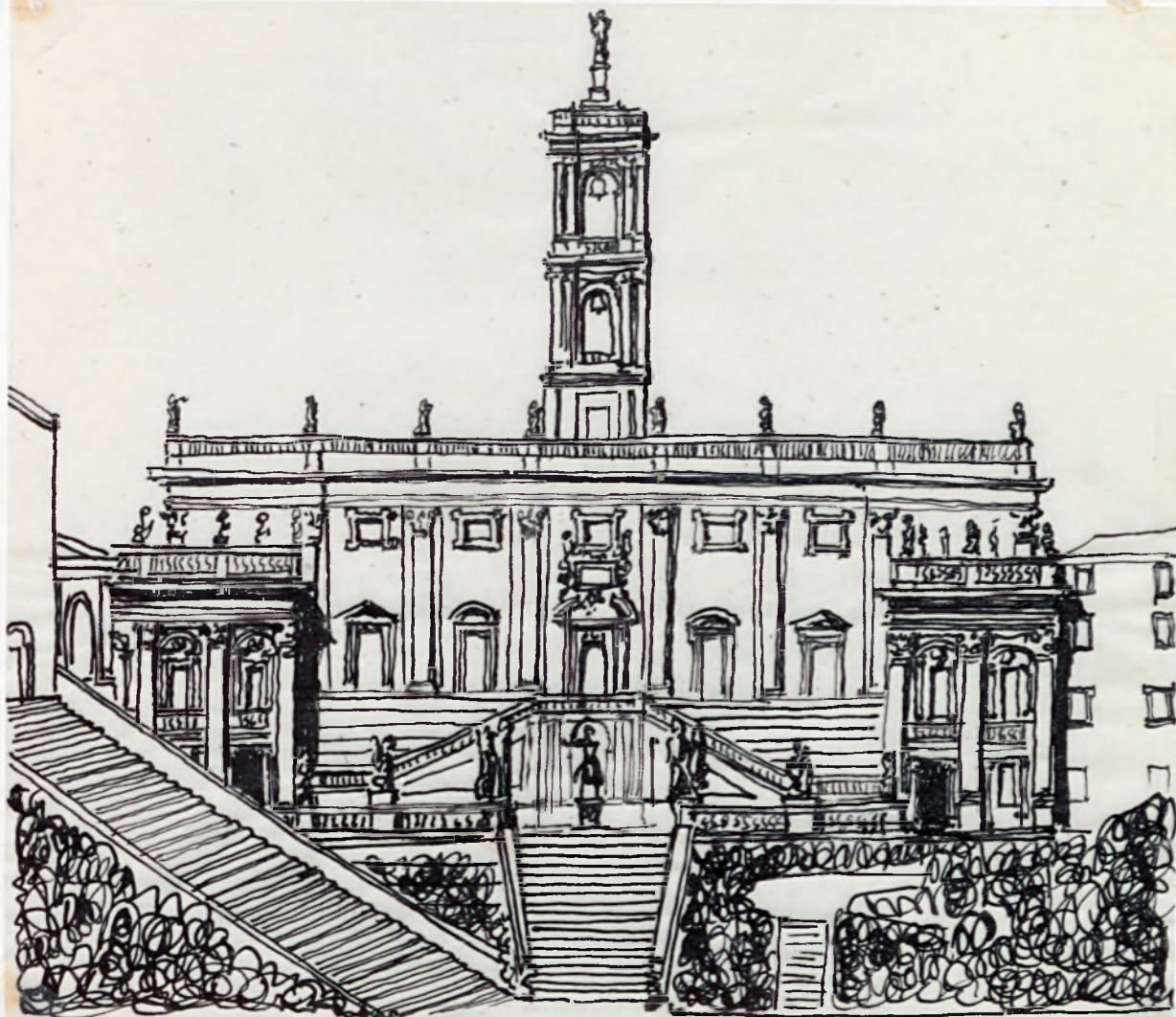


Rys 54 Przekrój przez plac na Kapitolu w Rzymie.

a wieżę Lungi Starszy w 1579, już po śmierci Michała Anioła. Od pałacu Senatorów plac się zwęża i ukośnie ustawione skrzydła budynków projektowanych przez Michała Anioła rysują plan trapezowy. Ukos ten był uwarunkowany ruinami antycznego pałacu Konserwatorów. Oba skrzydła są dwukondygnacyjne o jednakowych elewacjach, symetryczne. Pałac Konserwatorów był zbudowany za życia mistrza a drugi mieszczący Muzeum Kapitolińskie dla rzeźb antycznych został ukończony dopiero w XVIII. Zewnętrzna elewacja tych budynków oprenesansowej zasadzie prostokątnego planu bez ryzalitów i o jednakowych segmentach ma rysunek detali już barokowy. Na parterze występuje głęboki portyk przekryty poziomym architrawem opartym na jońskich kolumnach wysokości parteru. Ciężar wizualny górnego piętra i jego zwieńczenia wspierają mocne korynckie pilastry dużego porządku obejmujące wraz ze stylobatami całą wysokość obu kondygnacji. Pilastry niosą nieprzerwane zwieńczenie belkowania z gzymsem i z balustradą, mającą na osi pilastrów ustawione posągi. Jońskie kolumny portyku obejmujące wysokie pilastry podkreślają masywność ściany.

Plastykę fasady podkreśla bogata forma obudowy port-fenetrów, zwieńczonych na przemian przez trójkątne i łukowe tympanony oparte na kolumnkach korynckich stojących na stylobatach związanych z balustradą z tralek zbudowaną na gzymsie parteru. Tympanony nad port-fenetrami są rozerwane i wypełnione wielką rzeźbioną muszlą.

Połączenie w pałacu Senatorów wykładziny ceglanej z trawertynem dało dwubarwną elewację. Fasada tego pałacu jest tłem dla całej kompozycji. Pozbawiona portyku ma płaski modelunek przy nikłych bocznych ryzalitach i płasko przy ścianie przywartych schodach. Na fasadzie pałacu Senatorów pilastry szerzej rozstawione, bez piedestałów stojące na wysokim cokole jaki tworzy rustyka parteru podkreślają jeszcze dominowanie tego budynku nad bocznymi skrzydłami. Za życia Michała Anioła były już zbudowane zewnętrzne schody pałacu, w których centralnej niszy artysta chciał ustawić potężną statwę Jowisza Kapitolińskiego, który przed



20 m

Rys 55-Elewacja placu na Kapitolu.

wiekami stał na tym wzgórzu w dawnej świątyni. Tymczasem później wstawiono do niszy jedynie małą rzeźbę symbolizującą Romy.

Opracowanie górnego podestu schodów zewnętrznych wskazuje na to, że Michał Anioł chciał dać tu nieduży portyk, taki, jaki widnieje na rysunku placu kapitolijnskiego przedstawiającym projekt jego twórcy, wykonany przez ~~Dei~~ francuskiego malarza Poiraque.

Już w 1538r stanęła na środku placu statua Marka Aureliusza na koniu, wspaniały złocony brąz z II wieku p.n.e. Rzeźba o skromnych wymiarach została postawiona na cokole wyrzeźbionym w białym i zielonym marmurze według rysunków Michała Anioła. Posąg stanął na centralnym owalu lekko obniżonej posadzki placu wyłożonego płytami marmurowymi. Owal wewnętrznej części placu narysowany ciemnym pasem inkrustacji podkreślają dodatkowo płaskie stopnie łukowe wznoszące plac w stronę pałacu Senatorów. Stopnie te wyrównują spadki na placu pomiędzy płaską powierzchnią owalu a resztą placu. Oś kompozycyjna placu została skierowana do via Aracoeli u stóp wzgórza watykańskiego ma przełamanie osi między szerokimi schodami prowadzącymi na plac a osią dolnej ulicy.

Świadomie mistrz skierował kompozycję do otwartego boku placu obudowanego balustradą z dwoma grupami rzeźb antycznych Dioskurów obejmujących

schody prowadzące z placu na dół do via Aracoeli. Jeszcze dwie pary kamiennych białych rzeźb antycznych zdobią balustradę narysowaną przez Michała Anioła, ponad którą otwiera się perspektywa na Watykan z kopułą ś. Piotra zamykającą kompozycję. Porywająca jest ta przestrzeń na kompozycję. Perspektywę zamyka kopuła, której budowę rozpoczął Michał Anioł w 1547. O tej budowli tak pisze E. Male: "Wzniosę kopułę Panteonu na sklepieniach jak w bazylice Konstantyna"-mówił Bramante. To marzenie tytaniczne zostało zrealizowane. W bazylice ś. Piotra antyk odżył i nigdy nie był wspanialszy. Sklepienia tak wysoko wyniesione jak w najwyższych katedrach francuskich, ale o wiele szersze i wyrażające nie poryw ale bezpieczeństwo w potęgę. Pod tymi sklepieniami papież się ukazuje z majestatem Cezara. Święty Piotr jest mniej kościołem a więcej Forum chrześcijańskim gdy wśród tłumów Suweren Pontyfikalny jest niesiony na "sedia" wśród pieśni i gry srebrnych trąb. Wnętrze jedyne w swoim rodzaju jest na skalę tej wspaniałości, a za zewnątrz Święty Piotr jest na skalę Wiecznego Miasta. Wspaniała kopuła świeci ponad imponującą apsydą Michała Anioła, rysując na niebie swą doskonałą krzywiznę wyższą od siedmiu wzgórz Romy. Odkrywamy ją na długo przed przybyciem do Rzymu i wydaje się być samym Rzymem. Czasem gdy miasto jest zacięnione wznosi się ponad nim jak biała zjawa".

3. Opis zabytków renesansowych w Italii.

Opis dzieł został podany według przyjętego podziału rozwoju sztuki.

3.1. Okres wczesnego renesansu we Florencji.

Bardzo trudno jest ściśle określić ramy czasowe poszczególnych epok. Wczesne odrodzenie florenckie rozwija się w rzeźbie już od 1400, gdy powstają rzeźby elewacji katedry florenckiej. W latach od 1414 powstają rzeźby w kościele Or San Michele. W początkach lat dwudziestych zaczyna malować Masaccio, a Brunellesco zaczyna pracować przy kopule katedralnej od 1417, a przy Ospedale degli Innocenti od 1419. Zatem początek odrodzenia przypada na lata 1400-1420. Jeszcze trudniej jest określić koniec pierwszego okresu. Brunellesco umiera w 1446, Cosma Medici w 1464. L. B. Alberti rozpoczyna przebudowę Santa Maria Novella w 1456. W 1452 zostają ukończone wschodnie drzwi do Baptysterium, a rzeźba przedstawiająca Judytę zabijającą Holofernesa Donatelli jest z 1457. Koniec pierwszego okresu przyjmuję między 1450 a 1460.

3.2. Drugi okres renesansu dzieł na:

3.2.1. Okres florencki,

3.2.2. Italii środkowej,

3.2.3. Italii północnej,

3.2.4. wenecki i

3.2.5. rzymski. Okres ten trwa od 1450-60 do 1500 związany z przyjazdem Bramantego do Rzymu w 1499.

3.3. Trzeci okres renesansu dzieli się na:

- 3.3.1. florencki,
- 3.3.2. rzymski,
- 3.3.3. Italii północnej i na
- 3.3.4. wenecki.

Okres ten trwa od roku 1500 do powstania nowej sztuki kontrreformacji i sztuki manieryzmu wyprzedzającej barok. Trudno jest ściśle określić koniec trzeciego okresu. Na ostateczny upadek sztuki renesansowej wpływa utrata niepodległości przez Florencję zdobytej przez Hiszpanów w 1530, a później reszty Italii, oprócz Wenecji. Dzieła Michała Anioła mają wyraźne cechy barokowe. "Il Gesu" bazylika powstająca w Rzymie w 1568 jest w stylu rozwiniętego baroku. Malarstwo Tycjana w latach czterdziestych staje się barokowe. Przyjmuje zakończenie renesansu, a tym samym trzeciego okresu, na lata 1530-40. Tak, że okres trzeci trwa od 1500 do 1530-40.

3.1. Okres wczesnego renesansu we Florencji w latach 1400-20 do 1450-60.

3.1.1. Rzeźba.

Od początku XV rozwija się we Florencji rzeźba w drzewie, tufie, wapieniu, piasko^{ku}, trawertynie, marmurze jak i w terrakocie i w odlewach z brązu.

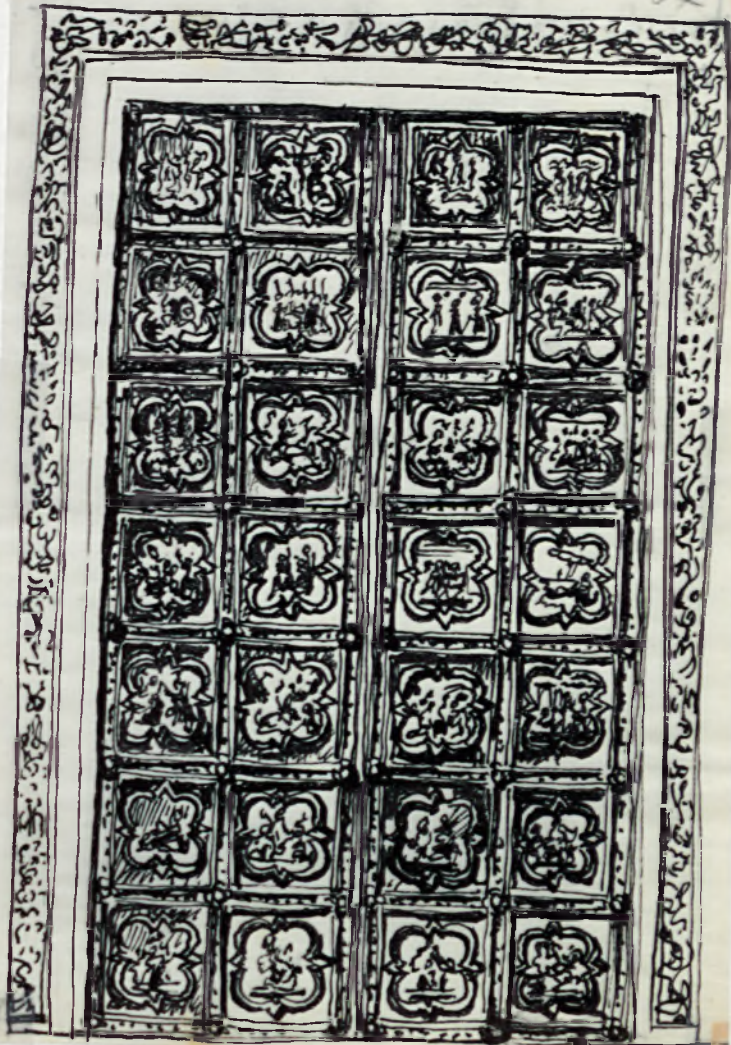


Przy katedrze florenckiej w latach 1400-15 pracuje duża grupa rzeźbiarzy, złożona z: Niccolo di Piero Lamberti z Arezzo, Piero di Giovanni Tedesco, Giovanni d'Ambrogio, Lorenzo di Giovanni d'Ambrogio, Antonio di Banco, Giovanni di Banco, Bernardo Ciuffagni, Donatello, Jacopo di Piero Guidi, Luca di Giovanni da Siena, Giuliano di Giovanni da Pogibonsi detto il Facchina, Giovanni di Bartolo, il Rosso i inni.

Rys 56. Rzeźba Nanni di Banco z niszy w Or San Michele. Grupa: "Quattro Coronati" z czterema rzeźbiarzami: Severus Severian, Carpophorus i Victorianus.

Z nich najciekawszi rzeźbiarze to kolejno Niccolo d'Arezzo rzeźbiący posąg ś. Marka na fasadzie katedry florenckiej; Ciuffagni Matteo, który rzeźbił drzwi z Ghibertim do bazyliki; Ciuffagni Bernardo /1381-1457/ rzeźbiący w 1417 posąg Jozuego dla Campanilli florenckiej, a w 1435 Dawida na elewację katedry. Giovanni zwany Nanni di Banco jest twórcą płaskorzeźb w Or San Michele i grupy "Quattro Coronati" /rys 56/. Dla katedry wyrzeźbił posąg ś. Łukasza o swobodnym układzie siedzącej postaci, jak i jest twórcą wspaniałego portalu katedry "Porta della Mandorla" z 1415-20. Portal ten rzeźbił Nanni di Banco wspólnie z Giovanni d'Ambrogio, Piero di Giovanni i z Niccolo d'Arezzo w renesansowe sploty roślinne w gotyckim obramowaniu. Nanni di Bartolo il Rosso jest twórcą posągów dla Campanilli i w Or San Michele oraz rzeźbił w Volterra, Veronie i w Wenecji, gdzie w narożu Pałacu Dożów wyrzeźbił ponad dolną arkadą "Sąd Salomona". Ta rzeźba o formie w pełni renesansowej jest w gotyckim obramowaniu.

Pierwszym wielkim rzeźbiarzem odrodzenia jest Lorenzo Ghiberti /1378-1445/. Rzeźbiarz ten podziwiał odnalezioną wówczas kopię rzymską "Hermosa frodyty" Poliklesa, stojącej dziś w galerii w Uffizji, o której napisał: "Mowa ludzka nie zdoła wyrazić wspaniałości użytego w tej rzeźbie mistrzostwa". Lorenzo Ghiberti w latach 1414-25 tworzy posągi ś. Jana, Mateusza i Stefana do Or San Michele, ale jest przede wszystkim twórcą drzwi do bazyliki florenckiej. Pierwsze drzwi północne /Rys 57/ rzeźbił po wygraniu konkursu w 1401. Praca ta pochłania lata 1403-24, z 28 scenami zamkniętymi w gotyckich obramowaniach. Rzeźbił sceny wyzwalające się ze sztywności łamanych gotyckich draperii. W latach 1425-52 powstają drzwi wschodnie o dziesięciu scenach wielofiguralnych,



Rys 57. Lorenzo Ghiberti. Drzwi północne do bazyliki we Florencji

otoczonych bogatym obramowaniem rzeźbionym z dwudziestoma postaciami i z dwudziestuczterema głowami, z których jedna jest autoportretem Ghibertiego. Drzwi te obejmują przebogato rzeźbione obramowanie w wypukłe girlandy /Rys 1/. Przestrzenność i perspektywa w płaskorzeźbach wskazuje na już w pełni rozwiniętą kompozycję renesansową. Te wspaniałe drzwi Michał Anioł nazwał: "Drzwiami do Raju". Sceny w tych drzwiach ze Starego Testamentu przedstawiają kolejno od góry: Bóg tworzy Adama i Ewę, Kain i Abel; Potop, Noe, Ofiara Izaaka przez Abrahama, Jakub i Ezaú, Józef z braćmi, Mojżesz na Synaju, Przejście Jordanu i zdobycie Jerozolimy, Saul zwycięża Amantów i Salomon z królową Sabą.

Następnym wspaniałym rzeźbiarzem jest Donatello /1386-1466/ tworzący z dużą siłą realizmu pod wpływem zachwyty nad dziełami klasycznymi, które poznał w czasie pobytu w Rzymie w latach 1400-1406, gdy miał 14 do 20 lat i kształtowała się jego postawa artystyczna. Trudno zrozumieć skąd niemieccy historycy sztuki widzą w dziełach Donatelli wpływ rzeźb Slutera, flamandzkiego rzeźbiarza nagrobków o realistycznej ciężkiej formie, kiedy patrzymy na delikatne, zwiewne szaty jakie umiał rzeźbić Donatello na swoich płaskorzeźbach. Niezwykle twórczy, stworzył bardzo dużo znakomitych dzieł. W 1410 wyrzeźbił posąg ś. Jana Ewangelisty dla katedry /Rys 58/ nadając rzeźbie siłę, która przypomina Mojżesza Michała Anioła. W 1406r powstała uroczą płaskorzeźba mająca jako temat "Zwiastowanie" do tabernakulum w kościele Santa Croce we Florencji wyrzeźbiona z kwarcytu błękitnawego, złożonego, o układzie niemal greckim. /Rys 59/.

W ciągu sześciu lat od 1421 do 1427 Donatello wyrzeźbił kamienne posągi do Campanilli : Jana Chrzciciela, króla Dawida, proroka Jeremiasza oraz Salomona i Abrahama. W tym czasie wyrzeźbił piękny posąg młodzieńczego San Giorgio do Or San Michele /Rys 60/.

W 1423 wyrzeźbił posąg ś. Ludwika w refektarzu klasztorze Santa Croce. W 1425-27 grobowiec papieża Jana XXIII, a w 1326 grobowiec rodu Braneaccich w Neapolu, z lekko rzeźbionymi scenami na płaskorzeźbach. W 1433-39 przy współudziale Lucca della Robbi rzeźbi cudowną trybunę w chórze katedry florenckiej ponad drzwiami do Zakrystii.



Rys 58 Donatello.

Posąg ś. Jana Ewangelisty z katedry florenckiej



Rys 59. "Zwiastowanie" Donatella w tabernakulum w Santa Croce we Florencji.

Ta "Cantoria di Donatello" jest dziś w muzeum katedralnym.

Następnie, wyrzeźbił Donatello do katedry florenckiej posąg, zapewne Poggia, o świetnym ruchu i o wspaniałej grze fałd ubrania. "Putto" uroczy amerek ze studni w Sienie, również dzieło tego twórcy, dziś jest w muzeum berlińskim.

Liczne rzeźby Donatella stoją we florenckim muzeum w Bargello. W sali na pierwszym piętrze gipsowy odlew posągu Gattamelaty w Padwie. "Lew florencki", Dawid w brązie /Rys 6/ jako półnagi młodzieńczy pasterz z mieczem, Dawid w marmurze, uroczy uśmiechnięty na popiersiu Jan Chrzciciel i wspaniałe popiersie trybuna florenckiego Niccola da Uzzano wykonane w kolorowej terrakocie.

W Starej Zakrystii w San Lorenzo Donatello wyrzeźbił drzwi brązowe o dziesięciu scenach dyskutujących par. Oraz w tym kościele brązową kazalnicę i piękne marmurowe płaskorzeźby w medalionach na pandantywach kopuły w zakrystii. W drzewie wyrzeźbił Donatello

niezwykłą postać starej i schorowanej Marii Magdaleny, odzianej w podarte skóry, o przejmującej twarzy, która stoi we florenckim baptysterium.

W 1444 stworzył w Padwie w kościele San Antonio wspaniałą brązową ołtarz główny z rzędem rzeźb w retabulum i z płaskorzeźbami na antepedium.

Donatello wyrzeźbił dla Lionello d'Este jak i dla Republiki Weneckiej wielki posąg konny kondotiera Gattamelata Erasmo de Narni, który stanął w Padwie przy kościele San Antonio na placu. Ten jeden z najwspanialszych pomników wyrzeźbił Donatello, wzorując się na wspomnieniach o konnym pomniku Marka Aureliusza z Rzymu, jak twierdzą liczni historycy sztuki. Pomnik ten stanął na wysokim postumencie dekorowanym płaskorzeźbami. /Cały układ rzeźby jak i ustawienie posągu w niczym nie przypomina Marka Aureliusza, chyba w tym tylko, że jest to pomnik konny. /Niezwykła jest Donatella rozwichrzona rzeźba Judyty zabijającej Holofernesa, ustawiona w Loggia dei Lanzii, wyrzeźbiona o-koło 1457r.

Liczne rzeźby Donatelli znajdują się w wielu muzeach europejskich, jak późna rzeźba Jana Chrzciciela z Bargello.

Rys 60. Donatello, San Giorgio w Or San Michele we Florencji.



Starej
Zakrystii
przy
San Lorenzo

Donatello rzeźbił również reliefy architektoniczne, jak medaliony w Capelli-Pazzi, medaliony w palazzo Medici-Ricardi, gdzie w jednym z nich występuje Dedal z Ikarem. Wyrzeźbił również herb rodu Martelli na elewacji pałacu florenckiego Martellich.

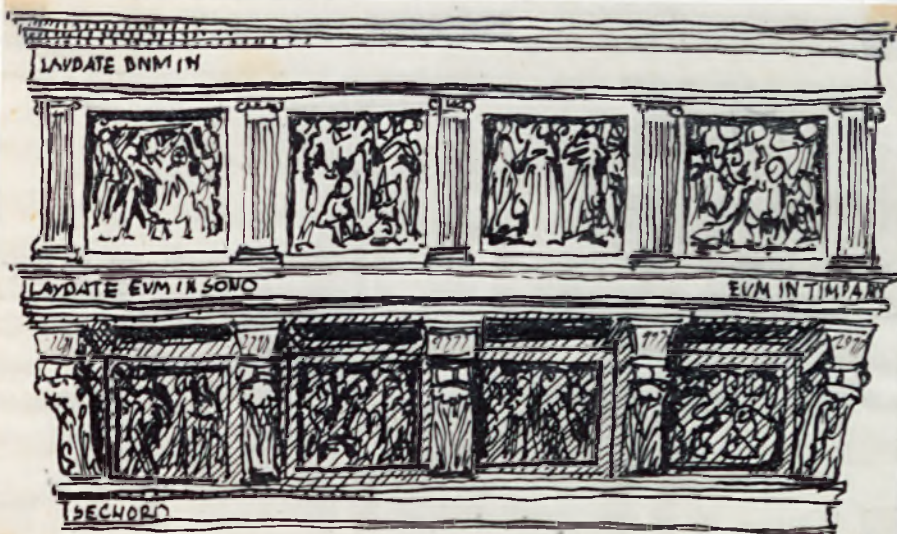
Następnym wybitnym rzeźbiarzem florenckim jest Lucca della Robbia / 1399-1482/ założyciel znanego rodu twórców. Wykonywał stiuki rzeźbione, jak zachowany fragment z 1428 w muzeum w Oksfordzie. Wraz z Donatellą rzeźbił "Trybunę śpiewaczą" w katedrze florenckiej, w marmurze / Rys 62, 63, 64/ i tympanon nad wejściem do katedry. Przepiękne płaskorzeźby w Trybunie z wyrzeźbionymi grupami chłopców i dziewcząt, które śpiewają i grają.

Rzeźbił w kamieniu reliefy do Campanilli /Rys 65 i 66/ z postaciami Aleksandra, Elatona z Arystofanesem, grającego Orfeusza, nauczającego Prisciana i symbole Matematyki i Muzyki. W Santa Maria Novella wyrzeźbił tabernakulum. Jest to łuk objęty korynckimi pilastrami, które dźwigają belkowanie z tympanonem wypełnionym płaskorzeźbą Boga Ojca. W łuku wyrzeźbił w marmurze dwie sceny: u góry, Złożenie do grobu a u dołu parę aniołów trzymających Hostję otoczoną wieńcem laurowym.

Rzeźbił przede wszystkim wspaniałe terrakoty pokrywane kolorowymi emalią wypalany, które przyniosły mu sławę. Tworzył te kompozycje terrakotowe zarówno w postaci rzeźbionych świętych obrazów jak i jako dekoracje architektoniczne, jak w medalionach, na pandantywach kaplicy w Capelli Pazzi, z postaciami czterech Ewangelistów. Ponadto udekorował tę kaplicę mniejszymi medalionami na ścianie z postaciami Apostołów i na fryzie w małych medalionach z główkami aniołów. Wyrzeźbił terrakoty we fryzie elewacji zewnętrznej jak



Rys 61. Donatello.
Pomnik Gattamelaty w Padwie.



Rys 62. Trybuna śpiewacza w katedrze florenckiej "Laudate dominum". Lucca della Robbia.

Rys 63. Płaskorzeźba z Trybuny z grupą śpiewających chłopców.



i dekoracje terrakotowe w kopule podcienia.

Przypuszcza się, że niektóre rzeźby Apostołów w medalionach są dziełem Brunellesco.

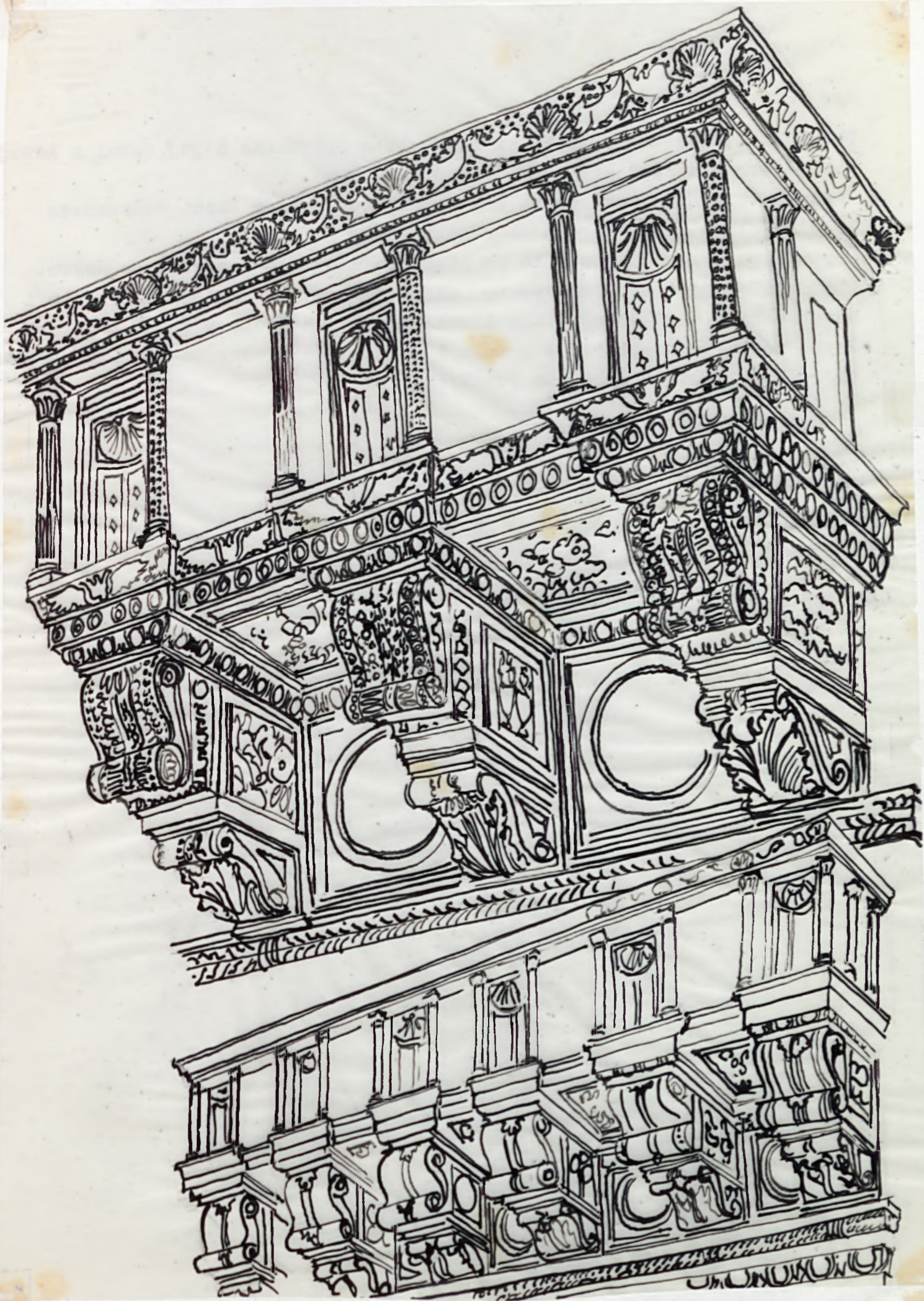
Również Lucca della Robbia przypisuje się wykonanie drzwi brązowych do zakrystii katedry florenckiej, w 1448, z dziesięcioma scenami z Nowego Testamentu. Rzeźbił również Lucca della Robbia świeczniki oł-

tarzowe w formie klęczących aniołów trzymających świece. Najliczniej rzeźbił Madonny z Dzieciątkiem do retabulów ołtarzowych /Rys 7/.

W tympanonie portalu San Domenico w Urbino jest wypukłorzeźba fajansowa emaliowana wykonana przez tego artystę. Wraz z Michelozzo rzeźbił tabernaculum do "Impruneta" we Florencji. Pozostało po tym mistrzu wiele rzeźb Madonn wykonanych w emaliowanej terrakocie białej z błękitami, jak zachowane dzieło w Bargello, w Luwrze czy w muzeum berlińskim.

Rys 64 Lucca della Robbia. Płaskorzeźba z "Trybuny śpiewaczej" z grupą grających dzieci.





Rys 62 A. - opis na drugiej stronie.

Rys 62 A

Donatello. Florencja, ~~San Lorenzo~~. Trybuna śpiewacza i jej detal z lewej nawy bocznej w kościele San Lorenzo z 1440-43.

Trybuna ta została zbudowana z dotacji Giovanni di Bicci Medyceusza założyciela wielkiego rodu florenckiego.

Trybunę tę wykonał Donatello po powrocie z drugiej podróży do Rzymu.

Stąd występują tak silne ~~wymowy~~ akcenty form rzymskich, jak zresztą i mozarabskich w wyłożeniu kolumnienek mozaiką ze złota i szkła barwnego.

Gzyms został wyrzeźbiony w muszle i delfiny, a między bogatymi konsolami tło w koła zostało wyłożone porfirem.



Rys 65 .Lucca della Robbia ,płaskorzeźba z Campanilli z postaciami Platona i Arystotelesa, symbolizująca Filozofię

Rys 66 Lucca della Robbia. Płaskorzeźba z Campanilli florenckiej z postacią Tabalcuina symbolizującą Muzykę.



Wyrzeźbił ponadto kilka portretów kobiecych w terrakocie emaliowanej kolorowej, jak zachowany medalion w Bargello.

Pracujący w Sienie Jacopo della Quercia /1374-1438/ należy do pierwszej epoki renesansu, ale zostanie dalej omówiony w drugiej epoce wraz z rzeźbiarzami szkoły sienneńskiej, której był twórcą. Wyszedł z rzeźby gotyckiej, w którym to stylu wyrzeźbił grobowiec w katedrze w Luce w 1406 Ilarii del Caretto, aby w 1430 wyrzeźbić już czysto renesansowy portal do Santa Petronia w Bolonii. Rzeźbił piękne delikatne twarze przypominające dzieła Donatella.

Do współpracowników, uczniów i następców Donatelli należą: Michelozzo di Bartolomeo /1396-1472/ architekt i rzeźbiarz, który w 1422 pracował wraz z Donatellą w Or San Michele, a w 1436 z Ghibertim przy drzwiach do Baptysterium florenckiego. W Santa Croce stoi jego tabernaculum. W Montepulciano wyrzeźbił grobowiec Argazzi, w którego rzeźbach widać wyraźnie wpływ Donatella. Jego dziełem jest posąg ś. Jana Chrzciciela w Santa Annunziata we Florencji jak i srebrny bogato rzeźbiony ołtarz w Baptysterium, jeszcze o charakterze gotyckim.

Uczniami Donatella byli Pagno di Lapo Portigiani /1408-1481/ rzeźbiący w Rimini i w Perugii i Antonio di Pietro Averlino, zwany Filatete, /1400-1469/ florentyńczyk pracujący w Mediolanie i w Rzymie jako rzeźbiarz i jako architekt.



Rys 67. Masaccio. Autoportret, fragment z fresku "Podatek" w Santa Maria del Carmine.

Masaccio na desce drewnianej jest poliptyk z 1426 z kościoła Santa Maria del Carmine w Pizie, którego elementy są dziś rozproszone po kilku muzeach europejskich. W muzeum w Neapolu obraz "Ukrzyżowanie" jest już namalowany w nowym stylu Masaccia. U dołu klęcząca postać Marii Magdaleny gestem wzniesionych ramion wyraża rozpacz. W tym obrazie koloryt jest gotycki, nowa forma pozbawiona ozdób i postacie namalowane są na złotym tle. Dzieło dramatyczne. W kaplicy Brancacci w kościele Santa Maria del Carmine we Florencji zlecił Michel Brancacci handlarz jedwabiu namalowanie fresków, które malował Masaccio wraz z Masolino di Panicale, Tommaso di Cristoforo Fini/1383-1477/. Freski te rozpoczął Masolino w 1424, potem malował Masaccio od 1426 do 27, a całość

3.1.2. Malarstwo.

Główni malarze tej epoki to :Masaccio, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano i Piero della Francesca.

Tommaso Cassaio Masaccio /1401-1428/ umiera mając mając dwadzieścia siedem lat po stworzeniu dzieł, które zmieniły dotychczasowy sposób malowania.

/Autoportret Rys 67/. Usunął z malarstwa całą dekoratywność, wprowadził perspektywę i bryłę postaci, pierwszy malując figury wyraźnie stojące na ziemi. Malował prosty lud dążąc do prostych wypowiedzi lapidarnych. W 1422 został przyjęty do cechu lekarzy i farmaceutów. Pierwszy jego obraz z NMP z Dzieciątkiem ś. Anną, dziś w galerii Ufizi-

ziami z 1425 jest jeszcze malowany w stylu tradycyjnym. Jednym z najcenniejszych malowideł,



Rys 68 Masaccio. Wygnanie z raju fragment fresku z kaplicy Brancacci.

ukończył dopiero po piędziesięciu latach Filippino Lippi. Masaccio namalował pięć scen: "Święty Piotr dający chrzest", "Adam i Ewa wygnani z Raju" /Rys 68/ oraz dzieła główne: "Święty Piotr i Jan zbierający jałmużnę", /Rys 69/ "Święty Piotr uzdrawiający słabym cieniem" i "Podatek". Masaccio przerwał pracę przy malowaniu fresków i wyjechał do Rzymu, gdzie zmarł między



1427 a 1429. Freski niestety uszkodził pożar i nienajlepsza renowacja, ale mimo to mają jeszcze wielką wymowę dzięki swej zwartości i prostocie. Na niemal pustym tle występują grupy postaci. Tylko tyle zostało z twórczości Masaccia. Przypisywany jest jeszcze obraz z galerii w Ufizziach "Furtian u Kartuzów" /Rys 8/ jasno namalowany, o skupionym wyrazie.

W sztuce florenckiej XV wieku rozwija się odtąd dwa kierunki; Pierwszy, złożony z dzieł Donatella i Masaccia prowadzący do silnej kompozycji poprzez malarstwo Ucella, Domenica Veneziano, Andrea del Castagno, braci Pollaiuolo i Verrocchia do Michała Anioła, i drugi kierunek wywodzący się ze sztuki bizantyńskiej i gotyckiej wiodący od Nenni da Bicci, Lorenza Monaco i Fra Angelico z czasów jeszcze średniowiecznych do Benozza Gozzoli, Ghirlandaja, Piero di Cosimo, Cosimo Rosselli i Lorenzo di Credi do Botticellego i do Leonarda da Vinci.

Paolo Uccello /1397-1475/ namalował jeden ze swych obrazów tak jak fryz z portretami pięciu mistrzów: Giotto, Donatella, matematyka Manetti, Brunellesco, i Ucella.

Paolo Doni, Uccello urodzony we Florencji tkwi jeszcze w gotyku malując głównie zwierzęta, polowania, a zwłaszcza ptaki. Z zamyłowania do nowinek maluje

Rys 69. Masaccio. Fragment z fresku "Święty Piotr i Jan rozdają jałmużnę" z kościoła Santa Maria del Carmine we Florencji

perspektywy renesansowe. Gdy miał dziesięć lat już był w pracowni Ghibertiego. Mając dwadzieścia lat został członkiem cechu malarzy, a od 1425 przez sześć lat naprawiał mozaiki w San Marco w Wenecji. W 1436 po powrocie do Florencji malował monument dedykowany Giovanni Acusto. Po pobycie w Padwie w 1445 pojechał do Urbino, gdzie namalował obraz "Profanacja Hostii" w 1467-8, a potem wrócił do Florencji gdzie umarł. Zostały po tym malarzu nieliczne dzieła dziś w zamku w Urbino, zniszczony fresk "Historia Genezy" z 1431 w Santa Maria Novella we Florencji, trzy paneaux z "Rotta di San Romano" dziś w Londynie, Paryżu i we Florencji oraz kilka portretów. W Rotta występuje kontrast prostych form malowanych w rytmie niemal muzycznym przedstawiających zwycięstwo Florentyńczyków nad Sienieńczykami. W muzeum w Oksfordzie jest "Polowanie" z czerwonymi drobnymi postaciami na tle głębokiej zieleni lasu.

Fra Filippo Lippi /1406-1469/ to impulsywny malarz uczuciowości. Urodzony we Florencji od ósmego roku swego życia, sierota, przebywa w klasztorze Karmelitów, a od piętnastego roku jest zakonnikiem. Od 1432 pracuje w Padwie jako malarz. Kiedy Fra Angelico odmawia dekorowania katedry w Prato pracę tę otrzymuje Fra Filippo Lippi, malując równocześnie obrazy religijne na deskach /Rys 70/. W 1456 zostaje przeniesiony do klasztoru Santa Margherita w Prato jako spowiednik i wówczas zawiązuje się romans między



Rys 70. Filippo Lippi. "Madonna z Dzieciątkiem".



Rys 71, Fra Filippo Lippi Detal z fresku "Feŝtyn Herodiady" z katedry w Prato .

pięćdziesięcioletnim malarzem zakonnikiem, a młodą mniszką, którą otrzymał jako modelkę dla obrazów religijnych. Zakochał się i porwał mniszkę po urodzeniu przez nią syna, przyszłego znanego malarza Filippina Lippi. Papież Pius II na usilną prośbę Cosmy Medyceusza zwołał parę z obowiązków klasztornych i połączył ślubem kościelnym.

Filippo Lippi malował w Prato chór od 1452, który w 1464 był nadal nieukończony. W 1467 rozpoczyna freski w Spoleto i umiera w dwa lata później. Freski te ostatecznie ukończył uczeń Lippiego Fra Diamanti. W katedrze w Prato na ścianach i stropach chóru malował sceny z życia św. Jana i Stefana oraz postacie czterech Ewangelistów. W dziełach Lippiego uderza jedność kompozycji i wybitny koloryt. Był malarzem spontanicznym, którego formy i koloryt mają nieprzemijającą świeżość.

Słynna szepcząca para z fresku "Festyn Herodiady" /Rys 71/ daje przykład tego lekkiego malarstwa ekspresyjnego. Często malował postacie kobiet idących ruchem tanecznym, w plisowanych spódnicach.

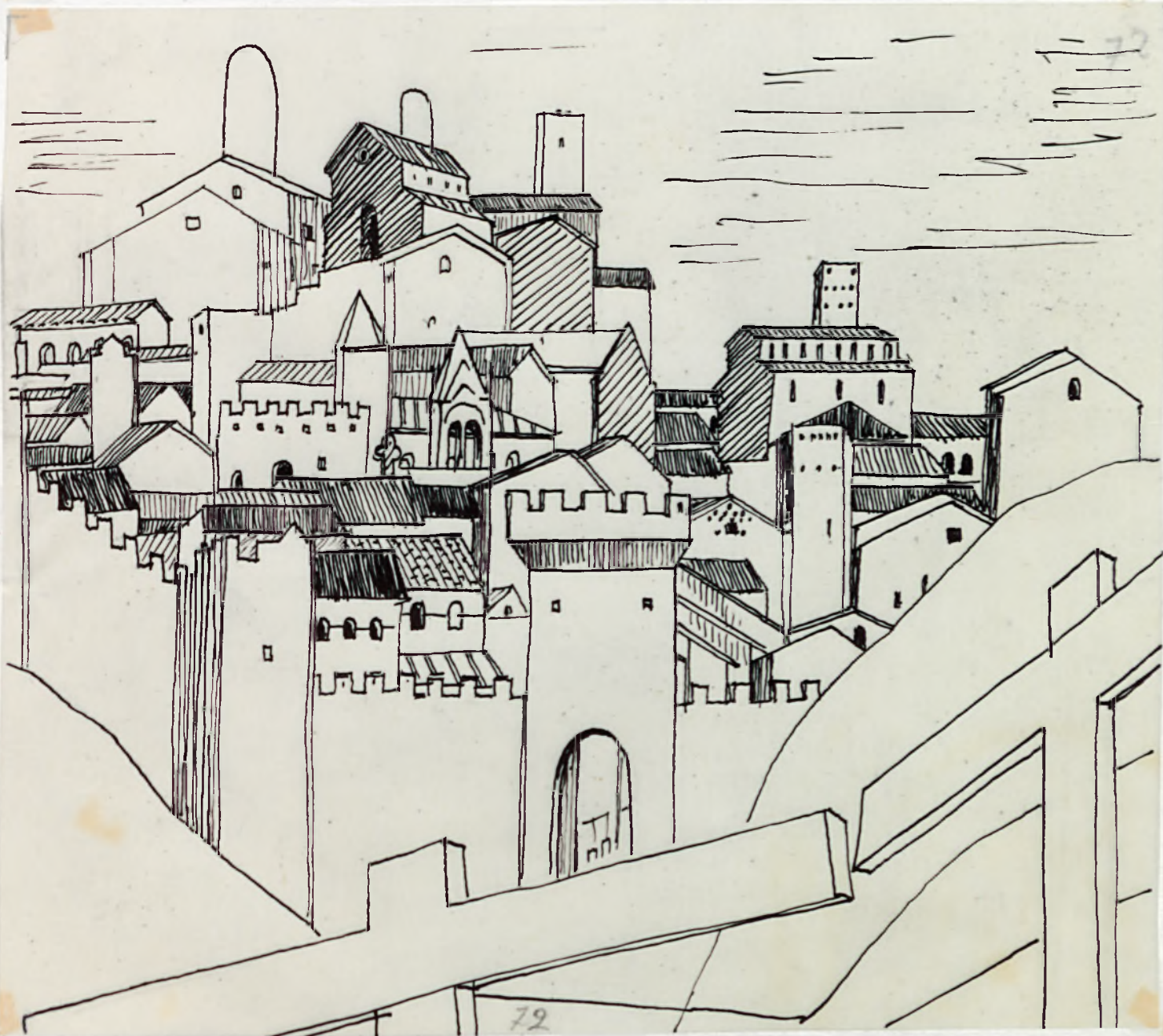
Malował Madonny urocze, biskie, bardzo ludzkie, uwielbiane przez lud Itali.

Domenico Veneziano /1400-1461/ pochodzi z Wenecji i jest malarzem religijnym jeszcze wyraźnie związanym z gotyk. Łączy swą twórczość z Florencją i staje się w tym mieście malarzem renesansowym. Pewne są tylko dwa obrazy tego malarza: retabulum w kościele Santa Lucia we Florencji podpisane, dziś znajdujące się w Uffizjach oraz predella do tego obrazu ze sceną św. Jana na pustyni, dziś znajdująca się w muzeum w Waszyngtonie. Koloryt retabulum jest zimny niebiesko-lila z różami a rysunek postaci pod kolumnami sztywny. Większa swoboda malarska jest w predelli.

Andrea del Castagno /1423-1457/ następca Donatelli i Masaccia o niezwykłej sile malarskiej. Do Florencji przyszedł z gór. Miał siłę plastyki w rysunku na miarę Masaccia, a kolor i światło Piero della Francesca. Zostawił po sobie obrazy poezji bólu malowane z niezwykłą odwagą.

"Maluje tak intensywnie-jak pisze Vasari-że zdecydował o zwycięstwie Medyceuszów nad zdrajcami w Anghiari, zapewniającym ostateczne panowanie we Florencji". Niestety dzieło to przepadło, a zdołało fronton pałacu podesty. "Namalował-jak dalej pisze Vasari- powieszonych bardzo różnorodnie i bardzo pięknie". Odtąd był nazywany "Andzej od powieszonych" co spowodowało jego wyjazd do Wenecji. Po powrocie do Florencji pracował dla katedry i w 1457 umarł w czasie zarazy. Vasari fałszywie oskarża Castagno o zamordowanie przyjaciela, Domenico Veneziano, który umarł w cztery lata po Castagno. Malarstwo Andrea del Castagno było gwałtowne. "Ostatnia Wieczerza" w retabulum San Apollonio we Florencji jest poważnym dziełem o wielkiej wymowie przedstawionych osób.

Z 1445-50 r fresk "Golgota" przeniesiony z kościoła Santa Maria Novella we Florencji do Ufizzi jest dziełem o wielkiej ekspresji i napięciu. W muzeum Santa Apollonia są freski "Ukrzyżowanie", "Wskrzeszenie" i "Złoty grób" malowane na ciemnym granatowym tle postaci w barwnych tunikach, ustawione rytmicznie, o wymownych gestach. Ostatnim znakomitym malarzem tej epoki jest Piero della Francesca /1415-1492/ z Borgo San Sepolcro, który odbudowuje zniszczone tradycje XIV stulecia przez Masaccia. Jego twórczość charakteryzuje monumentalna prostota. Są to dzieła harmonijne z tym, że każdy obraz jest inny. Malował tonacje szarych różów i srebrzystych błękitów podobnie jak Sassetta.



Rys 72. Fragment z fresku z Legendą Krzyża przedstawiający Jerozolimę z kościoła S. Francesco w Arezzo.

Najchętniej malował ulubione krajobrazy z nad Tybru z konturami wzgórz zamykających horyzont. Zachował się pełny cykl jego fresków o ś. Franciszku w Arezzo. Namalował tu w chórze kościoła franciszkańskiego najpiękniejsze swoje dzieła w latach 1454-64. Najświetniejszy fresk XV to jego "Legenda o ś. Krzyżu" namalowana w bajecznym kolorystyce wschodniego świata. Fresk ten oparty o opisy legendy ze "Złotej Legendy" został namalowany w trzech kondygnacjach. Zaczyna się o-d wygnania Adama i Ewy z Raju a kończy się wielką sceną "Unii Konstantyna Wielkiego i scenami zwycięstw nad Maksencjuszem, które zostały namalowane na wprost chóru. Prawdopodobnie malował tą kompozycję w związku z ówczesną wyprawą papieża Piusa II przeciwko Turkom.

/Rys 72/ Na fresku w Arezzo malując sylwetę Jerozolimy Piero della Francesca pokazuje charakterystyczną sylwetę gotyckiego miasta jaką musiały mieć miasta Italii w połowie XV stulecia. Możemy nawet przypuszczać, że nigdy nie było miast renesansowych a były jedynie miasta średniowieczne z fragmentami architektury renesansowej.

W 1459 w katedrze w Arezzo namalował fresk o ś. Marii Magdalenie o silnym kontraście zielono - czerwonym, który tak szeroko stosowało średniowiecze.

Urodzony pod Arezzo w Borgo San Sepolcro pozostawił w tym mieście liczne dzieła. W 1442 w Arezzo malował wraz z jakimś malarzem freski w kościele S. Madonna de la Misericordia. Z tego okresu jest obraz sztalugowy "Chrzest", dziś w Londynie, o głębokiej tonacji brązów i o silnej kompozycji statycznej. W tle ma rzekę i jej nadbrzeże o jasności zieleni z dolin tokańskich. W Urbino w katedrze namalował przestrzenny obraz o głębokiej perspektywie: "Biczowanie", mistrzowsko narysowany o dziwnej atmosferze jakże odległej od obrazów religijnych średniowiecza.



Rys 73 Piero della Francesca
Portret Pani.

Piero malował również w Rimini i w Ferrarze. W Urbino portrety książąt. W Ferrarze malował w latach 1448-1451, kiedy tu przebywał. W 1454 namalował obraz ołtarzowy "Madonna na majestacie", a w 1459 w Rzymie malował freski do wnętrza apartamentów papieża Piusa II, niestety zniszczone, do nas niedotrwały. A. Venturi pisał w czasach renesansu, że : "malarstwo Piera della Francesca stanowi ośrodek rozwoju całego malarstwa Italii". Namalował liczne wspaniałe portrety jak Portret Pani z galerii w Pałacu Pitti we Florencji /Rys 73/ czy wspaniały, zwarty portret na tle dalekiego krajobrazu Federigo da Montefeltro z 1465 wraz z portretem żony Battisty Sforza na dyptyku z Gubbio, dziś wiszącym w Ufizziach /Rys 74/



Rys 74 Piero della Francesca. Portret Federigo da Montefeltro.

Uczniami Pietro della Francesca byli: Luca Signorelli, Lorenzo da Viterbo, Perugino i Rafael. W Ferrarze Francesco Cossa, w Modenie Vincenzo Foppa twórca sztuki lombardzkiej, Mantegna, Giovanni Bellini jak i Bramante. Poprzez Belliniego wpłynął na szkołę wenecką malującą blask światła. Dzięki tej plejadzie znakomitych uczniów wpłynął na rozwój sztuki w całej Italii, . Italii, która za florenckimi malarzami dawała prymat formie budując obraz barwą i rozwijała malarstwo portretowe. Powstawała nowa sztuka budowana wysiłkiem wielu różnych znakomitych twórców.

3.1.3. Architektura.

Pierwszym twórcą architektury renesansowej jest Filippo Brunellesco di Lippo Lippi /1377-1446/ urodzony we Florencji. Zaczął swą pracę w warsztacie jubilerskim Benincosa Lotti. W 1398 wstąpił do cechu jedwabników, do którego należeli złotnicy. W 1404 został mistrzem w cechu złotników. W latach 1405-9, 1411 - 15 i w 1416-17 jeździł do Rzymu gdzie studiował zabytki architektury antycznej, których wówczas było o wiele więcej niż się do dziś zachowało.

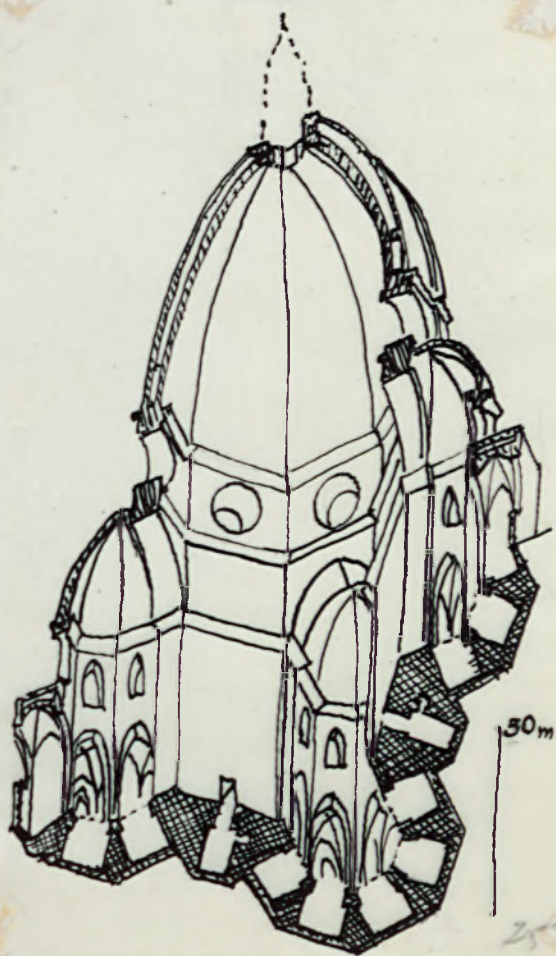
Twórczość artystyczną rozpoczął jako rzeźbiarz i brał udział w konkursie na drzwi brązowe do florenckiego Baptysterium. Jeszcze od czasów rzymskich architekci Italii byli rzeźbiarzami.

Brunellesco studiował perspektywę i rysował duże kartony, do dziś zachowane, różnych ujęć perspektywicznych placu Signorii.

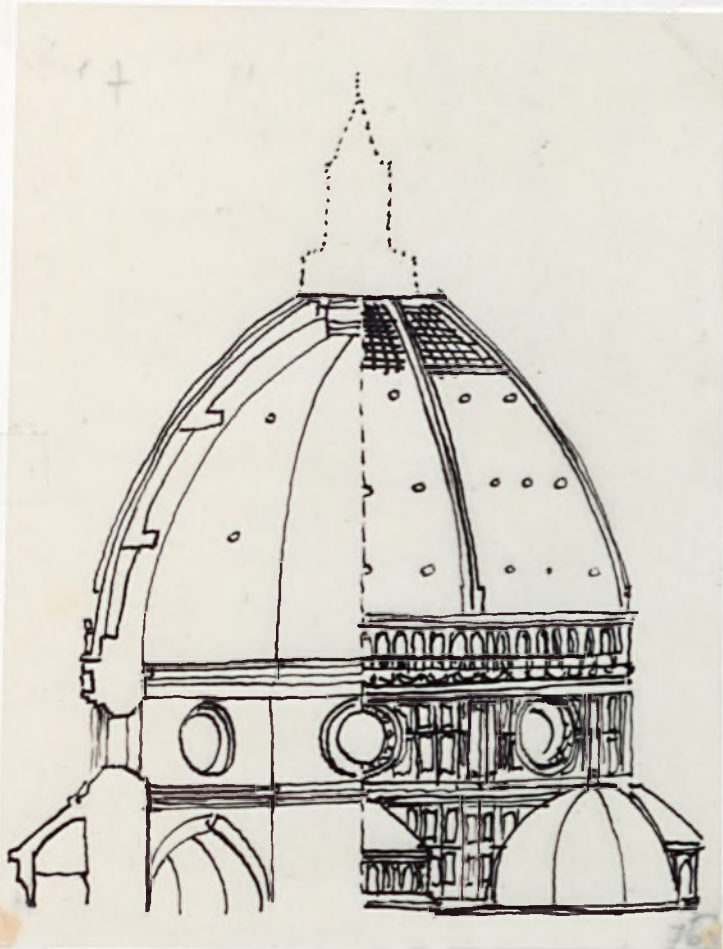
W latach 1410-20 pracował przy budowie fortyfikacji w Pizie, Luccie, Lastere, Ferrarze, Mantui i Rimini. Anonim Gaddiano pisze, że Brunellesco projektował Palazzo Busini. Pałac ten ma zamknięty plan prostokątny i wewnętrzny dziedziniec o uproszczonych kolumnach korynckich, wspierających arkady portyku na parterze. Na każdym boku dziedzińca są trzy łuki oparte na kolumnach. Inny charakter ma Palazzo Bardii-Canigniani przy via Bard w Oltrarno, w którym na dziedzińcu występują słupy ośmioboczne z kubicznymi kapitelami.

Pierwszym wielkim dziełem Brunellesco była budowa kopuły ponad wnętrzem katedry florenckiej. Fundamenty pod słupy kopuły były już zbudowane w 1380. Po wielu latach dyskusji w 1404 została powołana komisja budowlana dla wzniesienia kopuły, której przewodniczył Lorenzo Ghiberti. W 1410 została ukończona budowa ośmiobocznego tamburu z okrągłymi oknami, dzięki którym rozkład sił w tamburze był w takich warunkach jak w murze pełnym. Nie jest jednoznacznie dziś wiadome czy tambur ten budował Brunellesco. W 1417 ogłoszono konkurs na projekt kopuły wykonany w modelu z terminem rocznym. Wpłynęło osiemnaście projektów. Projekt wykonany przez Brunellesco wraz z Nanni di Banco został zatwierdzony w 1420 i w październiku tego roku przystąpiono do budowy.

Dla przeprowadzenia realizacji powołano trzech budowniczych: Brunellesco, Ghibertiego i B. d'Antonio. W 1426 Brunellesco został głównym budowniczym kopuły. Budowę ukończono w 1431. Apsydy dookoła tamburu zbudowano w 1438, a arkady pod gzymsem kopuły zaczęto w 1441 i do dziś nie ukończono. W 1436 ogłoszono konkurs na model latarni nad kopułą, który wygrał Brunellesco. Budowę latarni rozpoczęto w 1446 a ukończono po śmierci autora w 1470. Latarnię budowali: Michelozzo, Manetti, Zacceri i Rosselino a Succelli zmienił pierwotny projekt. Główny gzyms pod kopułą i nieukończoną galerię budował w ciągu XVI stulecia Bazzo d'Amiolo.



Rys 75 Brunellesco. Aksonometria kopuły katedry florenckiej.



Rys 76. Brunellesco. Przekrój i widok kopuły katedry florenckiej.

Postawienie kopuły o średnicy 43 m było za trudne dla poprzedników Brunellesca i od czasów Arnolfo di Cambio zwlekano ponad wiek z wznoszeniem kopuły. Przy czym trudnością nie mniejszą od budowy kopuły było wzniesienie szalunku na wysokość 91m.

Podstawową koncepcją Brunellesco było zbudowanie kopuły bez rusztowań wsporczych co wzbudziło podziw współczesnych. Do wysokości 17,5m kopuła była budowana bez jakichkolwiek szalunków, a dopiero powyżej otrzymała wspierające krążyny oparte na żebrach kopuły w ich dolnych częściach. Dzięki takiemu rozwiązaniu nie trzeba było wznosić olbrzymich szalunków od posadzki kościoła,

Trudno było nie tylko budować tak ogromne przeklepienie, ale była dotego konieczność oparcia go na wysokim, istniejącym tamburze, o stosunkowo niewielkiej grubości murów. Dlatego Bru-

nellesco starał się maksymalnie zmniejszyć wagę kopuły a stąd zmiejszyć siły parcia na ściany tamburu. Osiągnął to opierając konstrukcję na żebrach i budując kopułę złożoną z dwóch sklepień: wewnętrznego, grubszego, niosącego oraz cieńszego, zewnętrznego ochronnego, zrealizowanego u dołu z kamiennej wykładziny, a powyżej z cegły licowej mocno wypalanej. Sztywność konstrukcji zabezpieczał system żeber nośnych związanych z obu sklepieniami. Zbudowano osiem żeber narożnych i szesnaście żeber dopełniających leżących pomiędzy płaszczyznami sklepienia po dwa w każdym polu ośmiobocznej kopuły. Żebra te związane między sobą opasującymi poziomymi obręczami, których kamienne konstrukcje zostały wzmocnione drewnianymi związaniami, do dziś istniejącymi.

Między powłokami sklepień rozmieszczono odciążające łuki oraz umieszczono schody. Parcie kopuły swobodnie postawionej na ścianach tamburu, bez przypór, jest zlikwidowane w samym wnętrzu kopuły dzięki poziomym obręczom oraz dzięki ostrołukowemu przekrojowi kopuły przyczyniającemu się do znacznego zmniejszenia parć przez ustromienie biegu sił wypadkowych, systemem konstrukcyjnym stosowanym w gotyku.

L.B. Alberti pisze, że największy podziw u widzów wzbudzało wznoszenie ogromnej kopuły bez rusztowań czy ciężkich szalowań.

Analiza budowy i konstrukcji florenckiej kopuły wskazuje na jej gotycki charakter widoczny w ostrołukowym przekroju i w systemie szkieletowej konstrukcji złożonej z żeber i z poziomych obręczy jak i na bizantyński charakter budowy podwójnego sklepienia. Ta pierwsza renesansowa kopuła jest

jeszcze w zasadzie średniowieczna. /Rys 75, 76, 77/.

Natomiast półokrągłe apsydy ustawione na przekątnych otrzymały dekorację koryncką jak i górna galeria i latarnia, w której obok wsparcia przy pomocy gotyckich przypór zastosowano woluty i kapitele korynckie. Najwyraźniej kształtuje się nowa architektura Brunellesca w Ospedale degli Innocenti /Rys 78, 79, 80 i 81/. Budowę rozpoczęto w 1419r, a 1424 wznoszenie portyku zewnętrznego, a w latach 1427-30 zbudowano szpital

dookoła wewnętrznego dziedzińca. W latach 1435-40 budynek ten rozbudował Francesco della Luna naruszając proporcje fasady Brunellesco. Budowę całości ukończono w 1445.

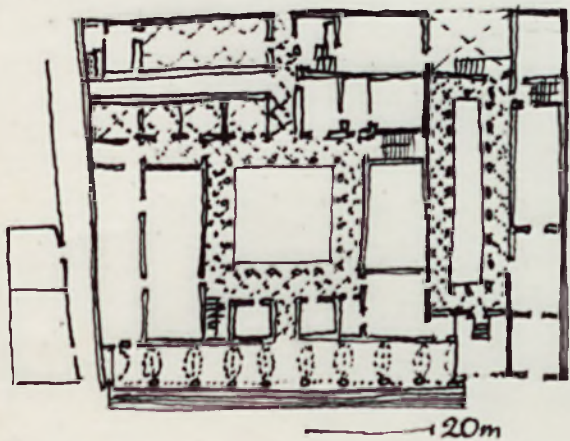
Wykonano z cegły otynkowane ściany i stropy a z kamienia zrobiono jedynie kolumny, archiwolty i podziały gzymsowe między piętrami i inne ornamenty stosując miejscowy wapień /macigno/.

Później Andrea della Robbia wypełnił pola medalionów okrągłych między łukami portyku na elewacji rzeźbami "Niewiniątek" w terrakocie emaliowanej biało-niebieskiej.

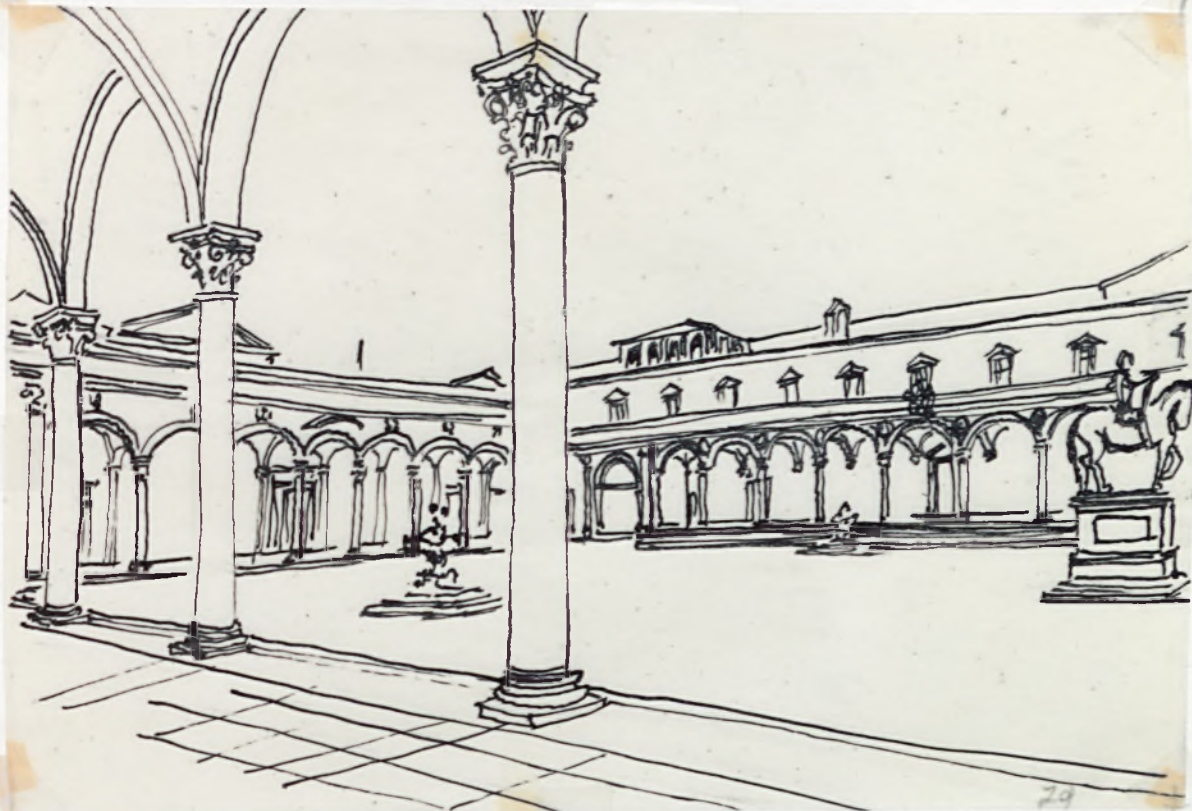
Prostokątny plan budynku tworzy obudowę



Rys 77- Brunellesco Widok kopuły katedry florenckiej.



Rys 78. Brunelleco Plan Ospedale degli Innocenti we Florencji.



Rys 79 Brunellesco. Widok galerii zewnętrznej Ospedale degli Innocenti od strony placu miejskiego della Annunziata.

dookoła wewnętrznego dziedzińca kwadratowego i później dobudowanego drugiego dziedzińca prostokątnego wydłużonego.

Szpital dla podrzutków budowano już w średniowieczu, w czasach renesansowych powiększając jedynie ich liczbę.

Florenckie Ospedale degli Innocenti jest pierwszym takim dużym założeniem zajmującym widoczne miejsce w mieście. Obiekt ten ma złożoną funkcję obejmując: mieszkanie dla personelu, pomieszczenia gospodarcze i kuchnie, jadalnie, oraz na parterze pokoje administracji i przyjmowania dzieci. Na piętrze umieszczono pomieszczenia szpitalne i sypialnie dzieci. Całość otacza wewnętrzny dziedziniec jak to budowano zarówno w pałacach jak i w klasztorach Italii. Brunellesco dla połączenia pomieszczeń na parterze zbudował galerię z lekkimi arkadami, osłaniającą wnętrza od blasku promieni słonecznych. Galerie te łączą różne wnętrza z dwoma dużymi salami po bokach dziedzińca. Wejście było na głównej osi podwórca. Loggia otwarta na plac Santissima Annunziata stanowi główny motyw architektoniczny. Jest to powtórzona galeria z wewnętrznego dziedzińca w powiększonej monumentalnej skali wiążąca szpital z miastem. Dawny motyw kolumnady z arkadami rozwinął Brunellesco w przedsionku witającym zagubione psychicznie matki.

Stworzył przedsionek łatwo dostępny, dekoracyjny, o szeroko rozstawionych kolumnach podniesionych na dziewięciu stopniach na całej długości ściany. Głównym elementem jest duży łuk i rytm tych łuków i dla tego Brunellesco nie podkreślił środka elewacji z wejściem jak tylko



Rys 79 A - opis na drugiej stronie.

Rys 79 A.

Brunellesco, Florencja. Ospedale degli Innocenti. Widok wnętrza galerii wejściowej do Przytułku dla niemowląt.

Galeria ta dzieło z 1421-24 r stała się dekoracją miejskiego placu będąc poczekalnią na otwartym powietrzu. Inaugurację szpitala dokonał Konsul sztuki z cechu jedwabników patronów i fundatorów tego budynku.



Rys 80-Widok galerii Zewnętrznej Ospedale degli Innocenti we Florencji. Brunellesco.

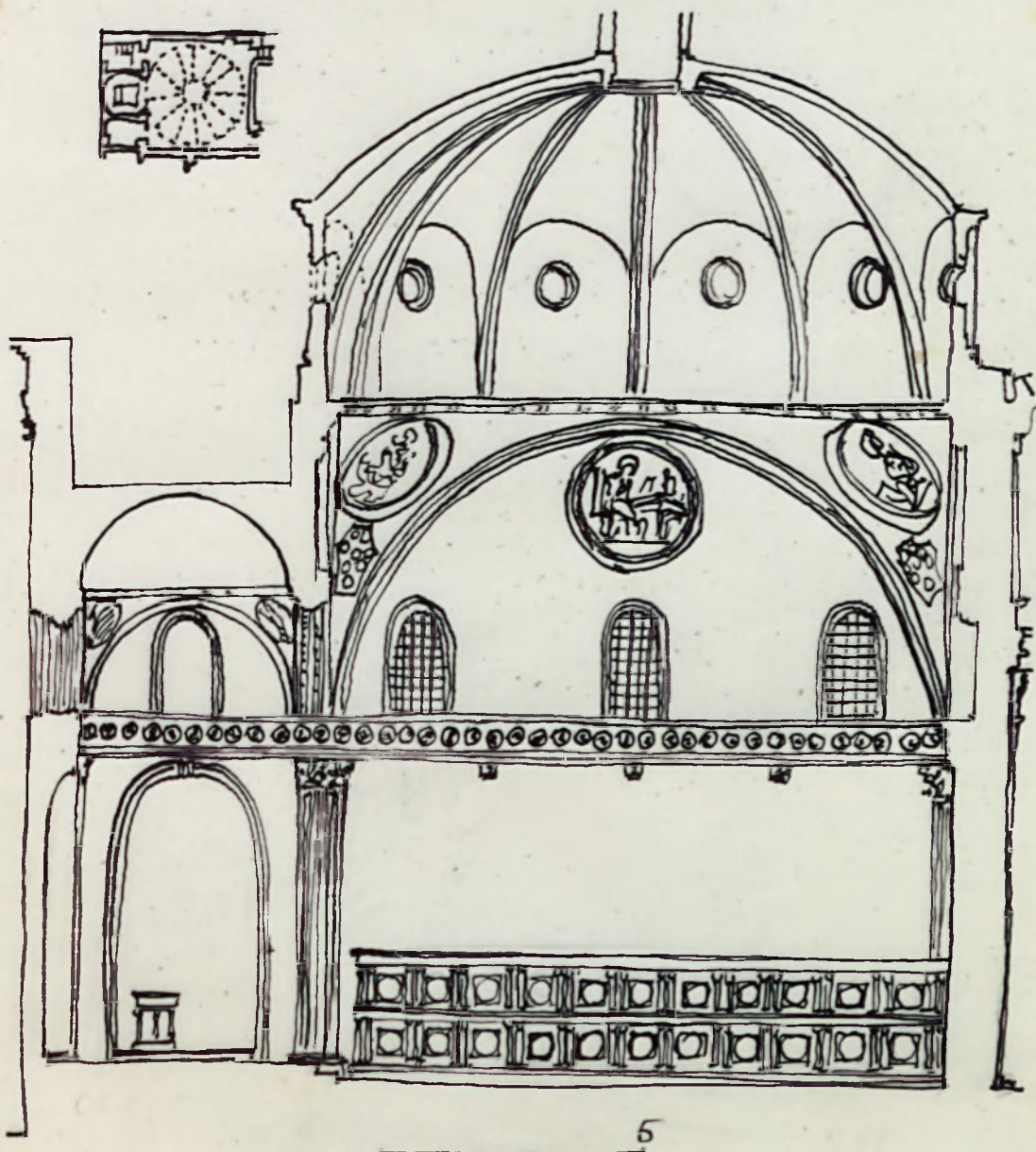
cofniętym portalem wejściowym nie przerywając portyku. Fasada ma dwie kondygnacje o prostych proporcjach./Później dobudowane przez Francesco della Luna ślepe ściany zepsuły proporcje fasady/. Przyjęta przez Brunellesco szerokość rozstawu kolumn w portyku elewacyjnym jest półtora razy większa niż na dziedzińcu wewnętrznym. Lekkość loggi uzyskał dzięki zastosowaniu w portyku sklepień żagielkowych, od dawna zapomnianych w Italii.

Dzięki wysokiej strzałce tych sklepień otrzymał o wiele mniejsze siły parć pozwalające na powiększenie rozpiętości sklepienia i arkad. Pozwoliło to na zastosowanie cienkich i lekkich sklepień, a metalowe ściągi umieszczone u dołu łuków i powiązane ze ścianą podłużną umożliwiły ostateczną likwidację sił parcia pozwalając na użycie lekkich kolumn. Wysoka ściana górnego piętra obciążająca łuki loggi w dużym stopniu lokalizowała i kierowała do dołu pionową wypadkową pozostałych sił działających na cały ustrój. Belkowanie elewacji leży na łukach arkad i na narożnych pilastrach podkreślając poziomą kompozycję z wydzielonym fryzem przez lekki profil na gładkiej ścianie piętra z prostokątnymi oknami zwieńczonymi trójkątnymi tympanonami. W całej elewacji nie ma ani jednego elementu bezpośrednio zapożyczonego z zabytków klasycznych. Łuki galerii zostały po bizantyńsku oparte wprost na kapitelach. Zastosowanie takich arkad wystąpiło w architekturze rzymskiej w pałacu Dioklecjana w Splicie, kończąc rozwój sztuki rzymskiej nie wpłynęło



Rys 81- Brunellesco. Dziedziniec wewnętrzny w Ospedale degli Innocenti

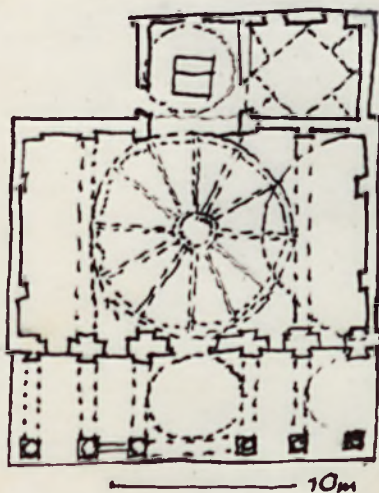
bezpośrednio na formę użytą w Ospedale, gdyż Brunellesco nie przebywał w Splicie. Forma ta była rozwijana w architekturze wczesnochrześcijańskiej jak w znanym mu na pewno San Clemente w Rzymie. Użyta była również i we Florencji, w której mieszkał, w San Miniato, w SS Apostoli jak i w elewacji w Badia di Fiesole. Również forma ta rozwijała się w architekturze arabsko-bizantyńskiej na Sycylii, gdzie mógł być Brunellesco w czasie trzykrotnego pobytu w Rzymie. Sycylia stosował ^{użył} wielkie łuki o-parte na kolumnach, których kapitele są z impostami jak to zastosował Brunellesco w San Spirito podwyższając kapitele o wysokość belkowania. Dążył jak Arabowie do podwyższenia punktu oparcia łuku. Wpływ sycylijski daje się odczytać zarówno w zastosowaniu wielkiego okapu w Palazzo-Pazzi-Quaratesi z podwójnymi po arabsku profilowanymi krokwiami jak i w przekryciu Capelli Pazzi. Również arabska jest w San Spirito nawa boczna przekryta kalotami czy kopuła w San Lorenzo wraz z latarnią



Rys 82-Brunellesco. Plan i przekrój Starej Zakrystii przy San Lorenzo.

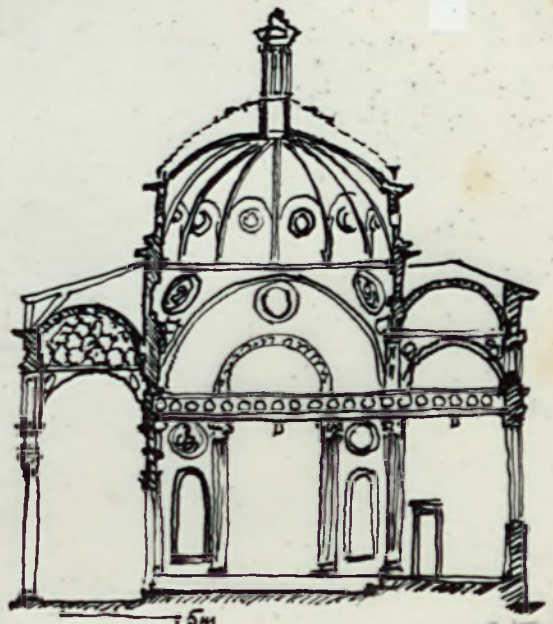
ukrytą pod dachem. Forma kopuł nad Capellą Pazzi czy nad Starą Zakrystią w San Lorenzo przynoszą wspomnienia wschodnie jak i sposób swobodnego rozwiązywania dekoracyjnych arkad w Capella Pazzi. Arkady w narożu, nietektonicznie jak w sztuce arabskiej, są bez oparcia na pilastrze i łuk dochodzi do naroża. Ciągła dekoracja obejmująca okna w Palazzo Pazzi-Quaratesi jest również poprowadzona w sposób ciągły jak w sztuce mozarabskiej, a nawet sam ornament ma rysunek niemal arabski. Może renesans rozkwitł nie pod wpływem opuszczonych ruin rzymskich jak to przyjmuje historia sztuki, a pod wpływem wówczas jeszcze żywej sztuki sycylijskiej. Czar sztuki arabskiej mógł uwieść młodego Brunellescę wpływając na kształtowanie się wczesnego renesansu włoskiego, jak w XI wpłynął na rozwój sztuki romańskiej we Francji.

Jednocześnie od 1421 Brunellesco zaczął przebudowywać bazylikę San Lorenzo, kościół parafialny rodu Medicich. /Rys 82/. Przebudowa Starej Zakrystii przy San Lorenzo prowadzona w latach 1420-29 przynosi pierwszy przykład kopuły o średnicy 11m zawieszanej na pandantywach nad wnętrzem o planie kwadratowym. Prostą czytelną strukturę wnętrza stanowi sześcian przekryty uźebrowaną kopułą z oknami, opartą na czterech łukach, na ścianach poniżej rozrysowanych w porządku korynckim. Oryginalna konstrukcja uźebrowanej kopuły na żaglach wywodzi się z form bizantyńskich, jakie autor mógł znać z Como czy z Sycylii. Dla ulżenia ciężaru kopuły, zmniejszenia sił parcia i dla oświetlenia wnętrza pod kopułą architekt zbudował silne łukowe przesklepienia wyrastające ze ściany z okrągłymi oknami, pod łukami sklepienia "pomarańczy". Statycznie pionowe ścianki między łukami kopuły tworzą żebra oparte na okrągłym obwodzie podstawy kopuły podpartym przez żagle. Wyzyskał bizantyńskie rozwiązanie żeber łukowych tworzących formę "pomarańczy".



Rys 83 Plan Capelli Pazzi we Florencji.
Brunellesco.

Rys 84 Brunellesco. Przekrój Capelli Pazzi we Florencji.

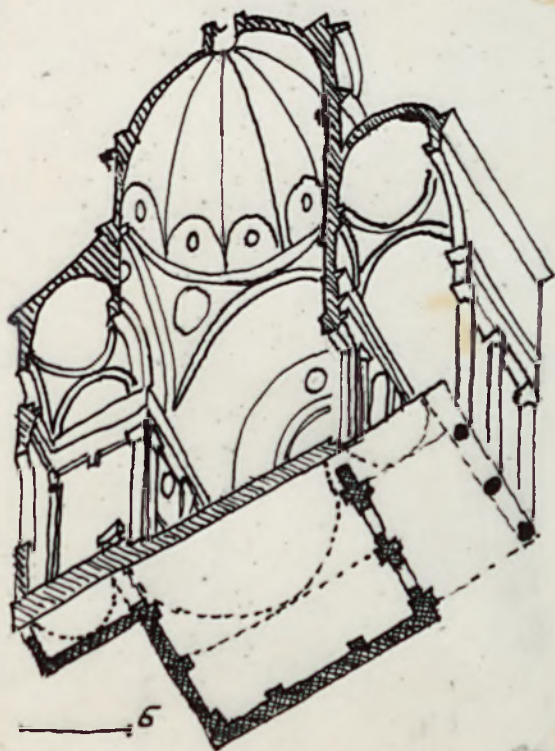


Elementy podziałów architektonicznych: pilastry, archiwolty, żebra kopuły, obramowania okrągłych medalionów z marmurowymi rzeźbami jak i kroksztyny i wszystkie inne profile wykonano w ciemnym marmurze wyraźnie się rysujące na tle jasnych otynkowanych ścian. Szerokie rozstawienie pilastrów ustawionych w narożach wskazuje, że nie niosą belkowania, a służą jedynie dla rozczłonkowania ścian. Podobnie jak cienkie profile łuków nie mogły przenosić obciążenia od kopuły, a stanowiły jedynie dekoracyjne obramowanie ścian. Taka przemiana charakteru klasycznego porządku jest typowa dla Brunellesco.

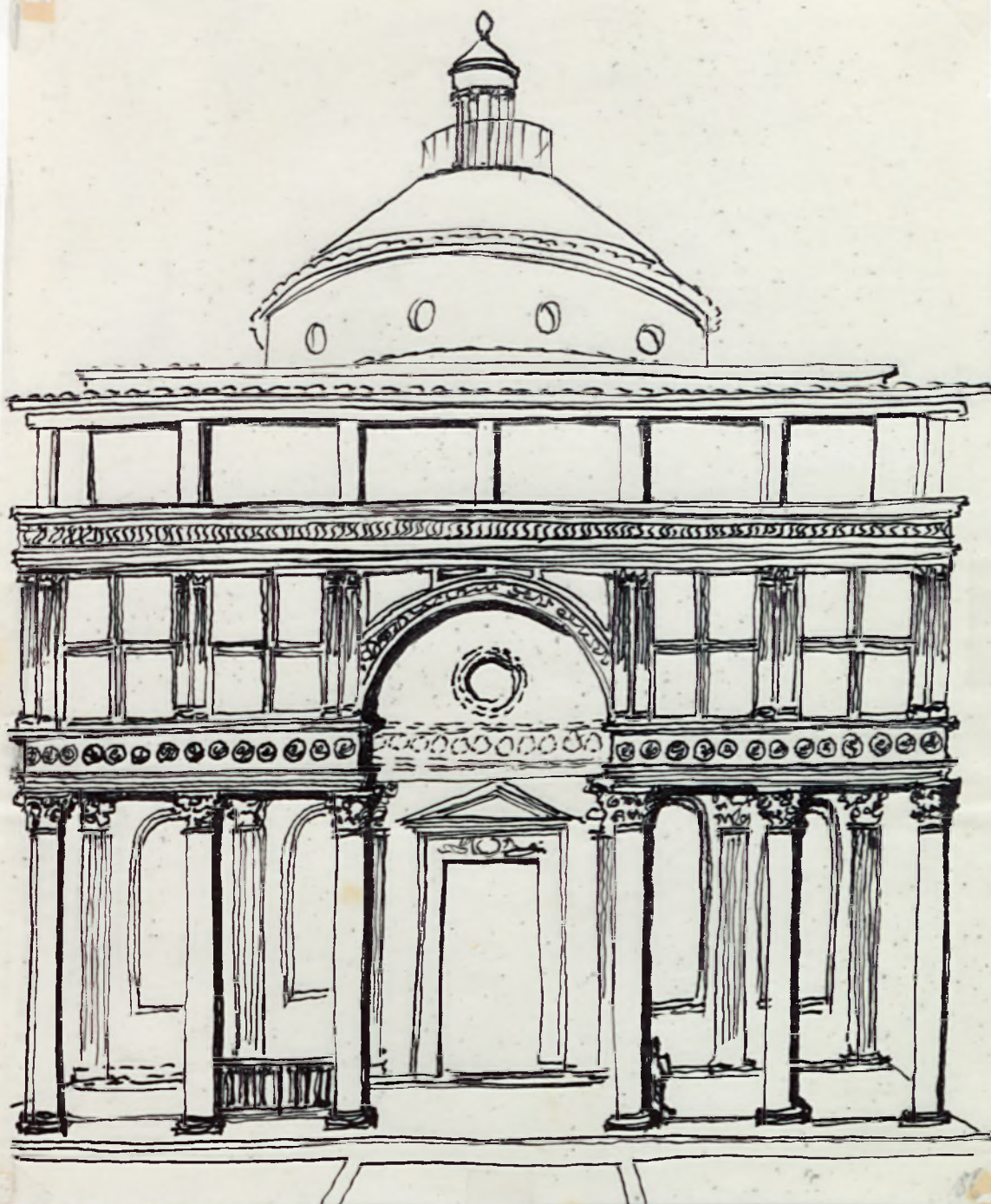
Kompozycja ze Starej Zakrystii "Sagrestia Vecchia" w San Lorenzo została rozwinięta w Capella Pazzi przy Santa Croce, rozpoczęta w 1430 i budowana do 1446r. /Rys 83, 84, 85, 86 i 87/.

W prostokątnym wnętrzu 10,5 na 18,5m wysokim do spodu kopuły na 15,5m wewnątrz przekrywa kopuła o średnicy 10,5m mająca po bokach prostokątne wnętrza sklepienia kolebkowe. Na osi wejścia w portyku i w apsydzie są dwie kopułki również oparte na pandantywach. Kopuła opiera się na prostym wąskim gzymsie tworzącym okrąg, z którego wyrastają jak w Starej Zakrystii wysokie łuki sklepienia "pomarańczowego" tworzące wysokie żebra. Kopuła nakryta dachem jest zwieńczona latarnią. W lukach pod kopułą jak w Starej Zakrystii są małe okrągłe okna. Na pandantywach okrągłe medaliony dekoracyjne wypełnione płaskorzeźbami

terrakotowymi emaliowanymi Della Robbi. Podobnie jak w Zakrystii u dołu na ścianach porządek koryncki, z rzadko w narożach ustawionymi pilastrami podpierającymi fryz dekorowany medalionami, które wypełniają główki fajansowe emaliowane barwne. Podobnie między pilastrami płytkie wnęki obramowane marmurowym portalem są zwieńczone medalionami z płaskorzeźbami Apostołów w emaliowanej terrakocie dzieło Della Robbii. Kolumny, pilastry i belkowanie jak i obramowania zostały wykonane z krystalicznego fioletowego-szarego piaskowca. Rzeźby w medalionach, na sklepieniach i w kopulce portyku są z emaliowanego fajansu wykonane zarówno przez Lucca della Robbię jak i przez Brunellesco i Desiderio da Settignano.



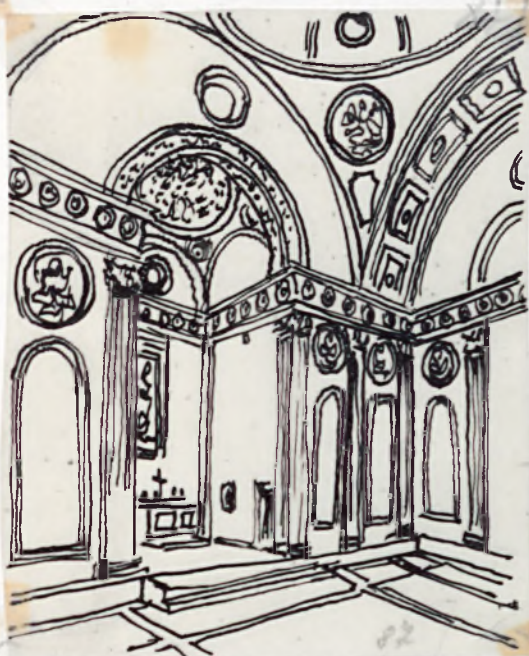
Rys 85 Brunellesco Aksonometria Capelli Pazzi we Florencji.



Rys 86-Brunellesco Capella P-azzi.Widok frontalny.

Plan kaplicy w formie litery T został utworzony przez prostokątne wnętrze poprzedzone portykiem na całą szerokość kaplicy i przez kwadratową apsydę nakrytą kopułką. Portyk został przesklepiony kolebkowo z kopułką na pandantywach na osi wejścia. Parcie od sklepień amortyzuje ciężar wysokiej kopuły. W portyku zastosowano po środku duży łuk podpierający kopułkę dla rozszerzenia rozstawu kolumn.

Porządek we wnętrzu odpowiada zewnętrznemu rozczłonkowaniu elewacji. Ta więź między wnętrzem, a frontem budynku występuje również w dekoracjach ceramicznych. Tak samo jak we wnętrzu na elewacji umieszczone są na fryzie medaliony z główkami aniołków. Bardzo pięknie została rozwiązana ściana attyki z podwójnymi pilastrami korynckimi obejmującymi podział pól między nimi złożony z prostokątów wydzielonych



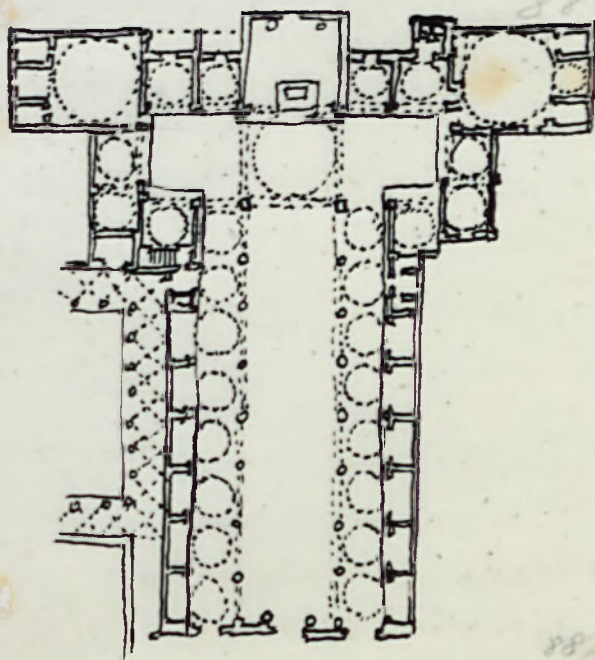
Rys 87 Brunellesco. Capella Pazzi, wewnątrz.

płaskimi profilami kamiennymi.

Od góry fasadę osłania nawieszający się dach podniesiony na drewnianych słupach. Nie wiadomo czy jest to rozwiązanie z epoki. Bardzo podobny układ do zewnętrznej galerii w Capelli Pazzi występuje w Civita Castellana w rromańskiej katedrze. Znajdujemy tam na osi wejścia duży łuk a po bokach architrav wsparty przez kolumny. Kościół San Lorenzo /Rys 88/ rozpoczęty w 1421 za życia autora miał wybudowane nawy z transeptem, ale kopułę zbudował Manetti Zacceri.

Bazylika trzynawowa ma wewnętrzną kolumnadę koryncką dźwigającą fragmenty fryzu jako imposty, na których są oparte arkady. Tradycyjny układ planu krzyża łacińskiego ma nawy z pułapami i kopułę na skrzyżowaniu z transeptem a nawy boczne sklepione kłopotami. Wzdłuż naw bocznych ciągnie się rząd kaplic rodów mieszczańskich. Nawa środkowa jest wyższa od naw bocznych i oświetlona oknami. Ponad gładką kopułą bez uźebrowania postawiono wysoki dach okrywający nawet latarnię. Kościół do dziś nie otrzymał wykładziny elewacyjnej. We wnętrzu pomiędzy kaplicami bocznymi ukryte są ściany przyporowe. Kościół San Spirito /Rys 89 i 90/ projektowany od 1432, budowany był od 1436 do 1440 a później przez Antonia Manetti Zacceri i przez Giuliana da Sangallo, który w 1482 ukończył kopułę. Również i w tym kościele elewacja nie była wykonana. Ten projektowany przez Brunellesco kościół przyklasztorny ma regularny plan krzyża łacińskiego z transeptem trzynawowym i jest otoczony dookoła poza ścianą frontową przez półkoliste, jednakowe kaplice po jednej na każdej interkolumnie nawy środkowej. Mury między niszami pracują jako ukryte przypory. Pierwotnie kaplice miały być również od strony ściany frontalnej. Podobnie, jak w San Lorenzo, w nawie głównej kolumnada niesie arkady oparte na nadbudowę fryzów nad kapitelami i ponad każdą arkadą jest jedno okno oświetlające wnętrze.

Rys 88 Brunellesco. San Lorenzo. Plan kościoła 1:1000.



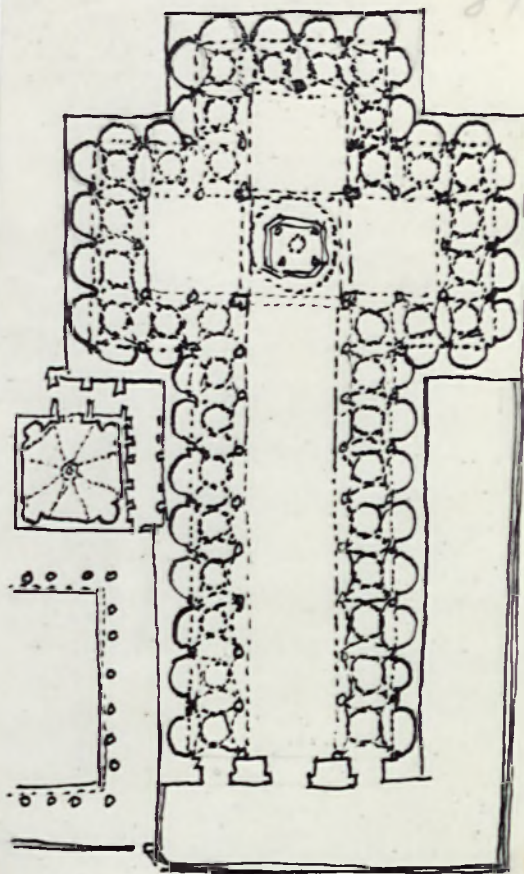
Nawę główną przekrywa pułap drewniany, a nawy boczne są przesklepione jak w San Lorenzo kopułkami. Kopuła centralna jak w Capelli Pazzi ma uźebrowanie i formę "pomarańczową". Później kopuła dolna została nadbudowana drugą niezależną kopułą niosącą wysoką latarnię wykonaną według projektu Giuliano Sangallo dopiero w XVII wieku.

W San Spirito całe wnętrze jest ukształtowane jednakowo: ma kolumny i pilastry na ścianach naw bocznych o jednakowej wysokości, gdy w San Lorenzo pilastry w nawach bocznych są niższe i mniejsze. Zdumiewająca jest ta konsekwentna praca Brunellesco zdążająca do stworzenia jednolitej kompozycji klasycznej. Kaplice o półkolistym planie miały pierwotnie występować łukiem na

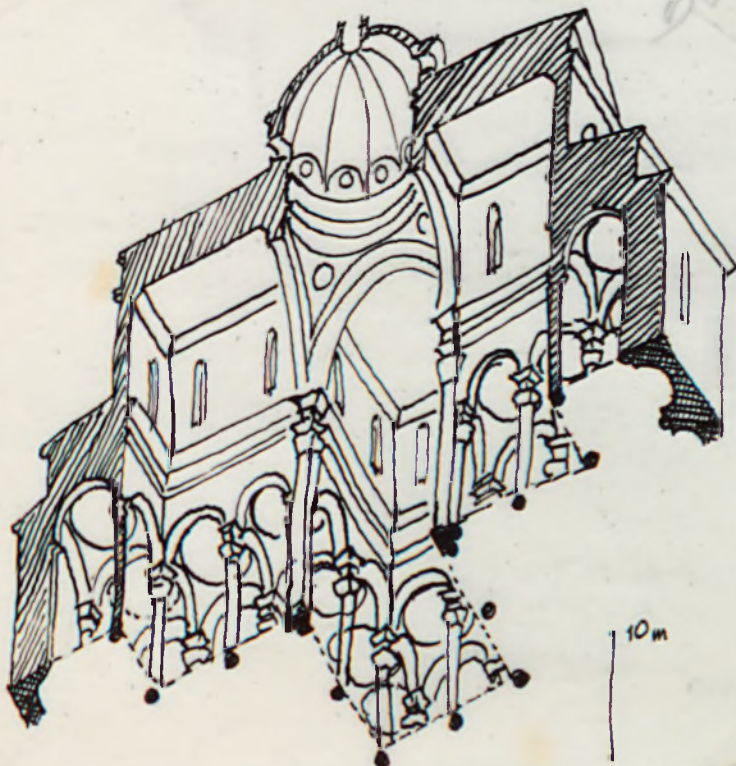
stronie zewnętrznej, co później zostało uproszczone przez wtopienie ich

w grubość ściany zewnętrznej dodatkowo uzyskując wzmocnienie przyporowe tych ścian.

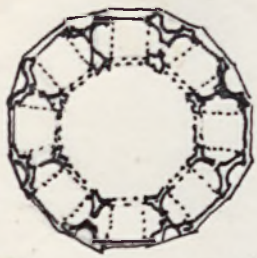
Brunellesco postawił oratorium Santa Maria degli Angeli we Florencji znane nam jedynie z rekonstrukcji /Rys 91/. Oratorium było budowane od 1427 do 1436. Miało centralną kopułę opartą na szesnastu kolumnach, pomiędzy którymi było osiem nisz ośmiobocznych płaskich, występujących na zewnątrz. Kopuła miała średnicę około 16m. Układ ten znany jest z antycznej Minerva Medica w Rzymie. O tym obiekcie mamy świadectwo jedynie na rysunkach A. Manettiiego.



Rys 89. Brunellesco, Plan kościoła San Spirito we Florencji.



Rys 90 Brunellesco, Aksonometria kościoła San Spirito. Charakter wnętrza przypomina architekturę sycylijską i meczetów maurytańskich.



20m

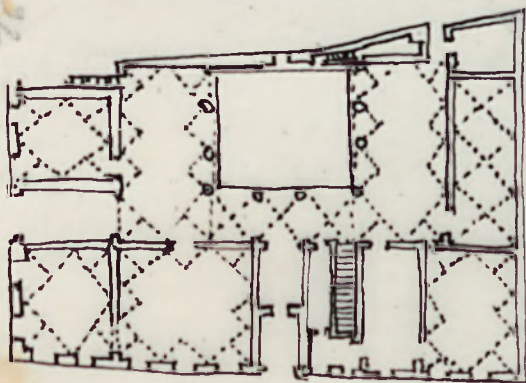
Rys 91-Brunellesco.
Plan oratorium Santa
Maria degli Angeli.

Willa w Rusciano o średniowiecznym planie ostatecznie ukończona w XVII ma detale rysowane przez Brunellesco, który projektował szereg budynków pałacowych. Przebudował Palazzo di Parte Guelfa. Wykonał to na polecenie kolegium kapitanów partii Gwelfów, którzy dokonali przebudowy swojej siedziby w latach 1420-1452. Brał przy tym udział również Francesco Luna i Maso di Bartolomeo. Zbudowano elewację licowaną ciemnoszarym piaskowcem stosując na zewnątrz dekoracje z belkowania z pilastrami wykonanymi w wapieniu. Pałac ten dotrwał do dzisiaj po wielokrotnych przebudowach. Brunellesco przy tej przebudowie śmiało zmienił dawną tradycję poraz pierwszy wprowadzając porządek wielkich pilastrów na narożach górnego piętra. Sale na tej kondygnacji przebudowano całkowicie w XVI stuleciu.

We Florencji powstał w tym czasie szereg budynków jeżeli nie projektowanych przez Brunellesco to wykonywanych pod jego wpływem.

Palazzo Pazzi-Quaratesi /Rys 92, 93, 94/, którego twórcą był również Brunellesco powstał

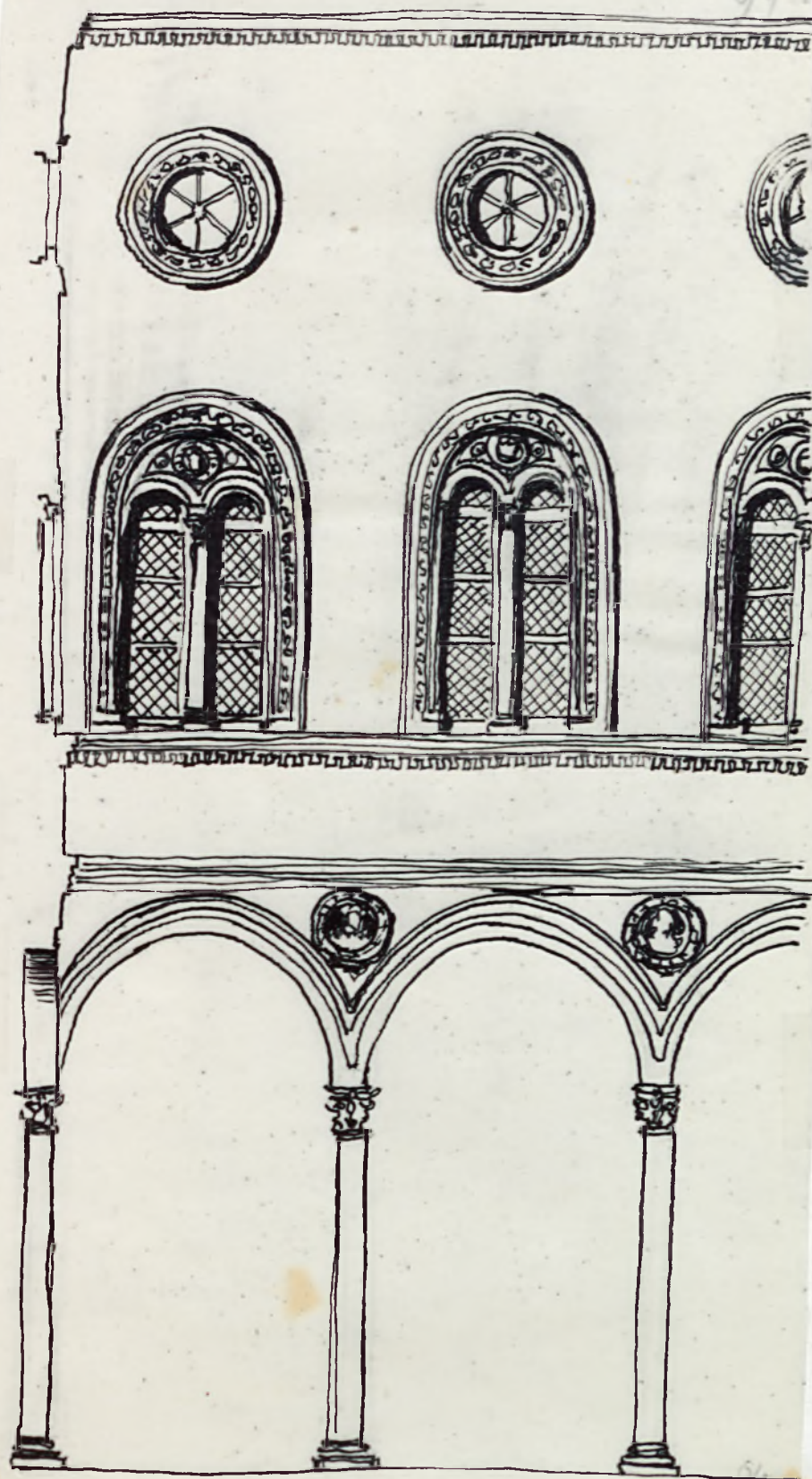
w 1445-1460. Był to pałac budowany dla tego samego rodu, dla którego powstała Capella Pazzi. Ściany w tym pałacu zbudowano z tłuźnia i otynkowano. Na Parterze ściana rustykowana została wykonana z piaskowca i pozostała z dawnej budowy. Przy tym budynku współpracował Benedetto da Maiano w



Rys 92 Brunellesco. Plan pałacu
Pazzi-Quaratesi we Florencji



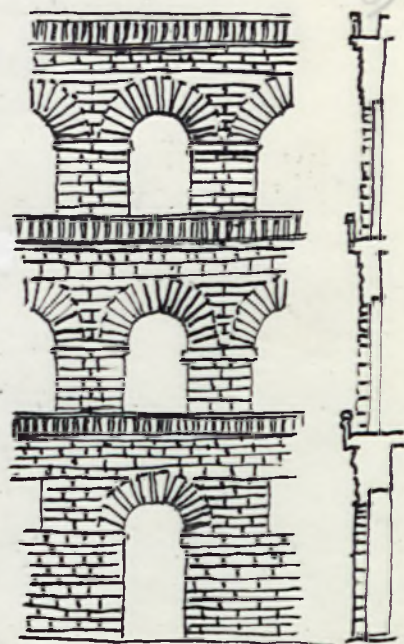
Rys 93 Brunellesco. Widok na elewację pałacu
Pazzi-Quaratesi we Florencji.



Rys 94. Brunellesco. Fragment elewacji dziedzińca
Palazzo Pazzi-Quaratesi. W tej elewacji o
układzie średniowiecznym i o detalach arabskich jest
pierwszy blask formy renesansowej, co stanowi urak
sztuki Brunellesco.

latach 1445-60, który ukończył budowę po śmierci mistrza. W planie pałac ma kształt rombu obudowującego wewnętrzny dziedziniec kolumnowy, otoczony bardzo szerokimi, sklepienymi galeriami na parterze. Schody ~~trzy metrowej~~ ^u szerokości biegów są trzybiegowe i prowadzą na górne piętro, gdzie była główna sala o pułapach bogato zdobionych. W lewym skrzydle była mała kapliczka. Otwarte na zewnątrz loggie drugiego piętra od strony dziedzińca służyły do suszenia sierści po jej obróbce. Tak, że pałac ten łączył się z produkcją. Do pałacu dochodził duży ogród.

trzech metrów
jednego



Główna elewacja zupełnie prosta, bez występów ponad rustykowanym parterem ma dwie kondygnacje otynkowane z rzadko rozstawionymi parami okien rozdzielonych kolumnką, a objętych wspólną archiwoltą dekoracyjną. Okna opierają się na wąskim kamiennym gzymsie. Ponad elewacją dach nawiesza się dużym okapem, opartym na krokwiach profilowanych i rzeźbionych. Następnie pałac ten był przebudowywany przez Bernardo Buontalenti.

Rys 95 Brunellesco. Detal elewacji pałacu Pitti we Florencji

Pałac Pittich /Rys 95 i 96/ był budowany od 1440 do 1466 po śmierci autora a później wielokrotnie rozbudowywany do połowy XIX wieku. Pierwotnie był to krótki budynek o trzech wielkich arkadach na parterze



Rys 96 Widok elewacji pałacu Pitti. Część środkowa zrealizowana przez Brunellesco w 1460, dalsza rozbudowa trwała do 1839.

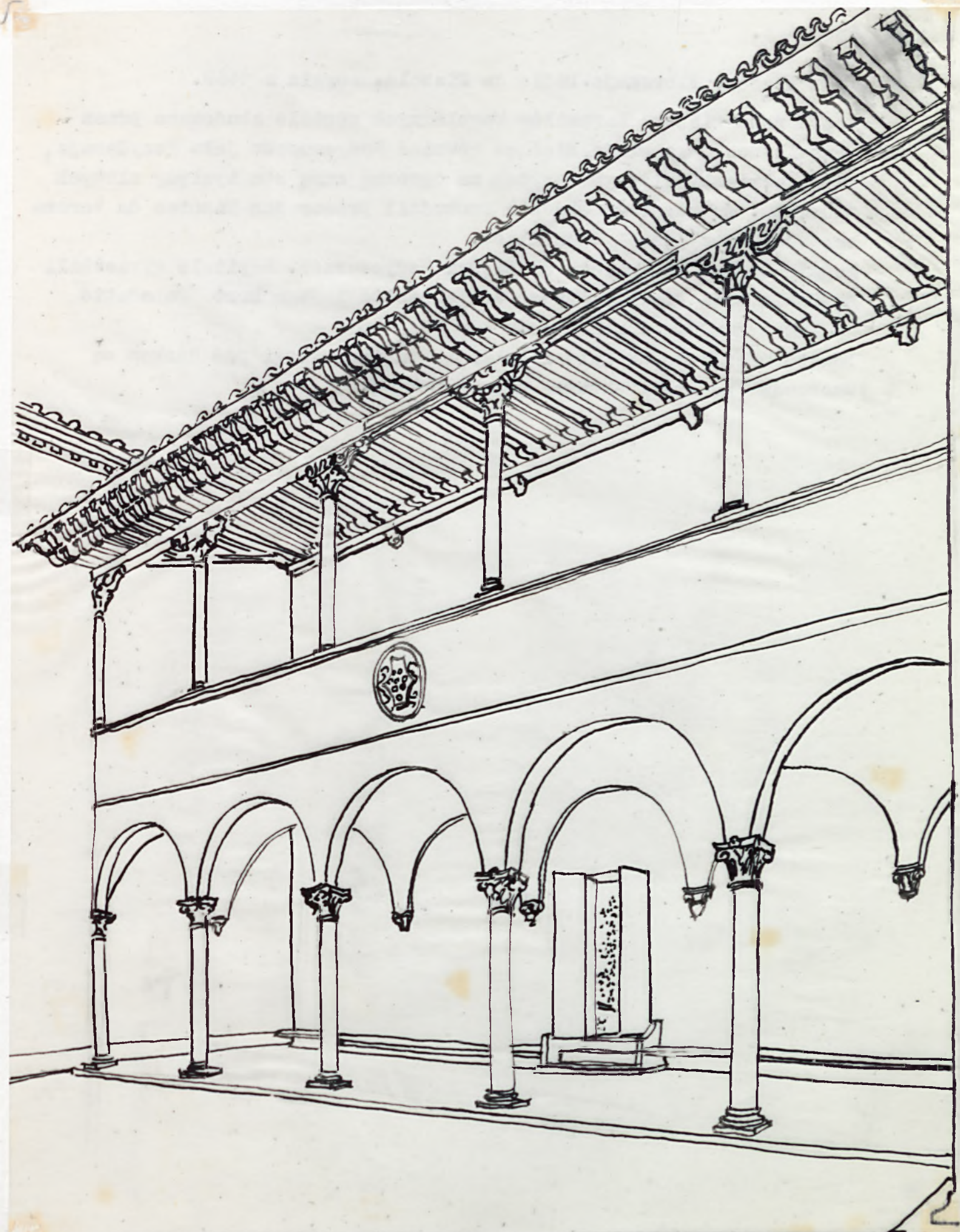
i siedmiu na obu górnych kondygnacjach. Rozbudowa i boczne skrzydła były wznoszone w 1620, 1783 i 1839 roku. Ściana zewnętrzna ceglana została oblicowana wielkimi płytami kamiennymi. Vasari pisze, że rozbudowę prowadził L.B. Alberti i jego uczeń Luca Franzelli, a w XVI Ammanni, który w 1560 zbudował od strony ogrodu barokowy dziedziniec na szerokość ściany Brunellesco. W pałacu Pitti jego wielka skala i surowa rustica są unikalne dla włoskiego renesansu i nawiązują raczej do architektury średniowiecznej Palazzo Vecchio i Bargello. Ten silny, surowy charakter występuje zarówno w rustyce, ~~jak i w~~ w rytmie jednolitych otworów, jak i w surowości rysunku otworów ozdobionych jedynie łukami wielkich klinców. Na każdej kondygnacji i ponad gzymssem występuje balustrada ukształtowana z maleńkich kolumnieniek opartych na wystęпах gzymsów o prostym modelunku. W tej elewacji o trzech kondygnacjach o jednakowej wysokości przedzielanej wysuniętymi balustradami, ponad silną, szarpaną rustyką muru jest wielka forma monumentalna. ~~Do~~ Autorstwo pałacu Pitti przypisywane jest Brunellesco na podstawie świadectwa Vasariego.

Ponadto Brunellesco zaprojektował klasztor Badia di Fiesole zbudowany w 1456-64r. W tym projekcie ma miejsce połączenie formy klasztoru z wewnętrznym dziedzińcem arkadowym, z zewnętrznymi skrzydłami w stylu willi podmiejskich.

Według świadectwa Vasariego Brunellesco po 1420 projektował drugi dziedziniec przy klasztorze San Spirito oraz zakrystię przy Santa Felicita w typie Starej Zakrystii przy San Lorenzo. Filippo Brunellesco zarówno wzbogacił inżynierię budowlaną szeregiem nowych rozwiązań technicznych jak i rozwinął kompozycję planów centralnych, kościołów bazylikalnych jak i plany pałaców. Znalazł nową formę wypowiedzi dla swoich ideałów estetycznych. Jego kompozycje mają zawsze jasny układ, prostotę, elegancką lekkość i piękne linie dużych arkad oraz wielką wykwitność detali swobodnie interpretujących formy korynckie. Był wielkim architektem, a te cechy charakterystyczne jego talentu nazwano: "manierą Brunellesco".



Rys 97 Kapitel z sali w pałacu Parte Guelfa.



Rys 96 A- opis na drugiej stronie.

Rys 96 A.

Brunellesco. Florencja. Badia da Fiesole. Loggia z 1460.

Rezydencja wiejska Kanoników regularnych została zbudowana przez Brunellesco jako willa, służąca również Medyceuszom jako rezydencja, którą wznieśli własnym sumptem za ogromną sumę stu tysięcy złotych florenów. Budowę tego obiektu prowadził przeor don Timoteo da Verona serdeczny przyjaciel Brunelleco.

Loggia na rysunku należy do części Medyceuszów. Kapitele wyrzeźbili kamieniarze z Fiesole Buoso di Benedetto i jego brat Benedetto według rysunków Brunellesco.

Bogato rzeźbione krokwie i belki na piętrze loggi pod dachem są wzorowane na architekturze maurytańskiej.



Rys.98 Michelozzo. Nagrobek papieża Jana XXIII.

Michelozzo, Michelozzi di Bartolomeo /1396- 1472/ urodzony we Florencji był architektem i rzeźbiarzem. W latach 1420-24 pracował u Ghibertiego przy drzwiach do Baptysterium florenckiego. Następnie pracował z Donatellą w Or San Michele we Florencji przy rzeźbie posagu Apostoła Mateusza. Z Donatellą rzeźbił na frontonie katedry w Prato. W 1425 wyrzeźbił nagrobek papieża Jana XXIII w Baptysterium florenckim /Rys 98/. Następnie w 1437 rzeźbił nagrobek rodu Aragazzi w kościele w Montepulciano. Do dalszych prac rzeźbiarskich należy tabernakulum monumentalnie obramowane z niszami w San Miniato z 1447-8, czy tabernakulum z 1448 w Santissima Annunziata we Florencji.

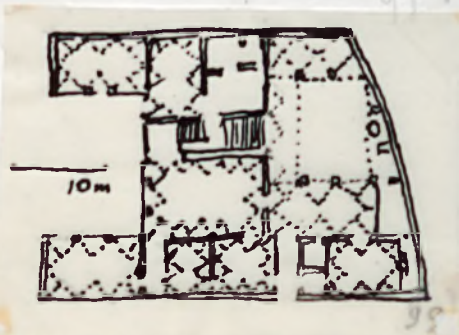
Ale Michelozzo był przede wszystkim architektem bardzo czynnym, pracującym w wielu miastach dla różnych odbiorców. Był najaktywniejszym propagatorem nowej architektury nie tylko w Toskanii ale i w Lombardii, Wenecji, a nawet w Dalmacji. Michelozzo uprościł i udostępnił dzieła Brunellesco. We wnętrzach oddhodząc jednak od lakoniczności Brunellesco, szukając bogatych dekoracji, a w architekturze małych form wprowadza

detale, do których podchodzi jak rzeźbiarz a nie architekt.

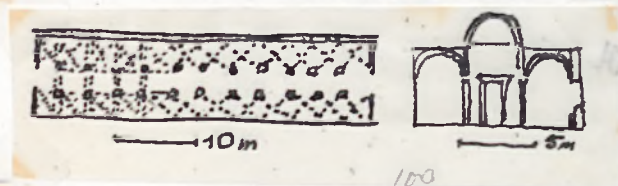
Dla Cosmy de Medici przebudował w 1434 willę w Careggi /Rys 99/. Zachowując średniowieczny dziedziniec i dobudowując skrzydła: u dołu z wielkimi arkadami, a u góry z otwartą głęboką loggią. Tworzy nowy układ willi o planie w kształcie litery U.

Forma dziedzińców w pałacach średniowiecznych Florencji przyszła z architektury arabskiej z Afryki północnej, Hiszpanii i z Sycylii, z galeriami na parterze, z łukami opartymi na kolumnach i ze sklepieniami krzyżowymi. Zawsze dziedzińce florenckie przyjmują plan kwadratowy

zwykle o boku z trzema, a rzadko z pięcioma łukami. Następnym dziełem Michelozzo jest dziedziniec klasztoru San Marco we Florencji o parterowej galerii dobudowanej do istniejących już wówczas /Rys 99/ budynków. Galeria ta ma szeroko rozstawione wielkie łuki oparte na kolumnach jońskich. Galerię przekrywa sklepienie krzyżowe, w którym Michelozzo stosuje podobnie jak Brunellesco ściągę żelazne łączące sklepienie nad kapitelami ze



Rys 99. Michelozzo. Plan Willa Coreggia.



Rys 100 Michelozzo. Plan i przekrój sali bibliotecznej w San Marco.

ścianą dla uniknięcia skutku działania sił rozpierających sklepienia. Budowa ta trwała od 1437 do 1451. Ponadto w tym klasztorze buduje salę biblioteczną /Rys 100/ ukończoną w 1441. Jest to sala bazylikalna, trzynawowa z bocznymi

sklepieniami krzyżowymi nad kwadratowymi segmentami w planie i z wyższym sklepieniem kolebkowym w nawie środkowej. Ta sala długości 45 m i szerokości 10m oświetlona oknami jednostronnie miała po środku umieszczone pulpity do czytania ksiąg. W tym lekkim wnętrzu Michelozzo również zastosował kapietele jońskie dla kolumn rozdzielających nawy. W Santa Croce wyrzeźbił bogaty portal oraz wybudował drugi dziedziniec parterowy w 1453 ze sklepieniami krzyżowymi w tym krużganku korynckim później nadbudowanym piętrem z celami mnichów. /Rys 101/

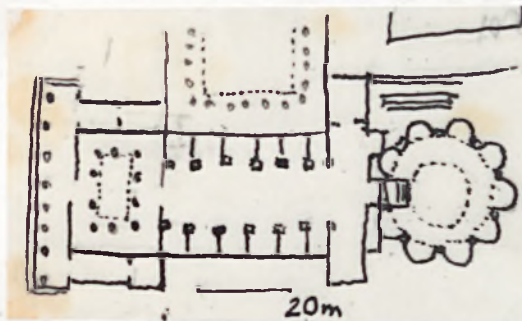
Zbudował dziedziniec w Badia pod Fiesole oraz wielki krużganek w klasztorze Kartuzów w Certosa w Val d'Ema pod Florencją. Jest to parterowa galeria przesklepiona krzyżowo z niskimi kolumnami korynckimi postawionymi na ciągłej, pełnej balustradzie.

W klasztorze Santissima Annunziata w latach 1444-55 rozbudował kościół dodając centralny chór kształtowany na wzór Brunellesco Santa Maria degli Angeli. Do gotyckiego kościoła dobudował centralny plan z kopułką i z dziewięcioma niszami występującymi łukami w planie na zewnątrz /Rys 102/.

Głównym wkładem Michelozza cennym w budownictwie świeckim jest budowa pałaców miejskich i podmiejskich willi.



Rys 101 Michelozzo. Dziedziniec klasztoru Santa Croce we Florencji.



Rys 102-Michelozzo. Plan kościoła S. Annunziata we Florencji.

Podstawowym dziełem Michelozza był pałac Medici-Riccardi zbudowany dla Cosmy de Medici, który z czasem przeszedł w ręce rodu Riccardi. Pałac ten był budowany od 1444 do 1452. Zachowany budynek otrzymał w XVI otwory do narożnych loggi i został rozbudowany o siedem prześiek okiennych w 1715. Stał się ten pałac przykładem rozwiązań często odtąd powtarzanego nie tylko w

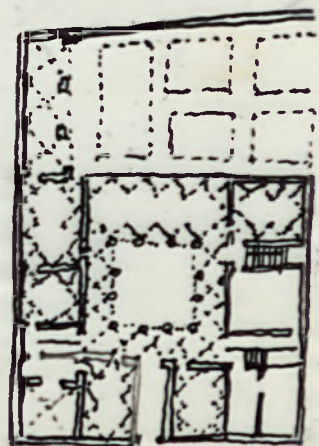
Italii w XV i w XVI wieku. /Rys 103, 104 i 105/. Ma plan prostokątny z wewnętrznym dziedzińcem kwadratowym, o trzech arkadach na każdym boku, opartych na korynckich pięknych kolumnach dźwigających ścianę i sklepienia krzyżowe parterowej galerii. Na piętrze ponad każdym łukiem podcienia jest podwójne okno objęte wspólnym łukiem archiwolty jak na elewacji zewnętrznej, a na drugim piętrze jest otwarta galeria z kolumnami podpierającymi architrav.

Dziedziniec połączony był przejazdem z ulicą służąc jako hall. W lecie cienisty dziedziniec nabierał szczególnego znaczenia, gdyż galerie osłaniały od palących promieni słonecznych i dzięki przewiewowi przejazdu był tu przyjemny mikroklimat. Na parterze były pomieszczenia robocze właściciela z dużą salą, pokoje służby, kancelaria, magazyny i stajnia.

Na piętrze były pomieszczenia reprezentacyjne z główną salą, kaplicą, gabinetem i sypialniami. Na drugim piętrze były pozostałe sypialnie dzieci i służby. Na zewnątrz trzykondygnacyjny pałac stoi na silnym cokole ze stopniem i ma kondygnacje rozdzielone gzymsikami, na których opierają się okna. Silna rustyka na parterze bardzo wypukła, jest słabsza na piętrze i bardzo płaska na drugim piętrze.

Okna rzadkie na parterze są gęściej rozstawione na piętrze objęte wielkimi łukami z klinców nad każdą parą okien. Na parterze w łukach wypełnionych otynkowaną ścianą Michał Anioł wstawił wielkie okna pod trójkątnymi tympanonami opartymi na konsolach i silnie okratował. Palazzo Medici zachowuje średniowieczne cechy wczesnych pałaców florenckich przez potężne oblicowanie wielkimi płytami o charakterze fortecznym feudalnego pałacu.

Ponad zewnętrzną ścianą pałacu wyrasta wielki gzyms wysoki na 2,5 m o dużym wywieszeniu oparty na grubo ciosanych dużych konsolach kamiennych. Jego pyszna, ciężka plastyka kontrastuje z płaskością ściany górnego piętra.

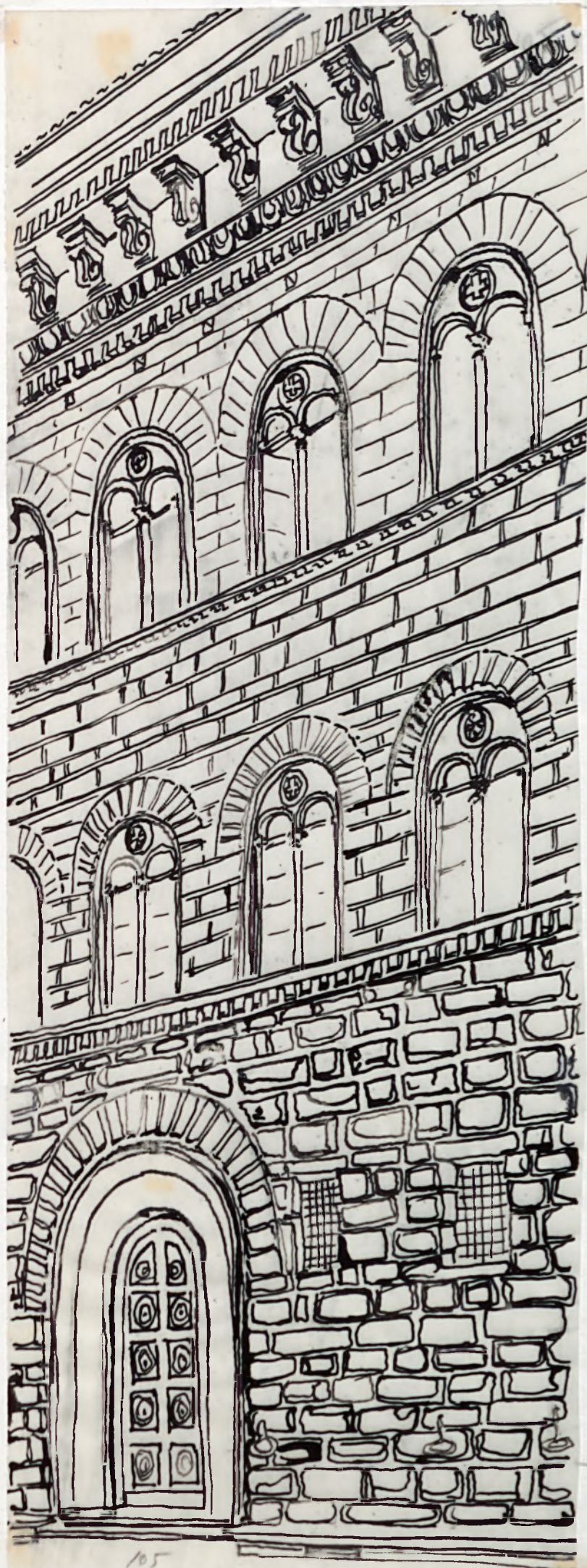


Rys 103 Michelozzo. Plan pałacu Medici-Riccardi.



Rys 104 Michelozzo. Dziedziniec pałacu Medici-Riccardi.

W narożach pierwszego piętra gmach ozdobiony jest rzeźbionymi tarczami herbowymi. Kompozycja tej elewacji jest prosta i jasna zachowująca regularny rytm wnęk okiennych. Z tym jednak, że niektóre z tych wnęk okiennych są ślepe, o ile na nie wypadały ściany podziałów wewnętrznych. Od renesansu głównym tematem kompozycji staje się elewacja budynku. Nowa architektura Michelozza wprowadza do elewacji elementy z porządku klasycznych bez stosowania podparć pionowych.



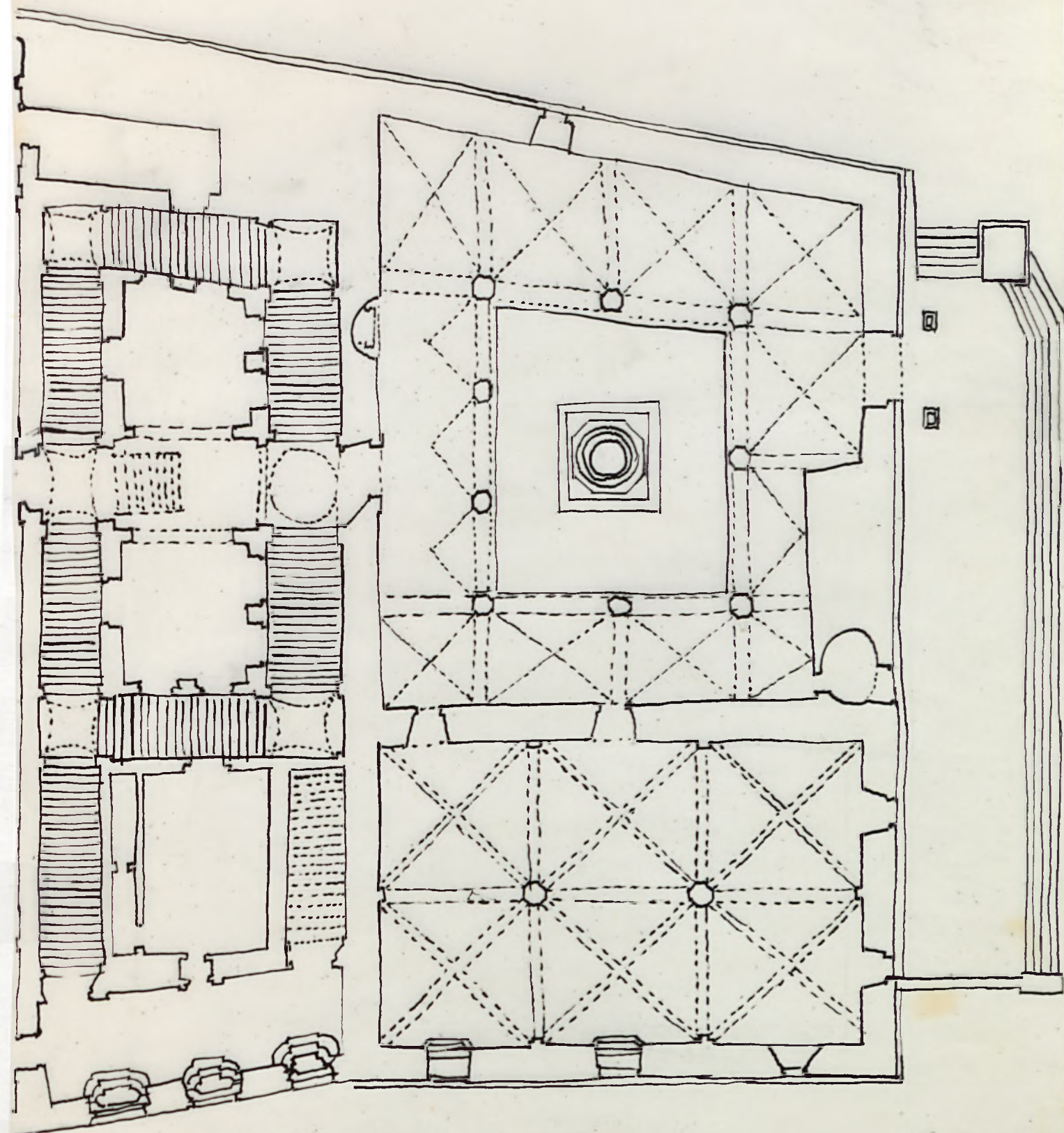
Te klasyczne elementy występują w gzymsach podokiennych i w gzymsie głównym.

We wnętrzu najozdobniejsza była kaplica, która otrzymała freski Benozza Gozzoli w 1459, a architekt ozdobił bogatym ornamentem fryzy i kasetonowe pułapy z rzeźbionymi i polichromowanymi rozetami. U dołu cokół i posadzkę wyłożył deseniowo kolorowymi płytami marmurowymi. Podobnie bogato udekorował Michelozzo w 1454 salę w Palazzo Vecchio rzeźbionymi fryzami i kasetonowymi pułapami w sali : "dei Dugento". Ponadto zbudował pyszny dziedziniec kolumnowy /Rys 106 i 107/ Bogate ornamenty na kolumnach w sztukaterii wykonał Marco di Faenza w 1565 przez narzuconą zaprawę na kamienne słupy zmieniając ich plan ośmiokoczny w okrągły.

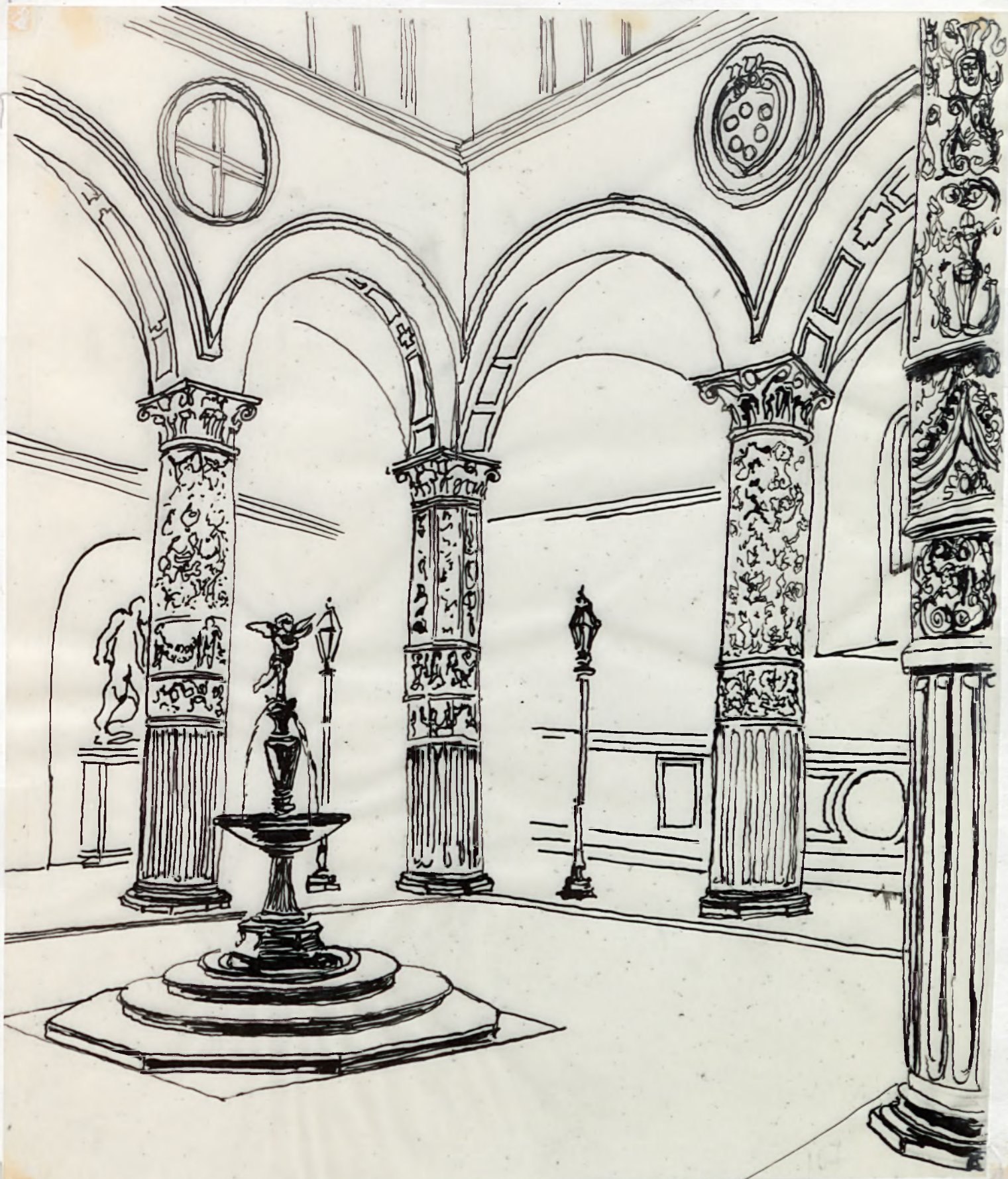
Po środku dziedzińca porfirowa fontanna z 1557 jest dziełem Tadda, a na niej stojący brązowy amerek "Putto" na wazie jest rzeźbą Andrea Verrochio.

Michelozzo zbudował ponadto we Florencji Palazzo Strozzi przypominający pałac Medici-Riccardi. Zbudował pałac Antinori w 1465 i pałac Lenzi-Pisani trzykondygnacyjny o silnie wywieszonym okapie i o łukowo zwieńczonych oknach pojedynczych jak i podwójnych rozdzielonych kolumnką.

Rys 105. Michelozzo. Elewacja pałacu Medici-Riccardi/fragment/



Rys. 106. Michelozzo. Plan pałacu Vecchio z dziedzińcem zbudowanym przez Michelozza.



Rys 107. Michelozzo. Fragment dziedzińca w Palazzo Vecchio we Florencji.

Willę Medicich w Fiesole zbudowaną w latach 1458-61, a później poważnie przebudowaną, skomponował na stoku na dwóch poziomach połączonych ta-
rasami i zewnętrznymi schodami ogrodowymi. U dołu był westibul i po-
mieszczenia dla pracowników a na górze były pokoje właścicieli.

Michelozzo zbudował uroczy przytułek klasztoru Santa Maria Maddalena
w Pian di Manione w 1464-71. Prosty budynek z piękną trzyłukową ga-
lerią związaną z otaczającą zielenią ogrodów.

Michelozzo do wznoszonych willi wprowadzał tradycyjne z tokańskich
rezydencji wiejskich loggie i tarasy ze schodami ogrodowymi na zbo-
czach stoków wznoszone. Przypisuje się Michelozzo Palazzo Corsi z 1450,
willę Bondi i willę Torre del Gallo, pod Florencją, z dziedzińcem ko-
rynckim.

W Mediolanie wznosił gmach Banku Medicich, do którego powrócimy oraz
Ca-pella Portinari przy kościele San Eustorgio z 1462-8. Ponadto zbu-
dował nieistniejącą dziś bibliotekę przy San Giovanni Maggiore w
Wenecji oraz zamek książęcy w Dubrowniku, z którego pozostały jedynie
szczątki.

Leon Battista Alberti urodzony w Genui w 1404, zmarł w Rzymie w 1472.
Pochodził ze znanej rodziny florenckiej wygnanej z miasta. Studiował
w Padwie i Bolonii. Po amnestii w 1428 wrócił do Florencji, a potem
mieszkał na dworze papieskim w Rzymie. Był architektem działającym
we Florencji a jego dzieła należą do pierwszego okresu. Potem budował
na północy i te obiekty należą już do drugiego okresu twórczości re-
nesansowej.

Alberti był w pierwszym rzędzie teoretykiem, którego dzieła zdobyły so-
bie powszechne uznanie dopiero w czasach barokowych, w drugiej połowie
XVI stulecia. Napisał: "Architektura i sztuka dobrego budowania," "De re
aedificatoria" znane od 1452 a drukowane w 1485 z dedykacją dla Lo-
renzo II Magnifico. Jest to dziesięć ksiąg wzorowanych na dziele Wi-
truwiusza. Pierwszy, drugi i trzeci tom omawia wybór terenu, materiały
budowlane i systemy fundamentowania, czwarty i piąty budynki różnego
przeznaczenia, szósty mówi o pięknie architektury, siódmy, ósmy i dzie-
wiąty opisują świątynie, budynki publiczne i prywatne, a dziesiąty jest
poświęcony hydraulice. Brak jest w tym opracowaniu wiadomości o budow-
nictwie wojskowym. W dziele tym Alberti krytykuje Witruwiusza mimo res-
pektu jaki odczuwa przed sztuką antyczną, odwołując się do nowych po-
trzeb współczesnych mu czasów. Podczas gdy dzieło Witruwiusza jest
jakgdyby testamentem autora, to Alberti zwraca się nie tyle do budowni-
czych co do publiczności pisząc wykwitną łaciną. Podkreśla nadrzędną
rolę architekta twórcy projektu podającego program swojej architekту-
ry. Praca ta zyskała poklask w czasach akademicyzmu.

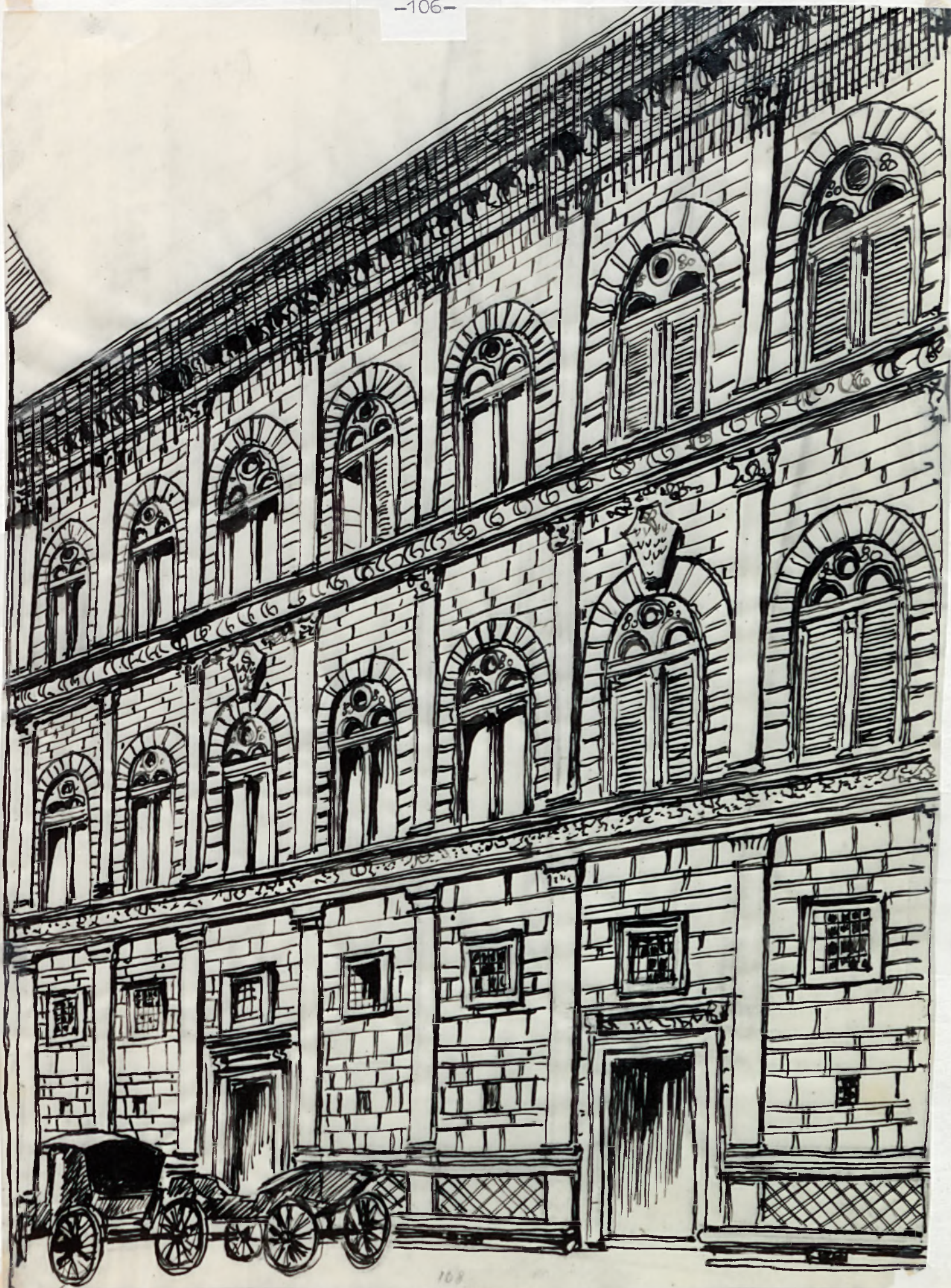
Następnie L.B. Alberti napisał dzieło o malarstwie : "Della Pittura " w 1436, złożone z trzech tomów dedykowanych dla Brunellesco. Przedstawia systematycznie teoretyczne podstawy sztuki figuratywnej, jak pisze, aby współcześni mogli dorównać antycznym artystom. Definiuje i określa arytmetycznie proporcje i stosunki oraz kąty, powierzchnie a nawet kolory, z których: czerwony, niebieski, zielony i szary uważa za podstawowe. Przedstawia postrzeganie malarskie jako przekrój przez stożek widzialności z okiem patrzącym u jego szczytu. Perspektywa w oczach Albertiego jest dowodem szlachetności sztuki, gdyż jak pisze: "przedstawienie malarskie ma za zadanie pokazać obraz rzeczy". Dzieli malowanie na : konturowanie linearne, kompozycję planów i na przedstawienie przestrzenne i wybór kolorów. Odwołuje się do złotych proporcji jako do proporcji wynikających z anatomii człowieka. Uważa, że relief pokazany przez grę światłocienia jest lepszy od pokazywanego przez grę kolorów. Za główne zadanie uważa malowanie ciała ludzkiego. Pierwsze wydanie tego tekstu pochodzi z 1540.

Około 1464 Alberti napisał dzieło o posągach: "De Statua" wydane po włosku w 1506, a po łacinie jak w oryginale w 1877. Nazywa rzeźbę prawdziwym przedstawieniem materii. Rozróżnia trzy typy techniczne rzeźby: pierwszy, wykonanej w glinie lub w wosku; drugi, w kamieniu gdy z bryły wyłania się drżące w niej forma i trzeci odlewanej w metalu. Podaje dwie reguły postępowania: rzeźbić formy ogólnej, "miary" zachowującej równowagę i proporcje stosunków części ciała oraz formę szczególną wyrażoną postawą, ruchem, wiekiem i ubraniem "definiującą", mówiącą o dyspozycji charakterystycznej dla przedstawianej postaci. Księgę tę kończy tabelą proporcji pięknego ciała ludzkiego. Dzieło to przesycone klasycyzmem zdobyło uznanie o wiele później.

Do dzieł architektonicznych Albertiego z pierwszej epoki florenckiej należą dwa obiekty: pałac Rucellai z 1446-61 i elewacja kościoła Santa Maria Novella z 1456-70.

Alberti następnie budował San Francesco w Rimini od 1455 dobudowując elewację, kościół San Andrea w Mantui z 1472-1512, San Pancratio z 1467, chór w Santissima Annunziata z 1472-77, w Mantui San Sebastiano z 1460-72, a w Rzymie pałac Venezia i fasadę San Marco oraz współpracuje przy projekcie przebudowy Rzymu papieża Mikołaja V w latach 1447-55.

Palazzo Rucellai we Florencji Alberti budował dla kupca Bernarda Rucellai. /Rys 108/. To jedno z najwcześniejszych dzieł Albertiego przedstawia nowy kierunek w rozwijaniu elewacji pałacowej. Późniejsze przebudowy uniemożliwiają ustalenie pierwotnego układu wnętrza.



Rys 108 .Alberti.Fragment elewacji pałacu Rucellai.

Na miejsce szerokich łukowych bram dla wjazdów na dziedziniec wykonuje prostokątny porządkowy portal. Dziedziniec prostokątny w planie ma galerie arkadowane jedynie na dwóch bokach.

Rysując fasadę Alberti przyjmuje obok rustyki z typowymi podwójnymi oknami zaokrąglonymi i rozdzielonymi kolumnką i objętymi łukami z wielkich klinców, podział na porządki z gzymsami i z płaskimi pilastrami występującymi na 1 1/4 cala.

W tym trzykondygnacyjnym budynku występują trzy porządki kapiteli: upro- szczo-nych tokańskich, jońskich i korynckich, jak w Colosseum. Alberti narzucił na tradycyjną ścianę rustykową florencką "idealny schemat porządków" **silnie** spłaszczając rustykę poziomej wykładziny ścian. Kondygnacje dzielą gzymsy z dekoracyjnymi fryzami. Górny gzyms wyładowany na modylionach jest w proporcji do wysokości ostatniej kondygnacji tak jak to miało miejsce w Colosseum. Wywieszenie plinty gzymsu równa się jego całkowitej wysokości. Do Albertiego gzymsy były budowane w proporcji do całkowitej wysokości elewacji.

W oknach łuki oparte na środkowej kolumnie, po bokach opierają się na małych pilasterkach.

Małe okratowane okna parteru zachowują jeszcze obronny charakter budynku. Górne okna dla bezpieczeństwa osób pozostających we wnętrzach są podniesione na trzy stopnie ponad poziom podłogi na obu górnych kondygnacjach. Nadal we Florencji stan bezpieczeństwa był widocznie nietrwały.

Kościół Santa Maria Novella, gotycka bazylika z końca XIII stulecia otrzymała nową elewację Albertiego w latach 1456-70 /Rys 109/.

Przebudowa ta nastąpiła na zlecenie Giovanni Rucellai, który napisał: "wykonać na nowo fronton na mój koszt całkowicie w marmurze".

W elewacji tej po przebudowie zachowały się części dolne z ostrołukami bocznych portali jak i ostrołukowe nisze na sarkofagi związane z formą dalszej obudowy ogrodu murem z ostrołukowymi niszami.

Pozostały również marmurowe inkrustacje barwne nad tymi niszami.

Alberti przy projekcie przebudowy był ograniczony w dużym stopniu przez szerokość ściany i układ jej dolnej części.

Oryginalna kompozycja Albertiego łączy formy klasyczne z istniejącymi inkrustacjami gotyku florenckiego. Głównym dziełem Albertiego było zwieńczenie budynku typanonem z bocznymi wolutami zasłaniającymi dachy naw bocznych oraz oddzielenie górnej części zachowującej istniejącą rozetę gotycką od części dolnej przez szeroki pas wyłożony płytami marmurowymi w rysunek kwadratów. Prawdopodobnie dolne cztery kolumny są z czasów pierwotnej zabudowy.



Rys 109 $\frac{1}{2}$ Alberti. Elewacja kościoła Santa Maria Novella we Florencji.

Rozeta zachowana leży nieco za nisko. Mimo to kompozycja Albertiego jest udana i daje przykład szczęśliwego rozwiązania przy nawiązaniu do stylu istniejących elementów. Kompozycja elewacji dwukondygnacyjnej uwieńczonej frontonem jest dziełem oryginalnym i niepowtarzalnym. Wszystko wskazuje na to, że poza środkowym portalem cała część dolna z kolumnami i gzymsem jest średniowieczna. Alberti wprowadził pas pośredni i elewację części górnej dzieląc ścianę czterema pilastrami podpierającymi gzyms i tympanon. Wolutami dekoracyjnymi zasłonił ściany szczytowe naw bocznych.

Renesans pierwszej połowy XV przynosi architekturę rozwijającą się ze średniowiecznej, zachowującą dawne metody konstrukcyjne, materiały i część dekoracji architektonicznych. Ta surowa i poważna architektura odrzuca ostrołuk w arkadach zachowując go w archiwoltach nad oknami i wprowadza elementy dekoracyjne klasyczne ale przetwarzane przez twórców. Architekci pierwszej epoki rysują własne formy gzymsów i kapiteli. Jest to sztuka XIV^w wzbogacona dekoracjami tworzonymi pod wpływem zachwyty nad formami klasycznymi. Rzeźba dochodzi do form rozwiniętego renesansu, malarstwo wyzwala się z płaskości dzięki stosowanej perspektywie i światłocieniowi, a architektura tworzy nowy wariant form średniowiecznych wzbogaconych detalami klasycznymi. Powstaje jednolity nowy styl w wyniku twórczości wszystkich artystów.

3.2. Renesans drugiego okresu od 1450-60 do 1500.

3.2.1. Drugi okres florencki.

3.2.1.1. Rzeźba.

Jest to okres wspaniałego rozwoju rzeźby florenckiej, w której szczególnie ciekawą są wspaniałe portretowe popiersia o doskonałej rzeźbie charakterystycznej, w pewnym stopniu przypominające rzeźby portretowe antycznego Rzymu. Szczególny wyraz tym rzeźbom nadaje bogaty strój z tej epoki. Rozwija się monumentalna rzeźba pomnikowa, monumentalne nagrobki oraz piękne renesansowe ołtarze ozdobione klasycznymi porządkami z kolumnami, pilastrami i rzeźbionymi tympanonami. Francesco detto Ferro /1428-64/ rzeźbi pod wpływem dzieł Donatelli i Lucca della Robbia kompozycje religijne.

Rozwija się rzeźba wypalanych, kolorowych, emaliowanych terrakot. W 1471r sędziwy 72 letni mistrz Lucca della Robbia przekazuje testamentem swój warsztat bratankowi Andrea della Robbia /1435-1527/, twórcy wielu wspaniałych retabulów ołtarzowych, jak z Santa Croce we Florencji, dziś w muzeum berlińskim. Ołtarz z Koronacją NMP z Osservanza pod Sieną. Ołtarz z Ukrzyżowaniem i ze sceną Zwiastowania z La Verna w Arezzo. Zachowały się jego liczne popiersia Madonn, jak z muzeów w Berlinie i w Londynie.

Słynna wspaniała luneta z przepiękną sceną uścisku ś. Franciszka ze ś. Dominikiem z Loggi San Paolo przy Santa Maria Novella we Florencji, w tonacji biało-fioletowej. /Rys 110/. Piękna luneta z tympanonu u Innocentich we Florencji. Rzeźba ś. Franciszka z San Francesco z Assyżu. W Pistoii w San Giovanni Fuorcivitas piękna scena spotkania NMP z Elżbietą. /Rys 111/. Oraz liczne popiersia portretowe.

Wśród emaliowanych terrakot architektonicznych szczególnie cenne są uroczyste rzeźby "Niewiniątek" z medalionów przy arkadach elewacji Ospedale degli Innocenti we Florencji /Rys 112 i 113/. Trzecią generacją rodu Robbiów są dwaj synowie Andrea: pierwszy Girolamo od 1529 pracujący we Francji, po którym pozostał tam wspaniały marmurowy grobowiec króla Karola IX w katedrze w Saint Denis. Natomiast we Florencji działał drugi della Robbia Giovanni urodzony w 1469.



Rys 110. Andrea della Robbia. Spotkanie ś. Franciszka ze ś. Dominikiem Rzeźba w terrakocie w Loggia S. Paolo przy SMN.



Rys 111. Andrea della Robbia. Spotkanie NMP z Elżbietą z San Giovanni Fuorcivitas w Pistoii.

Dziełem Giovanni della Robbia jest piękne tabernakulum we Florencji w kościele S.S. Apostoli z 1505, ołtarz w Volterra, Pieta z 1521 w Bargello ~~i z muzeum berlińskiego~~. W Arezzo w San Domenico jest Giovanni della Robbia doskonała rzeźba ś. Piotra męczennika. Ciekawe płakorzeźby w Pistoii w Ospedale del Ceppo i w katedrze w Montevarchio. Bardzo piękna scena Adoracji Trzech Króli z muzeum Wiktorii w Londynie. Na cokole obramowanym pilastrami o rzeźbionych płaszczyznach dźwigających klasyczne belkowanie z fryzem, z festonami, z główkami aniołków, jest obrazowa scena wielofiguralna na tle stajenki i lasu. Rzeźbiony o braz



Rys 112 i 113.
Andrea della
Robbia.
Rzeźby "Niewi-
niątek" z ele-
wacji Ospedale
degli Innocenti.
Rzeźby z emalio-
wanej terrakoty
obsadzone w meda-
lionach obramowa-
nych marmurowym
profilem.



Twórczość rodu Robbiów była olbrzymia, gdyż przypisuje się Luce 75 dzieł, Andrea 80 do 85 i 110 Giovanniemu oraz 950 dzieł wykonanych w ich warsztacie pod nadzorem tych trzech mistrzów.

Łącznie przypisuje się im wśród większych rzeźb: 270 popiersi Madonn, 300 ołtarzy i tabernakulów oraz 200 posągów i popiersi portretowych, nie więc dziwnego, że stale spotykamy we Florencji kolorowe rzeźbione terrakoty emaliowane della Robbiów nadające miastu swoisty wyraz.

Bernardo di Matteo Gamberelli Rossellino /1409-1464/ był architektem i rzeźbiarzem. Stworzył wspaniały grobowiec Bruny w Santa Croce we Florencji w 1441. Na dekorowanym płaskorzeźbami cokole postawił dwa pilastry korynckie kanelowane, na których oparł rzeźbione arcossolium z rzeźbą Madonny z Dzieciątkiem w medalionie, w Tympanonie pod łukiem, opartym na klasycznym gzymsie. Wnękę pod tympanonem podzielił pilastrami i u dołu postawił sarkofag oparty na rzeźbionych łapach, a na nim postawił łożo oparte na dwóch orłach z postacią zmarłego.

Bardzo podobny i o zbliżonych wymiarach wykonał w tym samym kościele grobowiec rodu Marzupini.

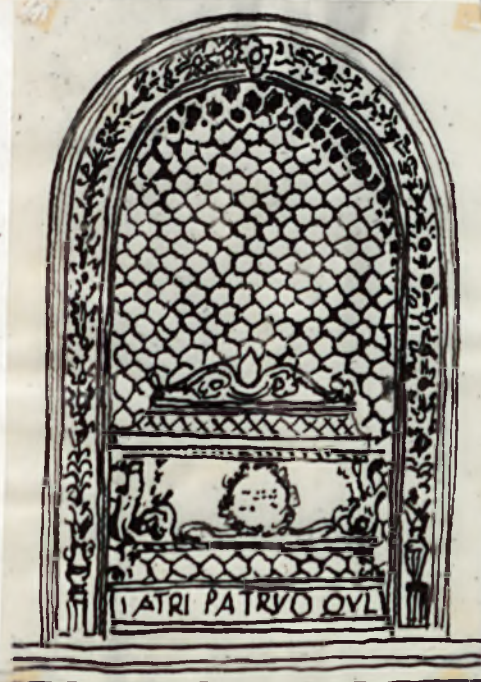
Rzeźbiarz Desiderio di Bartolomeo di Francesco detto Ferro Settignano żył w latach 1428-1464. Wyrzeźbił w marmurze fryz w Capelli Pazzi z główkami aniołków w medalionach w 1445, również piękne tabernakulum do San Lorenzo we Florencji. Na pionowych konsolach oparł gzyms, na którym postawił dwa pilastry kompozytowe z rzeźbioną płaszczyzną pilastrów i zwieńczył bogato rzeźbionym klasycznym belkowaniem, ponad którym postawił łuk z rzeźbami aniołków. Przestrzeń między pilastrami wypełnił rzeźbą o głębokiej perspektywie wnętrza przykrytego sklepieniem kolebkowym kasetonowym, w którym jest scena Zwiastowania. Pod tą sceną pomiędzy konsolami wyrzeźbił "Złożenie do Grobu".

Całość objął ciekawą formą obramowania z dwoma rzeźbami geniuszy u dołu. W zbiorach Benda w Wiedniu znajduje się piękne popiersie śmiejącego się chłopca. Po Desiderio di Settignano pozostały liczne delikatnie rzeźbione w marmurze płaskorzeźby, jak młodzieńczego Chrystusa ze ś. Janem z Luwru. Antonio Rossellino /1427-78/ młodszy brat Bernardo był również rzeźbiarzem. Wyrzeźbił wspaniały wielki grobowiec portugalskiego kardynała w San Miniato pod Florencją. W łuku niszy na rzeźbionym cokole stoi sarkofag z leżącą postacią zmarłego, na tle niskiego portalu z dwoma pilastrami, na którego gzymsie wyrzeźbił po bokach dwa klęczące anioły i powyżej w medalionie Matkę z Dzieciątkiem. Głęboka nieszka została ozdobiona od przodu rzeźbą zawieszanej draperii przynosząc tym samym motyw czysto barokowy. W kolegiacie w Empoli stoi Antonia Rossellino ś. Sebastian w niszy



Rys. 114 Verrocchio. Dawid. Brąz.

objętej klasycznym obramowaniem z bogato rzeźbioną powierzchnią pilastrów. Rzeźbił liczne portrety jak popiersie znanego humanisty Matteo Palmieri stojące w Bargello oraz liczne płaskorzeźby rozsiane dziś po muzeach europejskich. W Neapolu w kościele Montoliveto wyrzeźbił klasyczny ołtarz. Na rzeźbionym w girlandy cokole postawił cztery kałelowane pilastry kompozytowe, podtrzymujące belkowanie z rzeźbionym fryzem. Na belkowaniu nad pilastrami postawił rzeźby aniołów podtrzymujących długą girlandę z kwiatów z trzech stron obejmującą retabulum. Pomiędzy bocznymi parami pilastrów postawił posągi dając nad nimi medaliony z popiersiami, a w środku wyrzeźbił scenę Narodzin.



Rys 115 Verrocchio. Grobowiec Piero Medicis w San Lorenzo we Florencji. Brąz.

Osobną grupę w tej epoce stanowią rzeźby z brązu. Pierwszym w tej grupie jest Andrea del Cione Verrocchio /1435-1488/ kontynuator sztuki Donatelli. Twórca wspaniałej rzeźby Dawida z 1486 z głową Goliata u nóg /Rys 114/, dziś stojącą w Bargello. W San Lorenzo we Florencji w 1472 wyrzeźbił grobowiec Piero Medici w Starej Zakrystii /Rys 115/. Objął szeroką ramą plecionkę z brązu, na której tle postawił prosty sarkofag o wspaniałe rzeźbionych łapach wspierających. Dziełem Verrocchia jest piękny amorek z delfinem "Putto" stojący na przykrywie fontanny na dziedzińcu Palazzo Vecchio we Florencji /Rys 116/. Verrocchio rzeźbił doskonałe portrety jak Lucrecji



Rys 116. Verrocchio. Amorek "Putto" i delfin z fontanny w Palazzo Vecchio. Brąz.

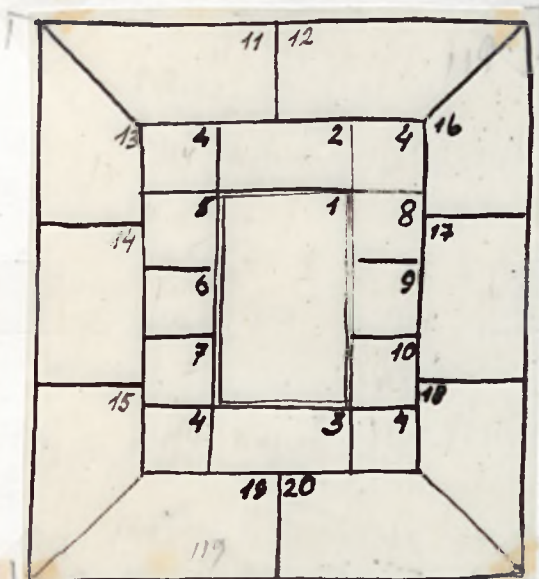
Donati z Bargello tak bardzo florenckie czy Lorenza Il Magnifico, dziś w muzeum w Bostonie. W niszy w Or San Michele wyrzeźbił posągi Chrystusa i ś. Tomasza. Rzeźbił liczne płaskorzeźby, niektóre z nich stoją w muzeach w Luwrze, czy w Bargello. Największym dziełem Verrocchia jest pomnik Colleoni, jaki wznosił w Wenecji na placu przy kościele San Giovanni e Paolo /Rys 117 i 118/. Pomnik kondotiera Bartolomeo Colleoni został wykonany w latach 1481-88 przed samą śmiercią autora. Lapidarna silna forma konnego rycerza o świetnie ustawionej postaci i silnie wyrzeźbionych rysach głębokimi wcięciami. Wspaniała głowa konia. /Kopia tej rzeźby ofiarowana przez Szczecin stoi w Warszawie,



Rys 117.
Verrocchio.
Pomnik Colleoni z Wenecji

Rys 118.
Verrocchio
Głowa konia z pomnika Colleoni.





Rys 119 Pollaiuolo. Schemat dekoracji na grobowcu papieża Sykstusa IV: 1. rzeźba papieża, 2. Miłosierdzie, 3. napis, 4. herby papieża, 5. Wierność, 6. Rozsądek, 7. Męstwo, 8. Nadzieja, 9. Opanowanie, 10. Sprawiedliwość, 11. Gramatyka, 12. Retoryka, 13. Perspektywa, 14. Muzyka, 15. Geometria, 16. Dialektyka, 17. Astrologia, 18. Arytmetyka, 19. Teologia i 20. Filozofia.

za nisko postawiony na dziedzińcu pałacu Raczynskich, gdzie obecnie mieści się Akademia Sztuk Pięknych/.

Następnym wspaniałym rzeźbiarzem i malarzem był w tej epoce Antonio Pollaiuolo /1429-98/ twórca wspaniałego nagrobku z brązu papieża Sykstusa IV, w postaci sarkofagu pokrytego płaskorzeźbami z allegoriami Cnót i Sztuk o bogato profilowanym obramowaniu tumby /Rys 119 i 120/. Dzieło to z lat 1484-94 zostało ostatecznie ukończzone po śmierci rzeźbiarza. Sarkofag ten jak i grobowiec papieża Innocentego VIII również stojący w bazyli-

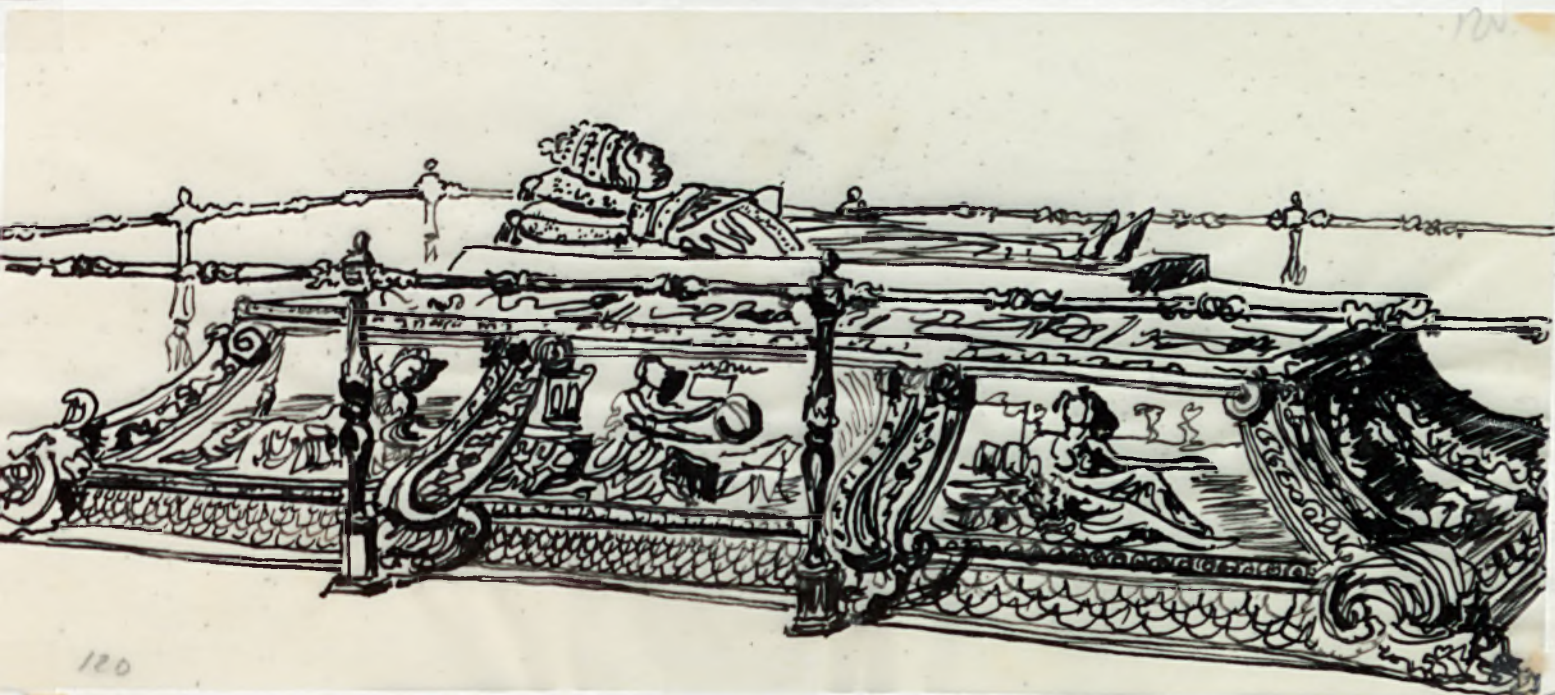
ce ś. Piotra w Rzymie należy do sztuki rzymskiej.

Jedną z wcześniejszych prac Pollaiuolo jest rzeźba "Prace Herkulesa" wykonana w 1460r dla pałacu Medyceuszów.

Wyrzeźbił liczne małe statuetki w brązie jak "Herkulesa z Antaeusem" z Bargello .

Bartoldo di Giovanni /1420-1491/ wyrzeźbił w brązie ambonę do San Lorenzo we Florencji w latach 1461-66. Liczne płaskorzeźby tego twórcy są w Bargello.

Andriano Fiorentino /1440-1499/ rzeźbił popiersia, jak bardzo rzymski portret Giovanno Pontano, dziś w Genui, w pałacu Bianchi oraz bardzo florencki portret o wspaniałej głowie Ferdynanda I Aragona króla Neapolu i o doskonale wyrzeźbionym stroju. /Rys 121/.



Rys 120. Pollaiuolo. Grobowiec papieża Sykstusa IV u ś. Piotra w Rzymie. Brąz.

Benedetto di Leonardo da Maiano / 1432-1497/ rzeźbił liczne popiersia. Rzeźbił w duchu dzieł Rosselina w marmurze. W 1470-74 wyrzeźbił grobowiec w Faenzy "Arca" w kościele San Savino. Na ambonie w Santa Croce we Florencji umieścił płyty z płaskorzeźbami dekoracyjnymi postaci Cnót rzeźbione w ~~typie~~ dzieł Donatelli. W Bargello stoi jego duża popiersie Piero Medici, w swej lapidarnej formie przypominające portrety malowane przez malarzy florenckich. Podobnie lapidarne jest popiersie Filippa Strozzi z Luwru.

Benedetto da Maiano ołtarz w Santa Fina w San Gimignano z 1475 ma podobnie jak grobowiec duża Antonia Rossellino arkadę niszy otoczoną rzeźbioną draperią. Ponadto wyrzeźbił da Maiano tabernakulum w Badii pod Arezzo w 1475 oraz cyborium w brązie dla San Domenico w Sienie /Rys. 122/.

Mino da Fiesole /1431-84/ znany z pięknych portretów rzeźbionych w płaskorzeźbie wyrzeźbił popiersie nieznanej kobiety dziś zdobiące muzeum w Bargello /Rys. 123/.

Stworzył wielki grobowiec hrabiego Hugo von Andersburga w Badia we Florencji używając porządku kompozytowego dla dwóch pilastrów wspierających belkowanie z ^{po}kolistym tympanonem ozdobionym medalionem z Matką z Dzieciątkiem.



Rys. 121. Fiorentino. Portret Ferdynanda I Aragona, króla Neapolu. Brąz.

Na cokole między pilastrami postawił wyrzeźbiony sarkofag z leżącą postacią zmarłego, ponad którą wyrzeźbił kobiety z dziećmi. Stworzył urocze małe retabulum w katedrze w Fiesole o klasycznym układzie.

Bertoldo di Giovanni /1440-1491/ tworzył w duchu dzieł Donatelli, z którym współpracował przy ambonie w San Lorenzo. Wyrzeźbił kontrastowe rzeźby Madonny, jak zachowana w Luwrze.

Ogromne spustoszenie jakie dokonała Inkwizycja za Savonaroli utrudnia dzisiaj dokładne ustalenie charakteru sztuki drugiego okresu we Florencji.

Bezpowrotnie zniszczone liczne dzieła sztuki zarówno zaciemniają obraz twórczości poszczególnych twórców jak i utrudniają ustalenie

tematyki dzieł w drugiej połowie XV stulecia. Czy rzeczywiście poza portretami była to sztuka właściwie tylko religijna czy też dzieła o innej treści zostały zniszczone. Wiadomo jest z zachowanych dokumentów z epoki, że na licznych stosach codziennie palono obrazy i rzeźby i że nawet Botticelli pod wpływem Savonaroli spalił swoje najlepsze dzieła, o których nic nie wiemy.



Rys 122. Benedetto da Maiano. Cyboryum brązowe w Sienie w San Domenico.



Rys 123 Mino da Fiesole. Portret kobiety.

3.2.1.2. Malarstwo.

Quattrocento rozwija renesansową, florencką sztukę mieszczańską przeciwstawną do współczesnej, późnogotyckiej sztuki arystokratycznej burgundzkiej. Po turniejach i korowodach zapustnych za Lorenza II Magnifico przychodzą pożary ksiąg i dzieł sztuki na stosach podpalanych przez Savonarolę. Przychodzi najazd Francuzów i wygnanie Medyceuszy. Tragicznie kończy się wielki wiek sztuki florenckiej.

Antonio Pollaiuolo już wyżej wspomniany rzeźbiarz florencki /1432-98/ był również malarzem. Siła wymowy jego rysunku uczyniła go powszechnie uznawanym mistrzem. Ponadto był jeszcze: grawerem, złotnikiem i architektem. Syn handlarza drobiu, skąd wywodzi się jego przezwisko, najstarszy z czterech braci, do końca życia współpracował z bratem Piero. Uczył się u złotnika i mając dwadzieścia lat wykonał srebrny krzyż do kościoła San Giovanni. W 1460 pracował nad trzema wielkimi płótnami przedstawiającymi "Prace Hercule'a". Dwa szkice z tych płócien zaginionych znajdowały się do ostatniej wojny w zbiorach w Uffizi. Interesował się malarstwem aktów pasjonując się anatomią człowieka. Zachował się z wczesnych lat twórczości Antonio Pollaiuolo rysunek "Walki nagich" ukazujący splecione w walce, w ruchu rytmicznym liczne nagie postacie. We fresku w willi Gallina namalował taniec nagich tancerek. Ujął te sylwetki piękną płynną linią. Od 1460 zajmował się głównie złotnictwem wykonując między innymi tabernakulum do Baptysterium Florenckiego. W 1466 namalował kartony do tapiserii dla tegoż Baptysterium. Dwadzieścia siedem kartonów na złotym tle ukazujących sceny z życia



Jana Chrzciciela. Tapiserie te wykonało jedenastu mistrzów zarówno z Florencji jak i z Flandrii, Hiszpanii i z Niemiec. W 1467 wraz z Antonio Rossellino rzeźbi nagrobek kardynała portugalskiego w San Miniato i maluje sceny w tle pomnika. W 1469 wyjeżdża do Rzymu, gdzie rzeźbi słynną grupę: "Romulus, Remus i Wilczyca" oraz nagrobki papieskie już wzmiankowane. W 1470 maluje Dawida, dziś w muzeum berlińskim, a w 1475 "Śmierć ś. Sebastiana", dziś w Londynie w Gallerii Narodowej. To wielkie retabulum jest jego naj-słynniejszym obrazem. Wśród małych panneaux tego retabulum jedno z nich "Apollo i Dafne" w ciemnej tonacji brązów i zieleni na tle nieba jest lekko namalowaną sceną gonitwy o zwiewnych ruchach postaci. W Newhaven jest Antonio Pollaiuolo uroczy obraz "Hercules i Dejanire" o malarstwie bliskim do kolorytu sztuki weneckiej. Wykonał jeszcze u schyłku

Rys 124. Renzo Gozzoli, autoportret. Fragment z fresku "Droga 3 Króli".

życia fresk na kopule w San Spirito we Florencji, ale niestety kopuła ta runęła w miesiąc po wykonaniu fresku.

Benozzo Gozzoli /1420-97/ to również florentyńczyk malujący baśnie niemal gotyckie. W Palazzo Medici-Riccardi, w latach 1459-63, namalował freski na trzech ścianach kaplicy "Droga 3 Króli" /Rys 124/, a w obramowaniach okna namalował "Raj", w którym wśród krajobrazu leśnego klęczą barwnoskrzydłe anioły. Kompozycja Trzech Króli przypomina zarówno układem jak i kolorytem gotycką sztukę Gentile da Fabriano z obrazu tej samej treści z 1423. Na fresku Gozzoli na pysznym białym koniu jedzie Lorenzo II Magnifico jako jeden z trzech króli a za nim został sportretowany Cosma de Medici. Benozzo Gozzoli dekorował również freskami gotyckimi Campo Santo w Pizie.

Domenico Tommaso Bigordi Ghirlandajo /1449-94/, był to wspaniały malarz nawiązujący swą sztuką do średniowiecznej ozdobności w swych freskach. Przepiękne są jego freski w Santa Maria Novella we Florencji z 1485-90 namalowane w prezbiterium. Są to sceny z życia NMP i ś. Jana Chrzciciela, namalowane na tle imponujących wnętrza florenckich mieszczan /Rys 125/. We wnętrzu sceny "Narodzin NMP" widać na kolumnach i pilastrach sztukaterię w stylu, który rozwinął się w Certosie pod Pavią oraz intarsje dekoracyjne na boazeriach, festyny pod gzymsem i fryz rzeźbiony w amorki.



Rys 125. Ghirlandajo. Fresk z Santa Maria Novella, "Narodziny NMP".



Rys 126 Ghirlandajo.Obraz "Adoracja Magów".

"Koronacja MMP" skomponowana jest w tonacji srebrno-złotej przy grze granatu, kaszmiru indyjskiego i ciemnej zieleni. U dołu fresku są dwa portrety donatorów: Francesco Pitti z żoną, tak jak to miało miejsce często w czasach średniowiecza. Ghirlandajo w Santa Trinita w kaplicy Sassetti namalował w 1485-6 wielkie freski przedstawiające sceny z życia ś. Franciszka. Te obrazy o tematach religijnych były okazją do namalowania postaci znanych we Florencji w ich malowniczych strojach na tle współczesnego im miasta. W malarstwie Ghirlandaja występuje realizm tak silny jak w malarstwie flamandzkim. Widać to w słynnym obrazie z Luwru "Starec z dzieckiem", w którym wierność z naturą jest okrutna w ukazywaniu brzydoty starca w kontraście do dziecka. W San Marco we Florencji namalował wspinałkę "Ostatnią Wieczerzę". Fresk ten u góry wpisany w dwa łuki lukarny w tle ma daleki krajobraz nadający kompozycji ogromną lekkość dzięki wprowadzeniu głębokiej renesansowej perspektywy. Malował Ghirlandajo wspinałkę wewnątrz z marketeriami z marmurów i intarsjami w drzewie. Przedstawiał Florentyńczyków w otwartych tunikach, z długimi puklami włosów, w modnych strojach w brokatach karmazynowych i w fioletach ze złoceniami. W tych kompozycjach występują portrety znanych humanistów. W Uffiziach jest wspinałki obraz w kole: "Adoracja Magów" / Rys 126/ z tłumem rycerzy i pięknych koni, poza którymi widać portal klasycz-

ny, po przez który prześwituje krajobraz nadrzeczny. Również w kaplicy u Innocentiach wisi jego wspaniała "Adoracja Magów". We fresku w Santa Trinita w scenie, w której papież Honoriusz II zatwierdza regułę franciszkańską oraz w scenie śmierci ś. Franciszka widać w malarstwie Ghirlandaja ogromny wpływ Giotto, zarówno w sposobie przedstawiania scen jak i nawet w rysunku ruchu postaci. Te wpływy decydują o jedności stylistycznej szkoły florenckiej. Na freskach Ghirlandaja powstają liczne portrety współczesnych księży i zakonników. W Galerii Akademii we Florencji z 1485 jest tego autora "Adoracja Madonny". Ghirlandajo malował obrazy jakby tworząc biżuterię. /Przypomina mi to zdanie Jana Cybisa o jego nowoczesnym malarstwie kiedy mówił do mnie: "Muszę malować tak długo aż gdzieś na płótnie zaczną się farby układać w "kosztowność" w "drogocенność" i wówczas trzeba cierpliwie tę kosztowność rozprawać po całej powierzchni płótna". Wówczas kosztowność osiągnęto malując rzeczy ozdobne i drogie.



Rys 127 Verrocchio
"Chrzest".

Andrea del Cione Verrocchio /1435-88/ rzeźbiarz był malarzem, a Vasari pisze o nim, że był również architektem. Znane są jego dwa obrazy, "Madonna ze śś. Donatem i Janem Chrzcicielem" w Pistoii z 1478-85 i "Chrzest" Chrystusa, dziś w Uffiziach z 1470-80.

Jako rzeźbiarz jest jedną z czołowych postaci Quattrocenta o gwałtownej ekspresji psychologicznej, co wyraźnie widać w twarzy Colleonego w jego niezwykle nerwowym wyrazie rysów. W napięciu rysów głęboko rzeźbionych.

Był również wielkim malarzem. Przy "Chrzcie" według Vasariego miał współpracować Leonardo da Vinci malując lewego anioła i głębię krajobrazu za nim, co jest możliwe w związku z pobytem Leonarda w warsztacie Verrocchia, w którym byli podówczas: Perugino, Ghirlandajo, Credi i Botticelli. "Chrzest" jest bardzo silnym obrazem o jednolitej złoto-brązowej tonacji. Wzruszająca jest delikatność tego malarstwa.

Verrocchio i Pollaiuolo należeli do tego samego świata tworząc sztukę medytacyjną o pewnym naturalistycznym rysunku. Sztywność kompozycji jak i sztywność ruchów postaci wiąże to dzieło ze sztuką średniowieczną.

Należy tu nadto podkreślić religijny charakter większości dzieł Quattrocenta malującego głównie obrazy dla kościołów i klasztorów.

Filippino Lippi /1457-1507/, syn i uczeń Filippo Lippi malował obrazy religijne jak ś. Berharda z Badia z 1480 oraz obrazy alegoryczne jak "Muzykę" z 1500, dziś w muzeum w Berlinie.

Sandro di Filipepi nazywany Botticelli /1444-1510/, urodzony we Florencji, ukochany malarz współczesnych został zupełnie zapomniany od lat suchego akademicyzmu XVI stulecia. Ponownie został odkryty dopiero w XIX w. przez angielskiego malarza Dante Gabriele Rossetti i przez Ruskina. Przeżył upadek swego świata młodości patrząc na stosy Savonaroli, na których spłonęły również i jego dzieła, stąd smutek w jego ostatnich obrazach. Z Botticellim kończy się epoka wiary w twórczą moc człowieka. Sentyment religijny zostaje zniszczony w XVI wieku.

Botticelli, po praktyce złotniczej u Filippo Lippi, przy malarstwie w katedrze w Prato, maluje "Siłę" panneaux z serii zleconej Pietro Pollaiuolo dla dekoracji sali Trybunału Mercanzia we Florencji. Obraz ten wywołał sprzeciw cechu malarzy, do którego Sandro wstąpił o wiele później. W tym czasie prawdopodobnie namalował portret Pięknej Simonetty /Rys 128/, kochanki a potem żony Fra Filippo Lippi. Od 1472 prowadził warsztat malarzski na spółkę z Filippino Lippi, dzięki protekcji Lorenzo Il Magnifico. Młodość spędził z Verrocchio i Pollaiuolo i bywał na dworze Medyceusów, gdzie poznał Leonarda da Vinci, razem z którym wstąpił do Bractwa ś. Łukasza. W 1475 Lorenzo zlecił Botticellemu namalowanie sztandaru na uroczystości z okazji imienin Giuliana swego



Rys 128 Botticelli. Piękna Simonetta.

młodsze go brata. W tym czasie Botticelli maluje "Wiosnę" w 1478 /Rys 129/ i "Narodziny Venus", dzieło z 1486. Dzieło to namalowane z niezwykłą gracją i o dziwnym smutku, jakgdyby zgodnym z wierszem śpiewanym przez Lorenza Medyceusza z jego poematu "Ciesz się jeśli chcesz, gdyż jutro jest niepewne!". W 1478 we Florencji miał miejsce zamach Pazzich zabijających Giuliana de Medici, a zwycięski Lorenzo każe Botticellemu namalować ośmiu zdrajców powieszonych za nogi. Obraz, który zniszczono

w 1494 po wygnaniu Medycich z Florencji. Botticelli maluje w kościele Ognissanti we Florencji w 1480 fresk z postacią ś. Augustyna o ogromnej wyrazistości. Modeluje światłem formę bardzo plastycznie podkreślając tragiczne spożycie świętego. Jest to szczytowe osiągnięcie Sandro. W latach 1480-92 jest bardzo aktywny. Maluje wówczas wpisaną w koło Madonnę z Dzieciątkiem wśród śpiewających aniołów, dziś w Uffiziach oraz drugą przepiękną Madonnę z Dzieciątkiem, wpisaną w koło, "Il Magnifico" dziś będącą również w Uffiziach /Rys 2/.

Wezwany przez papieża Sykstusa IV jest malarzem w kaplicy Sykstyńskiej w 1481. Dekoruje pałac Medycich w Volterra i willę Careggi, skąd dwa fragmenty fresków są w Luwrze. Maluje obrazy religijne, jak Świętą Rodzinę, oraz wykonuje ilustracje do Boskiej Komedii Dantego w 1503. Od czasów Savonaroli usuwa się w ciszę i przestaje malować obrazy. Twórczość Botticellego przeżywa swoją drugą młodość w czasach secesji, nawet i u nas w sztuce "Młódź Polski". Zachwycała subtelnością ujęcia i znakomitą rzemiosłem malarskim o charakterystycznej wijącej się linii.

Kończy się wiek XV. Silne dzieła tworzy Luca Signorelli w katedrze w

Rys 129.
Botticelli.
"Narodziny
Wenus".



Orvięto przygotowujęc sztukę Michała Anioła. Pomiędzy Botticellim, a Michałem Aniołem torzy Signorelli tak jak między Bellinim a Giorgione pojawia się Leonardo da Vinci, którego obraz z 1480 "Adoracja Magów" ledwie zacząty, dziś w Uffiziach, zapowiada nowy styl Cinquecenta, do którego należy da Vinci. Nikną jasne kolory wywodzące się jeszcze z tradycji gotyckich. Obraz odtąd ginie w cieniach.

Jak pisze Lionello Venturi: "Leonardo maluje raczej duszę niż ciało" Botticelli w swym malarstwie jak Ghirlandajo zwraca się do przeszłości, o czym pisze niemiecki historyk sztuki R. Hamann określając sztukę Italii drugiej połowy XV jako Neogotyck.

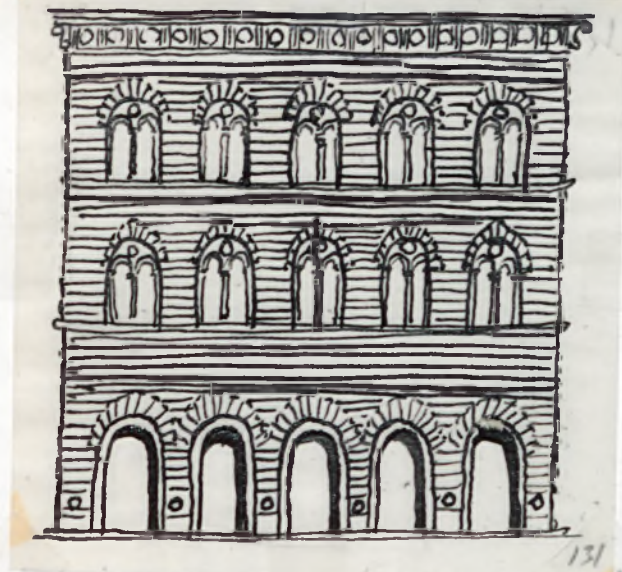
Leonardo przełamuje kontury rysunkowe kolorem wypowiada ekspresję. W jego światłocieniu gra silniej cień, a kolor zostaje poświęcony dla niuansów, dla "sfumato" cieniowania, dla uzyskania wibracji powietrza. Tworzy nową sztukę nowego wieku.

Niezwykła cywilizacja florenckiego Quattrocenta o licznych arcydziełach kończy się zwiastując wielkie dzieła nowych mistrzów, po których przyjdzie zniszczenie Italii w XVI stuleciu.

Zwarta jednolita sztuka Quattrocenta zostanie złamana przez Cinquecento tworzące wielkie dzieła klasyczne, które w podbitym kraju prze-rodzą się w suchy akademicyzm.



Rys 130 Botticelli. Autortret.



Rys 131. Giuliano da Maiano
Elewacja pałacu Spannocchi w
Sienie.

3.2.1.3. Architektura.

Druga połowa Quattrocenta przynosi liczne dzieła, głównie cywilne, rozwijające problematykę budownictwa z pierwszej połowy wieku.

Giuliano di Leonardo d'Antonio da Maiano /1432-1490/ urodzony we Florencji umarł w Neaplu, architekt i rzeźbiarz brat Benedetto da Maiano, z którym wspólnie prowadził budowy. Pracował we Florencji, Sienie i w Neapolu. W 1473-76 budował Palazzo Spannocchi w Sienie, a potem dziedziniec w Palazzo Pazzi-Quaratesi we Florencji. W latach 1477-90 był architektem katedry florenckiej. W Faenzy zbudował przy katedrze

Capella Santa Fina, w San Gimignano dziedziniec w klasztorze Santa Fiore i Santa Lucilla, w Arezzo portyk przy San Domenico i portal w San Agostino w Recanate oraz Porta Capua, bramę miejską w Neapolu.

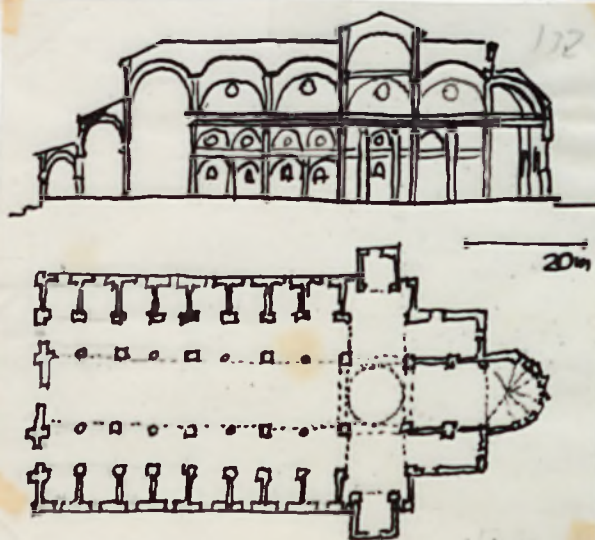
Pierwszym mistrzem tej epoki był brat Giuliana, Benedetto di Leonardo da Maiano /1442-97/ twórca pałacu Strozzi i portyku Santa Maria della Grazie w Arezzo.

Giuliano da Maiano wraz z Bernardo Rossellino i Francesco di Giorgio jest twórcą pałacu Spannocchi w Sienie. Jest to pałac o tradycyjnym układzie pałaców florenckich o indywidualnie opracowanych detalach. /Rys 131/.

Poziomy rysunek rustyki został tu uzyskany przy pomocy szlifowania na krawędziach przyciętych kamieni ukośnych faz. Okna mają tradycyjny średniowieczny układ. Podwójne, łukowe ze środkową kolumnką są objęte przez

ostrołukową archiwoltę z klinców, z medalionem pod łukiem nad kolumnką. Rysunek klinców łuku został uzyskany przez wcięcia wykonane na płasko ułożonych kamieniach.

Z tą płaską rustyką kontrastują gzymsy międzypiętrowe i górny gzyms o dużym wysięgu dekoracyjny z konsolami. Pod gzymsem znajduje się czwarta kondygnacja ukryta za pełną ścianą attyki. Gzyms między konsolami zdobią medaliony. Jest to pierwszy przykład takiej dekoracji, często stosowanej w XVI. Następnym dziełem Giuliana da Maiano jest kościół w Faenzy /Rys 132/ trzynawowy, z



Rys 132. Giuliano da Maiano, kościół w Faenzy, plan i przekrój.

z rzędami bocznych kaplic po bokach, z transeptem o ramionach zamkniętych kaplicami z ciemną kopułą na skrzyżowaniu z nawą główną. Za transeptem jest chór dwusegmentowy zakończony apsydą półokrągłą występującą na zewnątrz kościoła. Niska kopuła oparta jest na pandantywach. Nawa główna jak i nawy boczne i kaplice są przekryte sklepieniami żaglowymi. Plan kościoła w Faenzy przypomina Brunellesco plan w San Lorenzo. Przyjęcie jednego typu sklepień dla różnych rozpiętości potęguje w tych wnętrzach efekt z jednolitej kompozycji przestrzennej.

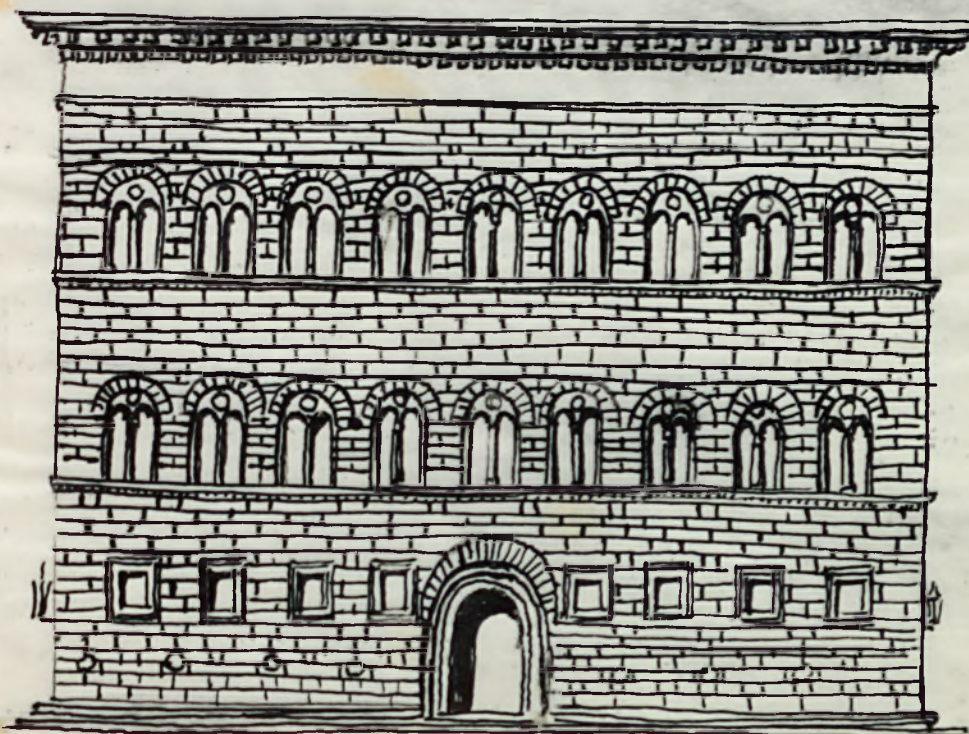
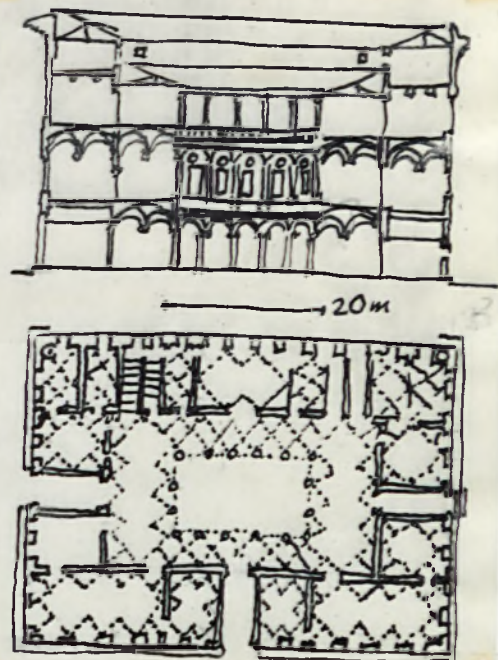
Pałac Strozzych we Florencji

/Rys 133-1 36/ budowany był w

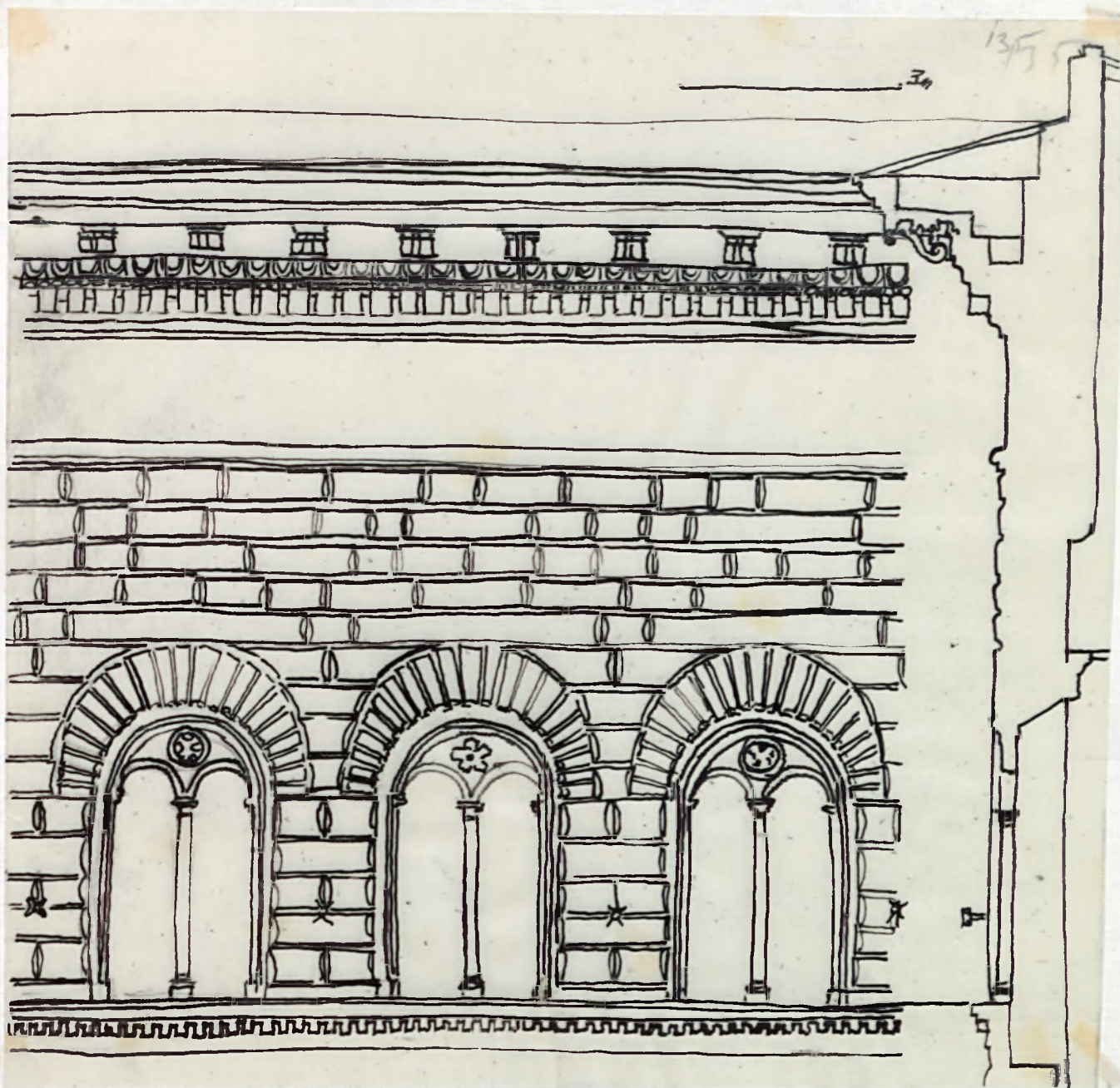
latach 1489-1505. Benedetto da Maiano

Rys 133. Benedetto da Maiano, Giovanni Sangallo i Simone Cronaca, Pałac Strozzi we Florencji, plan i przekrój.

wraz z Giovanni Sangallo wykonał drewniany model budynku dla Filippo Strozzi. Plany opracowywali również ci dwaj architekci, a Simone del Pollaiuolo zwany Cronaca /1457-1508/ ukształtował dziedziniec i główny gzyms elewacji. Ponadto przy tym pałacu współpracował Giacomo di Stefano Razelli. Według Vasariego głównym twórcą projektu był Benedetto da Maiano. Mury wykonano w cegle, stosując wykładzinę z bloków szregu wapienia. Rozwinięcie projektu pałacu ograniczały trzy ulice, a z czwartej

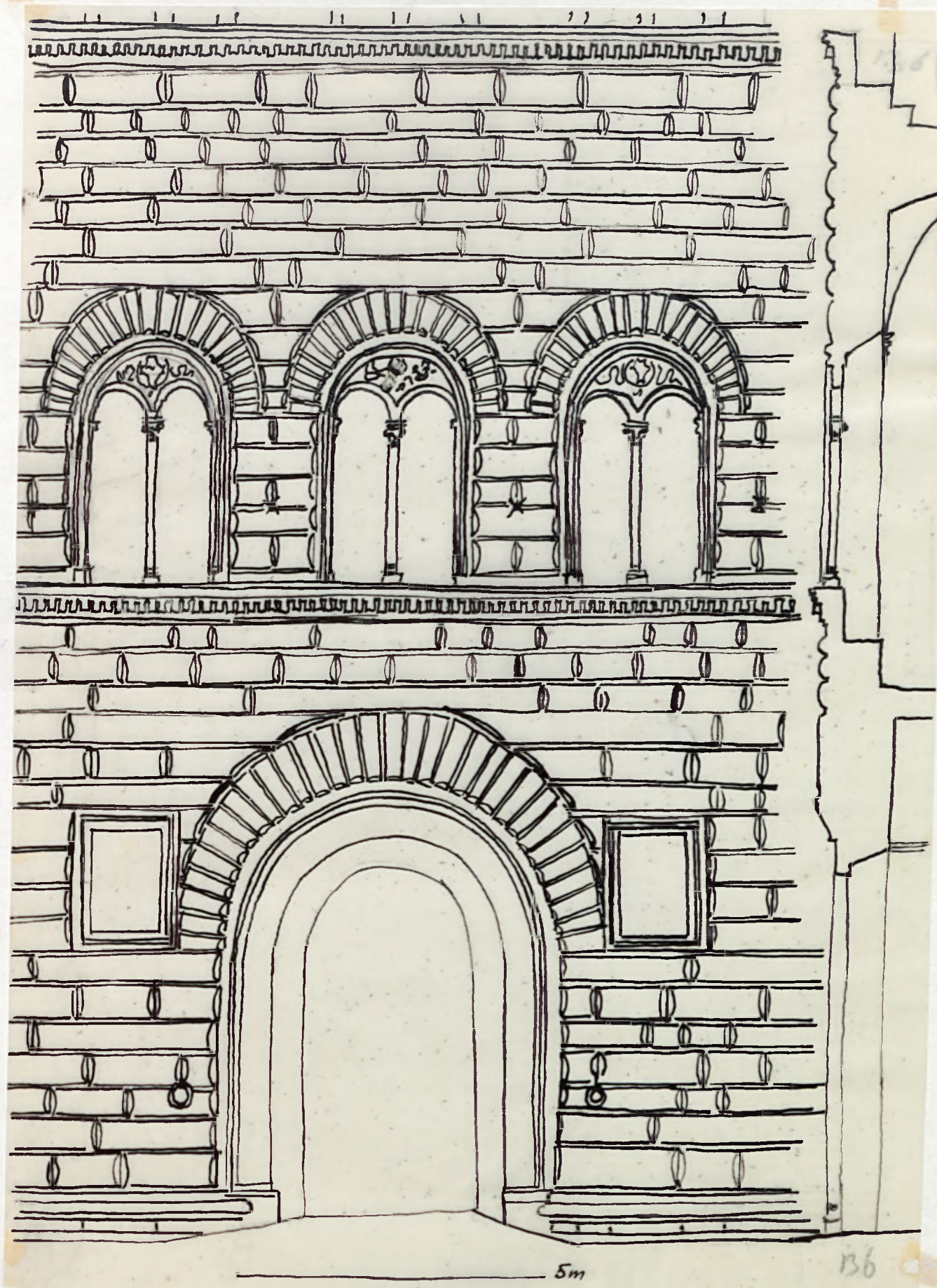


Rys 134 Benedetto da Maiano, Giovanni Sangallo i Cronaca, Pałac Strozzi elewacja.



Rys 135 Benedetto da Maiano, Giovanni Sangallo i Cronaca ,fragment górnej części elewacji pałacu Strozzych.

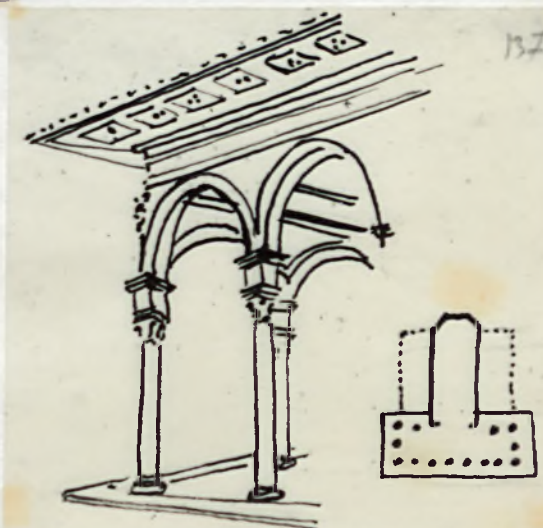
strony był ogród. Na parterze są ustawione symetrycznie na dwóch osiach trzy wjazdy i czwarte wyjście do ogrodu. Cały parter jest sklepiiony. Symetrycznie ustawiono klatki schodowe obok występujących w tym pałacu średniowiecznych kręconych schodów o średnicy 70 cm, w narożach budynku, w grubości murów. Pierwsze piętro jest również całe sklepiione, a dopiero na drugim piętrze są drewniane pułapy. Trzecie piętro zbudowane w wysokości gzymsu zewnętrznego ma okna od strony dziedzińca i jest szerokie tylko na jeden trakt, na pół szerokości budynku. Na pierwszym i drugim piętrze stopnie prowadzą do podniesionych okien zewnętrznych, tak, że poziom spodu okien jest podniesiony na 1,6 m ponad poziom posadzki we wnętrzu. Wysokość parteru wynosi 8,6m, a piętra 9,3m. Okna są wysokie na 3,22m. Wysokość gzymsu wynosi 2,39, a jego wyładowanie 2,26m. Budynek w porównaniu do pierwotnego modelu został mocno podwyższony i ma obecnie



Rys 136. Benedetto da Maiano, Giovanni Sangallo i Cronaca, fragment dolnej części elewacji pałacu Strozzych.

wysokość 32m dla trzech kondygnacji z gzymsem, bez cokołu wysokości zmiennej wraz z ławą średnio około 70 cm. Fasada pałacu Strozzych zachowuje typowy średniowieczny układ o trzech kondygnacjach z kwadratowymi wysoko umieszczonymi oknami, na parterze silnie zakratowanymi. Na dwóch piętrach okna oparte na gzymsach podziałów między kondygnacyjnych są podwójne, łukowe, przedzielone kolumnką z pilastrami podpierającymi po bokach łuki nad okienne. Ponad słupkiem międzyokiennym są medaliony ozdobione płaskorzeźbami, wraz z oknami objęte archiwoltą o długich wąskich klincach. Na narożach budynku są ozdobne kute w kamieniu tarcze herbowe wysokie na trzy metry ze wstęgami rzeźbionymi na sąsiednich blokach. Cokół silnie rozwinięty składa się z mocno narysowanej ławy stojącej na granitowym stopniu. Silnie rustykowana ściana ma wykładzinę z wypukłych kamieni ze skośnymi rozglifieniami podkreślającymi podział wykładziny. Gzymsy między okienne mają jako jedyny ornament ząbków i półwałki. Całość wieńczy wielki gzyms oparty na mocnych kroksztynach z pasem ząbków i wielkich wolich oczu "oeil-de-boeuf". Widać w tym rozwiązaniu dążenie do zachowania jednolitości stylistycznej nowo budowanego pałacu z otaczającym tłem zabudowy średniowiecznego miasta. Nadaaje to pałacowi Strozzych wyraz surowy i archaiczny, w tej elewacji o rzadko rozstawionych oknach objętych wypukłymi modelunkami na tle ciężkiej rustyki, zresztą coraz lżejszej w górę, w miarę narastania wysokości ściany. Główną ozdobą jest gzyms, którego modyliony są rzeźbione w liście korynckie. Dodatkową ozdobą są na narożach kute w żelazie latarnie, arcydzieła robót kowalskich oraz na dole wiszące żelazne obręcze zapewne służące do wiązania koni. Istniejące pod gzymsem otwory, podobne do otworów występujących również w Palazzo Riccardi i w pałacach sienieńskich, pozwalają się domyślać, że służyły do zawieszania girland dla dekoracji budynku na dni świąteczne.

Benedetto da Maiano pod wpływem silnych tradycji zachował elewację trzy kondygnacyjową budując w rzeczywistości cztery a nawet pięć kondygnacji. Dziedziniec również wydaje się trzy kondygnacyjny z głęboko cofniętą ścianą czwartej kondygnacji nie widocznej z dziedzińca. Na tym dziedzińcu na parterze są otwarte galerie, okna na pierwszym piętrze i otwarta loggia na drugim piętrze z kolumnami podpierającymi architrav i dach. Pałac Strozzych był typowym reprezentacyjnym pałacem zbudowanym dla uroczystych reprezentacji w wielkich salonach.

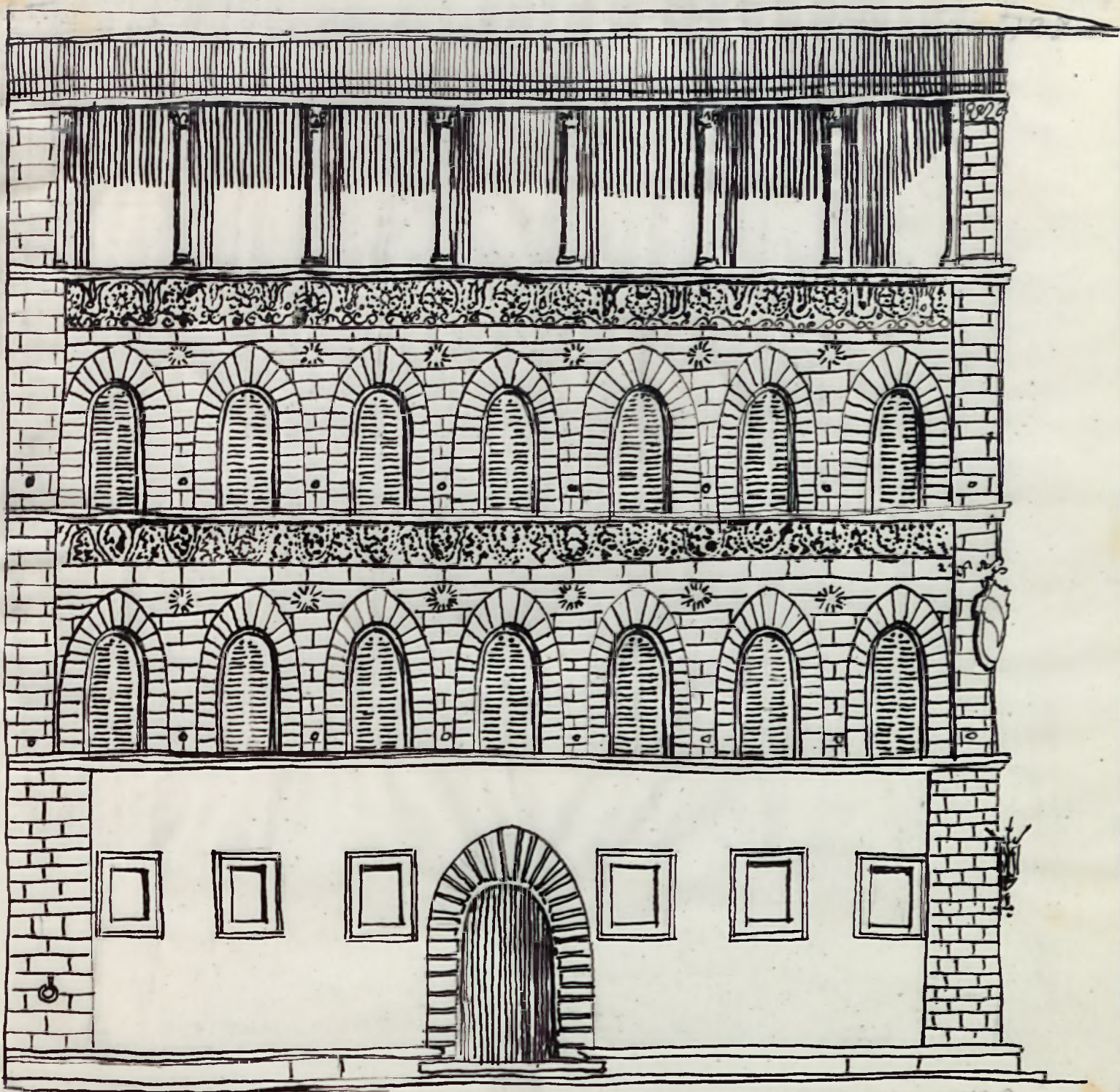


Rys 137 Benedetto da Maiano
Portyk S. Maria della Grazie, Arez

Drugim interesującym dziełem Benedetta da Maiano jest portyk dobudowany w 1490 do kościoła Santa Maria della Grazie w Arezzo /Rys 137/ jako otwarta kruchta przed wnętrzem kościelnym. Autor powtórzył tu formę Brunellesco opierając łuki arkad na impostach nad kolumnami o formie belkowania z kapitelami kompozytowymi. Te szerokie arkady oparte na impostach stanowiących wycinek belkowania przypominają arkady w San Spirito we Florencji. Ze względu na brak narożnych ścian czy słupów w tym obiekcie jak u Brunellesco dla likwidacji sił parcia zastosowano metalowe ściągi. Dach jest drewniany z dużym okapem, a pułap nad loggią również drewniany jest kasetonowy z rzeźbionymi elementami dekoracyjnymi polichromowanymi. W twórczości braci da Maiano obserwujemy powtarzanie form stosowanych przez Brunellesco. Budują wnętrza regularne i symetryczne. Płaskie kasetonowe stropy polichromowane. Stosując powściągliwą dekorację podkreślają elementy konstrukcyjne. Ta zasada rozwinięta przez Brunellesco, a wywodząca się z architektury średniowiecznej zaczyna zanikać od drugiej połowy XV stulecia. Majestatyczność, solenność i świąteczność stają się w XVI w Italii głównymi wymaganiami mecenasów.

Wśród architektów pracujących we Florencji w drugiej połowie XV poważną rolę ogrywa Simone Pollaiuolo zwany Cronaca /1457-1508/ od 1475-80 pracujący w Rzymie. Współpracował przy pałacu Strozich projektując dziedziniec i główny gzyms elewacji zewnętrznej. Zbudował Palazzo Guadagni w latach 1496-1506, kościół San Salvatore al Monte we Florencji w 1475-1504. Największym jego dziełem jest Palazzo Guadagni rozpoczęty w 1496 /Rys 138/. Jest to pałac o planie asymetrycznym na narożu Piazza San Spirito o ciekawym układzie wnętrza złożonego z sal o planach trapezowych. Układ tych planów narzucił trapezowy plan urbanistyczny. Elewacja główna ma cztery kondygnacje. Trzy dolne typowe, z kwadratowymi oknami na parterze i z pojedynczymi oknami na dwóch piętrach objętych klincami i opartych na gzymsikach podziałów międzyokiennych. Ścianę pokrywa rustyka kamienna o wyraźnym podziale poziomym. Dochodzi w tym pałacu dodatkowe piętro z galerią, której kolumnada podpira prosty architrav pod silnie nawieszonym okapem. Elewację ponadto zdobią fryzy nad pierwszym i drugim piętrem wykończone z sgrafitta z inkrustowanym reliefem na wzór antyczny. W planie tego pałacu zachował Cronaca układ tradycyjny z małym wewnętrznym dziedzińcem z wjazdami. Na piętro prowadzą szerokie reprezentacyjne schody. Postępując za Giuliano da Maiano Cronaca naśladując dekoracje pałacu Spannocchi w Sienie dokonał kolejny krok w dekorowaniu pałacowych elewacji.

Cronaca zbudował kościółek San Salvatore al Monte we Florencji w 1475-1504. Jest to kościółek jednonawowy z prostokątnym prezbiterium i z jednostronnym rzędem kwadratowych w planie kaplic wzdłuż nawy.



138

Rys 138. Cronaca, elewacja Palazzo Guadagni we Florencji.

Elewacja wewnętrzna nawy ma spiętrzony porządek, na dole z pilastrami tokańskimi podpierającymi belkowanie i z arkadami opartymi na impostach słupów, a na piętrze występują węższe pilastry również tokańskie stojące na stylobatach, podpierające belkowanie i obejmujące okna zwieńczone trójkątnymi tympanonami opartymi na pilastkach przyokiennych.

Fasada zewnętrzna jest gładka z obramowanymi oknami z tympanonami i z ozdobnym portalem.

Cronaca w tym budynku rozwinął kompozycję w oparciu o płaskie detale. Wybitnym przedstawicielem końca Quattrocenta jest Giuliano da Sangallo architekt i rzeźbiarz /1445-1516/ urodzony we Florencji i uprawiający snyderstwo wraz ze swym bratem Antonio da Sangallo Starszym.

Pracował we Florencji, Mediolanie, Perugii, Rzymie, Neapolu i w wielu innych miastach Italii jak i we Francji południowej. W 1497 był głównym inżynierem we Florencji, a w 1514 głównym architektem bazyliki ś. Piotra w Rzymie. Pracował zarówno z Antonio da Sangallo Starszym jak i z jego synem Antonio da Sangallo Młodszym, jak i z Bazzo d'Agnolo. Giuliano da Sangallo zbudował willę Poggio in Caiano w 1480-85, kościół Santa Madonna delle Carceri w Prato w 1485-91. We Florencji klasztor Augustianów w 1488, zakrystię przy San Spirito w 1488-92, oraz wraz z Cronacą Palazzo Gondi w 1490-94. Palazzo dziś nazywane Palazzo Strozzi zbudował w 1490-98. Następnie wzniósł dziedziniec i fasadę kościoła Santa Maddalena de Pazzi w 1492. Pracował przy budowie pałacu Strozzi od 1489 do 1506. Zbudował kopułę w kościele w Loreto w 1490-1500. Brał udział przy wznoszeniu fortyfikacji w 1483 w Ostii w Baldo Elza w 1479, w Sarzanie w 1483-88 w 1502 w Borgo San Sepolcro jak i w Cortone, Arezzo, Pizie i w Livorno w latach 1509-1512. Wykonał liczne modele-projekty pałaców jak : pałacu w Neapolu, pałacu Strozzi, Palazzo Lodovico il Moro w Mediolanie w 1492, pałacu dla króla francuskiego Karola VIII w 1494 oraz wykonał wraz z Bazzo d'Agnolo model galerii pod kopułą katedry florenckiej. Wykonał projekt Sapienzy w Sienie w 1492, pałacu Medicich na Piazza Navona w Rzymie w 1515-16 oraz projektował bazylikę ś. Piotra w Rzymie w latach 1467-72.

Był jednym z pierwszych projektantów budynków o planach centralnych. Zbudował nieduży kościół Santa Maria delle Carceri w Prato pod Florencją w latach 1485-91 /Rys 139/. Budynek ten ma plan centralny, o rysunku krzyża greckiego równoramiennego ze środkową kopułą podpartą sklepieniami kolebkowymi na ramionach krzyża. Kopuła oparta na żaglach ozdobionych jak u Brunellesco medalionami stoi na tamburze. Sklepienie kopuły uźebrowane, o żebrach łukowych, ma formę "pomarańczy" jak kopuły Brunellesco, z oknami okrągłymi umieszczonymi na tamburze pod łukami żeber kopuły. W części dolnej występują profilowane łuki oraz porządek koryncki podziału ścian o rzadko rozstawionych pilastrach i z dekorowanym fryzem jak w Starej Zakrystii w San Lorenzo. Inne jest tylko ukształtowanie tamburu, który nie występuje na zewnątrz. Kopuła została ukryta pod stożkowym dachem opartym na wysokim murze tremplowym ponad tamburem, a wewnętrzny tambur jest ukryty poza balustradą nawieszoną dookoła trójkątów sferycznych podpierających kopułę. We wnętrzu, fryz jak u Brunellesco jest dekorowany rzeźbionymi

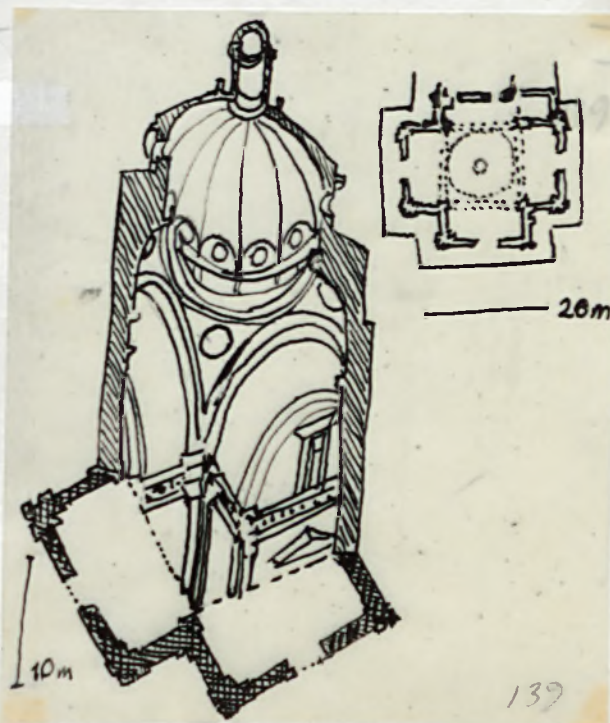
emaliowanymi fajansami. Zewnętrzny podział elewacji został narysowany w prostokąty i jest to inkrustacja marmurowa płaska jak w kościołach florenckich protorenesansowych, takich jak San Miniato. Zewnętrzny podział elewacji jest zgodny z poziomami podziału wewnętrznego o co zawsze zabiegał Filippo Brunellesco. Przy trasowaniu proporcji zastosowano złote cięcie.

Podobna do tego budynku jest zakrystia przy San Spirito we Florencji z 1488-92 /Rys 140 i 141/. Zakrystia ma plan kwadratowy z czterema narożnymi półkolistymi niszami i z osobną wieloboczną kaplicą. Wnętrze zakrystii nakrywa kopuła o półkolistych żebrach "Pół pomarańczy" a z okrągłymi oknami pod łukami żeber. Kopuła miała pierwotnie latarnię zabudowaną później przez wyższą zewnętrzną kopułę. Wnętrze w tym budynku o tyle jest inne poza formą planu, że podział ścian jest skomponowany przy pomocy spiętrzonego porządku o gęstym rozstawie półkolumn. Półkolumny zostały postawione na załamaniu się ścian wnętrza przekształconego niszami w ośmiobok. Pomiędzy narożnymi niszami półkolistymi w planie są cztery nisze płaskie na ścianach przesklepione łukowo arkadami.

U dołu między narożnymi parami półkolumn podpierających belkowanie są łuki nisz oparte na impostach pilastrów. Na piętrze między parami pilastrów są okna obramowane kolumnienkami, podpierającymi trójkątne tympanony nadokienne. Przy budowie tej kaplicy również kształtowanej pod silnym wpływem architektury Brunellesco współpracował Cronaca.

Palazzo Gondi, które jest dziełem Giuliana da Sangallo ma typową elewację florencką trzykondygnacyjową z cokołem i z silnie nawieszonym gzymsem. Fasadę kształtuje silna rustyka pozioma z kwadratowymi oknami na parterze i z półkolisto przesklepionymi oknami pięter, które otaczają wysokie łuki z klinców. Okna są jak zawsze oparte na gzymsikach dzielących kondygnacje i rysujących poziomy podział elewacji.

Ciekawy jest plan tego pałacu położonego na narożniku dwóch ulic o ostrym kącie przecięcia,

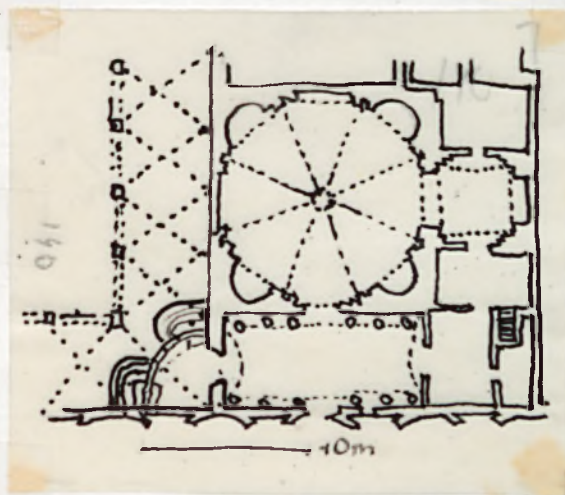


Rys 139. Giuliano da Sangallo. Plan i aksonometria kościoła S. Maria delle Carceri.

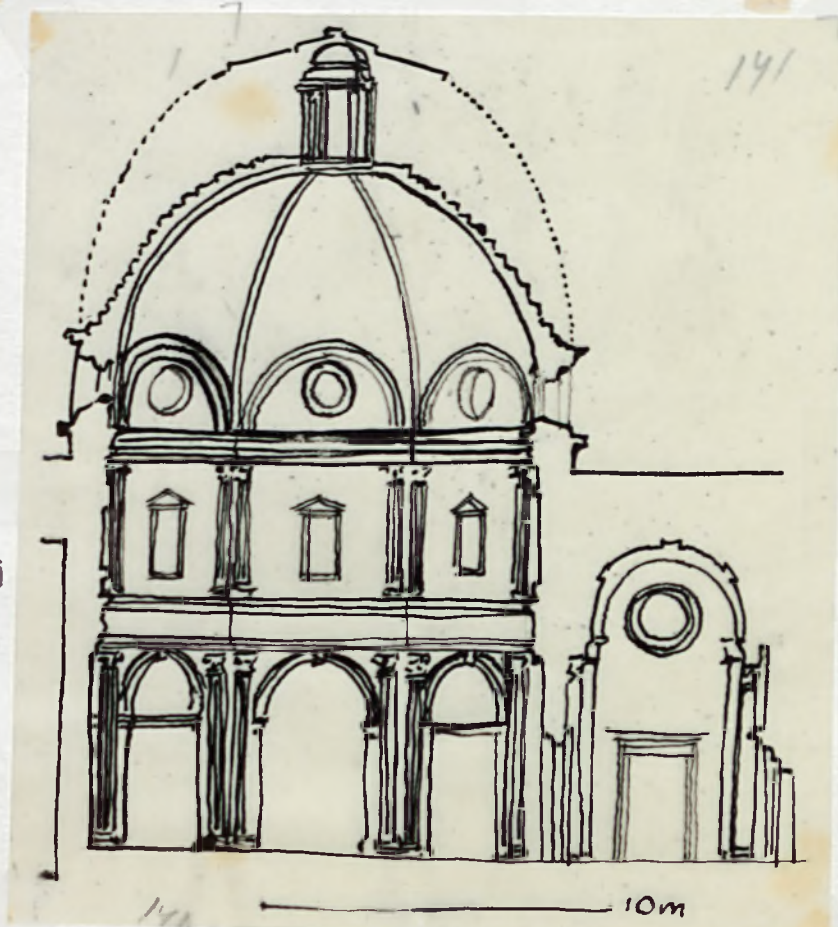
w który świetnie został wrysowany plan użytkowy pokoi otaczających wewnętrzny dziedziniec przy pomocy skracania pokoi trapezowych do wyrównania z ukosem ściany zewnętrznej przy prostej ścianie wewnętrznej od dziedzińca. Mały prostokątny dziedziniec z loggiami ma w planie dwie na trzy arkady i jak zawsze po środku znajduje się piękna brązowa fontanna. Po raz pierwszy w tym budynku schody dwubiegowe zostały oświetlone oknami zewnętrznymi, oświetlającymi podesty na piętrach, dzięki czemu okna te są tak samo posadowione jak okna piętra. Budynek ten o zewnętrznej elewacji trzykondygnacyjowej ma cztery kondygnacje wewnętrzne, przez co przy dużej wysokości i przy wąskim dziedzińcu proporcje tego podwórca są jak 1 do $3 \frac{1}{2}$, szerokości do wysokości. Stąd zaciemnienie wewnątrz w tym pałacu. W omawianym obiekcie czwartą kondygnację stanowi piętro ukryte na elewacji między pierwszym a drugim piętrem. Piętro pośrednie, sypialniowe na pełną szerokość budynku mające jedynie małe okienka na dziedziniec.

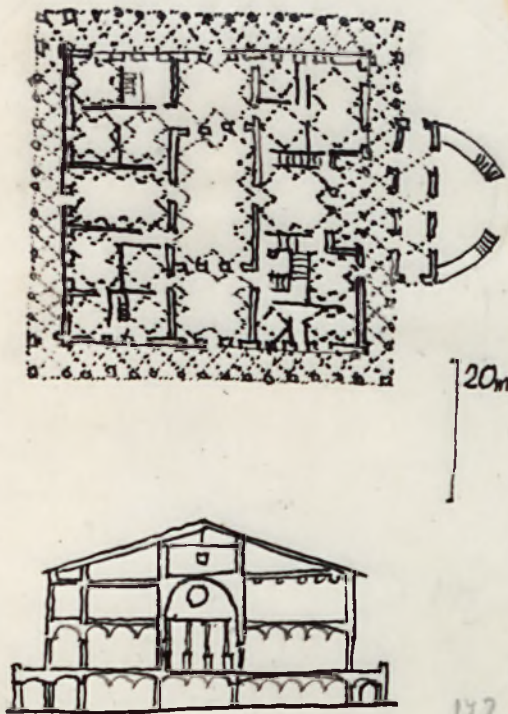
Willa Medici w Poggio a Caiano z 1480-85 jest to budynek postawiony na wzgórzu w parku na planie kwadratu wzniesiony na silnym cokole.

Na parterze dom otacza dookoła arkadowana galeria o łukach opartych na słupach niosących taras na piętrze otaczający budynek. Parter i piętro zostały przesklepione, a drugie piętro przekrywają pulapy. Willa składa się z dwóch skrzydeł dwutraktowych piętrowych i ze



Rys 140 plan i rys 141 przekrój zakrystii przy San Spirito we Florencji. Dzieło Giuliano da Sangallo.





Rys 142 Giuliano da Sangallo.
Plan i przekrój willi w Caiano.

środkowej wysokiej na dwie kondygnacji dużej sali sklepionej ozdobnym sklepieniem kolebkowym /Rys 142/. Sklepienie to jest pokryte kasetami profilowanymi, z rozetami o wykrojach kwadratowych, okrągłych i owalnych. Wszystko pokrywa polichromia ze złoceniami.

Na piętro prowadzą monumentalne schody czterobiegowe. Po środku frontального skrzydła, do którego prowadzą dwa półkoliste biegi stopni zewnętrznych jest portyk z galerią ozdobioną tympanonem czego zazwyczaj nigdy nie spotykamy w budownictwie cywilnym. Willa była otoczona murem z czterema narożnymi wieżami i miała bramę na osi głównej dla podjazdów.

Należy ponadto jeszcze wspomnieć o Agostino di Duccio /1418-81/ architekcie pracującym w Umbrii, który zbudował małe

oratorium San Bernardino i miejską bramę San Pietro w Perugii.

Architektura florencka w drugiej połowie XV stulecia rozwijała formy ukształtowane w pierwszym okresie renesansu i nie ma dzieł tej miary jakie powstały w tym pierwszym okresie. Rozwija styl elewacji pałacowych tworząc Palazzo Strozzi oraz w pałacach rozbudowuje reprezentacyjną formę schodów wewnętrznych.

3.2.2. Drugi okres renesansu w Italii środkowej.

3.2.2.1. Rzeźba.

Najważniejszy ośrodek rzeźbiarski w Italii środkowej powstał w Sienie należące do Republiki Florenckiej, dzięki wspaniałemu rzeźbiarzowi jakim był Jacopo della Quercia /1374-1438/ zaliczany do pierwszego okresu renesansu włoskiego. Wyszedł ze sztuki gotyckiej.

Jeszcze gotycki charakter ma rzeźba kobiety zmarłej, jaką wyrzeźbił Quercia na tumbie grobowca Ilarii del Caretto z 1406-7 w katedrze w Luce. Sarkofag ma po bokach płaskorzeźby amorków z girlandami liści, już o rysunku renesansowym. W 1409 della Quercia wykonał przepiękną fontannę "Fonte gaia" w Sienie /Rys 143 i 144/. Wykonał w tej fontannie na obramowaniu wewnętrznym basenu wodnego dziewięć nisz półkolistych z wypukło rzeźbami siedzących postaci dziewczęcych symbolizujących Cnoty Rys 144/. Mają pięknie wyrzeźbione ręce i twarze, ubrane w miękkie draperie.



Rys 143 della Quercia "Fonte gaia" w Sienie.

Świetnie zostały posadzone rzeźby tych wdzięcznych dziewcząt w swych niszach nad wodą. Od strony dojścia do fontanny basen ramują dwie rzeźby Wilczyc.

W 1413-16 Jacopo della Quercia wyrzeźbił retabulum ołtarzowe dla kościoła San Frediano w Luccie z gotyckim podziałem architektonicznym z niszami pod ostrołukami, w których wyrzeźbił renesansowo kształtowane postacie świętych. Podobnie tego rzeźbiarza brązowe płaskorzeźby na chrzcielnicy w baptysterium sienneńskim z 1415-16 mimo obramowania gotyckiego nie mają już formy średniowiecznej.

Wyjątkowo piękny jest portal w San Petronio w Bolonii z już czysto renesansowymi rzeźbami w panneaux z 1430 /Rys 145/. Widać poprzez rzeźby Jacopo della Quercia jak forma gotycka w pierwszych latach Quattrocenta przeradza się z gotyckiej w renesansową co szczególnie jasno jest czytelne w coraz większym kształtowaniu fałd w szatach.

Artysta ten rzeźbił również w Ferrarze i we Florencji, a jego dzieła z 1425-38 z ostatnich lat jego życia zapowiadają ~~rozma-ach-~~ swym rozmachem rzeźby Michała Anioła.



Współczesny Della Quercii, Giovanni Turini wyrzeźbił w Sienie w brązie "Wilczycę", dziś stojącą przy wejściu do Palazzo Publico. Rzeźba ta wyraźnie należy do epoki przejściowej, przed renesansowej.

Antonio Federighi de' Tolomei ze Sieny /1420-90/ pracował przy fasadzie katedry sienneńskiej, a w latach 1450-56 rzeźbił elewację w Orvieto.

Następnie rzeźbił w Sienie malarz i rzeźbiarz Francesco di Giorgio Martini rzeźbiący tradycyjną techniką w drzewie. Twórczość jego jest pod wyraźnym wpływem dzieł Donatelli.

Dalsi rzeźbiarze sienneńscy to Pietro di Tomaso del Minella /1391-1458/, Lorenzo di Pietro Gen Vecchietta /1412-1480/ należący do sienneńskiej szkoły, którzy rzeźbili brązy w Pienzy. Francesco Maurizio di Giorgio Martini

Rys 144. Della Quercia, rzeźba "Mądrość", jednej z Gnót zdobiących fontannę.



Rys 145. Della Quercia
z portalu S. Petronio
w Bolonii, panneau:
"Wygnanie z Raju".

Pollaiuolo w 1483 rzeźbił w Urbino reliefy i posąжки w brązie./1439-1502/. Neroccio di Bartolomeo /1447-1500/ uczeń Vecchietty był rzeźbiarzem i malarzem. Drugi uczeń Vecchietty, Giovanni di Stefano był twórcą posągu św. Katarzyna dla Oratorium Santa Caterina w Sienie, w marmurze, w 1487. Wyrzeźbił również popiersie marmurowe św. Katarzyny dla Palazzo Palmieri-Nuti w Sienie.

Giacomo Cozzarelli /1453-1515/ architekt i rzeźbiarz uczeń Giovanni di Stefano od 1477 rzeźbił w Urbino posąg Santa Maddalena do San Spirito w Sienie, Pietę do Osservanza w Sienie, a w drzewie wyrzeźbiony posąg San Cristoforo dziś jest w Luwrze.

Siena zdobyta w 1530 przez Hiszpanów, powstała w 1552, a kiedy ponownie została zdobyta w 1554, sztuka upadła w podbitym mieście.

W Luccie tworzył na stałe osiadły w tym mieście rzeźbiarz florencki Matteo Civitali /1435-1501/, po którym pozostały posągi allegoryczne. Rozwijała się rzeźba w Perugii, w tym uroczym mieście wśród wzgórz, o którym pisze P. Muratow: "Każdego wieczora gdy zachodzi słońce, mieszkańcy nawet najskromniejsi tego miasta jak i ich zamorscy goście patrzą z otwartych tarasów na zieleniejące jak beryl czyste niebo, na tle ciemno granatowych wilgotnych wzgórz, na purpurę gór obrysowanych złotym konturem, na śniegi różowe, które zapalają się na chwilę, aby znów zgasnąć". Niewątpliwie wielkim nauczycielem artystów Italii była jej wspaniała przyroda.

W oratorium San Bernardo z 1457-61 znajdują się płaskorzeźby florentyńczyka Agostino di Duccio /1418-1481/ najsubtelniejszego ucznia Donatelli pracującego w Perugii i w Rimini. Reliefy w oratorium w Perugii mają postacie o rytmicznym układzie fałd, niemal attyckim. Są to jakgdyby zwoje przeźroczystej tkaniny jakże lekko wykute w marmurze. Czarodziejskie kształty wydobyte z głębi kamiennej płyty. Duccio pracował również przy mauzoleum Malatesty w Rimini. Sztuka w Perugii rozwijała się pod wpływem mistrzów florenckich i sieneńskich.

W Bolonii rzeźbił Niccolo de l'Apulia di Bari twórca wspaniałej "Arca San Domenico" w kościele San Domenico z 1498.

W Mantui rzeźbił architekt i rzeźbiarz Luca Francelli /1450-95/.

W Matui i w Ferrarze rzeźbił Nicolo Spendario /1425-95/ oraz Savelli z Mantui & 1445-7 do 1463-77/ który wyrzeźbił w Ferrarze płaskorzeźbę portretową Eleonory d'Aragon dziś w Luwrze. Był twórcą w Chiesa della Santa w Bolonii bogatego portalu z płaskorzeźbami zdobiacymi powierzchnię pilatrów oraz grobowca papieża Aleksandra V w San Francesco w Bolonii.

W Rimini i w Ferrarze działał Matteo di Andrea de Pasti zmarły w 1467. Następnie w Rimini rzeźbił Giovanni da Verona /1475-1525/ snycerz, twórca wspaniałych intarsji.

W Modenie, Guido Mazzoni da Modena, w 1450, wyrzeźbił Ukrzyżowanie w kościele San Giovanni. Prawdopodobnie był twórcą grobowca króla francuskiego Karola VIII w Saint Denis we Francji.

W Urbino rzeźbił florentyńczyk Francesco Laurana /?-1502/ twórca popiersia Battisty Sforzy.

W Padwie Giovanni da Pisa wyrzeźbił ołtarz terrakotowy w Eremitani w kaplicy San Jacopo w 1442. Urbano da Cortone, zmarły w 1504, pracujący w Padwie wyrzeźbił liczne nagrobki jak i w katedrze w Sienie. Bartolomeo Bellano /1430-1500/ współpracownik Donatella wyrzeźbił grobowiec Rozelli w Padwie w Santo z płaskorzeźbami klasycznymi wyciętymi w marmurze w stylu płaskorzeźb Donatelli.

W Ferrarze pracowali florentyńczycy: Antonio di Cristoforo i Niccolo di Giovanni Baroncelli uczeń Brunellesco, twórca konnego pomnika Mikołaja III margrabiego Ferrary, zbudowanego w 1451.

W 1453 stanął w Padwie pomnik Gattamelaty Donatelli, przy którym współpracował Niccolo Baroncelli z synem. Wyrzeźbili oni w katedrze w Ferrarze „Ukrzyżowanie” oraz posągi San Giorgio i San Maurizio w brązie. Również w katedrze w Ferrarze stanęły posągi dłuta Domenico Paris z Padwy. W początkach XVI stulecia działał na terenie Ferrary Alfons Citadella, twórca popiersia cesarza Karola V.

Podobnie jak cały kraj Italia środkowa w drugiej połowie piętnastego wieku ulegała silnym wpływom sztuki florenckiej.

3.2.2.2. Malarstwo.

Rozwija się wielka sztuka mieszczańska oraz pozostająca pod opieką książęcych mecenasów. Powstaje kilka ośrodków twórczych, w których działają uznani mistrzowie. W Arezzo, Perugii, Cita di Castello, Loreto w Orvieto jak i w Rzymie działa mistrz Luca Signorelli /1441- 1450 do 1523/. Malował liczne obrazy ołtarzowe nazywane retabulami.

W katedrze w Perugii jest jego „Madonna wśród dzieci” otaczających tron NMP girlandami kwiatów. Świetna, zwarta kompozycja jest w obrazie „Święta Rodzina” namalowanym w kole, dziś w Uffiziach. /Rys 146/. Signorelli łączy w swoim malarstwie koncepcje artystyczne Pollaiuolo i Piera della Francesca. Pierwszy stosuje niuanse kolorów na wzór Flamandów, odchodząc od czystych jasnych barw. W katedrze w Orvieto oraz w kaplicy della Madonna di San Brizio kontynuuje wielkie freski rozpoczęte przez Fra Angelico w 1447. Na ścianach maluje

sceny z Apokalipsy i z Boskiej Komedii Dantego, a na sklepieniu scenę Sądu Ostatecznego. Maluje kłębowisko wielu nagię postaci z dynamizmem przypominającym twórczość Michała Anioła.

Malarze dolin Umbrii, o wiele statyczniejsi w swej sztuce od Signorelli, to Niccolo di Liberatore di Giacomo di Martino z Foligno /1425-1502/, Giovanni Boccati de Camerino /1420-80/ podlegający wpływowi sztuki sienieńskiej jeszcze gotyckiej, Matteo di Pietro di Giovanni da Gualdo /1430 - 1503/, Lorenzo d'Alessandro di Severino /1440-1503/, Francesco Melanzio z Montefalciome uczeń Perugina /1470-1524/, Pierafonio Mezzastris /1430-1506/ uczeń Benozza Gozzoli, Benedetto Bonfiglio /1429-96/, który namalował freski w Perugii w Palazzo Communale, a potem pracował



Rys 146 Signorelli "Święta Rodzina".

w Rzymie. W Montefalcone w kościołach San Fortunato i San Francesco w 1450 malował Benozzo Gozzoli florentyńczyk. Freski Gozzoli promieniowały na całą Umbrię. W Foligno w 1424 malował freski w katedrze Ottaviano Nelli z Gubbio, a później malował w tym mieście Niccolo da Foligno /1430-1502/.

Wszyscy ci artyści malowali obrazy na deskach do retabulów oraz freski o treści religijnej pozostając pod przemożnym wpływem sztuki florenckiej.

Główny ośrodek szkoły umbryjskiej był w Perugii. Malował tu Bartolomeo Caporali /?-1506/ uważany za jednego z czołowych malarzy umbryjskich. Portrety maluje Fiorenzo di Lorenzo /1445-1525/ i Piero don Bartolomeo della Gata /1448-1502/.

W Perugii tworzy wielki artysta Pietro Vanucci Perugino /1446-1524/ uczeń Piera della Francesca, który wychowywał się z Luccą Signorelli i z nim wspólnie pracował w katedrze w Loreto w 1479. Stworzył freski malowane bardzo jasno w Santa Maria Maddalena dei Pazzi w 1492-6/. Namalował poliptyk do Santa Maria Nuova w Fano. Był twórcą wielkich kompozycji religijnych namalowanych w Cambio w Perugii. Ogromną popularnością cieszyły się jego obrazy religijne sztalugowe takie jak ś. Sebastian, dziś w Luwrze, czy Madonna z Pavii. Malował jasne obrazy skąpane w świetle na tle niebieskiego nieba, podobne do obrazów jakie



Rys 147 Perugino. Portret młodzieńca.



Rys 148. Perugino. Obraz Maria Magdalena /fragment/.

malował Rafael w pierwszych latach swojej twórczości. W jego obrazach urzekająca jest słodycz wyrazu zamysłonych twarzy. /Rys 147 i 148/. W 1481 wyjechał do Rzymu aby malować w Kaplicy Sykstyńskiej.

Również w Perugii tworzy Pinturicchio /1454-1523/, który jak Benozzo Gozzoli lubił malować barwne opowieści. Jego malarstwo jest w typie obrazów Ghirlandaja. W 1481 wyjechał wraz z Perugino aby malować w Kaplicy Sykstyńskiej. W 1505-7 w bibliotece katedry w Sienie namalował na ścianach wspaniałe freski i dekoracje na sklepieniu. Na sklepieniu między lunetami malował małe scenki wśród dekoracji roślinnych oraz na środku sklepienia dwadzieścia scenek w prostokątnych obramowaniach otoczonych ornamentem roślinnym. Na ścianach namalował dwie duże sceny na wprost okien i po cztery sceny na ścianach bocznych pokrywając freskami wszystkie powierzchnie. Pokrył polichromią pilastry dekorując je zwojami roślinnymi w typie tych jakie spotykamy w Certosie w Pavi wyrzeźbione w stiuku. Wszędzie w namalowanych obrazach podniósł jednakowo horyzont ukazując tło architektoniczne i daleki krajobraz, u dołu zaś malując inkrustowane marmurowe posadzki, na których stoją postacie. Pod ścianą, pod obrazami w krąg ustawił pulpity z wystawą starych ksiąg. Stworzył wspaniałe wnętrza.

W Pinakotece w Perugii, w tej kolebce sztuki umbryjskiej pomiędzy Urbino a Marchią znajdujemy liczne dzieła: Ottaviano Nelli z Gubbio, jeszcze gotyckie Gentile da Fabriano, braci Lorenzo i Jacopo da San Severino.

Do Perugii obok malarzy florenckich takich jak Piero della Francesca i Domenico Veneziano przyjeżdżali malarze sienieńscy tacy jak Domenico di Bartolo Aleossardio i Baldovinetti Giovanni Boccati. Venturi pisze, że malarstwo rozwijało się w Perugii od Benedetta Buonfiglio do Perugina i jego uczniów.

Tworzył jeszcze w Perugii Bernardino di Marietto w XVI uczeń Perugina podlegający silnym wpływom sztuki Lucca Signorelli. Jego "Madonna ze św. Andrzejem i Julianem" jest namalowana w zimnej tonacji. Od 1485 do 1494 malował w Perugii Piero della Pieve i powtórnie od 1499 wielkie freski w miejscowym Collegio del Cambi.

W Pienzy malował sienieńczyk Matteo Sano Vecchietta di Giovanni twórca fresków w katedrze: "Madonny ze świętymi", "Wniebowstąpienia" z 1461 oraz tryptyk głównego ołtarza z 1462.

W Volterra, w klasztorze San Girolamo "Zwiastowanie", piękny fresk o delikatnej tonacji namalował Benvenuto di Giovanni sienieńczyk.

W San Gimignano w XV będącym pod panowaniem Republiki Florenckiej malują tacy malarze florency jak: Piero Pollaiuolo, Domenico Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli tworzący ponadto freski w Pizie w Campo Santo.

W dalszym ciągu rozwija się w XV malarstwo gotyckie w Sienie, która do dziś jest jeszcze cała gotycka. Nadal po 1440 naśladowano wspaniałe malarstwo Simone Martini, do końca wieku stosowano złote tło. Szkoła sien-eńska powoli pod wpływem florenckiej przyjmuje formy renesansowe.

Nerccio di Bartolommeo di Benedetto de Landi /1447-1500/ maluje archaizujące obrazy ołtarzowe. Podobnie maluje Matteo di Giovanni /1430-1495/ idący za sztuką Simone Martini, uczeń Francesco di Giorgio, malarz i rzeźbiarz stosujący rysunek florencki, twórca prześlicznego "Zwiastowania" w Sienie z 1470 w tonacji różowo-błękitnej oraz "Wniebowstąpienia" z 1475, dziś w Luwrze. Podobnie malował Bernardo Fungai /1460-1516/ twórca przepięknej Matki Boskiej Śnieżnej z Florencji. Ornamentacyjnie maluje Ansano di Pietro di Mencia /1406-1481/ uczeń Sassetty jeszcze twórcy gotyckich obrazów. Benvenuto di Giovanni di Meo de Guasta /1456-1518/ maluje w Sienie freski w klasztorze San Eugenio ze scenami: "Ukrzyżowania" i "Zmartwychwstania".

Baldassare Peruzzi /1481-1536/ maluje w Sienie, Bolonii i w Rzymie. W Sienie tworzy Giovanni Antonio di Bazzi nazywany Sodoma /1477-1549/ Giovanni di Paolo /1403-1483/ w 1445 namalował "Żywot Jana Chrzciciela", z którego predella jest dzisiaj w muzeum w Londynie.

Malarstwo sieneńskie w Quattrocento było spokojne, ale przestało mieć znaczenie wiodące w Italii, pozostając pod przemożnym wpływem dawnej sztuki gotyckiej i nowej florenckiej.

W Arezzo, podobnie jak Siena zależnym od Republiki Florenckiej maluje Piero della Francesca. W chórze kościoła franciszkanów tworzy swoje najwspanialsze dzieło w latach 1454-64, cykl o Legendzie Świętego Krzyża, namalowany w bajecznym kolorystyce wschodniej. W 1459 Piero maluje freski w katedrze o życiu ś. Marii Maddaleny.

Drugim pod Perugią dużym ośrodkiem sztuki w Italii środkowej była Ferrara. Powstała tu twierdza obronna w 1385, Castello, panującego rodu d'Este, wzniesiona w środku miasta na wprost katedry. Zachowywano w tym zamku rycerskie zwyczaje średniowieczne. Pierwszym renesansowym margrabią był Mikołaj III, który pielgrzymował do Ziemi Świętej jak i był w Normandii w Mont-Saint-Michel i w Delfinacie i rozwijał tradycje kultury francuskiej. W 1427 w czasie Soboru florenckiego gościł w Ferrarze bazyliusz Jan VII Paleolog wraz z despota z Morei i z patrijarchą z Konstantynopola. Po Mikołaju III rządził jego syn Leonello, za którego rozwijał się "złoty wiek" humanizmu w Ferrarze. Kwitł uniwersytet, a dwór był ośrodkiem literatury.

+

Po Lionello władzę przejął jego brat Borso, któremu cesarz Ferdynand III nadał fikcyjny tytuł księcia Modeny i Reggio, a w 1471 papież Paweł II rzeczywisty tytuł księcia Ferrary, czyniąc go swym lennikiem. Borso budował pałac Schifanoia /"próżniaczy"/, ale usunął humanistów wraz z łaciną i greką popierając mowę włoską. Po Borso władzę przejął jego syn Ercole I. W tym czasie w Ferrarze jak we Florencji mieszkało sto tysięcy ludności. W mieście rządzili dwunastu "Savi" /mądrzy/ z głównym Guidice de`Savi mianowanym przez księcia, jak i podesta i capitano di Giustizia. Ercole, który panował do 1534, portretował Tycjan.

W Ferrarze książę, gdy nie odpowiadali mu miejscowi artyści, kupował obce obrazy lub sprowadzał artystów nie uznając fałszywego patryjotyzmu gmin miejskich usilnie protegujących swych, jak Antonia da Ferrara malującego w latach 1438-64 fresko wzorowane na dziełach Giotto. Za Lionella pracowali w Ferrarze: Pietro di Bonsignori, Angiolo da Foligno, Daniele Agresti, Domenico Costa, Niccolo d'Alemagne o-d 1445 i malarz wenecki Jacopo dei Bellini. W pałacu księcia Ferrary w Wenecji malowali freski Jacopo da Soncino i Niccolo Panizato Costa wielki kolorysta. Dworskie portrety malował Pisanello: Małgorzaty Gonzaga i Lionella jak i malował portrety Jacopo Bellini. W 1450 był w Ferrarze Rogier Van der Weyden wielki malarz flamandzki, a w 1451 Piero della Francesca.

Za Borsą malował Cosimo Tura kartony do tkanin po flamandzku wykonywanych, skrzynie, kapy na konie jak i freski w pałacu Schifanoia, oraz dekoracje świąteczne dla książęcego dworu. Za Ercole powstawały obrazy religijne i liczne portrety.

W Ferrarze było trzech głównych mistrzów: Cosimo Tura, Francesco del Cossa i Lorenzo Costa.

Cosimo Tura /1430-1495/ namalował w katedrze obraz w kole ze sceną morderstwa ś. Maureliusza, sztywny, łączący w sobie linię gotycką i perspektywę renesansową. Najlepsze jego freski w katedrze z 1469 łączą formę gotycką z arabeskami dekoracji. W Ferrarze pod wpływem Piero della Francesca i Rogera Van der Weyden malarstwo przyjmuje dramatyzowanie jako sposób wypowiedzi artystycznej. Z obrazów Tura olejno malowane "Allegorie Wiosny" z 1460 obecnie w Londynie, przedstawiają połączenie gotyckiego układu i gotyckiego rysunku fałd z renesansowym zdobnictwem. Równie sztywne gotyckie ujęcie widzimy w Madonnie z muzeum berlińskiego jak i w Piecie z Wenecji. Francesco del Cossa z Ferrary /1438-1478/, jak to widać w jego freskach w Palazzo Schifanoia, tworzył pod wpływem Piero della

Francesco. W tych freskach przedstawiających sceny mitologiczne malowane w latach 1467-70 szczególnie piękna jest grupa młodych hafciarek namalowana po florencku. W Berlinie jest jego obraz "Wiejska dziewczyna", Madonna w Pinakotece w Bolonii a z polptyku Griffoni wykonanego dla Bolonii obraz Santa Lucia, jest dziś w USA w Filadelfii. Obraz ten przedstawia twórczość jeszcze gotycką, w której malarz na złotym tle światłocieniem wydobywa bryłę i monumentalność postaci. Tworzył również obrazy alegoryczne jak "Jesień" z muzeum w Berlinie /Rys 149/. Lorenzo Costa z Ferrary /1460-1555/ uczeń Cosima Tura malował w 1490 freski w kaplicy Bentivoglio, pracował nadto w Bolonii i w Rawennie oraz w Mantui, gdzie malował "Tryumf Cezara" dla pałacu Gonzagi. Jego uczeń Lodovico Mazzolino /1473-1530/ pracował w Ferrarze malując obrazy religijne pozostające pod wpływem Mantegni i Piero della Francesca. W XVI działali bracia Dossi Giovanni /1479-1542/ i Battista uczniowie Lorenza Costa. Bono z Ferrary malował freski w Padwie



Rys 149. Francesco del Cossa "Jesień" z 1470

3.2.2.3. Architektura.

Na terenie Italii środkowej działał Leon Battista Alberti. W 1477 zbudował kościół San Francesco w Rimini. Przebudował świątynię gotycką na mauzoleum dla księcia Sigismunda Malatesta i dla jego rodziny.

Jest to kościół jednonawowy /Rys 150/ z rzędami kaplic po bokach i z apsydą półokrągłą w planie występującą poza obrys kościoła. Nawy sklepienie kolebkowo otrzymują światło tylko ze szczytu. Łuki naw bocznych zostały oparte po rzymsku na impostach słupów. Projekt wykonany według koncepcji Albertiego tylko częściowo został zrealizowany, gdyż część kaplic bocznych została przekształcona. Podobnie wykończenie wnętrza upstrzone dekoracjami i niezwiązane z architekturą elewacji wskazuje na to, że napewno nie jest wykonane według pierwotnego projektu.

Niska kopuła na szerokość nawy przed apsydą miała wieńczyć budynek ale nie została zrealizowana. Główna elewacja zachodnia nie została ukończona u góry, a jej dekoracje wykonał Matteo da Pasti w 1469.

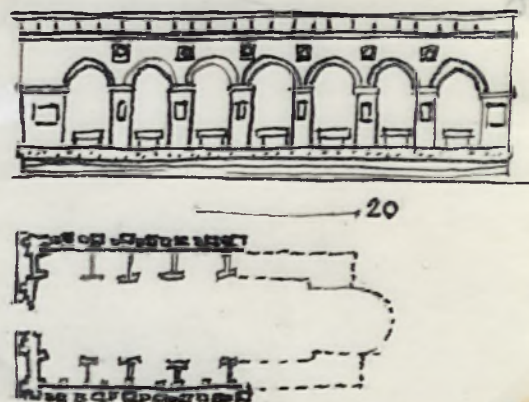
Ściana zbudowana z cegły została wyłożona płytami wapiennymi. W kompozycji elewacji głównej podzielonej na trzy elementy pionowe widać rozwinięcie układu rzymskiego antycznego łuku tryumfalnego z dużymi łukami opartymi na impostach, z których środkowy obejmuje portal wejściowy. Elewację zamykają półkolumny korynckie stojące na stylobatach.

Boczne elewacje miało kształtować siedem głębokich arkad opartych na impostach słupów, pomiędzy którymi postawiono sarkofagi. Wykonano jedynie cztery arkady. Takie rozwiązanie z sarkofagami na zewnątrz elewacji zastał Alberti w kościele Santa Maria Novella we Florencji gdy przystępował do przebudowy jej elewacji. Rozwiązanie to powtórzył w Rimini. Udałe proporcje bocznej ściany o głębokich niszach podkreślających grubość ściany, gładkie kamienne wykładziny słupów i ścian nad łukami o prostych profilach nadają całość monumentalny rytm. W elewacji głównej nieukończona górna część nad belkowaniem podpieranym przez półkolumny miała zaprojektowane boczne oryginalne, płaskie półfrontony zasłaniające dachy naw bocznych z kaplicami. Spadek elewacyjnych półfrontonów pozwalał na stworzenie płynnego przejścia z boków na podwyższoną część nawy głównej. Alberti przewidywał przekrycie centralnej nawy lekkim drewnianym pułapem o formie sklepienia kolebkowego.

W tym budynku widać marzenie architekta o budowaniu elewacji związanej z architekturą antycznego Rzymu. Projekt przewidywał ponadto inkrustację centralnej niszy na elewacji głównej również pod wpływem elewacji Santa Maria Novella we Florencji. Niestety obecnie mamy nieudaną ornamentykę architektoniczną, gdyż elewacja główna jest niezgodna z lakoniczną architekturą ścian bocznych. Stało się to zapewne zarówno z powodu trudności przy pierwszych adaptacjach dawnych form rzymskich do

nowej architektury jak i z oddania realizacji budynku w obce ręce. W tym kościele San Francesco w Rimini /Rys 150/ była wykonana pierwsza próba renesansowej elewacji kościoła bazylikalnego.

Był to jeden z najtrudniejszych problemów architektury XV stulecia. Alberti podniósł ten problem przy przebudowie kościoła florenckiego jak i w zaprojek-



towanym w Mantui dla księcia Lodovico Gonzagi, kościoła San Sebastiano, którego budowę prowadził Lucca Fanzelli w latach 1460-73.

W tym centralnym budynku po środku jest wewnątrz kwadratowe, które pierwotnie przekrywała drewniana kopuła. Ze środkowego kwadratu w planie występują węższe od boków tego kwadratu ramiona na trzy strony zamknięte małymi apsydkami półkolistymi, występującymi poza obrys budynku.

Od przodu czwarte ramię poprzedza portyk pięcio arkadowy. Wysoko wyniesiona posadzka miała mieć pierwotnie jak to widać na zachowanych rysunkach, rzymskie stopnie na całą szerokość frontonu prowadzące na podium jak w świątyniach etruskich. Elewację miało dzielić sześć pilastrów na pięć pól o trzech otworach łukowych, a dwóch prostokątnych.

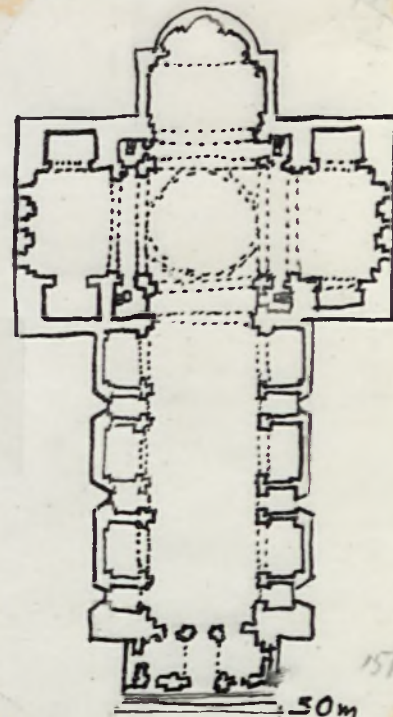
Tymczasem po przebudowach dziś stopnie po bokach prowadzą na szerokość jednego przejścia, a po środku równia pochyła prowadzi do krypty na szerokość trzech przejść. Elewacja została podzielona na trzy pola, w którym środkowe ma otwory z balustradami. Ponadto z boków dobudowano asymetryczną galerię kolumnową, do której prowadzą osobne schody. Nie wiele zachowało się z epoki. Drewniana kopuła zapadła się i została zastąpiona płaskim przekryciem. Budynek ten dzisiaj nie służy dla potrzeb kultowych i podobno był przebudowywany przez Bramantego.

W tejże Mantui Alberti zbudował najciekawszą elewację w kościele Sant'Andrea /Rys 151, 152 i 153/. Świątynia ta została zbudowana po śmierci Albertiego przez Lucca Fanzelli, który wykonał zarówno model budynku jak i wszystkie detale architektoniczne. Kopułę wzniesiono dopiero w 1763. Kościół wykonano z cegły i oblicowano kamieniem. Słupy, łuki, piedestały i bazy pilastrów oraz kapitele wykonano z marmuru, a resztę ściany frontowej otynkowano. We wnętrzu dekoracje ma wykonane z terrakoty i z profilów gipsowych. Tradycyjna forma bazylikalna otrzymała w tym rozwiązaniu nowe ukształtowanie. Oto nawy boczne zostały uformowane jako boczne kaplice o sklepieniach kolebkowych, ustawionych prostopadłe do osi nawy głównej, dzięki czemu te sklepienia kaplic wraz z niosącymi je ścianami podpierają sklepienie nawy środkowej i pozwalają na budowę dużego przekrycia jak w tym przykładzie o dwudziesto metrowej rozpiętości.

Rozwiązanie tego planu i tej konstrukcji będzie się odtąd rozwijać, aż zostanie ukończono przez Vignolę w barokowym „Il Gesù” w Rzymie o identycznej zasadzie ukształtowania, ale o trzydziestometrowej rozpiętości sklepienia kolebkowego nad nawą. Wnętrze kościoła Sant'Andrea składa się z nawy głównej i z bocznych kaplic, transeptu z kaplicami i z chóru zamkniętego apsydą półkolistą występującą poza obrys kościoła. Na skrzyżowaniu nawy z transeptem wyrosła kopuła na wysokim tamburze z kolumnadami obejmującymi okna i z kopułą półkulistą z małą latarnią. Nawę główną, transept i chór przekrywa sklepienie kolebkowe bogato zdobione kasetonami. Nawa główna została rozwinięta jak sala recepcyjna i w całym wnętrzu widzimy jaknajdalsze zjednoczenie przestrzeni

w jedno wnętrze do czego zawsze dążyła architektura Italii. Ten budynek stał się prekursorem XVI architektury barokowej. Podczas gdy we wcześniejszych przykładach renesansowych bazylik ma miejsce występowanie form średniowiecznych, w tym kościele nowy charakter wnętrza został ukształtowany na wzór rzymskiego antyku. Alberti dążył do usunięcia przeciwstawności między formą bazylikalną a centralną tworząc jednolitą kompozycję o planie krzyża łacińskiego ukształtowanego z formy krzyża greckiego o przedłużonym jednym ramieniu na osi głównej, bez naruszania kompozycji części ołtarzowej. Jedność wnętrza podkreśla jednolity porządek obiegający w koło całe wnętrze i nawiązujący do elewacji zewnętrznej.

Bardzo ważne znaczenie ma tu charakter dekoracji we wnętrzu tego kościoła narzucający jednolity wyraz przez bogatą formę wypełnień ścian. Sant'Andrea w Mantui był rozpoczęty w 1472 i wznoszony do 1512. Sklepienia wypełniono kasetonami, a na ścianach wszystkie powierzchnie zostały pokryte dekoracją z tym, że szczególne znaczenie mają rozwinięte pionowo zwoje roślinne symetryczne, na płaszczyznach

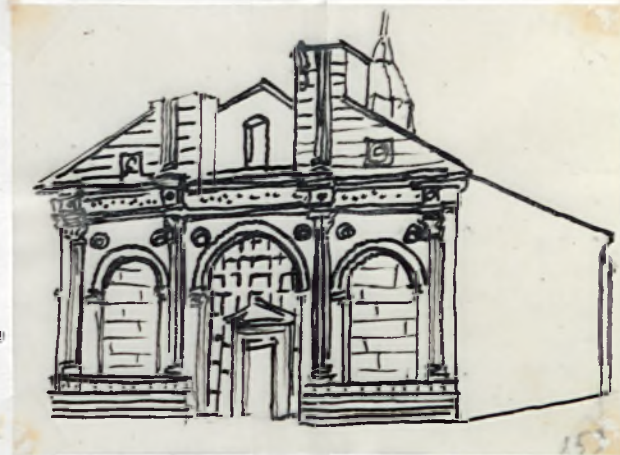


Rys 151 Alberti, Mantua, plan Sant'Andrea.



Rys 152 Alberti, Mantua, elewacja Sant'Andrea.

pilastrów. Dekoracje te przechodzą następnie na szerokość spodów łuków pomiędzy nawą a kaplicami. Takich dekoracji rzeźbionych w stiuku czy z terrakoty wcześniej nie stosowano. Brunellesco podkreślał kamiennym profilem łuki, a rzeźbą terrakotową emaliowaną wypełniał profilowane marmurem okrągłe medaliony, czy fryzy jak w Innocentich czy w Starej Zakrystii przy San Lorenzo, stosu-



Rys 153 Alberti, Mantua, widok bazyliki Sant'Andrea.

jąc również medaliony pod łukami na ścianach jak w Capelli Pazzi. Zdobił natomiast sklepienia kasetonami z rozetami. Podobnie stosował drewniane dekoracyjne kasetony w pułapie nawy głównej w San Spirito. Bogatszą formę znajdujemy w rzeźbionych gzymsach obiegających pod drewnianymi pułapami kasetonowymi, polichromowanymi w Palazzo Medici-Riccardi Michelozza. Jeszcze bogatszy rzeźbiony gzyms zastosował Michelozzo w wielkiej sali Palazzo Vecchio we Florencji w 1454. Sklepienie kolebkowe głównej sali w willi da Caiano, Giuliana da Sangallo, z 1480-85, ma bardzo bogatą dekorację z kasetonów wielobocznych polichromowanych: kwadratowych, ośmiobocznych, okrągłych i owalnych. Podobnie kasetony zgeometryzowane biegnące poprzecznymi passami poprzez sklepienie kolebkowe znajdujemy w Santa Maria degli Miracoli w Wenecji z 1481-89. System kasetonowania sklepień rozwinął bogato w XVI stuleciu Michał Anioł u ś. Piotra w Rzymie przy podwójnych pilastrach kanelowanych.

Przykłady pionowych dekoracji roślinnych na pilastrach jak Sant'Andrea w Mantui były nowością. Znajdujemy je wcześniej w XV w rzeźbach Giovanni della Robbia z końca XV, w tabernakulum Desiderio da Settignano w San Lorenzo we Florencji z 1453 jak i na nagrobku A. Rosseliniego w San Miniato z 1458-66. Później te dekoracje znajdujemy w przebogato dekorowanych wnętrzach willi Madama Rafaela w Rzymie z 1517 oraz w obramowaniu portalu balkonowego w Palazzo della Cancelleria, zastosowanym przez Bramantego, przed 1505, na wzór dobrze sobie znanych dekoracji z Mediolanu. W szkole lombardzkiej wywodzącej się z Pavii od 1490 występują różne dekoracje, a zwłaszcza na ścianach i na pilastrach z drobnym pionowym ornamentem roślinnym / Rys 154/. Dekoracje te wypełniają całą wolną powierzchnię ścian bez pustych przestrzeni i stają się charakterystyczne dla szkoły renesansowej z Pavii kształtującej formy architektury mediolańskiej. Były to często jakgdyby prefabrykaty wykonane z terrakoty czy odlane w stiuku i wielokrotnie powtarzane.



Rys 154. Fragmenty dekoracji pilastrów: 1. grobowca w San Lorenzo Desiderio da Settignano, 2. Rossellino w Collegiata w Empoli, 3 w Mantui w Sant Andrea, 4 w Certosie ^{w Pawii} na pilastrze zewnętrznym, 5 w Mediolanie w San Spirito i 6 w Brzegu ^{nad Odrą} na pilastrze zewnętrznym bramy.

Stąd forma ta rozeszła się w XVI wieku zarówno na Italię południową jak i na Hiszpanię, Francję, Niemcy, a nawet i na Polskę.

Gdy późny gotyk stosował "horror vacui", obawę próżni przy dekorowaniu architektury, tą formę dekoracji przekładowanych akceptowano natychmiast nawet przy profilach gotyckich. Na ^wewnątrz na pilastrach w Certosie w Pavi ^{u Pavi} ustawiono dwa poziomy nisz z występującymi przed nie rzeźbami stojącymi na konsolach. Zastosował tę przebogata formę w Certosie Giomanni Amadeo w 1490-98, a w Mediolanie dekorowanie pilastrów występujące we wnętrzu San Satiro jest z 1482/86. Biorąc pod uwagę, że pierwsi takie dekoracje zastosowali rzeźbiarze florency już w 1453, a Alberti w Sant Andrea po 1472, można przypuszczać, że dekoracje z Certosy wywo-^edzą się bezpośrednio ze szkoły florenckiej, ale zastosowane w formie przekładowanej rozwinęto w Lombardii, co odrzucili nawet Wene-^ecjanie lubujący się w bogato zdobionych wnętrzach. Prawdopodobnie słynna szkoła z Certosy wywodzi się z twórczości Albertiego i florentyńczyków.

Elewacja Sant Andrea w Mantui, jak w San Francesco w Rimini, rozwija motyw trzyprzelotowego łuku tryumfalnego rzymskiego. Gigantyczny porządek w tej elewacji na wysokość całej ściary i jej trzech kondygnacji. Obejmuje u dołu portale, powyżej nisze i u góry okna. Elewację wieńczy płaski, trójkątny tympanon ponad belkowaniem opartym na pilastrach korynckich. Pod gzymsem na osi tympanonu jest głęboka wnęka wejściowa przekryta sklepieniem kolebkowym. W tym budynku mamy dobrą rzymską kompozycję elewacji głównej dobrze związanej z elewacjami bocznymi o takim samym porządku. Podział elewacji głównej zgadza się z potrójnym podziałem wnętrza chociaż elewacja frontowa jest węższa od budynku. Alberti zrealizował tezę ze swego traktatu o jedności kompozycji wnętrza ze stroną zewnętrzną budynku. Opiera zawsze po rzymsku łuki nie na kolumnach a na impostach słupów, jak w antycznych porządkach. Dewizą Albertiego było: "Dostojeństwo", które zapewniało mu wzięcie u współczesnych.

Kościół Sant Andrea w Mantui jest budynkiem ważnym stanowiącym przełom w rozwoju renesansu, przez ukształtowanie planu i wnętrza prowadzące do architektury barokowej, jak i przez rysunek elewacji zewnętrznej o porządku gigantycznym również prowadzącym do baroku. Dekoracje wewnętrzne prowadzą do lombardzkiego zdobnictwa tworzącego nową formę renesansową.

Drugim architektem florenckim pracującym w środkowej Italii był Bernardo Rossellino /1409-1464/ główny architekt katedry florenckiej, który pracował w Fabriano, Empoli i w Pistoii. Jego główne dzieła to: fasada kościoła La Misericordia w Arezzo z 1433-35, zespół w Pienzy z 1459-63. W Rzymie pracował przy bazylice ś. Piotra, przy Palazzo Venezia, fasadzie San Marco i przy Loggii San Pietro, a w Sienie budował pałace: Piccolomini i Naruzzi. Wśród jego prac największe znaczenie ma zespół miejski w Pienzy w niedużym mieście tak nazwanym na pamiątkę papieża Piusa II, który tu się urodził i misto to odbudował, gdy się w nim schronił w czasie zarazy w Wiecznym Mieście. Według pierwszej koncepcji miało być przebudowane całe miasto, miały być regulowane i poszerzone ulice, skrzyżowania uliczne i zbudowane nowe domy.

Za życia Piusa II, oprócz budynków wznoszonych przez papieża, za jego radą budowali tu prałaci kupujący działki w Pienzy i wznoszący pałace dla siebie. Miasto odnowiło liczne stare fasady i przebudowało liczne domy. Działalność ta rozwijała się w pełni do śmierci papieża w 1464.

Głównym dziełem Rosseliniego jest zespół leżący przy głównej ulicy biegnącej ze wschodu na zachód, złożony z katedry, pałacu papieskiego Piccolomini, pałacu biskupiego z domami kanoników i z Palazzo Comunale. Projektując ten centralny zespół Rossellino połączył średnio-wieczne tradycje z nowymi potrzebami.

Centralny plac leżący na wysokiej skarpie nad rzeczną ma otwarty po bokach katedry /Rys 36/ daleki krajobraz z widokiem na leżące w dole łąki nad rzeczną, na których tle stoi fasada kościoła. Fasada, która jak w Assyżu, dzięki takiemu położeniu w nocy jest otoczona rozgwieżdżonym niebem. Zespół ma układ symetryczny w planie z tym, że każda ze ścian placu ma swój odrębny charakter. Katedra stoi na przeciw- to- padłej do głównej ulicy z wysoką kampanillą w głębi ustawioną na boku /Rys 155/. Pałac papieski Piccolomini ustawiony jest skośnie do osi placu z wejściem osiowym od głównej ulicy ma podkreślony narożnik przez ozdobną fontannę przy bocznej ścianie pałacu.

Po drugiej stronie placu stoi mały pałac biskupi związany z domami kanoników, zbudowany w drobnej skali miasta. Podobnie drobną skalę ma Palazzo Communale stojące po drugiej stronie głównej ulicy na wprost

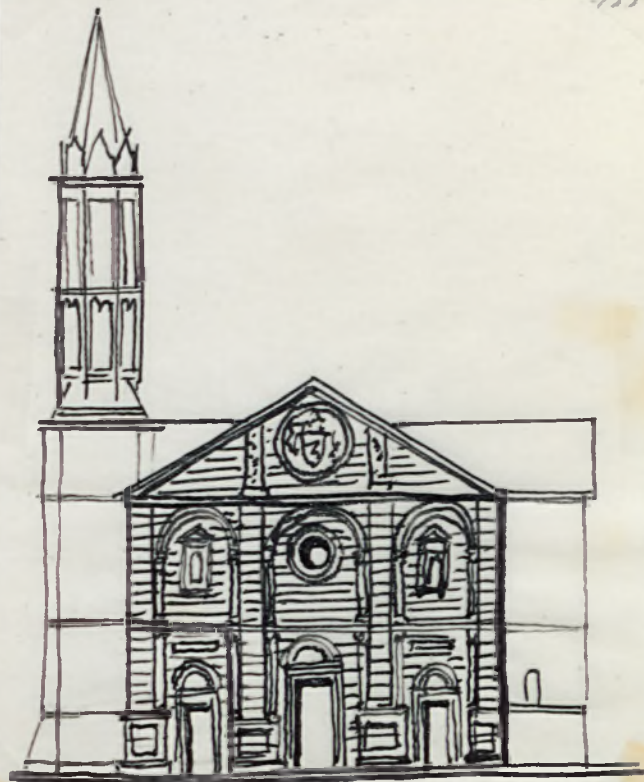
katedry. Skale tego budynku powiększa wymiar trzy łukowej galerii na parterze i wieżyczka tradycyjnie umieszczona na narożu w głębi od strony ulicy już poza wolną przestrzenią placu.

Katedrę w Pienzy wykonał Rosselino zgodnie z życzeniem papieża trzy nawową, z chórem otoczonym wieńcem pięciu kaplic promienistych. Centralna nawa jak i boczne zostały wykonane w sklepieniach krzyżowych. Podobnie gotycki charakter mają kwateratowe w planie słupy podpierające sklepienia rozczłonkowane na cieniutkie kolumnienki.

Również i mroczność wnętrza nadaje mu charakter średnio-

wieczny. Półmrok powstaje w związku z wybudowaniem wszystkich trzech naw pod wspólnym dachem tak, że nawę środkową oświetlają pośrednio okna naw bocznych. Elewacja katedry przypomina fasady romańskie Italii i jak u Albertiego została podzielona na trzy elementy pionowe. Całość wieńczy płaski tympanon z medalionem ponad gzymsikiem, do którego dochodzą cztery pilastry stojące na stylobatach i obejmujące arkady oparte na dwóch kondygnacjach spiętrzonych kolumnienek. Pod arkadami jest rozeta po środku i okna po bokach, a u dołu portale z półkolistymi tympanonami. /Rys 155/. Elewacja ta łączy tradycyjny rysunek elewacji tokańskiej średniowiecznej z elementami dekoracji klasycznych. Rosselino zastosował "wpisany porządek" pomiędzy elementy konstrukcyjne i uzyskał płaskość elewacji wynikającą z drobnych detali dekoracyjnych nawiązujących do drobnej skali stosowanej w mieście. Ogólne proporcje elewacji są bardzo dobre. Całość została oblicowana płytami z trawertynu, tylko fronton katedry od strony głównej ulicy oraz górna część campanilli zostały wykonane w białym kamieniu, użytym również wyrysunku posadzki trapezowego w planie placu.

Palazzo del Pretorio lub Communale /Rys 156 i 157/ projektu Bernardo Rosselino z wieżą zegarową związaną z pałacem. U dołu występują trzy arkady oparte na kolumnach jońskich z tarczami herbowymi nad kolumnami.



Rys 155 Rosselino. Elewacja katedry w Pienzy.

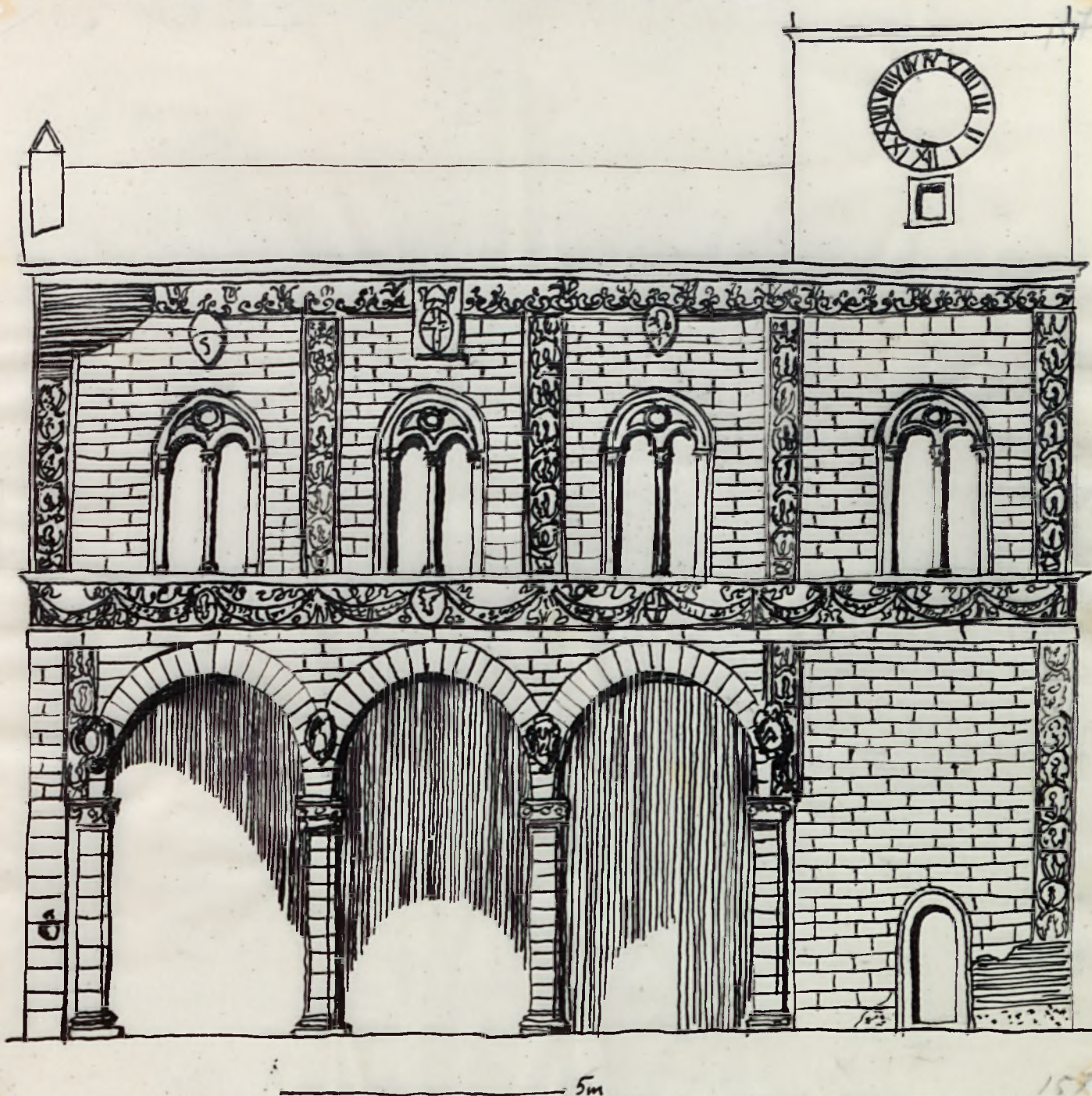
+ Powyżej jest fryz malowany, jak i nad piętrem, z malowanymi pilastrami. Ponad dolną galerią są trzy okna podwójne z kolumnką na osi i z kołem pod łukiem obejmującym parę okien. Czwarte okno jest na osi wieży. Górny fryz oprócz malowideł ma jeszcze tarcze herbowe ponad oknami. Ponad dolnymi kolumnami są na piętrze pilastry oraz pilastry na narożu i ramujące ścianę zegarową malowane w dekoracje roślinne. Wieża ma powyżej trzy kondygnacje z zegarem, dzwonnica i z dwoma gankami obronnymi o rysunku średniowiecznym.

Strojna elewacja Palazzo del Pretorio wiąże proporcje i formy średniowieczne z dekoracjami renesansowymi, stanowiąc przykład architektury epoki przejściowej. Wskazuje to na wyraźne spóźnienie środkowej Italii w rozwoju form odrodzenia w porównaniu z Florencją.

Bernardo Rossellino wraz z Francesco di Giorgio zbudował w latach 1459-69 Palazzo Piccolomini w Pienzy, który ma obecnie częściowo przebudowaną elewację w górnej części. Układ planu i ogrodu z jego środkową aleją jest symetryczny. Prostokątny plan budynku ma w środku kwadratowy dziedziniec otoczony krzyżowo sklepionymi galeriami na parterze jedynie przesklepionym, gdyż na górnych piętrach są pułapy drewniane. Dziedziniec z trzech stron otaczają skrzydła zabudowy, a z czwartej od strony ogrodu i rzeki na południe zwrócone są trzykondygnacje sklepionych galerii, w których jak na dziedzińcu kolumny niosą łuki podpierające stropy. Elewacja w tym pałacu z 1446-51 ma trzy kondygnacje ściany rustykowanej z klincami nad okiennymi i z porządkiem uformowanym przez pilastry o uproszczonych kapitelach podpierających gzymsy. Na parterze są małe okna kwadratowe okratowane i prostokątne portale, a na piętrach podwójne okna rozdzielone kolumnką pod wspólnym łukiem z beleczką podpieraną przez kolumnkę i z okrągłym otworem na osi pod górnym łukiem z klinców, jak w pałacu Rucellai Albertiego. Okna po florencku postawione są na gzymsach między piętrowych. Szeroko rozstawione okna pomiędzy pilastrami mają miejsce na oparcie klinców łuków nad okiennych. We wnętrzu na parterze



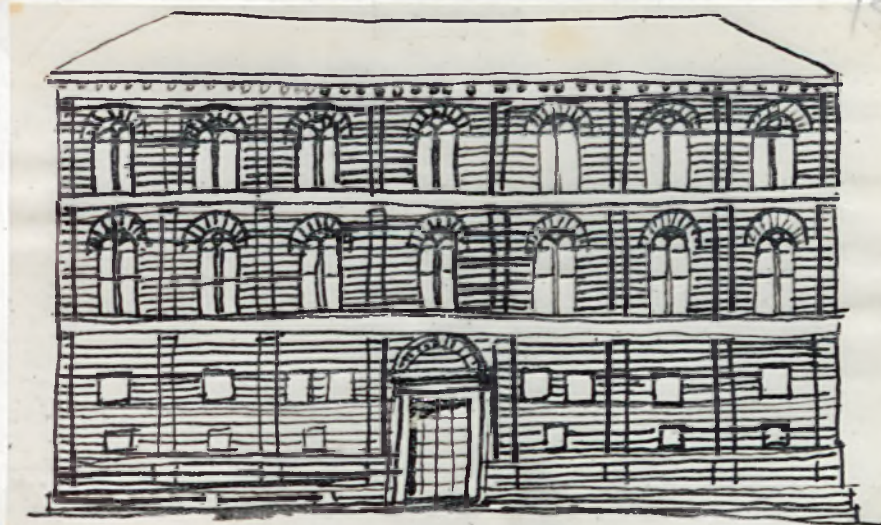
Rys 156. Rossellino. Elewacja Palazzo Pretoria w Pienzy.



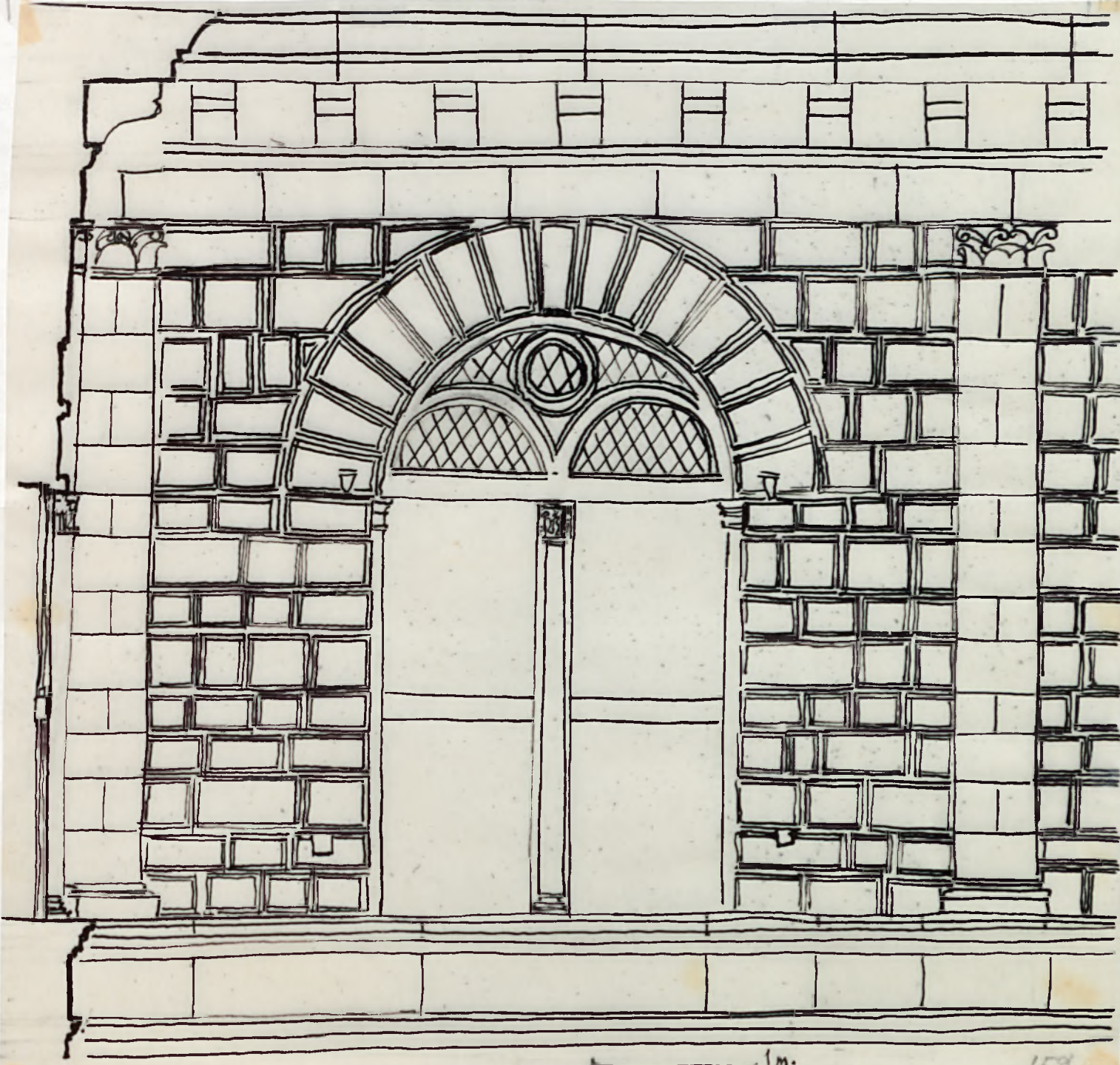
Rys 157 Rosselino. Fragmenty dolnej części elewacji Palazzo del Pretorio w Pienzy.

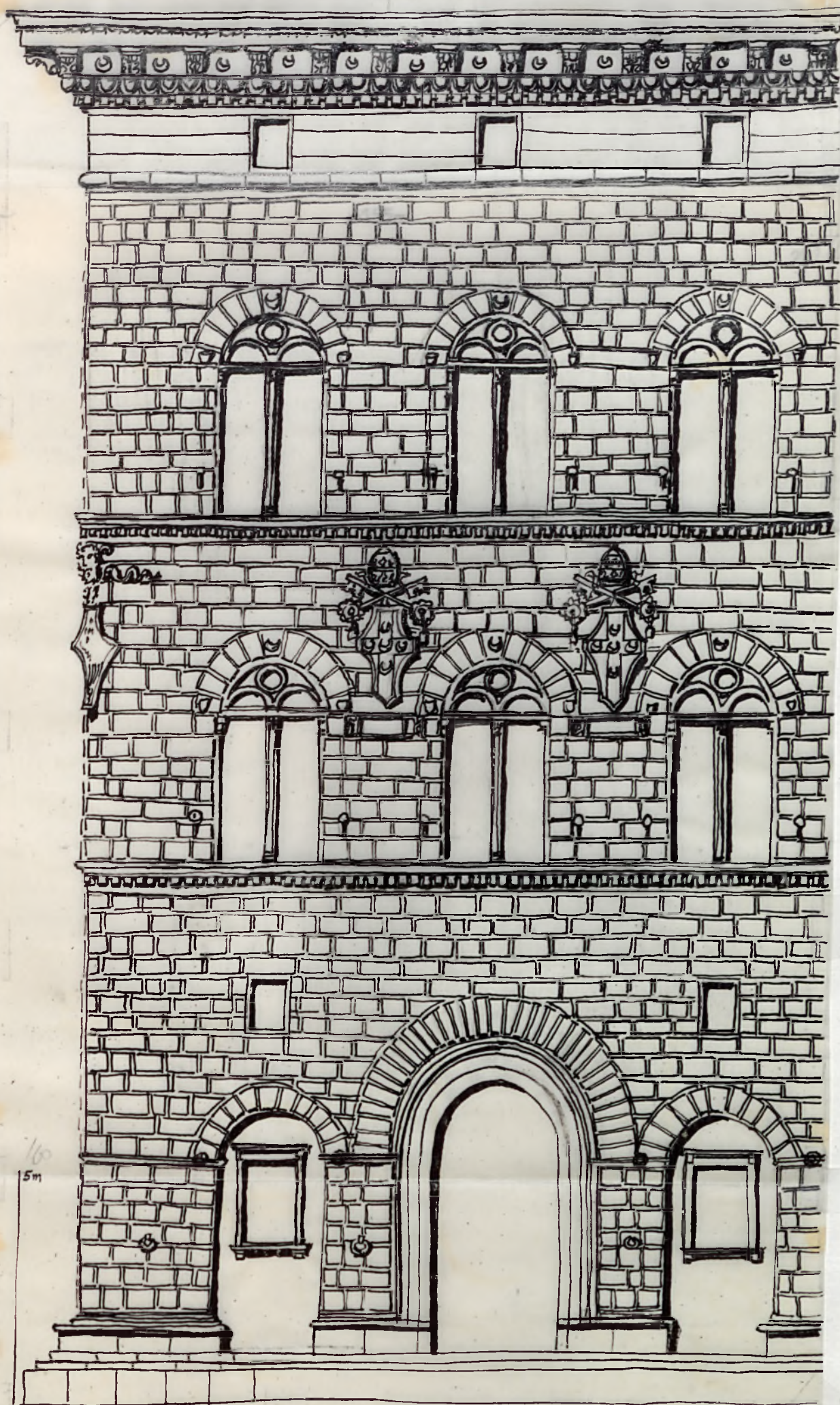
były pomieszczenia usługowe, a na piętrze bogato dekorowane komnaty reprezentacyjne papieża. Na ostatnim piętrze mieściły się sypialnie dworzan i służby. Wnętrze pierwszego piętra było udekorowane rzeźbionymi pułapami, kasetonowymi ze złoconymi wykonanymi z kosztownych drzew kolorowych, a ściany zdobiły sgrafita i zawieszane gobeliny.

Dziedziniec kwadratowy ma trzy na trzy arkady, których łuki oparto na kolumnach kompozytowych. Na piętrze, na dziedzińcu okna są pomiędzy freskami, a na drugim piętrze jest otwarta galeria z kolumnami podpierającymi belkowanie dachu. Okna są zwieńczone jak w Palazzo Piccolomini w Sienie.



Rys 158 i 159. Rossellino i di Giorgio. Elewacja i jej fragment pałacu Piccolomini w Pienzy.





Rys. 160. Francesco di Giorgio Fragment elewacji Palazzo Piccolomini w Sienie.

W Sienie palazzo Nerucci z 1459-63 jest dziełem Bernardo Rosselino i Francesco di Giorgio. Jest to typowy pałac florencki o silnej rustyce z oknami, na piętrach, ostrołukowych ze środkową kolumnienką pod wspólnym ostrołukiem archiwolty, z przeźroczami na osi kolumnienki międzyokiennej. Gzyms wyładowany oparty na krokstynach. U dołu ława jako podstawa budynku.

Palazzo Piccolomini w Sienie dzieło Francesco di Giorgio /1439-1502/ jest świetnym przykładem pałacu florenckiego wzniesionego w latach 1458-69 /Rys 160/. Pałac ten wzorowany na Palazzo Rucellai był zrealizowany przy współpracy z architektem lombardzkim Martino di Giorgio z Varenno. Pałac ten ma rustykowaną elewację trzykondygnacyjową zwieńczoną wysokim gzymsiem. Parter ma około dziesięciu metrów wysokości, a piętra po siedem i pół, gdy gzyms z oknami poddasza ma trzy metry. U dołu jest mocny cokół, powyżej którego wyrastają półkoliste łuki z wielkich kłinców i na parterze pod tymi łukami są małe okna.

Na piętrach okna podwójne oparte na gzymsach międzypiętrowych z ząbkami. Okna są rozdzielone kolumnienką umieszczone są pod archiwoltą z kłinców obejmujących oprócz półkolistych okien jeszcze dekoracyjne koła nad kolumnienką międzyokienną. Całość wieńczy bogaty gzyms z ząbkami, wolimi oczami i z modylionami z silną simą gzymsową nad rzędem perełek. Na Piętrze nad portalem jest wyrzeźbiony podwójnie herb papieża Piusa II z rodu Piccolominich, dla którego był wzniesiony ten pałac.

W Sienie ponadto jest jeszcze willa Santa Colomba zbudowana przez Baldassare Peruzzi /1481-1536/. Zachowała się elewacja trzykondygnacyjowa arkadowana na parterze z narożami rozwiązanymi jako skarpy. W części środkowej jest po pięć arkad na każdej kondygnacji. Łuki między pilastrami są oparte na impostach słupów. Pilastry na pierwszych dwóch kondygnacjach tokańskie, u góry są jońskie. Gzyms wyładowany opiera się na konsołach. Okna dolne prostokątne zakratowane powyżej są zwieńczone łukami i trójkątnymi tympanonami.

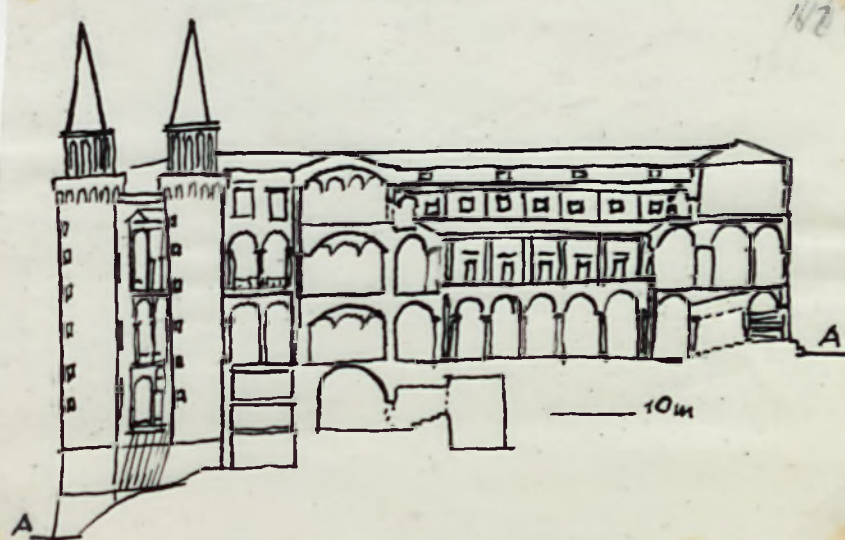
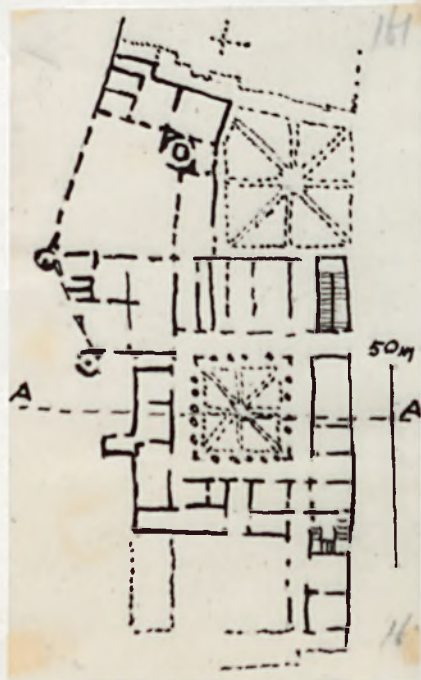
W Lucce zachował się Palazzo Pretorio z 1492. Budynek narożny, dwukondygnacyjny, na parterze ma głęboki podcień szeroki na cztery arkady. Arkady opierają się na kolumnach kompozytowych, a nad nimi oparte na gzymsiku są pary okien łukowych objętych wspólną archiwoltą opartą na pilastrach zdobionych płakorzeźbami jak w Certosie w Pavii. Pomiędzy oknami kolumnienka tokańska ma nad sobą okrągły prześwit. Budynek wieńczy rzeźbiony gzyms z ząbkami, wolimi oczami, modylionami i z simą gzymsową. Jest to typowa średniowieczna elewacja ratuszowa italska z dekoracjami renesansowymi. Kolumny parturu stoją na dwóch stopniach obejmujących cały budynek.

W Urbino w mieście ufortyfikowanym i postawionym na skałach, w latach 1468-72, Luciano da Laurana wykonał projekt przebudowy pałacu dla księcia Federigo di Montefeltro /Rys 161 i 162/.

Nowy pałac o planie kwadratowym z dobudowanymi dwoma skrzydłami łączył się z dwoma okrągłymi wieżami, obejmującymi wjazd do zamku, ustawionego w środku miasta przy katedrze. Dziedziniec wewnętrzny kwadratowy ma po pięć i sześć arkad na każdej ścianie i narożne słupy. Na piętrze nad arkadami parteru są okna między pilastrami, a górne cofnięte drugie piętro ma małe kwadratowe okna. Budynek ten łączy charakter pałacowej rezydencji z elementami fortyfikacji obronnych. Wnętrze zrealizowane w latach 1476-83 było prawdopodobnie wykonane według projektów Luciana da Laurana pochodzącego z Dalmacji spość Zadara /1425-1479/, po słowiańsku nazywanego Lucian z Wrany.

W 1465 przebywał na dworze Sforzy w Pesaro, później w Mantui, a od 1467 był architektem Federigo di Montefeltro. Po zbudowaniu pałacu w Urbino od 1473 w Neapolu był na służbie u króla Ferrante. Zbudował pałac w Pesaro. Venturi podaje, że rzeźbił kominki w zamku w Urbino. Już od 1449 pracowali w Urbino architekci i rzeźbiarze toskańscy jak Mazo di Bartolomeo.

Przy przebudowie zamku w Urbino Laurana wykorzystał florencki plan dodając dwa skrzydła łączące z katedrą i z istniejącą zabudową. Ze względu na budowę prowadzoną na spękanych skałach Laurana wprowadził wielkie fundamenty i liczne podpierające ściany. Budowa była prowadzona o-d "Palazzo Joli" dawnej rezydencji zmienionej w wielką salę pierwszego piętra. W sali tej był ozdobny kominek z rzeźbą Herkulesa z żoną Joli wykonany przez Francesco Laurana rzeźbiarza dalmatyńskiego, który później dekorował Łuk Alfonsa w Castel Nuovo w Neapolu.



Rys 161 i 162, da Laurana, w Urbino pałac książęcy plan i przekrój.



Rys 162 A Opis na drugiej stronie.

Rys 162 A.

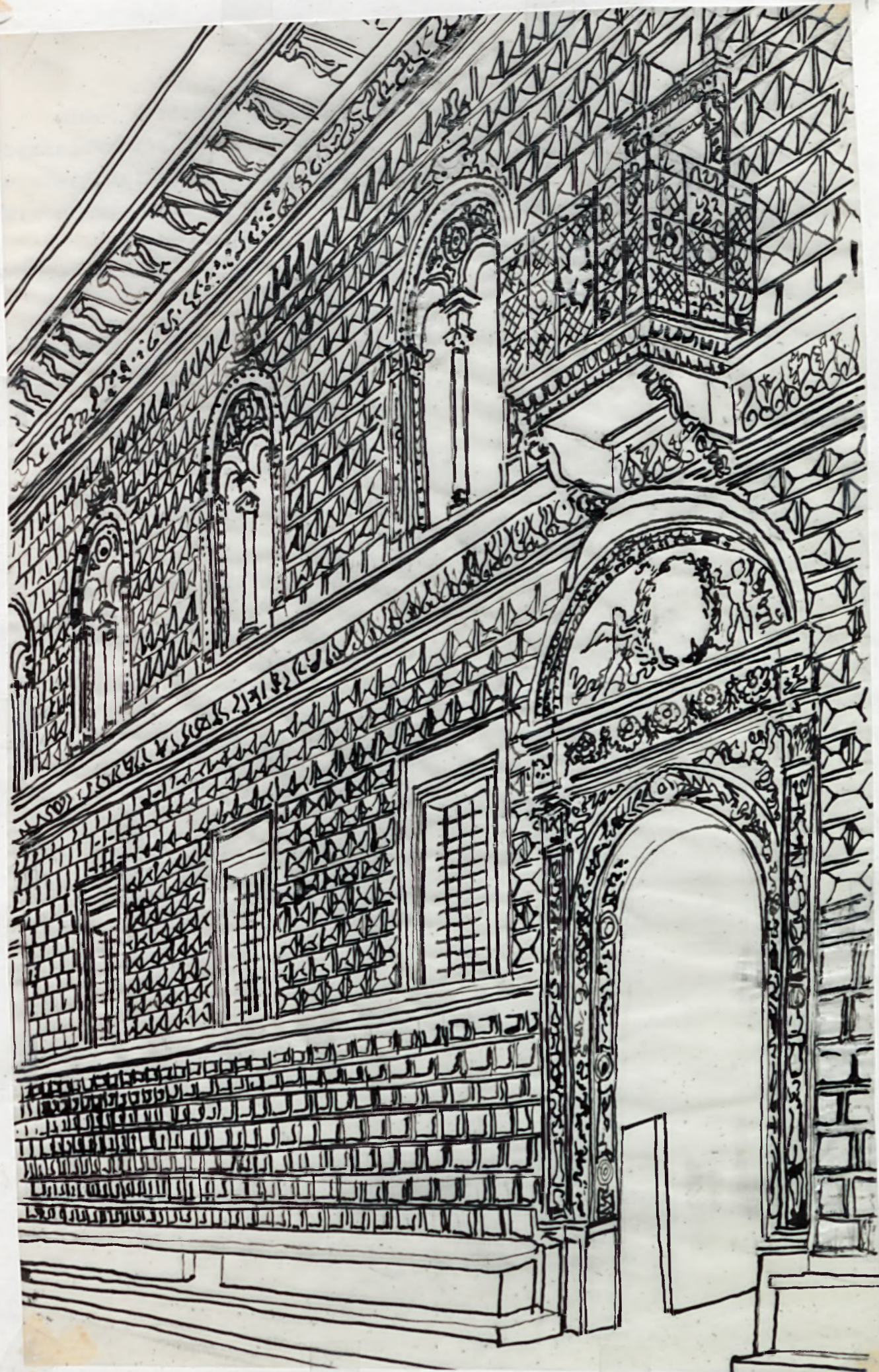
Bolonia, Palazzo Bero nazywany również Casa dei Carracci.

Jest to bogaty dom mieszczański z dekoracjami z 1570 r od via Poeti, zbudowany w drugiej połowie XV stulecia.

Piętro budynku jest wysunięte na małych łukach ceglanych podpartych przez ceglane ukośne konsole. Jedynie narożna konsola jest kamienna ozdobiona rzeźbą cherubinka.

Okna z pełnego łuku z palmetami mają po środku kapitele "stalaktytowe" wiszące. Wysunięty okap opiera się na rzeźbionych krokwiach. /Takie krokwie spotykamy często w architekturze mozarabskiej/.

Górny fryz nad małymi oknami drugiego piętra jest wykonany z terrakoty rzeźbiony w gałęzie winne z gronami i z figurynkami amorków. Budynek ten został odrestaurowany w 1884.



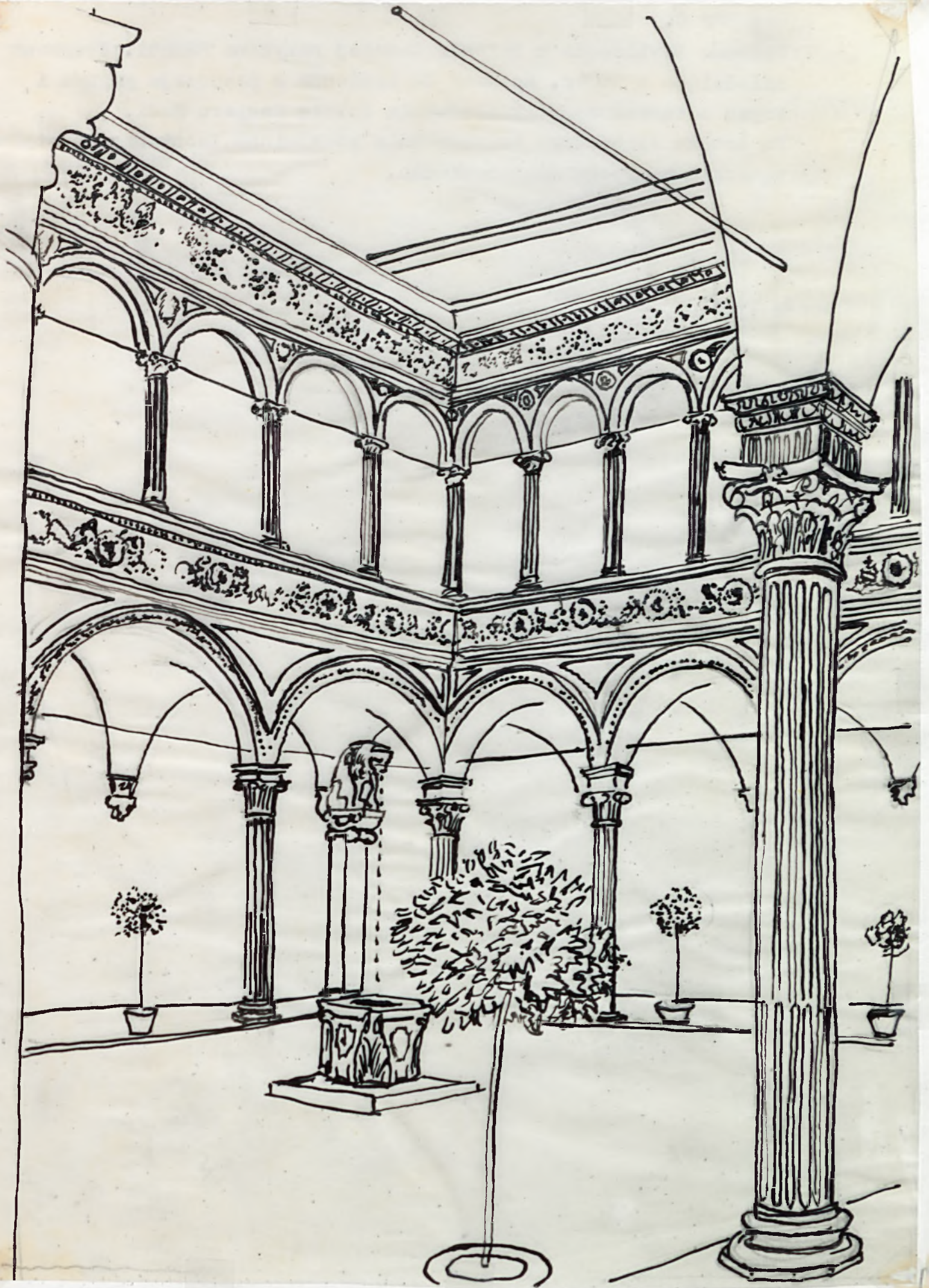
Opis na drugiej stronie.

Rys 162 B

Bolonia. Palazzo Bevilacqua dawniej nazywany Samuti z 1482.

Fragment elewacji ~~pałacu~~ wybudowanej w licu z bloczków kamiennych o trzech różnych formach: w cokole: kwadratowych, płaskich, występujących przed pustą szeroką fugę między kamieniami; na parterze: pryzmowych prostokątnych i na piętrze o formie zwanej diamentową.

Portal do pałacu w marmurze wyrzeźbił Francesco di Simone Ferrucci.

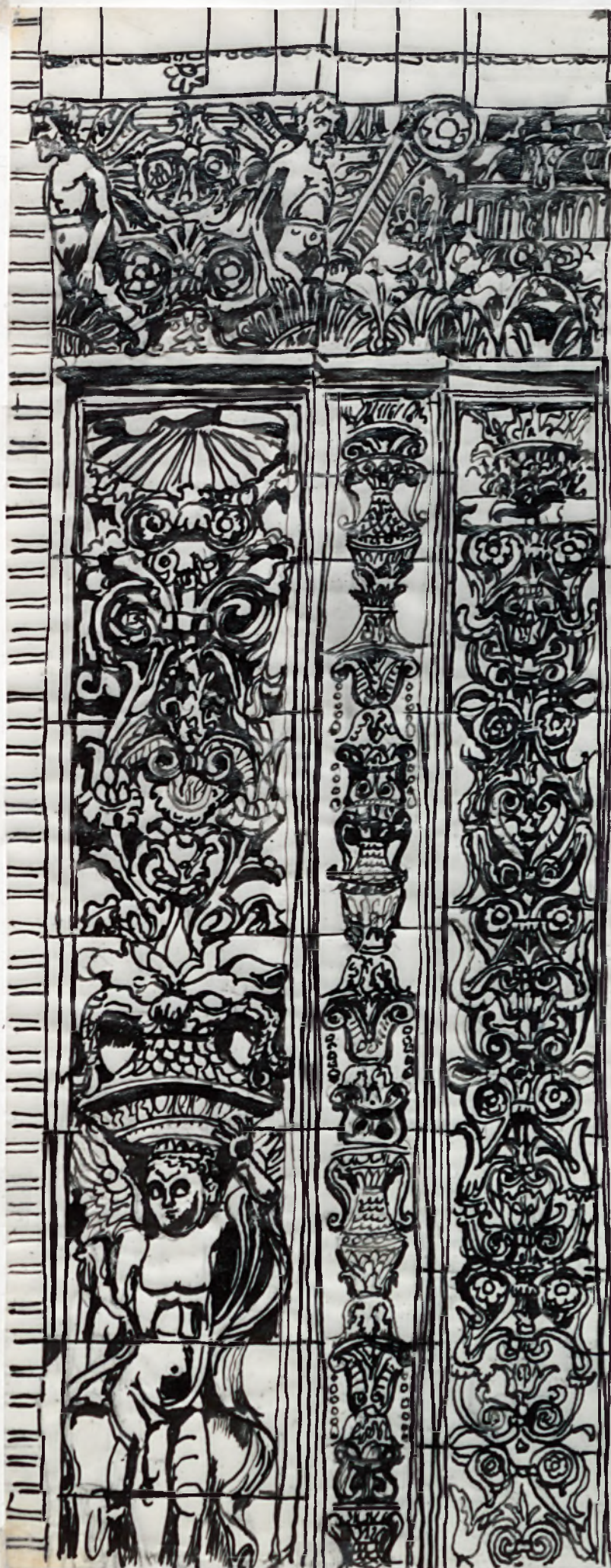


Rys 162 C. Opis z drugiej strony.

Rys 162 C.

Palazzo Bevilacqua w Bolonii dawniej nazywane Sanuti. Fragment dziedzińca z 1484r. Kolumny są kamienne a dekoracje gzymsu i fryzu z terrakoty, prawdopodobnie dzieło Gaspero Nadi.

Po środku dziedzińca współcześnie postawiono fontannę w stylu weneckim z czasów średniowiecza.



Rys 162 D- Opis z drugiej strony.

Rys 162 D.

Bolonia .Fragmenty portalu kościoła Santa Catherina. Obramowanie i belkowanie portalu. Te odrzyna kościelne nazywają w Bolonii "La Santa". Rzeźby wykonane w terrakocie były pierwotnie rzeźbione w glinie a następnie wypalone fragmentami i wmurowane w elewację. Twórcą tych rzeźb był Sperando da Mantua. Technika dekoracji terrakotowych wywodzi się ze sztuki mozarabskiej.

W centralnym zespole, w północnym skrzydle pałacu była na parterze biblioteka, kordegarda i schody dwubiegowe szerokie prowadzące na recepcyjne piętro z salą tronową. Pozostałe pomieszczenia piętra stanowiły amfiladę pokoi recepcyjnych, a od południa i zachodu pokoje mieszkalne księcia i świty dworskiej. Na północy, w pawilonie łączącym się z katedrą na parterze, na piętrze była sala "della Belle" połączona z salą tronową, należąca do księżny. Dolna kondygnacja pałacu była przeznaczona dla służby i dla straży.

W elewacji głównej przyjęto zasadę kontrastu gładkich ścian z okrągłymi wieżami zwieńczonymi machikułami i obejmującymi trzy kondygnacje ozdobnych balkonów nad wjazdem. Dziedziniec miał pięć arkad na jednej ścianie a sześć na drugiej i narożne słupy z pilastrami. Galeria parteru była sklepią krzyżowo. Również sklepią były sale piętra jak i sala tronowa zbudowana przez Angeli Magnifico. Sala ta miała sklepienie z ostrołukowymi lunetami wspartymi na rzeźbionych konsolach. Wnętrza zdobiły obrazy sławnych malarzy z Piero della Francesca na czele i liczne gobeliny włoskie i flamandzkie.

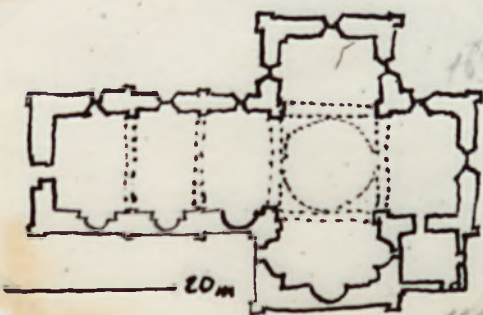
Po odjeździe Laurana było dopiero wybudowane mauzoleum dynastii Montefeltre, wznoszone od 1474 przez Francesco di Giorgio Martini, Maso di Bartolomeo, Franseco Simone, Basso Pontelli i przez Domenico Rosselli.

Licówka elewacji pałacu nie została wykonana, a ścianę później przebudowano zmieniając okna zwieńczone łukami na prostokątne. Tak, że z pierwotnego projektu pozostała jedynie architektura dziedzińca.

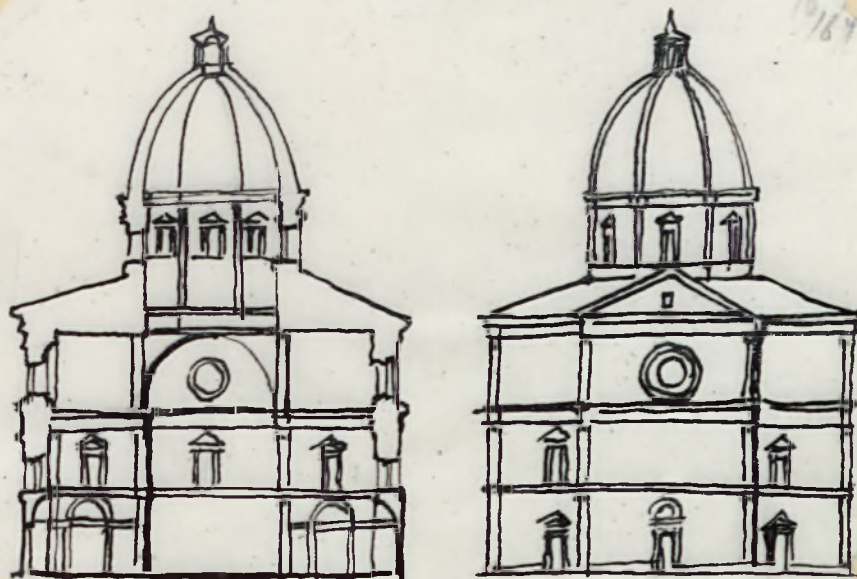
Luciano da Laurana przypisuje się w Pesaro Palazzo della Prefet-ticio rezydencję Sforzów. Pałac ten ma zachowaną elewację frontową wychodzącą na plac z sześcioma arkadami na parterze, ponad którymi jest pięć wielkich okien bogato obramowanych pod zwieńczeniem budynku przez dekoracyjne blanki.

Głównym architektem kończącym dzieła rozpoczęte przez Laurano w Urbino był sienieńczyk Francesco di Giorgio Martini, który pracował w Sienie w 1476-80 w Urbino, w 1486 w Anconie oraz w Neapolu i w Mediolanie, gdzie współpracował z Leonardo da Vinci.

Zbudował kościół San Bernardino pod Udine w 1482-91 i Santa Maria della Grazie al Calcinajo pod Cortone w 1485 /Rys 163 i 164/.



Rys 163 Di Giorgio Martini. Plan
Santa Maria della Grazie pod Cortone.



Rys 164. Di Giorgio Martini. Przekrój i elewacja

kościół Santa Maria della Grazie al Calcinajo pod Cortona. Jest to obiekt o planie krzyża łacińskiego z kopułą na skrzyżowaniu nawy z transeptem. Kopuła żebrowa ma przekrój ostrołukowy, a dekoracje wnętrza są typu Brunellesco. Ponadto Francesco di Giorgio Martini zbudował Palazzo Ducale w Gubbio w typie średniowiecznego zamku z renesansowym dziedzińcem. Z galerią arkadowaną na parterze i z piętrem z pilastrami korynckimi podpierającymi architrawy na elewacji dziedzińca. Pilastry obejmują ozdobnie obramowane okna, a korynckie kapitele podpierają belkowanie z rzeźbionymi fryzami. Tak więc zarówno architektura jak i cała sztuka Italii środkowej rozwija do końca XV stulecia formy sztuki florenckiej. Szczególna jest działalność Albertiego przygotowująca zmiany jakie przyniesie XVI wiek.

3.2.3. Drugi okres renesansu w Italii północnej.

Rozwój sztuki w Italii północnej obejmuje Lombardię, kraj z jednej strony najsilniej ze wszystkich regionów Italii związany zarówno ze sztuką romańską jak i ze sztuką gotycką, a z drugiej strony będący w stałym związku z Francją, w której w tym czasie kwitnie sztuka późno gotycka. Renesans w Italii północnej musiał znaleźć największy opór w społeczeństwie dalej żywo związanym z kulturą średniowieczną.

3.2.3.1. Rzeźba.

Jest okres, w którym w Italii północnej rzeźba ma bardzo skromny udział. Kraj ten rozwijając własną szkołę, związany z Francją i z Wenecją rozwijającą swoją sztukę bizantyńsko-gotycką, późno przyjął formy renesansowe przychodzące z Toskanii.

W Weronie rzeźbił Giovanni Antonio Tomagnino, którego popiersie Acallino Salvagio jest dziś w muzeum berlińskim.

Domenico Gagini malował i rzeźbił w kaplicy San Giovanni w katedrze w Genui.

Agostino dei Fondati z Padwy w 1485 rzeźbił w Mediolanie w San Satiro pietę o formie czysto klasycznej.

Mantegazza Antonio zmarły w 1495 pracował w Certosie w Pavii, gdzie wyrzeźbił w marmurze portal główny, w którym w bordiurach są sploty gałęzi obejmujące małe scenki rodzajowe, a w części środkowej obramowania są umieszczone duże sceny wielofiguralne.

Głównym rzeźbiarzem był Giovanni Antonio Amadeo architekt i rzeźbiarz /1447-1522/ twórca wielu rzeźb związanych z architekturą.

Był to rzeczywisty twórca nowej formy renesansowej z Certosy.

Rzeźbił w Pavii w latach 1466-70. Był twórcą rzeźb w terrakocie wmontowanych w elewację klasztorną dziedzińca. Były to popiersia w medalionach ponad kolumnami i we fryzie jak i w portalu w kościele. W 1470-75 wyrzeźbił grobowiec marmurowy Medea Colleoni z płaskimi rzeźbami przypominającymi dzieła Ghibertiego w Capelli Colleoni w Bergamo. W 1477 rzeźbił w katedrze mediolańskiej, a w latach 1475-80 wykonał terrakotowy ołtarz San Lanfranco w klasztorze Terdote w Pavii. W 1480-85 rzeźbił ponownie w Certosie w Pavii tym razem w zakrystii i w klasztornym "Lavabo", umywalni. W 1482 wyrzeźbił dwie ambony dla katedry w Cremonie. W 1485 grobowiec Guido Castiglione w Castiglione d'Olona. W 1490 brązowe cyborium dla katedry w Mediolanie. W 1493 posągi świętych Ambrogio i Giuseppe dla Ospedale w Mediolanie. Ponadto był twórcą dwóch grobowców: z 1498 Borromeo w Isola Bella i San Lanfranco w Pavii. Rzeźby Amadeo jak i innych twórców lombardzkich możemy zaliczyć do bliskiej im szkoły florenckiej.

3.2.3.2. Malarstwo.

Twórcą szkoły mediolańskiej jest Vincenzo Foppa /1430-90/ urodzony w Bresci i malujący zarówno w swym mieście ojczystym jak i w Genui i w Mediolanie sztywne obrazy religijne w typie fresków Fra Angelico, jeszcze o silnym charakterze gotyckim. W mediolańskim muzeum Brera jest jego obraz z postacią ś. Sebastiana. W Bergamo obraz "Golgota". W Brera polptyk z mediolańskiego kościoła Santa Maria della Grazie z Madonną, a w kościele Sant'Eustorgio są jego freski w kaplicy Portinari.

W Mediolanie tworzyli tacy malarze jak : Bernardino Luini Giovanni Donato da Montortano /1440-1510/, Giovanni Giacomo Dolcebuono /1440-1506/, Bernardino Butinone /1436-1507/.

Przez pewien czas pracował w stolicy lombardzkiej Antonello da Messina należący do malarstwa południowego i do szkoły weneckiej, podobnie jak Giovanni Antonio Boltraffio /1467-1516/ malujący portrety władcy mediolańskiego Lodovico Sforzy.

Liczne obrazy renesansu mediolańskiego zdobią ściany muzeum Brera, ale niestety są to sztywne, raczej słabe dzieła. Wielkim artystą na terenie Mediolanu był Leonardo da Vinci, który w 1495 ukończył swój słynny fresk "Cenacolo" - "Ostatnia Wieczerza" w refektarzu kościoła Santa Maria della Grazie. Ten wspaniały fresk, który cudownym przypadkiem ocalał w czasie bombardowania w ciągu drugiej wojny światowej, gdy runęły wszystkie pozostałe ściany refektarza wraz ze sklepieniem. Dzieło to należy jednak nie do szkoły mediolańskiej a do ostatniej szkoły florenckiej, z której wyrosła twórczość Leonarda da Vinci.

Następna mała szkoła malarska powstała w Weronie gdzie malowali: Francesco Benaglio /1432-1487/, Domenico Morone /1442-1517/, Alvise Vivari /1445-1505/ i Francesco Bonsignori /1455-1519/ malujący sztywne obrazy religijne, jeszcze o silnych wpływach gotyckich.

Bartolomeo Montagna ciekawszy malarz /1450-1523/ uczeń Alvise Vivarini malował w Weronie, Wicencji, a później w Wenecji.

Najmocniejsza szkoła malarska była w Padwie, w tym uniwersyteckim mieście bardzo cenionym przez humanistów. Malował tu Antonio Pisano Pisanello /1395-1455/ malarz i medalier z Werony. Malował freski o treści religijnej i portrety. Jego nauczycielem był Francesco Squarcione florentyńczyk malujący obrazy religijne /1397- 1474/. Squarcione był wielkim podróżnikiem, zwajdził Bliski Wschód, miał duży zbiór archeologiczny, który przyjeżdżał oglądać Lorenzo Il Magnifico de Medici.

Namalował wielkie freski w Castel di Pavia, które niestety przepadły. Głównym malarzem Padwy jak i całej Italii północnej był Andrea Mantegna z Padwy /1431-1506/ wielki realista, który płynął na całą sztukę lombardzką jak i na wenecką. Urodzony pod Vicenzą był głównym malarzem renesansowym północy. Łączył nowinki malarskie florenckie z temperamentem człowieka północy urodzonego w gotyckiej kulturze.

Podczas gdy Florencja była wymarzonym terenem dla rozwoju nowych idei, to Italia północna przeniknięta smakiem gotyckim przekazany przez sztukę sienneńską i burgundzką, a podlegającą wpływom wschodnim nie była przygotowana na przyjęcie sztuki florenckiej. Władcy z Wenecji i Ferrary zamawiali dzieła u Florentyńczyków takich jak Donatello, Paolo Ucello, Piero della Francesca, Andrea del Castagno czy Filippo Lippi. Artyści ci działali w Ferrarze i w Wenecji, gdy Italia północna żyła nadal sztuką gotycką.



Rys 165 Mantegna. Fragment z postacią ś. Jana z "Ukrzyżowania"

W 1448 Mantegna maluje z Nicolo Pizzolo freski w kaplicy dei Eremitani w Padwie obejmujące sceny z historii śś Jakuba i Krzystofa. Freski te malowane do 1457, zostały niestety zniszczone w czasie ostatniej wojny. Były to sceny z życia rzymskiego na tle antycznej architektury. W 1456 Mantegna zaczyna malować w Padwie retabulum dla kościoła San Zeno w Weronie, które kończy w tym mieście w 1460. W 1457 dla San Zeno maluje Mantegna "Madonnę wśród świętych", "Pala di San Zeno" obraz już odchodzący od form gotyckich. Jego malarstwo w tym czasie jest bardzo bliskie sztuce florenckiej. Predella z tego wielkiego retabulum ze sceną "Golgoty", dziś w Luwrze, pokazuje nam wspaniałe malarstwo o niezwyklej sile kolorystyki na tle przepięknego krajobrazu. Druga predella jest w Tours we Francji. W 1455 Mantegna namalował obraz ś Sebastiana, dziś również w Luwrze. Zaproszony przez markiza Lodovica Gonzagę do Mantui, przebywa tam od 1460. Ma teraz duży warsztat z licznymi uczniami. Tworzy rysunki do tkanin, dekoracje teatralne, rysuje i maluje portrety. Maluje Izabellę d'Este księżną Mediolanu dla papieża Innocentego VIII. W 1469-72 maluje wspaniałe freski w Castello di Corte pod Mantuą. Są to wielkie kompozycje wielofiguralne w typie florenckim. Na tych freskach namalowane postacie to są greccy herosi. Freski w "Camera degli Sposi" to wspaniałe malarstwo operujące głęboką perspektywą i złudzeniami optycznymi "Trompe-d'oeil". W 1474 maluje w kopule przestrzeń błękitu nieba z aniołami. Jest to malarstwo bliskie sztuce Jacopo Belliniego ze szkoły weneckiej, z którego córką Niccolò ożenił się w 1454.

Andrea Mantegna, jak Niccolo Pizzolo, był uczniem Francesco Squarcione, który przekazał im sztukę malarstwa florenckiego. Na fresku w kopule w Camera degli Sposi w Castello di Corte będzie się wzorował Melozzo da Forlì w 1480 malując kopułę w kaplicy del Tesoro w Loreto, ale będą to sztywne freski dalekie od obrazu kłębiących się chmur jakie namalował Mantegna. Obok fresków iluzjonistycznych i obrazów religijnych jak "Ukrzyżowanie" z Luwru /Rys 165/ malował Mantegna wielkie kompozycje klasyczne jak: "Parnas" dziś w Luwrze, "Triumf Cezara" z 1492, dziś w Londynie, ukazujący starożytny Rzym. "Allegorie Cnót" z 1503 to lekka i zrównoważona w układzie kompozycja. Maluje swoje największe dzieło: "Złożenie do grobu", dziś w Brera. W tym dziele jest ogromna ekspresja martwego Chrystusa, leżącego i widzianego od strony stóp w ostrym skrócie przez pochylonego widza. Tutaj Mantegna wykorzystał zasady perspektywy dla uwypuklenia napięcia, podkreślonego grą światłocienia. Ekspresyjność wypowiedzi uczyniła Mantegna pierwszym malarzem północy, na którego dziełach wzorowały się odtąd następne generacje malarzy. Tworzył pod wpływem sztuki tokańskiej jak i odkopanych dzieł rzymskich i pod wpływem literatury klasycznej.

3.2.3.3. Architektura.

Na terenie Lombardii wytwarza się pewna odmiana architektury florenckiej wyrażająca się nienasyconym żądaniem bogatej dekoracji.

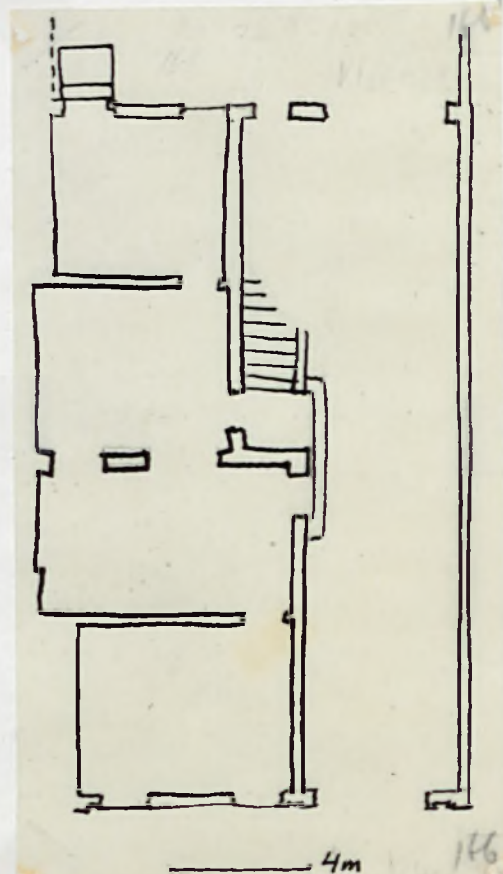
Renesans lombardzki jest odpowiednikiem architektury późnogotyckiej z północnej Europy lubującej się w bogactwie z występującą obawą próżni w dekoracjach, "horror vanuci".

Był to prawdopodobnie skutek polityki władców mediolańskich oriańtacji francuskiej, związanych z francuską kulturą gotycką. Sąsiadująca z księstwem mediolańskim Francja zarówno wpływała politycznie jak i promieniowała swoją twórczością na ten kraj.

Droga w architekturze wyznaczona przez Brunellesco i wydłużona przez L.B. Albertiego, Andrea Sangallo Starszego, Luciano da Laurana i Francesco da Giorgio Martini powoli obejmowała środkową Italię dochodząc do Mantui, a w połowie Quattrocenta do Wenecji. W Lombardii w tym czasie trwało nadal przywiązanie do tradycyjnych metod budowania i do form gotyckich. W szczególny sposób wpływała na to przedłużająca się budowa gotyckiej katedry mediolańskiej trwająca przez cały XV wiek i następne, do której wznoszenia byli kolejno powoływani wszyscy architekci renesansowi z Mediolanu. Swobodne łączenie form romańskich, gotyckich, wczesno-chrześcijańskich jak i nawet bizantyńskich z renesansowymi występujące powszechnie i często w sposób nie-tektoniczny osiągnęło apogeum w kaplicy Colleoni w Bergamo jak i w Pavii w Certosie. Dopiero w ostatnim ćwierć wiecu Quattrocento w północno-italijskiej architekturze nastąpił prze-wrót, którego przebieg jest dotąd niedostatecznie rozpoznany, a znaczenie tego zdarzenia jest często niedoceniane. Budynki z tych lat mówią o poważnej zmianie smaku społeczeństwa jak i budowniczych.

Rozwija się w Lombardii centralna kompozycja do tego czasu stosowana jedynie w Toskanii. Obok nowych adaptacji form antycznych przychodzących z Florencji, mistrzowie lombardcy sięgają do miejscowych tradycji rzymskich głęboko zakorze-nionych w kulturze lombardzkiej. Będzie to zwłaszcza dziełem Bramantego i jego uczniów na przełomie XV i XVI wieku.

Architektura Mediolanu była konserwatyw-na, podlegająca cechom budowlanym,



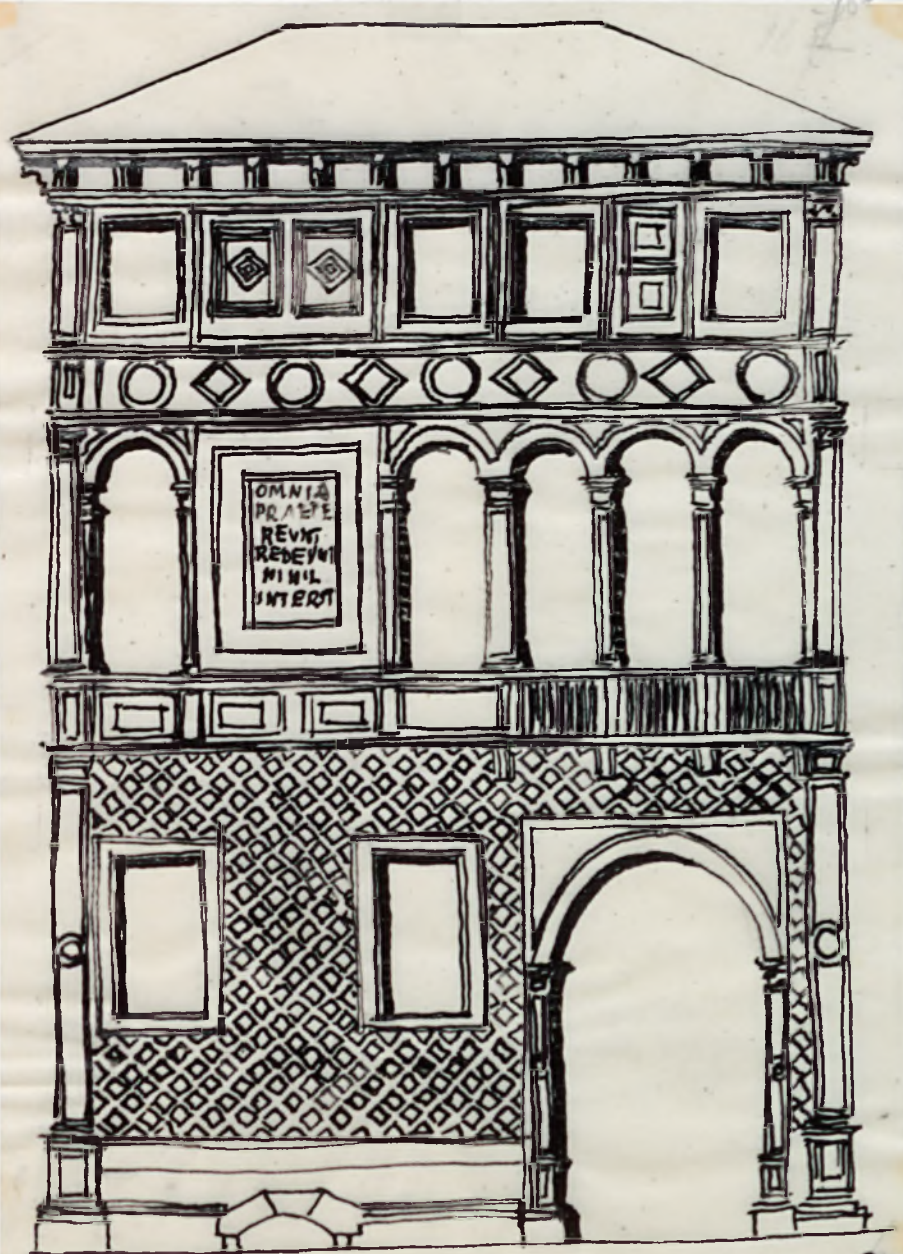
Rys 166 ,Vicenza ,plan Palazzetto Tretti.

broniącym kanonów budownictwa średniowiecznego w cegle. Również zmiany polityczne wpłynęły na zmianę smaku, gdy wśród mecenasów sztuki pojawili się przedstawiciele mieszczaństwa, a od dawnego rycerskiego feudalizmu Viscontiego odchodzi uzurpator jakim był Sforza. Nowe budownictwo zjawiało się w miastach północnych jako nowa potrzeba.

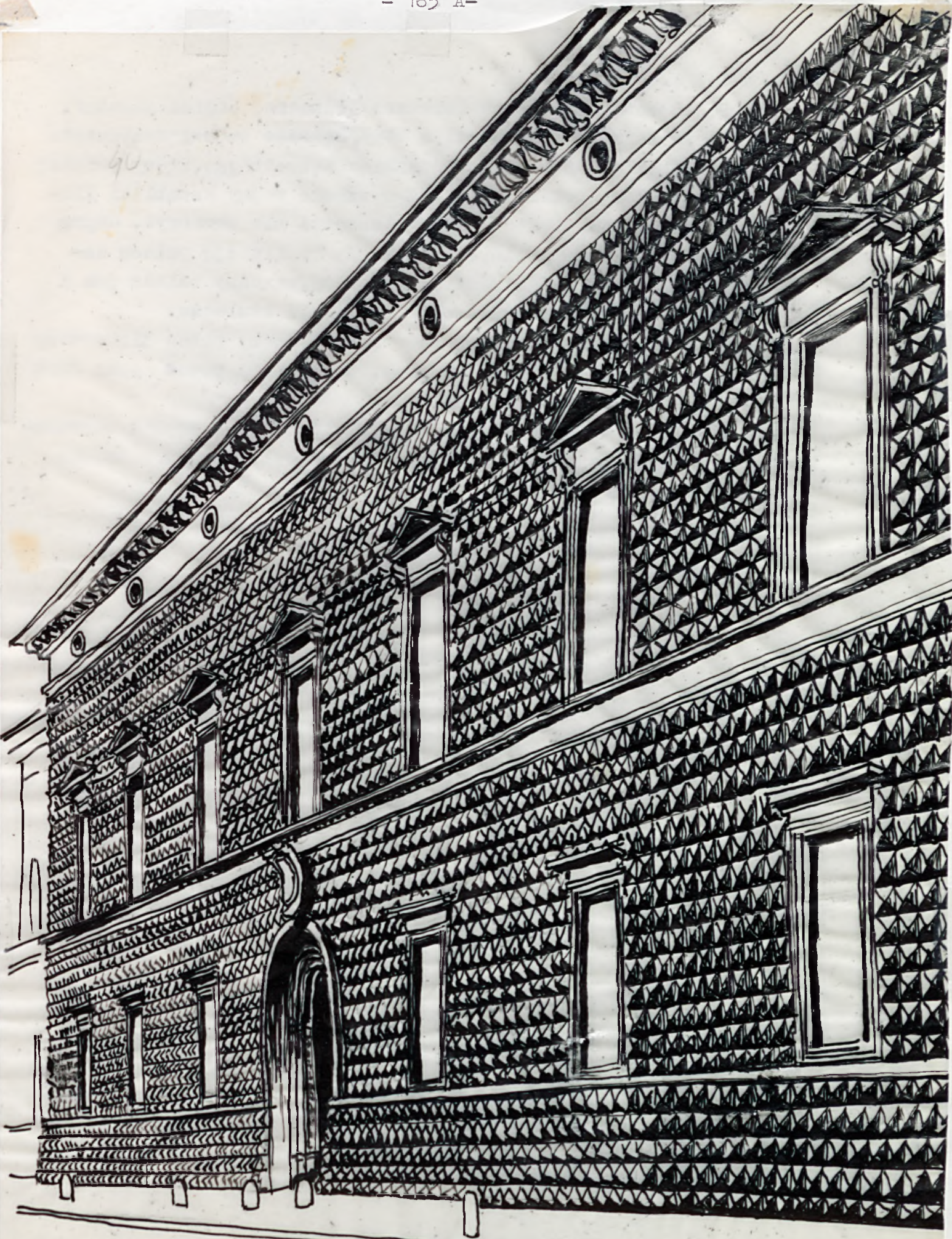
Pierwsze formy renesansowe widać w budownictwie umocnień jak w Soncino. Fortyfikacja ta była zbudowana w 1473 dla Falenzo Maria Sforza na miejscu wcześniejszego zamku. Powstał budynek o prostym prostokątnym planie z podwójną koszulką murów obronnych, ceglanych, zwieńczonych blankami. W Vicenzy powstaje Palazzetto Arnaldi dziś nazywane Tretti /Rys 166 i 167/. Plan mieszkania w tym pałacyku, jak w antycznym domu rzymskim, ma dwa pokoje wewnętrzne oświetlone drugim światłem z sąsiedniego pomieszczenia i jest bez wentylacji. Parter zajmuje przejazd na podwórze i bieg klatki schodowej opartej na dwóch arkadach otwartych w stronę przejazdu i podpieranych przez jeden słup, Ta dolna kondygnacja jest sklepiona gdy

górne mają drewniane pułapy. Budynek ma trzy kondygnacje. Marmurem wykładana ciekawa elewacja ma wenecki charakter. U dołu jest profilowany cokół. Przejazd pod arkadą opartą na pilastrach i powyżej balkon piętra wsparty na konsolach kamiennych. Na każdej kondygnacji są narożne pilastry wieńczone gzymsem międzypiętrowym. Na parterze asymetryczny przejazd i dwa rozdzielone szerokim murem okna. Muł ten pokrywa inkrustacja w romby. Na pierwszym piętrze jedna arkada nad lewym oknem i cztery arkady oparte na słupkach w części nad przejazdem. Inkrustowany pas podokienny na obu piętrach. Na drugim piętrze okno nad lewym łukiem,

Rys 167 .Vicenza ,elewacja Palazzetta Tretti.



40



Rys 167.A. Opis na drugiej stronie.

Rys 167 A.

Biagio Rossetti /twórca w Ferrarze północnej części miasta/. Ferrara. Palazzo dei Diamanti, z 1493, którego budowę rozpoczęto dla Sigismonde d'Este pod kierunkiem Rossettiego, który później został odwołany przez Florencję w czasie wojny Republiki Florenckiej z Pizą. Dlatego budowy Rossetti nie ukończył. Gzyms wieńczący wykopano dopiero w 1567, gdy realizację pałacu zakończył kardynał Luigi d'Este. Pilastry, narożny balkon jak i prawdopodobnie obramowania okien są z XVI stulecia.

Pałac swoją formą wyprzedza powszechnie znany pałac diamentowy z Werony z 1582 już barokowy mimo, że wykazuje pewne cechy form stosowanych przez Sanmichele.

Elewacja Pałacu diamentowego składa się z 12600 bryłek marmurowych w formie pryzm diamentowych, które występowały w herbie Hercula I duca Ferrary.

później w prawo ściana inkrustowana, dwa okna, znów inkrustowana ściana i czwarte okno. Całość wieńczy gzyms oparty na modylionach.

W Veronie Palazzo Vicolo San Marco jest z drugiej połowy XV. Stoi na narożu dwóch ulic budynek czterokondygnacyjny z wejściem na parterze przez portal o łuku opartym na półkolumnach i o małych u dołu oknach kwadratowych zakratowanych. Powyżej są dwa piętra okien łukowych o arkadach profilowanych opartych na pilastrach kanelowanych i u góry na trzecim piętrze są małe łukowe okienka. Osobliwością budynku są na pierwszym i drugim piętrze między oknami namalowane freski przez Mantegna przedstawiające sceny: "Tryumfu Cezara".

Główne budownictwo skupiało się w stolicy Lombardii. W Mediolanie powstał zamek, "Castello Sforzesco" dla Francesco Sforza budowany od 1450 przez Farvini i Filarete, na dawnym miejscu gdzie stał zamek Viscontich zburzony w czasie trwania Republiki mediolańskiej od 1447 do 1450. Główna elewacja otrzymała okrągłe wieże kamienną w narożach i kwadratową w środku, z bramą wjazdową od strony miasta. Był tu plac turniejów i ćwiczeń wojskowych za murem zewnętrznym, za którym to placem dopiero stał zamek złożony z dwóch części: "Ro-ceta" i "Coro Ducale". W zamku była ogromna sala o kubaturze pięciu tysięcy metrów sześciennych ale nieogrzewana, a piętra łączyły jedynie wąskie schody. Mediolan w drugiej połowie XV stulecia był wielkim centrum europejskim, mocny politycznie i bogaty. W tym czasie rozwinęło się szpitalnictwo gdy zbudowano trzydzieści szpitali, a Ospedale Maggiore było chyba największym budynkiem szpitalnym na całym kontynencie.

Budowano od XIV przewody wodne otrzymujące dopływy wód z trzech rzek Adygi, Ticino i z Olony. Dwa okólne przewody otaczały stare miasto i nowe miasto tworząc jednolity system zaopatrzenia w wodę miasta leżącego poza rzeką /Rys 40/. Środek miasta położony na terenie dawnego rzymskiego obozu miał dwa place: dei Mercati czyli rynek targowy oraz plac katedralny. Natomiast zabudowa Mediolanu była zupełnie inna niż we Florencji. Było to miasto książęce, którego mieszkańcy pracowali dla dworu. Pałace miały w Mediolanie zwykle dwie kondygnacje, rzadko trzy z tym, że ta trzecia często występowała jako antresola nad parterem. Taki pałac miał zwykle dwa lub trzy podwórca oraz ogród jak Palazzo Fontana, przypisywany Bramantemu. Interesująca jest elewacja tego budynku. Pokryta wykładziną kamienną o wyraźnej rustyce ma jednocześnie dwie kondygnacje porządków. Występują dwie kondygnacje pilastrów kompozytowych z fryzami dekorowanymi zwojami gałęzi akantu. Całość wieńczy gzyms nawieszony, oparty na konsolach. Rytm pilastrów na elewacji jest zmienny i występują cztery wymiary rozstępów. Najciaśniejsze przy oknach, a najrzadszy przy portalu. Nie ma żadnej zasady w przyjętym rytmie rozstawu pilastrów. Okna na dole kwadratowe, a na piętrze

pojedyncze łukowe zawsze jednakowe mają różne rozstawy. Występują na osi przestrzeni między pilastrami lub dowolnie są zsunięte na bok lub wogóle nie ma okien w segmencie międzypilastrowym. Występuje w tej elewacji całkowita dowolność przy użytym systemie klasycznym, wskazująca na całkowitą nieznajomość formuł klasycznych. Zachowano w tej elewacji gotycką zasadę swobodnego rozstawu okien zgodnie z potrzebami wnętrza.

Zazwyczaj w pałacu mediolańskim na parterze wchodziło się na dziedzińiec z lekkimi arkadami i z pomieszczeniami usługowymi skąd schody prowadziły na piętro górne gdzie były sale reprezentacyjne od ulicy. Jeżeli było drugie piętro to miało osobne schody i służyło dla gości i służby. Stajnie i wozownie były na ostatnim, trzecim podwórzu.

W drugiej połowie XV dekorowano domy czerwoną rzeźbioną terrakotą stosując takie elementy powtarzalne odlewane w formach w łukach i w obramowaniach okien. Natomiast obramowania portali były zwykle marmurowe z dekoracjami średniowiecznymi i antycznymi. W zmiankowanym Palazzo Fontana portal obejmują dwie kolumny podtrzymujące dwa posągi ustawione na poziomie okien piętra. W tym budynku fryz podchodzi pod okna tak, że okna te po florencku stoją na gzymsie między-piętrowym. Ściany pozostawiano w licówce ceglanej czerwonej lub w kolorze żółtej ochry. Niekiedy dekorowano elewacje sgrafittami jak w Palazzo Fontana w którym dekoracyjne fryzy wykonano w ten sposób. Elewacje były płaskie, często bez gzymsów dzielących piętra. W XV stuleciu domy były małe i przeważnie drewniane, a nawet kryte słomą. Natomiast w bogatych pałacach stosowano czarny granit na trzony kolumn i na klince w arkadach. Miejska architektura lombardzka przed XV wykazuje przywiązanie do dekoracji średniowiecznych i stąd w większości były to domy ceglane dekorowane wypalaną terrakotą. Okna stosowano nadal ostro-łukowe lub prostokątne o ościeżnicach z gotyckim profilowaniem. Te dekoracje terrakotowe były wyciskane z gliny w gotowych formach, wypalane i jako gotowe elementy ustawiane pomiędzy ceglami lub jako licówka co dokładnie opisał w swoim dziele Bramante.

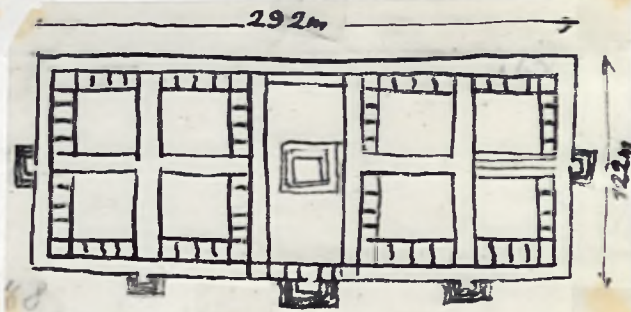
Renesansowe elementy dekoracyjne zaczęły się najpierw pojawiać w kamiennych obramowaniach portali wykonywanych jednorazowo, a dopiero później w podziale elewacji płaskimi pilastrami z dekorowanymi fryzami belkowania, jak w Palazzo Carminali z końca XV w Pavii.

Na dziedzińcach od czasów średniowiecznych stosowano loggie obejmujące dwa, trzy lub wszystkie boki dziedzińca.

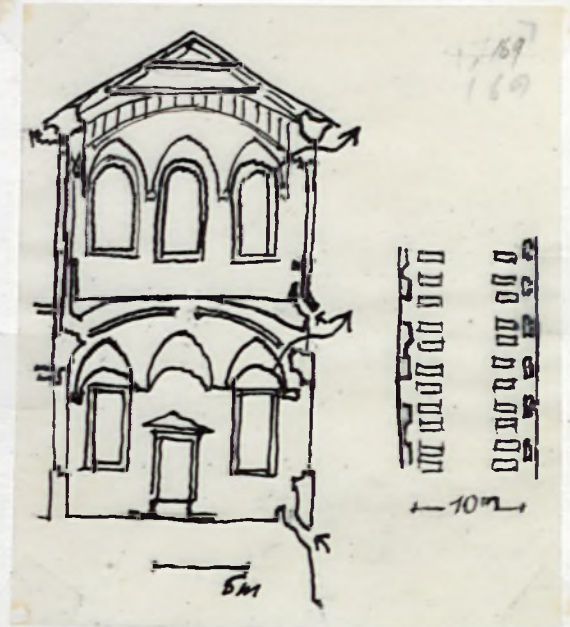
Związki z Florencją rozwijały się powoli. Książę Sforza sprowadził nawet florenckich architektów, ale mimo to do końca lat siedemdziesiątych XV wieku lombardzka architektura zachowywała swój odrębny

gotycki charakter. Florencki rzeźbiarz i architekt Antonio di Pietro Averlino używający pseudonimu Filarete /1400-1469/, który w latach 1433-45 pracował w Rzymie, w 1451 przeszedł na służbę u Sforzy w Mediolanie gdzie budował Castello Sforcesco w latach 1451-54, pracował przy Ospedale Maggiore w latach 1456-65, brał udział przy budowie katedry mediolańskiej, a ponadto postawił łuk tryumfalny w Cremonie i przebudował katedrę w Bergamo. Filarete był również teoretykiem i napisał traktat o architekturze pod tytułem: "Sforzinda", ukończony w 1464. W opracowaniu tym omawia kompozycje tradycyjne lombardzkie surowo polemizując z ich gotycką kompozycją. Krytykując architekturę gotycką był propagatorem nowych florenckich kierunków. Dla lepszego zrozumienia miejsca Filarete w architekturze lombardzkiej

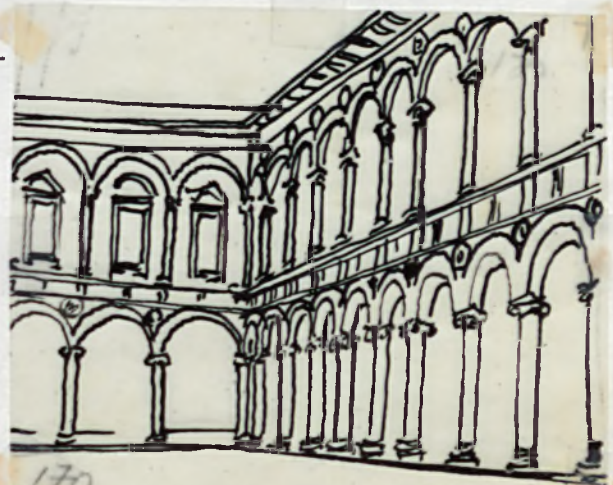
trzeba podkreślić, że wśród architektów florenckich był ideologicznie najdalszy w stosunku do szkoły Brunellesco. Imię Filarete w Mediolanie łączy się z centralną basztą zamku Castello Sforcesca oraz z Ospedale Maggiore, z Głównym Szpitalem /Rys 168-171/. To z 1456, największe założenie lecznicze w Europie było ważne w mieście tak często wybuchających epidemii. Filarete stworzył regularny prosty plan prześcigając rozmiarami zarówno hiszpański pałac królewski Escorial ¹⁵⁶³ jak i francuski pałac królewski w Wersalu Ludwika XIV. Plan budynku ma 122 m na 292 przy dziewięciu dziedzińca zajmując 3,56 hektara gdy Escorial ma 200 na 160m i zajmuje 3,2 hektara. Po środku Ospedale Maggiore powstał wielki dziedziniec kolumnowy, który miał obejmować po środku centralną świątynię z kopułą, która prawdopodobnie nigdy nie była zbudowana. Ten dziedziniec został odbudowany po zniszczeniach ostatniej wojny.



Rys 168 Filarete. Mediolan, plan Ospedale Maggiore.



Rys 169 Filarete. Mediolan plan izby chorych i przekrój Ospedale Mag.



Rys 170. Filarete. Widok dziedzińca w Ospedale Maggiore odbudowanego 49

+Po bokach centralnego dziedzińca z każdej strony były dwa boki szpitalne, rozwinięte każdy dookoła czterech dziedzińców. W każdym z tych skrzydeł było po dwa dziedzińce ustawione w dwóch rzędach dzięki czemu otrzymano po osiem traktów w każdym ze skrzydeł na sale szpitalne oraz podwójny trakt na pomieszczenia pomocnicze i zabiegowe oraz korytarz łączący te wszystkie zespoły. W Traktacie Filarete jest opis męskiego i kobiecego skrzydła podający informacje o schodach, urządzeniach sanitarnych i o ich lokalizacji na styku oddziałów oraz opis pomocniczych urządzeń zabiegowych wskazujący na przemyślenie wnikliwe potrzeb szpitalnych przez Filarete. Urządzenia sanitarne były regularnie rozłożone pomiędzy salami. Kanały były przezywane wodą i wentylowane. Sale na obu kondygnacjach były skrupulatnie wentylowane przez stropy, a kanały zarówno odprowadzały zużyte powietrze jak i doprowadzały świeże. W salach na każdego chorego przypadała powierzchnia 25 m kw. a więc większa od stosowanych współcześnie.

W rzeczywistości Filarete zbudował tylko zachodnią część zespołu, a dokładnie to partę zachodniego korpusu i zewnętrzną fasadę obu kondygnacji, ukształtowaną z dwóch pięter arkadowań. Jest to po raz pierwszy użyty w Lombardii motyw Brunellesco. Te łuki z medalionami na dziedzińcu głównym zostały później zabudowane ścianami z ostrołukowymi oknami, z przeźroczami na osi kolumnienek międzyokiennych otoczonymi przez również o ostrołukowe archiwolty. Nad parterem wprowadzono fryz dekoracyjny z czerwonej terrakoty. Motyw klasycznej arkady na elewacji nie przyjął się w Mediolanie.

Filarete zmęczony nieustanną walką z przedstawicielami miejscowej tradycji opuścił stolicę Lombardii, a wówczas budowę szpitala przejął Giniforte Solari wraz z Giovanni Antonio Amadeo architektem i rzeźbiarzem. Solari w 1465 dodał zachodnim skrzydłom koloryt lombardzki przy pomocy podwójnych okien gotyckich bogato dekorowanych na piętrze, których ozdoby terrakotowe wykonał Rinaldo da Stauris z Cremony. Solari wykończył również i drugą część wychodzącą na kanał wodny.



Rys 171-Filarete. Mediolan, elewacja Ospedale Maggiore



Rys 171A
Opis na
drugiej
stronie.

Rys ~~169 A~~ 171 A.

Fragment fasady Ospedale Maggiore w Mediolanie rozpoczętej w 1456 przez Antonio Averlino Filarete, a ukończonej w stylu gotyckim w 1462 przez Guiniforte Solari.

Mury parteru wykonano w cegle z wielkim kunsztem, gdy na piętrze widać w fugach zaprawę.

Dekoracje terrakotowe obejmujące okna na piętrze mają środkową kolumnkę z marmuru. Podobnie terrakotowe są popiersia w rozetach.

Dekoracje okien ostrołukowych są ze splotów lin, liści, gałęzi winnych z gronami owoców, wśród których są rzeźby małych dzieci.

Drugi florentyńczyk Michelozzo Michelozzi przystąpił w 1456 do przebudowy jednego z mediolańskich pałaców na Bank Medicich. Michelozzo jako charakterystyczny przedstawiciel szkoły florenckiej był według świadectwa dokumentów z epoki bardzo silnie krępowany w swojej pracy przez miejscowych przedstawicieli, którzy przy pomocy intryg walczyli z nowym budownictwem. Zachowany rysunek Filarete przedstawia ciekawą elewację Banku o doskonałych proporcjach, w której silnie poziomowana rustyka ma na parterze małe kwadratowe okna z portykiem i jest zwieńczona fryzem z rzeźbionymi girlandami. Na piętrze są po florencku na gzymsie oparte okna podwójne z dzielącą je kolumnką i z przeźroczem na jej osi objęte profilowaną i rzeźbioną ostrołukową archiwoltą. Całość wieńczy klasyczny gzyms z modylionami. Na dziedzińcu prostokątnym, o trzech i pięciu łukach na ściągach, arkady opierają się na słupach ośmiobocznych z medalionami, z rzeźbionymi popiersiami na osi słupów. Powyżej na piętrze dziedzińca była lekka loggia z kolumnkami podpierającymi dach nad otwartą loggią. Do dziś z tego budynku zachował się tylko dekorowany płaskorzeźbami kamienny portal i jeden z dwóch dziedzińców. Główna sala miała płaski kasetonowany pułap złożony i polichromowany. Zachowane rysunki Banku Medicich w traktacie Filarete świadczą o dużej wartości architektonicznej budynku. Banco Medici zachował z florenckiego pałacu piętnastowiecznego silną rustykę parteru i typ i sposób ustawienia okien piętra oraz bogaty wieńczący gzyms. Jednocześnie pod naciskiem gustów miejscowych dla tej budowy użyto elementów dekoracyjnych lombardzkich terrakotowych. Pałace mediolańskie powszechnie dekorowano czerwoną terrakotą z medalionami, fryzami lub z dekoracją girland wykonanych z sgraffito. Zawsze bogato rzeźbiono obramowania okien budynków jednopiętrowych, do których wejście było poprzez białe marmurowe portale rzeźbione figuralnie, przynosząc nowy, inny wyraz od znanych nam form florenckich pałaców. Michelozzo zbudował w 1462r przy gotyckiej budowli San Eustorgio w Mediolanie kaplicę: "Capella Portinari" o planie kwadratowym nakrytą kopułą.



Rys 172. Michelozzo
Mediolan, elewacja
Banku Medici wg ry-
sunku Filarete.

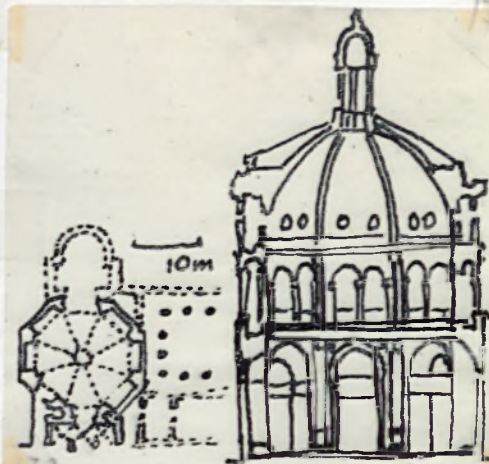
Dekoracje architektoniczne we wnętrzu są podobne do użytych w Capella Pazzich we Florencji przez Brunellesco, ale kaplica ma jednocześnie zastosowany szereg form lombardzkich. Oto na zewnątrz kopuła jest ukryta poza szesnastopocznym tamburem przekrytym płaskim dachem dachówkowym. Również do dekoracji wnętrza użyto liczne motywy lombardzkie.

Giovanni di Domenico Battagio w 1465-66 budował w Lodi kościół Santa Maria Incoronata ukończony w 1488 /Rys 173/. W 1480 pracował

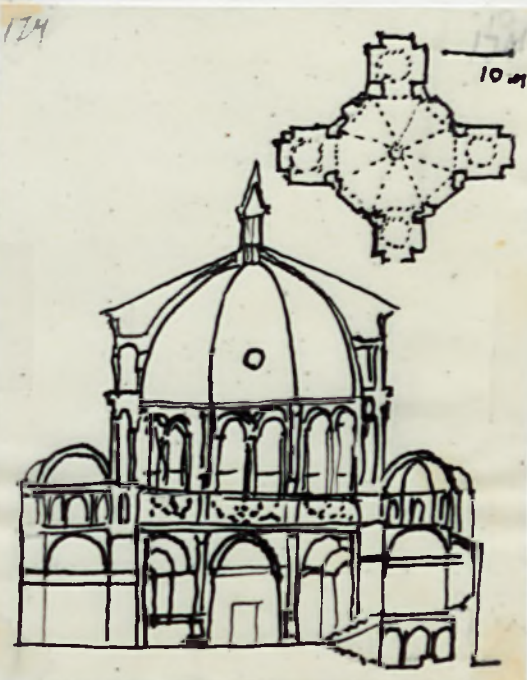
w Mediolanie w 1487-1490 brał udział w konkursie na kopułę katedry mediolańskiej i w 1490 wykonał szkice projektu świątyni Santa Maria della Oroce w Crema /Rys 174/. Jest to budynek ośmioboczny z czterema kaplicami w układzie krzyża z centralną kopułą. W obu tych budynkach Battagio zastosował lombardzką średniowieczną formę brył ośmiobocznych nakrytych ostrołukowymi kopułami ukrytymi poza wysokimi murami trempłowymi, podtrzymującymi ośmioboczne płaskie dachy ceramiczne. Zastosował ponadto pod gzymsem typową lombardzką kolumnadę wieńczącą elewację budynku. ~~jak~~ Bryła tych kościołów przypomina wyraźnie gotyckie bazyliki północne jak z Cremony.

Pod wpływem dawnych tradycji romańskich lombardzkich pozostawali tacy budowniczowie jak : Solari, Amadeo, Dolcebuono, Rocci i jego bracia Tommaso i Giacomo oraz Rodori i Battagio.

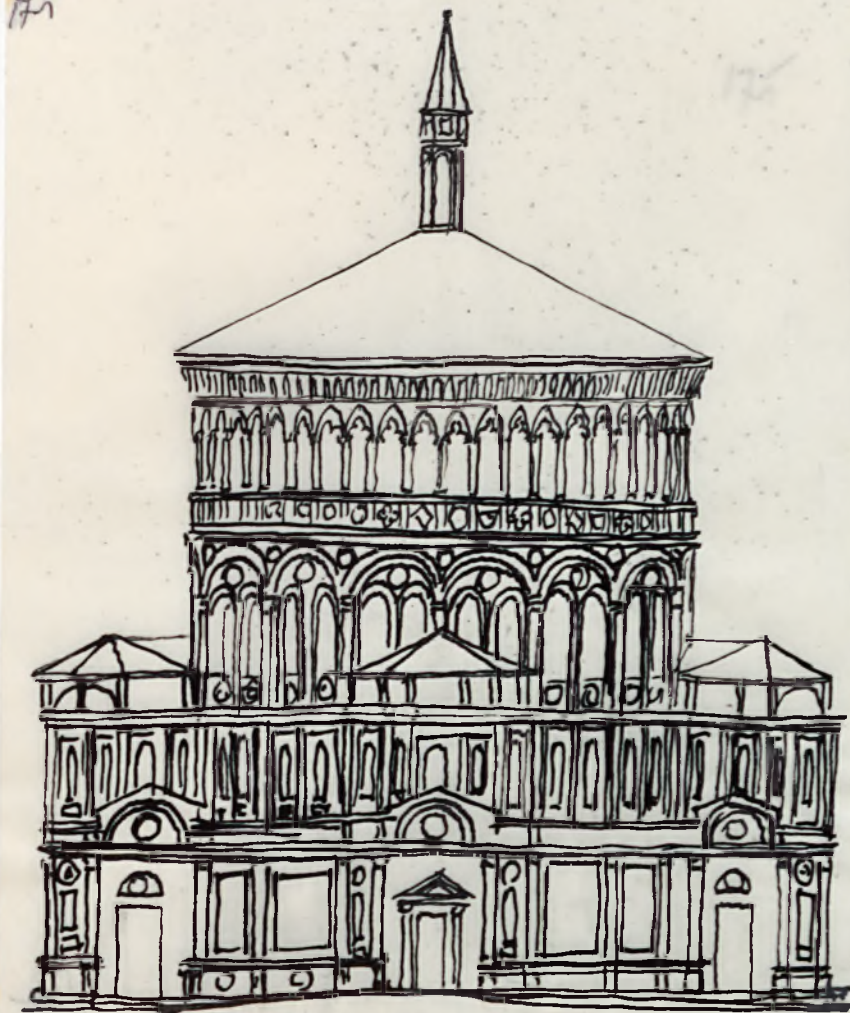
Imię Giniforte Solari /1429-1481/ łączy się z imieniem jego ojca Giovanni Solari /1410-1480/ i z imieniem syna Pietro Antonio Solari twórcy sławnej cerkwi "Ispiańskiej" na Kremlu w Moskwie . Imię Giniforte Solari związane jest z licznymi budynkami w Mediolanie i w całej Lombardii. Giniforte Solari pracował przy budowie katedry mediolańskiej, a w 1471 został kierownikiem tej realizacji. Od 1462 do 1463 budował wraz z Amadeo w Pavii klasztor Kartuzów Certosę, w której wykonał wewnętrzną część kościoła i model jego fasady. Po Filarete prowadził budowę Ospedale Maggiore.



Rys 173-Battagio. w Lodi plan i przekrój kościoła S. Maria Incoronata.



Rys 174. Battagio w Crema plan i przekrój S Maria della Croce.



Rys 175. Battagio w Crema
elewacja kościoła Santa
Maria della Croce.

Zbudował nawę podłużną w Santa Maria della Grazie w Mediolanie w 1465 oraz Oratorium Santa Maria della Passione przy kościele San Ambrogio w 1477. W 1480 budował zamek Sforzy w Pizzigettone pod Lodi. Drugim przedstawicielem mediolańskich trydycji był Giovanni Antonio Amadeo / 1447-1522/ architekt i rzeźbiarz. Zbudował słynną Capellę Colleoni w Bergamo w latach 1470-75, a w 1481 pracował przy katedrze mediolańskiej. W 1490-98 prowadził budowę klasztoru Kartuzów w Pavii Certosę, a następnie budował środkowy dziedziniec w Ospedale Maggiore w Mediolanie. Ukończył Battagio Santa Maria Incoronata w Lodi budując kopułę.

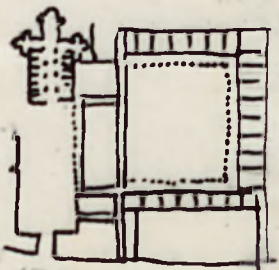
Zbudowana przez Amadeo Capella Colleoni /Rys 176/ ma plan kwadratowy nakryty ośmioboczną kopułą i ma wysuniętą apsydę. Niezwykle strojna elewacja renesansowo-gotycka ma cztery kondygnacje. U dołu występuje portal z trójkątnym tympanonem objęty przez okna o tympanonach łukowych. Powyżej jest rozeta objęta przez bogato rzeźbiome obramowania mające po bokach dwie małe rozetki pod półkolistymi tympanonami. Powyżej jest gęsto kolumnowa galeria o podwójnych łukach z przeźroczami nad kolumnkami pod archiwoltą i z balustradą utworzoną z gęsto ustawionych kolumniek.



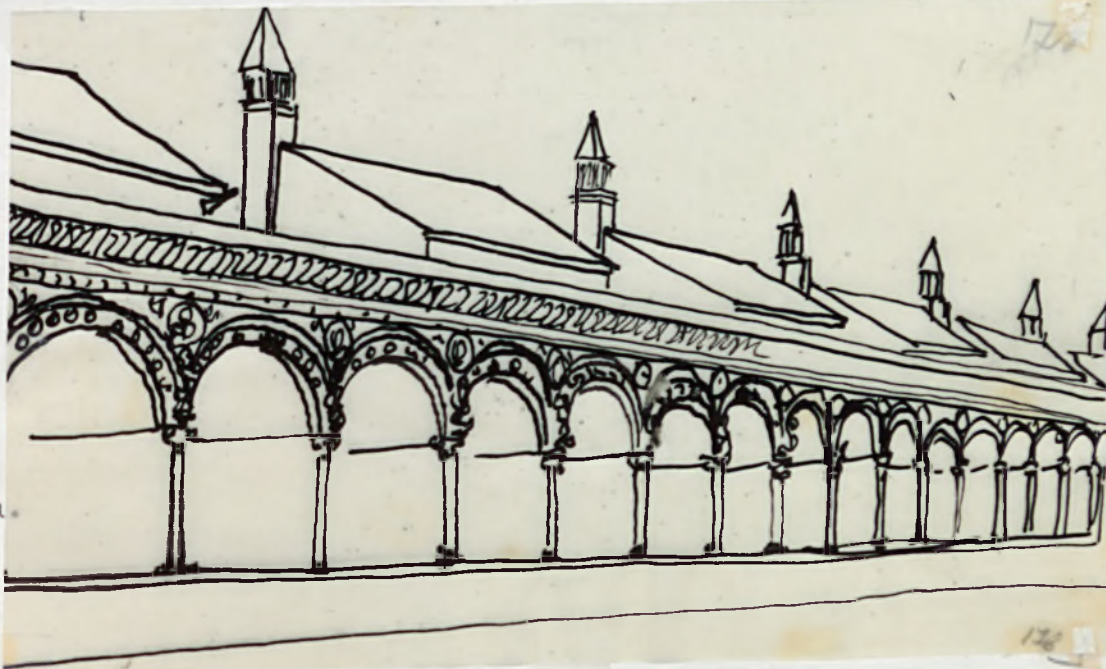
Rys 176. Amadeo. plan kaplicy
Colleoni w Bergamo

Kondygnację tę wieńczy gzyms a nad nim mamy drugą renesansową galerię ostrołukową z narożnymi wieżyczkami zwieńczoną kolejnym gzymsem. Nad elewacją wyrasta ośmioboczny tambur z rozetami i z wysoką kopułą z małymi okienkami u góry zakończoną latarnią. Budynek jest jak szkatułka rzeźbiona z marmuru, którą dodatkowo zdobią marmurowe mozaiki w ciemne i białe trójkąty, okrywające wszystkie puste powierzchnie nie zajęte przez rzeźby czy dekoracje architektoniczne.

Powstaje Certosa di Pavia /Rys 177-181/ w latach 1396-1455 i 1455-1524, kościół a następnie klasztor. Kościół był budowany dla księcia Giovanni Galeazzo Visconti na grobowce jego dynastii przez Solariego. Miał plan krzyża łacińskiego, którego cheór i ramiona transeptu zamkają po trzy apsydy tworzące plan treflowy. Jest to kościół trzynawowy z rzędem kaplic wzdłuż naw bocznych. Nawy sklepienie krzyżowo-żebrowe ukazują nam wnętrze gotyckie. Budował w Certosie Amadeo w latach 1490-98 wraz z malarzem Ambrogio Borgognone /1455-1524/ pierwszą kondygnację głównej elewacji kościoła. Portal był dziełem Benedetto Brioccp, a górna część elewacji została wykonana przez Cristoforo Lombardo w XVI zmieniając charakter architektury /rys 180/. Elewacja ma u dołu bogato ukształtowany z rzeźbami i medalionami wysoki cokół, powyżej kondygnację parteru z portalem i z czterema bocznymi oknami przedzieloną przez sześć filarów dzielących elewację na pięć pól. Ponad kondygnacją portalu jest kondygnacja arkad, po cztery w każdym polu. Wyżej kondygnacja środkowej rozety objętej podwójnymi niszami pod wspólną archiwoltą i ostatnia kondygnacja arkad z gzymsem silnie sprofilowanym ponad pilastrami dzielącymi całą wysokość elewacji. W XVI dodano nadbudowę bocznych okien i narożne wieże. Cała elewacja jest niezwykle bogato ozdobiona rzeźbami i płaskorzeźbami łącznie o 68 posągach.



Rys 177 plan i Rys 178 widok wirydarza w klasztorze w Pavii Certosa- dzieło Amadea.



W cokole na pilastrach występują pojedyncze rzeźby we wnękach i parami na narożach a resztę powierzchni u góry pokrywają płaskorzeźby z wielofiguralnymi scenami a u dołu medaliony z głowami. Kondygnacja portalu ma dwa piętra rzeźb ustawionych na konsolach z parami rzeźb na narożach. W poziomie kolumnady nad portalem są rzeźby na konsolach na pilastrach i podwójne na narożach. W poziomie centralnej rozety już jest tylko cztery pilastry i na nich mamy znów rzeźby ustawione na konsolach w dwóch poziomach. W łukach bocznych są medaliony z rzeźbami głów i w najwyższej kondygnacji są rzeźby na czterech pilastrach również

postawione na konsolach. Łącznie jest na elewacji wraz z narożami 68 posągów obok licznych medalionów, płaskorzeźb oraz rzeźbionych figuralnie ornamentów nad oknami. Rzeźby jak i wszystkie dekoracje zostały wykonane w białym marmurze.

Charakter tej dekoracji pokrywającej całą ścianę kościoła jak i architektura wirydarza klasztorne stały się w XVI stuleciu niezwykle modne. Ziarno złożone przez mistrzów florenckich rozwinęło się zmienne przez gust lombardzki. Powstał styl kompozycji swobodnej i nie-regularnej. W Karuzach w Pavii dekorowanych w 1490 nie ma już proporcji i czystości detali z fasady Albertiego, ale występuje bogactwo uderzające i uwodzące licznych wielbicieli. Luksus detalu jest doprowadzony do przesady, profile nakładają się a pilastry z rzeźbami na konsolach przyjmują kształt barokowych kandelabrow. Jesteśmy daleko

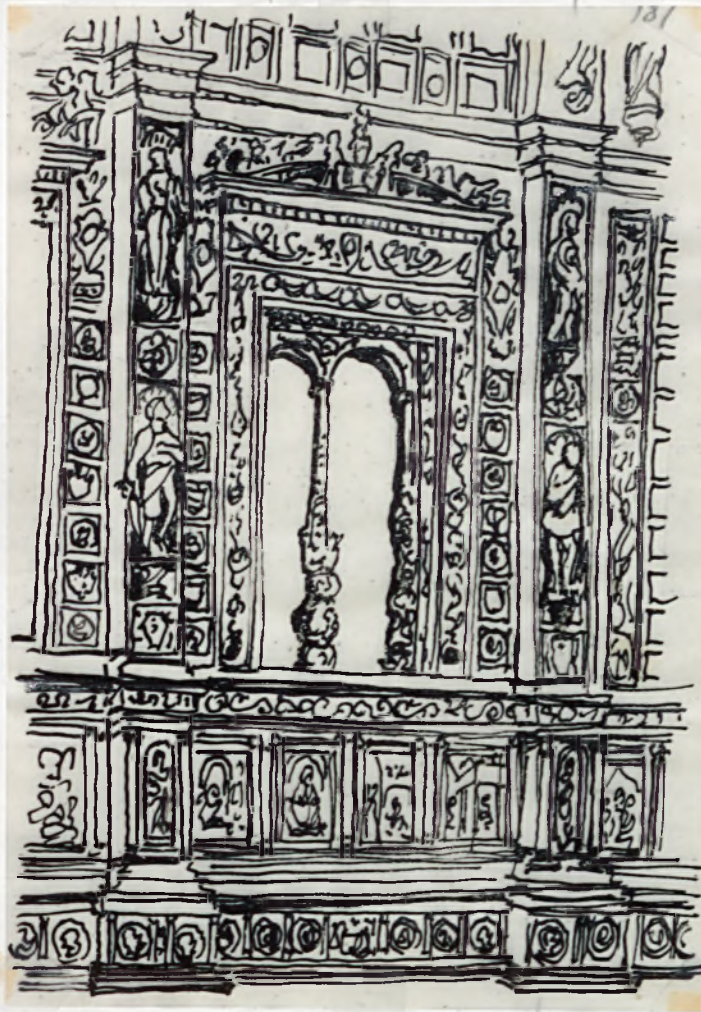
od dyskretnego piękna formy z pierwszej epoki, ale jest to sztuka żywa i przyjmowana przez wszystkich. I stąd wpływ szkoły z Pavii był ogromny: nie tylko na całą Lombardię ale i na Italię południową, penetrując Hiszpanię i Francję. Zarówno pałac w Seville jak i zamki francuskie z epoki Franciszka I wywodzą się z Certosy o wiele bardziej niż z surowej architektury Brunellesco i Albertiego.



Rys 179. Amadeo. Certosa, arkada wirydarza.



Rys 180 Amadeo. Elewacja kościoła w Certosie w Pavii. Kropkowane realizacje XVI w.



Rys 181 Amadeo. Fragment elewacji
kościoła w Certosie w Pavii.

Wielki wirydarz klasztoru w Certosie otacza kolumnada galerii z łukami o bardzo bogatym zdobnictwie terrakotowym, czerwonym, z rzeźbami na konsolach ustawionych bezpośrednio ponad kapitelami kolumn i z medalionami z popiersiami nad tymi rzeźbami. Powyżej biegnie fryz również wyłożony cały rzeźbą terrakotową. Dookoła podcienia galerii stoją odsunięte od tej galerii domki-cele z własnymi ogródkami.

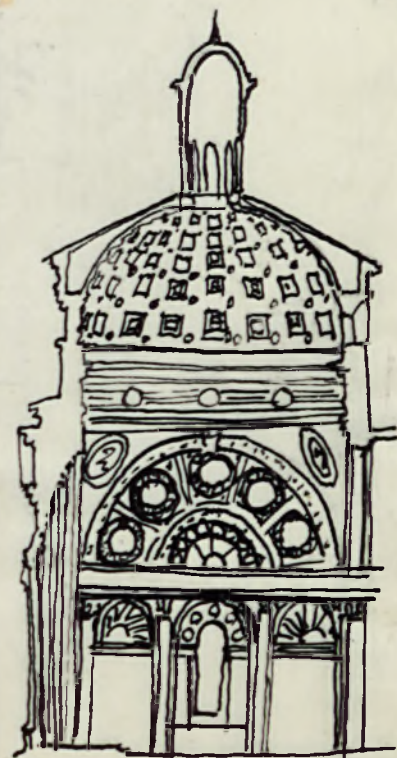
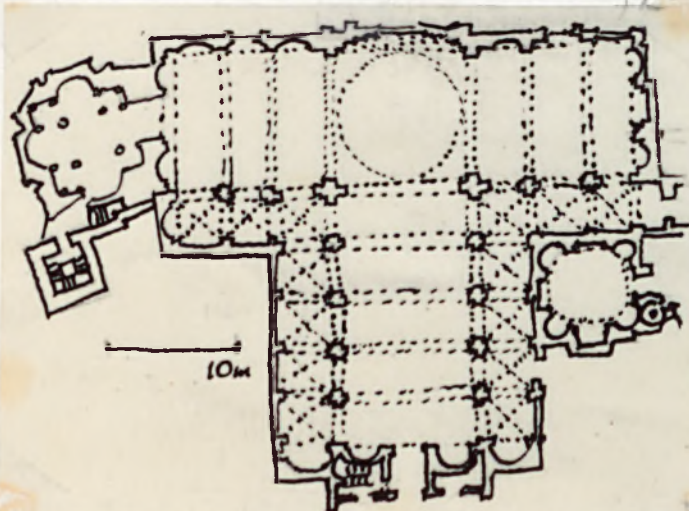
Pracował w Mediolanie Giorgio Martini malarz sienneński i architekt ponadto Leonardo da Vinci, który przebywał w tym mieście a latach 1482-99, a potem przez sześć lat w początkach XVI stulecia. Pracował Leonardo w Pavii jako doradca przy budowie Certosy, w Mediolanie nad koncepcjami urbanistycznymi miasta jak i nad konstrukcją kopuł. Interesował się układem budynków centralnych dzieląc się swymi pomysłami teoretycznymi z Bramantem, z którym współpracował.

Najznakomitszym architektem renesansowym Mediolanu był Donato Bramante /1494 - 1514/ urodzony w Monte Asdrualdo, dziś nazywane Ferminiato, pod Urbino, w 1477 pracował przy budowie fasady Palazzo del Podesta w Bergamo. Następnie pracuje w Mediolanie. Od 1482 do 86 przebudowuje kościół Santa Maria presso San Satiro. W latach 1487-1492 pracuje przy katedrze mediolańskiej, w 1491 konstruuje zamek Carmagnola i zajmuje się

wzmacniając fortyfikacje w Crevola w 1498. Bierze udział wraz z Cristoforo Ricci w ekspertyzie w Pavii. W 1493 wyjeżdża do książęcej rezydencji w Vigevano, gdzie buduje kaplicę San Francesco i Palazzo della Dame. W 1497 przebudowuje apsydę Santa Maria della Grazie w Mediolanie, projektuje domy kanoników przy klasztorze San Ambrogio i w tym samym roku zaczyna fasadę San Abbiate Grasso, której już nie ukończył, gdy w 1499 po zdobyciu Mediolanu przez Francuzów i po upadku Sforzy Bramante uchodzi do Rzymu, gdzie jego działalność w XVI stuleciu tworzy nową architekturę. Vasari całą działalność Bramante w Mediolanie, tak różną od rzymskiej, wogóle pomija milczeniem jako bezwartościową. W latach młodości Bramante spotykał się z humanistami, pisarzami jak i z malarzami jak z Piero della Francesca i z Andrea Mantegna. Pierwsze jego dzieło w Mediolanie to Santa Maria presso San Satiro /Rys 182-184/. Budowa została rozpoczęta po dokupieniu działki pozwalającej na rozbudowę. W 1482 powstał projekt zmieniający istniejące Oratorium w transept nowego kościoła dobudowanego trzema nawami do tego transeptu. Zachowano starą campanillę i kaplicę San Satiro oraz do nawy bocznej przy transepcie została dobudowana ośmioboczna zakrystia z apsydką. Na skrzyżowaniu nawy z transeptem została wzniesiona kopuła nakryta po lombardzku dachem opartym na murach tremłowych ukrywających kopułę na zewnątrz. Kopułę o formie półkuli z kasetonami oparto na pandantywach ozdobionych medalionami i oparto na tamburze udekorowanym belkowaniem złożonym z architrawu, fryzów i gzymsu. Kopuła jak i sklepienia kolebkowe w nawach zostały ustrojone kasetonami. Plan kościoła ma zatem układ nie krzyża łacińskiego a litery T, gdyż przebieg ulicy via Falcone nie pozwalał na zbudowanie chóru. Rozwinął więc Bramante w bardzo płaskiej niszy jaką mógł dobudować układ iluzoryczny markujący w niszy perspektywę głębokiego chóru i jego sklepień. 7 Rys 182.

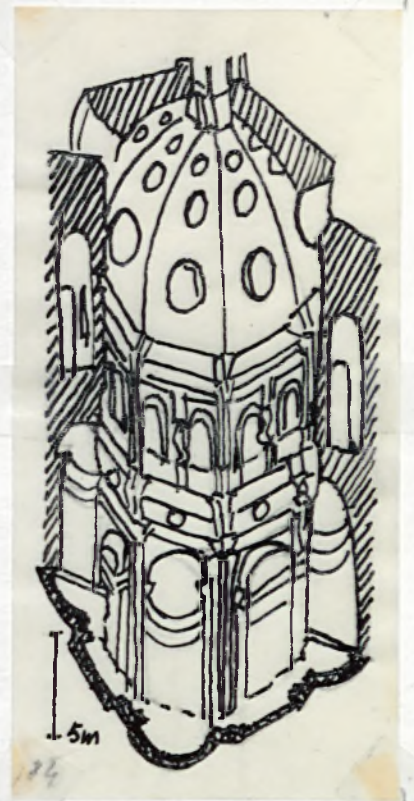
Bramante, plan Santa Maria presso San Satiro w Mediolanie.

Rys 183 jak wyżej, ale przekrój przez kopułę.



Szerokość sklepienia w transepcie i w nawie jest dziesięć metrów przy wysokości wnętrza trzynastu metrów, przy ośmiu metrach wysokości do podstawy sklepienia. Cały budynek jest pod jednym dachem dwuspadowym tak, że nawa środkowa otrzymuje światło z niskich naw bocznych, nad którymi jest piętro wydzielone od wnętrza kościelnego. Główne oświetlenie nawy głównej jest od strony ołtarza z latarni kopuły i z rozety nad wejściem. Układ wnętrza częściowo przypomina San Spirito Brullesco we Florencji. Kaplicę San Satiro z IX Bramante częściowo przekształcił obudową przechodzącą z planu krzyża greckiego w budynek okrągły w dolnej części bryły.

Ciekawa jest w tym kościele zakrystia /Rys 184/ ośmioboczna z czterema płaskimi niszami na ścianach i z czterema niszami półkolistymi w narożach kwadratu, w których zostało wpisane ośmioboczne wnętrze, dwupiętrowe mające u dołu na rzeźbionych pilastrach oparte łuki z muszlowymi półkopułkami nad narożnymi niszami. Powyżej jest wysokie gzymsowanie z rzeźbionym fryzem, na którym stoi następna kondygnacja o podwójnej ilości arkad opartych na rzeźbionych pilastrach, z małymi okrągłymi okienkami pod arkadami obejścia. Ponad tym piętrem arkad następne belkowanie z rzeźbionym fryzem i nad całością ostrołukowa w przekroju kopuła żebrowa z trzema rzędami okrągłych okienek, otrzymujących światło z obudowy kopuły wspierającej dach ośmioboczny. Z dachu tego wyrasta wysoka latarnia. Rzeźby w tym wnętrzu są szczególnie bogate. Sceny grotesek wyrzeźbione w stiuku w narożnych pilastrach. Dekoracje z ceramiki pokryto brązem. Pierwszy od dołu fryz wyrzeźbiono w płaskie liście akantu. Fryzy te rzeźbił Rnatyzzi. Nad zespołem San Spirito pracował Bramante do 1486. Boczne fasady są dziełem Amadeo, a główną, dziś przebudowaną, znamy jedynie z rysunków. Elewacja ta podobna do dzieł Albertiego ma zleпка wysuniętą część centralną wyższej nawy środkowej. Naroża nawy środkowej i naw bocznych utworzono z pilastrów obejmujących dwie kondygnacje: dolną z portalami i górną z oknami do pomieszczeń nad nawami bocznymi. Portale do naw bocznych i do nawy środkowej są powiązane z małymi okrągłymi oknami. Okna te są wpuszczone w płaskie nisze z arkadami i są zwieńczone trójkątnymi tympanonami.

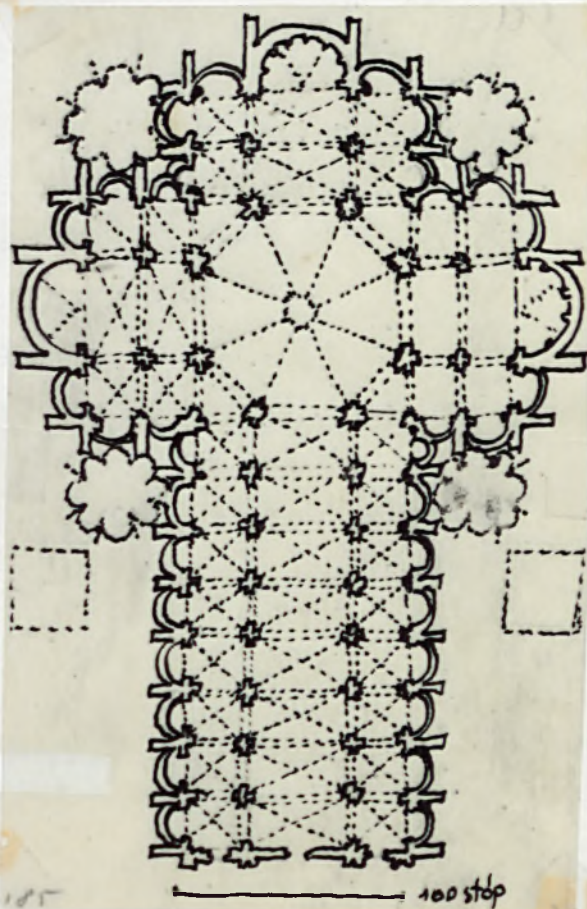


Rys 184, Bramante, aksonometria zakrystii przy S. Maria presso S. Satiro.

Nad nawami bocznymi jak u Albertiego są półfontony płaskie związane z dachami nad nawami bocznymi, a nad nawą główną jest narysowany tympanon wypełniony rzeźbami opartymi na gzymsie wspieranym przez pary pilastrów. Tympanon wyrasta wysoko ponad dach nawy środkowej. Pod tym tympanonem jest duża rozeta doświetlająca nawę główną.

W 1488 Bramante został powołany do budowy katedry w Pavi wraz z Amadeo przy konsultacjach Leonarda da Vinci. Projekt był Bramantego. Do 1492 została zbudowana krypta, dwie narożne zakrystye i chór oraz zaczęto mury obudowy kościoła. Dzięki temu po odjeździe Bramantego zachował się plan jego budynku. Jest to bazylika trzynawowa z transeptem. Ramiona transeptu jak i chór zamykają półokrągłe na zewnątrz apsydy. Między ramionami transeptu a chórem i nawami bocznymi Bramante projektował na zewnątrz cztery ośmioboczne kaplice nakryte kopułkami, których nie zrealizowano. Nawy boczne i transept mają nisze ołtarzowe, występujące łuki na zewnątrz. Pomiędzy niszami występują obejmujące je przypory z łukami przyporowymi i z pinaklami czysto gotyckie. Ponad środkową częścią ośmioboczną na skrzyżowaniu nawy głównej z transeptem wyrasta ośmioboczna kopuła żebrowa otoczona ośmiobocznym murem trenplowym tamburu częściowo zasłaniającym kopułę, której część górna z latarnią kończy bryłę budynku. Wysokie proporcje i sklepienia krzyżowe nadają wnętrzu charakter prawie bizantyński, gdy na zewnątrz przypory z pinaklami charakter gotycki. Budowa ta była prowadzona po wyjeździe Bramantego, którego dziełem jest jedynie układ skomplikowanego planu.

W 1492 Bramante zaczyna przebudowę klasztoru San Ambrogio w Mediolanie. Pierwotnie przewidywano budowę czterech dziedzińców. Za Bramantego zaczęto budowę jednej strony przyległej do kościoła, dziedzińca kanoników i tylko to skrzydło zostało wykonane. Dorycki dziedziniec wykonał inny mistrz z Mediolanu, a joński dziedziniec został zbudowany w XVI. Zaprojektowane skrzydło przez Bramantego ma u dołu duże arkady z większą arkadą środkową jak w Capelli Pazzi. Łuki jak u Brunellesco opierają się na impostach nad kapitelami kolumn.



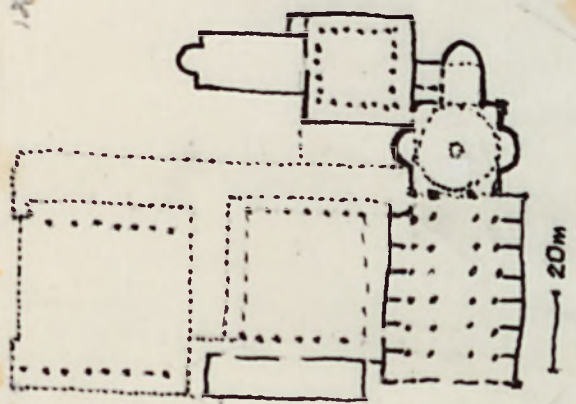
Rys 185. Bramante. Plan katedry w Pavi.

Na piętrze występuje podwójna ilość pilastrów obejmujących łukowe okna pod prostym gzymsem. W tym budynku łączą się tradycje florenckie z lombardzkimi dekoracjami terrakotowymi. Istotny szczegół stanowi trzon narożnej kolumny, który jak w Santa Maria della Grazie jest "sączkowy". Daje to świadectwo o zwracaniu uwagi zarówno na wrażenia plastyczne jak i na sposób mocowania konstrukcji budynku w narożu przez zastosowanie innej podpory.

Od 1492 do 97 Bramante zajmuje się dobudową chóru i części ołtarzowej w kościele do minikańskim Santa Maria della Grazie w Mediolanie wraz z wirydarzem klasztornym /Rys 186-188/.

Do budowy do średniowiecznego kościoła kwadratowe w planie wnętrze z dwoma niszami półkolistymi po bokach i z kwadratowym prezbiterium na ołtarz główny również nakryte kopułą i zakończone apsydą wypukłą na zewnątrz. Nad pierwszą główną częścią wznosi kopułę półkulistą z małymi okrągłymi okienkami i z latarnią wyrastającą z dachu zbudowanego na murach trempkowych tamburu ukrywającego na zewnątrz kopułę za kolumnadą z arkadami opartymi na kolumnienkach obiegających tambur dookoła. Kopuła opiera się na pandantywach ozdobionych okrągłymi medalionami. Ten motyw koła występuje również w rysunku łuków nad niszami na ścianach bocznych po pięć kół, tak jak i w Santa Maria presso San Satiro.

U dołu we wnętrzu występuje porządek koryncki z $3/4$ kolumnami na narożach ścian i z gzymsowaniem o dekorowanym fryzie. Na zewnątrz elewację kształtują pionowe podziały pilastrami bez głowic i pasy poziome bez klasycznych elementów belkowania. Całość stoi na silnej dwupoziomowej bazie, a u góry występuje wieloboczna ściana tamburu z wysokimi parami arkad między pilastrami. Na gzymsie podpartym przez arkady opiera się niski dach zakończony latarnią kopuły.



Rys 186 plan kościoła i klasztoru Santa Maria della Grazie Bramantego a Rys 187 przekrój w tym kościele przez kopułę.





Rys 188. Bramante. Widok kopuły kościoła Santa Maria della Grazie w Mediolanie.

Po lombardzku ukryto na zewnątrz formę kopuły jak i wprowadzono pod gzymsowe arkadowania, tak charakterystyczne dla architektury średniowiecznej tego kraju.

Dobudowa ta miała służyć dla wbudowania w niszach bocznych grobowców dla rodu Lodovico Moro Sforzy. Niskie nawy podłużne, boczne w stylu gotyckim dobudował Solaro dla ukształtowania w nich kaplic.

Mur ceglany uwidocznił na zewnątrz był bogato dekorowany. Pilastry bez kapiteli "futrówki", gzymsy i obramowania wykonano z kamienia, ale ta zewnętrzna obudowa nie jest już dziełem Bramantego.

Natomiast ten mistrz zbudował jeszcze mały kwadratowy dziedziniec o pięciu łukach na każdej ścianie, opartych na kolumnach korynckich. W tym wirydarzu klasztoru Santa Maria della Grazie ponad kolumnami były medaliony i mały fryz pod lekkim nawieszonym dachem.

Bramante zbudował ponadto w Abbiaste Grasso dwukondygnacyjny fronton wejściowy do klasztornej keścioła. Dwie kondygnacje podwójnych

kolumn podpierają łuk wrysowany pod dachem dwuspadowym, lekko nawieszającym się nad elewacją.

Obok kilku elementów klasycznych jakie Bramante wprowadza do architektury lombardzkiej drugiej połowy XV wieku jest w tym kraju nadal bardzo silny wpływ gotyku oraz występują pewne wpływy form florenckich ze szkoły Brunellesco.

Najsilniejszym dziełem szkoły lombardzkiej jest Certosa di Pavia daleko promieniująca swoją sztuką.

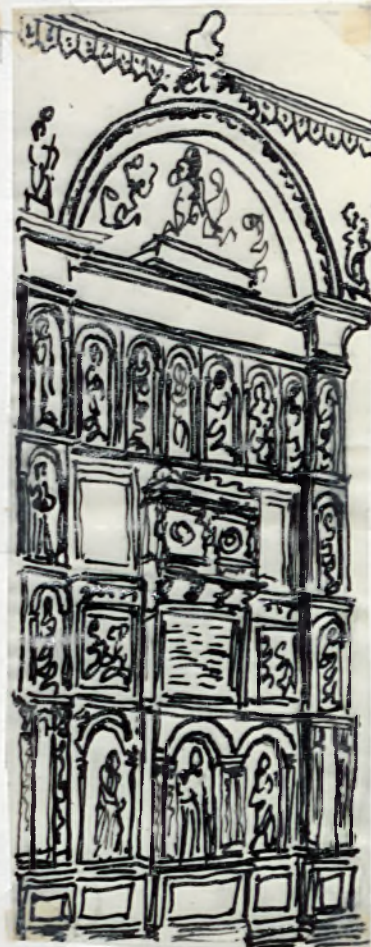
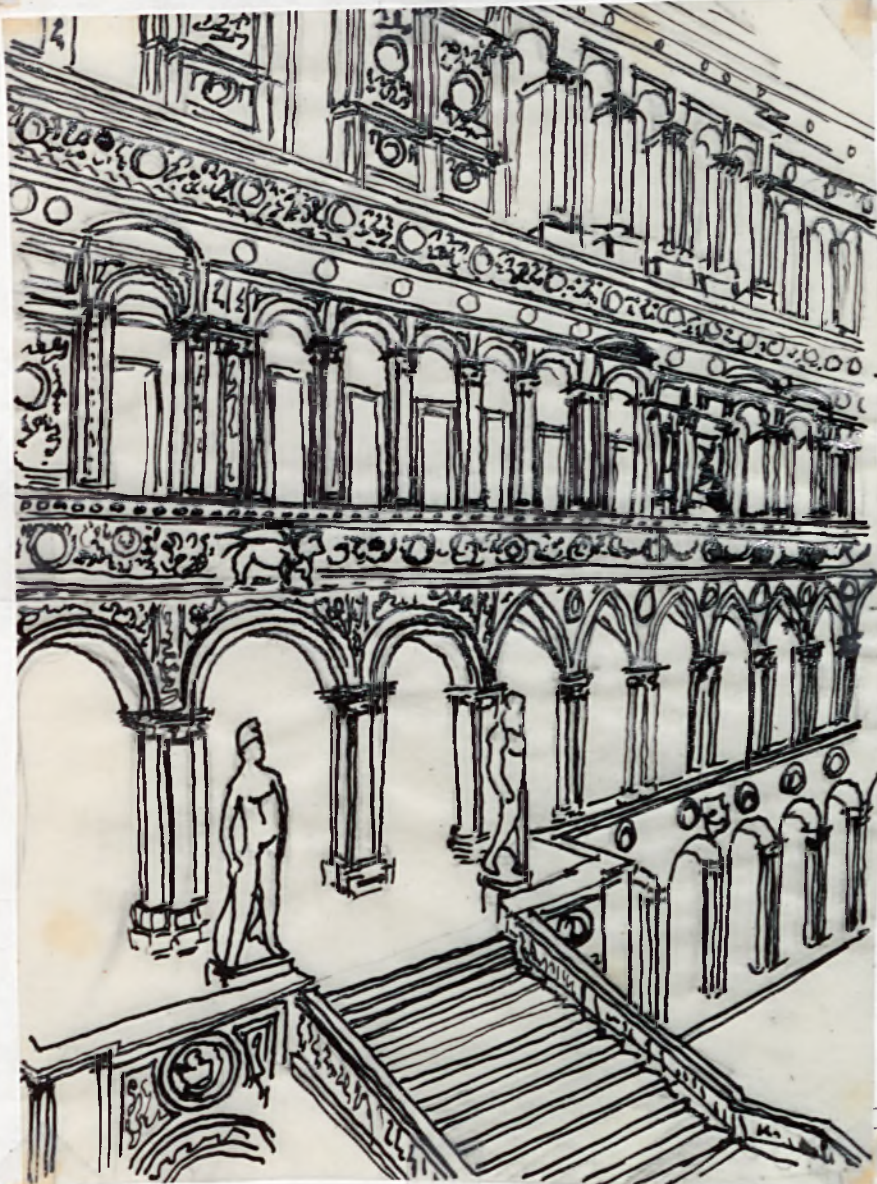
3.2.4. Drugi okres renesansu w Wenecji.

3.2.4.1. Rzeźba.

Czołowi rzeźbiarze Wenecji to ojciec Giovanni i jego dwaj synowie Bartolomeo i ~~Mat~~taleon Bon /Buon/ oraz Antonio Rizzo.

Ród Bon wyrzeźbił wspaniałą bramę pomiędzy bazyliką San Marco a Pałacem Dożów, "Porta della Carta" w 1440-43, tworząc dzieło jeszcze czysto gotyckie.

Bartolomeo Bon wyrzeźbił również gotycką lunetę w portalu Santa Maria dei Frari.



Rys 189 Schody Gigantów w Pałacu Dożów w Wenecji dzieło Giovanni i Bartolomeo Bon, Antonio Rizzo i Pietro Lombardo, Posągi Apollina i Herculesa Jacopo Sansovino
Rys 190 Nagrobek doży Niccolò Trona w S. Maria dei Frari w Wenecji.

Natomiast "Schody Gigantów" /Rys 189/ na dziedzińcu pałacu Dożów jak i Łuk Foscarięgo mają już wyraźne akcenty renesansowe. Dekoracje "Scala dei Giganti" są dziełem Antonia Rizzo z 1483. Dzieło to ostatecznie ukończył Pietro Lombardo zarówno architekt jak i rzeźbiarz Madonn o finezyjnym reliefie oraz delikatnych płaskorzeźb na nagrobkach weneckich. Schody od zdobiących je płaskorzeźb nazwano schodami Gigantów. Rzeźby te stanęły w 1554 i były dziełem Jacopo Sansovino. Antonio Rizzo urodzony w 1430, w 1457 rzeźbił w Certosie w Pavii a do Wenecji zawitał w 1467. W 1473 wyrzeźbił nagrobek doży Niccolò Trona w kościele Santa Maria dei Frari /Rys 190/ wyraźnie renesansowy. Zbudował wielki łuk oparty na dwóch pilastrach z czterema po niżej kondygnacjami nisz z łukami opartymi na pilastrach. W niszach tych umieścił łącznie czternaście posągów. Górny łuk obejmuje rzeźby ponad sarkofagiem z leżącą postacią zmarłego. Całość jest oparta na silnej profilowanej podstawie. Pomnik ten łączy cechy tokańskie z gotyckimi wielopiętrowych nisz z posągami. Natomiast proporcje jak i profilowanie gzymsów i forma rzeźby wskazuje na styl tokańskiego odrodzenia.

Największym dziełem rzeźbiarskim w Wenecji jest posąg Colleoniego wykonany w 1481-8 przez florenckiego mistrza Andrea del Cione Verrocchio. Dzieło to należy do szkoły florenckiej.

Rzeźbili w Wenecji również mniej znani rzeźbiarze florency kapitele pałacu Dożów. Z Dalmacji Francesco Laurana, który uprzednio rzeźbił w Neapolu i w Palermo, gdzie w San Francesco znajdują się jego delikatnie rzeźbione płaskorzeźby w marmurze,

później pracował w Wenecji. Wykonał w tym mieście popiersie Madonny, dziś w Wiedniu, marmurową rzeźbę "Popiersie Dziewczyny", dziś w Luwrze, oraz popiersie Battisty Sforza dziś w Bargello we Florencji.

W Wenecji wśród licznych dalmatyńczyków, którzy byli związani z tym miastem panującym nad Adriatykiem byli jeszcze dwaj rzeźbiarze: Giorgio da Seberrigo z Zara uczeń Bartolomeo Bon, który od 1441 rzeźbił w Wenecji i w Anconie i Andrea Alessi z Durazzo, który od 1448 rzeźbił w Wenecji, a przedtem pracował w Splicie.

3.2.4.2. Malarstwo.

Malarstwo weneckie zawdzięcza florenckim artystom powiew nowej sztuki, która ożywia pracownię Antonia Vivariego /1415-80/ z Morando, pozostającego pod wpływem Mantegni. Nowy prąd przynosi w 1457 Carlo Crivelli

malujący podobnie jak Ghirlandajo, ale decydujący wpływ na rozwój malarstwa weneckiego miał około 1475 Antonello da Messina. Sztuka Antonella /RYS 191 i 192/ kształtowała się na południu Italii. Rozwój Palermo i Neapolu i związki tych miast przez rządzące dynastie z Hiszpanią i Francją przynoszą im dzieła malarskie z Flandrii. Malarstwo Antonello da Messina /1430-79/ wyrasta z wizji geometrycznej sztuki florenckiej i z realizmu flamandzkiego gdy Antonello poznaje niuanse chromatyczne malarstwa Jana Van Eycka w obrazach, które ogląda w Neapolu. Zresztą tego to malarstwa wywodzącego się ze sztuki flamandzkiej uczył Antonella Colantonio. Nie wiemy gdzie zetknął się Antonello z dziełami florenckimi ale jego obraz "Święty Sebastian" z muzeum drezdeńskiego o doskonałej kompozycji przestrzennej wskazuje jednoznacznie na



Rys 191 Antonello da Messina Autopotret



Rys 192 Antonello da Messina "Annunziata".

wpływ na jego malarstwo dzieł Piero della Francesca. Obie te tendencje rozwinął Antonello, który ponadto poznał technikę flamandzkiego malarstwa olejnego i przekazał ją malarzom weneckim w czasie swego krótkiego pobytu w Wehencji. Te dwa nurty sztuki występują w obrazie Antonella "Ukrzyżowanie" z Anvers. Koloryt ma mniej intensywny od Mantegna ale przynosi niuanse i zmiany kolorów występujące pod wpływem światła jak to ma miejsce u Flamandów. Krajobraz, który u Mantegna jest abstrakcyjny i ma walory w ekspresji linii, u Antonella da Messina krajobraz malowany delikatnie jest konkretny i ma wartości czysto malarskie. Obrazy jego są jednocześnie poetyckie o prostej treści ale i głębokie. W "Zwiastowaniu", z muzeum w Palermo, namalował wyraz skupienia i spokój. Za życia był szczególnie ceniony za swoje portrety.

W Wenecji namalował retabulum San Cassiano, dziś w muzeum w Vienne. Od czasu pobytu Antonella Giovanni Bellini odsuwa się od wpływów Mantegna inspirując się wraz z Alvise Vivarinim, Cima di Conegliano i z Bartolomeo Montagna nową sztuką. Antonello w 1476 po rocznym pobycie w Wenecji jest w Mediolanie wezwany przez Galeazzo Maria Sforza. Portretuje księcia i wraca do Messyny. Ostatni okres jego malarstwa jest najlepszy o doskonałym wyczuciu przestrzeni, a jedno z cenniejszych jego portretów "Konstantin", z Luwru, wskazuje wpływ sztuki weneckiej na malarstwo Antonella. Odtąd w jego portretach widzimy twarze o czujnych patrzących na widza oczach i o wyrazistym rysunku ust. Niezwykły jest ten wpływ południowego włoskiego malarza na Wenecję decydujący o kierunku malarstwa w tym mieście.

Wśród malarzy weneckich szczególną rolę odgrywa ród Bellinich. Jacopo ojciec /1400-1470/ maluje portrety o naloce form wschodnich: pierwszy wprowadza kolor. Ma dwóch synów: Gentile i Giovanni. Gentile Bellini /1429-1507/ malował na deskach i na płótnie sceny z życia Wenecji, a zwłaszcza uroczyste barwne procesje kościelne na tle architektury i gondoli na kanałach jak z : 1500 dziś w Akademii weneckiej "Przenoszenie relikwii" /Rys 193/ czy z 1496 "Procesja na placu San Marco". Malował panoramę Wenecji tak precyzyjnie jak portrety, a najciekawszy jego pędzla portret jest w Konstantynopolu, w 1480, namalowany Mahometa II zdobywcy Bizancjum, dziś wiszący w muzeum w Londynie. Najwspanialszym malarzem tego czasu był brat przyrodni Gentile, Giovanni Bellini /1430-1516/ /Rys 194 i 195/ zwany Giambino, który po spędzeniu



Rys 193 Gentile Bellini "Procesja Relikwii Krzyża".

młodości jeszcze w atmosferze sztuki średniowiecznej jaką uprawiał jego ojciec, później malował Madonny w kolorystyce bizantyńskim.

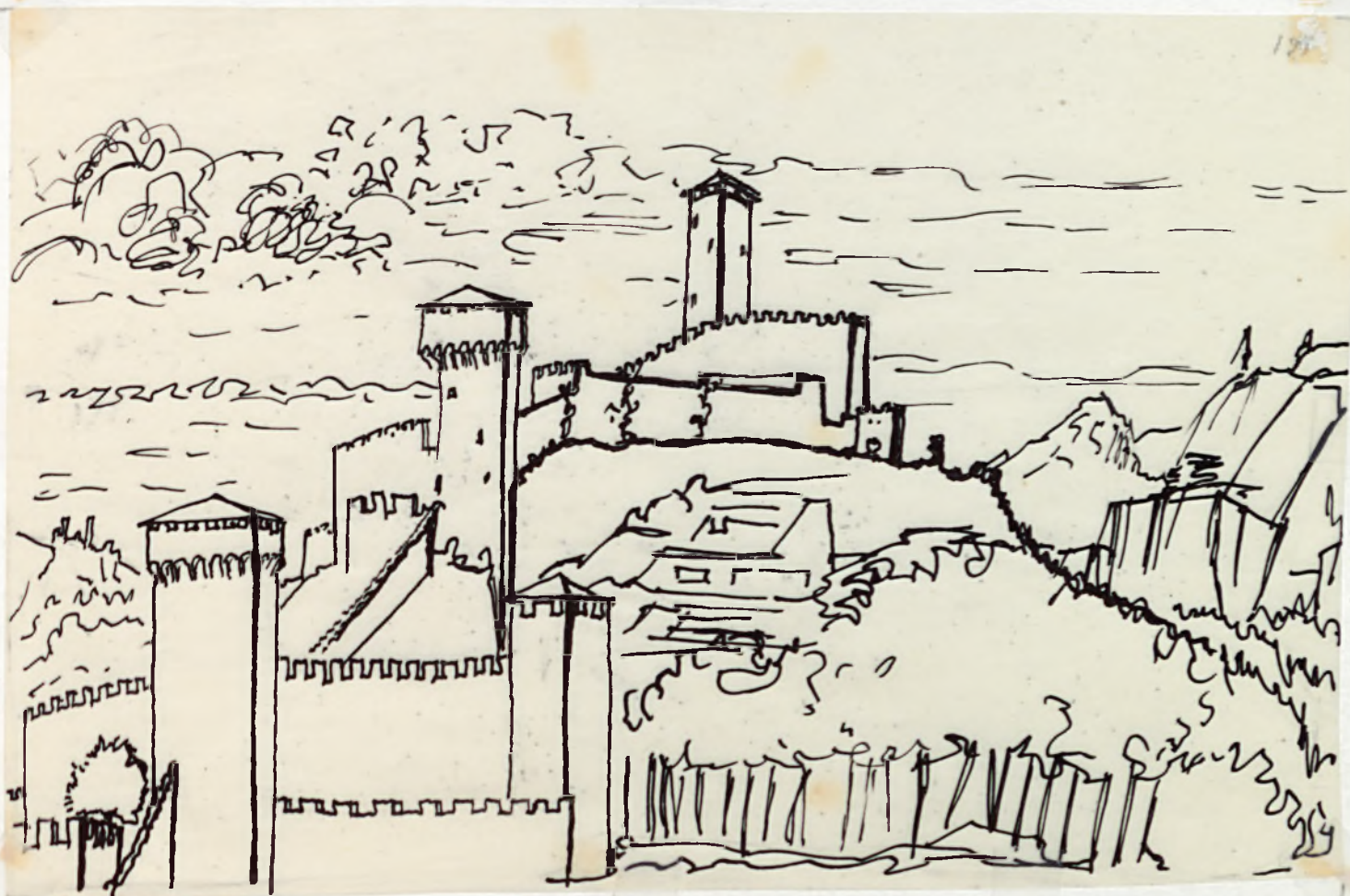
Opanował tradycję gotycką sztuki swego ojca, konstrukcję rysunkową obrazów swego szwagra Andrea Mantegna oraz sztukę Antonella da Messina. Był poetą chrześcijańskim malującym obrazy religijne. Słynny jego "Chrystus błogosławiący", w Luwru, jest jeszcze malowany pod wpływem Mantegna jak i "Chrystus w Ogrodzie Oliwnym", z Londynu. Szczytem jego sztuki z ostatnich lat twórczości było przepajanie światłem materii malarskiej.

W 1479 otrzymał Gentile Bellini kierownictwo rewaloryzacji sali Wielkiej Rady w Pałacu Dożów, której freski na plafonach zniszczyła wilgoć. Wyjeżdżając do Konstantynopola oddał tę pracę swemu bratu Giovanniemu, który pracował w Pałacu Dożów z Alvise Vivari przez 13 lat,



IOANNES BELLINVS

Rys 194 Giovanni Bellini, Autoportret.



Rys 195 Giovanni Bellini .Fragment z "Koronacji NMP", z Pesaro.



Rys 196 Carpaccio "Historia
ś. Urszuli".

ale dzieła te spłonęły w 1577. Namalował retabulum w Pesaro "Koronacja NMP" /Rys 195/, "NMP wśród świętych z dożą Barbarigo" w Murano o pięknym krajobrazie w głębi sceny. Do Santa Zaccaria w Wenecji namalował w 1505 "NMP na tronie" obraz tak przestrzenny, że już niemal barokowy. W mediolańskim muzeum Brera jest jego "Pieta", o wielkiej sile ekspresji. W świątyni weneckiej San Giovanni Crisostomo jest jego fresk przedstawiający świętych, namalowany bardzo realistycznie. Obok obrazów religijnych namalował cudowne "Allegorie" z florenckich Uffizi w 1500 renesansowy obraz o wspaniałym krajobrazie Urok kolorystyki Giovanniego Bellini pociągnął licznych malarzy tworząc kolorystyczną szkołę malarstwa weneckiego.

Należą do niej: Gianbattista Cima z Conegliano /1459-1517/ malujący freski w Wenecji w Santa Maria del Carmine w 1510, Boccaccio Boccaccino /1467-1524/ malujący zarówno w Wenecji jak i w Genui, Ferrarze i w Cremonie, Bartolomeo Montagna uczeń Alvisa Vivariego oraz Vincenzo Catena di Riagio /1470-1531/.

Następnym dużej miary malarzem weneckim jest Vittore Carpaccio /1456-1526/ bliski również malarstwu Giovanni Belliniego, prekursor Giorgiona. Namalował mistrzowskie dzieła poświęcone ś. Urszuli, dziś w muzeum weneckim /195 i 197/, w których na tle portu i okrętów i na dalekim tle pejzażu morskiego przedstawił sceny z życia ś. Urszuli. Obrazy te malowane w 1490-95 roku były tworzone pierwotnie do wnętrza Scuola Santa Ursula.

W 1496-1500 namalował "Cud Świętego Krzyża" dla Scuola San Giovanni. W tych obrazach religijnych podążając za tematem malował życie w porcie i na ulicach Wenecji.. Czasem maluje obrazy patetyczne religijne jak "Walka ś. Jerzego ze smakiem" dla Scuola San Giorgio, dziś w muzeum w Nowym Yorku.

W 1511-20 maluje freski w Scuola San Stefano.

Nie był malarzem walczącym o nową formę wyrazu. Kontemplował świat i malował światło i przestrzeń nieba rozpiętego nad Wenecją i jej wody w kanałach i w portach.



Rys 197 Carpaccio .Fragment z "Historii ś. Urszuli".

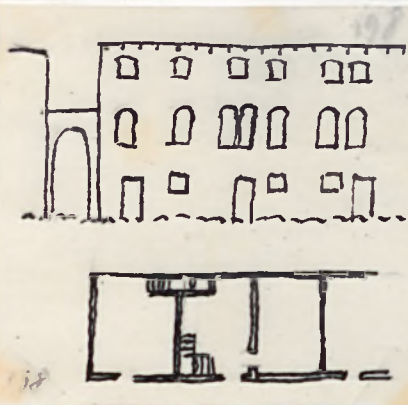
Uogólniając możemy powiedzieć, że pod wpływem sztuki obcej i cudownego krajobrazu powstaje nowa szkoła malarska w Wenecji, która rozkwitnie w XVI stuleciu.

3.2.4.3. Architektura.

Renesans w architekturze pojawia się w ostatnim ćwierćwieczu Quattrocenta . Do tego czasu rozwijała się architektura bizantyńsko-gotycka tworząca własny styl weneckiego gotyku. Trudno jest rozdzielić wczesny renesans od okresu wcześniejszego, gdyż zazębiają się ściśle nawzajem.

W tym portowym mieście kanałów wytworzył się typ prostych domów czynszowych trzy i czterokondygnacyjnych. Są to budynki szeregowe ciasno zabudowane mające u dołu małe okratowane okienka, a powyżej duże gęsto ustawione okna z niższą ostatnią kondygnacją. Na parterze /Rys 198/ czasem występują warsztaty rzemieślnicze lub sklepy.

Były trzy typy tych domów: ustawione w dwa rzędy z ciasnym podwórzem pomiędzy nimi i z główną elewacją skierowaną w stronę kanału, tworzące zamknięte dziedzińce z kwadratowym wspólnym podwórzem oraz



Rys 198. Dom w Wenecji.

złożone z pięciu skrzydeł obejmujących pięciokątny dziedziniec. Elewacje tych domów są gładkie z drewnianymi okiennicami i z kamiennym obramowaniem portali. Okna są często pod arkadami opartymi na kamiennych kolumnkach. Każda kondygnacja stanowi wydzielone mieszkanie, do którego prowadzą schody umieszczone w jednym z naroży w planie od strony podwórza. /Rys 198/. Pałace wychodzące na główny Canale Grande

budowali patrycjusze i bogaci kupcy, zdobione wykładziną marmurową a we wnętrzach sztukateriami, używanymi również do dekoracji w skromnych domach. Mają te pałace wspaniałe wrota i portyki ozdobne od strony kanału, tak zwane "bramy wodne".

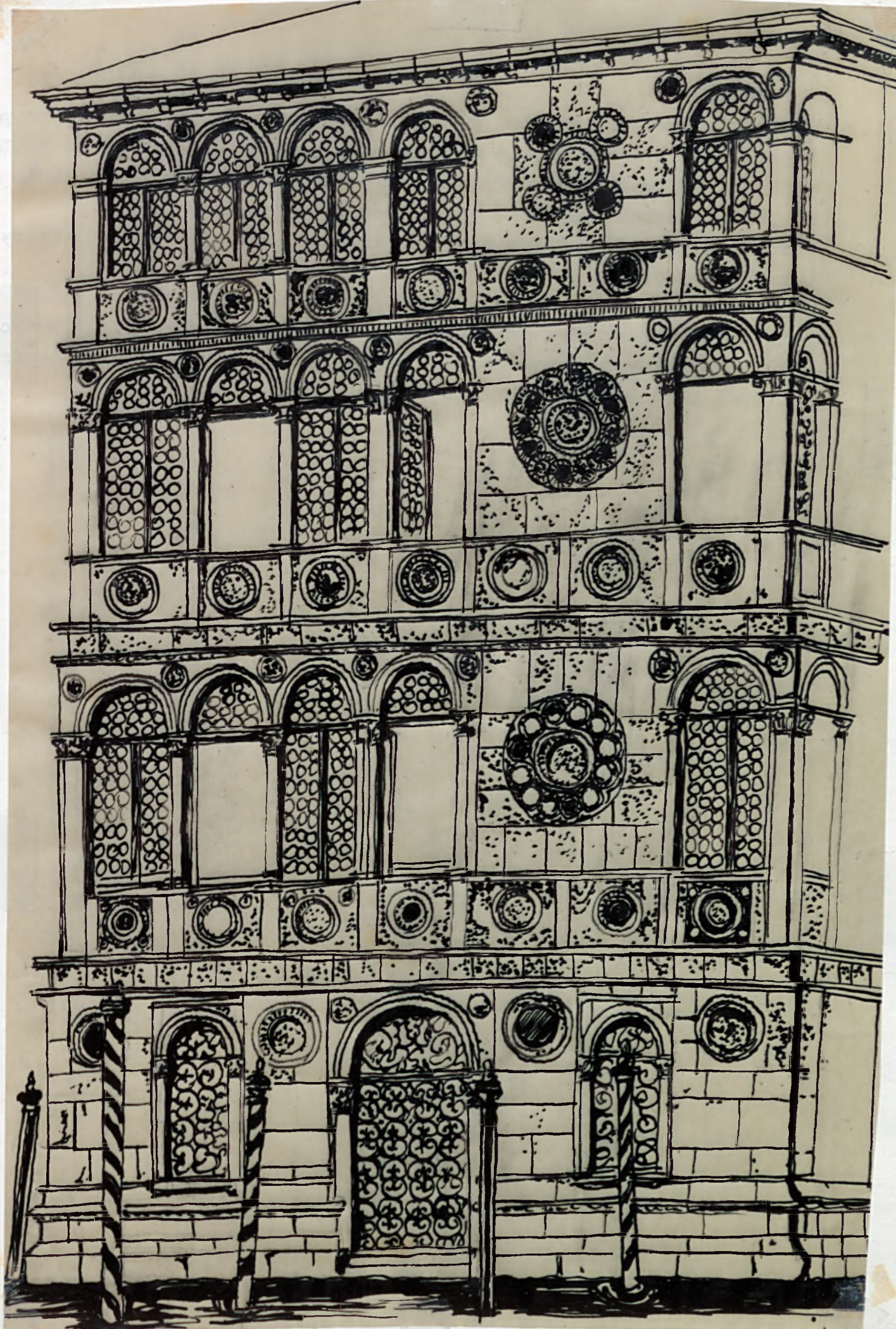
Wspaniały pałac Ca d'Oro /Złoty Dom/ jest jeszcze czysto gotycki z 1421-36 dzieło Giovanni Bon i jego syna Bartolomeo. Palazetto Gussoni /Rys 199/ ma elewację renesansowo-bizantyńską o pięknych oryginalnych proporcjach i detalach. W planie ma wewnętrzny dziedziniec z dobudowanym skrzydłem prostopadłym do kanału. Na piętrze występuje typowy rytm arkad, opartych na pilastrach pod gzymsem o dekorowanym fryzie. U dołu, na parterze wejście bramą wodną pod arkadą. Licowana marmurem elewacja stoi na wysokiej bazie silnie profilowanej. Budynek ten przypisywany jest autorstwu Pietra Lombardo. Odegrał ten twórca szczególną rolę w powstającej architekturze Wenecji wraz z architektem z Bergamo Moro Coducci. Pietro Solari Lombardo z Carone urodzony w 1435 nad jeziorem Lugano /1435-1515/ architekt i rzeźbiarz pracował ze swymi synami Antonio i Tullio. Ich wspólnym dziełem jest grobowiec Marcello w Wenecji w San Giovanni e Paolo i marmurowy ołtarz w Santa Maria dei Miracoli otoczony koronkową balustradą marmurową w przeźrocza ozdobne i ołtarz złożony z kolumniek niosących ciężką płytę mensy. Pietro Lombardo rozpoczął pracę w Padwie, a od 1474 przebywał w Wenecji, w której zbudował: San Giorgio dei Frari, obudowę San Giorgio, kościół Santa Maria dei Miracoli oraz szkołę



Rys 199 Palazetto Gussoni w Wenecji.

San Marco. Od 1499 pracował przy Pałacu Dożów wraz z synami: Tullio /1455-1532/ i Antonio /1458-1516/, wykonując elewację wschodnią. Ponadto Pietro Lombardo zbudował Palazzo Vendramin-Calergi w 1481, a w Padwie Palazzo Olciniani i grobowiec rodziny Rovelli w San Rocco.

Również Lombardo przypisywany jest Palazzo Corner Spinelli /Rys 201 i 202/ z 1480 o układzie symetrycznym i o trzech kondygnacjach, z których parter jest silnie rusyfikowany a na obu piętrach występują



Rys 199A Opis rysunku na drugiej stronie.

Rys 199A.

Budynek narysowany według historyków sztuki manierą charakterystyczną dla Pietra Lombardo, ale zarówno czas powstania tego pałacu około 1450 r jak i wyraźnie średniowieczny smak elewacji wskazują na to, że jest to dzieło powstałe przed Pietro Lombardo.

Jest to w Wenecji Palazzo Dario. Na rysunku jest elewacja od strony Canale Grande.

Asymetryczny układ elewacji jak i grupowanie arkadowanych okien przezdzielanych kolumnami oraz inkrustacje marmurami ścian z systematycznym stosowaniem ornamentów kołowych są charakterystyczne dla średniowiecznej architektury weneckiej.

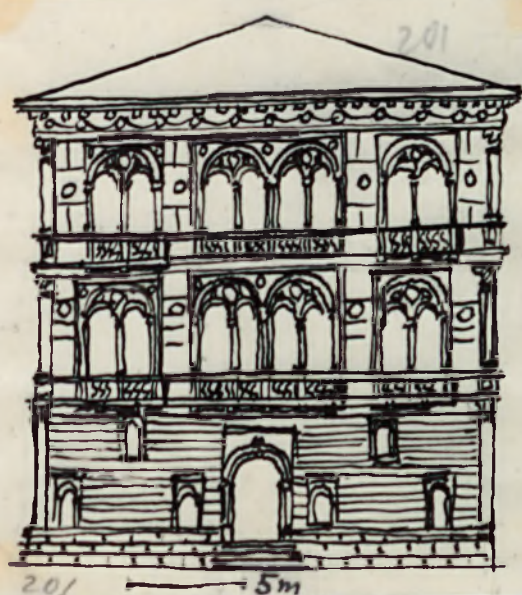
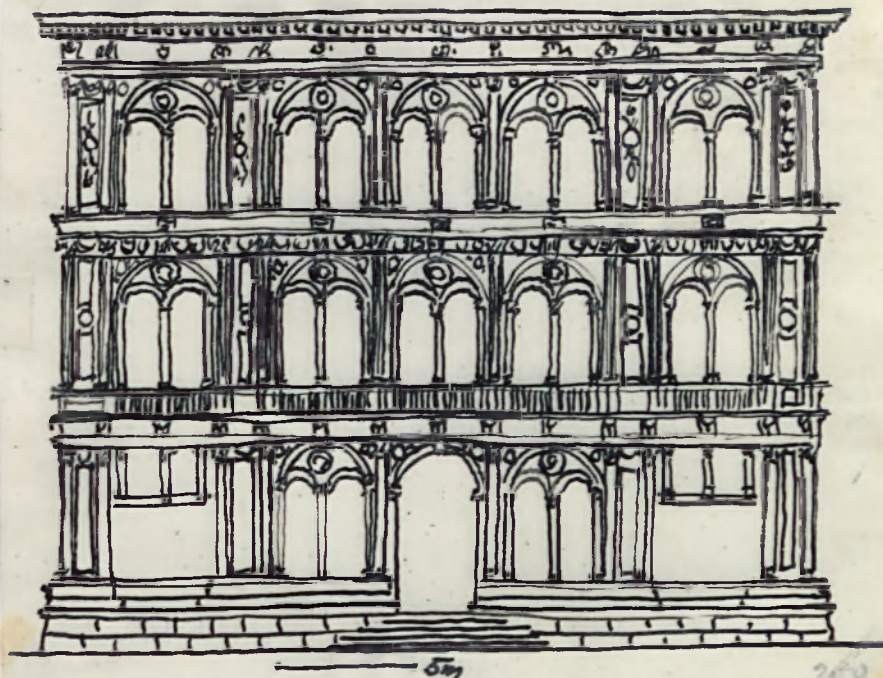
podwójne okna pod wspólną archiwoltą z przeźroczem w kształcie serca ponad środkową kolumnienką.

Moro Martino Coducci /1440-1504/ zaczął pracować w Rawennie a do Wenecji przybył w 1460. W latach 1468-79 zbudował San Michele in Isole, campanillę przy San Pietro in Castello w 1482-90, San Zaccarię w 1483-1500, a w latach

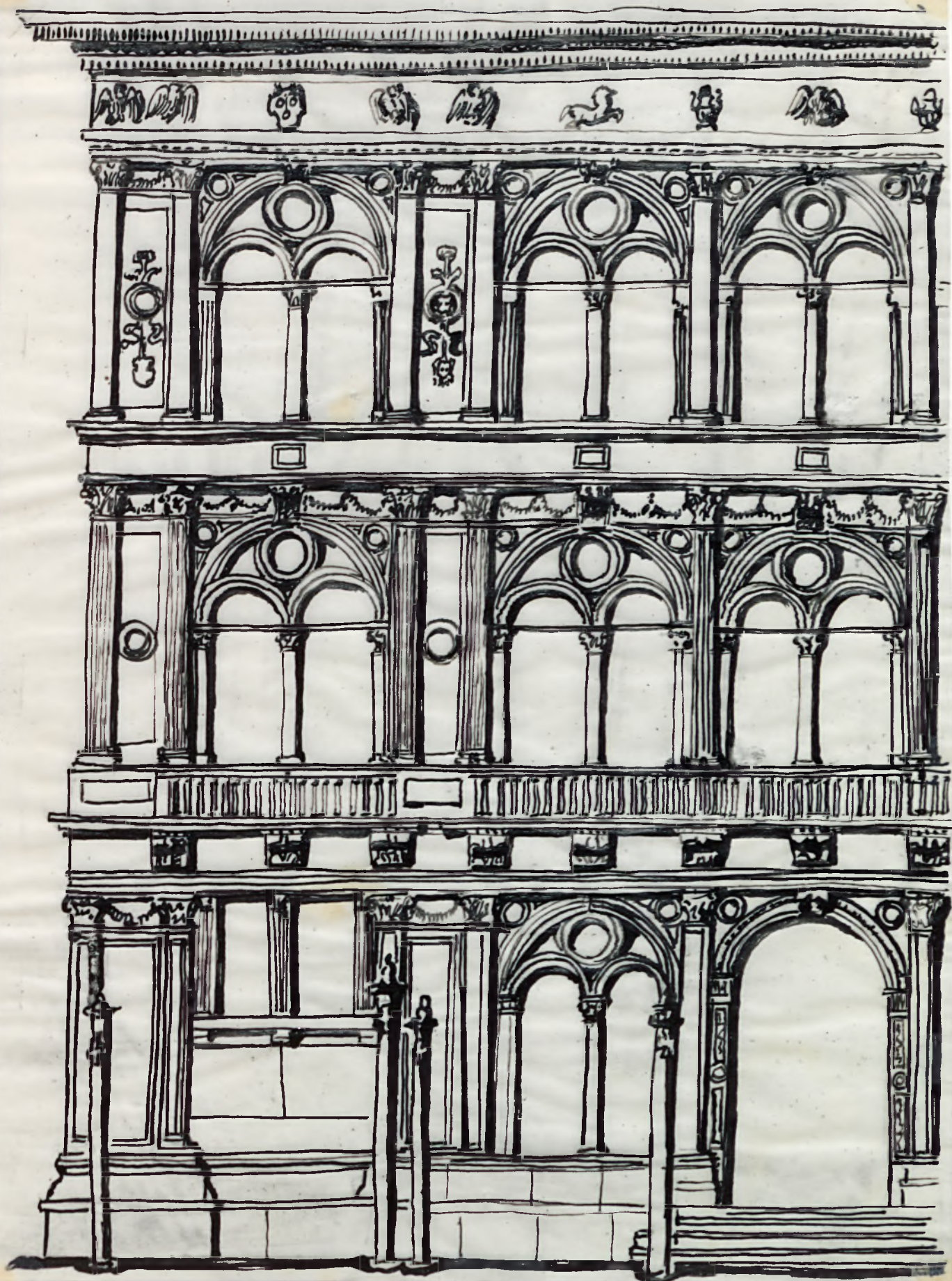
Rys 200. P. Lombardo, Wenecja, Palazzo Vendramin-Calergi.

1485-95 pracuje przy Scuola San Marco wraz z Pietro Lombardo, Giovanni Bon i z Bartolomeo di Domenico. Coducci tworzy główną elewację tego budynku od placu, elewacje boczne i wewnętrzne schody. Tworzy Santa Maria Formosa od 1497 oraz współpracuje z Pietro Lombardo przy pałacu Vendramin-Calergi oraz rysuje projekt Starych Prokuracji przy placu s. Marka, które zbuduje Bartolomeo Bon Młodszy /1480-1514/.

Palazzo Vendramin-Calergi /Rys 200/ z 1480 jest gotycko-renesansowy. W tym budynku występuje układ porządków jak u Albertiego z tym, że pilastry zastąpiły półkolumny. Budynek ten ma doskonale narysowaną elewację stojącą na mocnym cokole, nad którym są trzy podobne kondygnacje. Średniowieczna jest forma archiwolty obejmującej parę okien ze środkową kolumnienką i z okrągłym przeźroczem ponad tą kolumnienką. Motyw ten występuje od dawna zarówno w Italii jak i w Wenecji. Formę drugiego renesansu mamy



Rys 201. Elewacja i Rys 202. Wnętrze pałacu Corner-Spinelli, P. Lombardo.



Rys 200 A. Opis rysunku na drugiej stronie

Rys 200 A.

Pietro Lombardo i Moro Martino Coducci. Wenecja. Palazzo Vendramin-
- Calergi. Fragment elewacji od strony Canale Grande.

Na elewacji występuje charakterystyczna dla architektury weneckiej
forma ciągu okien arkadowanych, w tym przykładzie wiązanych parami,
pod archiwoltami z kolistymi przeźroczami nad środkową kolumnką,
tak typowymi dla architektury średniowiecznej w Wenecji.

Wyraźnie renesansowe są trzy kondygnacje kolumn z belkowaniem jak i
charakter dekoracji architektonicznych.

w dekoracjach rozdzielających kolumny obejmujące okna oraz w układzie symetrycznym z narożami ukształtowanymi przez pary okien a środek przez zespół trzech par okiennych. Powstaje rytm jeden, trzy, jeden, podkreślający boki elewacji i jej część środkową.

Pałac ten rozpoczęty przez Moro Coducci w 1481, ukończył Lombardo w 1509. Na parterze w elewacji od strony kanału jest brama wodna z dużą sienią, a główne sale są na I i na 2 piętrze. W tej elewacji szkielet konstrukcji nośnej nie jest jak w Ca d'Oro ażurowy z loggiami lecz występują

ściany nośne. Inne pałace z tych lat jak: Pisani, Cornaro, Foscari, Dario z 1487 a nawet i Minelli z 1480 są jeszcze gotyckie.

Scuola di San Marco w latach 1485-95 /RYS 203 i 204/ stanęła na placu San Giovanni e Paolo w Wenecji, na którym Verocchio na wysokim cokole postawił posąg Colleonego. Po placu ś. Marka jest to najpiękniejszy plac wenecki nad bocznym kanałem, przez który przerzucone są dwa ostrołukowe średniowieczne mostki kamienne. Elewacja tej szkoły Scuola San Marco łączy cechy bizantyńskie, gotyckie i renesansowe, należąc do stylu przejściowego. Uroczą jest w tej elewacji asymetria wynikająca z układu urbanistycznego, gdyż na tym wąskim terenie oś placu wypada na wejście umieszczone z boku na elewacji. Szczególnie wdzięczna jest ta elewacja.

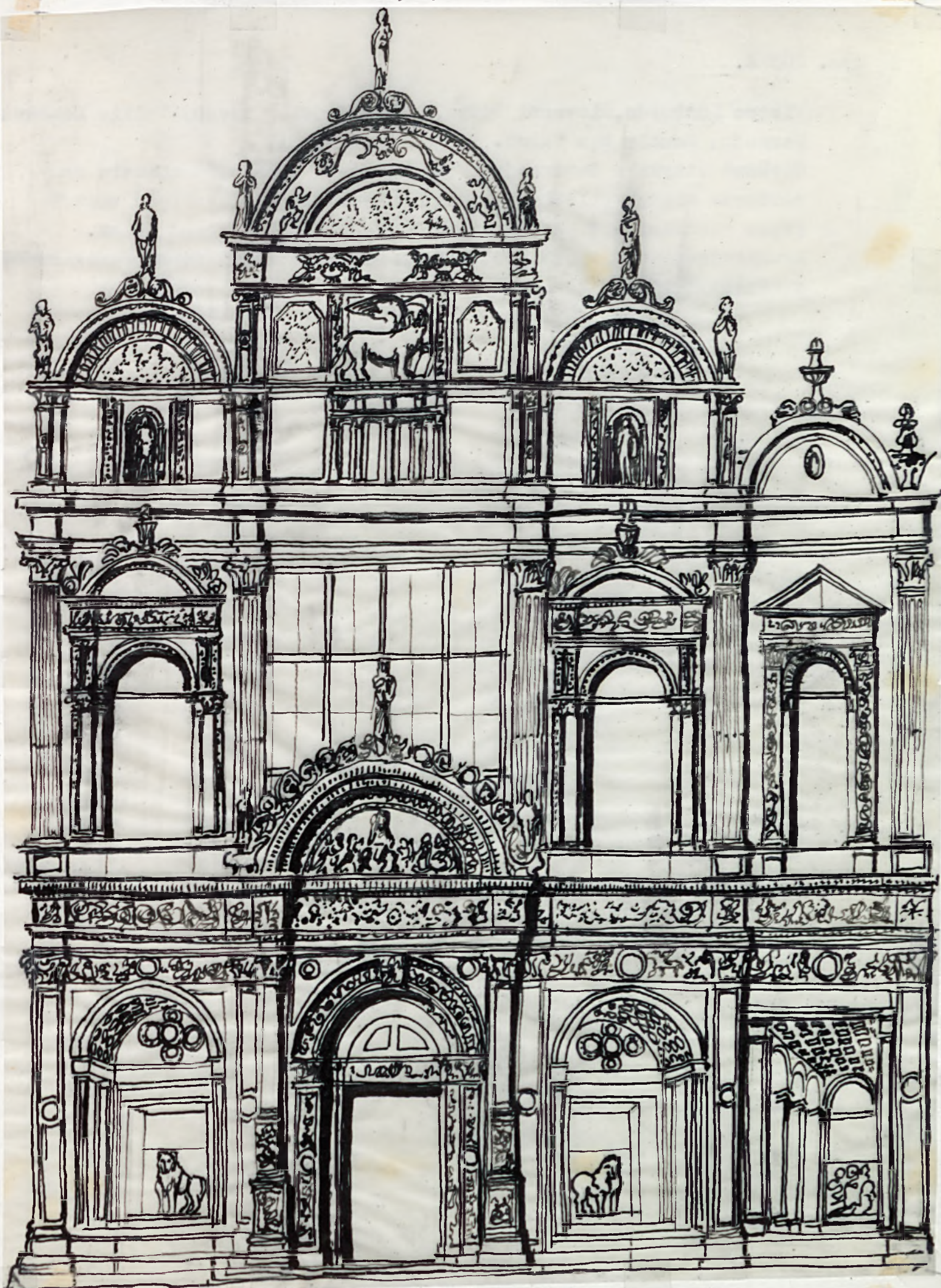
Inkrustowana: białym, zielonym i czerwonym marmurem ma renesansowy silnie profilowany cokół, porządek koryncki kolumn i belkowania, jak i w tym stylu obramowania okien. Portal bardzo ozdobny z półkolistym tympanonem bogato rzeźbionym we fryzie i w lustrze frontonu, o rzeźbionych licznych łukach archiwolty, opartej na kolumnach stojących na dwóch kondygnacjach rzeźbionych cokołów. Wyżej są dwie kondygnacje oparte na kanelowanych pilastrach ze zwieńczeniem zarówno wyższej i szerszej części wejściowej jak i innych pól między pilastrami przez tympanony półkoliste tworzące oryginalną attykę /Rys 203/. U dołu po bokach portalu są dwie rzeźbione wnęki z lwami i z iluzoryczną głębią architektoniczną na 12 cm wciętą w grubości wykładziny marmurowej.



Rys 203 Coducci. Elewacja Scuola San Marco w Wenecji.



Rys 204 Coducci. Portal do Scuola San Marco w Wenecji.



Rys 203 A Opis rysunku na drugiej stronie.

Rys. 203 A.

Pietro Lombardo, Giovanni Buora, Moro Coducci i rzeźby Tullio Lombardo
Wenecja. Scuola San Marco. Fragment elewacji.

Ciekawa attyka z dekoracjami półkolistymi oraz wprowadzenie na
parterze między pilastrami rzeźb ukazujących przestrzeń wewnątrz
przez rzeźbienie w głąb powierzchni kamienia na ponad 12 cm.

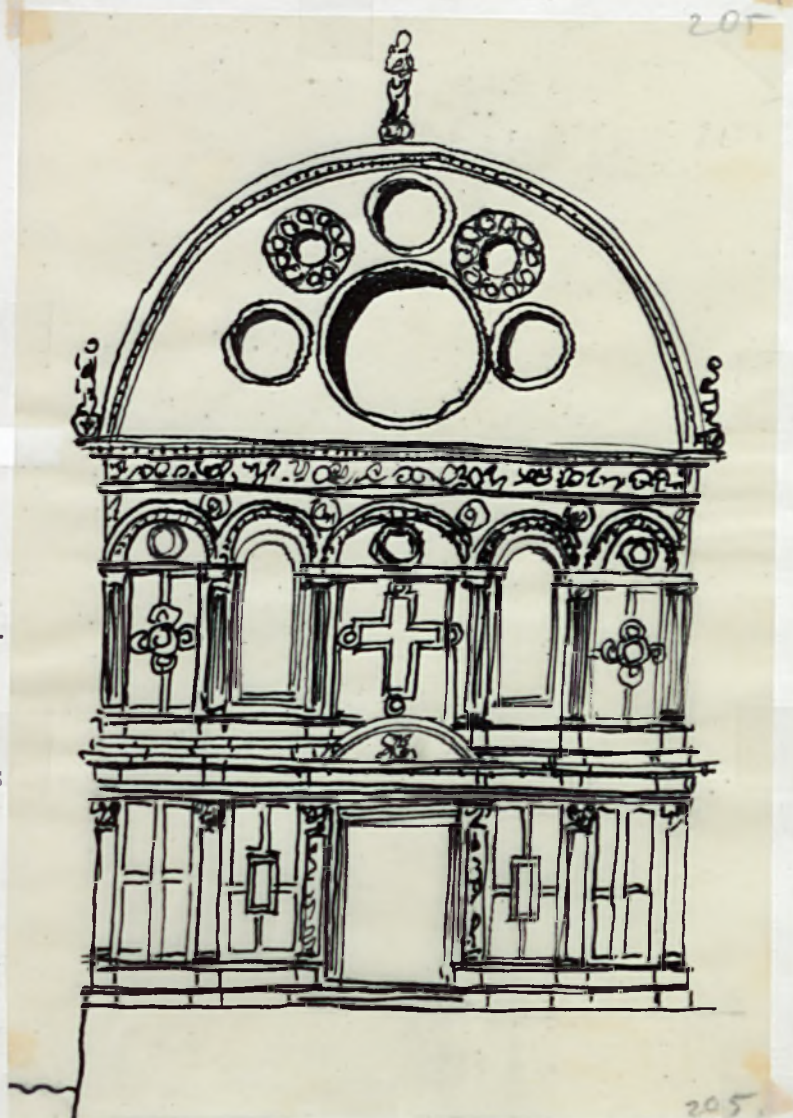
Architektura tej wyjątkowo bogatej elewacji łączy formy renesansowe
z bizantyńskimi.

Mały kościół Santa Maria dei Miracoli z 1481-89, dzieło Pietro Lombardo, również należy do epoki przejściowej /Rys 205/. W tym wnętrzu jednonawowym przekrytym sklepieniem kolebkowym kasetonowym chór został wysoko wyniesiony ze schodami po środku ponad małą podziemną kaplicą systemem lombardzkim średniowiecznym.

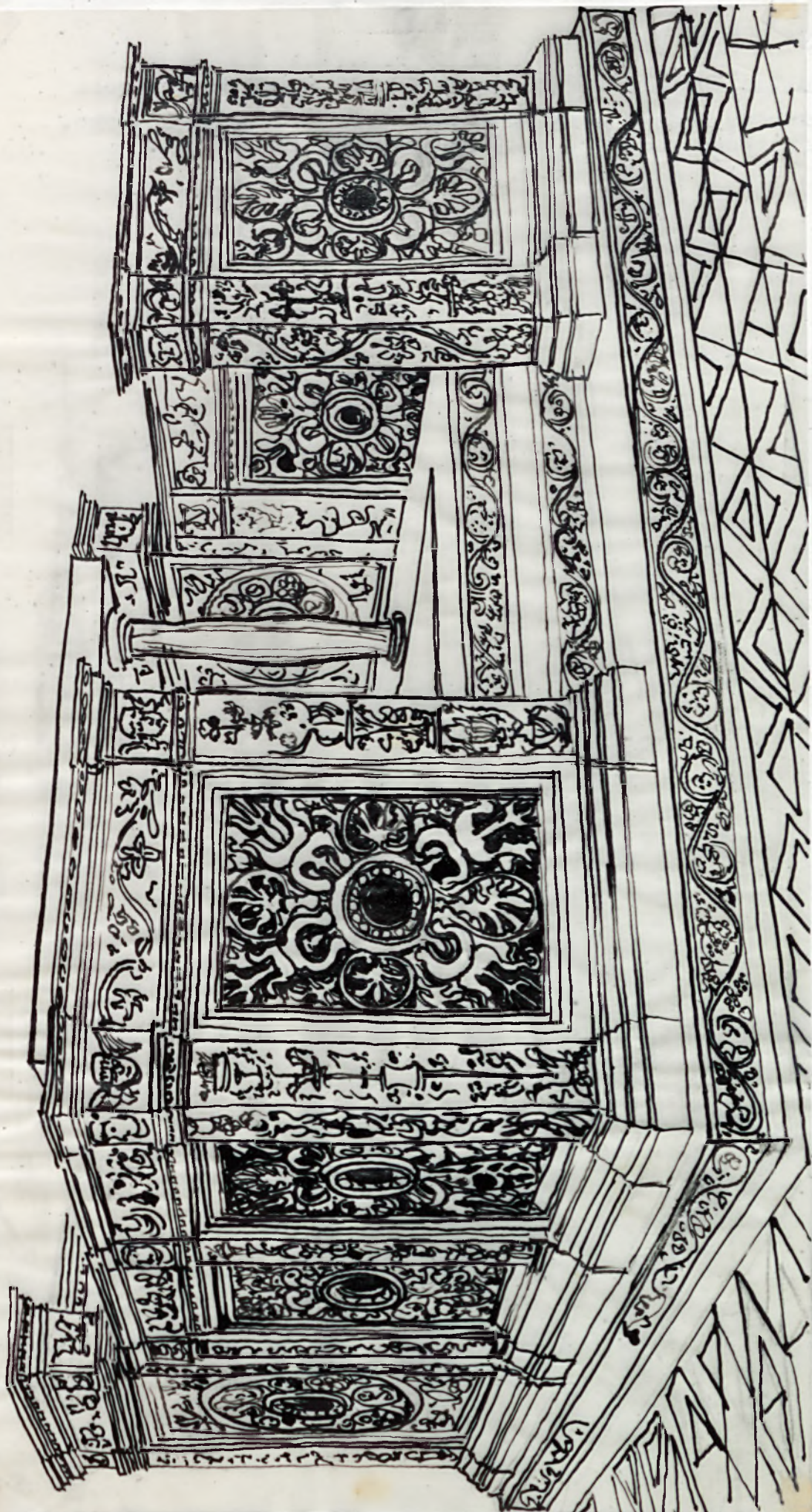
Sklepienie kolebkowe wzmocniono żelaznymi ściągami, a dach drewniany zbudowano również łukowy i jego krzywiźnie odpowiada łuk frontonu. Nad kwadratowym sanktuarium ołtarzowym zbudowano kopułę na tamburze z małymi okrągłymi oknami. Bardzo ciekawa jest ta wenecka elewacja łącząca elementy bizantyńskie i renesansowe. Została ukształtowana przez dwie kondygnacje obiegające budynek dookoła. U dołu jest wysoki, profilowany cokół, dwustopniowy, bokami wchodzący do kanału obejmującego świątynię. Dolna kondygnacja elewacji jest koryncka a górna jońska. Dolna, zwieńczona gzymsem, z pasem stylobatów ^{nad nim} ma płaszczyznę między pilastrami podzielone w krzyż na cztery pola z małymi, wąskimi, wysokimi oknami po środku.

Elewacja górna niesie arkadowania występujące również we wnętrzu z na przemian ustawionymi między pilastrami oknami zwieńczonymi łukami i układem w krzyż pięciu okrągłych okien i z okrągłym oknem pod łukiem opartym na pilastrze. Całość wieńczy belkowanie z rzeźbionym fryzem i z gzymsem na modylionach. W elewacji frontowej po bizantyńsku uwidoczniono łuk sklepienia, w rzeczywistości podwyższony o wysokość dachu i ozdobiony sześcioma rozetami. Cała ściana została wyłożona wielobarwną inkrostacją marmurową.

Kościół San Zaccaria zbudowany w latach 1456-1515 /Rys 206/ przynosi formy lombardzkie. Trzynawowy, ma dwa segmenty, transept z ciemną kopułą a dookoła apsydy jest ambit z pięcioma kaplicami promienistymi. Jest sklepiony krzyżowo przynosząc konstrukcję gotycką.



Rys 205 P. Lombardo, Elewacja Santa Maria dei Miracoli w Wenecji.



Rys 205 A Opis rysunku na drugiej stronie.

Rys 205 A.

Tullio Lombardo. Wenecja, W Santa Maria dei Miracoli
ażurowa rzeźba marmurowa balustrady ołtarza głównego.
Koronkowa rzeźba o wpływach form bizantyńskich.

Do elementów renesansowych zaliczamy natomiast wewnętrzne kolumny stojące na wysokich stylobatach i niosące duże arkady podpierające sklepienia, półkopyły kaplic oraz podziały architektoniczne wnętrza z ciemnych profilowanych kamieni na tle jasnej ściany, bez stosowania typowej dla Wenecji wykładziny inkrustacją marmurową.

Renesansowa jest również elewacja główna, przy której pracował Antonio Gambella z Bergamo i Moro Coducci w latach 1483-1500. Cała ściana zewnętrzna jest inkrustowana marmurami na wszystkich pięciu kondygnacjach. Elewacja jest podzielona przyporami w formie podwójnych kolumn na trzy części. U dołu jest kondygnacja portalu wejściowego z okienkami kwadratowymi w segmentach odpowiadających nawo**m** bocznym. Całość stoi na silnie profilowanym cokole i jest licowana w poziome pasy marmurowe, białe i zielone.

Następna kondygnacja również w pasy poziome dwubarwne ma w segmentach bocznych pary okien pod arkadami, które przebiegają przez całą szerokość ściany i ma dekoracje pod łukami wykonane z medalionów rzeźbionych w białym marmurze. Po środku pod arkadami są trzy okna.

Następna, trzecia kondygnacja zamiast przypór ma pary kolumn podtrzymujących następne wieńczące belkowanie. W segmentach bocznych jest po jednym dużym oknie, a w środku są trzy okna objęte przez kolumny. Czwarta kondygnacja w segmentach bocznych ma półłukowe tympanony zasłaniające łukowe dachy nad nawami bocznymi i ma silnie wysunięty gzyms na głębokość przypór bocznych i z rozetami zsuniętymi z osi dolnych okien. W środku są cztery pary kolumn obejmujących po bokach ślepe nisz, a w środku teraz cztery okna.

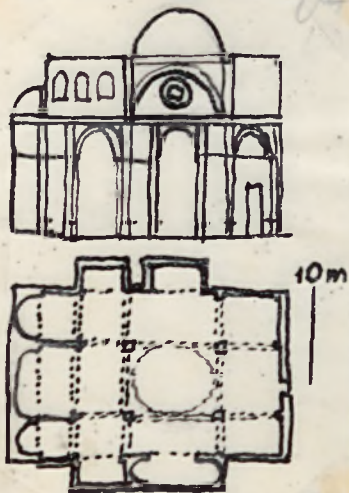
Piąta kondygnacja objęta parami kolumn występująca już tylko na szerokość nawy środkowej ma środkową część ~~część~~ rozwiązana jak na kondygnacji czwartej z tym, że para nisz po bokach obejmuje teraz parę okien po środku. Ostatnia szóstą kondygnacja jest otoczona szeroką podwójną archiwoltą odpowiadającą sklepieniu nawy środkowej. Archiwolta silnie wyładowana z rzeźbami obejmuje środkową rozetę i zdobią ją trzy posagi.

Twórca tej elewacji Moro Coducci bliższy jest w tym dziele do Albertiego niż do Pietro Lombardo.

W kościele San Giovanni Crisostomo w Wenecji z 1497 /Rys 207/ występuje typowy plan bizantyńskiego krzyża greckiego wpisanego w



Ryś 206 Coducci Elewacja
San Zaccaria



Rys 207 Plan i przekrój kościoła San Giovanni Crisostomo w Wenecji.

kwadrat z trzema apsydami w grubości murów i z kopułą po środku. Słupy w tym wnętrzu mają dekoracje korynckich pilastrów stojących na piedestałach.

Problemy architektury kościelnej zajmujące tak ważne miejsce w sztuce florenckiej nie były podstawowe w Wenecji końca XV stulecia, w której najświetniej budowano pałace.

Ciekawą postacią w sztuce weneckiej był Antonio Riccio, rzeźbarz, architekt i inżynier morski pracujący w Wenecji od 1465 do 1498.

W 1483 prowadził budowę Pałacu Dożów, w 1484 budował wraz z Pietro Lombardo wschodnią ścianę dziedzińca Pałacu Dożów i schody Gigantów z

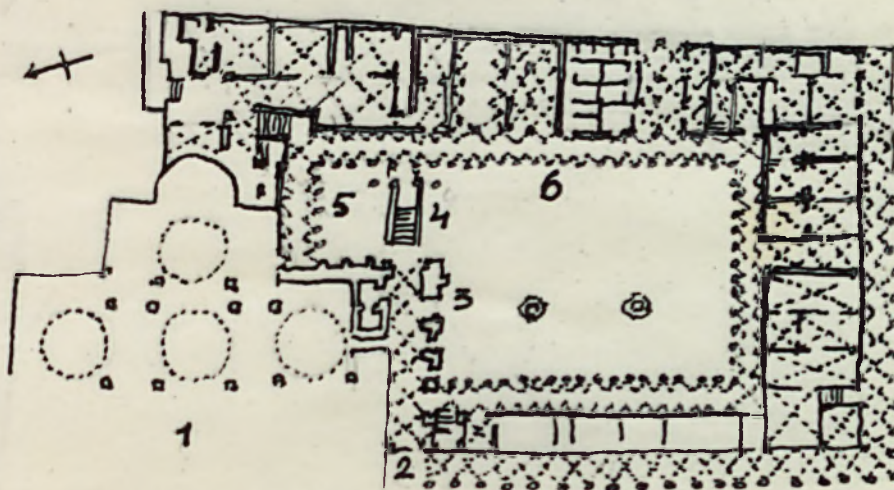
później postawionymi posągami dłuta Jacopo Sansovino z 1554.

/Rys 208 i 189/, Odnowił ogromną salę Wielkiej Rady długości 54m i szerokości 25m a wysokości 15,4m na drugim piętrze Pałacu Dożów zbudowaną w 1340. Centralne gotyckie okno w tej sali z balkonem wyrzeźbił w 1404 Pietro Paolo wraz z Paolo Masenią.

Giovanni i Bartolomeo Bon ukończyli zachodnie skrzydło Pałacu Dożów zwrócone do Piazzetty oraz w 1483 wykonali wspaniałą gotycką bramę Porta della Carta będącą głównym wejściem do Pałacu przez Łuk i schody Gigantów na piętro Pałacu.

W tym czasie powstał Łuk Foscare prowadzący od Porta della Carta

/Rys 209/ do schodów Gigantów.



Rys 208. Plan Pałacu Dożów w Wenecji. 1: bazylika ś. Marka, 2 brama Porta della Carta, 3 Łuk Foscare, 4 Schody Gigantów, 5 dziedziniec Senatów, 6 wschodnia elewacja P. Lombardiego.



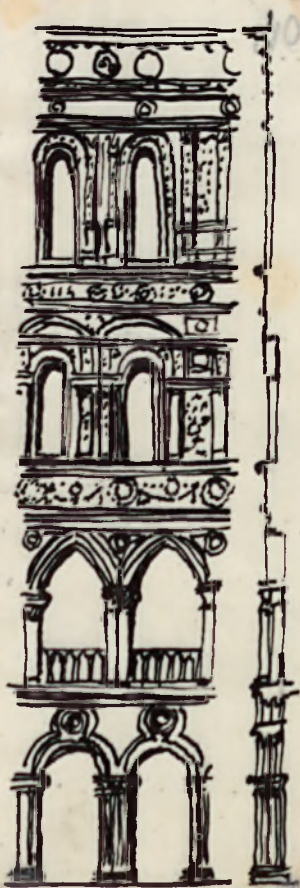
Rys 209 Dziedziniec Pałacu Dożów w Wenecji z Łukiem Foscare po środku dzieło Antonio Riccio.

Najdłużej pracował Antonio Riccio przy wschodnim skrzydle dziedzińca Pałacu Dożów do 1499, po którym to skrzydło kończył Pietro Lombardo od 1499 do 1511 tworząc cztery kondygnacje wyjątkowo bogato ustrojonej ściany z ostrołukami na piętrze. Architekt Scarpagnione zbudował w Pałacu dożów dziedzińczyk Senatorów w 1545 już w stylu barokowym. /Rys 211/ i 211A/ Łuk Foscare -/Rys 210/ został ostatecznie ukończony dopiero w 1614. Unikalna architektura renesansowa Wenecji wyrasta z miejscowych tradycji bizantyńsko-gotyckich pod wpływem odrodzenia florenckiego.

x) wraz z Guglielmo Bergamasco

3.2.5. Drugi okres renesansu w Rzymie.

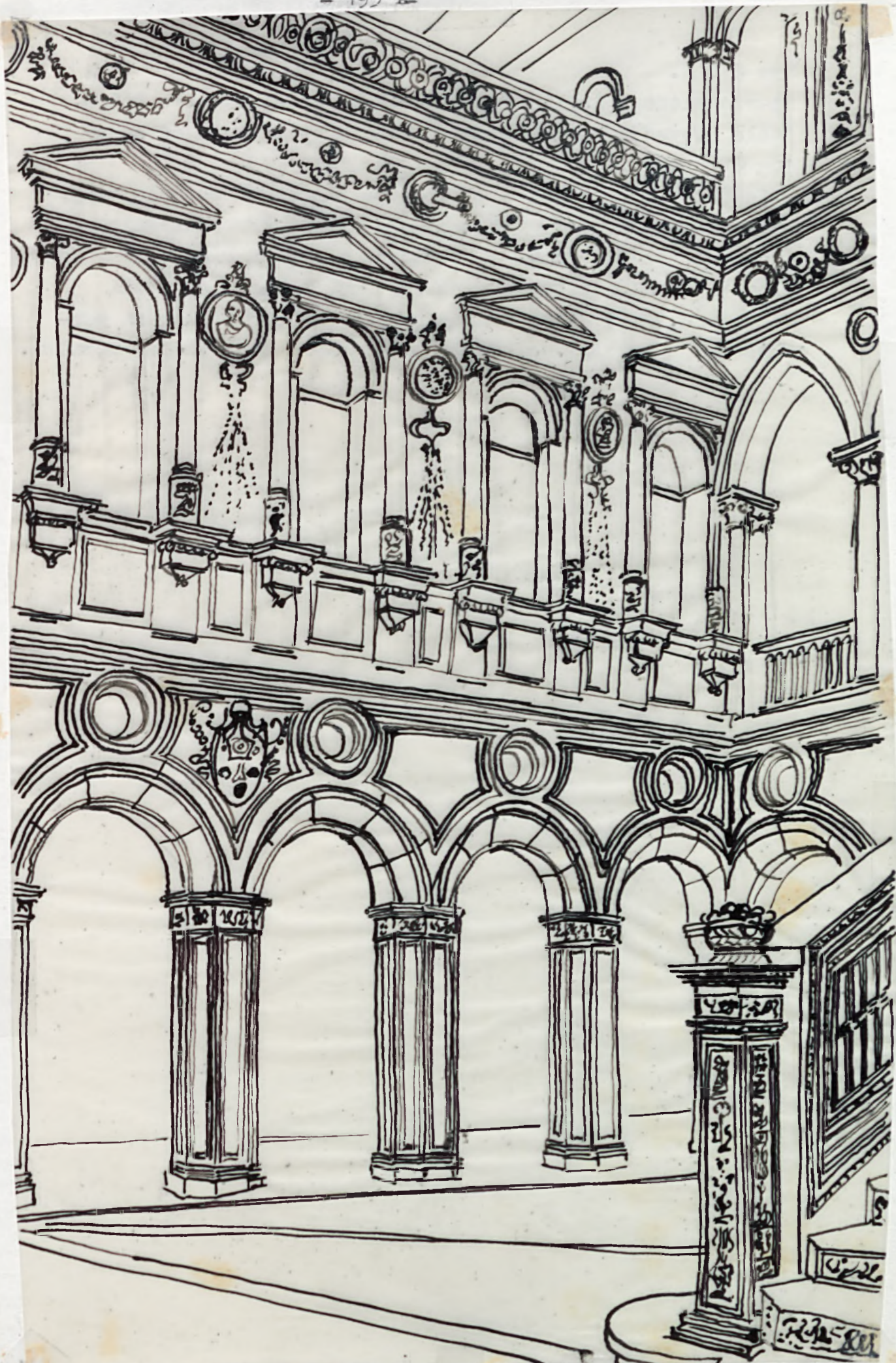
W 1420 Rzym, po powrocie papieżstwa z Avignonu, po ponad stuletniej nieobecności był w zupełnej ruinie. W mieście trwały nieustanne walki dwóch zbrojnych band Orsinich i Colonnów o czym pisze Macchiavello w "Księżciu". Było to biedne zrujnowane miasto. Dopiero papież Mikołaj V w połowie XV stulecia zaczyna działać. Ten to tokańczyk z Sarzany wykształcony humanista zaczął ozdabiać Rzym budowlami, które po nim zostały nieukończone. Sprowadzał księgi z Grecji i opłacał tłumaczy gromadząc bibliotekę złożoną z trzech tysięcy tomów dzieł najprzedniejszych. Dla poprawienia sytuacji w mieście ustalił przebudowę dzielnicy Borgo leżącej między Watykanem, Zamkiem Anioła a Tybrem.



Rys 210, P. Lombardi. Wschodnia elewacja dziedzińca Pałacu Dożów, fragment



Rys 211 Scarpagnione. Fragment elewacji dziedzińca Senatorów.



Rys 211 A - Pis rysunku na drugiej stronie.

Rys 211 A.

Scarpagnione i Guglielmo Bergamasco, Wenecja. Pałac Dożów.
"Mała elewacja" na dziedzińcu Senatorów na lewo od "Schód-
dów Gigantów".

Obiekt ten rozpoczęty w końcu XV stulecia ma na dole słupy
ośmioboczne charakterystyczne dla architektury średnio-
wiecznej, był budowany w 1520 roku został ukończony w poło-
wie XVI wieku i właściwie należy już do trzeciej epoki
renesansu. Na piętrze ściany zostały wyłożone płytami mar-
murem o bogatym usłojeniu układanym w desenie jak fornier.

Przebudowę Rzymu kontynuował papież Sykstus IV w latach siedemdziesiątych piętnastego stulecia nazwany przez współczesnych: "Restaurator urbis". Odbudowę tę prowadzi dalej w XVI wieku papież Juliusz II. Rzym w XV nie mógł z siebie wyłonić własnej sztuki i papieże sprowadzali artystów z Italii. Dzieła te nie tworzyły szkoły rzymskiej.

3.2.5.1. Rzeźba.

W Rzymie w połowie XV działało dwóch rzeźbiarzy z południa: Francesco Laurano dalmatyńczyk i Niccolo dell'Arca.

Andrea Bregni stworzył grobowiec Ludovico Lebreto i Pasquino de Montepulciano w Santa Maria in Aracoeli a w 1465 grobowiec papieża Piusa II w Sant'Andrea della Valle.

Mediolańczyk Luigi Capponi wyrzeźbił grobowiec rodu Bonsi w kościele Sant Gregorio w 1485.

Dalmatyńczyk Giovanni di Trau rzeźbił w Wenecji ołtarz w zakrystii San Marco w 1474, a następnie przybył do Rzymu gdzie wyrzeźbił grobowiec papieża Pawła II w bazylice ś. Piotra oraz wielki grobowiec wielofiguralny rodu Roverelle w Sant Clemente.

Największym rzeźbiarzem pracującym w Rzymie XV był Antonio Pollaiuolo Florentyńczyk twórca grobowca papieża Sykstusa IV w latach 1484-94 i grobowca papieża Innocentego VIII, /Rys 212/, w latach 1492-94. Obydwa te grobowce umieszczone są w bazylice ś. Piotra.

Grobowiec Sykstusa IV /Rys 119 i 120/ z brązu ma tumbę nisko położoną nad samą posadzką, opartą na ośmiu łapach lwich wykształconych z gałęzi akantowych, dzielących pola z płaskorzeźbami na podstawie grobowca. Na ukośnej, wklęsłej powierzchni artysta wyrzeźbił dziesięć postaci kobiecych symbolizujących: u góry sarkofagu: Gramatykę i Retorykę, z lewej strony kolejno od góry: Perspektywę, Muzykę i Geometrię, a z prawej strony: Dialektykę, Astrologię i Arytmetykę. U dołu są płaskorzeźby symbolizujące Teologię i Filozofię. Ponad skośnymi, rzeźbionymi płaszczyznami jest płyta otaczająca część centralną, płaską, mającą na narożach herby papieskie i od góry kolejno wypukłorzeźby symbolizujące: Miłosierdzie, z lewej strony: Wierność, Przezorność i



Rys 212. A. Pollaiuolo. Postać papieża Innocentego VIII z grobowca u ś. Piotra w Rzymie.

Męstwo, a z prawej strony kolejno: Nadzieję, Opanowanie i Sprawiedliwość. W części dolnej u stóp jest napis. Część centralna lekko wyniesiona ponad płaską płytę ma wyrzeźbioną postać papieża w stroju pontyfikalnym, którego głowa spoczywa na poduszkach. Świetnie wyrzeźbiona postać papieża przypomina nam w stylu rzeźbę Kazimierza Jagiellończyka, na grobowcu. dłuta Wita Stwosza. Rzeźba Pollaiuolo jest bardzo bogato ufałdowana strojnymi szatami, a boczne płaskorzeźby mają urok właściwy sztuce florenckiej.

Zupełnie inaczej Pollaiuolo rozwiązał grobowiec papieża Innocentego VIII, zresztą w odróżnieniu od poprzedniego w brązie ten wyrzeźbił w kamieniu. Grobowiec składa się z dwóch części. U góry jest sarkofag oparty na dwóch podporach z łapami lwimi. Na płycie tumby leży postać zmarłego w szatach pontyfikalnych z głową wspartą na poduszkach. Ponadto u dołu jest druga rzeźba siedzącego papieża, błogosławiącego prawicą.

3.2.5.2. Malarstwo.

Papież Sykstus IV della Rovere wzywa w 1481 do malowania fresków w Kaplicy Sykstyńskiej w Watykanie licznych malarzy z Florencji i ~~Sieny~~. z Umbrii. Nikt z tych malarzy malujących dwanaście fresków nie pochodził z Rzymu. Malują: Botticelli, Cosimo Rossellini, Ghirlandajo, Perugino, Pinturicchio i Signorelli. Architekt Giovanni dei Dolci podaje im tematy i program ikonograficzny prawdopodobnie ustalony przez papieża Sykstusa IV. Na bocznej lewej ścianie malują sceny ze Starego Testamentu z symboliczną postacią Mojżesza, a na prawej ścianie sceny z Nowego Testamentu. Każdy z artystów tworzy sam swoje dzieło i nikt nie zabiegał o jednolite ujęcie, które później narzucił całości Michał Anioł malując strop, a z czasem główną ścianę ołtarzową. Z tych fresków z XV najpiękniejsze są Botticellego: "Scena z córkami Jetro", Ghirlandaja: "Powołanie pierwszych Apostołów" oraz Perugina: "Oddanie kluczy ś. Piotrowi." Natomiast monotony fresk Cosimo Rossellini bogato złożony zachwycił papieża. W tyle za florentyńczykami z Perugino pozostali dwaj umbryjczycy Signorelli i Pinturicchio.

Pinturicchio malował w 1484 freski w kościele Santa Maria in Aracoeli. Perugino zostawił obraz ze sceną "Narodzin" w Willi Albani z 1491.



Rys 213 Melozzo da Forlì. NMP.

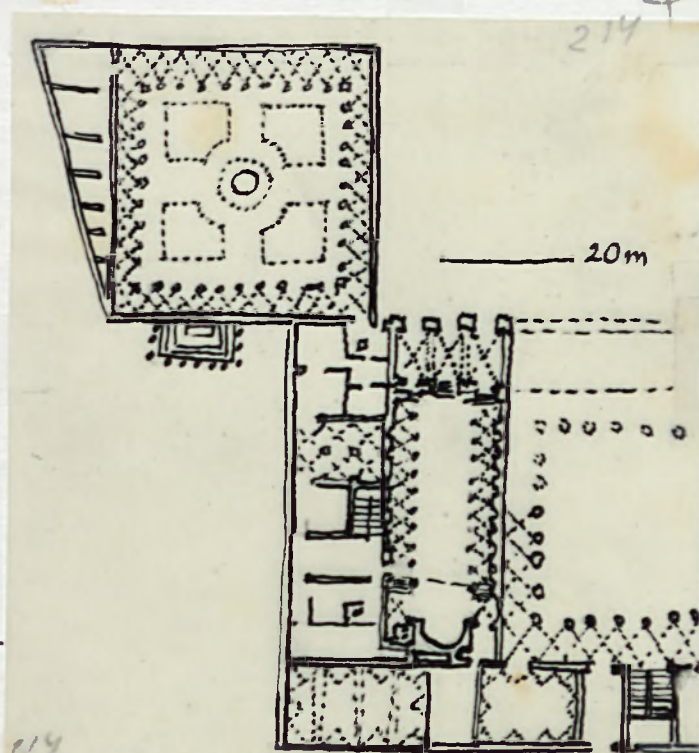
W Rzymie malował obrazy religijne przybyły z Urbino Melozzo da Forlì /1438-94/ uczeń Piera della Francesca, malarz o wielkim temperamencie kolorystycznym. Namalował fresk, w którym występuje papież Sykstus IV w białej szacie, obok kardynała Girolama Riario w szacie purpurowej, przy którym stoi drugi kardynał w szacie blade- różowej, przy innej postaci odzianej w stroju wiśniowym. Silnie grają fałdy tych barwnych szat na tle wnętrza w białej tonacji ze złotymi dekoracjami i z błękitem nieba, w tle za oknem. Niestety nie wiele prac Melozza ocalało. Namalował "Zwiastowanie" w rzymskim Panteonie z niemal barokowymi aniołami. W obrazie z NMP /Rys 213/ fałdy szat łamią się sztywno jak w obrazach gotyckich. W Forlì namalował w kopule kościoła di Santi Apostoli w 1481 fresk, z którego ocalały tylko fragmenty. W Loreto w latach 1478-80 namalował kopułę w Capella del Torso. W Rzymie ^{na} Kwirynale jest w scenie "Wniebowstąpienia" Chrystus ~~jest~~ namalowany w perspektywie uciekającej ku górze "disotto in su", którą ^{Melozzo} chętnie stosował malując sklepienia, a którą powszechnie rozwinął XVI wiek.

3.2.5.3. Architektura.

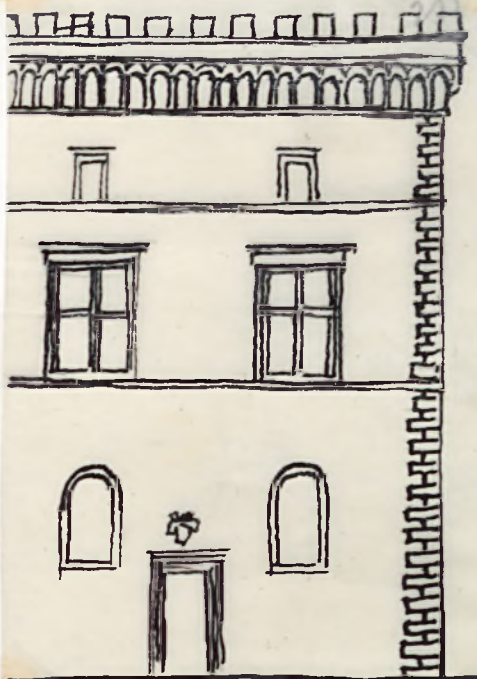
W Rzymie Quattrocenta budowano niewiele i skromnie. Wśród budowniczych przeważali florentyńczycy jak Basso Pontelli, który pracował w Rzymie w latach 1480-94, Meo del Caprio zmarły w 1501, Sebastiano da Firenze, Giuliano da Sangallo w Rzymie o-d 1467, Giacomo da Pietrasanta zmarły w 1495 i wielu innych. Ale należy odrazu podkreślić, że architektura rzymska odbiega od form florenckich.

Dzięki wolnym terenom w opustoszałym mieście, plany pałaców są rozkładane dookoła dwóch podwórców, a kompozycja jest swobodniejsza od zamkniętych kwadratów dookoła dziedzińca. Plany są często asymetryczne, złożone z jednego lub dwóch skrzydeł o trzech czy czterech kondygnacjach z galeriami na parterze przy występujących skrzydłach jedno i dwukondygnacyjnych na pomieszczenia dla służby i wozownie i stajnie.

Pałace licowane trawertynem z jedną lub kilkoma wieżami mają ściany gładkie bez rustyki, najwyżej z gzymsikiem z ząbkami, na którym po florencku opierano okna.



Rys 214. Rossellino. Rzym, plan Palazzo Venezia.

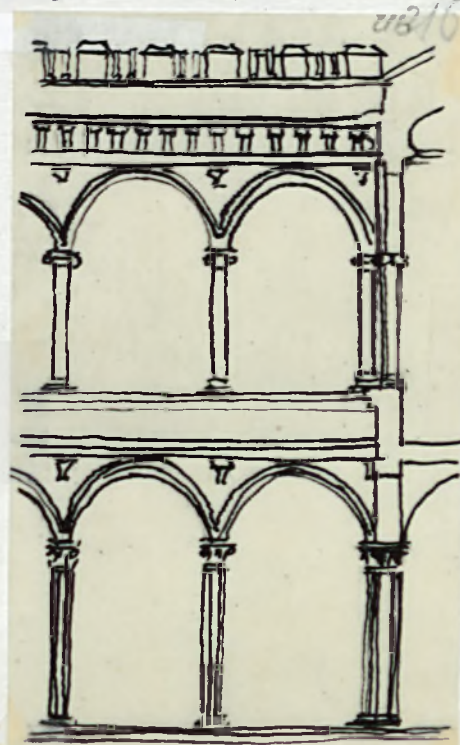


Rys 215. Rossellino. Rzym.
Fragment elewacji Palazzo Venezia.

Niestety większość pałaców z XV stulecia przepadła lub została całkowicie przebudowana, jak pałac kardynała Domenico Capriego z 1450. Cancelleria Vecchia czy pałac kardynała Nardini. Największą wartość historyczną przedstawia Palazzo Venezia /Rys 214-217/. Przebudowę tego pałacu średniowiecznego rozpoczął w 1455 kardynał Pietro Barbo, późniejszy papież Paweł II. Poszerzył i wzbogacił budynek. Dokumenty podają nazwiska wielu architektów przy tej budowie pracujących jak: Amadeo, Francesco da Settignano, Meo del Caprino, Giovanni da Sangallo, Giacomo da Pietrasanta. Adolfo Venturi włoski historyk sztuki, autor: "Storia dell'arte italiana" z 1901-40, podaje, że główną część zrealizował B. Rossellino, a loggie małego dziedzińca i portale są dziełem Giovanni da Trai. Niektórzy historycy sztuki wymieniają

jeszcze Giuliana da Maiano jako autora całości. Palazzo składa się z części głównej z dawną bazyliką San Marco oraz z małego dziedzińca nazywanego "Giardino di San Marco" zbudowanego w latach siedemdziesiątych. /Rys 216/. Zewnętrzna ściana pałacu zachowała średniowieczny charakter z machikulkami, blankami i z wieżą obronną. Okna główne na ^{pierwotnym} głównym piętrze: "piano nobile" obramowane pierwotnie podwójnymi gotyckimi łukami w końcu XV stulecia zostały poszerzone, otrzymując formę prostokątną z obramowaniem i z wewnętrznym podziałem krzyżowym wykonanym w marmurze /Rys 215/. Okna zostały rozstawione nierówno, systemem gotyckim wiązane z potrzebami wnętrza bez podporządkowywania ich rozstawu dla rytmu elewacyjnego.

Dziedziniec wewnętrzny otrzymał z dwóch stron dwie kondygnacje arkad kształtowanych na wzór Colosseum, ale o wyższych proporcjach. Szczególnie uroczy jest "Giardino San Marco" /rys 216/, dziedziniec ogrodowy otoczony lekką dwukondygnacyjową galerią, przylegającą do narożnej wieży. Pierwotnie te galerie były bez okrążających ich pokoi. Galerie były później rozebrane i przeniesione, na drugą stronę kościoła San Marco w XIX, gdzie się dziś znajdują.



Rys 216 Giovanni da Trai.
Loggia dziedzińca Giardino di San Marco w Pal. Venezia.

Łuki galerii na parterze opierały się na ośmiobocznych słupach, a na piętrze na kolumnach jońskich. Konsole na ścianach parteru podpirały sklepienia krzyżowe pozabawione łuków kołnierzowych. Charakter architektury tych galerii może również wskazywać na autorstwo Giacomo da Pietrasanta w tym czasie w Rzymie najpopularniejszego budowniczego kamieniarskiego.



W czasie przebudowy kościoła San Marco w 1463-68 dobudowano do jego elewacji portyk, podobny do portyków budowanych w tym czasie w Rzymie wg projektu Giacomo da Pietrasanta /Rys 217/.

Rys 217. Giacomo da Pietrasanta. Elewacja portyku San Marco przy Palazzo Venezia.

W drugiej połowie Quattrocenta zaczęto budować nowe kościoły. Powstała wówczas Santa Maria del Popolo w latach / Rys 218/ 1470-71 rozwijająca elewację podobną do zastosowanej przez Albertiego w Santa Maria Novella we Florencji. Śródkową nawę wieńczy tympanon z wolutami zasłaniającymi dachy naw bocznych. Budowa ta przypisywana jest Baccio Pontelli i Meo del Caprino i Andrea Bregno .

Wnętrze z 1655 jest Berniniego. Kościół ma plan krzyża łacińskiego z trzema nawami o sklepieniach krzyżowych i z bocznymi kaplicami. Elewacja poziomo została podzielona na dwie części gzymsem: na górną z tympanonem nad dużą rozetą i z ćwierć łukowymi oderwanymi wcięciami półtympanonów zasłaniających przód dachu nad nawami bocznymi i na część dolną podzieloną na trzy pola płaskimi pilastrami na piedestałach. W polach bocznych są małe portale pod wysokimi oknami a po środku wysoki portal zwieńczony trójkątnym tympanonem.

Kościół San Agostino budowany w latach 1479-83 /Rys 219/ jest dziełem Giacomo da Pietrasanta lub Sebastiano da Firenze. Plan tego kościoła ma rysunek krzyża łacińskiego z trzema nawami i z kopułą na skrzyżowaniu nawy z transeptem. Fasada podobnie jak w poprzednim przykładzie ma podział poziomy na dwa elementy. Na dole występują trzy pola pionowo objęte pilastrami korynckimi podtrzymującymi belkowanie, z małymi portalami po bokach pod rozetami w kwadratowych polach, a po środku występuje wysoki portal zwieńczony trójkątnym tympanonem pod pasem utworzonym z dwóch bocznych rozet i z kwadratowego po środku z dekoracyjnym freskiem.



Rys 218 Baccio Pontelli. Rzym. Elewacja S Maria del Popolo.

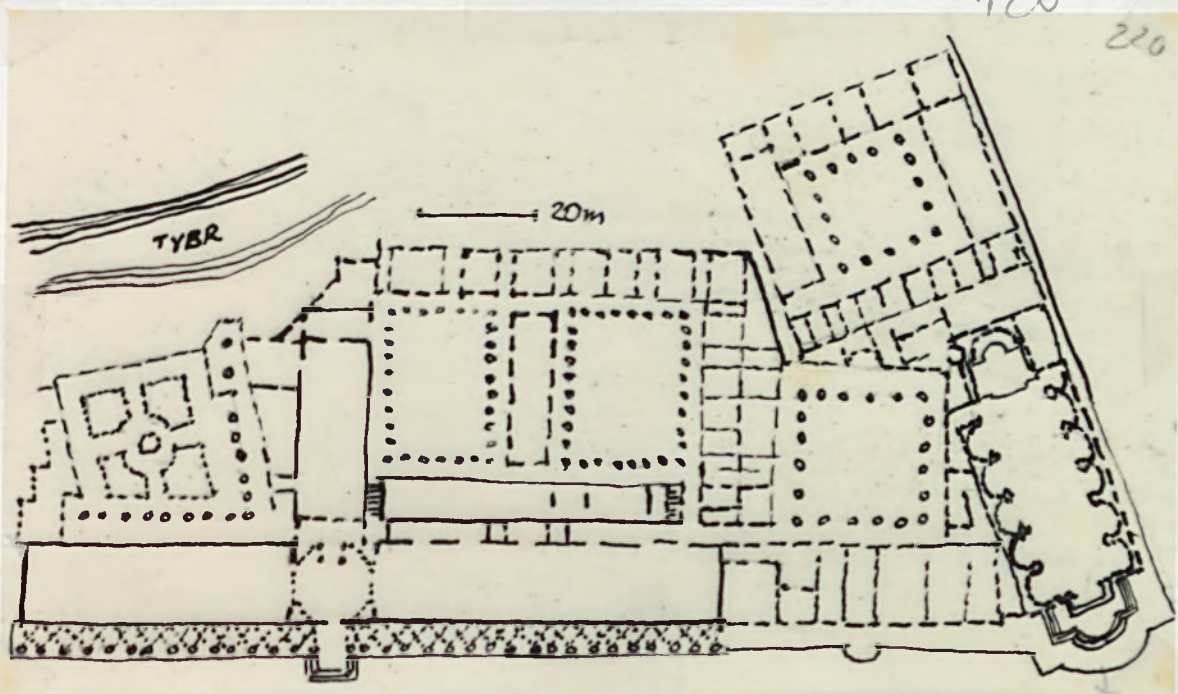
U góry jest duży tympanon nad rozetą a po bokach dachy naw bocznych zasłaniają dekoracyjne woluty.

Liczne epidemie dziesiątkujące Rzym skłoniły papieża Sykstusa IV w 1471 do rozpoczęcia budowy szpitala: "Ospedale de San Spirito" /Rys 220/. Plan budynku miał pierwotnie formę litery T mając na każdej kondygnacji po trzy sale z chorymi i leżącą między nimi salę kwadratową na górnym piętrze przekrytą kopułą.

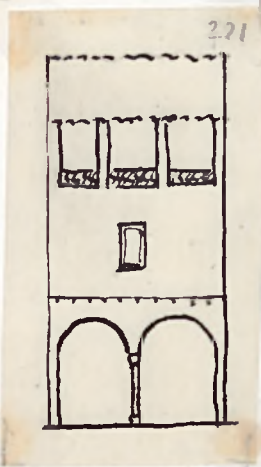
Elewacja zewnętrzna z XVI ma na parterze charakterystyczne ciągle arkady galerii a na piętrze w polach między pilastrami ma kwadratowe okna. Elewację wieńczy balustrada z popiersiami ponad pilastrami. Obok mieści się klasztor z wirydarzem i z kościołem. Skrzydła z epoki odrodzenia obejmują trzy dziedzińce i skrzydło nad Tybrem. Z Quattrocenta zachowały się liczne domy mieszkalne w rejonie ulic: Giulia, dei Coronari i del Governo Vecchio. Stały na wąskich działkach tworząc zabudowę szeregową czterd i pięciokondygnacyjową ze sklepami na dole i z mieszkaniami na piętrach. Plany trapezowe występują na rogu ulic jak Moncerrato i del Pellegrini. Dom na ulicy Giulia ma maleńkie alkowy wyrównujące ostre kąty trapezu we wnętrzach. Występował często typ domów jednorodzinnych kilkukondygnacyjnych o wąskich schodach wewnętrznych jak przy via Coronari dom trzykondygnacyjny.



Rys 219. Giacomo da Pietra-santa Rzym. Elewacja San Agostino.

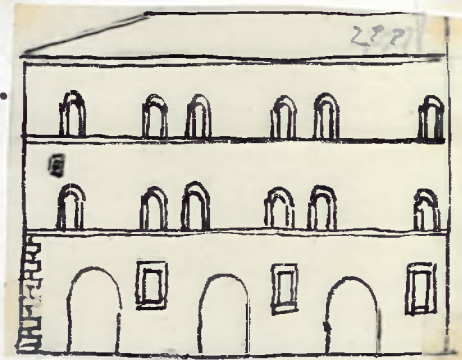


Rys 220 Plan Ospedale di San Spirito w Rzymie.



Rys 221. Rzym
Dom przy via
Coronari.

ejowy lub przy via del Consolato trzykondygnacyjny szeregowy /Rys 222. Domy te budowane z cegły były tynkowane, a czasem nawet z ozdobami ze sgrafitta, jak w domu na rogu ulicy Giulia i dei Cimatori. Partery sklepowe były oblicowane płytami tufu lub trawertynu. W elewacjach tych okna opierają się na wąskich gzymsach. Górne piętra czasem nawieszają się nad parterem, oparte na drewnianych konsolach.

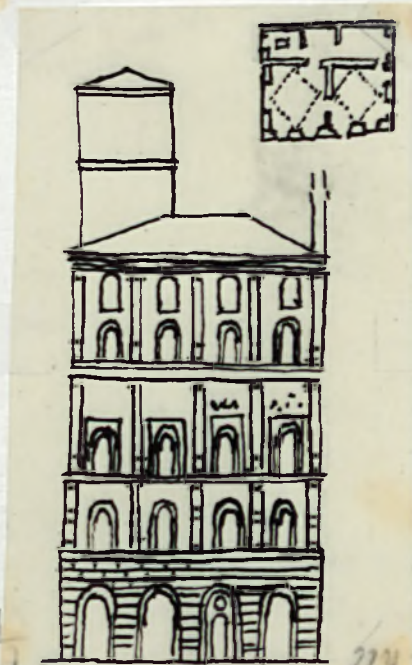


Rys 222 Rzym. Dom przy via Consolato.

Palazzetto dei Turchi na ulicy Governo Vecchio /Rys 223/ ma pięć kondygnacji u dołu z arkadami w murze rustykowanym, a wyżej ma trzy kondygnacje porządków: pierwsze piętro z oknami łukowymi, drugie piętro z oknami wrysowanymi w podziały prostokątne i trzecią kondygnację z dwoma piętrami okien łukowych. Ten budynek z 1500 przynosi układ elewacji stosowany przez Alberietiego. Stąd możemy wnioskować o kształtowaniu architektury rzymskiej w Quattrocento przez Florentyńczyków z tym, że w tym czasie obserwujemy już w Rzymie tendencję do czystych form klasycznych jak na dziedzińcu w Palazzo Venezia wzorowanych na licznych zabytkach antycznych.

Reasumując rozwój XV stulecia możemy powiedzieć, że sztuka Italii rozwijała renesans florencki. Wykształtowało się swoiste zdobnictwo w Lombardii z miejscowych form średniowiecznych a szkoła wenecka łączyła w swoisty sposób formy bizantyńskie, gotyckie i florenckie tworząc własną odmianę sztuki.

Quattrocento było okresem powszechnego tworzenia sztuki, jak w średniowieczu, przez licznych artystów i była to jeszcze sztuka religijna przepełniona kultem ludowym.



Rys 223 Rzym, Elewacja Palazzetto dei Turchi.



Rys 224 Jacopo Antonio Sansovino .Bacchus.

3.3½ Sztuka późnego renesansu zwanego "rozwinie- tym" w latach Cinquecento.

"W całej historii sztuki włoskiej nie ma epoki ciemniejszej nad jej "złoty wiek" pisze o początku XVI Wöfflin w "Die klassische Kunst", "Einführung in die italienische Renaissance" w 1899. Gdyż jak podaje autor przepadła większość dzieł Leonarda, Michał Anioł nie zbudował grobowca Juliusza II, a Rafael umarł młodo i nie zdążył się wypowiedzieć. "Epoka klasyczna-dalej pisze Wöfflin-nie pozostawiła po sobie dzieła ani jednego tak doskonałego jak dzieła XV stulecia". Natomiast Lavedan pisze współcześnie, że Italia XVI : "Zajmuje przodujące miejsce w sztuce europejskiej. Na przestrzeni kilku lat występują tu najwybitniejsze indywidualności w dziejach sztuki. Następuje okres sztuki prawdziwie klasycznej, który ^{cał}charakteryzuje się poczuciem równowagi i harmonii, kiedy wpływ antyku osiąga najwyższe natężenie".

Jak więc jest w istocie? Jest to napewno okres, w którym na miejsce sztuki mieszczańskiej tworzonej wspólnym wysiłkiem przez liczne rzesze artystów dążących do określonego wspólnego wyrazu, występuje sztuka tworzona dla papieża przez kilku uznanych geniuszy, których odtąd inni artyści naśladowują. Ale poważne wątpliwości budzi

sformułowanie Lavedana o najwyższej wartości sztuki klasycznej. Sztuki, która przynosi niewolnicze naśladownictwo antyku, zasadę rygoru prowadzącego nieuchronnie do skostnienia i martwoty sztuki akademickiej i do ujarzmiania twórczości rodzimej. Temu umiał się przeciwstawić w XV Brunellesco.

Krótko trwający renesans XVI stworzył wielkie dzieła ale i sam zamknął dalszą drogę swego rozwoju zarówno przez suchość stylowości jak i przez gwałtowną działalność Michała Anioła łamiącą klasyczną zasadę kompozycji. Zwłaszcza, że nastąpiły grabieże ^{ze strony} ~~nord~~ cesarza Karola V, upadek wolności i rozwoju gospodarczego Italii.

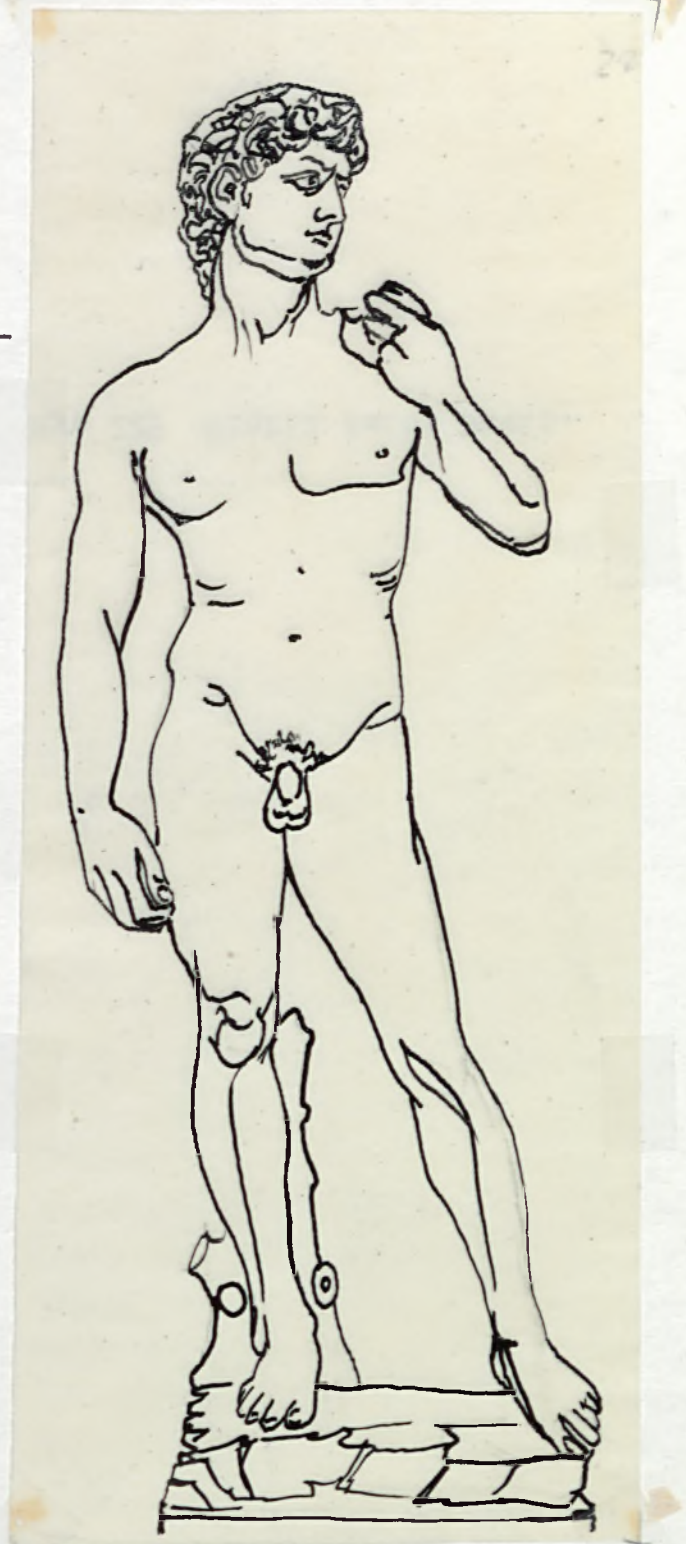
Późny renesans jest na początku jeszcze sztuką religijną, która w ciągu XVI zamiera w okowach doktryny trydenckiej wykutej w walce z luteranizmem. Jest to ostatni poryw sztuki powszechnej. Odtąd sztukę religijną narodową zastąpi sztuka świecka tworzona dla monarchów,

a potem dla arsytokracji i plutokracji gdy kończy się sztuka powszechna, ludowa.

3.3.1. Renesans XVI we Florencji.

Cinquecento jest smutne we Florencji. Po spaleniu Savonaroli przychodzi trudny okres Republiki florenckiej trwający do 1512, kiedy z nakazu papieża Medyceusza wraca ten ród do Florencji ~~nie~~ niechętnie teraz witany. Lorenzo II z łaski ~~stryja~~ papieża Leona X zostaje księciem Urbino i przybywa do Florencji jako jej władca z Giulio bastar-dem Giuliana brata Lorenzo II Magnifico i z Alessandro bastar-dem papieża Leona X i czarnej służebnicy. Lorenzo II rządził do 1516 przez cztery lata, a po nim władzę przejął kardynał Giulio, który był we Florencji do 1523, kiedy został powołany na tron papieski. Teraz władzę przejął w imieniu papieża Klemensa VII kardynał Cerrone Passesini ~~wraz~~ z Alessandro na następne cztery lata. Bo oto gdy do Florencji nadeszła wiadomość o Sacco di Roma w

czasie, którego Hiszpanie uwięzili papieża, wybuchła w mieście rewolta i władzę przejęli przedstawiciele Republiki, a Alessandro z kardynałem Passesini ucieka. W trzy lata później w 1530 wojska cesarskie dzięki zdradzie wśród władz miejskich zajmują Florencję. Wraca wraz z najeźdźcami Alessandro, teraz książę tokański z łaski



Rys 225 Michał Anioł . Dawid.

cesarza Karola V. Kończy się wolność Florencji i odtąd stoją w tym mieście garnizony wojsk hiszpańskich. Niewola będzie trwała aż do drugiej połowy XIX stulecia. Przez trzydzieści lat XVI wieku życiem intelektualnym artystów wstrząsają zarówno wojny jak i reformy Lutera. Wojna francusko-hiszpańska kończy się klęską króla francuskiego uwięzionego przez Hiszpanów.

W tych tragicznych latach ucicha twórczość artystyczna i wielu artystów ucieka z Florencji. W 1508 jeszcze pisał Luca Pacioli w: "De divina proportione" że kto wówczas w Italii pragnął budować to szukał architekta we Florencji.

A malarstwo i rzeźba XVI są dziełem Florentyńczyków: Leonarda i Michała Anioła.

3.3.1.1. Rzeźba.

Pracuje we Florencji rzeźbiarz Andrea Sansovino /1460-1529/ twórca "Chrztu" w bazylice Florenckiej i grobowca kardynałów Basso i Sforza w Santa Maria dei Popoli w Rzymie. Grobowiec kardynała Ascania Sforza, marmurowy, ma ponad słupnym cokółem z reliefami, formę tryptyku z bocznymi arkadami między kolumnami, z posągami i rzeźbami ponad belkowaniem opartym na kolumnach. W środku wielka archiwolta obejmująca rzeźbę tumby z leżącą na niej postacią zmarłego. Część centralną wieńczy belkowanie z trzema rzeźbami. Wraz z Andrea współpracował jego uczeń architekt i rzeźbiarz Jacopo Tatti /1486-1570/, który przyjął nazwisko swego mistrza występując jako Jacopo Sansovino. Wyrzeźbił posąg Bacchusa /Rys 224/. W 1527 w czasie oblężenia Florencji Rzymu uciekł do Wenecji podejmując tam obok prac rzeźbiarskich nade wszystko prace architektoniczne. Ze znanych prac Andrea Sansovina należy jeszcze przytoczyć chrzcielnicę z Volterra oraz posągi brązowe

Rys 226 Michał Anioł. Głowa Dawida.





Rys 227- Michał Anioł w kaplicy Medyceuszków przy San Lorenzo we Florencji, nagrobek Giuliana da Medici z posągami u dołu: z lewej strony symbolizującego Noc a z prawej Dzień.

Chrystusa i św. Jana w bazylikum florenckim w scenie "Chrztu".
Twórczość rzeźbiarska we Florencji rozkwita dzięki sile talentu Michała Anioła Buonarroty /1475-1564/. Ten rzeźbiarz, malarz i architekt należy przez swą twórczość zarówno do szkół florenckiej jak i z czasem do rzymskiej. Urodzony w Caprese pod Florencją uczył się w warsztacie Domenico Ghirlandajo i w szkole Medyceuszków przy ogrodach San Marco. Rzeźbił dla Lorenzo Il Magnifico: Mado-nnę z Dzieciątkiem, w płaskorzeźbie, dziś w Casa Buonarroty,



Rys 228 Michał Anioł.
Posąg Giuliana de Medici

głowę Fauna, dziś w Uffiziach oraz płaskorzeźbę "Walka Centaurów z Lapitami" dziś w Casa Buonarroti.

Kiedy po śmierci Lorenza Il Magnifico władzę przejmuje Piero de Medici Michał Anioł ucieka do Bolonii i Wenecji. Z tego okresu jest w Bolonii jego posąg Petroniusza i anioł oktarzowy trzymający świecznik. W 1497 przebywa w Rzymie gdzie rzeźbi "Kupidyna uśpionego", który zostaje sprzedany jako dzieło antyczne. Na zlecenie kardynała di San Giorgio i rzymskiego szlachcica rzeźbi posągi : "Pijany Bacchus" i "Umierający Adonis" dziś w Bargello obok popiersia Cezara . Rzeźbi jeszcze "Madonnę z Dzieciątkiem" i ś. Janem " w płaskorzeźbie zamkniętej w kręgu medalionu. Wraca do Florencji, gdzie rzeźbi Dawida /Rys 225-226/ w jednym wielkim bloku marmuru, którego replika dziś stoi na Piazza Signoria, oraz rozpoczyna rzeźby dla katedry florenckiej , na elewację Apostołów, z których wykonał tylko posąg ś. Mateusza.



Rys 229. Głowa Giuliana de' Medici Michała Anioła.

Maluje obraz Madonny, dziś w Uffiziach. W 1524 otrzymuje zlecenie od papieża Klemensa VII Medyceusza na budowę kaplicy Medycejskiej przy San Lorenzo, jako mauzoleum tego rodu /Rys 227-230/.

Buduje kaplicę i rzeźbi postacie do wnętrza do 1529, kiedy ucieka z Florencji przed Hiszpanami do Wenecji. W Wenecji rzeźbi Ledę z łąbodziem. W 1531 wraca do Florencji, gdzie kończy mauzoleum.

Miały w tej kaplicy stać posągi wszystkich Medyceuszów, a stanęły jedynie pomniki dwóch mało ciekawych przedstawicieli rodu: Lorenza II i Giuliana. Wyrazem tego rzeźbiarskiego dzieła jest zimny smutek. Sam Michał Anioł w wierszu, w którym odpowiada na wiersz Carlo Strozzi napisał: "Caro me il sonno e piu e èsser di sasso,
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir me gran ventura,
Pero non mi destar, deh parla basso".



Rys 230. Michał Anioł, Nagrobek Lorenzo II de' Medici w kaplicy Medyceuszy w San Lorenzo we Florencji.

Wiersz ten w tłumaczeniu L.Staffa brzmi :

"Sen cenię, głazem być jest lepszym losem,
Póki zło z hańbą w świecie się panoszą,
Nie widzieć, nie czuć jest dla mnie rozkoszą;
Przeto mnie nie budź, cyt, mów cichym głosem".

Wiersz ten pisze rzeźbiarz, który aż do zdrady gonfalona był dowódcą

fortyfikacji i po zdradzie uciekł z Florencji. W kaplicy Medycejskiej łączy się smutek śmierci mauzoleum ze smutkiem utraty niepodległości. We wnętrzu kaplicy oprócz pomników dwóch Medyceuszy są jeszcze rzeźby: Madonny z Dzieciątkiem jako symbol Miłosierdzia oraz posąg San Damiano dłuta Raffa da Montelupo i rzeźba San Gosimo dłuta Fra Giovanni da Montorsoli.

Posągi Medyceuszków wyrzeźbił Michał Anioł nie jako portrety, a jako symbole. Giuliano to rozważny dowódca, heros antyczny wyrzeźbiony i postawiony w świetle, a Lorenzo nieruchomy, zamyślony i przerażający jest w cieniu. U stóp Giuliana są postacie symbolizujące Noc i Dzień, a u stóp Lorenza Zmrok i Świt. Poranek albo Świt ta najpiękniejsza rzeźba jest symbolem narodzin życia. Występuje w tych rzeźbach nowa, własna artysty ikonografia, już zupełnie różna od powszechnie znanej ikonografii z czasów średniowiecznych, która była czytelna dla wszystkich.

Dalszy ciąg rzeźbiarskiej twórczości Michała Anioła łączy się z Rzymem. Obok Michała Anioła występuje Benedetto da Rovezzano /1474-1554/, rzeźbiarz kominka w pałacu Roselli del Turco z postaciami geniuszy i chimer z maskami i z herbami.

Benvenuto Cellini /1500-1572/ twórca Persei z głową Meduzy stojącej w Loggi dei Lanzi, jest rzeźbiarzem barokowym jak i Giovanni da Bologna /1524-1608/, obaj ukształtowani pod wpływem dzieł Michała Anioła. Rzeźbił jeszcze Francesco di Sangallo /1494-1576/, którego tors Giovanni de la Bande Nera w Bargello /Rys 231/, jest jeszcze renesansowy.

Nowa wielka era klasyczna rodzi się we Florencji.



Rys 231. Francesco da Sangallo Tors Giovanni della Bande Nera.



232

Rys 232. "Święta Anna Samotrzecia", Leonarda da Vinci.

1.3.3.1.2. Malarstwo.

Malarstwo wielkich mistrzów Cinquecenta wyrósł z sztuki Quattrocenta przepełnionego dynamizmem i wysiłkiem dążenia do dorównania wartościom sztuki antycznej. Malarze badali perspektywę, światłocień, drganie powietrza, anatomię ludzkiego ciała i szukali wypowiedzi pikturalnej nowej ekspresji, malując postacie w świetle, w jasnych kolorach.

Największy mistrz pędzla Leonardo da Vinci /Rys 11/ urodzony w 1452 pod Florencją już jako młodzieniec przebywał w szkole przy San Marco u Medyceuszów, a po zapisaniu się do cechu ś. Łukasza wstąpił w 1472 do pracowni Verrocchia. W 1482 wyjeżdżając z Florencji pozostawia dwa nieukończone dzieła: "Adorację Magów" z 1480-81 i obraz ś. Jeremiasza. W tych obrazach starał się malować ruch i grę światła i cienia o nieskończonej ilości niuansów. Pojechał wówczas do Lodovico Sforzy do Mediolanu, gdzie organizował świąteczne zabawy, rysował odbudowę zamku, rzeźbił wielkiego konia i malował portrety. W latach 1483-1508 namalował: "NMP wśród skał", dziś w Luwrze, przy współpracy braci da Predis wykonawców repliki, dziś będącej w muzeum w Londynie. W obrazie paryskim w głębokim światłocieniu jakgdyby drży powietrze. Leonardo maluje wibrację rozgrzanego powietrza. A oto co pisze sam mistrz o malarstwie: "Światło, ciemność, kolor, relief, figury, ustawienie, oddalenie lub zbliżenie, ruch lub spokój to dziesięć ornamentów natury". Gdzie indziej pisze: "Idąc wieczorem patrzcie na twarze mężczyzn i kobiet w czas niepogody aby zobaczyć ile gracji i słodyczy mają ich oblicza".

Maluje w Mediolanie w refektarzu Santa Maria della Grazie w 1497 niezwykle fresk ze sceną "Ostatniej Wieczerzy". Obraz niestety bardzo dziś uszkodzony przez wilgoć oraz przez ostatnią wojnę, w czasie której bomba zrujnowała cały refektarz, jedynie nie burząc jedynej ściany z freskiem. Równie niebezpieczne dla tego fresku są obecnie rozpoczęte zabiegi konserwatorskie mimo mistrzostwa włoskich restauratorów. Fresk ten bardzo wyblakł.

Bandello, współczesny pracy Leonarda nad tym freskiem, pisał: "Leonardo zaczyna wczesnym rankiem wchodząc na rusztowanie, gdyż "Wieczerza" jest na pewnej wysokości i nie odkłada pędzla aż do zmroku zapominając o picciu i jedzeniu malując bez przerwy. A potem przez dwa, trzy lub cztery dni nie dotykając pędzli przez jedną dwie godziny patrzy na fresk-osądzając swoją pracę".

W 1499 Leonardo ucieka z Mediolanu przed wojskami francuskimi. Zatrzymuje się w Mantui u Izabelli d'Este i w 1500 wraca do Florencji.



Rys 233 Piero di Cosimo. Portret Simonety Vespucci.

Od 1502 jest w służbie Cesara Borgii i zajmuje się opatrywaniem zamków. W 1503 rozpoczyna projekt fresku dla sali Rady w Signorii we Florencji "Bitwa pod d'Anghiari". Fresk był szeroki na pięć, a wysoki na dziesięć metrów. Szkic jest gotów w 1504, a w 1506 zostaje namalowana grupa centralna: "Walka o sztandar" o układzie piramidalnym, w którym Leonardo namalował gwałtowny cwał koni. Podobno w 1979 odnaleziono karton Leonarda z rysunkiem tego fresku. Maluje da Vinci we Florencji obraz "S'Anna Samotrzecia" /Rys 232/ i "Giocondę" zwaną Moną Lizą o tajemniczym uśmiechu, w 1503, arcydzieło swego życia. W 1506 odjeżdża do Mediolanu, gdzie w latach 1508-12 kończy "S'Annę Samotrzecią", dziś jak i Gioconda zdobiącą Luwr. Z Mediolanu, w 1513, jedzie do Rzymu skąd w 1517 wyjeżdża do Francji, w której umiera w 1519. Leonardowi przypisywana jest "Dama z łasiczką" z muzeum Czartoryskich w Krakowie. Niestety niewiele zachowało się dzieł tego wielkiego mistrza.

Uczniowie Leonarda da Vinci to: Ambrogio da Predis /1472-1506/, Boltraffio /1467-1516/, Giampietrino, Marco d'Oggione, Cesare da Sesto jak i Andrea Solario /1460-1524/.

Następnym malarzem florenckim jest Piero di Cosimo /1462-1521/ malujący sceny z wyobrażeń baśniowych z dziwnymi stworzeniami. Tworzy swoisty realizm na tle surrealistycznym. Piero di Cosimo uczeń Cosima Rosselli, inspirował się malarstwem Leonarda. Malował wraz z Rossellim w Kaplicy Sykstyńskiej, a w 1482 wrócił do Florencji, gdzie malował obrazy religijne jak i sceny mitologiczne. Świetny jest jego obraz: "Śmierć skazańca" dziś w Londynie. Namalował liczne portrety, wśród których najsłynniejszy jest Simonety Vespucci /Rys 233/, dziś w muzeum w Chantilly we Francji, o linii Botticellego. Na tym portrecie wąż na szyi Simonety i burza w głębi obrazu symbolizują tragiczne przeznaczenie portretowanej młodej kobiety.

Andrea del Sarto /Rys 234/ florentyńczyk /1486-1530/ pracował u złotnika, a potem z Piero di Cosimo w jego warsztacie.

Pierwsze jego dzieło jest z 1510.

Malował liczne Madonny. W 1518-19 przebywał w Paryżu. W Poggio a Caiano namalował fresk i retabulum ołtarzowe.

Piękny portret żony dziś w muzeum madryckim Prado jest jednym z najlepszych jego dzieł /Rys 235/.



Rys 234 A. del Sarto. Autoportret.



Rys 235 A.del Sarto.Portret žony.

Niezwykle ceniony przez współczesnych, był nawet wyżej stawiany od Rafaela i Michała Anioła. Pracował u Leonarda da Vinci gdy ten malował kartony dla Signorii i wówczas zgłębił tajemnicę światłocienia. Doskonali jego pędzla "Portret marynarza" jest dziś w muzeum londyńskim.

Do tej grupy malarzy zaliczany jest również Fra Bartolomeo /1475-1517/ zwany ostatnim malarzem florenckiego Odrodzenia.

Pontormo, Jacopo Carucci /1494-1557/ był uczniem Leonarda jak i Piero di Cosimo i Andrea del Sarto. Malował freski na elewacji Santa Annunziata we Florencji jak i we wnętrzu tego kościoła. Jest twórcą świetnego portretu Cosimo II Medyceusza, typowo florenckiego portretu jak i podobnego "Portretu mężczyzny" z galerii Pittich /Rys 236/.

W 1520-21 malował freski w willi Poggio a Caiano pod Florencją. W Poggio na sklepieniu malował gałązki z amorkami i sceny wiejskie o łagodnym nastroju malancholijnym. W 1522 malował w Val d'Ema u Kartuzów nerwowe impresjonistyczne formy. W 1546 rozpoczął w San Lorenzo cykl fresków ukazujących dialog malarza o życiu z duszą po śmierci. U schyłku życia został manierzystą.

Mariotto Albertinelli /1474-1515/ malował z Fra Bartolomeo "Sąd Ostateczny" w Santa Maria Novella we Florencji. Fra Bartolomeo namalował portret Savonaroli, dziś w jego celi w San Marco. (Rys 237) Eaccio della Porta /1472-1517/ był uczniem Perugina i wielbicielem Leonarda i był nazywany Fra Bartolomeo. Francisbigio, Francesco di Cristoforo Rigi /1482-1525/ współpracował z Andrea del Sarto i malował obrazy religijne.

Do końca Odrodzenia rozwijała się we Florencji wspiana szkoła malarska.



Rys 236
Pontormo.
Portret
mężczyzny.



Rys 237 Fra Bartolommeo
Portret Savonaroli.



238

Rys 238. Dosmo, Dziedziniec Palazzo Arcivescoville we Florencji.

3.3.1.3. Architektura.

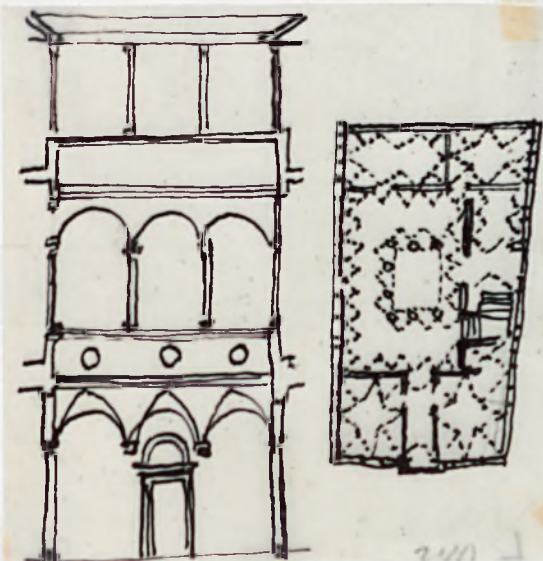
Giovanni Antonio Dosio zbudował we Florencji piękny dziedziniec w Palazzo Arcivescoville o kolumnach tokańskich, na których opierają się szerokie arkady na parterze dziedznca /Rys 238/. Działał we Florencji Baccio d'Agnolo /1462-1543/ florencki architekt i snyce~~cz~~^{został ony, przez}. W 1507 pracował przy kopule katedry florenckiej. W 1517 wykonał makietę drewnianą San Lorenzo według rysunków Michała Anioła, po uprzednim wykonaniu własnego projektu, który odrzucił ^{który} papież. Zbudował we Florencji Palazzo Serristori /rys 239/ trzykondygnacyjny o trzech arkadach na parterze i na piętrze, ^{na} drugim piętrze ma podwójne okna przedzielone kolumnką podtrzymującą prostą belkę ponad oknami. Zastosował na elewacji na piętrze pilastry tokańskie, podwójne na narożach i co ciekawsze, że ściana dwóch górnych pięter wywiesza się oparta na podwójnych konsolach kamiennych. Całość przekrywa szeroki okap. W 1520 zbudował Baccio d'Agnolo Palazzo Bartolini. Budynek trzykondygnacyjny o typowym planie florenckim z wewnętrznym kwadratowym dziedzińcem. Na parterze dziedziniec otacza galeria arkadowa z kolumnami dźwigająca sklepienia /Rys 240 i 241/.

Wyżej kondygnacja półkolumn z akadami pokoi przekrytych drewnianym pułapem.

Trzecia kondygnacja ma otwartą loggię, której kolumny niosą konstrukcję dachową.



Rys 239. Baccio d'Agnolo. Elewacja Palazzo Serristori we Florencji.



Rys 240. Baccio d'Agnolo przekrój i plan Palazzo Bartolini we Florencji

Rys 241 Elewacja Palazzo Bartolini.

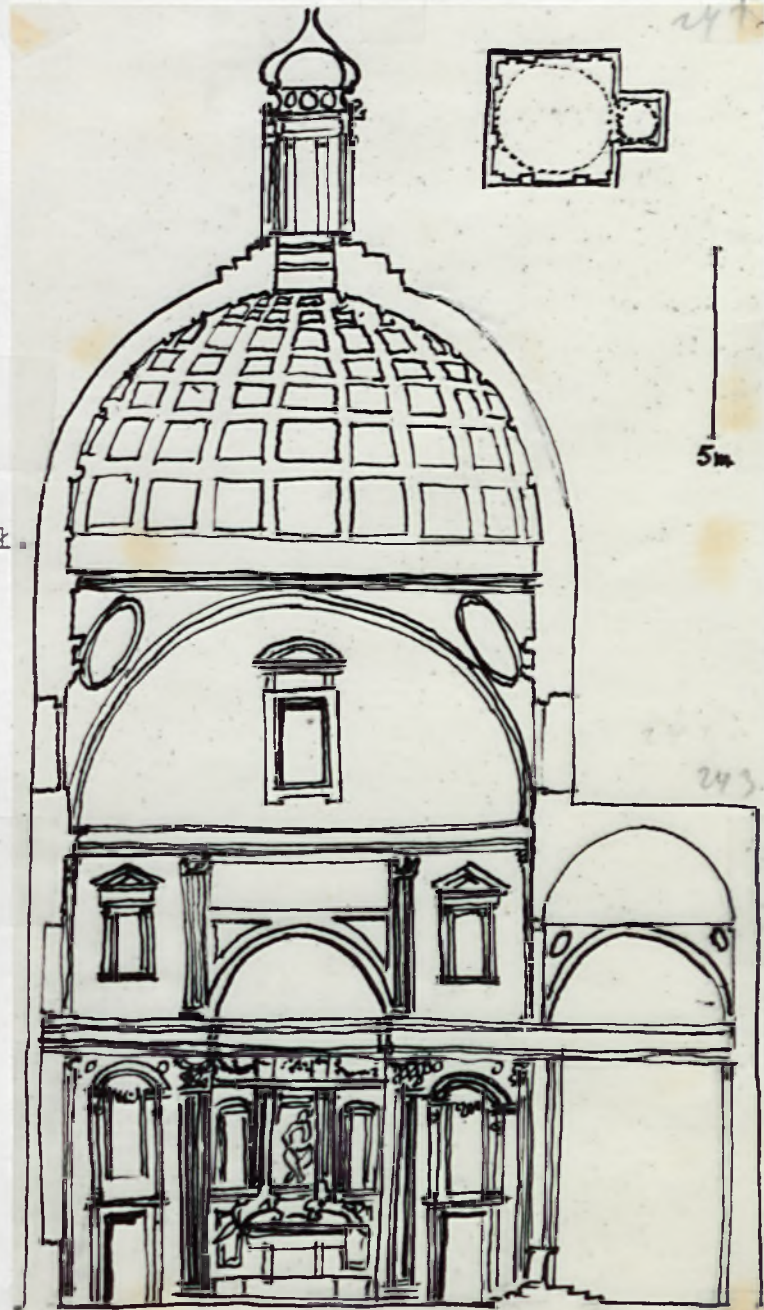
Najwyższa kondygnacja cofnięta i niewidoczna z dziedzińca ma pomieszczenia na strychu. Plan budynku pokazuje pokój z trzech stron dziedzińca na parterze, ^{zad} czwartą ścianę ma od strony ogrodu. Na zewnątrz elewacja ma wyraźną ale płaską rustykę oraz narożne pilastry i wąskie gzymsy i fryzy dekorowane splotami. Na gzymsach oparte okna wieńczą na przemian tympanony trójkątne i łukowe. Na pierwszym piętrze są nisze z posągami, na drugim piętrze są płaskorzeźby w płytkich wnękach prostokątnych. Całość wieńczy silnie wyładowany gzyms oparty od dołu na konsolach i ząbkach. Elewacja tałaczy charakter architektury florenckiej z rzymską modą okien z tympanonami trójkątnymi i łukowymi. Największym architektem florenckim tej epoki jest Michał Anioł. Otrzymuje w 1517 zlecenie od papieża Leona X Medyceusza na wykonanie elewacji kościoła San Lorenzo /Rys 242/. Projekt Michała Anioła wykonuje w drewnianym modelu Baccio d'Agnolo. Model ten zachował się do dzisiaj we Florencji.

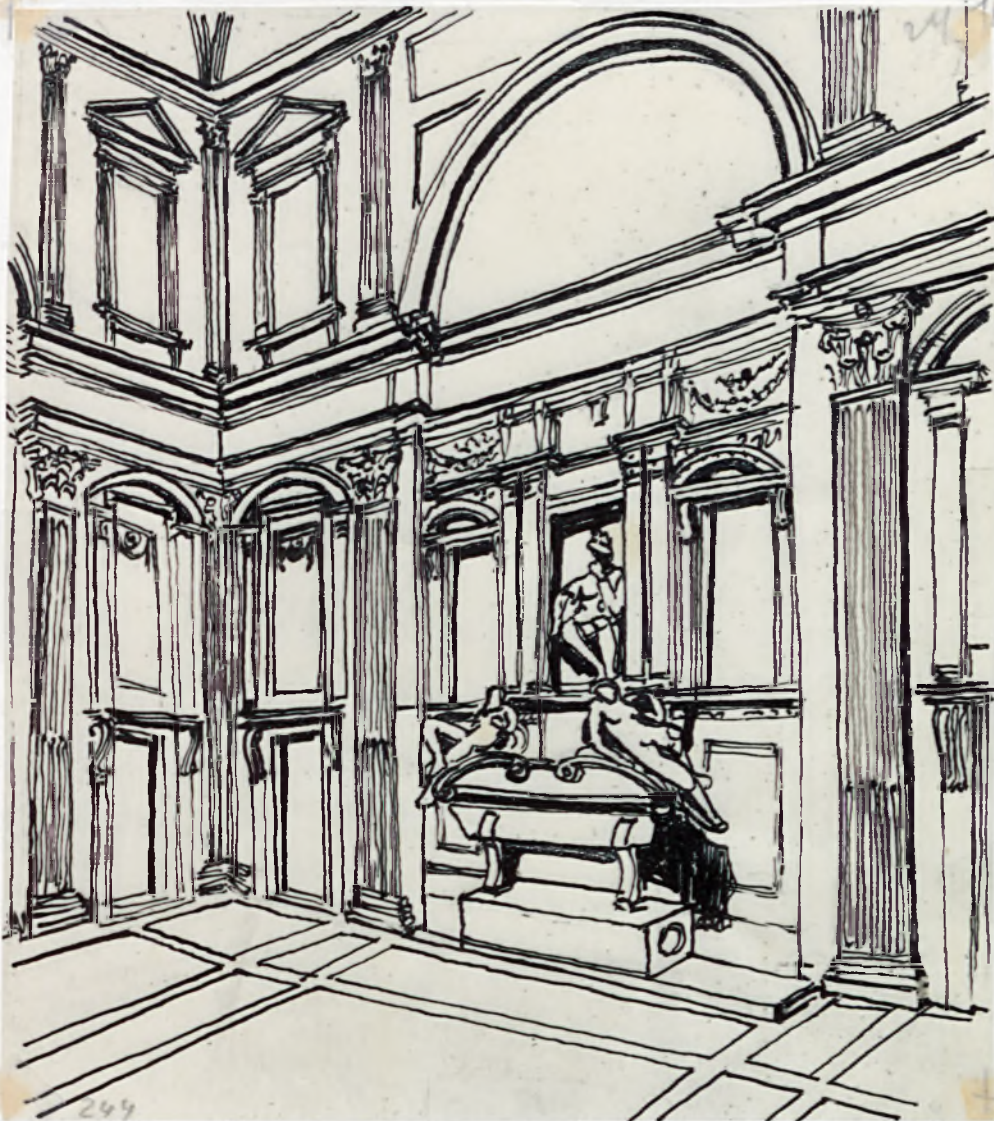
Po obejrzeniu tej makiety Michał Anioł sam rzeźbi w glinie elewację kościelną. Miała to być jak sam pisał: "Elewacja pomyślana jako lustro historii całej Italii". Miała być cała pokryta rzeźbami, silnie sprofilowana, w typie grobowca Juliusza II. Ale pomysł ten nie został zrealizowany a projekt przepadł.



Rys 242 Michał Anioł, Elewacja San Lorenzo we Florencji.

Rys 243 Michał Anioł, Przekrój przez kaplicę Medycich przy San Lorenzo,



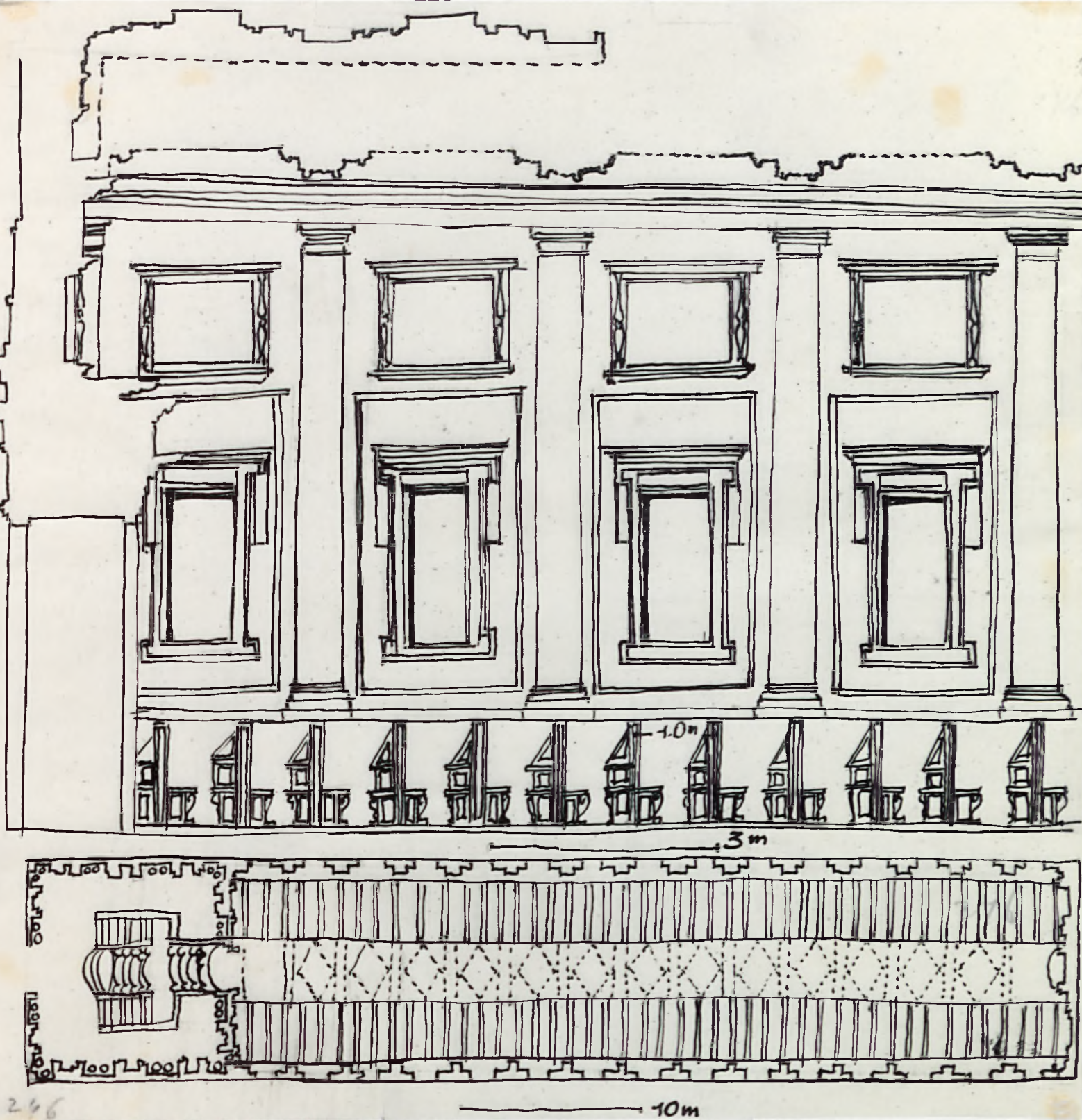


Rys 244ż Michał Anioł. Wnętrze kaplicy Medicich.

Problem połączenia architektury z rzeźbą wystąpił w następnym zlece-
niu jakie Michał Anioł otrzymał w 1520 od papieża Leona X na budowę
kaplicy przy San Lorenzo jako mauzoleum dla rodu Medicich. Budowa
ta zaczęta w 1520 wraz z wykonaniem rzeźb trwała do 1529./Rys 243 i
244/. Wnętrze tej kaplicy nawiązuje do formy Starej Zakrystii Brunel-
lesco przy tym samym kościele i ma podobnie kamienne pilastry jak i
belkowanie ciemne na jasnym tle tynków ściany i kopuły. Wnętrze ma
plan kwadratowy nakryty kopułą z wnęką ołtarzową, również nakrytą
kopułą ciemną. Duża kopuła półkulista opiera się na pandantywach.
Kopuła w kaplicy Medicich jest kasetonowana i ma wysoką latarnię z
oknami pod łukami podpierającymi kopułę. Na wspierających kupułę trój-
kątach sferycznych, jak u Brunellesco, są okrągłe medaliony. Ściany ogra-
niczają u góry profilowane łuki marmurowe oraz rysują się gzymsy
marmurowe dwóch kondygnacji z kanelowanymi pilastrami korynckimi.
W tym kanelowaniu po raz pierwszy użył Michał Anioł w dolnej części
pilastrów kaneli wypukłych, które odtąd staną się typowe dla architek-
tury barokowej. Mała ciemna kopułka we wnęce ołtarzowej również jest
oparta na pandantywach z medalionami.



Rys 245. Michał Anioł. Elewacja ściany wejściowej do Biblioteki z westi-
bulu w Bibliotece Laurenziana we Florencji.



Rys 246 Michał Anioł Biblioteka Laurenziana. Przekrój przez salę i plan. —
Cały podział ściany ma charakter wczesnego renesansu florenckiego. Na górnej kondygnacji występują nisze z trójkątnymi tympanonami, a na dolnej półkoliste rozerwane, takie jak w architekturze nerońskiej, z festonami zdobiącymi prostokątne nisze. Pod nimi głębokie nisze są zwieńczone półeczkami opartymi na pionowo ustawionych po rzymsku konsolach. Rozerwanie łuków w sarkofagach z rzeźbami przynosi dalsze elementy barokowe. Capella Medici pokazuje pierwsze formy barokowe tworzone przez Michała Anioła. Następnym dziełem Michała Anioła była Biblioteka Laurenziana zlecona mu przez papieża Klemensa VII /Rys 245-247/. W bibliotece niska sala lektury



Rys 247 Michał Anioł. Wnętrze westibulu w Bibliotece Laurenziana. ma kasetonowy strop drewniany, marmurową posadzkę deseniową i ściany podzielone pilastrami z bardzo płaskimi belkowaniem kamiennym oraz ma pomiędzy pilastrami dwie kondygnacje płaskich nisz profilowanych u góry kwadratowych, a u dołu prostokątnych, zwieńczonych płaskimi płytami opartymi na pionowych konsolach. /Ten typ konsol powstał w Rzymie w czasach Nerona/. Portal ozdabia trójkątny tympanon. Układ funkcjonalny był bardzo prosty w tej długiej i wąskiej sali ze środkowym przejściem między dwoma rzędami siedzeń z pulpitemi. Książki leżały zawsze na swoim miejscu na danym pulpicie, do którego przysiadł czytelnik. Prawdopodobnie czytelnia biblioteki była pierwotnie wyższa, jak na to wskazuje zachowany fragment nad wejściem /patrz górny róg rysunku 246/. Główny akcent kompozycyjny w tym wnętrzu jest w westibulu wąściowym ze schodami bardzo bogato dekorowanymi z 1526. Jest ten przedsionek bardzo wysoki i oświetlony górnymi oknami. Buonarroti chciał w tym wnętrzu nadać

schodom szczególne znaczenie wiążąc je z czytelnią. Schody miały być drewniane ale kończący budowę Bartolomeo Ammanati wykonał je w marmurze. Zastosowane trzy-czwarte kolumny nadały kompozycji monumentalności. I w tym wnętrzu kamienny kolumny, gzymsy i obramowania są z ciemnego marmuru kontrastującego z białą ścianą.

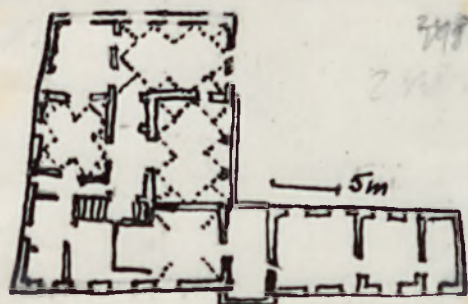
Dynamiczna forma schodów, trzy, a wyżej jednobiegowych została uzyskana przez zastosowanie łukowych w planie stopni mających tym samym charakter barokowy. W latach 1571 Giorgio Vasari według rysunków Michała Anioła działał również przy kończeniu tego dzieła.

W tak skomponowanym układzie występuje wyraźny kontrast pomiędzy niską i długą czytelnią, w której mają siedzieć w skupieniu czytelnicy, a kwadratowym przedsionkiem bardzo wysokim i strojnym silnie profilowanymi elementami architektonicznymi witającymi przechodnia w tym sanktuarium wiedzy.

W przedsionku u dołu jest wysoki cokół, na którego poziom wznoszą się schody. Na tym cokole występują pod parami kolumn pionowe konsole jedynie dekoracyjne. Powyżej są dwie kondygnacje wnętrza przekrytego płaskim stropem. Na dolnej kondygnacji są nisze, a nad nimi na górnej okna. U dołu są dwie kondygnacje nisz, wyżej położonych kwadratowych, a pod nimi prostokątnych z tympanonami na zmianę trójkątnymi i łukowymi opartymi na zwężających się podstawach kanelowanych u dołu. W górnej kondygnacji między parami pilastrów są dwie kondygnacje okien, górne okrągłe, wpisane w pola kwadratowe i dolne, prostokątne, wysokie, zwieńczone płytą gzymsową opartą na pionowych konsolach.

Wyraźnie antyklasyczny charakter występuje w głównym portalu z rozerwany tympanonem nakładającym się na własne podparcie i wchodzącym na boczne kolumny, czego nigdy nie spotykamy ani w antyku nawet rzymskim Nerona, ani tym bardziej w renesansie. Trudno dziś ostatecznie ustalić czy jest to dzieło Michała Anioła czy jego barokowych następców przy tej budowie.

Odtąd w podbitej Florencji przez Hiszpanów, kiedy nastąpi uspokojenie i poprawa ekonomiczna będą stawiane budynki w stylu zwycięzcy. Architektura barokowa rozpoczyna Giorgio Vasari /1511-74/



Rys 248. Rafael. Plan willi Pandolfini we Florencji



Rys 249 Rafael. Elewacja willi Pandolfini.



Rys 250. Rafael, Fragment elewacji willi Pandolfini we Florencji. Bartolomeo Ammanati /1511-92/, przebywający we Florencji od 1555 po powrocie z Rzymu, gdzie poznawali nową architekturę. Ostatnim dziełem renesansowym we Florencji jest uroczy pałac Pandolfini rozpoczęty w 1520 i zbudowany przez Giovanni Francesco Sangallo według koncepcji Rafaela /248-250 Rys/. Jest to budynek zaprojektowany malarsko przez Rafaela ale konsekwentnie zbudowany przez Sangallę.

Pałac stął na narożnej działce. Budynek ten ma charakter pośredni pomiędzy pałacem, a wolno stojącym domem zamożnego mieszczanina. Pokoje mieszkalne miał zarówno na piętrze jak i na dole od strony ogrodu. Występuje tu w całości układ asymetryczny przy symetrii elewacji na parterze, gdyż jest częściowo piętrowy, a wejście ma po środku w niższej części parterowej. Obie kondygnacje rozwiązano podobnie dekorując okna trójkątnymi i łukowymi na przemian frontonami opartymi na parterze na półkolumnach, a na piętrze na pilastrach. Port-fenetry piętra mają balustrady związane z pasem pod okiennym nad płaskim gzymsem parteru ozdobionym meandrem.

Rozwiązanie to stanowi wyraźny krok w odchodzeniu od niedostępnych elewacji z XV z małymi oknami na parterze, choć i w tym budynku okna parteru są bardzo mocno okratowane. Na gładkiej tynkowanej ścianie obramowanie kamienne okien stanowi główną dekorację elewacji. Ponadto co jest nowością odtąd często stosowaną, Rafael naroża budynku obramował kamienną rustyką, dającą tradycyjny obrys konturu naroża budynku. Dolną kondygnację części parterowej zwieńczył balustradą tarasu, a górną piętra gzymsem opartym na modylionach i z fryzem ozdobionym napisem. W planie wprowadził dziedziniec obudowany tylko z trzech stron.



Rys 251 Donatello, Herb rodu Martelli na bramie Palazzo Martelli we Florencji.

3.3.2. Sztuka późnego renesansu w Rzymie.

W szesnastym stuleciu rozpoczyna się rozkwit Rzymu papieskiego. Po krótkim panowaniu Piusa III w 1503 przychodzi Juliusz II della Rovere wielki humanista rozpoczynający duże budowle, panuje do 1513. Po nim następuje Medyceusz Leon X do 1521, potem krótko Hadrian III i od 1523 przychodzi drugi Medyceusz Klemens VII panujący do 1534. W 1527 Rzym zdobywają hordy hiszpańsko-niemieckie cesarza Karola V, zabijając ponad dwadzieścia tysięcy mieszkańców, grabiąc zbiory wartości ówczesnych dziesięciu milionów dukatów i wtrącając do więzienia papieża z kardynałami. Dopiero po usilnych naciskach kardynałów hiszpańskich w obawie przed nową schizmą cesarz uwalnia papieża. Od "Sacco di Roma" Rzym jest już jedynie stolicą apostolską, traci władanie Italią i papież odtąd spełnia już wyłącznie funkcje kościelne. Nikt już nie osłania Italii od najeźdźcy tak, że kraj oprócz Wenecji na kilka wieków traci swoją niepodległość.

3.3.2.1. Rzeźba.

W Santa Maria del Popolo grobowiec kardynałów Girolamo Basso Rovere i Ascania Sforzy w 1509 rzeźbił Andrea Contacci z Monte Sansovino, uczeń Pollaiuolo.

Ale głównym rzeźbiarzem w Rzymie jest Michał Anioł uważany za protoplastę rzeźby barokowej, który przytłacza otoczenie swoją działalnością i odtąd inni rzeźbiarze już tylko naśladowują jego twórczość zaczynając epokę manieryzmu.

W 1505 Michał Anioł otrzymuje od papieża Juliusza II polecenie wykonania dla niego wolnostojącego grobowca dla ustawienia w apsydzie nowej bazyliki ś. Piotra. Propozycja ta porwała wyobraźnię wielkiego rzeźbiarza, gdyż do tego czasu w Italii budowano jedynie płaskie grobowce przysunięte do ściany. Stanie się to zlecenie przekleństwem życia artysty, gdyż będzie Michał Anioł wielokrotnie wzywany do wykonania tego zamierzenia, aby co jakiś czas pracę tę mieć przerwaną przez kolejnych mocodawców wyznaczających w danej chwili inne zadania. Według zachowanego szkicu mistrza /Rys 252/ na cokole miało stanąć pierwsza kondygnacja z dwunastoma kariatydami podpierającymi belkowanie. Pomiedzy kariatydami miało być sześć nisz z posągami Cnót.



Rys 252 Michał Anioł. Projekt grobowca papieża Juliusza II

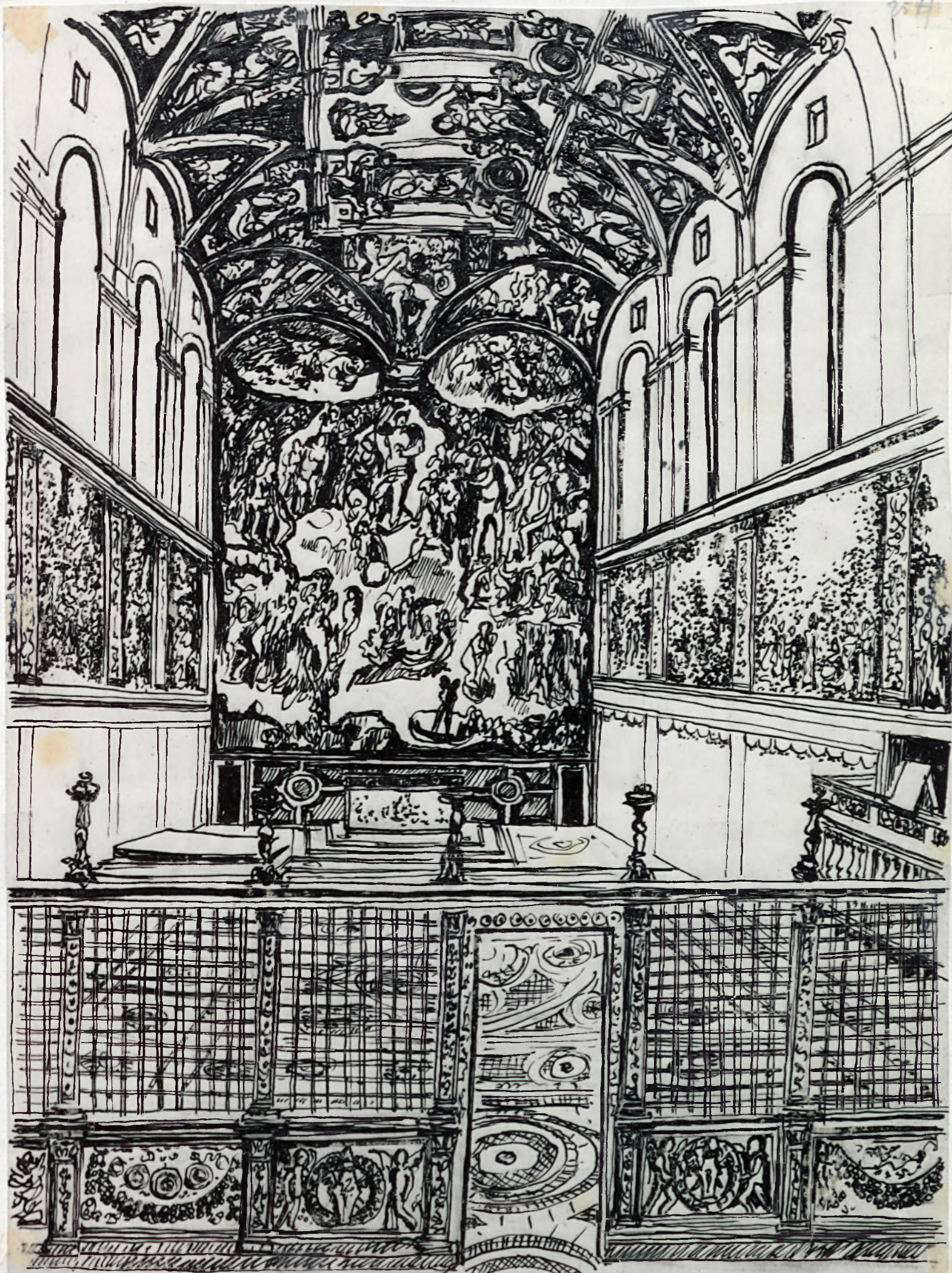


Rys 253 Michał Anioł. Rozpoczęta rzeźba niewolnika do grobowca papieża Juliusza II.

Powyżej miała być druga kondygnacja z dwunastoma małymi kariatydami zwieńczona belkowaniem z siedzącymi rzeźbami Patryjarchów. U góry miał być wyrzeźbiony sarkofag wsparty przez dwie pary płaczków, a na kumbie miała leżeć rzeźba papieża w stroju pontyfikalnym, uniesiona wysoko na rzeźbionych poduszkach. Kariatydy miały przedstawiać ciężko pracujących niewolników. W sumie miało być trzydzieści dziewięć rzeźb. Z tego zdołał wykuć Michał Anioł jedynie wspomniały posąg siedzącego Mojżesza /Rys 13/, dziś stojący w grobowcu w San Pietro in Vincoli w Rzymie. W Luwrze są dwie rzeźby przedstawiające symbole życia aktywnego i pasywnego, a we Florencji są rozpoczęte cztery rzeźby niewolników wyłaniające się z masy marmuru, nieukończone. /Rys 253/. Te wspamiale zaczęte rzeźby tak silnie wpłynęły na wyobraźnię historyków sztuki, że uważają je za symbol pracy Michała Anioła, widząc w jego życiu walkę ze światem i z marmurem. Około 1501 Buonarroti wyrzeźbił na zlecenie ambasadora Francji Pietę, dziś stojącą na prawo od wejścia w kaplicy bazyliki ś. Piotra w Rzymie. Pieta ta została wyrzeźbiona na wzór Piet francuskich, dwuosobowa gdy Piety włoskie były zazwyczaj wieloosobowe. Kompozycję piramidalną tworzy siedząca postać

Matki, przez której kolana leży przewieszona ciało Chrystusa. Niewysłowione piękno młodzieńczej Matki rozpaczającej w spokojnej rezygnacji postawiło tę rzeźbę na pierwszym miejscu w twórczości Michała Anioła. Wyrzeźbił jeszcze Pietę w 1555 na swój nagrobek, która dziś zdobi katedrę florencką. ^{Nadto pozostała} oraz nieukończona Pieta Rondanini, wykonana u schyłku życia artysty.

W Rzymie znajdujemy rzeźby Michele Martini: dobry posąg klasyczny ś. Sebastiana stojący w niszy Santa Maria Sopra Minerva z 1504, a z 1518-21 w tymże kościele jest rzeźba magiego Chrystusa niosącego krzyż.



Rys 254. Wnętrze Kaplicy Sykstyńskiej. Michała Anioła freski na sklepieniu i na ścianie ołtarzowej.

3.3.2.2. Malarstwo.

Musimy znów wrócić do Michała Anioła. Jeszcze we Florencji namalował dla Signorii wielki karton ze sceną "Bitwy pod Cascino", w segmentach, z których ukończył jedynie obraz ze sceną "Żołnierze w kąpieli". Karton ten dochował się do nas. Namalował obraz "Święta Rodzina" w kole, dziś w Uffiziach z 1503.

W Rzymie otrzymał zlecenie od papieża namalowania stropu nad Kaplicą Sykstyńską. /Rys 254/. Kiedy papież Juliusz II porzucił myśl budowy swego grobowca kazał w 1506 przystąpić Michałowi Aniołowi do malowania ströpu 40,2 na 13,4m o łącznej powierzchni 538 mkw.

Kiedy Buanarroto to usłyszał uciekł do Florencji, skąd został sprowadzony w 1508 i malował strop do 1512. Pierwotnie miał cały sufit pokrywać prosty rysunek geometryczny z postaciami dwunastu Apostołów. Ale Michał Anioł pokrył całą powierzchnię ogromnym freskiem wielofiguralnym z olbrzymimi postaciami. Namalował świat gigantów egzaltując grę bryły wielkich ciał. Dzieło to jest w pewnym sensie kontynuacją rozwoju florenckiego Quattrocenta będąc jednocześnie symbolem rozbicia duchowego tej epoki. Odtąd plastyka zaczęła zmierzać do akademicyzmu. E. Male pisze: "Podróżnik .. z Kaplicy Sykstyńskiej wyniesie wspomnienia wielkiego oczekiwania. Z wieku na wiek, ludzkość cierpi, wierzy, wzywa Zbawcę. Prorocy i Sybille to sublimacje smutku, entuzjazmu lub marzeń,



Rys 255 Michał Anioł. Prorok Jeremiasz z fresku na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej.

widzenia w głębi wieków. Dwa freski, kreacja człowieka i kobiety zostają głęboko wrysowane w pamięć patnika. Adam piękny jak heros, leżący na fontanie Parthenonu, jeszcze nie otrzymał daru duszy, Nieśmiertelny przechodząc dotyka swym palcem palec Adama wywołując blask iskry boskiej. Człowiek, obudzony do myśli, spogląda na swego Twórcę z wdzięcznością. Widać go, nieco dalej uspiętego. Bóg wyprowadza z jego boku kobietę. Rodzi się z rękoma złożonymi do modlitwy; schyla się cała wypełniona czułością, poddaniem, miłością; ma w sobie wszystkie doskonałości kobiety. Bóg kontemplanuje to swoje arcydzieło z wielkim smutkiem, widząc w tej Ewie, tak pięknej i jeszcze tak czystej, cały dramat Upadku i Odkupienia. Michał Anioł jest pośród wszystkich poetów i artystów, jedyny który pokazał majestat "Genezy".



Rys 256 Rafael Santi. Papież Juliusz II.

W sumie Michał Anioł namalował na stropie dziewięć wielkich obrazów ze scenami od Stworzenia Świata do Noego oraz dwunastu Proroków /Rys 255/ i dwanaście Sybilli.

Po ukończeniu stropu w Sykstynie artysta pojechał do Florencji aby budować kaplicę Medyceuszów na zlecenie nowego papieża Leona X. Do Rzymu wrócił w 1534 na wezwanie papieża Pawła III, który zaproponował mu namalowanie Sądu Ostatecznego na ścianie głównej ołtarzowej w Kaplicy Sykstyńskiej. Ten wielki fresk spiętrzonych nagich ciał spowodował gwałtowny sprzeciw w latach powstającej Kontrreformacji i nagości zasłonięto tkaninami. Dziś stan fresku jest bardzo zły. Jeszcze w 1542 Michał Anioł malował fresk w kaplicy Paolino w Watykanie.

Następnym wielkim malarzem Rzymu jest Rafael, Raffaello Santi /1483-1520/ urodzony w Urbino jako syn malarza Giovanni Santi. Ojciec Rafała podziwiał malarstwo Perugina, w którego warsztacie umieścił swego syna w 1500. Rafael w 1504 namalował pracując u Perugina portret Angelo Doni i Maddaleny Doni, dwa portrety na jasnym tle nieba i dalekiego krajobrazu, następnie namalował Madonnę należąca do Granduca, to jest wielkiego księcia Ferdynanda III, młodzieńczą matkę jeszcze dziecięcą, delikatną wzruszającą. Wyraźnie w tym czasie Rafael pozostaje pod wpływem Perugina. W 1505 namalował portret Donny Gravidy, kobiety ciężarnej, już w rodzaju innego malarstwa o silnym kolorycie rudych włosów w ubraniu z żółtym atłasie ramowanym czarnym welurem, o czerwonych rękawach i z białym fartuchem. Inny portret to "La Fornarina" świetny, harmonizujący czarne włosy i oczy i ciało marmurowe z tkaninami białymi i szarymi ze złoceniami, pod woalem obejmującym całą postać. Spojrzenie tego portretu pali. Tę samą Fornarinę w 1510 maluje w obrazie: "NMP na krześle"/Madonna della Seggiola". /Rys 257/ "Teraz jest matką w turbanie jak sułtan-ka"-pisze Tain. Wspaniale skomponowany obraz w kole. Z tego samego roku jest Portret Juliusza II jeden we Florencji w Uffizi, a drugi w pałacu Pitti, który może jest kopią wenecką. /Rys 256/. Portret papieża Leona X malowany w latach 1517-19 namalowany z kardynałami: Louis de Rossi i Giulio Medici.



Rys 257 Rafael Santi. Madonna della Seggiola.

+ Na tym obrazie papież ubrany jest w szatę z białego jedwabiu ze złoceniami z pelerynką z czerwonego weluru i ma purpurową piuskę. Wszystkie te obrazy są ze zbiorów w galerii Pittich. W Uffiziach jest "Madonna ze Szczygłem" namalowana między 1504 a 1510 jeszcze w typie malarstwa Perugina. Autoportret malarza gdy miał 23 lata malowany w czasie jego pobytu u rodziców w Urbino w 1506. o płomiennych oczach /Rys 258/. Portret "Kobiety nieznanej" jest prawdopodobnie portretem jego matki. Z 1504 "Zaślubiny Marii" są w mediolańskim muzeum Brera, i z tego samego roku "Rozmyślanie kawalera" są w Londynie. W 1507 "Złożenie do grobu" i "Piękna ogrodniczka" są dziś w Luwrze. Obraz "Święta Rodzina Canignani" o wyraźnie trójkątnej kompozycji jest również z 1507 roku. Rafael malował delikatne twarze o wyrafinowanym kolorystyce. Delikatnie przechodził ze światła do cienia i miał zawsze czysty, piękny rysunek. Rafael miał wielką łatwość kompozycji. Ale jego malarstwo religijne traci głębię mistyczną na rzecz piękna chłodnego pozbawionego pasji. Madonny stają się pięknymi obrazami abstrakcyjnymi. Kończy się epoka żarliwej sztuki religijnej.

Charakterystyczne są dla Rafaela wspaniałe pełne życia portrety jak słynny portret kardynała Bernardo Bibbienna, którego spojrzenie przenikliwe ogląda zwiedzających w pałacu Pitti jak portret kardynała z Prado w Madrycie dający syntezę charakteru i idealizację, o wspaniałej purpurowej szaty.

W 1509 papież Juliusz II wzywa dla dekoracji pokoi watykańskich Siołomę twórcę obrazu ś. Sebastiana z Uffizi, Bramantina, Lotto, Peruzzię i Rafaela. Santi maluje freski w Stanzach i w Loggiach.

W Stanzy della Segnatura maluje w 1509-11 kompozycje: Parnas, Szkołę Ateńską, Dysputę o Najświętszym Sakramencie i Trzy Cnoty. W Stany Beliodora w latach 1511-14 maluje sceny patetyczne: Wypędzenie Heliodora, Mszę w Bolsenie /Rys 14/ Wyzwolenie ś. Piotra z ciemnicy, spotkanie papieża Leona I z Atyllą oraz Galatę i Tryumf.

Trzecią Stancję wykonali pod nadzorem Rafaela jego uczniowie, a Czwartą w Sali Konstantyna kończyli uczniowie po jego śmierci w 1525.

Rafael w Stanzach malował sześcioramienny świat legend chrześcijańskich.

W Szkole Ateńskiej podziwiamy doskonałość kompozycji, rytm, przestrzeń wewnątrz architektonicznych i nieomal teatralny układ idących centralnych postaci. Uderzające jest piękno tych osób.

+ We fresku "Msza w Bolsenie" z 1512 Rafael stosuje bogate ciepłe tony bliskie



Rys 258 Rafael. Autoportret

malarstwu weneckiemu jakie pewnie poznał oglądając dzieła Sebastiana da Piombo tworzącego w tym czasie w Rzymie. Intensywność koloru uderza zwłaszcza w grupie żołnierzy szwajcarskich namalowanych z wielką siłą realistyczną w tej napewno portretowanej grupie, malowanej alla prima wprost na ścianie "/Rys 14/.

Dekoracje Stanz wywołały entuzjazm. Oto E. Male pisze : " Jak młody Rafael wytrzyma sąsiedztwo inspiracji Michała Anioła? Siłą perfekcji. Jak ten młodzieniec dwudziesto-pięć latni mógł nieść w sobie taki wielki świat harmonijny pozostaje to tajemnicą. W Sali Sygnatury zamknął cały geniusz Renesansu; potwierdził promień boskiego światła w poezji, w wiedzy i w filozofji antycznej. W Szkole Ateńskiej zebrał wszystkich uczonych i filozofów Grecji pod wspaniałymi sklepieniami świątyni: Rozumi : w środku ustawił Rafael Platona, któremu nadał rysy Leonarda da Vinci, który wskazuje palcem wzniesionym niebo idei, podczas gdy Arystofanes swą otwartą ręką ogarnia realności świata..... Rafael widzi w myślach mędrców Grecji przygotowanie do Ewangelii i łączy antyk z chrystianizmem".

W Loggiach maluje z jednej strony sceny religijne z Biblii a z drugiej "groteski". Groteski które Rafael studio wał w Termach, te dawne freski z pałacu Nerona, które zachowane w podziemiach term nazywano "z grot", a styl ich malarstwa "groteskami".

W tym czasie maluje dziesięć kartonów dla tapiserii, które zostały wykonane w Brukseli dla Kaplicy Sykstyńskiej. Siedem z tych tapiserii jest w Londynie w muzeum i zawierają sceny z życia św. Piotra i Pawła, z Dziejów Apostolskich ze sceną "Wręczenia kluczy św. Piotrowi" o rozległej perspektywie.

Rafael malował jeszcze freski w willi podmiejskiej bankiera Chigi w Farnesinie w 1517-19 z grupami kobiet w słynnym fresku "Galathea". Uczniami Rafaela byli: Giovanni da Udine /1485-1564/ nazywany Ricamatore, malarz i sztukator który wraz z Rafaelem ozdobił Farnesinę i Willę Madama. Giulio Romano /1499-1546/ który w 1524 kończył freski watykańskie, a później malował freski w pałacu książęcym w Mantui.

W Rzymie malował Marco Palmezzano- /1456-1539/ uczeń Melozza da Forli. Sebastiano, Luciano del Piombo /1485-1547/ wraz z Rafaelem dekorował Farnezinę.

+

3.3.2.3. Architektura.

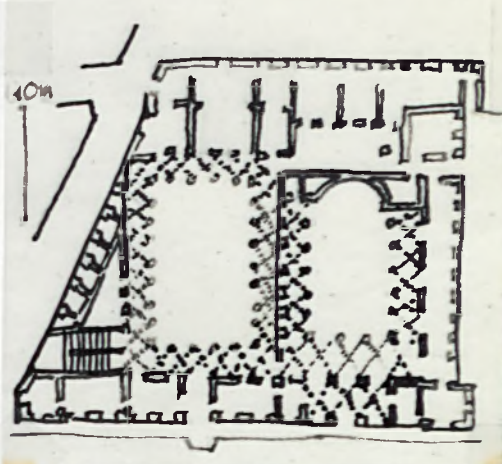
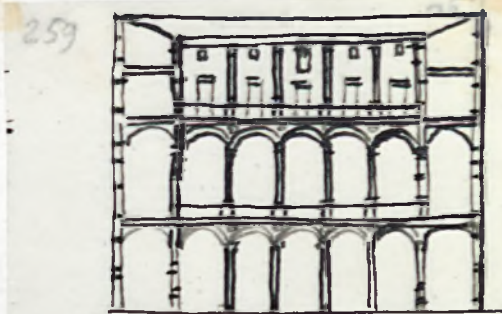
W pierwszym ćwierćwieczu Cinquecenta centrum rozwoju architektury było w Rzymie, stolicy katolickiego świata i odtąd datuje się do stworzenia nowego stylu architektury kościelnej. Nowy styl klasyczny rozwinięty we Florencji rozkwita w Rzymie doprowadzając do Vignoli jezuickiego kościoła Il Gesu w Rzymie, który stanie się pierwowzorem dla architektury barokowej.

W początkach XVI papiestwo przeznacza duże sumy na budowę miasta wciąż jeszcze leżącego w ruinach. Powstają nowe ulice jak via Corso, via San Giovanni in Laterano, via Nomentana. Za papieża Juliusza II, Bramante ulepsza dostęp do Watykanu budując via della Lungara i via Giulia.

Do stolicy apostolskiej przyjeżdżają liczni znani architekci jak : Giuliano

da Sangallo, Fra Giocondo, Donato Bramante, Baldassare Peruzzi, Raffaele Santi, Antonio da Sangallo Młodszy, Michelangelo Buonarroti, Andrea i Jacopo Sansovino, Giovanni da Udine, Giuliano Romano i wielu innych. Historycy sztuki specjalne miejsce przeznaczają dla twórczości Bramantego współpracującego przy budowie Palazzo del Cancelleria, pierwszej znacznie większej budowli przeznaczonej dla papieskiej kancelarii. /Rys 259-263/. Niewyjaśniona jest rola Bramantego przy budowie tego pałacu rozpoczętego w 1483 na 16 lat przed przyjazdem Bramantego do Rzymu. Pracował Bramante przy tej budowie do 1505. Pałac Cancellerii związany z kościołem San Lorenzo in Damaso jednym z czterdziestu tytularnych kościołów rzymskich był wznoszony dla kardynała Riario, późniejszego papieża Sykstusa IV.

Wnętrze pałacu tworzy duży dziedziniec 32 na 20 m o arkadach tokańskich na dwóch dolnych kondygnacjach ze sklepieniami krzyżowymi w galeriach otwartych do dziedzińca, pośrodku którymi są dwa piętra objęte porządkiem korynckich pilastrów /Rys 260/. Układ pałacu wywodzi się z florenckiego rozwiązania, ale wprowadza nowe elementy.



Rys 259. Cancelleria w Rzymie
Plan pałacu i przekrój.

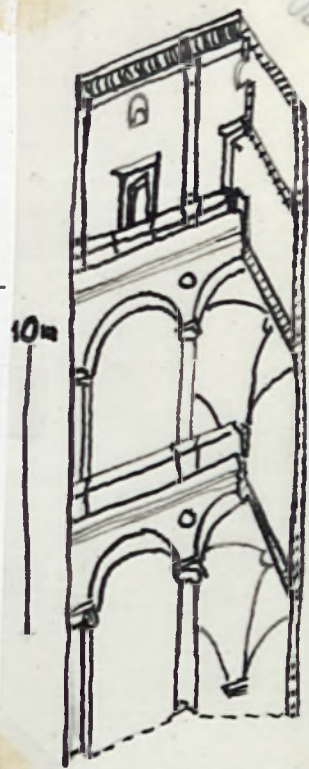


Rys 260 Cancelleria. Przekrój przez dziedziniec.

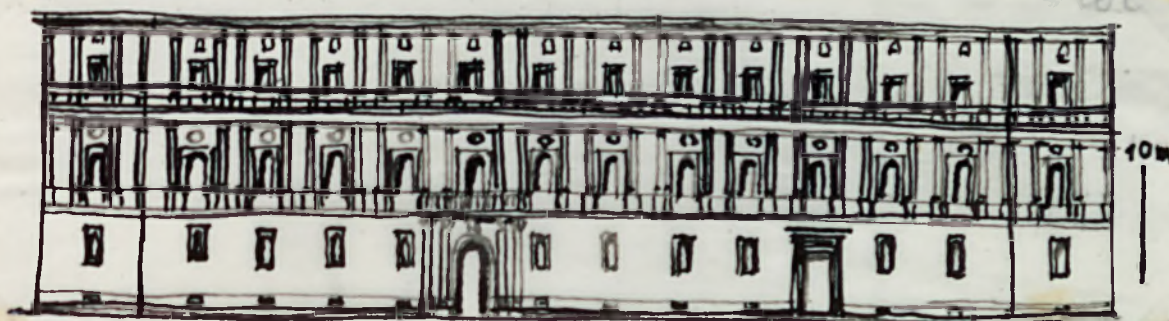
Wielki ten budynek zajął cały kwartał pomiędzy trzema ulicami. Główna elewacja, od placu z wejściami na dziedziniec i do kościoła ukrytego za jednolitą elewacją pałacową, ma dwa portale na wprost dwóch uliczek wpadających na plac przed pałacem. Dwa różne portale prowadzą do dwóch różnych wewnątrz: do kościoła i na dziedziniec.

Rysunek elewacji Cancellerii wywodzący się z elewacji rysowanych przez Albertiego będzie się odtąd rozwijał w Rzymie. Wielka płaszczyzna głównej ściany długości ponad 90m i wysokości ponad 25m objęta przez lekko występujące narożne ryzality jest rozczłonkowana na trzy kondygnacje porządków. Należy tu podkreślić, słabe, ale poraż pierwszy zastosowane narożne ryzality mające inny niż reszta elewacji rytm trzech pilastrów. Jest to pierwszy krok do różnicowania rysunku elewacji, która w Quattrocento zawsze miała jednakowe elementy na całej ścianie.

Górna kondygnacja porządku obejmuje nie jedno a dwa piętra. Elewacja ta ma jak u Albertiego płaską rustykę poziomą i w dwóch górnych kondygnacjach ma pilastry korynckie oparte na stylobatach w pasach ponad belkowaniem. Pilastry zostały poraż pierwszy ustawione w podwójnym zmiennym rytmie. Rzadziej rozstawione pilastry obejmują okna, a o bardziej zwartym rozstawie między oknami obejmują ścianę pełną. Całą elewację wyraźnie poziomują pasy kondygnacji z pasami belkowania i stylobatów podokiennych. Zachowano florenckie oparcie okien na gzymsach podziału między kondygnacjami. Mur wyłożono żółtawym trawertynem wykonując płaskie reliefy obramowań okiennych z białego marmuru. Parter ma silnie profilowany cokół bez rustyki pokrywającej całą elewację i rzadko rozstawione okna zwieńczone łukami w prostokątnych



Rys 261 Cancelleria.
Aksometria detalu
obudowy dziedzińca.



Rys 262. Elewacja Cancellerii w Rzymie.

obramowaniach. Pałac ten zachowuje nadal niedostępny charakter pałaców florenckich.

Pierwsze piętro ma okna rozstawione jak na parterze, ale wyższe i również łukowe, objęte półkolumnkami podpierającymi łuki oraz od góry profilowane płyty gzymsowe. Powyżej, trzecia kondygnacja porządku obejmuje ^{zewnętrzny} na gzymsie ^a pas stylolatów oparte dolne mniejsze okna prostokątne, a nad nimi następnego piętra małe okna łukowe bez obramowań. Rysunek tej elewacji mimo zmiennego rytmu pilastrów, ale występującego stale jest spokojny i harmonijny. Górny gzyms spoczywa na pasie dużych ząbków. Również i boczne elewacje zamykają ryzalitty z tym, że na elewacji przy kościele ryzalitty są silniej wyładowane. Elewacje boczne jak w Lombardii wyłożono cegłą.



Wspaniały dziedziniec przy- Rys 263. Cancelleria. Fragment elewacji. pomina podwórcę z zamku w Urbino powtarzając wyłożenie górnego piętra cegłą między pilastrami marmurowymi pod kamiennym gzymsem. Również i na dziedzińcu występuje pas stylolatów nad belkowaniem, na którym ^{on} stoją kolumny. Między stylolatami jest balustrada z kamiennymi tralkami. Galerie obu dolnych kondygnacji są otwarte do dziedzińca i są przesklepione krzyżowo,

Niewątpliwie, że dzięki proporcjom i harmonijnie narysowanym detalom zarówno ~~zarówno~~ dziedziniec jak i elewację zewnętrzną można przypisać do znacznych dzieł epoki.

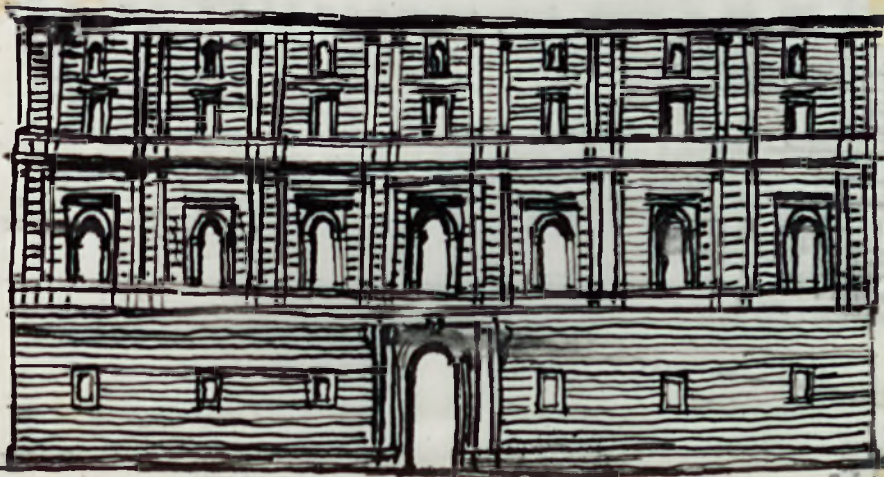
Mimo, że trzy kondygnacje porządku w dziedzińcu są równej wysokości to kolumny są różne, najwyższe na dole bez stylolatów, a pilastry trzeciej kondygnacji są najniższe. Nowa jest w tym budynku decyzja kolorystyczna użycia na parterze kolumn granitowych, zresztą przeniesionych z dawnego kościoła San Damaso, przy trawertynowych kolumnach na piętrze, marmurowych białych pilastrach ostatniej kondygnacji licowanej cegłą złotawo-

+ -brunatną.

Bramante przyjechał do Rzymu w 1499 gdy budynek był rozpoczęty według świadectwa Vasariego w 1483 a w 1489 był poświęcony i prawdopodobnie wówczas został zasiedlony, jak podaje napis na fryzie na drugiej kondygnacji z 1495r. Prawdopodobnie, jak pisze Nioli i Forster, projekt Cancellerii powstał za papieża Mikołaja V, a autorem był Alberti. Inni historycy jak Pittaluga przypisują autorstwo budynku Francesco di Giorgio Martini. Lavanino opierając się na zachowanych tekstach wywodzi, że było to dzieło architekta Antonio Montecavallo, a rzeźby są dłuta Andrea Brenio. Lavalino uważa, że budowa rozpoczęta przez Montecavallo mistrza lombardzkiego została ukończona przez Bramantego drugiego lombardczyka. Wiemy natomiast, że Bramante zbudował Palazzo Giraud-Torlonia /Rys 264/ w 1504 powtarzając układ i profile z Cancellerii. Zastosował zmienny układ par pilastrów przy ścianie rustykowanej i pełny parter o rzadko rozstawionych małych oknach, jak w architekturze florenckiej. Prawdopodobnie w Cancellerii Bramante jedynie nadbudował górne dwa piętra w dziedzińcu, na co wskazuje użycie lombardzkiej wykładziny ceglanej jak i sposób rozwiązania narożnych pilastrów. Motyw ten występuje w Bramantego Domu Kanoników przy Sant Ambrogio w Mediolanie. Podobnie oparcie gzymsu wieńczącego na dużych ząbkach stosował już Bramante w tamburze kaplicy San Satiro przy Santa Maria presso San Satiro oraz w Santa Maria della Pace w Rzymie. Musiał również wykończyć elewacje boczne, w których po mediolańsku zastosował też licówkę ceglana. Należy pamiętać, że Bramante wyjeżdżając do Rzymu miał już 55 lat i że pracował w stolicy apostolskiej przez 15 lat.

W latach 1502-1510 zbudował małą świątynkę Tempietto na dziedzińcu klasztoru San Pietro in Montorio /Rys 265-268/.

Zbudował mały tokański monopteros o średnicy około 8,5m. Ta świątynka została ukształtowana na wzór okrągłych świątyń antycznych. Ale trzeba tu podkreślić, że o-d świątyń rzymskich wyraźnie się różni.

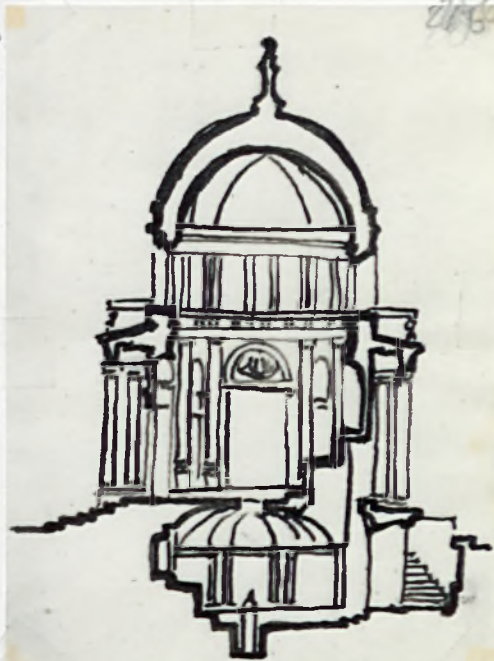


Rys 264. Bramante.
Elewacja Palazzo Giraud-
-Torlonia w Rzymie.

Oto, gdy rzymskie świątynie stały na wysokim podium, Tempietto mimo, że ma kryptę, została postawiona na pięciu stopniach po grecku. Ma półkolistą kopułę gdy świątynia Vesty w Rzymie miała płaską. Tempietto ma wysoki tambur gdy rzymskie okrągłe świątynie miały bardzo niskie tambury ciemne, ^{to} gdy w Tempietto w tamburze są okna. W świątyniach antycznych ponad portykiem obiegającym cellę są dachy, ^a gdy w Tempietto jest taras z wysoką balustradą z tralkami. Świątynie rzymskie miały kolumny korynckie i było ich zwykle 18, gdy w budynku Bramantego są kolumny toskańskie i jest ich 16. Tak, że mimo podobieństwa do obiektów rzymskich jest ta świątynka od nich wyraźnie różna. Tempietto zostało postawione na miejscu gdzie według tradycji ^{nastąpiło} było stracenie ś. Piotra. Projekt świątyni był logicznie związany z projektem okrągłej galerii klasztornej, której jednak nie wykonano. Wnętrze Tempietto było przeznaczone tylko dla kapłana odprawiającego mszę. Dziś na surowym kwadratowym dziedzińcu ta mała rotunda gra formą tak monumentalną, że robi wrażenie wielkiej architektury. Do krypty pod Tempietto trzeba schodzić zewnętrznymi schodami biegnącymi po łuku kolumnady. Szesnaście kolumn wykonano z granitu, gdy świątynie antyczne okrągłe miały zawsze kolumny marmurowe. Półkolistą kopułą podwyższoną na zewnątrz opiera się na wysokim tamburze z zewnętrznymi oknami ustawionymi pomiędzy niszami prostokątnymi wypełnionymi półkopułkami muszlowymi. Podział zewnętrzny tamburu stanowią płaskie pilastry lombardzkie bez głowic. W tamburze jest między 16 pilastrami: Osiem nisz i cztery okna od zewnątrz, a we wnętrzu 16 pilastrów podpierających



Rys 265 Bramante. Plan Tempietto w Rzymie



Rys 266 Bramante. Przekrój przez Tempietto.



Rys 267 Bramante. Elewacja Tempietto w Rzymie.

belkowanie i obejmuje cztery okna i cztery nisze przesklepione muszlami. Powstał harmonijny budynek centralny o jednakowej proporcji obu kondygnacji, o stosunku wysokości do szerokości jak 1:2.

Jednocześnie z Tempietto Bramante budował dziedziniec klasztoru Santa Maria della Pace od 1500 do 1504 /Rys 269 i 270/. Podstawowym zadaniem w tym temacie było powiązanie na parterze kościoła z zakrystją i refektarzem, a tego z kolei z kuchnią. Na piętro zostały przeniesione pomieszczenia sypialniane, a na górnej galerii zbudował dla



mnichów Bramante przy parapecie pomiędzy słupami kamienne ławy. Arkady parteru oparł na impostach słupów, rysując łuki płaskie bez profilowanych archiwolt. Na słupach dał pilastry jońskie na stylobatach, podtrzymujące belkowanie.

Rys 268 Bramante, Tempietto, widok.

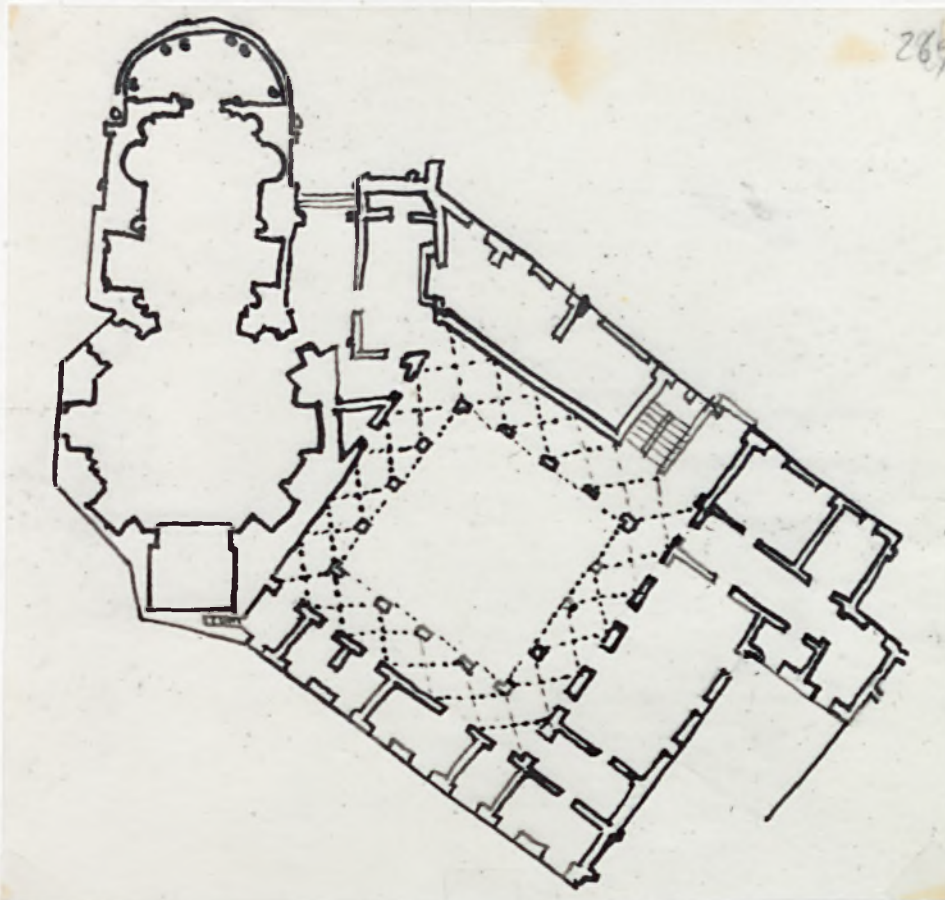
Nad balustradą piętra dał również pilastry na słupach, a między nimi na osi dolnych arkad kolumnienki korynckie podpierające gzyms z modyllionami stosując podwójne konsolki na osi słupów. U dołu portyk jak w Cancellerii ma sklepienie krzyżowe. Pilastry zostały wykonane z wapienia, a podstawy dolnych słupów z trawertynu. Ściana została otynkowana i jedynie niektóre obramowania drzwi są marmurowe.

W 1509 zbudował chór i apsydę w kościele Santa Maria del Popolo.

Na sklepieniu kolebkowym zastosował Bramante duże kasetony, a na półkopule apsydy drobne ząbkowane fałdowe muszle.

Poważnym dziełem Bramantego jest Dziedziniec Belwederski w Watykanie budowany od 1503 do 1513 /Rys 271-273/, który niestety został przebudowany gdy nadbudowano skrzydła boczne. Następnie zburzono schody między górnym i dolnym tarasem, gdy w latach 1587-90 zbudowano Bibliotekę, a w 1817-22 zbudowane Braccio Nuovo /Nowe Skrzydło/ likwidując jedność kompozycji.

Po powołaniu Bramantego przez papieża Juliusza II do rozbudowy Watykanu mistrz przedstawił, jak to widać na rysunkach znalezionych ne-



Rys 269. Bramante. Plan klasztoru Santa Maria della Pace w Rzymie.

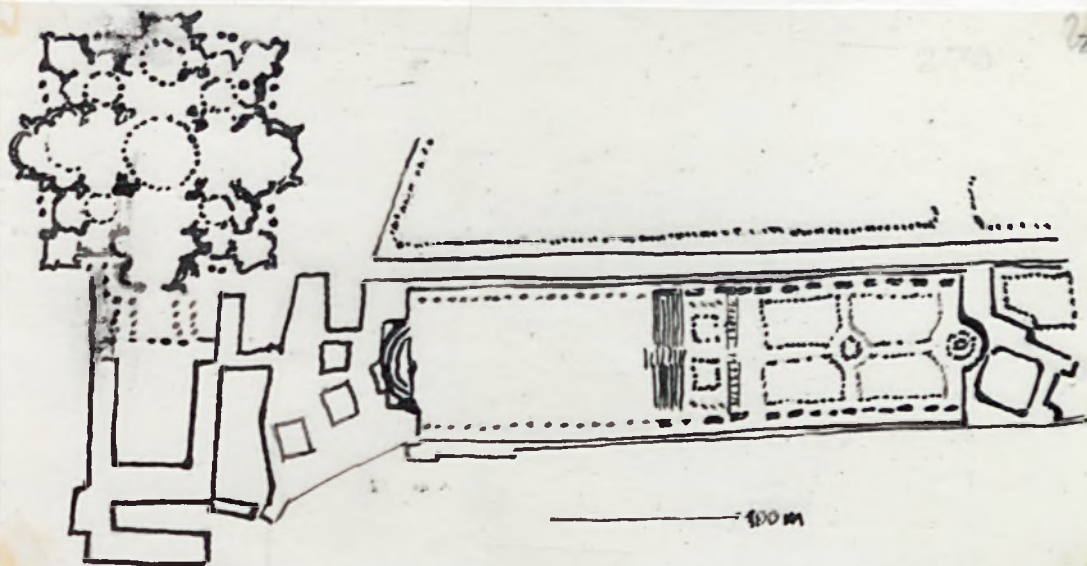
w Zamku Anioła, szeroką rozbudowę całego zespołu. Oto zaproponował połączenie letniej rezydencji papieskiej położonej na wyższym tarasie w Belwederze z watykańskim pałacem i z bazyliką ś. Piotra tworząc ogród, dziedziniec dla rozrywek i obchodów i widownię dla

tych przedstawień. Zadanie znacznie komplikowała duża różnica poziomów pomiędzy Belwederem a Watykanem jak i istniejące na tym terenie fortyfikacje. Ponadto Bramante miał zbudować przy Belwederze dziedziniec dla postawienia w nim zbioru antycznych rzeźb, pierwsze muzeum renesansowe.

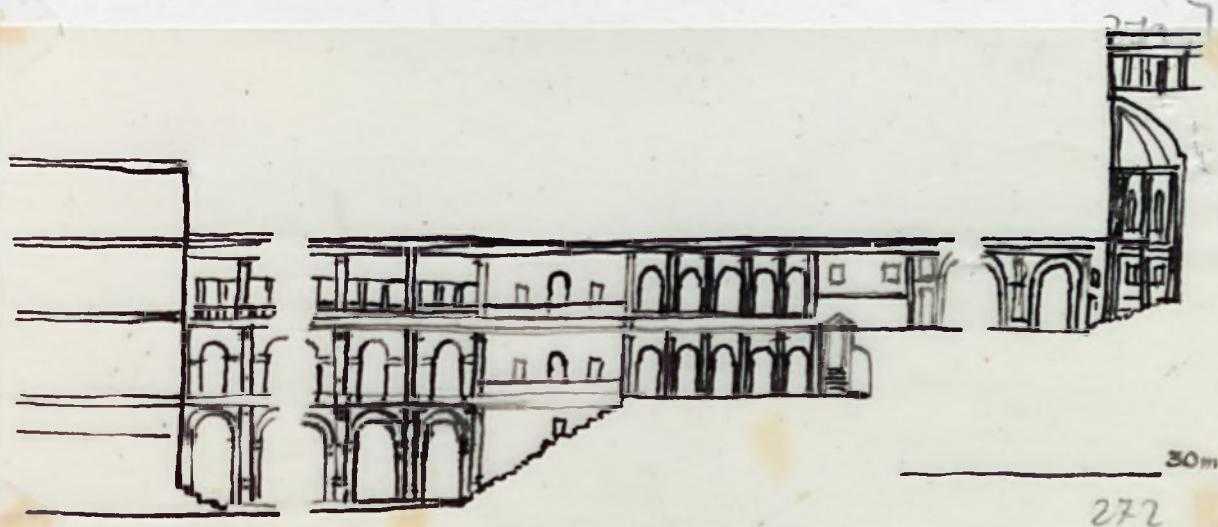
Według projektu Bramantego miał powstać wielki dziedziniec długości 300 m ciągnący się ze wschodu na zachód rozłożony tarasami na trzech poziomach. Korytarze zbudowane po bokach łączyły willę z pałacem. Taras pośredni otrzymał schody i stopnie widowni zwróconej do dolnego tarasu i w stronę pałacu watykańskiego, gdzie Bramante proponował budowę półkolistej niskiej niszy dla drugiej grupy widzów. Eksedra ta wiązała się z budynkami watykańskimi z czasów papieża Mikołaja V

Rys 270 Bramante. Fragment dziedzińca klasztoru S. Maria della Pace.

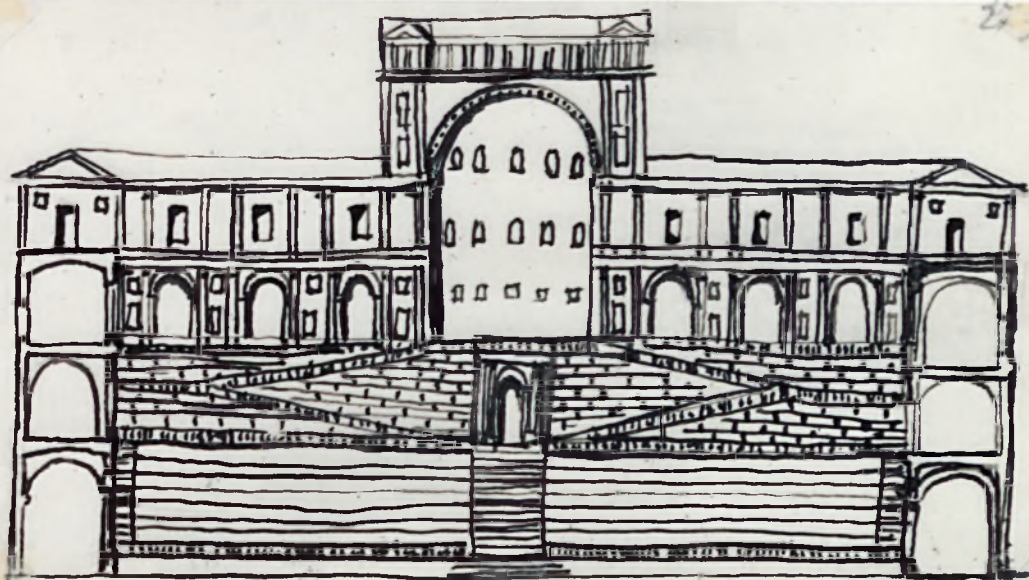




Rys 271. Bramante. Plan pałacu belwederskiego i bazyliki ś. Piotra. z 1450-55 oraz z apartamentami zbudowanymi przez Borgię i z Kaplicą Sykstyńską zbudowaną w 1478-79 przez Giovanni de Dolci. Budowa Dziedzińca Belwederskiego zaczęta w 1503 przyjęła swoją nazwę od Belwederu, willi papieża Innocentego VIII zbudowanej w 1484-92. Równocześnie budował Bramante wspomniany dziedziniec muzealny, a przy nim spiralne schody, "Bramę Borgii" przekrytą kopułą oraz otoczony z trzech stron loggiami Dziedziniec San Damaso. Po śmierci papieża Juliusza II Bramante musiał odejść z budowy, którą od 1514 prowadził Giuliano da Sangallo. Po śmierci Bramantego architektem Dziedzińca San Damaso był Rafael, który już wcześniej współpracował z Bramantem przy Cortile San Damaso i malował freski w Loggiach watykańskich. Po śmierci Rafaela budowę prowadził Peruzzi i Andrea Sangallo Młodszy. W 1551 Michał Anioł wykonał rysunki schodów przed eksedrą. Późniejsza nadbudowa skrzydeł o dwa piętra zmieniła proporcje Dziedzińca Belwederskiego nadając mu inny zamknięty charakter, a tym



Rys 272 Bramante. Przekrój podłużny przez dziedziniec belwederski.



Rys 273 Bramante .Przekrój poprzeczny przez Dziedziniec Belwederski.

bardziej późniejsza budowa dwóch skrzydeł prostokątnych, które zlikwidowały taras pośredni, widownię i schody i rozdzieliły jednolite wnętrze na trzy zamknięte dziedzińce.

Fasada górnego dziedzińca z wielką niszą tworzącą sklepioną ogromną apsydę zamykała dawną długą kompozycję wielkiego Dziedzińca.

Dolny większy taras przy pałacu watykańskim 75 na 140 m służył jako scena teatralna dla widowisk obserwowanych z widowni na skarpie przy tarasie pośrednim i z eksedry o d strony pałacu watykańskiego jak i z okien pałacu papieskiego. Górny i pośredni taras były rozwiązane jako włoski strzyżony ogród kwiatowy. Zastosował tu Bramante odkryte schody takie jakie widział w antycznej Palestynie i które powtórzył Michał Anioł na Kapitolu. Wejście od strony Borgo ^{mykowskiego} było na dziedzińcu na pośrednim tarasie.

Nad Tybrem , przy via Giulia, Bramante zaprojektował trybunał papieski, Palazzo San Biaggio w 1510, którego niestety nie zrealizowano.

W środku miał być kwadratowy dziedziniec o boku 34m okrażony arkadami z czterema klatkami schodowymi w narożach bloku otaczającego dziedziniec.

Dom Bramantego zbudowany w latach 1509-10 podobnie jak dom Rafaela został zburzony w XVII stuleciu w czasie wznoszenia kolumnady przed bazyliką ś. Piotra. Rysunek wykonany przez Lafreri w 1549 jak i opis z notatek Palladia z 1544 mówią o głównej fasadzie tego domu.

Fasada ta jest uważana za pierwowzór elewacji włoskich pałaców i domów z drugiej połowy XVI i z XVII wieku. Miał dwie kondygnacje. Dolną, z wyraźnym poziomym rustykowaniem, z pięcioma łukami, o dużych klincach nad okrągłymi u góry oknami, a prostokątnymi u dołu do sklepów również obramowanych wielkimi klincami /Rys 274/.

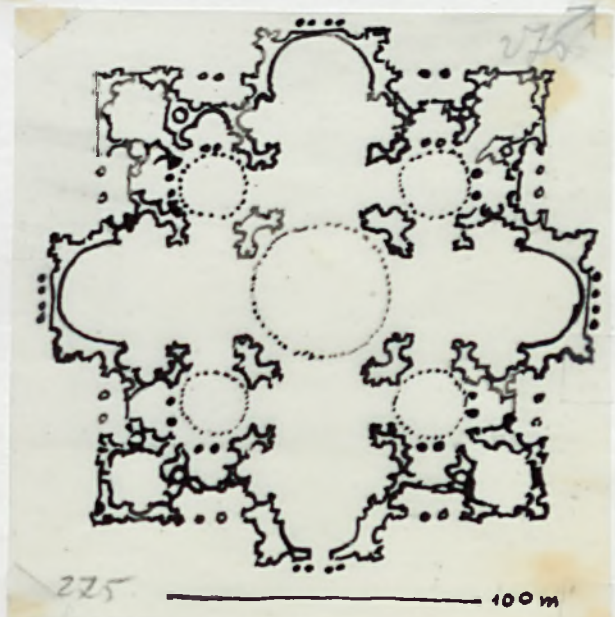
Górna kondygnacja ma porządek tokańskich półkolumn na stylobatach, co czasem stosował antyk rzymski. Okna są oparte na balustradzie wysokości stylobatów z tralkami, są zwieńczone trójkątnymi tympanonami. Istotne jest użycie w tej elewacji podwójnych kolumn, co odtąd będzie się rozwijać powszechnie.



Rys 274. Bramante Elewacja "Domu Rafaela" wg rysunku Lafreri z 1549

Była to elewacja o bogatym światłocieniu bardzo strojna. Na parterze były prawdopodobnie sklepy po bokach od centralnego wejścia. Sklepy musiały być na całą głębokość budynku, który prawdopodobnie był bez dziedzińca jednoskrzydłowy. Dom ten miał rustykę wykonaną w betonie. Z imieniem Bramantego łączy się największa budowla renesansu Italii bazylika ś. Piotra w Rzymie. Koncepcja budowy nowej świątyni powstała za papieża Mikołaja V, kiedy L. B. Alberti oświadczył, że stara bazylika grozi zawaleniem się. W 1452 B. Rosselino narysował pierwszy plan o formie krzyża łacińskiego i wznosił ściany i sklepienie chóru za istniejącą bazyliką. Dopiero za papieża Juliusza II, kiedy państwo papieskie wzrosło w zamożność, mogła być rozpoczęta budowa nowej świątyni. Rzeczywiście w 1503 Bramante został wyznaczony na naczelnego architekta. Przyjął wówczas układ centralny ze środkową kopułą jako rozwiązanie najwłaściwsze dla tego zadania. Normalny plan kościoła katolickiego wymaga funkcjonalnie jednostronnego dostępu do ołtarza i jednoosiowego układu naw dla słuchających uroczystości wiernych, ale bazylika ś. Piotra stanowi wyjątkowy temat. Jest to bowiem mauzoleum nad grobem świętego, w którym ołtarz winien stać centralnie nad tym grobowcem. Centralna kompozycja była bliska Bramantemu zarówno z jego rozwiązań mediolańskich jak i z licznych dyskusji z Leonardem da Vinci.

Zaprojektował rozwiązanie bliskie bizantyńskim kościołom, plan krzyża greckiego równoramiennego wpisane w kwadrat z centralną kopułą i z czterema kopułami narożnymi i wzbogacił to rozwiązanie przez występujące jak w Bizancjum cztery apsydy na zamknięciu ramion krzyża. Ponadto dodał cztery narożne kaplice łączące się z występującymi apsydami przez zewnętrzne loggie. Bramante prawdopodobnie zbudował cztery słupy centralne powiązane łukami

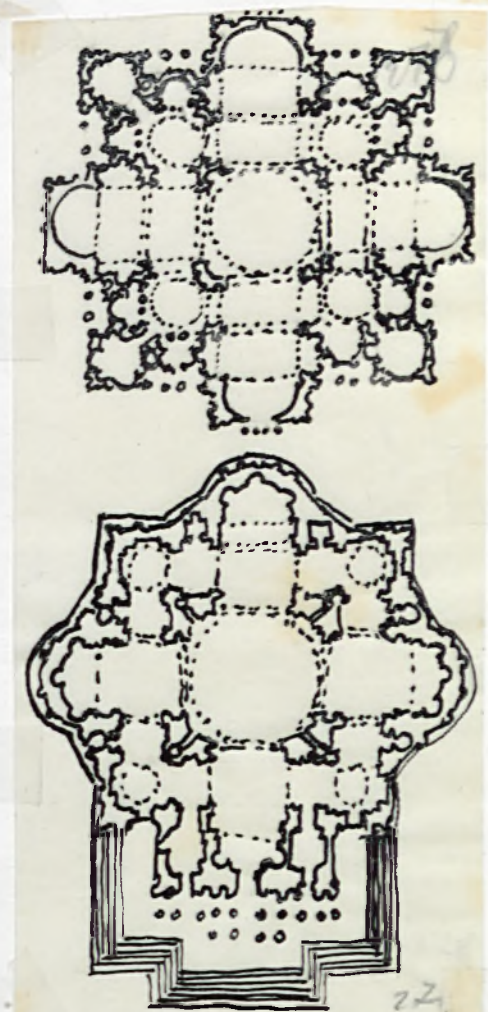


Bramante Plan bazyliki ś. Piotra w Rzymie wg "Planu na pergaminie".

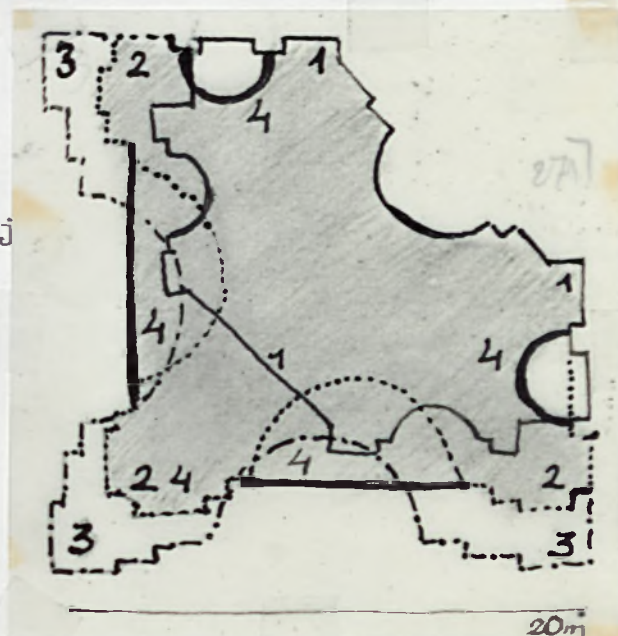
i być może był przed śmiercią świadkiem zawalenia się tej konstrukcji, zbudowanej na zbyt spieszenie stawianych słupach. Ukończenie tego dzieła zajęło cały XVI i trwało do 1626 z tym że Bernini pracował jeszcze w latach 1655-67. /Rys 275-277/. Za Leona X budował bazylikę Rafała, za papieża Pawła III Andrea Sangallo Młodszy, Peruzzi i Michał Anioł, za Sykstusa V Klemensa VIII Vignola, G. della Porta, Domenico Fontana i za Pawła V Maderna.

Rysunek Bramantego nazywany "planem pergaminowym" stał się podstawą do dalszych rozwiązań. Donato Bramante chciał powtórzyć kopułę z Panteonu tworząc tambur z kolumnady. Pomagali Bramantemu przy projektowaniu Giuliano Sangallo, Fra Giocondo i Rafała. Za papieża Leona X nic nie budowano i właściwie dopiero papież Paweł III wezwał Baldassara Peruzzi w 1536, a w 1539 Antonio Sangallo Młodszy przedstawił model i zbudował wschodnie i południowe ramie krzyża ze sklepieniami oraz kryptę. Po jego śmierci w 1546 budowę przejął Michał Anioł.

Wydaje się, że historycy zupełnie błędnie interpretują rolę Bramantego i rozwój renesansu w Italii. Nie ma w rzeczywistości nowej formy architektonicznej stworzonej przez Bramantego. Jego wspaniała twórczość stanowi jedynie rozwinięcie architektury florenckiej XV stulecia. Pałac Torlonia przynosi rozwinięcie formy pałacu florenckiego a wirydarz klasztoru Santa Maria della Pace dalszy etap kształtowania florenckich dziedzińców. Tempietto mała świątynka formowana częściowo pod wpływem zabytków antycznych nie wpłynęła na architekturę sakralną, a oryginalna kompozycja dziedzińca Belwederskiego nie stworzyła nowej szkoły.



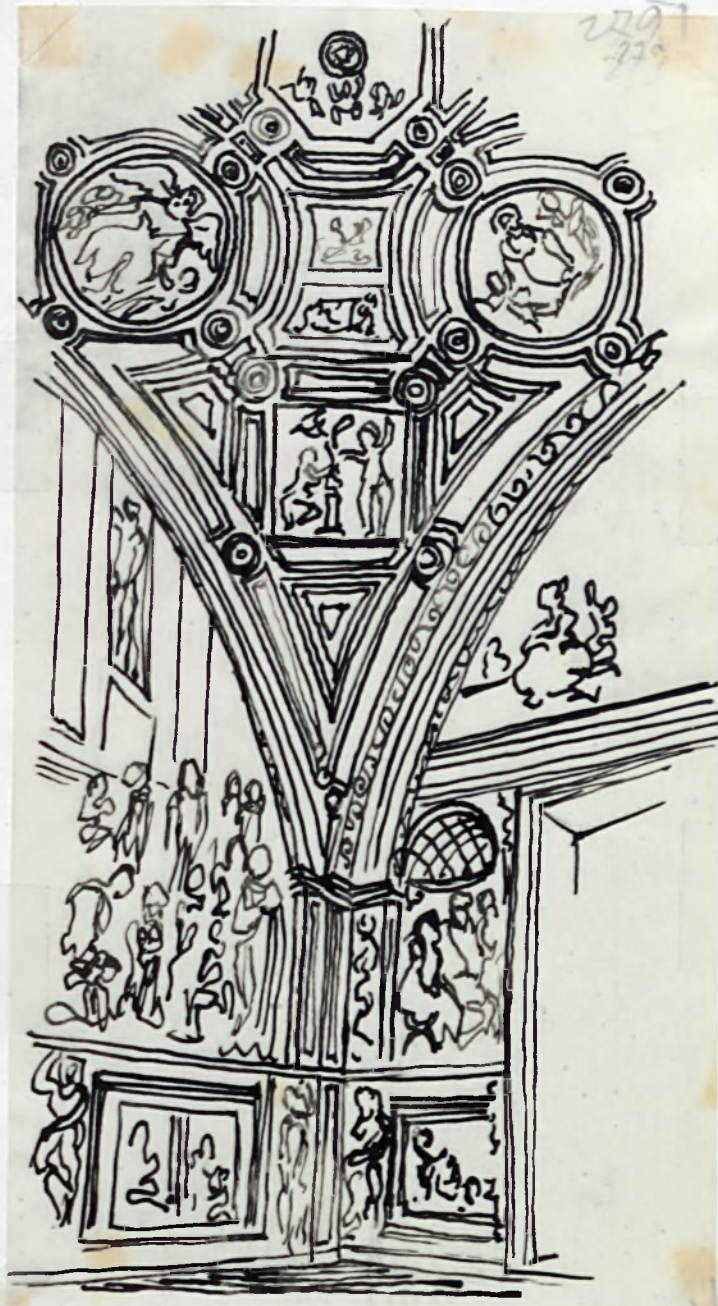
Rys 276 Porównanie planów bazyliki ś. Piotra narysowanych przez Bramantego i Michała Anioła.



Rys 277 Plan słupa pod kopułą u ś. Piotra: 1 - wg Bramantego, 2 - Sangalla Młodszego, 3 - Peruzziego i 4 - Michała Anioła jaki został ostatecznie zrealizowany.



Rys 278- Rafael Dekoracja ścian w Loggi watykańskiej.



Rys 279-Rafael Freski w Stanza della Segnatura w Watykanie.

Rafael Santi /1483-1520/ pracował w Rzymie w latach 1509-1520, z czego przez wiele lat razem z Bramantem, który sprowadził go do stolicy. Pierwszym dziełem architektonicznym Santiiego jest Sant Elogio degli Orefici z 1509 oraz kaplica rodu Agostino Chigi w Santa Maria del Popolo. W 1514 po śmierci Bramantego Rafael pracuje przy bazylice ś. Piotra do 1515 wraz z Fra Giocondo. Bierze udział w konkursie na elewację San Lorenzo we Florencji. Prowadzi budowę dziedzińca San Damiano w Watykanie do 1519. Wykonuje liczne prace dla rodu Chigi, projektuje willę Farnesinę i maluje freski: "Tryumf Galatei" i w 1518 plafon ze scenami z Psyche. Zbudował w dzielnicy Santa Maria Transtevere kilka domów przy via Lungara. Rysował projekty pałaców: Bidoni-Caffarelli, da Brescia, del Aevila w 1520, Palazzo Pandolfini we Florencji, projektowany i budowany w latach 1516/20, o którym już była mowa. Pod Rzymem rozpoczął w 1517 Villę Madama,

la od 1515 był konserwatorem antycznych zabytków w Rzymie po śmierci Fra Giocondo. Malował w Watykanie Loggie /Rys 278/ w drobne dekoracje z małymi scenkami w typie "grotesek" wywodząc formę ozdobną z zabytków rzymskich, która odtąd przez trzy wieki będzie stosowana we wnętrzach pałacowych jak i pokrywając ściany i sufity freskami w splotach dekoracyjnych, jak to widać w Stanzy della Segnatura w Watykanie /Rys 279/.



Rys 280 Rafael. Rotunda z obrazu "Zaślubiny Marii".

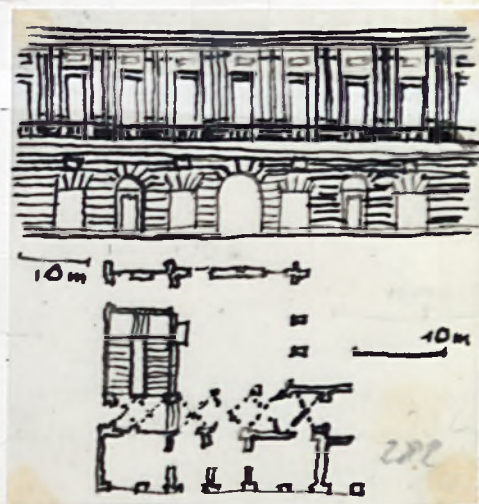
Rafaël wyrósł wśród renesansowej architektury w Urbino, przyjmowany na dworze książęcym i żyjący w atmosferze podziwu dla Luciano da Laurano, jaką kultywował jego ojciec. Z Urbino pojechał do Florencji, gdzie poznał dzieła Brunellesco, Albertiego, Gronaci, Giuliana i Antonia Sangallo Starszego i w tym mieście studiował dzieła Witruwiusza. O wczesnym zainteresowaniu się Rafaela architekturą mówi namalowana przez niego rotunda w obrazie "Zaślubiny Marii" z 1504 /Rys 280/. Namalował na tym obrazie centralny budynek kopułowy o doskonałych proporcjach i o lekkiej i dekoracyjnej architekturze. Ogromne wyczucie architektury antycznej widać w tle fresku watykańskiego "Szkoła Ateńska". /Rys 281/. Pierwsze dzieło Rafaela kościół San Eligio degli Orefici /ś. Eligiusz Złotników/ z 1509 był mu zlecony przez cech złotników. Jest to mały budynek w planie krzyża greckiego, o krótkich ramionach, nakryty kopułą z latarnią o bardzo wysokiej proporcji wnętrza, wynoszącej około 1:3 szerokości do wysokości pod kopułą.

Rys 281 Rafael
Fragment wnętrza z
fresku "Szkoła Ateńska".



Światło z latarni i z górnych okien dało w tym wnętrzu wyraźne i czyste podreśła formę. Łuki podpierające żagle kopuły zbudowano bez profilowanych archiwolt, które podpierają w narożach płaskie pilastry.

W Santa Maria del Popolo według rysunków Rafaela zbudowano kaplicę Chigi na planie kwadratowym ze ściętymi narożnikami nakrytą płaską kopułą na tamburze. Zaprojektował ponadto Rafael w tej kaplicy nagrobki na ścianach i mozaikę na kopule narysowaną w planety i w gwiazdy. Kaplicę od reszty kościoła oddzielił jedynie niską balustradą marmurową pozwalającą na łatwy wgląd do jej wnętrza.



Rys 282 Rafael, Palazzo Vidoni, plan i elewacja.

W 1515 Rafael realizuje Palazzo Vidoni Caffarelli, którego budowę prowadzi Lorenzetti. Pałac ten ma niemal identyczną elewację jak "Dom Rafaela" Bramantego z tą różnicą, że Bramante na parterze zastosował wszędzie łuki z klincami a Rafael łuk jedynie ponad wejściem do pałacu. /Rys 282/. Pierwotnie budynek ten miał siedem okien a zachowane resztki wskazują, że miał prawdopodobnie plan o kształcie litery C. Z czasem pałac rozbudowano dodając drugie piętro, przedłużając i wprowadzając na parterze obramowane okna z tympanonami. Podobną elewację ma dom przy via Borgo nazywany "da Brescia", w którym na miejsce podwójnych półkolumn na piętrze wprowadzono podwójne pilastry. Również podobną elewację ma trzykondygnacyjny pałac Uguzzoni we Florencji stojący przy piazza Signorii oraz w Weronie dzieło Michele Sanmichele. Te kilka obiektów ukazują nam wpływ elewacji "Domu Rafaela" Bramantego na kształtowanie małych pałacyków w XVI.

Palazzo Giovanni Batista del Aquila w Rzymie zaprojektowane przez Rafaela zostało zburzone w XVII wieku w czasie budowy kolumnady otaczającej plac przed bazyliką ś. Piotra. Znana jest nam elewacja tego pałacu jedynie z rysunku Parmiggiano i z późniejszej rekonstrukcji Geymüllera /Rys 283/, i jest bardzo podobna w górnej części do późniejszego Palazzo Spada w Rzymie Peruzziego z 1540 /Rys 284/.

Elewacja ta przedstawiała nowy typ fasady pałacowej mającej u dołu porządek dorycki z wysokimi arkadami obejmującymi u góry małe okienka, a u dołu duże okna. Piętro ponad gzymsem parteru ma na osi dolnych półkolumn rzeźby ustawione w niszach, a pomiędzy nimi duże okna "porte-fenetre", z balustradami, z tralkami objęte przez półkolumnienki korynckie podpierające tympanony na przemian trójkątne i łukowe powiązane poziomo dolnym profilem przecinającym całą ścianę. Ponad tymi tympanonami są małe okienka kwadratowe pomiędzy reliefowymi festonami

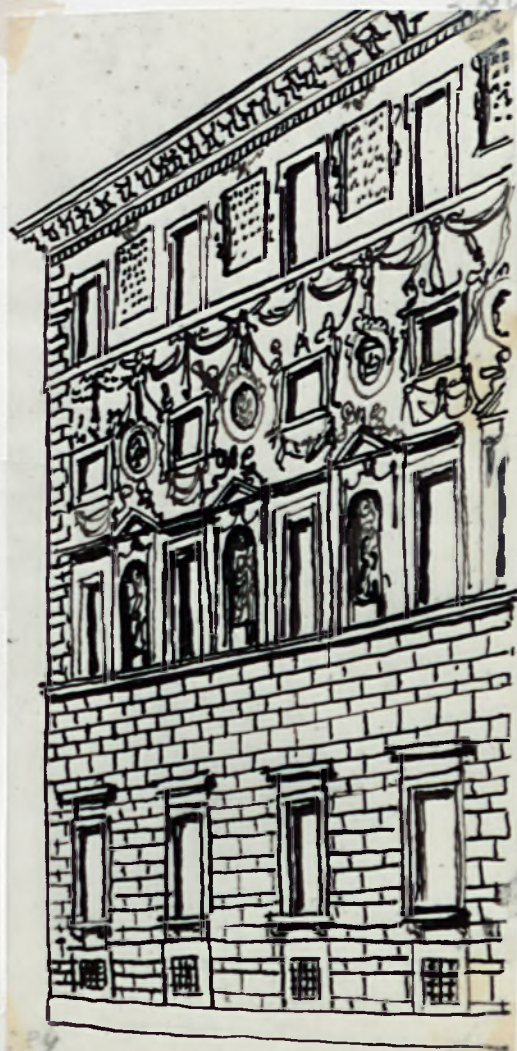
otaczającymi medaliony umieszczone nad dolnymi niszami. Powyżej na płaskim gzymsie oparto okna trzeciej kondygnacji zwieńczone płytkami. Pomiędzy oknami umieszczono tablice z napisami. Gzyms o słabym wychyleniu oparty na modylionach był zwieńczony balustradą z tralkami i z wazonami na narożach. Jest to typowo malarska elewacja, której kompozycja odbiega od struktury budynku. Rafael w znacznym stopniu będący malarzem pierwszy wprowadził elewacje niestrukturne zmieniając styl odrodzenia. Balustrada miała sprawiać wrażenie, że budynek ma taras, chociaż w rzeczywistości miał płaski dach ukryty za tralkami. Skala elementów elewacyjnych duża na dole malała ku górze. Rzeźby na elewacji i reliefy dekoracyjne wykonał Giovanni da Udine.

Willa Madama z 1516 /Rys 285-86/ została zaprojektowana przez Rafaela dla kardynała Giuliana Medici jako rezydencja letnia. Stanęła na zboczu wzgórza Monte Mario koło Watykanu nad Tybrem przeznaczone dla krótkiego wypoczynku w czasie upałów wśród ogrodów.

Willa wraz z niezrealizowanym teatrem letnim stanęła na górnym tarasie. Na średnim tarasie zlokalizowano ogród, a na dolnym basen oraz sady i wgłębi stajnie. Projektowany był również hipodrom. Według pomysłu Rafaela willę rozpoczęli budować po jego śmierci Giuliano Romano i Giovanni da Udine w 1527, a ukończyli ten pałacyk w 1538 dla Małgorzaty córki cesarza Karola V, od której nosi nazwę Madama. Willę otwiera półkolistą ściana z sześcią półkolumnami rzymskich. Była to ruina kolistego rzymskiego pałacu antycznego. Wśród ogrodów i wysokich pinii wchodziło się poprzez półkolistą antyczną ruinę do nowego pałacu. Za tym półkolem są główne pomieszczenia przesklepione z kopułą po środku i sklepieniami krzyżowymi po bokach.

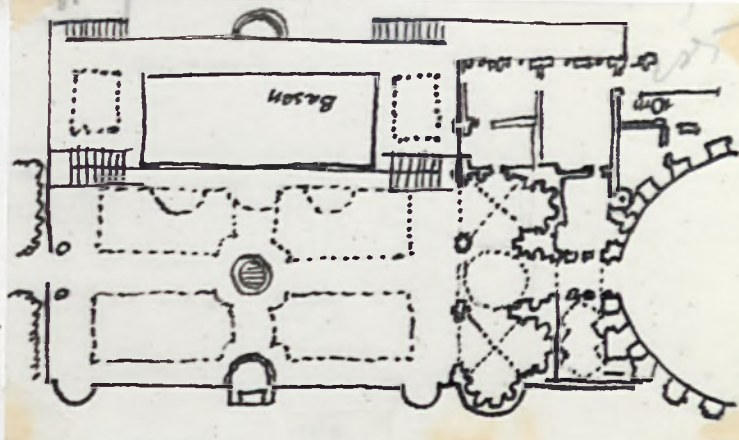


Rys 283 Rafael. Elewacja pałacu del Aquila w Rzymie.



Rys 284 Peruzzi. Elewacja pałacu Spada w Rzymie.

Wnętrze to związane z pomieszczeniami gospodarczymi otwiera się szeroko do ogrodu trzema wielkimi łukami. Ściany wewnętrzne i sklepienia zostały bardzo bogato udekorowane drobnymi reliefami w stiuku przez Giovanni da Udine i Giulia Romano.



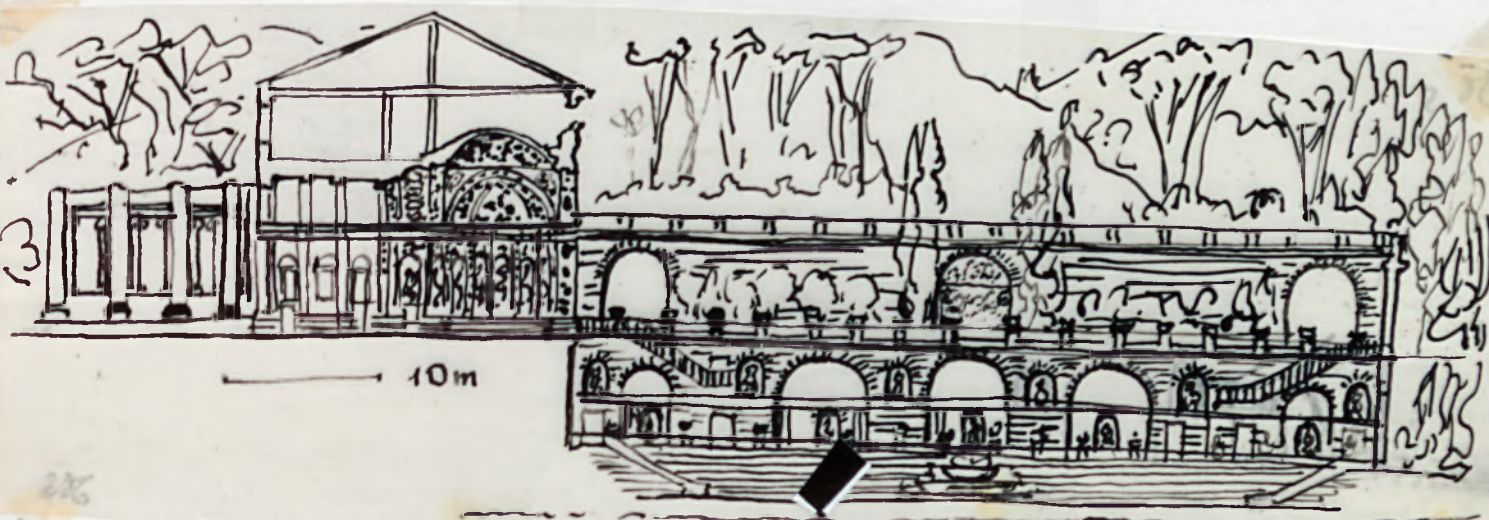
Rys 285 Rafael. Villa Madama plan.

Ogród z trzech stron zamyka ściana pod drzewami lasu. Ścianę podłużną dekorują trzy eksedry, z których środkowa z fontanną. Od strony Tybru biegnie balustrada kamienna z dwoma biegami schodów ogrodowych prowadzących na dolny taras z basenem wodnym i ze ścianą dekorowaną trzema eksedrami z jedenastoma niszami z rzeźbami we wnękach. Z tego poziomu schody prowadzą nad brzeg rzeki. Ten cudowny pawilon ogrodowy jest największym dziełem architektonicznym Rafaela.

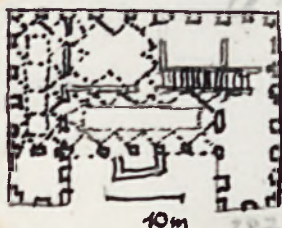
W czasie pracy dla bazyliki ś. Piotra Rafael wzbogacił projekt planu centralnego Bramantego przedłużając go wnętrzem trzynawowym, co zostało zrealizowane w XVII stuleciu.

Następnym znanym architektem rzymskim był Baldassare Peruzzi, również malarz i dekorator urodzony w Sienie /1481-1539/. W swoim mieście rodzinnym zbudował Capella San Giovanni przy katedrze w 1501. Potem od 1503 pracował w Rzymie z Bramantem i z Rafaelem. Pozostawał w stolicy apostolskiej do Sacco di Roma w 1527.

W latach 1509-1511 pracował przy villi Farnesina. Wykonał elewację Pietro in Montorio. Namalował freski w Capelli Ponzetti przy Santa Maria della Pace w 1516-17. Wykonał model kopuły w Capri w 1515-20. Projekt konkursowy dla San Giovanni de Fiorentini. Rysunek i model fasady katedry San Petronio w Bolonii w 1522. Zbudował willę dla kardynała Trivulzio pod Tivoli w 1521-24, wykonał plan zamku Capraroli w 1524 oraz



Rys 286 Rafael. Villa Madama. Przekrój poprzeczny.



Rys 287-Peruzzi, palazzo Farnesina, plan

projekt palazzo Spada w 1523 i palazzo Ossoli w Rzymie z 1525. Po powrocie do Rzymu w 1535 zaczął wznosić Palazzo Massimo alle Colonne. W Montepulciano zbudował pałac Ricci.

Ponadto w Rzymie w 1534 pracował przy bazylice ś. Piotra. Komentował Wi-

truwiusza i napisał dzieło o dawnej architekturze rzymskiej.

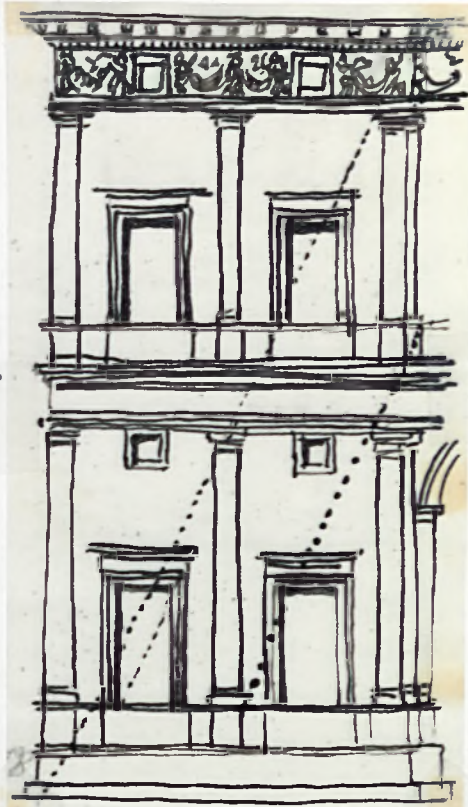
Pierwszym jego poważnym dziełem jest willa Farnesina w Rzymie z 1506-9 /Rys 287-89/. Willa ta ma plan z dwoma ryzalitami, jak Brunellesco willa Medyceuszów w Caregii. Dwukondygnacyjowa, ozdobiona jest dwoma piętrami porządków. Ma po środku loggię pięciolukową zwróconą do ogrodu między ryzalitami ozdobioną freskami na stropie.

Pilastry porządku występują na gładkich otynkowanych ścianach, a okna są skromnie obramowane i zwieńczone płaską płytą. Była to willa zbudowana dla kardynała Alessandro Farnese i postawiona w dużym ogrodzie na

prawym brzegu Tybru.

Wnętrza dekorują liczne freski. Malował tu Rafael "Triumf Galatei" w 1516 w portyku z licznymi scenami miłosnymi, a ponadto malowali tacy mistrzowie jak: Sodoma, Peruzzi, Sebastiano Luciani w 1512 a w 1519 Giuliano Romano, Francesco Penni i Giovanni da Udine. Sodoma w "sala della colonna" malował sceny miłosne związane z Aleksandrem Macedońskim.

Palazzo Massimi /Rys 290-92/ Peruzzi zaczął projektować w 1527. Budynek ten został postawiony wśród gęstej zabudowy na zakolu ulicy. Peruzzi zamiast zaprojektować jeden obiekt zaprojektował dwa pałace



Rys 288- Peruzzi, palazzo Farnesina, fragment elewacji z pokazaniem proporcji.



Rys 289 Peruzzi Palazzo

Farnesina, w portyku dekoracje plafonu

o ujednoliconej elewacji od strony ulicy. Pierwszy pałac z lewej strony ma z trzech loggie, a z czwartej strony jest zamknięty ścianą ze schodami wypełniającymi w planie ukos w stosunku do sąsiedniego budynku. Na parterze są głębokie nisze, które dawniej ozdabiały rzeźby i fontanny. Drugi pałac ma od ulicy głęboki portyk trzy-arkadowy i w środku dziedziniec mający na dwóch ścianach naprzeciwległych otwarte loggie.

W głębi od strony bocznej uliczki są wozownie i stajnie oraz pomieszczenia, prawdopodobnie przeznaczone na składy. Elewacja od ulicy ma u dołu pary pilastrów i kolumn przy portyku dźwigające belkowanie z mocno nawieszonym gzymsem. Powyżej jest ściana rustykowana, trzykondagnacyjowa z wysokimi oknami na piętrze do dużych sal i z oknami niskimi o kształcie prostokątów leżących na pozostałych dwóch piętrach. Okna pierwszego piętra mają gzymsy oparte na pionowych konsolach, a na wyższych piętrach są szeroko oprofilowane. Budynek u góry wieńczy gzyms oparty na modylionach. Po tragedii rzymskiej w 1527 jednym z czołowych architektów był Antonio da Sangallo Młodszy /1483-1546/ urodzony we Florencji syn siostry Giuliana i Antonia da Sangallo Starszego, u którego uczył się przyszłego zawodu. W 1503 przyjechał do Rzymu aby pracować u Bramante-go.

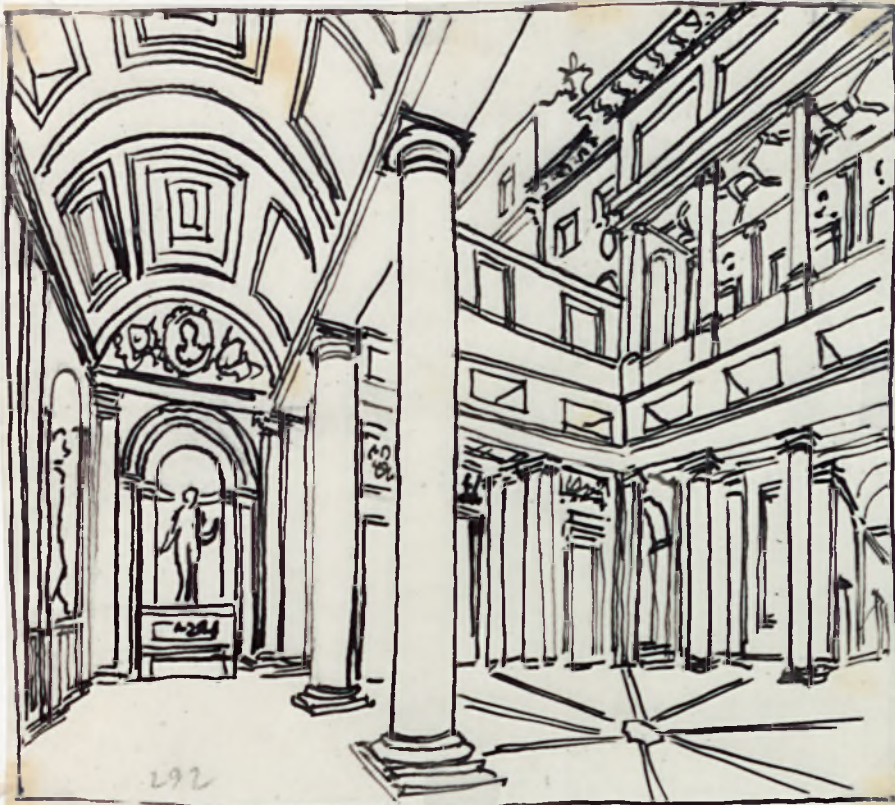
Wśród jego licznych dzieł zasługują na uwagę: z 1507 kościół Santa Maria di Loreto, San Luigi dei Francesi, San Giovanni dei Fiorentini zbudowany w 1519, otrzymał elewację dopiero w XVII. Ponadto nieukończony kościół Santa Maria di Monserrato. Ponadto zbudował pałace: Baldassani w 1510-15, Farnese w 1513-34, wykonał projekt pałacu dla papieża



Rys 290 Peruzzi, Palazzo Massimi w Rzymie, plan.



Rys 291 Peruzzi. Palazzo Massimi w Rzymie. Przekrój poprzeczny, przez dziedziniec i wielką salę na piętrze.



Rys 292 Peruzzi. Palazzo Massimi w Rzymie.
Widok dziedzińca w pierwszym, lewym pałacu.

Leona X. Zbudował jeszcze Bank San Spirito w 1523-24 oraz palazzo Sacchetti w 1543. Od 1521 pracował przy bazylice ś. Piotra. Ponadto budował liczne fortyfikacje w 1521 z Peruzzim oraz wykonywał plany zamku Caprarola, pięciobocznego, z bastionami w narożach. Zamek w Caprarola zbudował ostatecznie Vignola.

Antonio da Sangallo Młodszy w 1515 pracował przy umocnieniach w Civita Vecchia wraz z Bramantem i Michałem Aniołem.

Postawił mały kościółek Santa Maria di Loreto koło kolumny Trajana w 1507, o kopule później przekształconej.

Zbudował ciekawy budynek Banku San Spirito w Rzymie o głównej narożnej elewacji, w której ponad rustykowanym parterem z małymi oknami i z portalem głównego wejścia jest ściana powtarzająca wysunek łuku tryumfalnego z czterema wielkimi pilastrami i środkowym wielkim półkolistym łukiem, nad którymi na belkowaniu stoją rzeźby. Po bokach między pilastrami są dwie kondygnacje okien przedzielonych jak w łukach medalionami. Ten typ rozwiązania z wejściem narożnym do banku, za którego przedsionkiem ze schodami na wyższe piętro, leży sala operacyjna banku i z tak ukształtowaną elewacją o formie łuku tryumfalnego ^{była} będą odtąd powtarzać w dalszej Europie do XX wieku włącznie. Taka elewacja bankowa była również w Warszawie na rogu ulicy Czackiego i Traugutta.

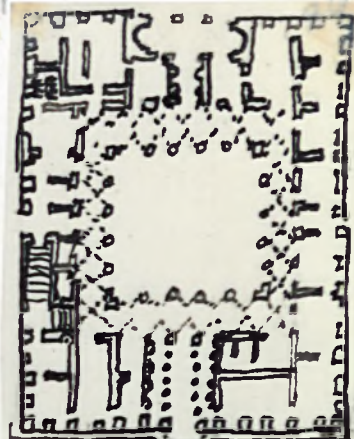
W 1524 Sangallo lub Peruzzi zbudowali Palazzo Linotta, oraz Palazzo Ossoli o elewacji w typie architektury Caçellerii /Rys 293/.

Przy bazylice ś. Piotra Antonio da Sangallo Młodszy pracował w latach 1520-34 przy projektowaniu, a budował bazylikę w latach 1534-46. Zbudował mury zewnętrzne i słupy ze sklepieniami pod kopułę centralną znacznie



Rys 293 Antonio Sangallo Młodszy, Plan i elewacja Palazzo Ossoli w Rzymie.

Rys 294 Antonio Sangallo, sytuacja i plan Palazzo Farnese.



powiększając słupy zaprojektowane przez Bramantego oraz likwidując głębokie wnęki w słupach o średnicy 9 metrów, jakie wprowadził Peruzzi. Łuki zbudowane pod żagle i tambur środkowej kopuły wykonał szerokości 8,8m.

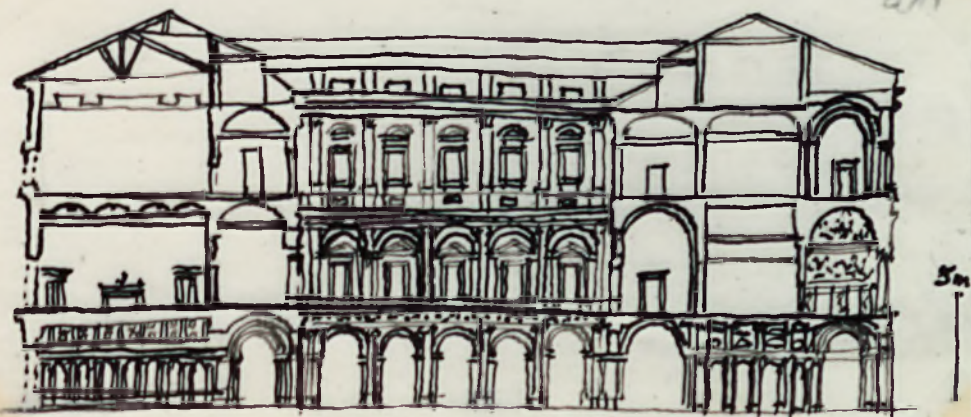
Najcenniejszym dziełem Antonio da Sangallo Młodsze jest Palazzo Farnese /Rys 294-298/.

Pałac ten stworzył typ elewacji odtąd powtarzanej przez trzy wieki. Na dzieło to złożyła się również twórczość Michała Anioła po śmierci Sangalla. Michał Anioł zbudował ozdobny balkon nad wejściem głównym i narysował wielki gzyms wieńczący elewację

/Rys 297/. Ponadto zbudował trzecią kondygnację dziedzińca.

Loggię od ogrodu projektował Giacomo della Porta w 1589.

Pałac Farnese jest dalszym logicznym rozwinięciem planu trzykondygnacyjnej elewacji florenckiej z XV stulecia. Zamknięty dziedziniec ma galerie łukowe na parterze i na piętrze ze słupami niosącymi łuki na impostach i z półkolumnami niosącymi belkowanie porządku. Arkady na parterze są otwarte i wiążą się z pięknym kolumnowym vestibulem. Kapitele są tokańskie. Na piętrze łuki są obudowane z oknami pod trójkątnymi frontonami a porządek jest tu joński. Na piętrze obudowa arkad jest wyłącznie na ścianach bocznych, natomiast galerie skrzydła przedniego i na wprost leżącego, tylnego są otwarte, podkreślając oś symetrii dziedzińca o planie kwadratowym.



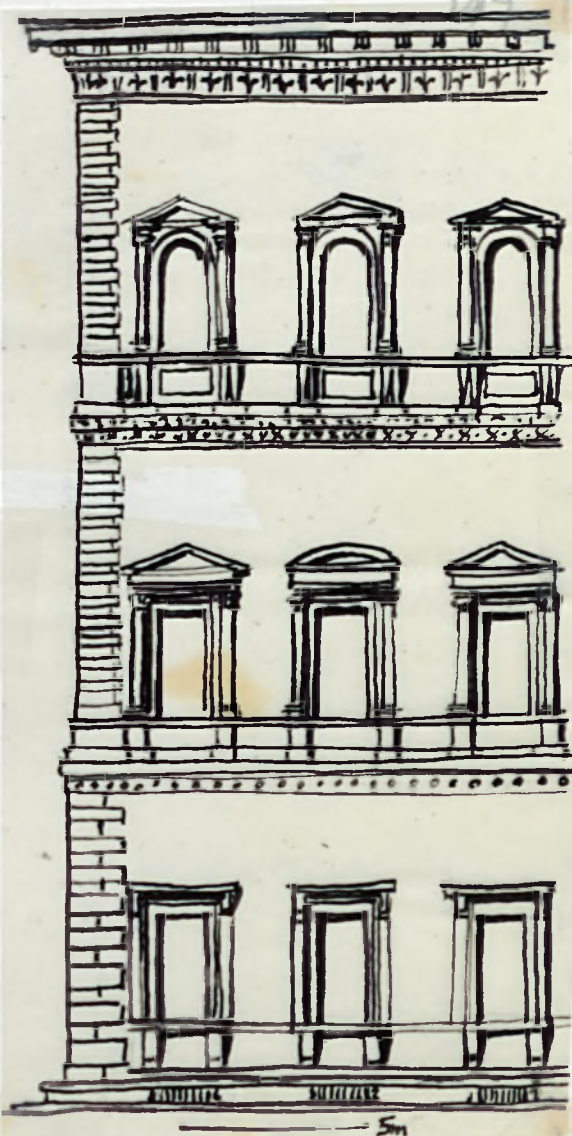
Rys 295, Antonio da Sangallo Młodszy, Przekrój poprzeczny przez Palazzo Farnese w Rzymie.



Rys 296 Antonio da Sangallo Młodszy
Elewacja Palazzo Farnese w Rzymie.

Na pierwszym piętrze, głównym "piano nobile", jest główna sala oświetlona dwustronnie, dwukondygnacyjowa, na elewacji frontowej zajmująca pięć okien, przekryta kasetonowym pułapem polichromowanym. Z lewej strony od wejścia ma szerokie reprezentacyjne schody oparte na ścianach. Trzecia kondygnacja dziedzińca zbudowana przez Michała Anioła jest zupełnie inna. Nie ma arkadowań a jedynie pilastry korynckie podpierające belkowanie, ponad którym są okna pomieszczeń strychowych. Okna tej trzeciej kondygnacji mają nie trójkątne a łukowe tympanony. Oraz zamiast balustrady z tralkami mają okna oparte na ciągłej balustradzie pełnej.

Na elewacji dekorację stanowią rzędy jednakowych okien pod trójkątnymi i na zmianę łukowymi tympanonami, które podpierają kolumnienki po bokach okien. Naroża budynku są wykonane w rustyce z trawertynu i taka sama rustyka klinców występuje w łuku nad głównym wejściem. Okna opierają się po florencku na gzymsach międzykondygnacyjnych. Istnieje prawdopodobieństwo, że Michał Anioł zbudował również i od frontu trzecią kondygnację dając jej okna łukowe gdy pozostałe są prostokątne. Tymaczyłoby to budowę głównej sali na trzeciej kondygnacji, gdy sale te zawsze budowane były na pierwszym piętrze. Ponadto wiadomo, że Michał Anioł zbudował piękny gzyms stanowiący 1:11 wysokości całej elewacji i mający wysięg półtora



Rys 297. Antonio da Sangallo Młodszy. fragment elewacji Farnese.

metra. Gzyms ma u dołu ząbki i wole oczy, a powyżej modyliony podpierające plintę ozdobioną lwimi łbami, jak w rzymskich gzymsach. Fryz podgzymsowy dekorują na zmianę reliefy kwiatonów i herbowe lili. Od spodu jak w gzymsach antycznych między modylionami występują rzeźbione rozety.

Michał Anioł zbudował nad klincami portalu wejściowego lekko wysunięty balkon z tralek oraz przebudował okno balkonowe na "porte-fenêtre" z trzema kolumnkami po bokach podpierającymi belkowanie pod trzema kamiennymi tarczami herbowymi, z których środkowa wyższa jest udekorowana liliami herbu rodu Farnese.

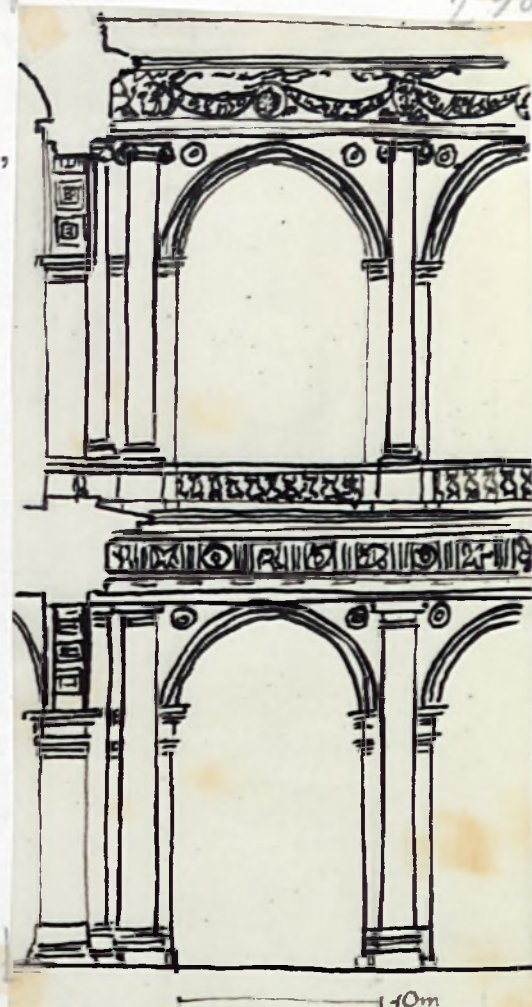
Na dziedzińcu o wymiarach w planie 27 na 27 m, słupy, półkolumny i arkady jak i belkowanie są wzorowane na ruinach antycznego Teatru Marcelusa.

Budując trzecią kondygnację Michał

Anioł poniechał łuków i dał pilastry poszerzając nieco dziedziniec przez zwężenie ścian zewnętrznych ponad gzymsem piętra. Pomieszczenia strychowe otrzymały małe okienka uzyskane przez załamanie połaci dachowej.

Architektura dziedzińca jest bardzo bliska architekturze jaką zastosował Jacopo Sansovino, uczeń Bramantego w gmachu Biblioteki na Placu ś. Marka w Wenecji.

W pałacu Farnese wysokości kondygnacji są zmienne i w porównaniu do pałaców florenckich podobne. Wynoszą na parterze około dziewięciu metrów, jedenaście na pierwszym piętrze i osiem na drugim, tak, że wysokość całkowita elewacji wynosi około trzydziestu metrów. Największym walorem architektonicznym pałacu Farnese jest elewacja o jednolitym rytmie typu florenckiego rozwijająca formę zastosowaną w elewacji Cancellerii. Należy tu podkreślić jednolitą elewację pozbawioną ryzalitów.



Rys 298 Anonio da Sangallo Młodszy, detal dolnych galerii dziedzińca pałacu Farnese w Rzymie.

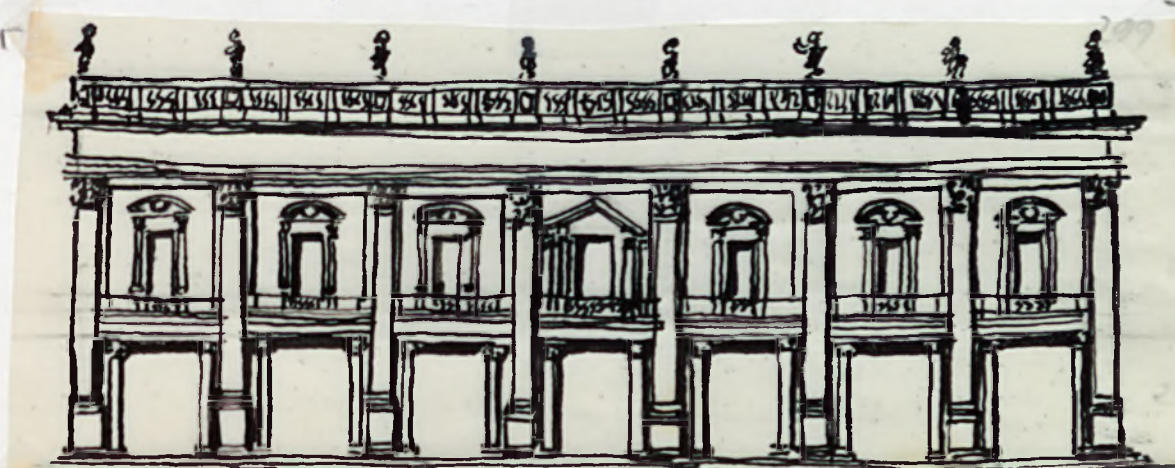
Największym architektem papieskim jest Michelangelo Buonarroti urodzony w 1475 w Caprese pod Florencją, zmarły w Rzymie w 1564.

W 1505 przyjechał do Rzymu dla wykonania w marmurze grobowca papieża Juliusza II. W 1508-11 malował w Kaplicy Sykstyńskiej strop, a w latach 1535-41 Sąd Ostateczny na ścianie ołtarzowej. Po śmierci Antonia da Sangallo Młodszego otrzymał w 1546 budowę bazyliki ś. Piotra. W 1557 wykonał pierwszy model kopuły w glinie, a w 1558-61 z drzewa.

Kończy pałac Farnese. Buduje plac na Kapitolu, w 1550 schody w Belwedrze watykańskim i projektuje kościół San Giovanni dei Fiorentini.

W 1551 wykonuje model pałacu dla papieża Pawła III, a w 1561 przebudowuje bramę Porta Pia i w Termach Dioklecjana buduje kościół Santa Maria degli Angeli w 1563-4.

Przystępuje do pracy nad zespołem Kapiotolińskim na zlecenie papieża Pawła III w 1536 / Rys 52-55/. Nowa kompozycja ma być zorganizowana na dawnym najświętszym miejscu antycznego Rzymu dominującym nad Via Sacra i nad Forum Romanum, tam gdzie stała prastara świątynia Jowisza. Michał Anioł obraca kierunek kompozycji od strony Forum Romanum w stronę przeciwną w kierunku opadania terenu w stronę Tybru i za nim wzgórza Watykańskiego, na którym buduje się bazylikę ś. Piotra. Zachował Buonarroti pałac Senatorów, dzieło średniowieczne, zbudowane na murach rzymskich antycznego Tabularium, które wieńczyło od strony Forum wzgórze kapiotolińskie. Zachował antyczne ruiny Palazzo Conservatori adaptując je do nowej zabudowy oraz dostosował się do ograniczonego terenu przez kościół Santa Maria degli Aracoeli, stojący przy placu kapiotolińskim. Zachował Pałac Senatorów /Rys 55/ jako główny obiekt placu utrzymując go na osi nowego założenia jako ścianę zamykającą kompozycję i stanowiącą tło dla powstającego rozwiązanie. Ten Trzykondygnacyjny budynek, którego parter pełny, bezokienny i rustykowany otrzymał schody zewnętrzne prowadzące wprost na piętro, stanowi podparcie budynku dwukondygnacyjnego o jednym porządku korynckich pilastrów podpierających belkowanie i balustradę, z posągami na osi pilastrów. Ostatecznie dekoracje



Rys 299. Michał Anioł Elewacja pałacu Konserwatorów na placu kapiotolińskim w Rzymie.



Rys 300 Michał Anioł, Widok placu na Kapitolu w Rzymie.

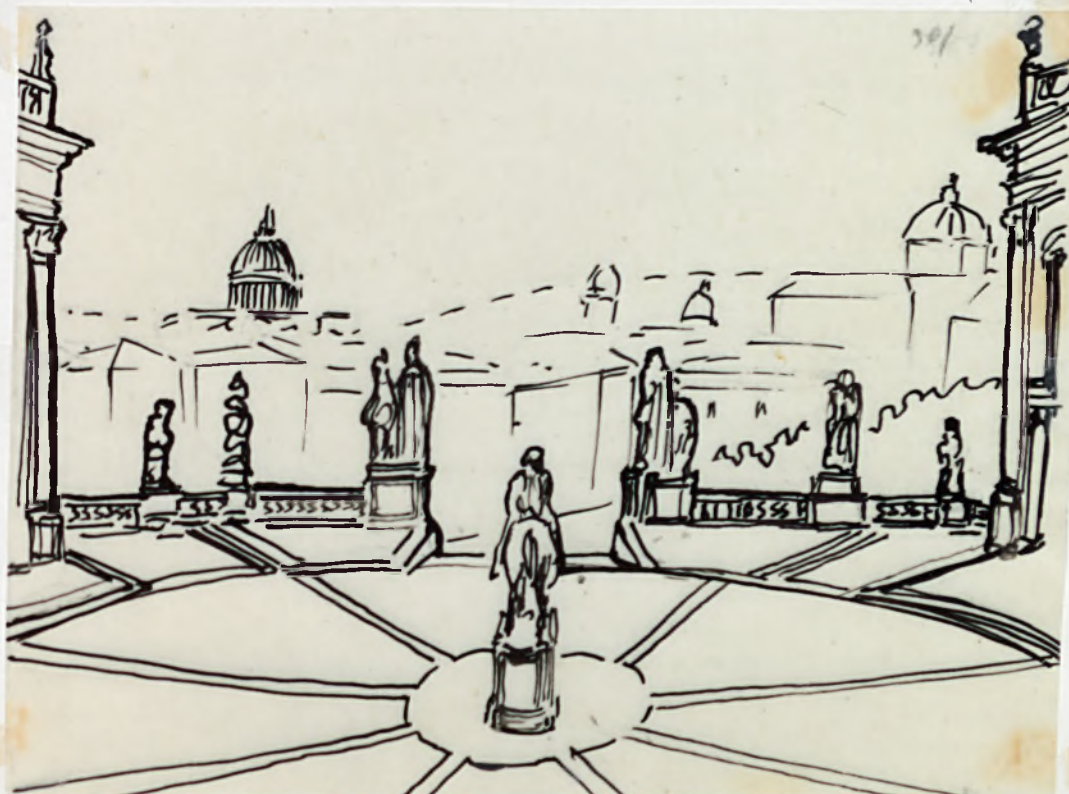
okien na fasadzie ukończył Girolamo Rinaldi w 1592, a wysoką, wąską, wieżę trzykondygnacyjową, stojącą po drugiej stronie Pałacu Senatorów od strony Forum ukończył Luigi Starszy w 1579.

Michał Anioł zachowując ukos ruin pałacu Konserwatorów postawił dwa skrzydła boczne zbieżne, tworząc trapezowy plac w planie zwężający się w stronę otwartego widoku na perspektywę miasta, czwartej strony placu, uformowanej z balustrady od strony spadku zbocza z rzeźbami. /Rys 300/ Plac rozszerza się w stronę pałacu Senatorów, wolno stojącego pomiędzy bocznymi uliczkami, na którego elewację zachodzą odsunięte skrzydła boczne, nowych pałaców wzniesionych przez Michała Anioła. Nie wiążąc budynków Michał Anioł zamknął wewnątrz zawężając stronę otwartą placu. Boczne skrzydła stanowią dwa bloki pałacowe o jednakowych elewacjach, dwukondygnacyjne, płaskie bez ryzalitów czy występów. Pałac Konserwatorów otrzymał nową elewację za życia twórcy, gdy drugie skrzydło zajęte

przez Muzeum Kapitolińskie na zbiory rzeźb antycznych na lewo w planie zostało ukończone dopiero w XVII wieku. Na całej długości prostych w planie skrzydeł na parterze są głębokie podcienia przekryte płaskim architrawem opartym na kolumnach jońskich. Masa piętra i jego zwieńczenie optycznie spoczywają na korynckich pilastrach dużego porządku, dwukondygnacyjnych stojących na stylobatach. Pilastry niosą belkowanie z nawieszonym dużym gzymsiem i z balustradą z rzeźbami na osi pilastrów. Mocną plastykę elewacji wzmacniają bogate obramowania okien kolumnami korynckimi dźwigającymi łukowe tympanony rozerwane u dołu i z rzeźbionymi muszlami po środku. Okna opierają się na balustradach z tralkami, stojących na gzymsie parteru. Na osi skrzydeł dla podkreślenia wejścia do budynku, z głębokiego podcienia nie zakłócając dolnego rytmu na parterze, Buonarroti na piętrze, zmienił obramowanie środkowego okna poszerzając je od pilastra do pilastra i opierając tympanon na parach kolumn jońskich, gdy pozostałe są korynckie. /Rys 299/.

Elewacja została wyłożona blokami trawertynu, w których wyrzeźbiono dekoracje.

Fasada pałacu Senatorów stanowiąca tło dla placu jest bez podcienia wyższa od skrzydeł bocznych o rustykowany parter i dwubarwna, gdyż między pilastrami pozostawiono cegłę licową różową. Elewacja ta prawie płaska ma małe boczne ryzalitty i pośrodku dwubiegowe z dwóch stron pnące się schody zewnętrzne oparte na łukowo wyciętych pierwszych stopniach u dołu obejmujących cały front budynku. Na tej elewacji pilastry dwukondygnacyjne zostały podniesione o dolną ścianę parteru.



Rys 301 Michał Anioł. Widok z Placu na Kapitolu na ś. Piotra kopułę.

W perspektywie górna część pałacu Senatorów przy podchodzeniu schodami od dołu na plac wiąże się z poziomem pilastrów na skrzydłach, gdyż cała wysokość parteru w pałacu stojącym w głębi placu zostaje zasłonięta przez balustradę ściany wódkowej. Dekoracja schodów zewnętrznych pałacu Senatorów była rozpoczęta za życia mistrza, ale kończąc architekci prowadzący budowę odeszli od projektu Michała Anioła.

Oto na górnym podejściu miał być zbudowany portyk ^{który} ~~kałi~~ widać na rysunku Peyraqua przedstawiającym Kapitol według projektu Michała Anioła. Ponadto mistrz chciał umieścić w niszy pod podestem schodów na osi placu wielką antyczną rzeźbę Jowisza, która dawniej stała na tym miejscu, a została ustawiona mała rzeźba symbolizująca Rzym.

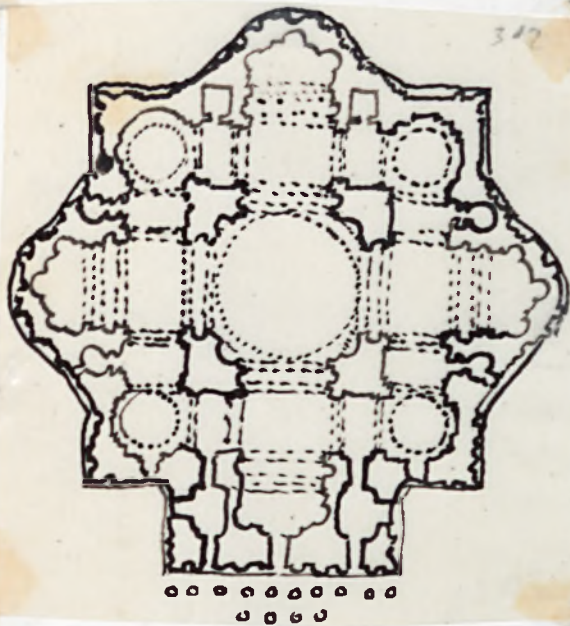
Na środku placu w 1538 stanął wspaniały pomnik konny Marka Aureliusza na niskim piedestale narysowanym przez Michała Anioła, z białego i zielonego marmuru na tle ciepłych kolorów mozaiki posadzkowej placu. Buonarroti narysował centralny owal, którego poziom obniżył, pobocza nieco podnosząc płaskimi stopniami. Sam środek owalu nieco podniósł dla odprowadzenia wód opadowych do kanaliku podziemnego.

Wspaniale wykorzystał Michał Anioł rzeźbę terenu, istniejące budynki, rzeźby jak i otoczenie placu. Wpisał się w ciasną zabudowę otaczającą kapitolinskie wzgórze, którą dopiero przy budowie pomnika Wiktora Emanuela poważnie przerzedzono.

Wykorzystał oś via Aracoeli, ulicy tworzącej główne dojście z miasta do placu. Zgrabnie rozwiązał powstający kąt między osią placu a osią ulicy odpowiednio ustawiając szerokie a płaskie stopnie prowadzące z dołu na plac. Przy schodach ustawił na placu u góry dwie duże grupy rzeźb antycznych Dioskurów i dalej ustawiając na balustradzie po trzy kamienne rzeźby antyczne na każdej stronie. Powstała czwarta elewacja placu zwrócona na zewnątrz do miasta i do pobliskiej zieleni z balustradą z tralkami rysunku Michała Anioła.

Głównym akcentem perspektywy otwartej strony placu jest daleka ogromna kopuła ś. Piotra, którą również w następnych latach projektował i rzeźbił jej model Michelangelo /Rys 301/. Ten przepiękny plac kapitolincki pokazuje nam wielkość talentu Buonarro-tiego, który potrafił stworzyć wspaniałą kompozycję urbanistyczną z wielorakich elementów obcych. Uzyskał syntezę kompozycyjną na tym niewielkim placu, który dzięki dalekiej perspektywie nabrał ~~wielkiej~~ monumentalności.

Dodatkową ozdobą placu jest mozaikowa posadzka deseniowa wgłębiająca się i tworząca koncentrację do pomnika. Rozwinął wielki mistrz delikatny koloryt grający białymi marmurami obramowań, złocistym trawertynem wykładzin, różem licówki na ścianach pałacu Senatorów, kontrastujących ze złoconą zielenią patynującego się brązu na pomniku przy błękitnie otwartego nieba i zieleni ciemnej poza balustradą.



Rys 302 Michał Anioł. Plan bazyliki ś. Piotra w Rzymie.

W 1547 został Michał Anioł budowniczym bazyliki ś. Piotra w Rzymie /Rys 302-305/. którą realizował przez siedenaście lat aż do śmierci.

Zachował z wcześniejszych realizacji jedynie częściowo słupy i łuki Sangalla łączące je pod centralną kopułą, uzyskując zgodę papieża na rozbiórkę pozostałych murów wzniesionych przez Sangallę. W zasadzie zdażył niemal całkowicie zbudować świątynię według swojego projektu osiągając o wiele więcej niż wszyscy jego poprzednicy. Zachował ogólną koncepcję Bramantego budując obiekt centralny ale upraszczając jego plan jak i zmieniając ogólny

charakter architektury jak i poszczególnych elementów. Stworzył prosty czytelny plan 302/ osiągając większą spójność kompozycji od Bramantego. Poważnie uprościł plan likwidując zewnętrzne loggie i naróżne kaplice, dzięki czemu otrzymał przewagę części centralnej nad otaczającymi wnętrzami. Opracował architekturę wnętrza wprowadzając kolosalny porządek pilastrów kanelowanych korynckich ustawianych parami, wyższych od pilastrów zewnętrznych. Przekrył wnętrza wielkimi sklepieniami kolebkowymi kasetonowymi. Na zewnątrz wprowadził wysokie attyki, których okna stały się dopełnieniem w oświetleniu wnętrza. Wprowadził wszędzie parzyste podpory zarówno we wnętrzu jak i stosując parzyste lizeny w attykach, czy parzyste kolumny dookoła tamburu kopuły jak i samej latarni. Systematyczne stosowanie tej zasady nadało jedność kompozycyjną budynkowi. Zgrupował wszystkie wejścia na ścianie wschodniej, gdzie miały stać wielokolumnowe portyki. Michał Anioł nadał świątyni masywny charakter stosując miękkie łukowe ściany w planie. Nadał rzeźbiarski charakter bryle będąc w pierwszym rzędzie rzeźbiarzem jak Rafael był malarzem.



Rys 303 Michał Anioł. Elewacja bazyliki ś. Piotra w Rzymie.

Z działalności Michała Anioła pozostało wewnątrz dookoła kopuły, cała zewnętrzna ściana w tylnej części budynku, gdyż później dobudowano od przodu trzynawę z ogromnym portykiem. Wielki wkład pracy włożył Michał Anioł w ukształtowanie kopuły wykonując kolejno pierwszy model gliniany w 1546, drugi drewniany w 1547 i trzeci drewniany w 1557 oraz czwarty, ostatni również drewniany, bardzo szczegółowy, wykonany w latach 1557-61. Mając ten model przed sobą ten 89 letni starzec obserwował z balkonu swego mieszkania początek budowy kopuły. Zaprojektował kopułę podwójną na wzór kopuły

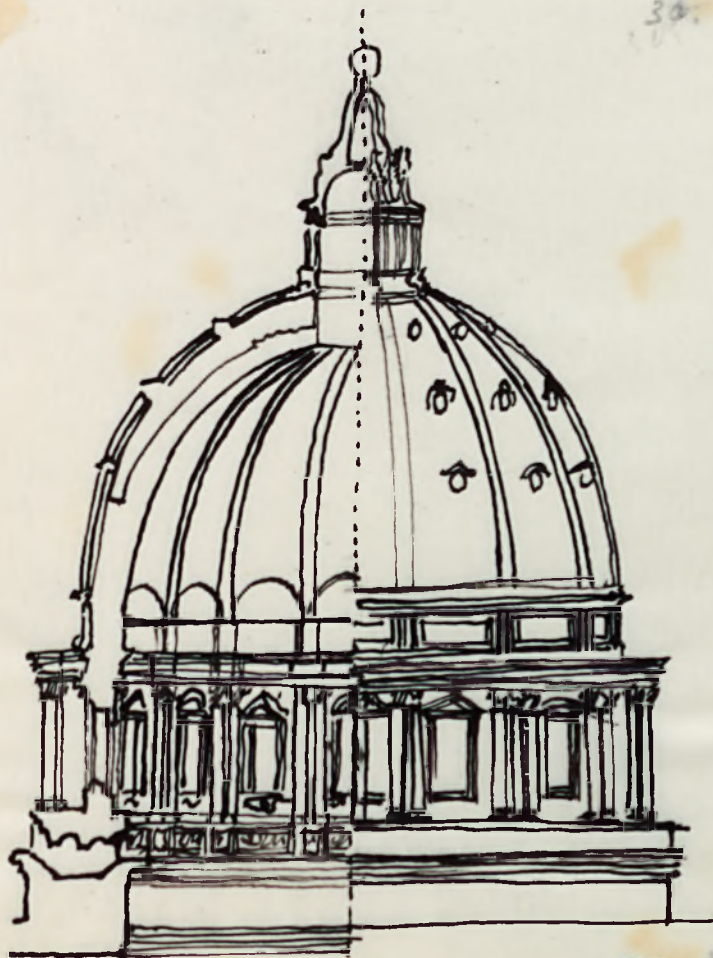
Brunellesco z tym, że postawił ją na wysokim tamburze z oknami i na zewnątrz z kolumnadą. Podobne rozwiązanie występuje w kościele Santa Madonna di San Biagio w Montepulciano zbudowanej w 1519 przez Antonia da Sangallo Starszego, ale o

W pierwszym modelu Michała Anioła kopuła miała jeszcze formę półkuli zgodnie z marzeniami Bramanteo o kopule z Panteonu postawionej na tamburze z kolumn. W modelu z 1557 Michał Anioł lekko podniósł kopułę. Giacomo della Porta /Rys 304/ ostatecznie kończąc budowę w 1558-90 w sposób zasadniczy realizując koncepcję Michała Anioła podniósł jeszcze wyżej kopułę o 4,24m tworząc kopułę owaloidalną, ale o formie i dekoracjach Buonarrotiego jak nierealizując marzenie mistrza o podwyższeniu kopuły.

Giacomo della Porta nadał kopule szczęśliwie pomyslaną linię dynamiczną. Tak, że współczesna kopuła zamykająca perspektywę z placu na Kapitolu niewiele odbiega od pomysłu Michała Anioła. Stoi na tamburze Buonarrotiego z kolumnadą i zachowuje te same dekoracje i podziały, będąc jedynie nieco silniej wyniesioną ku górze. Gdy pierwsza kopuła Brulellesco była ostrołukowa, a następne były półkoliste to ostatnia kopuła renesansowa wraca do dynamicznej formy podwyższonej i zwężającej się zastępując przekrój ostrołukowy owalem.

Wysokę oceniamy wspaniałą architekturę rzeźbioną przez Michała Anioła : we wnętrzu kaplicy Medicich z już ~~wysokim~~ porządkiem

column korynckich, o swobodnej rzeźbiarskiej kompozycji, otwartych od dołu łuków tympanonów nad prostokątnym wyładowanym na boki u góry obramowaniem prostokątnych wnęk,
we wnętrzu Biblioteki Laurenzianay, której występują podwójne kolumny i portal ~~na~~ który nakłada swoje profile na trzony kolumn,
na placu na Kapitolu, w którego pałacowych skrzydłach występują wielkie porządki, a tympanony nad okienne są rozerwane i wypełnione rzeźbami muszli. ~~Są~~ Dolne stopnie obwodzące pałac Senatorów mają bardzo złożony rysunek wijących się krzywych linii,
we wnętrzu bazyliki ś. Piotra o kolosalnym porządku parzystych pilastów trów jak i o parzystych kolumnach na tamburze pod kopułą, *oraz*
Stwierdzamy, że wielki mistrz łamiąc zasady kompozycji klasycznej i prostotę dążąc świadomie do bogatej, wielocieniowej dekoracji i do bryły złożonej o miękkim planie krzywych ścian - tworzy świadomie nową architekturę barokową zamykającą rozwój renesansu.
Kończy się okres Odrodzenia, które trwało około 120 lat od Brunellesco do Buonarrotiego również florentyńczyka.
Odtąd, ~~jak pisze A. Chojas~~, zaczyna się dekadencja od Berniniego prowadząca do upadku sztuki.



Rys 305 Michał Anioł. Kopuła
ś Piotra w Rzymie .

3.3.3. Trzeci okres renesansu w Italii północnej.

3.3.3.1. Rzeźba.

W Sienie Lorenzo di Mariano Mazzina /1476-1536/ rzeźbi płaskorzeźby w stylu klasycznym w kaplicy S.Andrea przy kościele San Francesco oraz tabernaculum w Fonteguista.

Vincenzo Onofri /1470-1529/ uczeń Niccolo z Bari wyrzeźbił grobowiec "Sepolcro San Petronio" w Bolonii.

Francesco Raibolini Frandia rzeźbi medaliony oraz popiersia.

Andrea Briosco Riccio /1470-1532/ architekt i rzeźbiarz jest twórcą nagrobka w Veronie w kościele San Fermo rodu Turriani. Wykuł rzeźby zdobiące chór w Santo w Padwie w latach 1507-16.

Giovanni Minelli de Bardi /1460-1527/ z Padwy wyrzeźbił chrzcielnicę dziś stojącą w Pinakotece w Monachium.

Benedetto Briosco uczeń Amadea wraz z Tomasso Jacopo Rodasi z Margoglia /1478-1526/ w latach 1501-07 rzeźbili w katedrze w Como i tam jest ich dzieło piękne tabernakulum.

Caradosso di Fopa wykonał drzwi brązowe do San Pietro in Vincoli w Rzymie w 1477, a w Lombardii pracował do 1526.

Cristofro Solari z Gobbio brat Andrea Solari wyrzeźbił wspaniały grobowiec Ludovico Moro i Beatrice d'Este w Certosie w Pavii w 1498. Do katedry w Mediolanie wyrzeźbił Ewę a dla Castello Sforzesca popiersie Chrystusa. Cristoforo Solari jako manierzysta zawsze naśladował formy stosowane przez Leonarda da Vinci.

3.3.3.2. Malarstwo.

W Sienie maluje Giovanni Antonio Bazzi z Vercello, Sodoma /1477-1549/ który w kościele San Domenico w 1526 tworzy freski w stylu Leonarda da Vinci. W następnych latach maluje freski w Rzymie w Willi Farnesina. W Sienie jego dzieła są w Monte Oliveto Maggiore a w Uffiziach we Florencji jest jego obraz "S' Sebastian".

Pierwsza szkoła z Bolonii objawia się przez portret "Ewangelisty Scappi" dzieło Francesco Raibolini nazywanego Francia /1450-1517/ złotnika malującego obrazy religijne.

Ercole Grandi di Ferrara /1491-1531/ uczeń Lorenza Costa maluje freski religijne. Il Garofalo Benvenuto Tisi /1481-1531/ maluje freski w Ferrarze i w Rzymie. Dosso Dossi Giovanni di Niccolo Luteri /1479-1542/ maluje freski ze scenami mitologicznymi w Ferrarze, Modenie i w Mantui. Jeszcze w XVI stuleciu maluje freski w Mediolanie Vincenzo Foppa /1430-1516/ twórca renesansowej szkoły lombardzkiej. Nadto w Mediolanie maluje Ambrogio Borgognone Bramantino ze szkoły Foppy w latach 1500-25 tworząc obrazy pod przemożnym wpływem Leonarda da Vinci. W Pavii Girolamo Romanino /1484-1562/ maluje portrety i freski kościelne.

W Cremonie tworzy ród Campich: Galcazzo /1475-1536/, który naśladowuje Perugina. Moretto da Brescia /1498-1554/ maluje portrety i freski religijne.

W Vicenzy Giovanni Buonconsiglio /1495-1535/ maluje obrazy religijne, a później przenosi się do Wenecji.

W Veronie maluje Morone Domenico /1442-1517/ i jego syn Francesco /1474-1529/ malarz o-brazów ołtarzowych. Girolamo dei Libri /1474-1555/ maluje freski w kościołach. Ponadto malują w Veronie: Il Cavazzola, Paolo Moranda /1486-1522/, Niccolo Giolfino /1476-1555/, Giovanni Francesco Carota /1480-1555/ oraz Francesco Torbido il Moro /1482-1562/. W Veronie urodził się wielki malarz następnej epoki Vero-nese .

W Parmie rozwija się osobna szkoła malarska. Dziąka tu Cima Giovanni Battista da Conegliano /1459-1518/ ze szkoły weneckiej malujący również w kościołach Vicenzy. Tworzą: Cristoforo Caselli /1460-1521/ i Alessandro Avaldi /1460-1524/ pracujący również w Ferrarze. Boccaccino /1467-1524/ maluje zarówno w Padwie jak i w Ferrarze, Genui, Cremonie i w Wenecji.

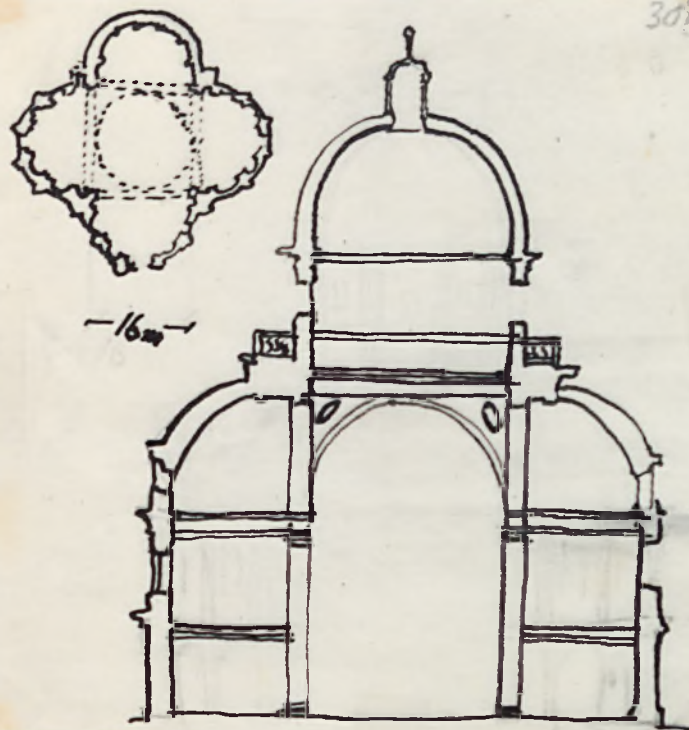
Ale głównym malarzem zarówno Parmy jak i całej północnej Italii w tym czasie jest Antonio Corregio /1489-1534/ pozostający pod wpływem sztuki Mantegni i będący naśladowcą sztuki Giorgiona ze szkoły weneckiej. Jest twórcą licznych lirycznych Madonn, "Danae", a w San Giovanni w Parmie fresku w kopule z 1520, w którym wśród obłoków są postacie pólnagich Apostołów.

Corregia sztuka religijna jest już bardzo świecka, a obrazy przynoszą nastrój i formę barokową jak w o-brazie Madonny ze ś. Hieronimem z 1527-30 na tle wspaniale namalowanego krajobrazu. Corregio był wybitnym pejzażystą, jak na to wskazuje świetnie namalowany chłodny krajobraz przedświtu za oknem nagrzanego wnętrza w obrazie "Danae". Historyk angielski A. Strong pisze: "Odrodzenie wydało swój ostatni kwiat.... od Corregia Italia nie miała już nic istotnego do powiedzenia innym narodom":.

Corregio namalował słynne obrazy: "Jowisza" z muzeum w Wiedniu, "Antiope" z Luwru i "Ledę z łabędziem" z Rzymu.

Gdy Leonardo da Vinci poszukiwał perspektywy powietrznej, ruchliwego drgania atmosfery, światłocienia i koloru w świetle z jego refleksami jako środków dla namalowania ekspresji to dla Corregia stały się one same celem ostatecznym. Corregio wiąże swą twórczość z idealizowaniem kobiecego piękna. Szuka bezosobowej piękności zatopionej w magii refleksów gry światła. Corregio Antonio Allegri /1489-1534/ pochodził z Corregio małego miasteczka pod Modeną.

306



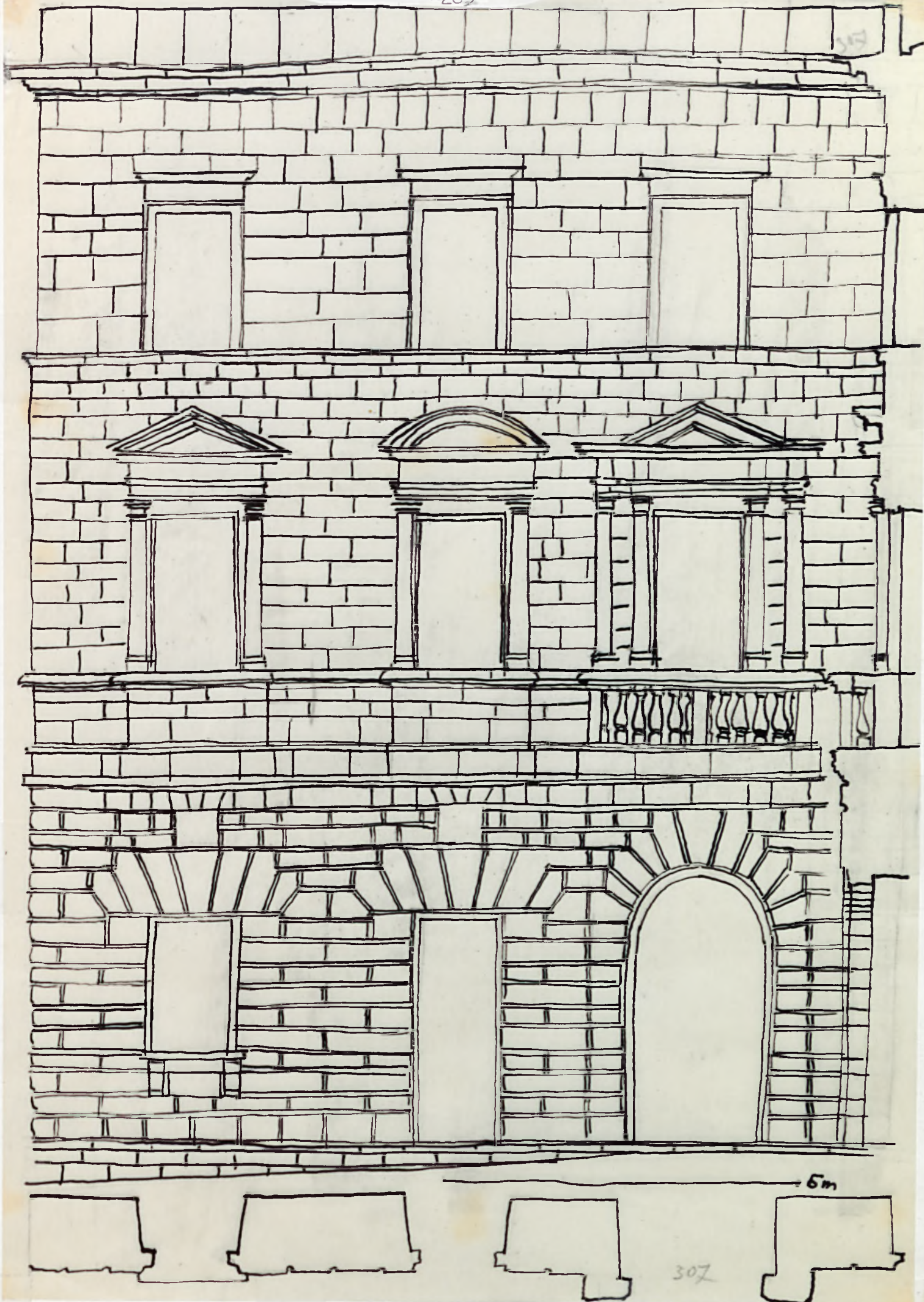
Rys 306. C. da Caprarola w Todi, Santa

Maria della Consolazione. Plan i przekrój. C. nawiązuje do tradycji XV stulecia. Ale właściwie już jest manierzystą idąc za Leonardem. Jego uczeń Francesco Parmigianino Mazzola /1503-40/ urodzony w Parmie inspirował się malarstwem Corregia. W 1521 Parmigianino maluje w „San Giovanni Evangelista” w Parmie w stylu obrazów Corregia, który w tym czasie pracował razem z nim w tym samym kościele. W 1521 Parmigianino ucieka z Parmy obleganej przez papieża Leona X do Mediolanu. W 1523 jest w Rzymie, a w 1527 w czasie Sacco di Roma zostaje uwięziony. Uwolniony jedzie do Bolonii, gdzie w 1530 maluje portret cesarza Karola V, w 1531 w Parmie dekoruje Santa Maria della Steccata. Od czasu pobytu w Rzymie ulega manierze Rafaela, w której odtąd maluje. Zetknięcie się Italii z Hiszpanami było dla sztuki włoskiej szkodliwe gdyż od tego czasu staje się zmysłowa, co już widać w twórczości Corregia.

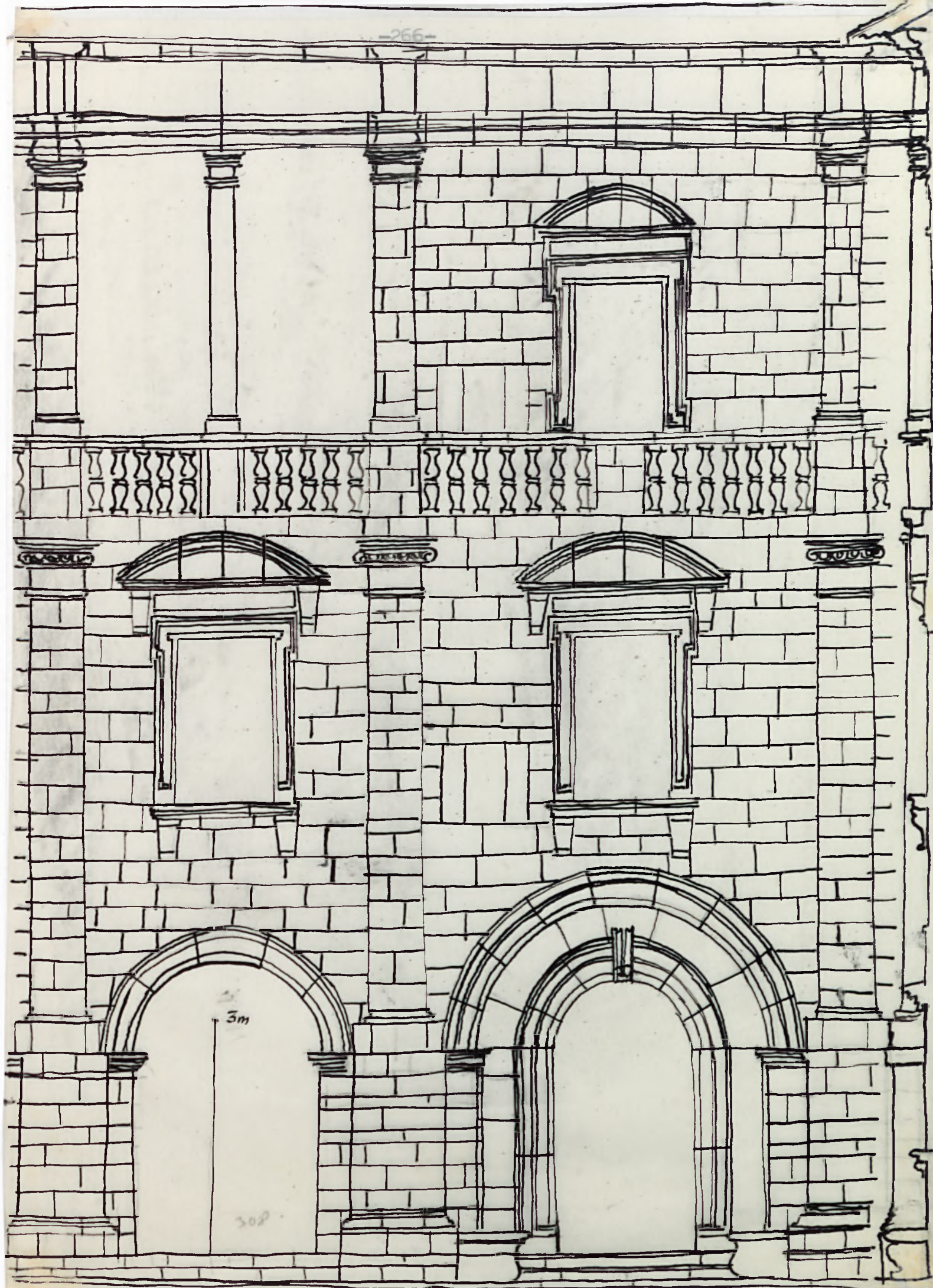
3.3.3.3. Architektura.

W Todi powstaje Santa Maria della Consolazione w 1508 / Rys 306/. Kościół ten ma plan kwadratu nakrytego kopułą z czterema niszami nakrytymi półkopułami. Jest to plan krzyża greckiego o zaokrąglonych ramionach, z 1534, wykonany według szkiców Leonarda da Vinci przez Bramante i zrealizowany przez Cola da Caprarola / Nicolo di Matteizo/. Wnętrze ma wysokie proporcje.

W Montepulciano i w Arezzo budował brat Giuliana, Antonio da Sangallo Starszy / 1455-1534/ architekt i rzeźbiarz urodzony we Florencji, w której umarł. Przez wiele lat pracował razem z swym bratem we Florencji jak i w innych miastach Toskanii. Zbudował Santissima Annunziata w Arezzo w 1506 oraz loggię na placu Annunziaty we Florencji w 1517.

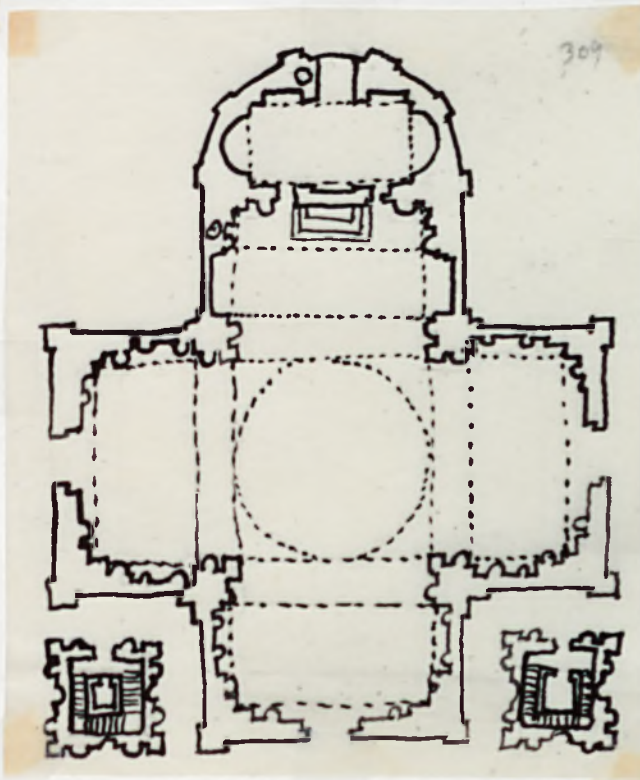


Rys 307. A. da Sangallo St. Montepulciano. Palazzo Pecora. Fragment elewacji.



Rys 308.A da Sangallo St. Montepulciano. Palazzo Natale-Nobili. Fragment elewac

A Antonio da Sangallo Starszy wzniósł kościół Santa Madonna di San Biagio w Montepulciano, w 1518-19, z domami dla kanoników. W tym samym mieście zbudował w 1520 Palazzo Cervini, trzykondygnacyjny, rustykowany na piętrze z oknami obramowanymi pilastrami podpierającymi belkowanie niosące tympanony na zmianę trójkątne i łukowe. Ponadto postawił pałace: Nobili, Canonica, del Pecora /Rys 307/ oraz na głównym placu w mieście w Montepulciano wzniósł portyk i fontanny. Palazzo Cervini trzykondygnacyjny ma w planie układ litery C z krótkimi skrzydłami bocznymi. Pałac ten na parterze ma elewację rustykowaną a na piętrze gładką z wklęsłymi fugami a na drugim piętrze bez fug zupełnie płaską. Na pierwszych dwóch kondygnacjach okna mają obramowania zwieńczone tympanonami na przemian trójkątnymi i łukowymi opartymi na konsolach o ciężkim profilu. Portal ma łuk obramowany klincami. Każdą kondygnację wieńczy pasy gzymsowe, na których po florencku są oparte okna. Palazzo Natale-Nobili /Rys 308/ zbudował Sangallo w 1520. W tym budynku przyjmuje inny system elewacji. U dołu stosuje pilastry jońskie, a toskańskie u góry. Stawia te dolne pilastry na wysokich impostach, tak, że obejmują wysokość obu dolnych kondygnacji. Na parterze łuki opiera na słupach na impostach, a nad łukami umieszcza okna silnie profilowane o rysunku obramowania stosowanym przez Michała Anioła poszerzające się u góry pod tympanonami. Na drugim piętrze Sangallo stosuje takie same okna, na części gdzie jest loggia stawiając kolumny toskańskie podpierające wysoki gzyms wieńczący budynek. Pałac ten został postawiony na działce narożnej i stąd asymetria jego elewacji.



Pałac Canonica z 1518 zbudowany dla kanoników ma zachowaną na piętrze loggię, a na parterze pięć łuków opartych na impostach słupów ozdobionych pilastrami jońskimi. Pary arkad pośrodku opierają się na jońskich kolumnach. Całość wieńczy wysunięty okap. Wnętrze galerii jest sklepienie krzyżowe.

W Monte San Savino, Antonio Sangallo Starszy zbudował Palazzo Comunale, oraz wzniósł liczne fortyfikacje jak w Civita Castellana, ukończona przez Antonio Sangallo Młodszego.

Jedną z pierwszych prac Antonio Sangallo Starszego jest Santa Annunziata w Arezzo zbudowana w typie archi-
Rys 309 A. da Sangallo St. Montepulciano. S. Madonna di S. Biagio, plan.

tektury Brunellesco. Jest to trzynawowa bazylika z trzyczęściowym narteksem z kopułą na skrzyżowaniu nawy głównej z transeptem. Nawa główna i transept są sklepione kolebkowo.

W Montepulciano kościół Santa Madonna di San Biagio z 1518-19 /Rys 309 i i 310/ ma plan krzyża greckiego z apsydą i z dwoma wolno stojącymi wieżami, z których lewa od wejścia została zbudowana w całości. Wysoka kopuła ma profil ostrołukowy. Wewnętrzne parzyste półkolumny podpierają belkowanie, na którym spoczywają sklepienia kolebkowe.

Kościółek w Pavii Santa Maria Coronata, Canepanova przypisywany Bramantemu z 1492 powtarza formę centralną lombardzką. Plan ma kwadratowy z czterema narożnymi

wnękami tworzącymi układ ośmioboku z czterema apsydami. Środek nakrywa ośmioboczna kopuła żebrowa stojąca na wysokim ośmiobocznym tamburze, którego ściany trempłowe niosą dach kryjący kopułę tak jak to stosowano w Lombardii w średniowieczu przy budowie centralnych ośmiobocznych baptysteriów. Przekrój kopuły jest jak w tych budynkach również ostrołukowy.

W Lodi stanęła Santa Maria Incoronata zaczęta w 1488 przez miejscowego mistrza Battagio, a ukończona w 1513 przez Lazzaro Dolcebuono de Cavalcanti z kopułą ukształtowaną przez Amadeo.

Giovanni di Domenico Battagio w 1465 pracował w Lodi, w 1480 w Mediolanie. Około 1490 pracował przy Santa Maria della Croce w Cremonie, bardzo podobnej do Santa Maria Coronata w Pavii. Podobnie ma plan ośmioboczny z żebrowaną kopułą ośmioboczną o przekroju ostrołukowym i jest to kopuła ukryta po lombardzku pod dachem opartym na wysokich ścianach trempłowych. Po bokach ma dwie wieże.

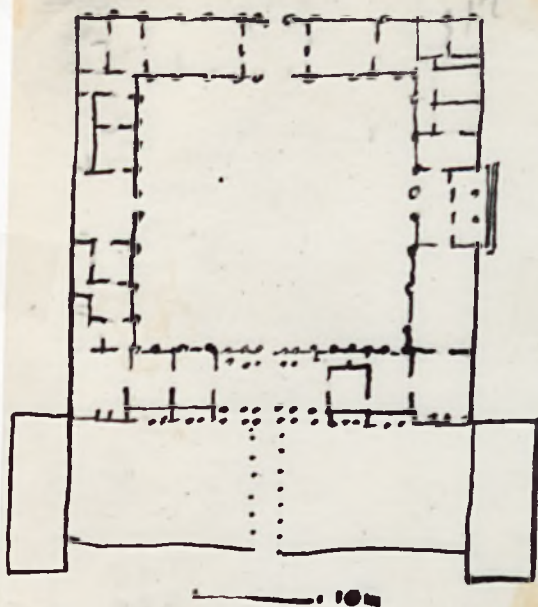
Santa Maria della Croce w Crema zbudowana w 1500 ma plan krzyża greckiego, w którym z wnętrza ośmiobocznego wyrastają cztery ramiona o planach kwadratowych z trzema płaskimi niszami, nakryte kopułkami.



Rys 310. A, da Sangallo ST. Montepulciano, S. Madonna di S. Biagio, elewacja boczna kościoła.



Rys 311. C. Solari Mediolan Wnętrze San Maurizio.



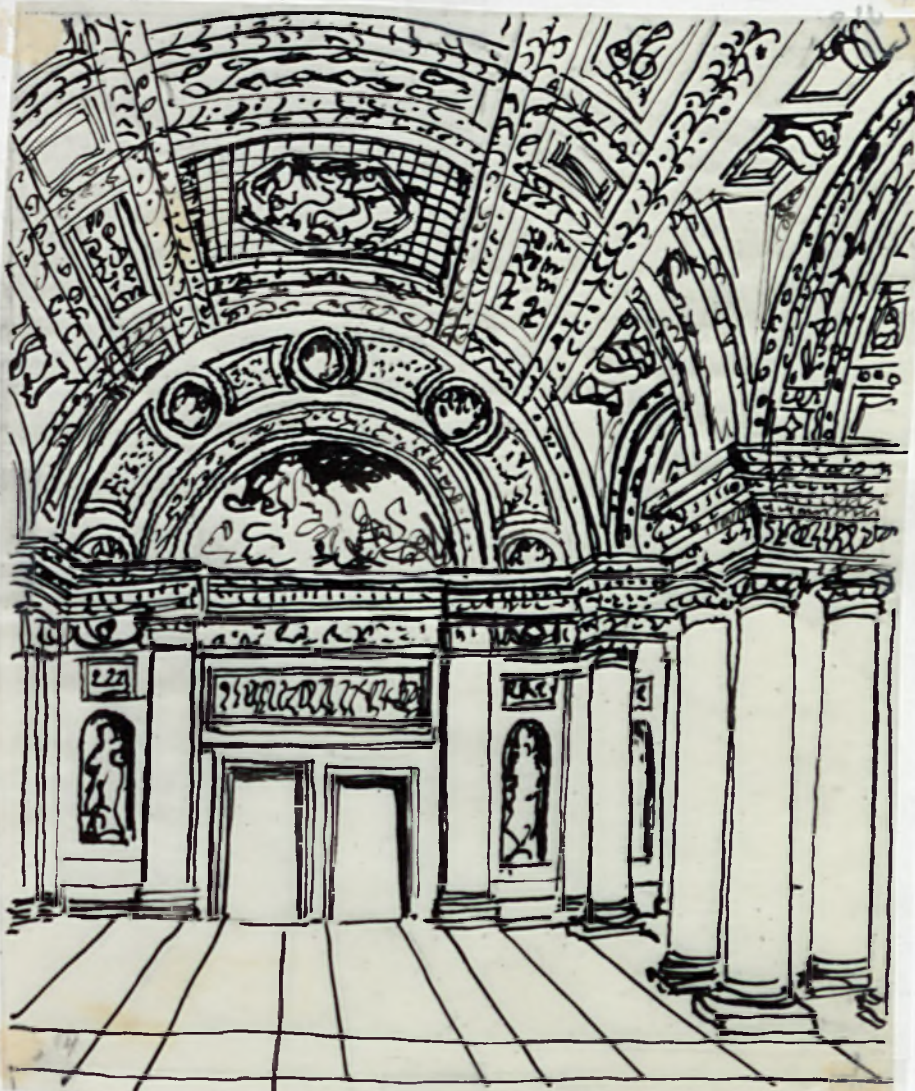
Rys 312 G. Romano, Mantua, Palazzo del Te, plan.



Rys 313 Jak wyżej -detal elewacji i przekrój przez loggię.

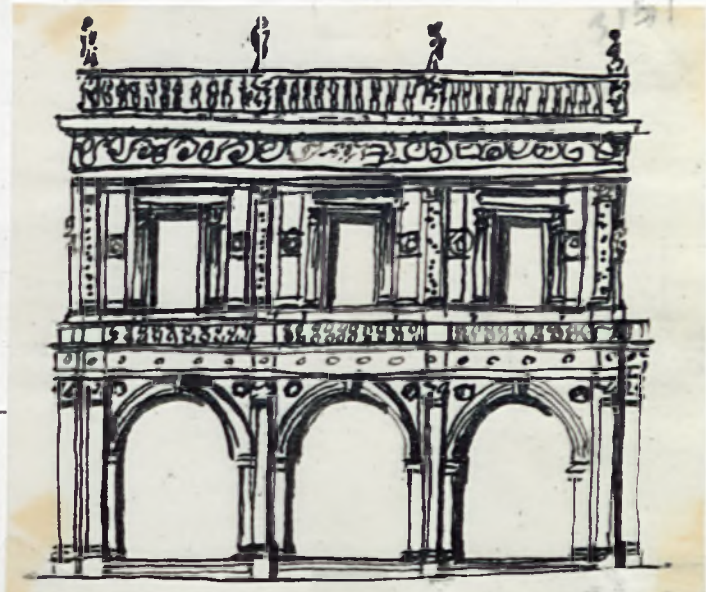
Centralna kopuła ośmioboczna żebrowa ma również przekrój ostrołukowy i jest nakryta dachem. We wnętrzu w Crema występuje dwupoziomowy porządek koryncki bardzo bogato dekorowany na pilastrach.

W 1519 Cristoforo Solari buduje w Mediolanie San Maurizio /Rys 311/. W Mantui buduje Giulio Pippi Romano /1499-1546/ współpracownik Rafaela przy budowie: Farnesina, willi Madama i w Watykanie. W Rzymie Romano zbudował dwa pałace w 1523 Alberini i w 1535 Maccharini oraz willę na Jan-cule w XVIII całkowicie przebudowaną. Od 1524 pracował stale w Mantui dla księcia Federigo Gonzagi. W latach 1524-35 budował pałac ogrodowy pałac del Te /Rys 312, 313 i 314/. Ponadto Romano zbudował kościół San Benedetto w Polirone pod Mantuą w 1539, a w 1544 katedrę w Mantui. Ogród przed pałacem del Te zamknął ^{leży jest} arkadowanym półkolem, a sam pałac otacza wewnętrzny kwadratowy dziedziniec. Pałac ma elewację dorycką, silnie rustykowaną i jest w zasadzie jednokondygnacyjny, gdyż



Rys 314 G. Romano, Mantua, Palazzo del Te, wnętrze loggi.

tylko częściowo ma antresolę. Otwarte galerie są sklepione kolebkami bardzo bogato dekorowanymi /Rys 314/. Jest to stosunkowo ciężki budynek półwarowny. Wnętrza w XVI i XVII stuleciu zostały dekorowane polichromiami na stropach i freskami na ścianach. Arkady na osi ogrodu w loggii o podporach złożonych z czterech kolumn były dekorowane przez uczniów Rafaela. W jednej z sal Giulio Romano namalował najpiękniejsze konie



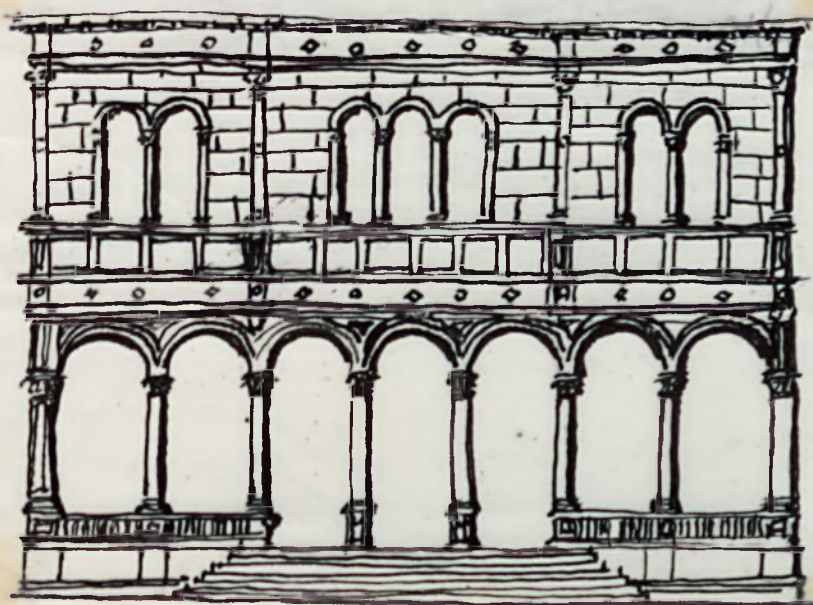
Rys 315- G. Romano, Brescia, Palazzo Comunale, elewacja.

arabskie ze stadniny książęcej. Według A. Chastela architektura pałacu del Te należy już do epoki manieryzmu, który według tego historyka zaczyna się w latach 1525-1530.

Następnie Giulio Romano zbudował w Mantui Palazzo di Giustizia, który ukończył ^{ony przez} Bertaniego oraz zamek książęcy della Cavalerizza, ^{oraz}

~~W~~ Bresci Palazzo Comunale /Rys 315/ z 1492, później przebudowane w stylu palladiańskim. Santa Maria dei Miracoli Antonia Pirlengo z końca XV została zburzona w 1494. Była w stylu lombardzkim.

W Padwie Loggia del Consiglio /Rys 316/ została zbudowana w 1493-1526 przez Annibale Bassano i przez Biagio Rossetti z Ferrary. Ten budynek dwukondygnacyjny ma układ jeszcze średniowieczny. U dołu są arkadowane loggie na kolumnach o głębokim podcieniu z kolumnami kompozytowymi stojącymi na wysokich piedestałach. Budynek o froncie siedmioarkadowym jest wzniesiony na trzynastu stopniach. Między stylobatami kolumn są

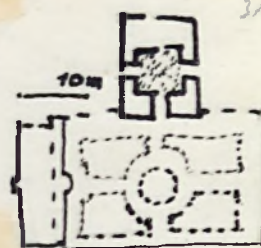


balustrady z jońskich kolumniek, jak u Brunellesco w Pitti. Arkady wieńczy belkowanie, na którym stoi pas podokienny. Piętro dzielią cztery pilastry kompozytowe na pola boczne o podwójnych oknach pod arkadami opartymi na środkowej kolumnie, a w środku są trzy arkady. Pilastry wspierają górne belkowanie z gzymsem o małym wysięgu opartym na drobnych modylionach. Styl parteru wskazuje na autorstwo Rossettiego,

Rys 316. Rossetti i Bassano. Padua, Loggia del Consiglio, elewacja.

gdzie góra raczej wskazuje na Bassano.

W Padwie Palazzo Giustiniani z 1524 zbudowany przez Giovanni Maria Falconetto z Werony /1468-1535/, który od 1524 pracował w Padwie wraz z Alevisio Cornero /Rys 317 i 318/. Pałac ten składa się z dwóch budynków dwukondygnacyjnych. Budynek pałacu ma w środku salę ośmioboczną z czterema niszami narożnymi półkolistymi w planie, dwukondygnacyjną, nakrytą kopułą ośmioboczną. Prostopadle do pałacu stoi loggia pięcioarkadowa otwarta do ogrodu z piętrem dostępnym z górnego tarasu. Pałac zbudowany z cegły jest otynkowany i ma od ogrodu na dole portal z arkadą ozdobioną maską w kluczu i płaskorzeźbami skrzydlatych bogiń po bokach nad łukiem wejścia.



Rys 317 G. Falconetto Palazzo Giustiniani, plan. Padwa

U dołu występuje porządek tokański pilastrów na stylobatach dźwigających belkowanie, którego fryz zdobią tryglify. Narożne pilastry są podwójne. Na parterze po bokach portalu są wnęki z rzeźbami objęte przez pilasterki podtrzymujące trójkątne frontony. Na piętrze otwiera się

galeria trzyarkadowa pomiędzy pilastrami jońskimi. Łuki arkad wieńczą maski, a fryz belkowania piętra zdobią girlandy zawieszane na płaskorzeźbach czaszek zwierzęcych.

Najozdobniejsza jest elewacja loggii wykonana w licowaniu wapiennymi blokami na dole, a otynkowana na piętrze z boniami z fug wgłębnymi.

/Rys 318/. U dołu występuje porządek tokański pilastrów na stylobatach, podpierających belkowanie z fryzem zdobionym tryglifami i metopami z maskami czaszek zwierzęcych z girlandami i z rozetami. Pięć arkad otwartych do ogrodu zwieńczonych rzeźbami masek w kluczu opiera się na pilastrach bez głowic z impostami ukształtowanymi z elementów belkowania. Środkowa nieco szersza arkada między szerzej rozstawionymi pilastrami z boków ma reliefy skrzydlatych bogiń, a na architrawie napis podający 1523 rok jako datę realizacji pałacu.

Na piętrze nad gzymsiem parteru występuje pas podokienny ze stylobatami pod jońskie pilastry wspierające górne belkowanie. Pomiędzy pilastrami są trzy wnęki pod trójkątnymi tympanonami z rzeźbami w marmurze: Minierwy, Apolla i Venus, a dwa okna są między tymi niszami pod łukowymi tympanonami.

Uniwersytet w Padwie zbudowany w 1493, w 1547 otrzymał portal i dziedziniec projektu Jacopo Sansovino. Dziedziniec dwukondygnacyjny jest bez arkad i ma kolumny wspierające architrawy. Na parterze kolumny tokańskie mają fryz dekorowany tryglifami i metopami, a na piętrze kolumny jońskie mają na fryzie rzeźbione czaszki zwierzęce na osi kolumn podtrzymujące girlandy.



Rys 318. G. Falconetto. Padwa, Palazzo Giustiniana. Fragment elewacji loggii.

+ W Padwie jest jeszcze Palazzo del Capitano, dzieło Giovanni Maria Falconetto z 1532. Widać w architekturze tego budynku symbole przynależności Padwy w tym czasie do Republiki Weneckiej.

Budynek ma trzy kondygnacje z wieżą po środku. Parter w rustyce ma okna łukowo przesklepione. Pierwsze piętro o jońskim porządku ma fryz nad piętrem ozdobiony napisami. Pomiędzy pilastrami są smukłe okna łukowo przesklepione i na całej długości elewacji po bokach wieży jest balkon z tralkami balustrady. Drugie piętro ma podobny układ ale bez balkonu i ma pilastry korynckie. Wieża czterokondygnacyjowa na wysokości parteru i części pierwszego piętra ma łuk tryumfalny o podwójnych pilastrach toskańskich zwieńczony belkowaniem z fryzem z napisem. Arkadę łuku przejazdu pod bramą zdobi rzeźba maski w kłuczu a łuk po bokach obejmują płaskorzeźby skrzydlatych Wiktorii. Wyżej występuje attyka z lwem skrzydlatym weneckim po środku.

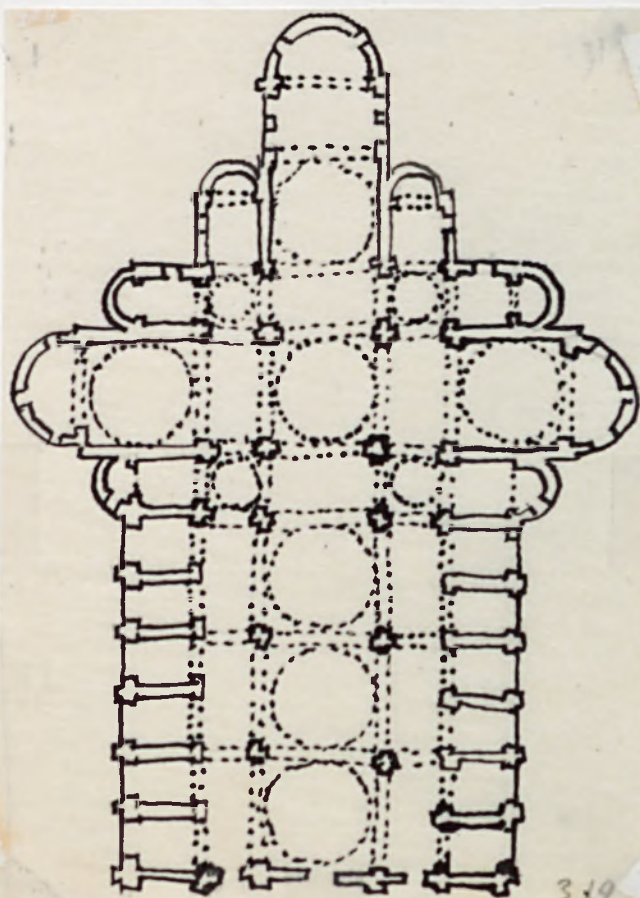
Następną kondygnację wieży występującą nieco powyżej budynku tworzy zegar objęty u dołu przez dwa posągi. Zegar umieszczono pomiędzy jońskimi pilastrami wspierającymi belkowanie. Trzecia kondygnacja wieży jest bezokienna, zwieńczona gzymsikiem na łęczkach, podobnie jak czwarta kondygnacja, z dwoma oknami pod arkadami po środku podparta kolumnką. Wyżej jest taras otoczony balustradą, z którego wyrasta po środku wieżyczka ośmioboczna z wysokim dachem o przekroju ostro-

łukowym. Przed pałacem z lewej strony stoi kolumna kamienna z rzeźbą skrzydłatego lwa ś. Marka, a z prawej strony stoi wysoki maszt brązowy sztandarowy. Andrea Riccio w 1516 postawił w Padwie kościół San Giustina /Rys 319/ o planie krzyża łacińskiego z ciągiem kaplic po obu stronach naw bocznych.

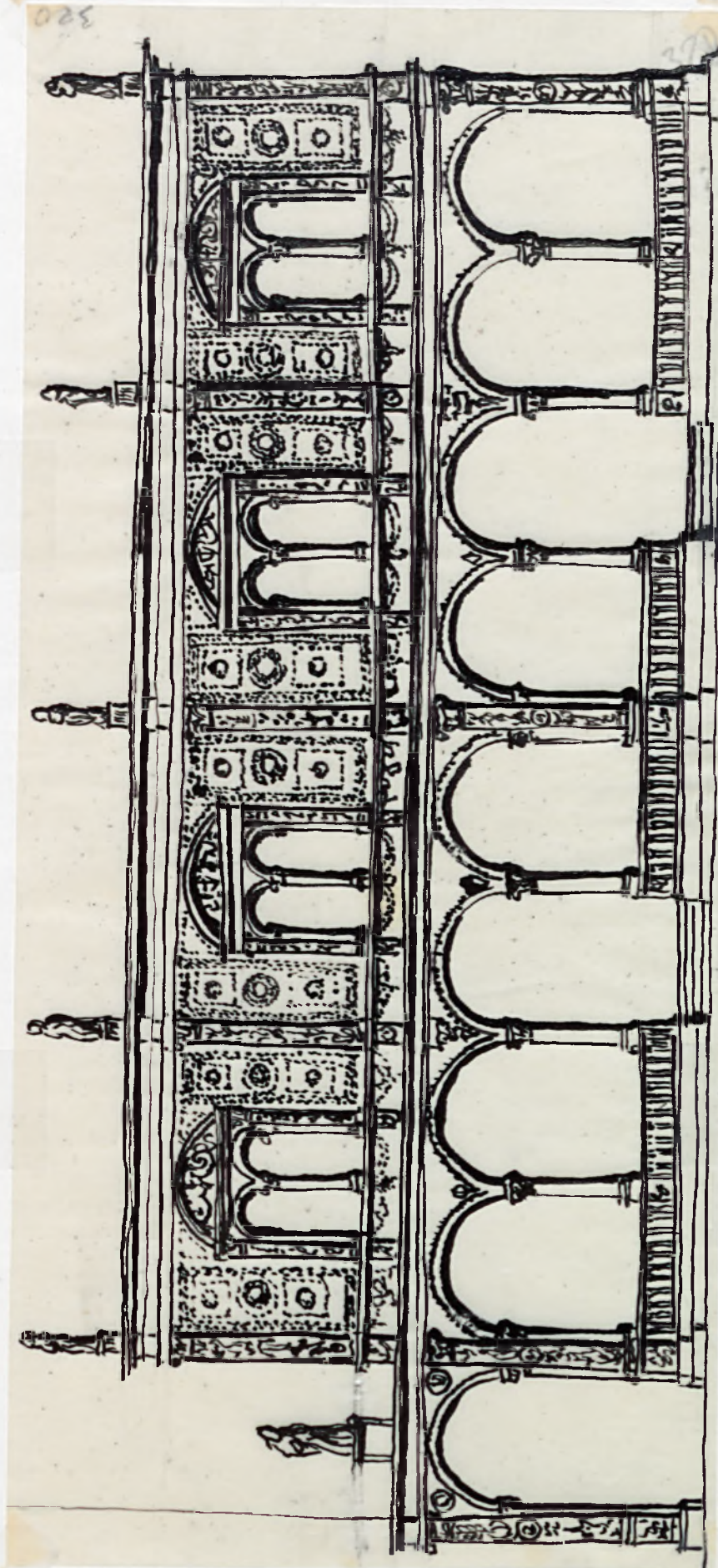
Ramiona krzyża w transepcie zostały zaokrąglone apsydami. Kościół ma siedem kopuł z tym, że kopuły w nawie i w transepcie są ciemne a jedynie widna jest wysoka kopuła centralna.

W Weronie powstał o układzie średnio-wiecznym piękny Palazzo del Consiglio w latach 1476-1529, dzieło architekta z zakonu Franciszkanów Fra Giocondo /Rys 320/. Przy budynku tym współpracowali bracia Giovanni i Bartolomeo

San Micheli, ten ostatni ojciec znakomitego architekta Michele Sanmicheli.



Rys 319. A. Riccio. Padwa. San Giustina, plan kościoła.



Rys 320. Fra Giocondo. Werona. Elewacja Palazzo del Consiglio

Pałac ten ma fasadę marmurową inkrustowaną kolorowymi płytami, dwukondygnacyjową u dołu mającą osiem arkad na kolumnach kompozytowych, a u góry o pilastrach zdobionych reliefem o motywach roślinnych jak w Certosie. Pomiędzy pilastrami są cztery pary okien arkadowych rozdzielonych kolumnką kompozytową i objętych pilastrami kompozytowymi wspierającymi belkowanie i łukowe tympanony ozdobione rzeźbami. Łuk nad boczną uliczką z posągiem Francastoria z 1559 łączy Palazzo del Consiglio z wczesnorennesansowym domem mieszkalnym cztero piętrowym.

Na parterze w Palazzo del Consiglio jest osiem arkad opartych na kolumnach ze środkowym słupem, mającym jak po bokach elewacji kompozytowy pilaster ozdobiony rzeźbionym reliefem lombardzkim. Pilastry piętra stoją ponad pilastrami parteru z tym, że dwa z nich umieszczone ponad kolumnami otrzymały pod belkowaniem kapitele oparte na rzeźbionych konsolach.

Kolumny dolne stoją na postumentach, pomiędzy którymi nad cokołem profilowanym są balustrady z tralek w kształcie kolumnienek kompozytowych. Na piętrze okna opierają się na pasie podokiennym z cokołami pod pilastry i pod obramowania okienne z ozdobami malowanymi w festony i girlandy. Obramowania okienne opierają się na pilastrach kompozytowych również ozdobionych reliefem roślinnym, jak w Certosie. Łuki okienne oparte po środku na kolumnie po bokach są podparte przez kanelowane pilastry. Pilastry piętra podpierają belkowanie i ponad gzymsem na ich osiach stojące między na niskich piedestałach posągi : Witruwiusza, Catulliusa, Pliniusza, Emilusa Marcusa, Neposa i Corna. Tych dwóch ostatnich to znani notable z Werony.

Cała powierzchnia ściany pomiędzy pilastrami piętra jest udekorowana malowanymi bordiurami i w środku rozetami, nad którymi są medaliony z portretami, a jeden z nich jest portretem Fra Giocondo.

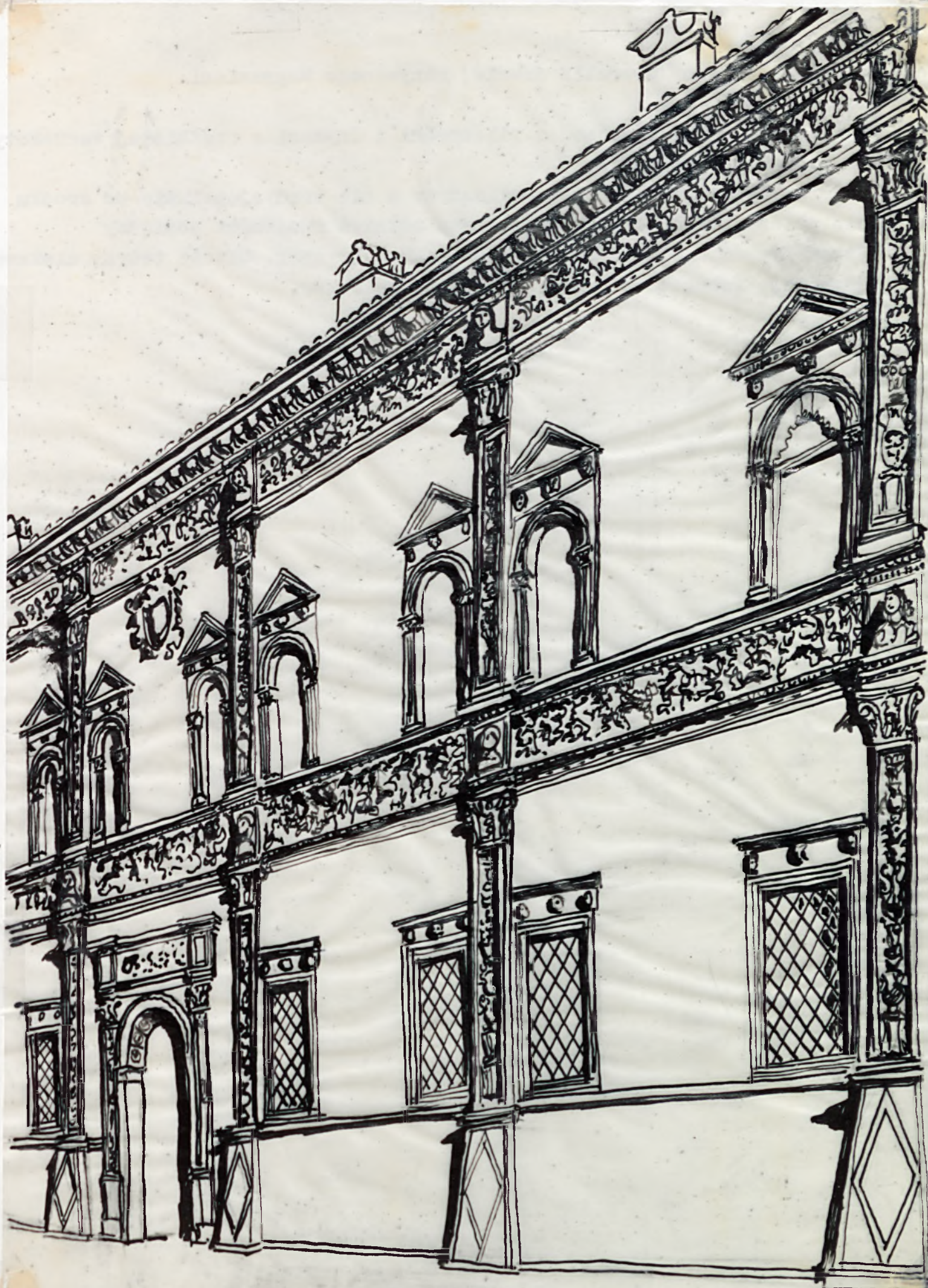
Przed budynkiem na skromnym cokole stoi pomnik Dantego.

W Weronie budował Michele Sanmichele /1484-1558/, który w Rzymie studiował architekturę antyczną. W 1508 budował katedrę w Orvieto i Palazzo Comunale w 1516, a w 1520 katedrę w Montefrascone. W 1520 wznosił fortyfikacje w Piacenzy, w Parmie w 1526, w Wenecji a w Weronie bramy rustykowane o porządku tokańskim : Porta San Geno, Porta Nuova oraz Porta del Palia. Ponadto budował fortyfikacje w Dalmacji i na wyspach śródziemnomorskich należących do Wenecji. W Weronie wznosił pałace: Pompei w 1530, Canossa w 1531, Bevilacqua w 1527 oraz Cepellę Pellegrini przy kościele San Bernardino oraz budował pałace w Wenecji.

Palazzo Pompei ma głęboki plan przy wąskim froncie i wewnętrzny kwadratowy dziedziniec.



Rys 321. M. Sanmicheli ,Werona, Palazzo Bevilacqua ,Fragment elewacji pierwszego piętra.



Rys 321 A Opis na drugiej stronie.

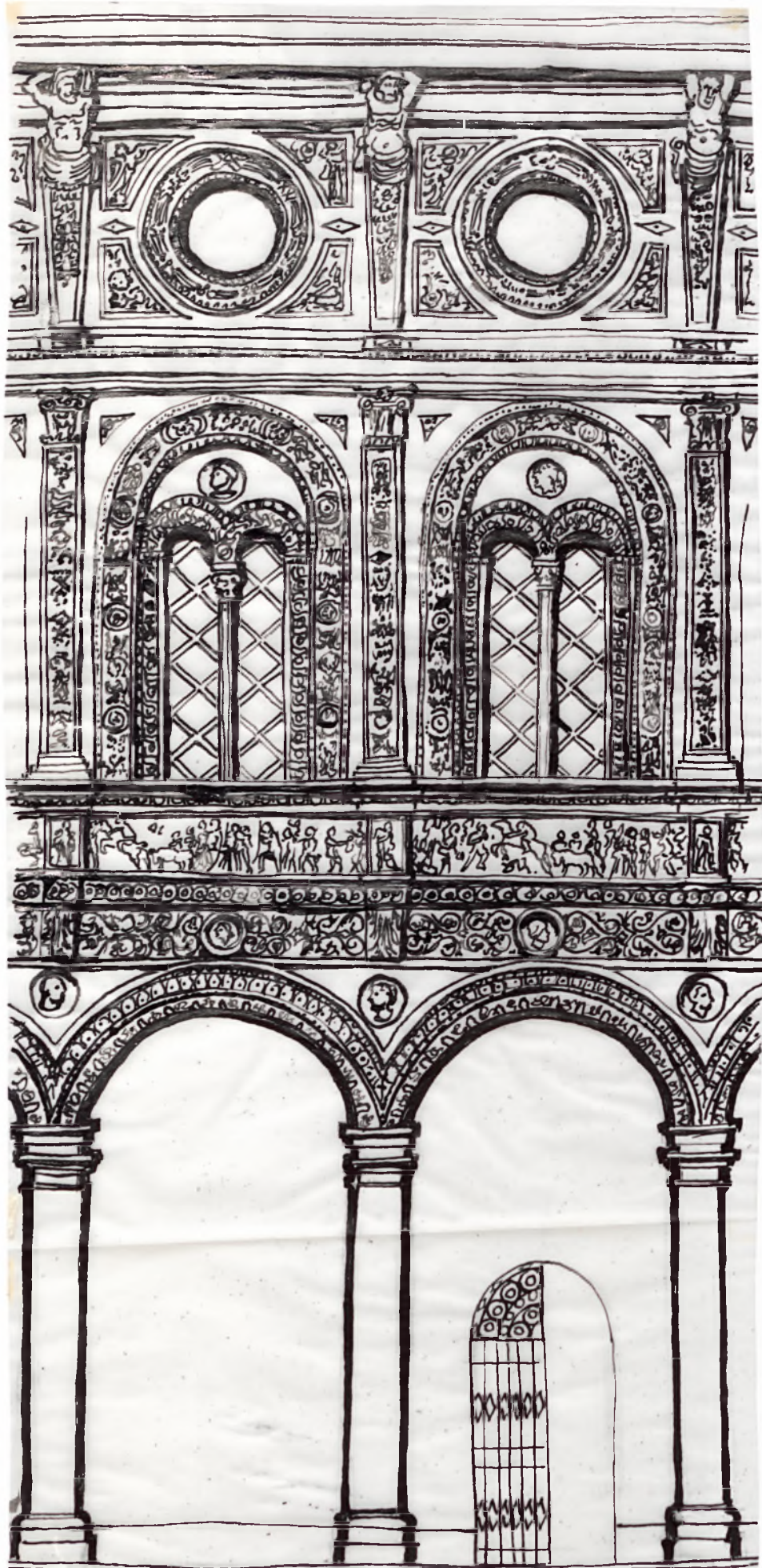
Rys 321 A.

Ferrara. Palazzo Roverella dawniej nazywanego Magnaniani.

Fasada z 1508.

Fragment elewacji ceglanej z pilastrami i fryzami z rzeźbionej terrakoty i z portalem marmurowym.

Okna rozmieszczono po bokach pilastrów a nie tradycyjnie po środku pola ściany pomiędzy pilastrami. Niema również zgodności pomiędzy rytmem fryzów a ciągłą rzeźbą arabesek na fryzach. Całość tworzy ciekawą kompozycję wzbogaconą delikatną rzeźbą reliefów.



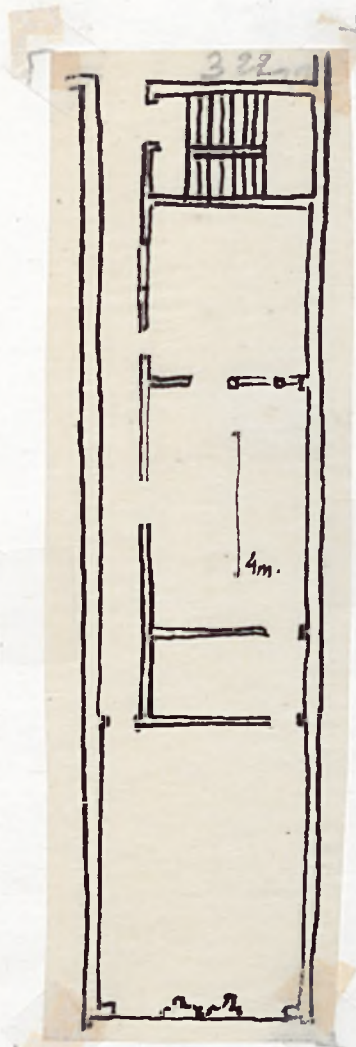
Rys 321 B. Opis na drugiej stronie.

Rys 321 B.

Cremona. Palazzo Stanga.

Fragment dziedzińca z połowy XVI wieku. Szczególnie bogate dekoracje terrakotowe. W formie kolumnienek o. kiennych jak i w rysunku arabesek z zwłaszcza w obramowaniach okien widać wpływ sztuki mozarabskiej, w ciekkości delikatnych zwojów i w ich rysunku. Natomiast wpływ formy rzymskiej występuje w popiersiach medalionów i rzeźby fryzów. Smak całości wskazuje na sztukę północno-italską.

Z epoki zachowały się kwadratowe okna z szyb weneckich.



Rys 322
Vicenza, Palazzetto
Polazzo, plan piętra.

Elewacja pałacu przypomina rysunek elewacji "Domu Bramantego" -/o którym była już mowa/, dwukondygnacyjna ma na piętrze porządek półkolumn tokańskich stojących na stylobatach, z balustradą z tralek między nimi, i wspierająca belkowanie o fryzie ozdobionym tryglifami i metopami z rozetami na zmianę z reliefami czaszek zwierzęcych z girlandami. Arkady piętra opierają się na impostach słupów i są zwieńczone w kluczu rzeźbami masek. Parter rustykowany ma okna łukowe silnie okratowane.

Palazzo Bevilacqua z 1532 /Rys 321/ ma podobną elewację z tym, że u góry między półkolumnami korynckimi są na zmianę okna łukowe duże i okna łukowe małe z leżącymi nad nimi okienkami prostokątnymi. Parter o silnej rustyce ma pilastry tokańskie. Budynek wieńczy bogaty gzyms z fryzem ozdobionym reliefem meandrów korynckich. Po bokach wielkich okien są płaskorzeźby Wiktorii, a nad łukami parteru w kluczach rzeźby rzymskich popiersi, a parapety podokienne są oparte na konsolach rzeźbionych w sfinksy. Rustyka parteru przebiega przez półkolumny.

Największy pałac zbudowany przez Michele Sanmichele to Palazzo Canossa wzniesiony w 1537 w Weronie dla biskupa Lodovico Canossa i jego siostrzeńców Antonia i Gregoria Bevilacqua. Ten budynek dwukondygnacyjny

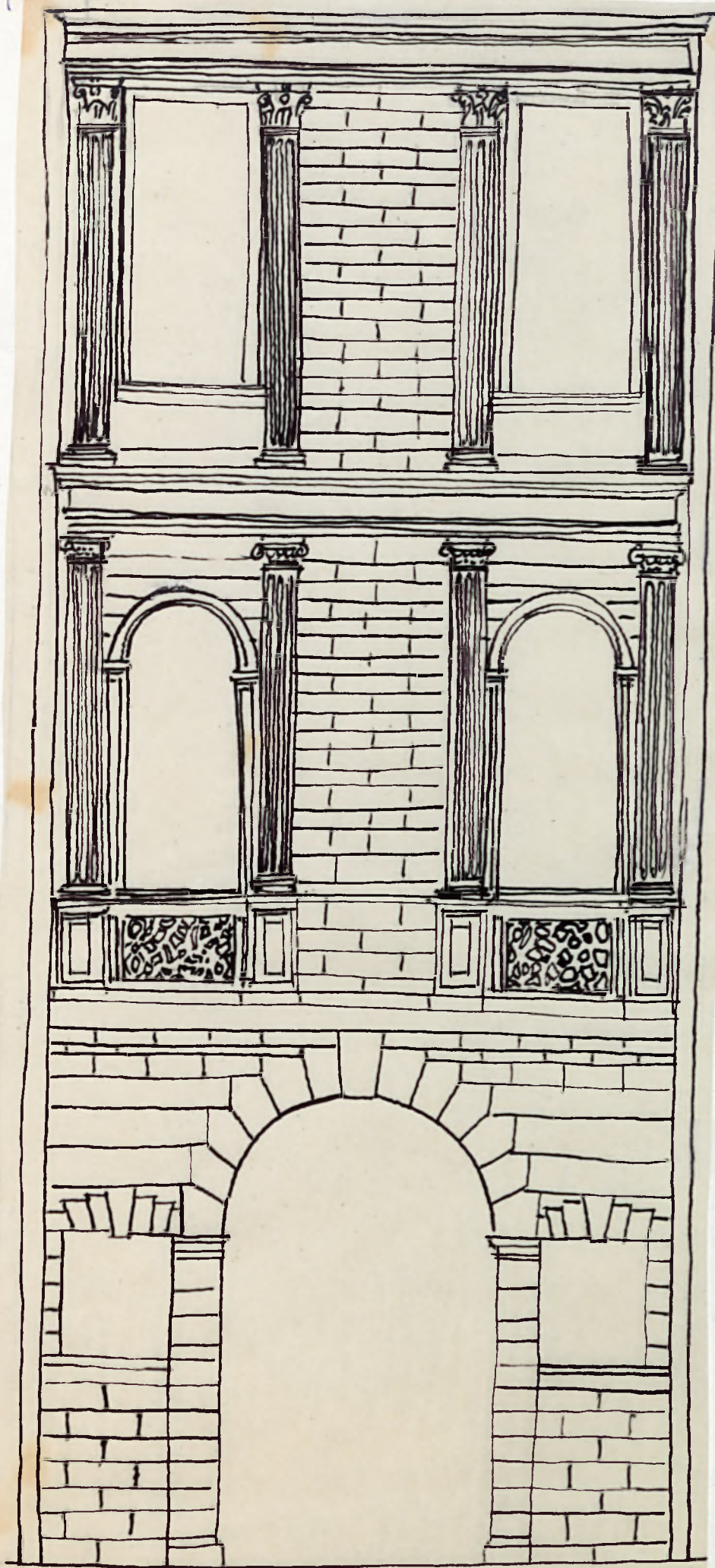
ma plan w kształcie litery C z wydłużonymi prostopadłymi skrzydłami. Na parterze w części środkowej są sale sklepione beczkowo, a na piętrze na całą szerokość budynku jest wielka sala, której drewniane pseudo-sklepienie łukowe jest wpisane między konstrukcją dachową.

Elewacja ma dolną część rustykowaną z trzema łukowymi arkadami portyku i prostokątne wysokie okna dolne i górne kwadratowe. Piętro ma porządek kompozytowy z podwójnymi pilastrami na piedestałach wysokości pasa podokiennego.

Nad gzymsem i belkowaniem wznosi się bardzo wysoka balustrada z tralekami i z ośmioma kamiennymi posągami ponad parami pilastrów.

W Vicenzy Palazzetto Polazzo /Rys 322 i 323/ na parterze ma bramę i schody na ścianie od strony dziedzińca przy szerokości działki $6 \frac{3}{4}m$. Na piętrze od frontu jest duży pokój, a potem korytarz szerokości $1,22m$ i trzy pokoje otrzymujące drugie i trzecie światło pośrednie.

Elewacja na parterze rustykowana ma dwa piętra o porządku jońskim i wyższe kompozytowym z czterema pilastrami zwieńczonymi belkowaniem nad każdą kondygnacją.



Na pierwszym piętrze między pilastrami są okna arkadowane, a na drugim piętrze prostokątne. Ta skromna elewacja ma dobre proporcje.

Architektura północnej Italii ostatniego okresu renesansowego była wznoszona w czasie wojen francusko-hiszpańskich na terenie Italii jest skromna i czerpie motywy z lokalnych tradycji średniowiecznych i renesansowych jak i korzysta z motywów florenckich, a w elewacjach pałacowych z rzymskich form Bramante-go.

Rys 323.

Vicenza.

Palazzetto Polazzo
Elewacja.

3.3.4. Trzeci okres renesansu w Wenecji.

W ciągu XV bitna Wenecja zdobyła liczne miasta w Italii północnej jak Vicencę, Veronę, Padwę, Bergamo, Brescię wykorzystując walki między rodem władców Mediolanu, a rodem Carrara. Namiestnicy Republiki Weneckiej zarządzili na zdobytych wyspach bizantyńskich: Korfu, Cyprze, Lesina jak i na całym wybrzeżu dalmatyńskim i na Peloponezie południowym. Wenecja nie traciła rozpędu mimo ciężkich strat jakie otrzymała na Wschodzie od Turków.

Bogactwo Wenecji budziło chciwość wielu monarchów i stało się powodem do zawiązania potężnej Ligi w Cambray w 1508 pod przewodnictwem papieża Juliusza II, do której przystąpili: cesarz Maksymilian, król hiszpański Ferdynand Katolik oraz król francuski Ludwik XII.

Liga miała rozebrać między sobą posiadłości weneckie. Zaczęła się wojna w 1509 rozpoczęta przez Ludwika XII. Król francuski wkroczył na ziemię wenecką i stoczył zwycięską bitwę pod Agnadello niezwykle krwawą, w której padło sześć tysięcy Wenecjan a ich wódz Alviani dostał się do niewoli. W ciągu kilku tygodni wszystkie wymienione w traktacie w Cambray miasta zostały zajęte. Wówczas cały lud Wenecji powstał przeciwko Francuzom. Wojska weneckie odparły od murów Padwy przybyłego z liczną armią cesarza Maksymiliana. Natychmiast dyplomacja wenecka wykorzystwała okazję pozyskując papieża przez zwrócenie mu zagrabionej wcześniej Faenzy i Rimini.

Juliusz II zwrócił się wówczas przeciwko "barbarzyńcom francuskim".

W odpowiedzi Ludwik XII i cesarz zwołali sobór w Pizie. Papież odpowiedział klątwą i zawiązał nowy sojusz z Wenecją i Ferdynandem.

W 1511 została ogłoszona w Rzymie Święta Liga dla wypędzenia Francuzów z Italii przez wojska papieskie, hiszpańskie i weneckie.

Doszło do krwawej bitwy pod Rawenną, w której padło dwadzieścia tysięcy żołnierzy i ponownie zwyciężyli Francuzi. Ale kiedy dowódca francuskiej armii Gaston de Foix padł w czasie pościgu za ustępującą w porządku piechotą hiszpańską i gdy Maksymilian odstąpił od Ludwika XII, wojska francuskie rozpoczęły odwrót z Lombardii. Wreszcie Francja zawarła pokój z Wenecją zwracając wszystkie zdobycze. W 1515 król francuski Franciszek I uderzył na wojska hiszpańskie i papieskie.

W bitwie pod Marignano, gdy Francuzi szturmowali oddziały najemne szwajcarskie, cofnęły się wojska papieskie i hiszpańskie. Szwajcarzy trwali niezwyciężeni. Wówczas Wenecjanie teraz wspierający Francuzów idąc jak lawina z okrzykiem: "Marco! Marco!" rozgromili Szwajcarów. Zawarto po tej bitwie przymierze w wyniku którego cesarz oddał Weronę i obiecał zaniechać wojen z Wenecją.

Republika Wenecka odzyskała wszystkie straty zadane jej po bitwie pod Agnadello i utrzymała swoją wolność na trzy stulecia. W 1517 Doża, na czele armii, w Padwie składał dziękczynne modły. Zaczął się okres rozwoju Republiki dzięki waleczności Wenecjan. Powstała wielka szkoła malarska, na której czele stali tacy mistrzowie jak : Tycjan, Veronese, Caravaggio, a potem Canaletto i Tiepolo i Tintoretto. Rozwijała się architektura, literatura i prosperowało drukarstwo. Wolność wydała swoje najpiękniejsze owoce.

3.3.4.1. Rzeźba.

(Rys 321)

Antonio Lombardo wraz z Leopardi wykuł grobowiec Vendramin w kościele San Giovanni e Paolo w Wenecji, a sam wykonał płaskorzeźby w marmurze do Santo w Padwie i w kaplicy San Zeno przy bazylice San Marco w Wenecji w 1504-19.

Tullio Lombardo w Padwie rzeźbił w Santo płaskorzeźby do nagrobków. Pietro Solari Lombardo /1435-1515/ wyrzeźbił marmurowy grobowiec Doży Pietro Mocenigo w San Giovanni e Paolo w Wenecji. W tym pomniku na mocnym cokole dał liczne płaskorzeźby, a powyżej trzy kondygnacje nisz z posągami, a w środku niszę przekrytą łukiem, w której postawił tumbę z postacią zmarłego i z trzema niezależnymi rzezbami, a na attyce postawił trzy posągi.

Alessandro Leopardi wykonał rzeźbione brązowe cokoły pod maszty sztandarowe na placu San Marco w 1505.

Jacopo Tatti Sansovino, który przyjął nazwisko swego mistrza Andrea Sansovino wyrzeźbił posągi brązowe i liczne płaskorzeźby w marmurze ^{dla} do Loggetty na placu San Marco w 1540 oraz wyrzeźbił dwa kamienne posągi Gigantów przy schodach prowadzących do Pałacu Dożów. Są to rzeźby Minervy i Apolla.

^{Dłuta} Sansovina terrakotowa złożona płaskorzeźba z NMP i ś. Janem z Loggetty pełna swobodnego ruchu już jest dziełem barokowym w swobodzie ujęcia postaci. Natomiast czysto renesansowa jest jeszcze jego rzeźba Bacchusa z Florencji /Rys 324/.



Rys 324 Sansovino, rzeźba "Bacchus".



Rys 325 Giorgione. Fragment krajobrazu z obrazu "Burza".

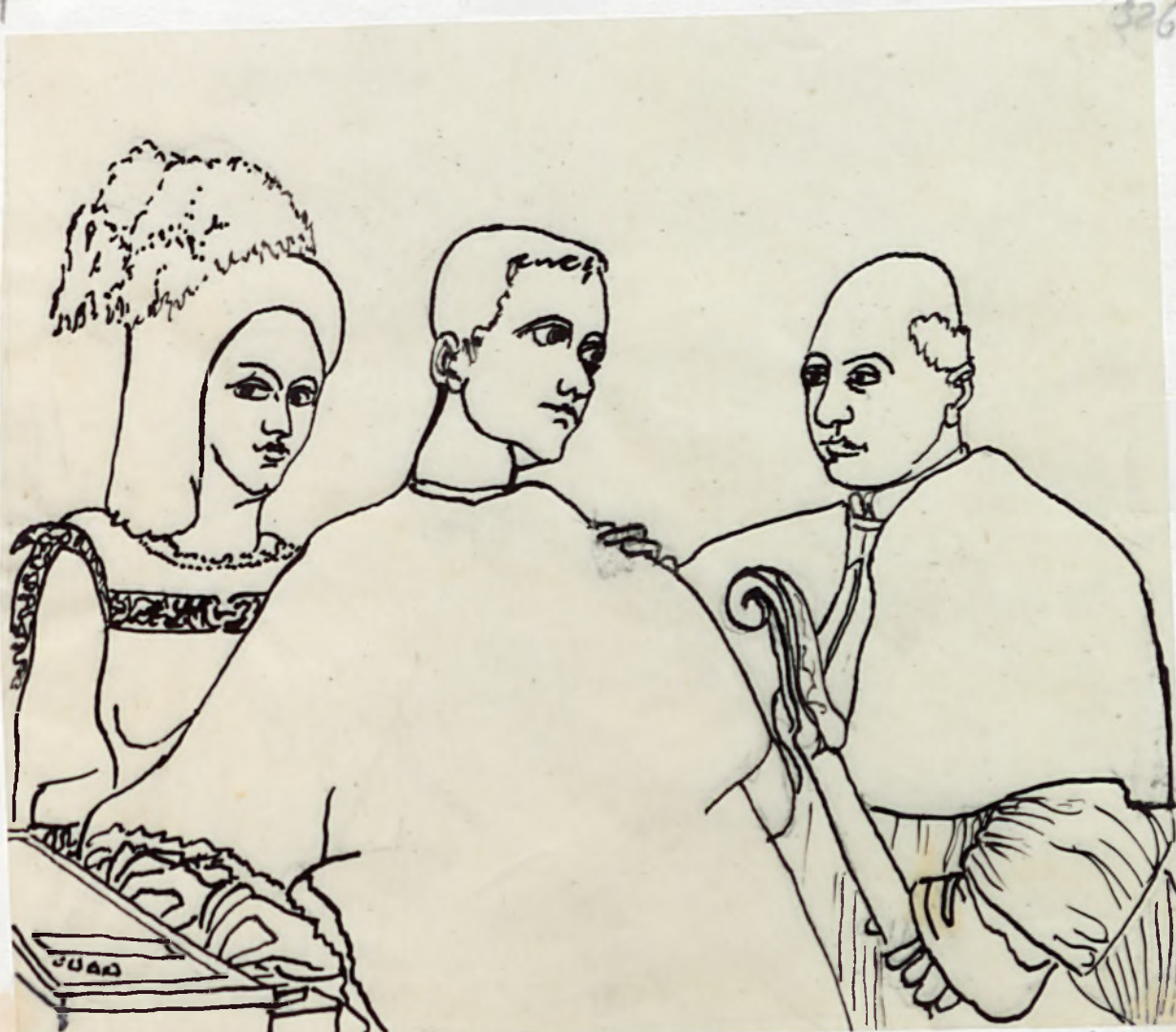
3.3.4.2. Malarstwo.

Wśród licznych malarzy w Wenecji takich jak Vincenzo Catena di Biagio /1470-1531/ czy Morto di Feltre występuje Giorgio z Castelfranco Giorgione /1475-1512/, który otwiera sztukę Cinquecenta w Wenecji, porywającej szkoły malarskiej. Wywodzi swą twórczość ze sztuki kolorystycznej Giovanni Belliniego i maluje egzaltację radości życia.

Z dokumentów wiemy, że jego pierwszy obraz powstał w 1507 i malował tylko przez pięć lat. Współczesny mu wenecjanin Marco Antonio Michiel pozostawił spis dzieł Giorgione, z których tylko trzy się zachowały. O zaginionych freskach jakie malował Giorgione na elewacji Fondacco dei Tedeschi w XVII wieku napisał Boschini: "Fasada od strony Canal Grande była cała pokryta namalowaną architekturą i wielu nagimi postaciami. Całość była w żywym kolorystyce". Zachowały się cztery obrazy Giorgione: "Burza", "Koncert wiejski", "Trzech filozofów" i wątpliwego autorstwa "Venus", o trudnej do uścislenia treści przedstawionego tematu i o dość dziwnym kolorystyce. Na tych obrazach przedstawione sceny są oderwane od treści religijnej jak i mitologicznej. Są to barokowe obrazki właściwie

beztematyczne. Vasari pisze o tym malarzu, że lubił grać na lutni i śpiewać i że w jego obrazach przedstawione postacie są jakby zasłuchane w muzyce wewnętrznej.

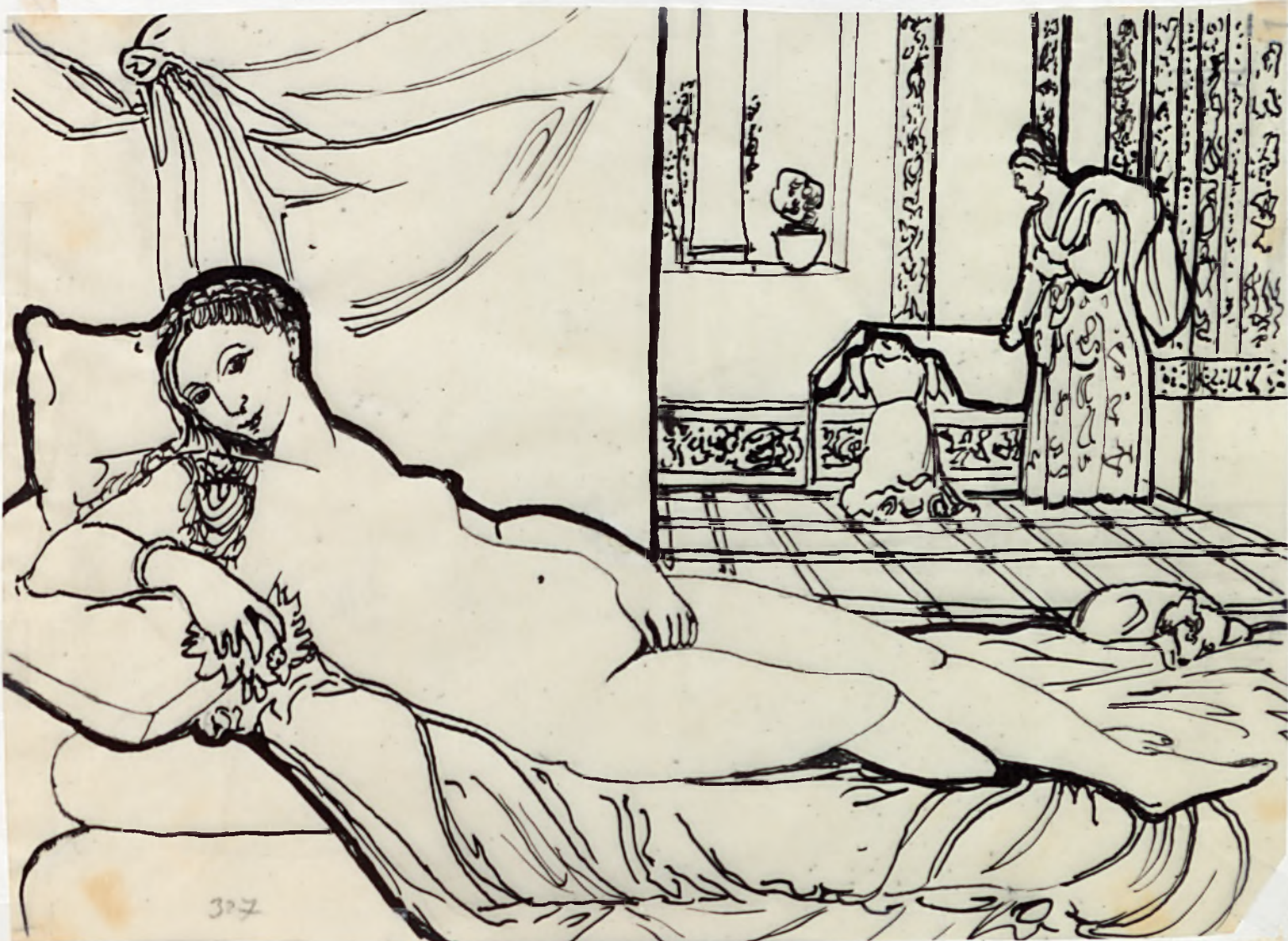
W obrazie "Burza" /Rys 325/ dziś wiszącym w Akademii Weneckiej, żołnierz i matka z dzieckiem tworzą dwie niezależne grupy, tematem obrazu wydaje się burza, natura. Giorgione malując zdaje się kontemplować określony moment natchnienia poetyckiego. Namalowana burza w głębi obrazu nie przedstawia jakiegś tragicznego chwili. Burza nie przeraża widza, ani postaci na płótnie. Ten spokój jest jakgdyby obrazem natury. W muzeum wiedeńskim obraz "Trzech filozofów" też ma niejasną scenę. Najlepiej czytelny jest obraz "Koncert ~~wiejski~~" /Rys 326/ z Luwru, w którym przedstawione postacie jedne grają a inne są zasłuchane w muzyce. W Muzeum w Dreźnie jest "Venus uśpiona" w której krajobraz jest podkreślony bielą płótna leżącej postaci u dołu. Obraz ten wydaje się obcy sztuce Giorgione o dziwnym sztucznym kolorystyce. Giorgione lubuje się w świetle Wenecji i w refleksach kolorów. Jest twórcą sztuki, która przeciwstawia się Michałowi Aniołowi.



Rys 326 Giorgione. "Koncert"

Następnym, cennym malarzem szkoły weneckiej jest Lorenzo Lotto urodzony w Wenecji /1480-1556/ należący do generacji, która obserwuje narodziny "Maniery 'a la Giorgione" jak i rozkwit działalności Tycjana, ale Lotto oddziela się od nowego prądu pozostając pod wpływem innych szkół italskich.

Jego młodzieńcze dzieło z Luwru "Sjereusiasz" z 1506 należy do malarstwa szkoły Giovanni Belliniego. Przed wyjazdem z Wenecji Lotto znał już dzieła Durera. W 1509 w Rzymie na polecenie papieża Juliusza II zaczął malować fresk w Stancy watykańskiej. Ale rozpoczęty ten fresk został zniszczony gdy temat ten podjął Rafael. Lotto pozostawał w Rzymie do 1512 poznając malarstwo Rafaela. Myślał o połączeniu tendencji malarstwa rzymskiego z weneckim. W 1513 powrócił do Bergamo i odtąd przebywał w prowincjach weneckich. Dopiero w ostatnim okresie poddał się wpływom sztuki Tycjana. Lorenzo Lotto wspaniały "Portret nieznanego" z muzeum La Brera w Mediolanie jest niemal flamandzki, a nawet przypomina fakturę malarską Van Dycka, barokową.



Rys 327 Tycjan "Venus z Urbino".

† Największym malarzem był wówczas : Tycjan, Tiziano Vecellio urodzony we wsi Pieve di Cadore między 1476 a 1498. Umarł w 1576. Jako młodzieniec wstąpił do warsztatu Gentille, a potem Giovanni Bellini. W 1508 pracował przy freskach na elewacji Fondacco dei Tedeschi malując ścianę od strony miasta, który to fresk zaginał jak i fresk Giorgiona malowany na elewacji od strony kanału. W 1511 Tycjan maluje w Padwie freski dla Scuola del Santo i dla Scuola del Carmine. Freski te silnie konturuje i nadaje im głęboką światłocień. Tycjan po powrocie do Wenecji w 1513 maluje w Pałacu Dożów plafon, — a od 1516 przejmuje w sukcesji po Giovannim Bellinim tytuł oficjal-



† Rys 328 Tycjan . Portret Aretina, Pietro Bacci.

nego malarza pałacu i kończy plafon w Sali Wielkiej Rady, ale dzieło to zniszczył pożar w 1577.

Tycjan pozostaje w tym czasie pod przemożnym wpływem malarstwa Giorgione jak to widać na obrazie "Koncert".

Maluje jak Giorgione, akty kobiece w otoczeniu natury z tym, że u Tycjana występuje zwrócenie większej uwagi na detale i większa wrażliwość na kontrasty /Rys 327/. Akty te malowane we wnętrzu nie mają odbłasków zieleni ani błękitu w cieniu od otwartego nieba. Dopiero francuscy impresjoniści będą malować akty w krajobrazie pełne słońca i odbłasków od zieleni.

Tycjan ma większą siłę wypowiedzi malarskiej od Giorgione ale pozbawioną poetyckości.

W 1516 Tycjan jest w gościnie u księcia Alfonso d'Este w Ferrarze i maluje "Ofiarę dla Venus", w 1518 maluje "Bachanalie", w 1520 "Bacchusa i Ariadne".

Podczas gdy Giorgione malował kontemplację liryczną, Tycjan żywiołowo oddaje się grze światła na postaciach i drzewach od ruchu powietrza i promieni słonecznych. Malując freski w 1518 w Assunta, dla kościoła Santa Maria dei Frari, Tycjan wyzwala się z pod wpływu Giorgione. W 1526 maluje do kościoła San Domenico w Anconie dla rodu Pesaro retabulum z Madonną. Jeden z nielicznych obrazów religijnych.

W poszukiwaniu realizmu zwraca się do portretu.

W 1523 Tycjan wysyła do księcia Gonzagi w Mantui swój wspaniały portret Aretina, którego portretował w czasie jego pobytu w Wenecji. /Rys 328/. W tym ^{duale}portrecie maluje zarówno charakter postaci pisarza jak i akcenty psychologiczne i ta umiejętność tłumaczy ogromną popularność jaką się cieszyły portrety pędzla Tycjana.

W portrecie francuskiego króla Franciszka I, dziś w Luwrze, jak i w portrecie Rimaldini, dziś w Galerii Pittich, stworzył klimat otaczający portretowane osoby. Podobnie ^oautoportret Tycjana jest wielomówny /Rys 329/.

W obrazach Tycjana znajdujemy zmysłową światłocieniową kolorystykę złocistych odcieni w intensywnym świetle. Ten klasycyzm chromatyczny, często renesansowy, załamie się przy zetknięciu się Tycjana z manieryzmem rzymskim z okresu Michała Anioła i już w 1534 Tycjan zostaje malarzem barokowym i odchodzi definitywnie od malarstwa religijnego do portretu.

Od 1532 zaczynają się relacje Tycjana z dworem w Urbino, na którym maluje liczne portrety dworzan. W 1530 tworzy portret cesarza Karola V, za który otrzymuje tytuł palatyna. Odtąd Tycjan jako dworzanin



Rys 329. Tycjan. Autoportret.

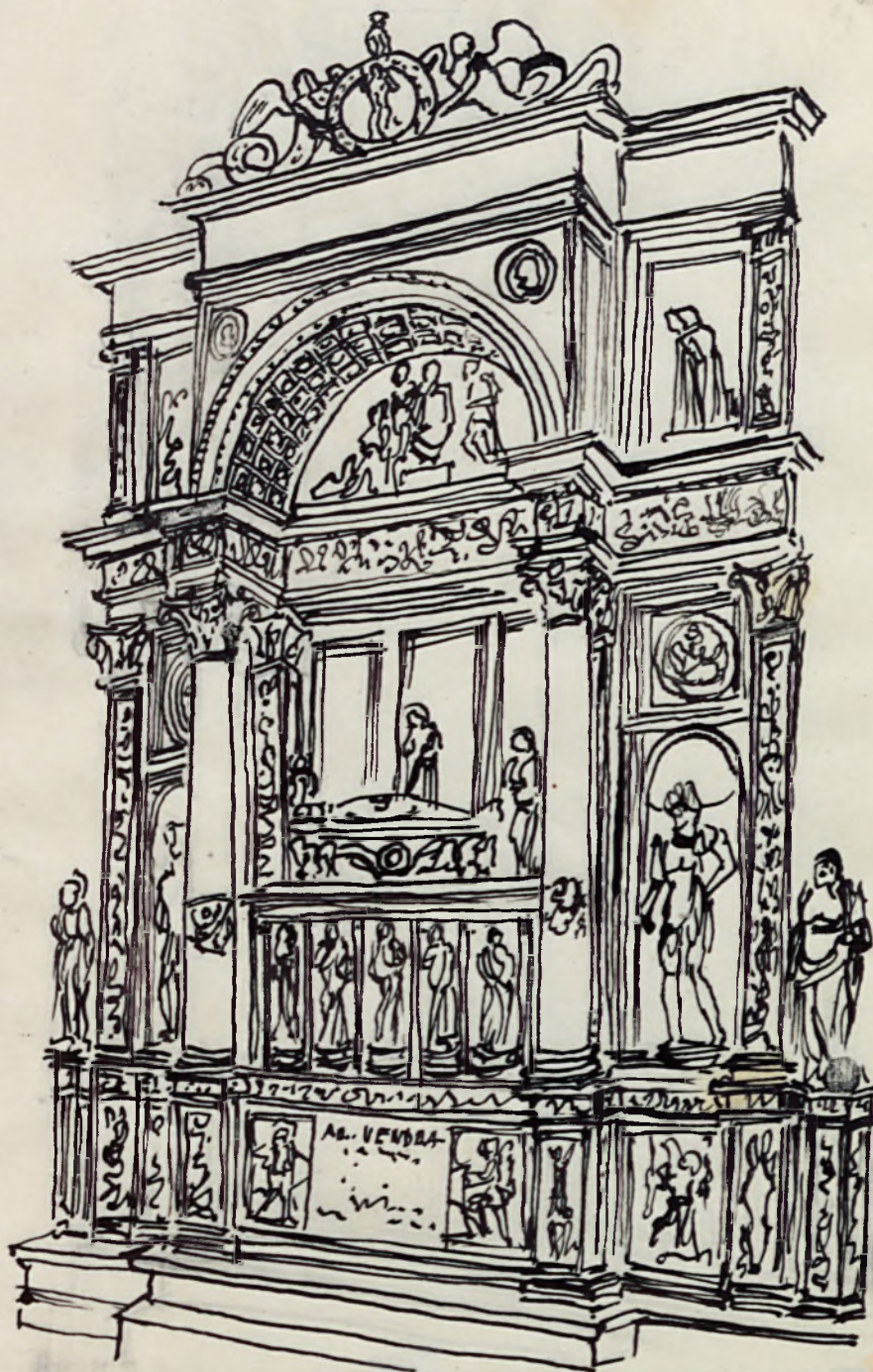
jest malarzem arystokracji jak i malarzem barokowym, co doskonale widać na portrecie cesarza Karola V w scenie bitwy pod Mühlberg, dziś wiszącym w Pradzi, jak i w obrazie "Danae z muzami", z tego samego muzeum madryckiego.

Głównymi uczniami Tycjana byli: Palma Vecchio /1480-1528/, Savoldo /1480-1548/ Ginn Girolamo i Sebastiano /1485-1547/.

Duch epoki tworzącej kulturę monarchii autarchicznej w dwóch wolnych ośrodkach Italii, w papieskim Rzymie i w Wenecji doprowadził rozwój sztuki do baroku.

To, że Michał Anioł i Tycjan różnymi drogami w tym samym czasie doszli do baroku wskazuje jednoznacznie na potrzeby epoki.

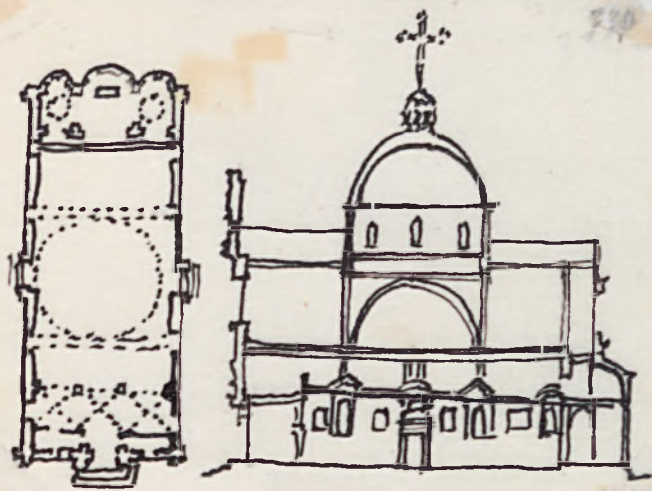
Absolutna monarchia szukała odpowiedniej sztuki i akceptowała nieokiełznane bogactwo form barokowych.



Rys 330. P.Lombardo ,grobowiec doży Vendramin w S.Giovanni e Paolo w Wenecji.

3.3.4.3. Architektura.

W duchu nowej architektury pracuje Pietro Lombardo rzeźbiarz grobowca Doży Vendramin w S. Giovanni e Paolo w Wenecji / o którym to grobowcu już była mowa na str. 280/ /Rys 330/ oraz budowniczy kościoła S Giorgio dei Greci w Wenecji /Rys 331/. Obok Pietro Lombardo w nowym stylu tworzą: Antonio Riccio, Spavento, Scarpino i Bartolomeo Bon Młodszy. Bartolomeo Bon Młodszy po Pietro Lombardo zostaje głównym architektem Pałacu Dożów. Przedłuża skrzydło Starych Prokuracji na Placu San Marco



Rys 331. P. Lombardo S. Giorgio dei Greci, plan i przekrój.

Zakłada Scuolę di San Rocco i zaczyna budować Palazzo dei Camerlenghi oraz most Ponte Rialto, który ukończy w 1588-1592 Antonio da Ponte, który rozbudowywał Vincenzo Scamozzi w 1587.

Palazzo dei Camerlenghi /Rys 332/ ma typowy średniowieczny układ asymetryczny marmurowej elewacji trzykondygnacyjnej. Dolna kondygnacja ma mniejsze okna prostokątne a dwie górne kondygnacje są z arkadami opartymi na kolumnkach, całość wieńczy gzyms na modylionach.

Budynek ten był siedzibą poborców podat-

kowych z główną elewacją od Canale Grande i stał przy moście Rialto związanym z dzielnicą targową. Pomieszczenia biurowe zgrupowano po obu stronach wewnętrznego podłużnego korytarza. Fasada Palazzo dei Camerlenghi ma gotycką strukturę łączącą się z klasycznym gzymsem i z kolumnami korynckimi na ryzalitach.

Budynek ten jest dziełem Bon Młodszeo i w głównej mierze Scarpanino. Projektu Bartolomeo Bon Młodszeo jest Scuola di San Rocco zbudowana w latach 1517-49 o klasycznej strukturze elewacji z tradycyjną w Wenecji marmurową inkrustacją ściany /Rys 333, 334 i 335/,

Prostokątna sala zajmuje całą powierzchnię głównego bloku na każdej kondygnacji mając po bokach po dwa pokoje pomocnicze i monumentalne schody trybunowe łączące obie sale. Ponad środkowym biegiem schodów Bon zbudował kopułę z okrągłymi oknami pod łukami podpierającymi kopułę oraz doświetlił schody latarnią kopuły. Na osi sal są wielkie wnęki ozdobione rzeźbami.

Dolna sala ma dziesięć kolumn korynckich dzielących ją na trzy nawy i niosących drewniany pułap. Górna wyższa sala jest bez kolumn i ma pułap podwieszony do drewnianej konstrukcji dachu. Sale doskonale oświetlają okrążające je okna podwójne. Obrazowania okien we wnętrzu są równie ozdobne jak na elewacji zewnętrznej.

Scuola di San Rocco łączy elementy klasyczne z gotyckimi.

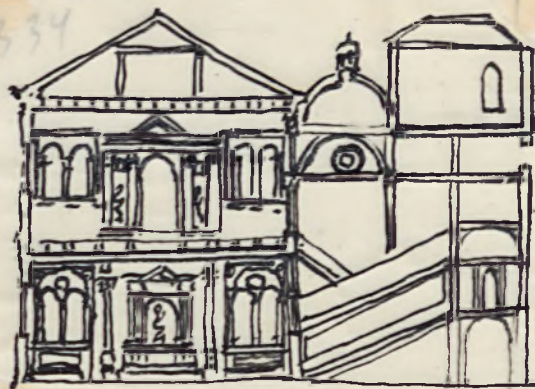


Rys 332. Scarpanino. Palazzo Camerlenghi. Elewacja od kanału.

Rys 333.

B. Bon Młodszy
Scuola di San
Rocco, plan

Rys 334, →
przekrój.

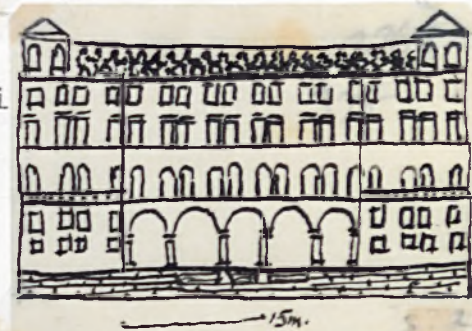
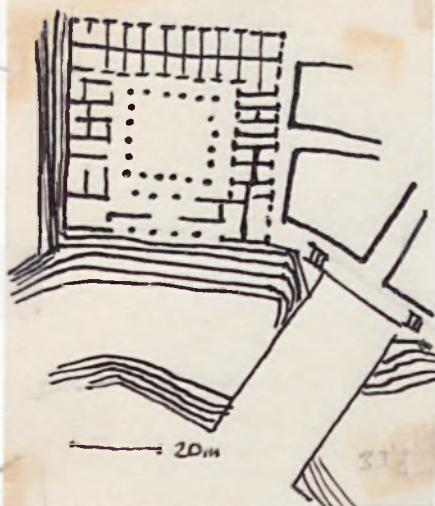


Elewacja główna podzielona jest pionowo na trzy części przez występujące lekko do przodu dwie kondygnacje czterech kolumn korynckich stojących na piedestałach z pilastrami za nimi na ścianie, podpierającymi belkowanie danej kondygnacji. U góry okna łukowe opierają^{sie} na impostach skupkównaj^{sz}ąc trzy kolumnienki korynckie podpierające belkowanie z trójkątnym tympanonem nad każdą parą okien. U dołu półkoliste pary okien mają łuki oparte na kolumnienkach korynckich i są objęte archiwoltą z okrągłym przeżroczem na osi nad środkową kolumnienką jak w gotyckich obiektach weneckich. Ta główna elewacja jest na ścianie szczytowej, wejściowej do szkoły. Scarpanino po Spavento przejął budowę składów niemieckich kupców "Fondacco dei Tedeschi" zbudowane w latach 1506-8 /Rys 336 i 337/. Jest to pięcio-kondygnacyjny budynek kwadratowy w planie z wewnętrznym dzie-



Rys 335. B. Bon Młodszy. Scuola di San Rocco w Wenecji, elewacja główna.

320 Rys 336 Scarpanino
Fondacco dei Tedeschi
plan.



Rys 337 Scarpanino Fondacco
dei Tedeschi, elewacja.

dzińcem o pięciu arkadach na każdej ścianie i z galerią wejściową od strony kanału. Tędy przychodził dowóz towarów łodziami. Budynek ten stał przy moście Rialto. Elewację miał ozdobioną freskami Giorgione i Tycjana. Elewację wieńczyła wenecka attyka koronkowa ze sterczynami podobna do attyki na Pałacu Dożów.

Scarpanino w 1520 zbudował Fabbrica Vecchia trzykondygnacyjny budynek ustawiony dookoła placu przy moście Rialto, z podcieniami na parterze, przeznaczony na sklepy i składy handlowe. Zabudowę tę uzupełnił Sansovino budując Fabbrice Nuove w 1552-55.

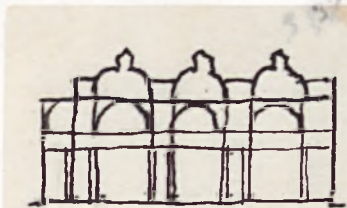
Plan pomiędzy tymi budynkami był targowiskiem, na którym stały liczne kramy.

Powstaje w Wenecji kościół San Salvatore rozpoczęty przez w 1506 przez Giorgio Skavento i kolejno później budowany przez Tullio Lombardo i przez Jacopo Sansovino. - Rys 338/. Jest to bazylika trzynawowa o trzech apsydach z nawą główną przekrytą trzema jednakowymi kopułami z latarniami.

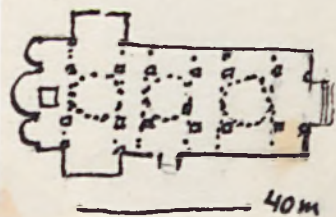
Nowy etap w rozwoju architektury weneckiej renesansowej zaczyna się od przyjazdu rzymskich mistrzów uciekających z Rzymu przed Hiszpanami. Przybył wówczas Giovanni Maria Falconetto /1468-1535/ z Werony, który po ucieczce z Rzymu pracował w Padwie, budując bramy i pałac biskupi.

Czołową postacią wśród przybyłych rzymskich mistrzów był Sebastiano Serlio teoretyk architektury, który wykonał dokładnie narysowaną inwentaryzację głównych zabytków antycznych w Rzymie, a następnie pracę swą wydał w Wenecji w 1537.

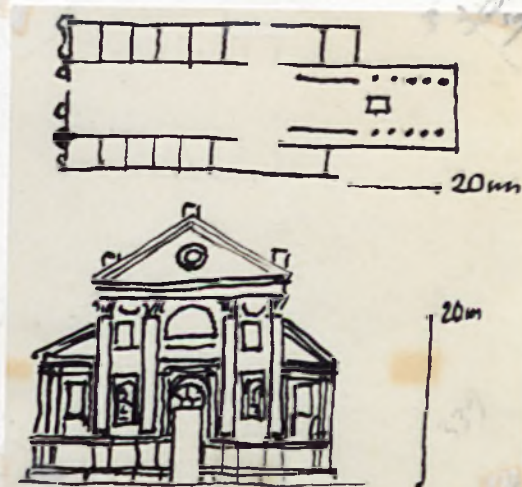
Sebastiano Serlio urodzony w 1475 w Bolonii, zmarł w Fontainebleau we Francji w 1555. Do Sacco di Roma pracował w Rzymie z Peruzzim, a następnie uciekł do Wenecji. Był w tym mieście konsultantem projektu kościoła San Francesco della Vigna w 1533 /Rys 339/ Wykonał projekt pułapu biblioteki San Marco w 1538 oraz scenę dla teatru w domu Co-leoniego oraz zbudował bramę w Vicenzy w 1539. Po wstąpieniu na służbę u króla francuskiego Franciszka I został głównym architektem budowy zamku w Fontainebleau oraz zbudował zamek Ansi-le-Franc.



Rys 338. Spavento, Lombardi i Sansovino. San Salvatore, plan i przekrój



Rys 339. S. Francesco della Vigna. Serlio, plan i elewacja.



Sebastiano Serlio znany jest głównie jako autor dzieł o architekturze antycznego Rzymu. Ponadto Serlio prawdopodobnie wykonał przybudówki do pałacu Zeno i rozpoczął budowę kościoła San Francesco della Vigna /Rys 339/, który następnie realizował Jacopo Sansovino a ostatecznie ukończył Palladio w latach 1568-72 tworząc fasadę w typie Albertiego.

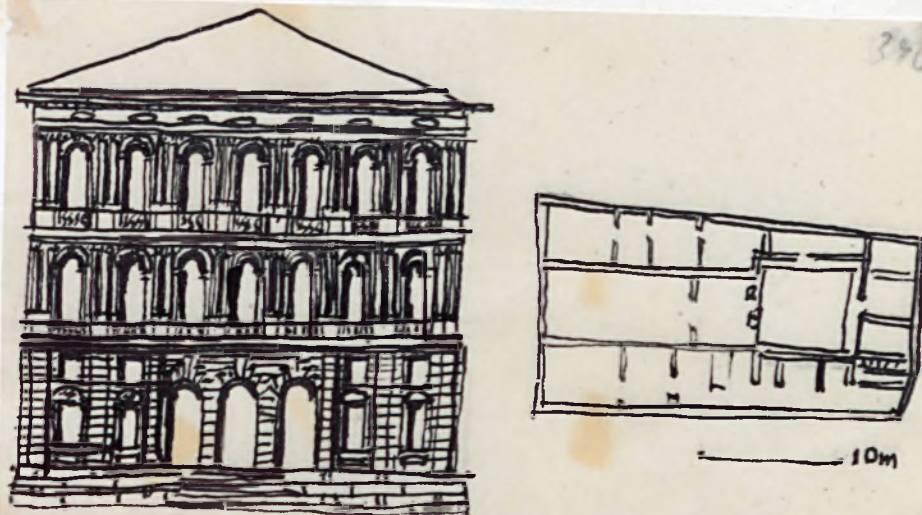
Głównym twórcą rozwijającym wenecką architekturę XVI stulecia był Jacopo Sansovino uczeń Bramantego, który znalazł się w Wenecji po ucieczce z Rzymu w 1527. Jacopo Tatti Sansovino urodzony w 1486 we Florencji umarł w Wenecji. Tak, że i ten ostatni architekt renesansowy w Wenecji był również florentyńczykiem.

Pierwszą część swego życia zawodowego spędził w Rzymie w latach 1503-10 i 1518-27, gdy w latach 1510-18 przebywał we Florencji pracując tam przede wszystkim jako rzeźbiarz.

W 1520 brał udział w konkursie na kościół rzymski San Giovanni dei Fiorentini, świątynię florentyńczyków w wiecznym mieście.

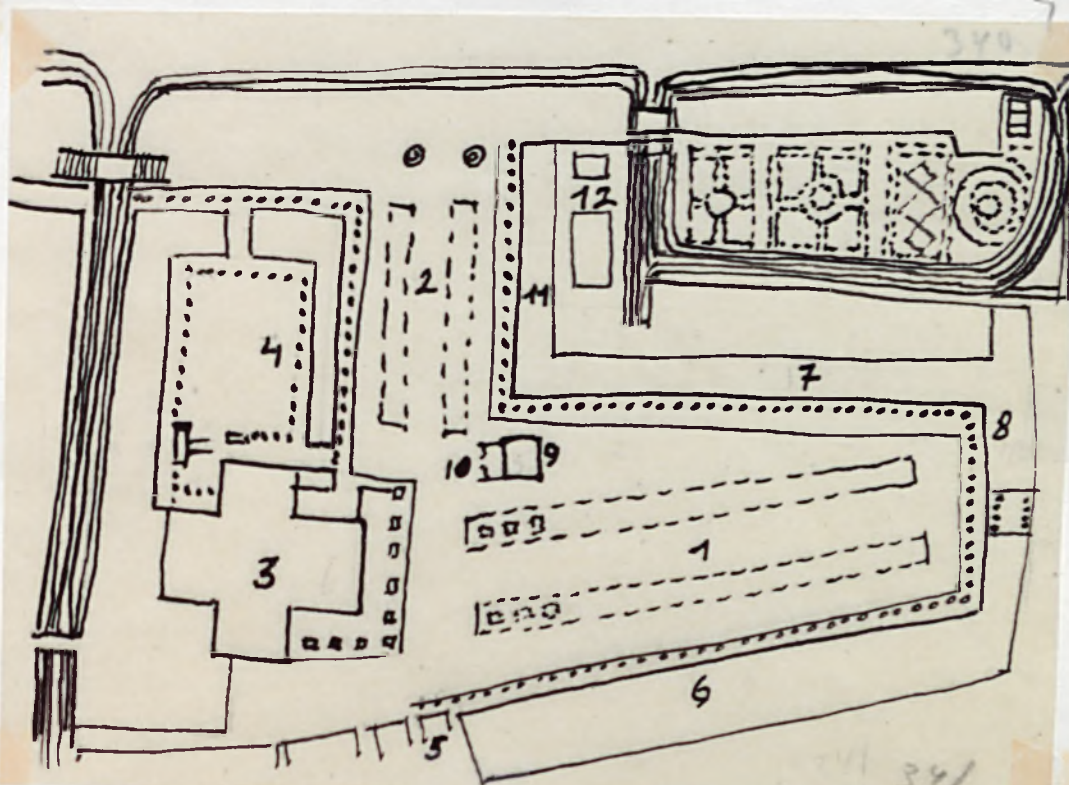
W Wenecji od 1529 jest głównym architektem Republiki jako Procuratio San Marco. Jego główne dzieła w Wenecji to: odnowienie kopuły w bazylice San Marco, budowa Scuola della Misericordia w latach 1532-45, rozbudowa placu San Marco ze Starymi Procuracjami i Piazzetty z Biblioteką San Marco w latach 1537-54, ostatecznie ukończonej przez Scamozziego, budowa Logetty w 1537 i mennicy Zecca w tym samym roku. Ukończenie: "Złotych Schodów" w pałacu Dożów w 1554, budowa palazzo Corner della Ca Grande /Rys 340/ w 1532 oraz projekt pałacu Grimani. Ukończenie budowy targowego centrum przy Ponte Rialto z budową Fabbrice Nuove w 1552-5 oraz budowa kościołów San Fantino w 1549-64 i San Maurizio.

Jacopo Sansovino wprowadził rzymski klasycyzm do tradycyjnej architektury weneckiej.



Rys 340 Sansovino. Palazzo Corner della Ca Grande, plan i elewacja Palazzo Corner della Ca Grande w Wenecji /Rys 340/ z 1532.

Jest to budynek trzykondygnacyjny o planie prostokątnym z dziedzińcem kwadratowym w głębi zabudowy. Elewacja u dołu ma dwa piętra rustykowane z dolnymi oknami zwieńczonymi tympanonami łukowymi. Powyżej są dwie kondygnacje arkad o łukach opartych na półkolumnach. Porządek ~~koryncki~~ na pierwszym piętrze tworzą pary półkolumn tokańskich podpierających belkowanie, a wyższym piętrze pary półkolumn kompozytowych podpierających belkowanie z gzymsem z modylionami. Sansovino zastosował rzymskie pary kolumn dotąd nieznane w Wenecji. Na parterze od strony kanału jest loggia trzyłukowa, od której



Rys 341. Plan placu ś. Marca. 1-Plac San Marco, 2-Loggetta /placyk/, 3-bazylika ś. Marka, 4-Pałac Dożów, 5-wieża zegarowa, 6-Stare Procuracje, 7- Nowe Procuracje, 8-skrzydło napoleońskie, 9-Campanilla, 10-Loggetta, 11- Biblioteka ś. Marka, 12-mennica Zecca.

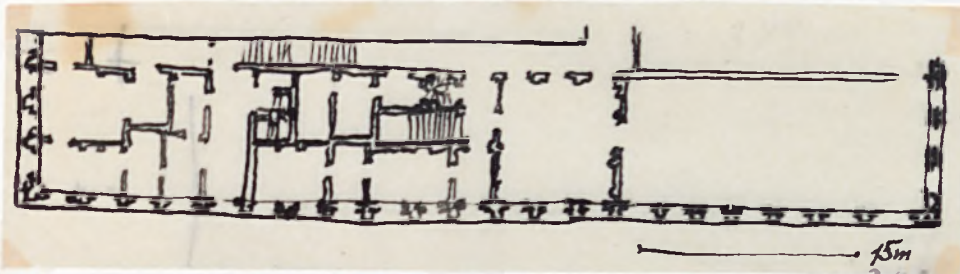


Rys 342 Sansovino. Piazzetta, placyk leżący między Pałacem Dożów a Biblioteką zwrócony do Laguny i kościoła S. Giorgio Maggiore. stopnie schodzą do gondol na kanale, przywiązywanych do ozdobnych rzeźbionych i polichromowanych ze złoceniami słupów. Głównym dziełem Jacopo Sansovino była realizacja centralnego zespołu weneckiego /Rys 48 i 341/.

W 1537 rozpoczęła się budowa projektowanych od 1530 trzech głównych zadań: Biblioteki na miejscu spichrzów, Loggetty u podnóża Campanilli i mennicy stojącej przy Bibliotece nad Kanalem.

Sansovino prawidłowo ocenił możliwość poszerzenia placu San Marco do otwartego nieba i do wód Laguny, przez stworzenie czarującej Piazzetty i zaczął burzyć chaotyczną zabudowę oddzielającą Plac San Marco od wód zalewu morskiego. Odsłonił wspaniałą perspektywę na wodny zalew i na wyspę leżącą po drugiej stronie wylotu Canal Grande /Rys 342/.

Stworzył możliwość organizowania weneckich uroczystości przed Pałacem Dożów i dojazd na nie z całego miasta gondolami. Postawił Bibliotekę na wprost Pałacu Dożów tworząc między tymi budynkami Piazzettę o twarzą na Plac San Marco i na lagunę. Północna elewacja Biblioteki została później połączona z Nowymi Procuracjami, a ostateczne zakończenie zabudowy Piazza San Marco dokonano w 1810 gdy Napoleon po zdobyciu Wenecji kazał zbudować zachodnią ścianę na miejscu istniejącego wówczas kościoła bizantyńskiego. Mimo wszystko jest kwestią otwartą czy ta czynność Bonapartego, który się wslawił swoimi dziełami urbanistycznymi w Paryżu i w Mediolanie była rzeczywiście na tym placu szczęśliwa.



Rys 343 Sansovino. Biblioteka San Marco plan.



Rys 344 Sansovino. Biblioteka San Marco, przekrój.

Plac został rzeczywiście zamknięty jednolitą zabudową o jednakowej wysokości i z takimi samymi portykami jak budynki sąsiednie mając zachowane przejście na sąsiednią ulicę. Ale czy istniejąca kompozycja za Napoleonem z małym kościółkiem z XI stulecia nie była lepsza i ciekawsza, tego dziś już nie wiemy. Natomiast taką kompozycję zachował Sansovino twórca otwarcia placu ś. Marca do Piazzetty i Laguny. Przed bazyliką San Marco na linii Campanilli w 1505 A. Leopardi postawił wielkie brązowe maszty sztandarowe i rozpoczął wykonywać wspaniałą, inkrustowaną w dwa pasy ornamentalne z kolorowych marmurów posadzkę Piazzetty, a później całego placu. Ten wielki salon Republiki Weneckiej pod otwartym niebem o długości 175 i szerokości 82 metrów przed bazyliką, a 56 w głębi stał się centrum życia stolicy Republiki.

Biblioteka San Marco stawiana przez Sansovino w latach 1528-36 /Rys 343-345/ na wprost Pałacu Dożów kontrastowała swym stylem i jednolitym rytmem z niezwykle ozdobną fasadą Pałacu Dożów o zmiennej architekturze, u góry pokrytej na pełnych ścianach mozaikową wykładziną różowo-białą z wielkimi rzadko rozstawionymi oknami o rzeźbionych profilach, a u dołu z dwiema kondygnacjami arkadowań o złożonych łukach z prześwitami, silnie profilowanych, opartych na bogato rzeźbionych kapitelach kolumn.

Biblioteka w pełnym blasku słońca porannego i południowego cała w białym marmurze kontrastowała jednolitym rytmem głębokich arkad. Budynek ten był wzniesiony dla przyjęcia bogatego zbioru ksiąg greckich, łacińskich i rysunków ofiarowanych Republice w 1468 roku przez kardynała Bissarione. Wśród tych dzieł było 746 rękopisów, co w owe lata stanowiło dar bezcenny, gdyż były to czołowe dzieła twórców greckich.

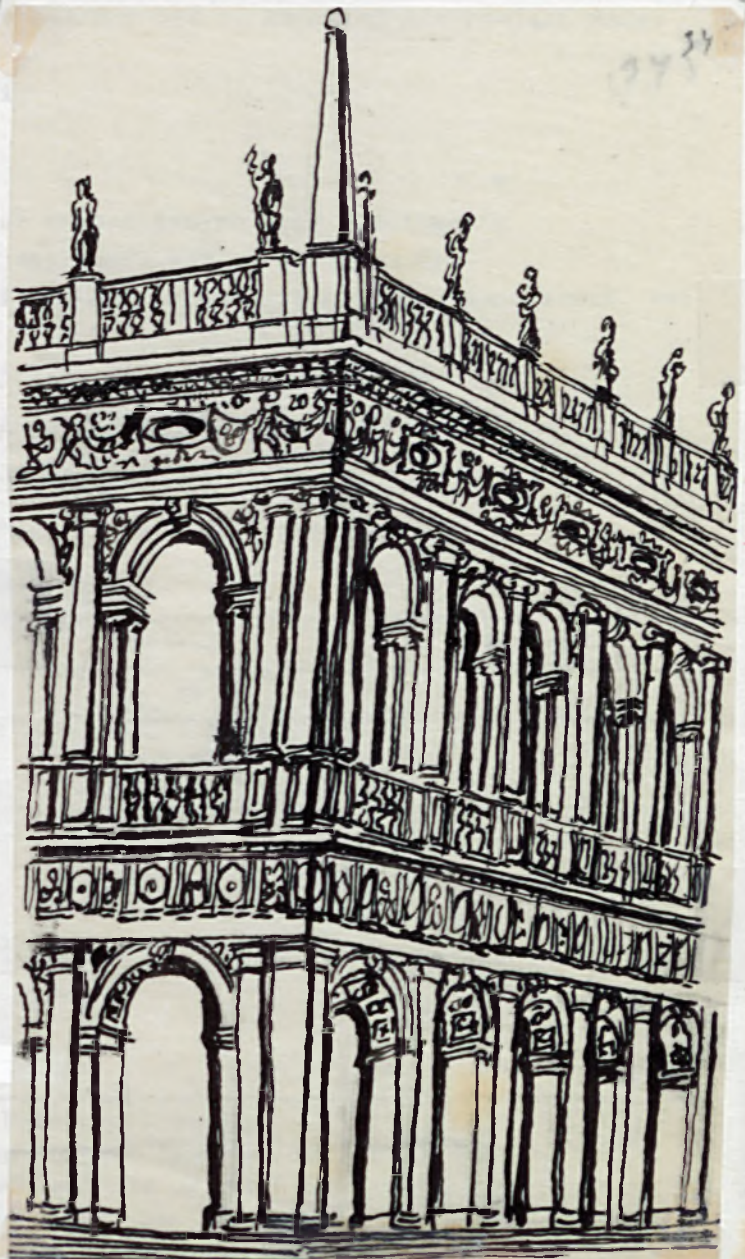
Na parterze Biblioteki jest od strony Piazzetty głęboki podcień na połowę szerokości całego budynku oraz są wejścia, schody i pomieszczenia pomocnicze. Na piętrze powstał zespół sal ustawionych w Amfiteatrze oraz małych pokoi dla prac związanych z życiem biblioteki. Ponad wielką salą zbiorów na całą szerokość budynku Sansovino zastosował podwieszony pułap wypełniony gegłą, który w 1545 się zawalił. Współczesny sufit o przekroju eliptycznym, podwieszony również do konstrukcji dachowej i ozdobiony plafonami malowanymi przez Tycjana i Veronese wykonał również Sansovino ale już wyłącznie w konstrukcji drewnianej pokrytej stiukiem.

Fasada Biblioteki ma dwie kondygnacje archiwolt opartych na impostach słupów z półkolumnami podpierającymi belkowanie. Dolna kolumnada toskkańska ma fryz dekorowany tryglifami i metopami, a górna jońska ma fryz rzeźbiony w amorki podtrzymujące sute festony pomiędzy wąskimi okienkami ukrytej trzeciej kondygnacji na części budynku w wysokości gzymsu z pomieszczeniami pomocniczymi.

Kolumny porządków stoją na stylobatach z tralkami balustrad pomiędzy piedestałami. Arkady okienne podpierają kolumnienki jońskie.

Ponad dolnym podcieniem arkady okienne piętra obramowane zostały jak na parterze, głębokimi łukami profilowanymi na grubość ściany.

Ponad piętrem gzyms wywieszony na modylionach, a nad nim balustrada z posągami na osi kolumn i na narożach z piramidalnymi wysokimi obeliskami. U podnóża Campanilli na placu San Marco Sansovino postawił bogato rzeźbioną przez siebie małą Loggettę /Rys 346 i 347/, która została zburzona przy upadku wieży w 1902 i w 1911 Loggetta została ponownie postawiona. Loggetta stoi na wprost : "Porta della Carta"



Rys 345 Sansovino Biblioteka San Marco
Widok elewacji.

wspaniałej bramy gotyckiej prowadzącej do Pałacu Dożów na narożu Piazzetty, która to brama przybudowana została do bazyliki San Marco.

Loggetta służyła swoim górnym tarasem jako trybuna dla dostojników Republiki w czasie uroczystości odbywających się na placu.

Loggetta ma całą fasadę wyrzeźbioną w białym marmurze. Bogata podwójna kolumnada przed trzema arkami na dole i wysoka attyka zwieńczona balustradą górnej trybuny.

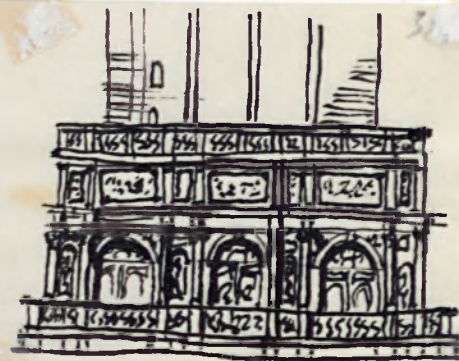
Wysoki fryz nad arkadami pokrywają płaskorzeźby wykonane w marmurze przez Jacopo Sansovino architekta i rzeźbiarza.

Ilość architektów włoskich w czasach renesansu, będących znakomitymi rzeźbiarzami, tłumaczy nam rzeźbiarski charakter tej architektury, jak zresztą i całej architektury Italii, zarówno z czasów rzymskich jak i średniowiecznych, kiedy w Rzymie architektami byli rzeźbiarze w marmurze.

Loggetta, błyszcząca bielą swej elewacji na tle wielkiej ceglanej bryły wysokiej na sto metrów dzwonnicy, stanowi ozdobny element w centrum tego olśniewającego placu, na którego kompozycję złożyło się tyle elementów wznoszonych przez tysiąclecie.

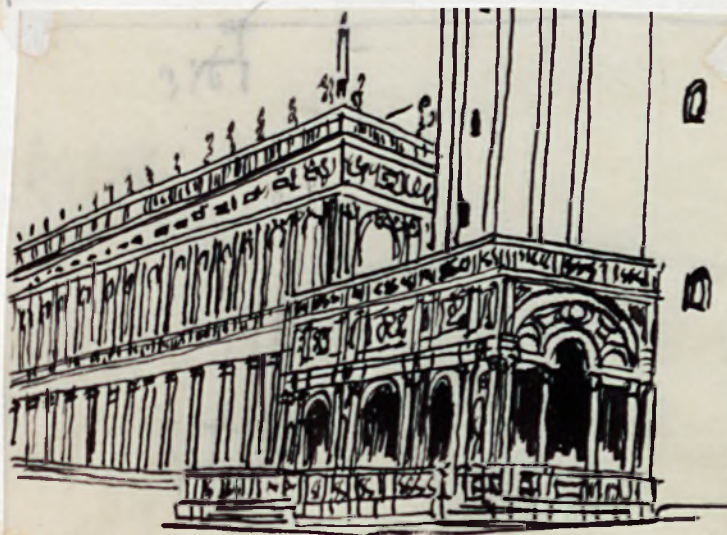
Najwspanialsza kompozycja urbanistyczna powstała tam, gdzie uszanowano zabytki przeszłości rozbudowując istniejące prądawne centrum.

Chwała dla Sansovino za to, że umiał dostrzec te wartości przestrzenne chodząc wśród istniejących za niego składów portowych przy

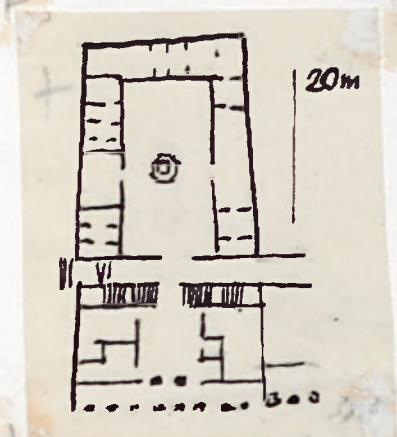


Rys 346 Sansovino.

Loggetta, elewacja.



Rys 347 Sansovino, Loggetta, widok.



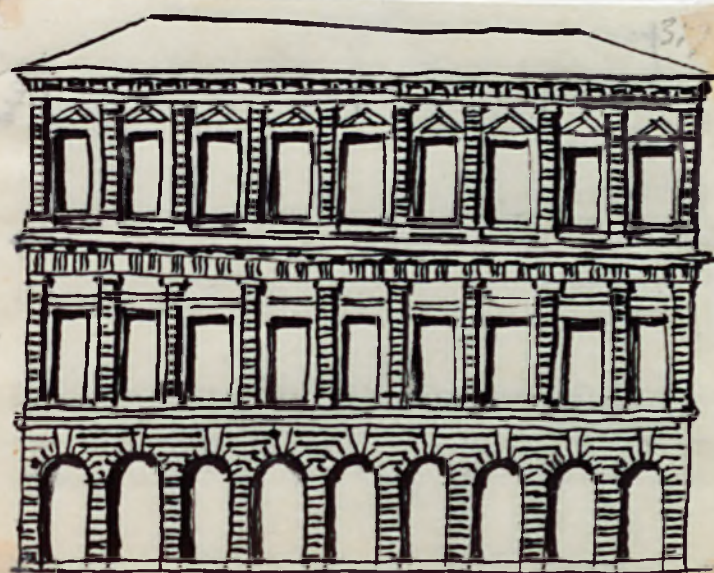
Rys 348 Sansovino.
Mennica, Zecca, plan.

Pałacu Dożów postawione na nadbrzeżu portowym. Mógł przeprowadzić swój zamysł budując nowe centrum magazynów i straganów przy Ponte Rialto i wznosząc obok Scarpanina Fabbrica Vecchia, Fabbrice Nuove w 1552-5.

Od strony Laguny Sansovino dobudował do Biblioteki San Marco gmach mennicy Zecca /Rys 348 i 349/, wydłużając front piazzetty od strony zalewu.

Mennica ta to budynek trzykondygnacyjny z wewnętrznym dziedzińcem. Elewacja od strony Laguny została wykonana w szarym marmurze. Wszystkie elementy są rustykowane zarówno dolne jak i górne słupy i pilastry. Pilastry u dołu tokańskie u góry są jońskie. Parter jest arkadowany a piętra mają okna prostokątne, na drugim piętrze z trójkątnymi tympanonami. Budynek osłania gzyms oparty na konsolkach.

Wspaniale kontrastująca ściana Biblioteki z Pałacem Dożów jest jeszcze dziełem renesansowym, dzięki prostemu rysunkowi planu bez ryzalitów i jednorodności elewacji dookoła budynku, ukształtowanej z zawsze jednakowych elementów. Ponadto w tym budynku Sansovino zastosował jeszcze pojedyncze kolumny. Jak na Kapitolu rzymskim stworzył Jacopo Sansovino dla Piazzetty głęboką, daleką perspektywę na otwarte niebo i na wody Laguny jak i na w kilkanaście lat później wzniesiony kościół na przeciwległej wyspie o kopułach złoto-zielonych San Giorgio Maggiore /Rys 342/.



Rys 349. Sansovino. Zecca. Elewacja od strony Laguny.

4. Dzieła renesansu włoskiego wzniesione poza terenem Italii.

Poza terenem Italii powstały budynki renesansowe budowane zarówno przez architektów włoskich jak i obcych pracujących przez pewien czas w Italii i tu uczących się nowej kompozycji. Zainteresowanie nową architekturą rozchodziło się po całej Europie.

4.1. Odrodzenie włoskie w Dalmacji.

Na powstanie dzieł italskich w Jugosławii wpłynęły z jednej strony kontakty wolnego portu w Anconie z portami dalmatyńskimi, położonymi po drugiej stronie Adriatyku, a z drugiej strony zajęcie całej Dalmacji przez Wenecję. Split, Szibenik, Zadar i Dubrownik miały stały kontakt ze sztuką włoską. Jurij Dalmatyniec przebywający stale w Italii budował w Szibeniku, gdy z kolei Luciano da Laurano urodzony w 1425 w Wranie pod Zadarem, po słowiańsku nazywany Lucjanem z Wrany, pracował stale w Urbino.

Jurij Dalmatyniec wykonał w 1443 plany regulacyjne miasta Pagna oraz w latach 1431-1505 zbudował w Szibeniku sobór /Rys 350/ współpracując z Włochem Niccolao Fiorentino. Jest to bazylika trzynawowa z kopułą o nawie głównej rysującej na elewacji łuk swego sklepienia kolebkowego, jak ma to miejsce w weneckiej Santa Maria dei Miracoli.

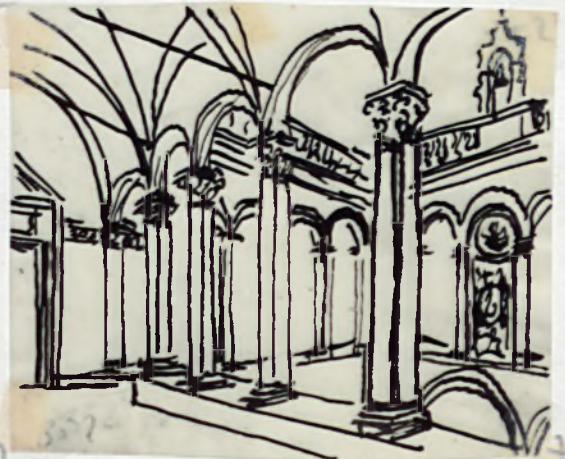
Obok licznych budynków zbudowanych w stylu gotyku weneckiego jest w Chwar /Rys 351/ loggia z 1517 z kolumnadą koryncką.



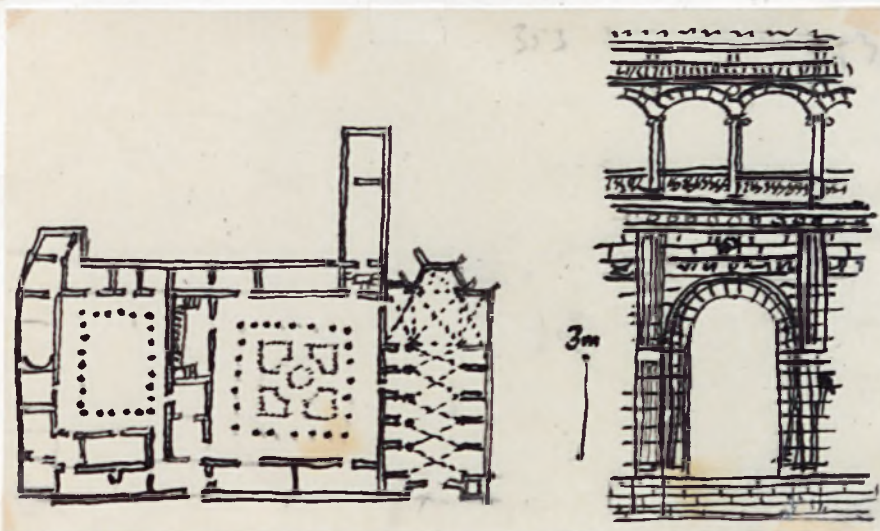
Rys 350 Dalmacja. Niccolao Fiorentino i J. Dalmatyniec
sobór w Sibenik, plan i przekr.



Rys 351 Dalmacja. Chwar. Loggia z 1517.



Rys 352 Michelozzo /?/ Dubrownik, dziedziniec w pałacu książęcym.



Rys 353. Hiszpania.

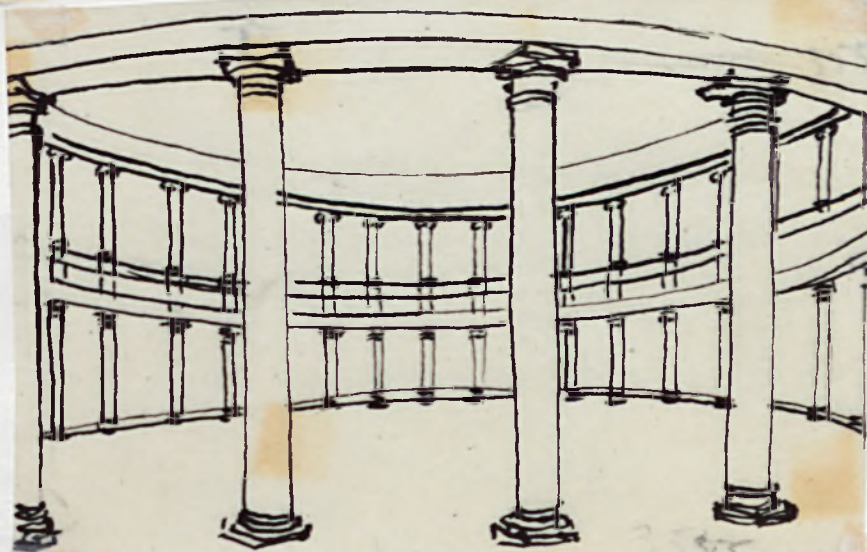
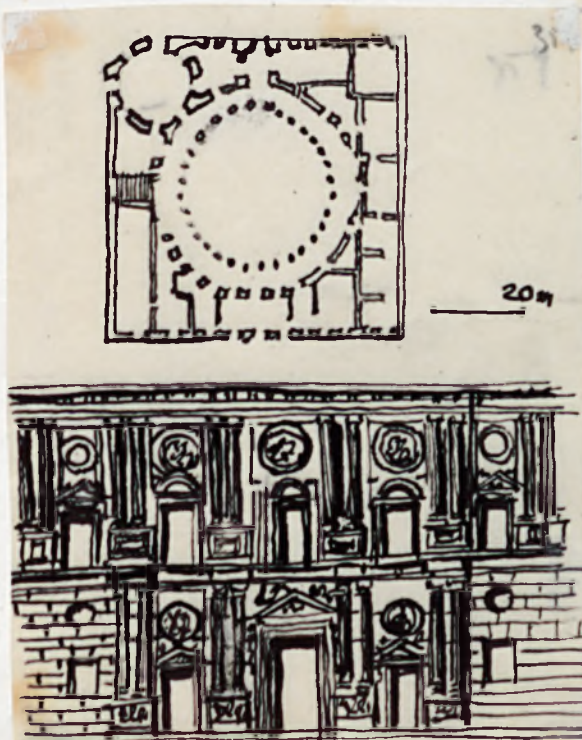
Juan de Oroza i Martini Villareal w Leon. Szpital San Marco plan i fragment dziedz

W Dubrowniku jest pałac książęcy z frontonem w stylu florenckim i z dziedzińcem wskazującym na architekturę włoską./Rys 352/ Istnieje przypuszczenie, że jest to dzieło Michelozza i Onofrio di Giordano de la Cava z 1468. Jacopo Correra w 1441 zrealizował elewację kościoła w Korczula. Michelozzo pracując w Dalmacji miał dwóch uczniów Jurija Dalmatyńca i Andrija Alesi. Niccolao Fiorentino poza soborem w Szibeniku zbudował jeszcze kaplicę Iwana Błazennego przy soborze w Trogirze w 1468.

4.2. Odrodzenie włoskie w Hiszpanii.

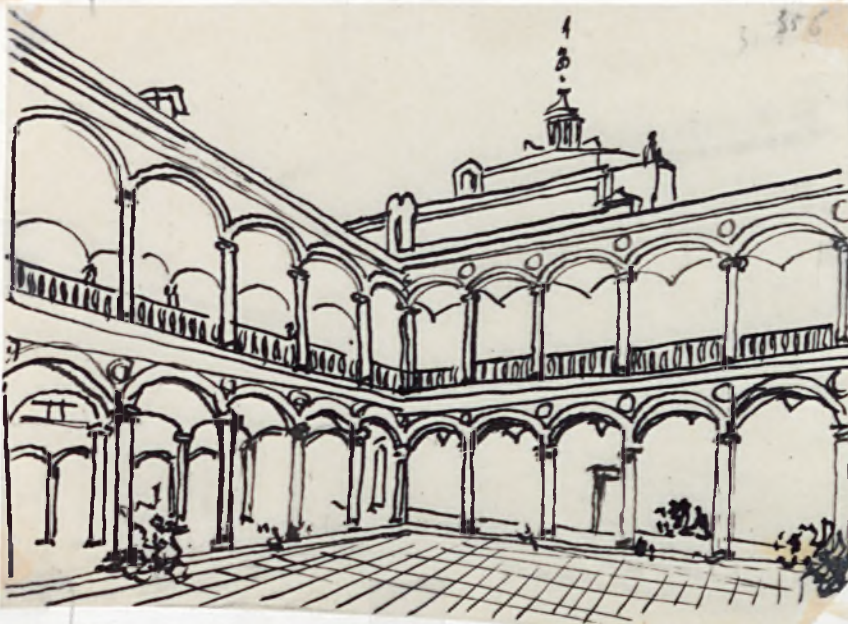
W Hiszpanii obok budynków w stylu "plateresco" związanym ze sztuką późnego gotyku pojawiają się budynki renesansowe.

Pierwszy dziedziniec renesansowy znajduje się w Valladolid z 1487 dzieło Lorenza Vascoso. Do projektowania Kollegium w Santa Cruz był przydzielony Lorenzo Vascosa przez kardynała Mendosa po jego powrocie do Hiszpanii z Rzymu.



Rys 354. Hiszpania. Grenada. P. Machuca. Pałac cesarza Karola V, plan i fragment elewacji.

Rys 355 Pałac Karola V. Widok dziedzińca.



Rys 356 Hiszpania.
B. Biostamante. Toledo, szpital San Juan, dziedzin.

W Leon istnieje klasztor San Marco /Rys 353/ z 1514, projektowany przez Juana de Oroza wraz z Martini Villareal, w którym do dziś jest renesansowy dziedziniec.

Z 1526 pochodzi pałac cesarski Karola V w Grenadzie /Rys 354 i 355/ projektowany przez Pedro Machuca architekta hiszpańskiego, który studiował w Rzymie. Pałac ten rozbudowywał później jego syn Luis. Ostatecznie budowę ukończyli w 1616 Juan de Orea, Juan de Mijares i Pedro Velasco. Główną ozdobą pałacu jest jego wielkie okrągłe patio z dolną kolumnadą dorycką dźwigającą na piętrze półkolumny porządku jońskiego.

Na monumentalnej elewacji frontowej są podwójne pilastry tokańskie i okna z tympanonami na przemian trójkątnymi i półowalnymi.

Gmach uniwersytetu Alcala de Henares z 1533 ma górne nadbudowane piętro z arkadami okiennymi i z półkolumnami tokańskimi podtrzymującymi gzyms z górną balustradą z rzeźbami na osi kolumn.

W Toledo szpital San Juan /Rys 356/ rozpoczęty w 1541 przez Bartolomeo Biostamante ma dwukondygnacyjny dziedziniec arkadowy z łukami opartymi na kolumnach korynckich.

Casa de Ayuntamiento w Seville z 1526-64, dzieło Diega de Riano, łączy cechy architektury plateresco z renesansowymi i nosi liczne cechy szkoły lombardzkiej z Certosy. Zastosowano tu na elewacji reliefy o ornamentacji roślinnej na pilastrach jak i medaliony z rzymskimi popiersiami oraz rzeźbione fryzy w dekoracje znane z Certosy.

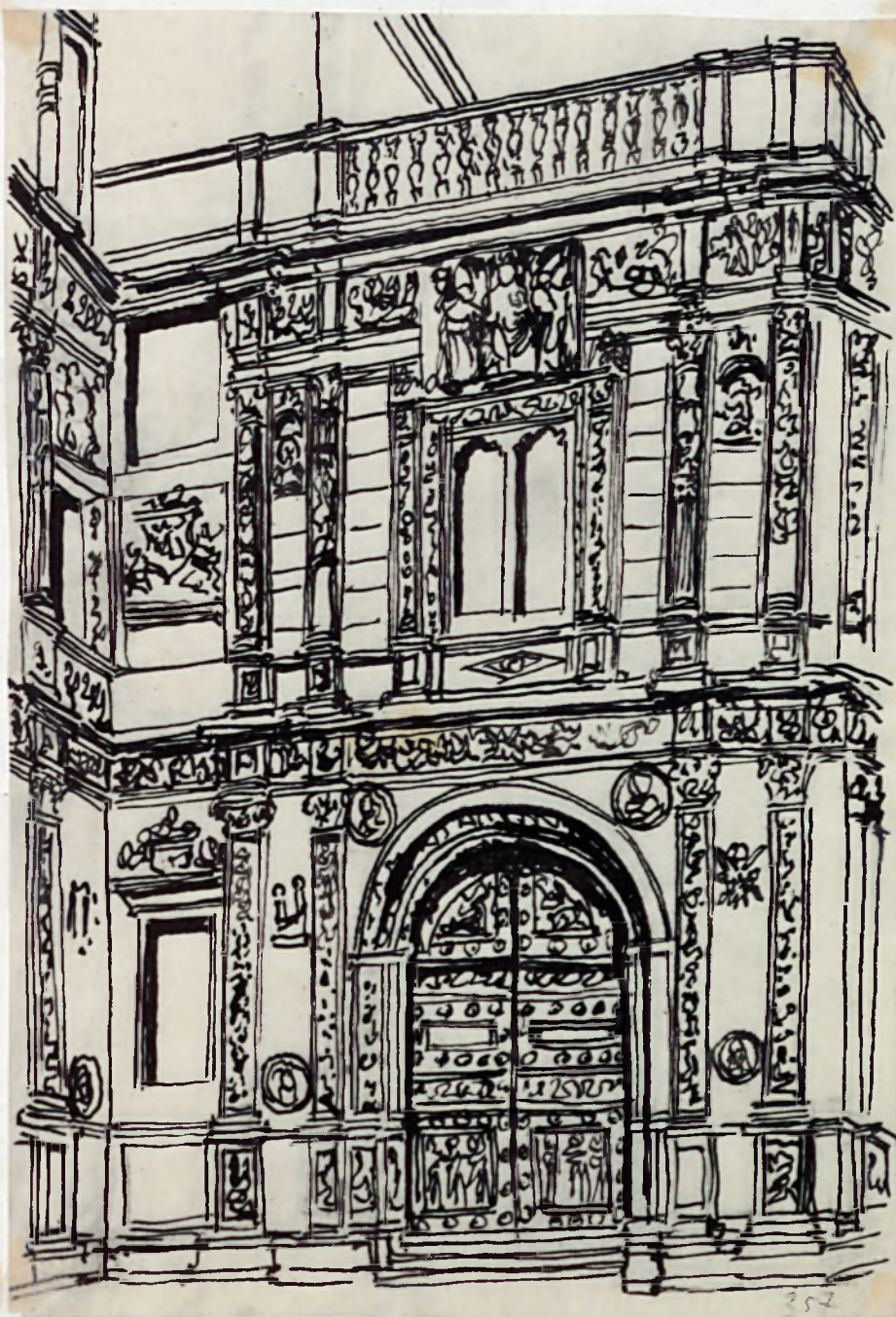
W Hiszpanii rozwijający się renesans szybko związał się ze sztuką kontrreformacji i z barokiem.

4.3. Odrodzenie włoskie w Anglii.

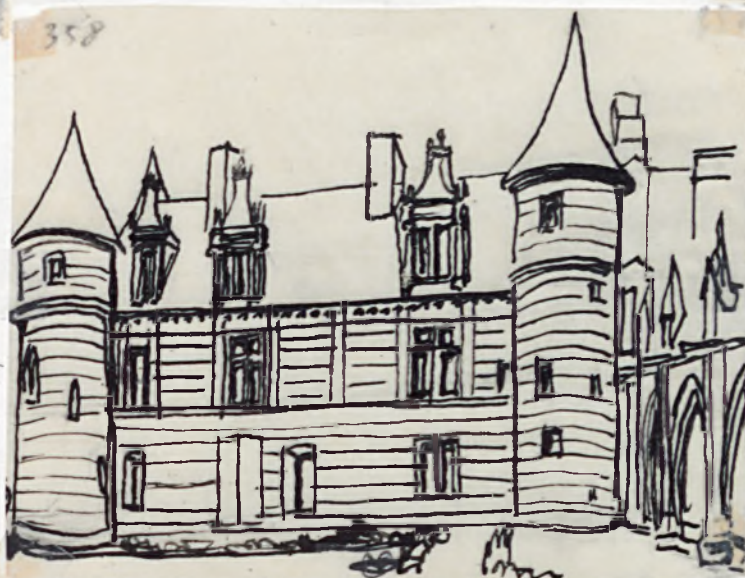
Bardzo mało jest zabytków renesansowych w Anglii.

W 1512-18 włoski rzeźbiarz Torrigiano wyrzeźbił grobowiec króla Henryka VII w kościele Opactwa w Westminster.

Z 1531-35 roku są renesansowe stalle drewniane w Kings College w Cambridge.



Rys 357 Hiszpania. Sevilla. Diego de Riano, fragment elewacji Casa de Ayuntamiento.



Rys.358.Francja ,Fra Giocondo.Zamek w Amboise.Widok skrzydła Ludwika XII.

4.4. Odrodzenie włoskie we Francji.

Przed rozkwitem renesansu francuskiego w XVI stuleciu, w rzeźbie, medalierstwie jak i w inkrustacjach, mozaikach, a zwłaszcza w malarstwie wyróżniali się we Francji artyści włoscy już od XIV wieku.

Wszędzie prowadzili warsztaty medalierskie. Faccio di Galgano z Florencji był mistrzem złotych monet Filipa Pięknego w 1296. Ród Porcari od 1350 wyrabiał monety w Grugii. Nicolas Ciaura di Lucchi był twórcą monet w Brahancie w 1376, a Bernard Boutin z Lucci w Mont-Saint-Michel w 1380. We Francji Lombardi Bernard Rogier z Florencji i Bonseigneur z Sieny byli medalierami obok wielu innych Włochów.

Rzeźbiarze rzymscy w marmurze zwłaszcza z rodu Cosmas tworzyli we Francji cenne dzieła. W 1296 Pietro Cosmas z Rzymu wykonał w Londynie grobowiec Edwarda Wyznawcy stojący w Opactwie w Westminster, a w 1281 grobowiec Henryka III. W tych latach Oderico wykonywał posadzki marmurowe w katedrze w Londynie i w Canterbury. Również Włosi wykonali posadzkę w kościele Saint-Benoît-sur-Loir w 1531.

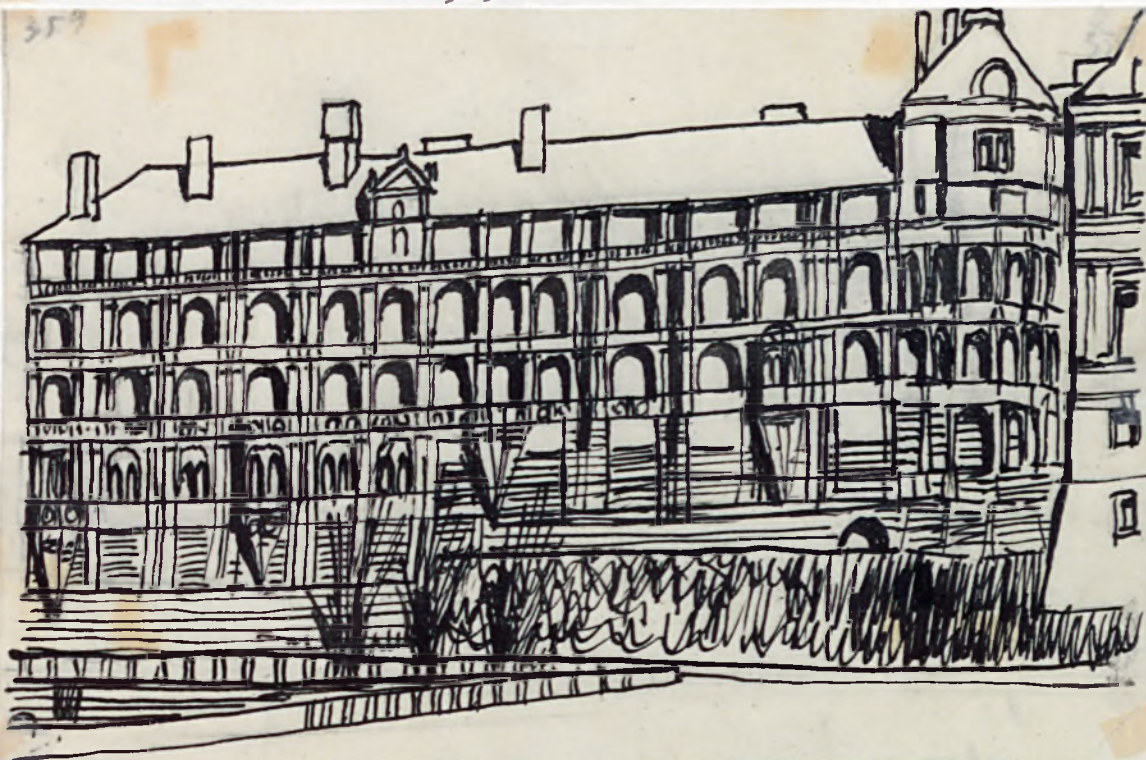
Król Filip Piękny utrzymywał co najmniej trzech miniaturzystów rzymskich: Philippe Rizuti i jego syna Giovanni oraz Nicolasa Desmarz.

Philippe Rizuti w 1300 wykonał mozaiki w San Giovanni in Laterano.

Pierwszym największym malarzem dworu papieskiego w Avignon był sienieńczyk Simone Martini przebywający w tym mieście od 1339-41 i od 1343 do 1366 oraz Matteo di Giovanetto z Viterbo obok pięćdziesięciu innych malarzy włoskich jacy byli w Avignon w XIV.

Ponadto sprowadzano z Italii wyroby artystyczne z kości słoniowej ze szkła weneckiego i tkaniny ozdobne.

W XV import sztuki włoskiej do Francji powodowała ciekawość bogatych zbieraczy dzieł renesansowych.



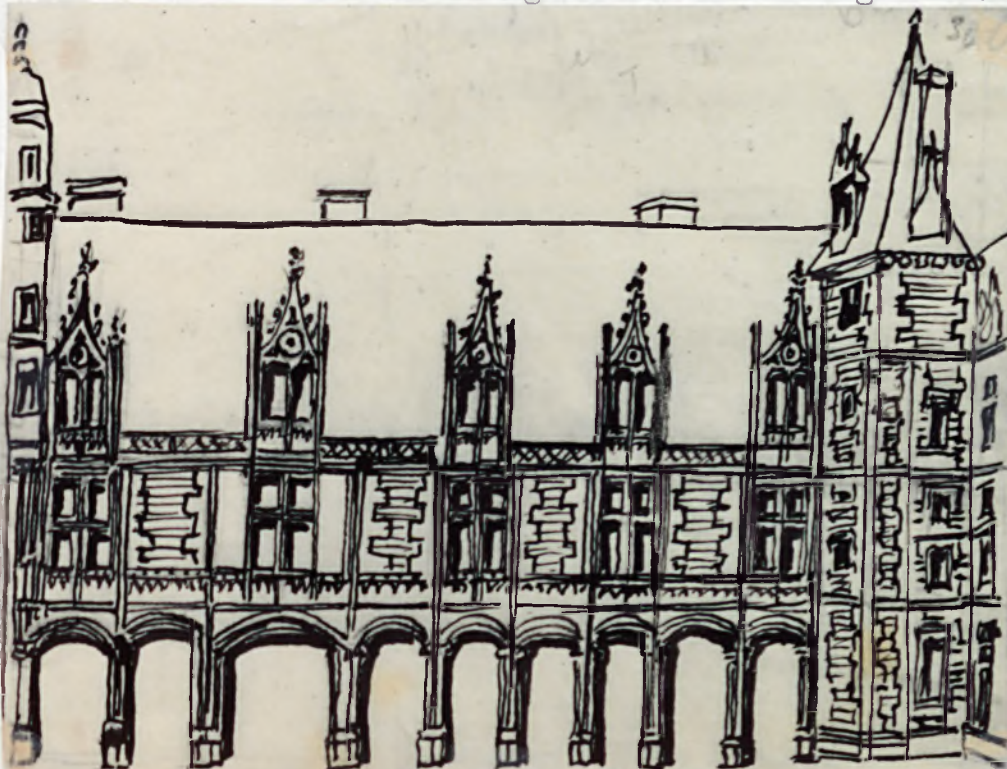
Rys 359. Francja, Fra Giocondo i Domenico Cortone, Widok zamku w Blois.

"Wiedziecie, że jesteśmy bardzo ciekawi rzeczy waszych"-pisał diuk Jean de Berry do handlowca ze Sieny prosząc go o marketerie do zamku w Bicêtre. W 1408 Duc Jean de Berry wzywa mozaikarza ze Sieny do prac w tym zamku i do opactwa Poissy, gdzie już pracował Baldassare degli Ubriacchi.

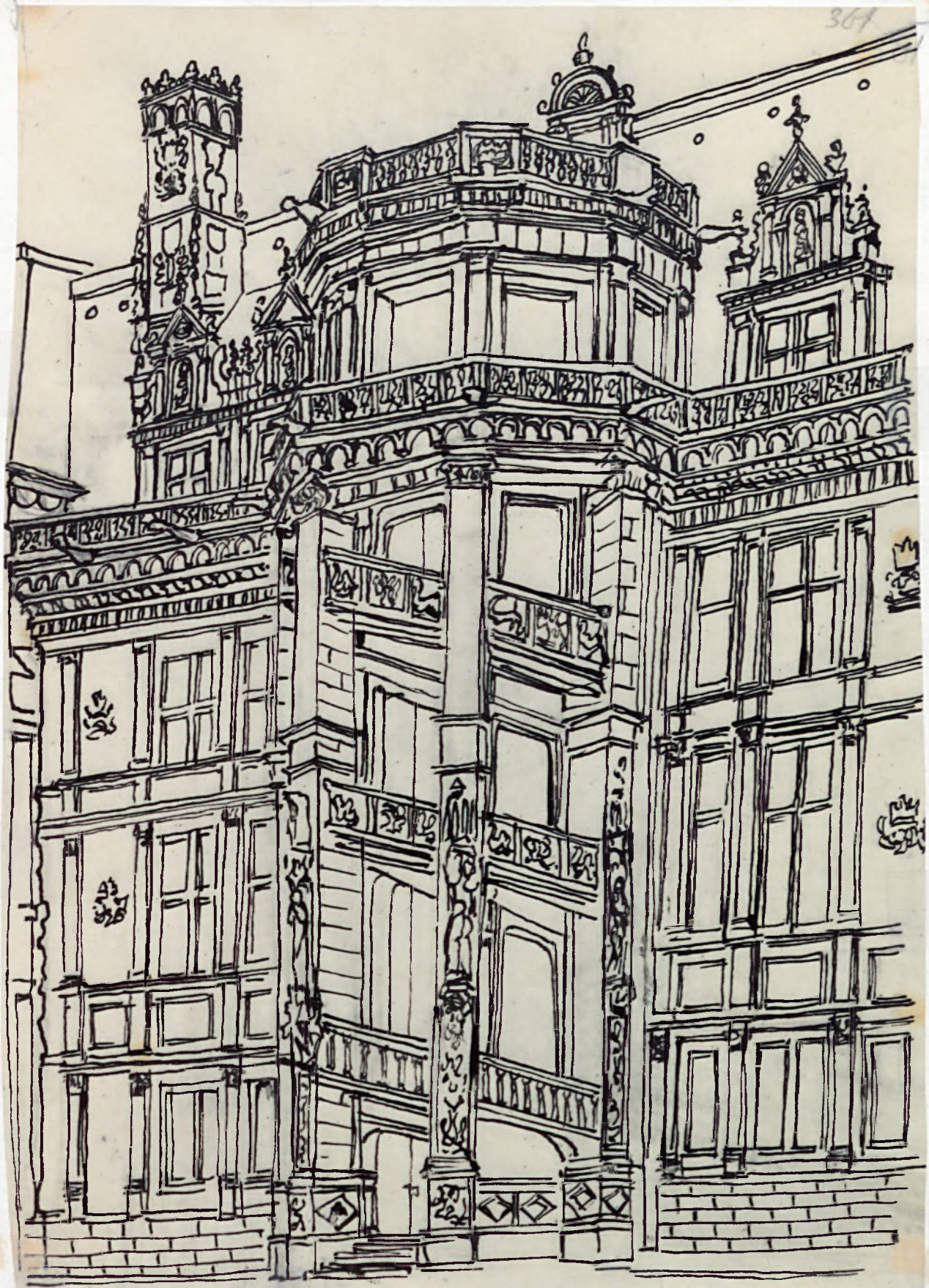
Dwór burgundzki zatrudniał tkaczy i zegarmistrzów włoskich .

Król Rene d'Anjou po powrocie z Neapolu do Francji zachował smak do dzieł włoskich. Sprowadzał włoskich artystów jak rzeźbiarza, zresztą dalmatyńskiego pochodzenia, Francesco Laurana w 1461-66 i po 1473.

wzniósł wówczas król Rene grobowiec dla swego brata Charles d'Anjou



Rys 360. Francja, Fra Giocondo i Domenico Cortone. Zamek w Blois. Skrzydło Ludwika XII.



Rys 361. Francja. ¹² Leonardo da Vinci. Zamek w Blois. Schody na dziedzińcu. w katedrze w Mans. Laurana ponadto w 1478 wraz z Alvito w Tarascon wyrzeźbił grobowiec Cossa. Współpracował Laurano z Tomaso z Como przy budowie kościoła de la Major w Marsylii i przy rzeźbie grobowca Saint Lazare w 1480 w katedrze. W 1481 wykonał retabulum przechowywane obecnie w kościele Saint-Didier w Avignon.

W końcu XV stulecia w całej Francji klasy rządzące nabrały smaku do nowej sztuki włoskiej. W Saint-Omer Andrea della Robbia otrzymał zlecenie na emaliowany grobowiec z terrakoty dla Guillaume Fillastre w 1473. Dzieło to po wykonaniu we Florencji zostało załadowane na statek w Pizie i dopłynęło do Ecluse skąd do Saint Omer zostało dostarczone dzięki opiece bankiera lombardzkiego z Brugii.

W czasie wyprawy króla Karola VIII do Italii wielu Francuzów poznawało w Italii nową sztukę.

Grobowiec Raoula de Lannoy szambelana króla Rene został wykonany w 1512 przez rzeźbiarzy: Antonia della Porta, Tamagnino i przez ~~Dee~~Pace Gaggini. Madonny wyrzeźbione przez tych artystów zostały przewiezione na zamek Montcovel i do opactwa Sainte-Marie-aux-Bois.

W Polleville jak i w Fleury w Vexin są chrzcielnice marmurowe przywiezione z Italii. Odtąd artyści francuscy zaczęli kopiować dzieła włoskie. W budownictwie Włosi stosowali powszechnie łuki mające extradados nie koncentryczny z intradosem i dzięki temu uzyskiwali przewyższony klucz mający nadwagę i stąd osłabiający łuk. Łuki te mogli stosować dzięki ściągom metalowym, twardości marmuru i dzięki mocnej zaprawie cementowej z puzzolaną oraz mieli ułatwienie łagodnego klimatu. Jakość marmuru i cementu pozwalają wieżom w Pizie i w Bolonii na trzymanie się dzięki temu, że tworzą monolityczne całości. Ciężka wieża Signorii we Florencji naciskająca na machikuły została zdaniem Francuzów postawiona z całą odważą jaką daje ignorancja, a nie przewróciła się tylko dzięki walorom lepiszcza cementowego.

Budownictwo Italii nie było logiczne zarówno przy budowie katedry w Orvieto, gdzie szczyt średniowieczny stoi przed płaskim dachem jak i w czasach renesansu. Michał Anioł lubował się w ustawianiu rzeźb na skośnych płaszczyznach, w malowaniu na sklepieniu kolosalnych postaci, czego nigdy nie robili Rzymianie zachowując umiar zgodny z modułami greckich proporcji.

Renesans Italii honorował te formuły i czynił to nieraz dobrze, ale Francuzi niestety powtarzali manierę Michała Anioła, podczas gdy w początkach renesansu mieli lepsze własne harmonie proporcji i lżejszą linię, którą w XVI zniszczyła teoria barokowa deifikowana przez Vignolę.

We Francji w XVI stuleciu architektura cywilna wyprzedzała religijną będąc łatwiejszą do transformacji.

Ale w XVI program budowlany był już tak różny od antycznego, że mistrzowie włoscy nie umieli podać reguł konstrukcyjnych potrzebnych dla tych realizacji. Odtąd architektura francuska adaptowała tylko nowe formy tworząc dzieła oryginalne. Często jednak pod wpływem Włochów zapominało o zgodności formy z konstrukcją zwłaszcza, że nie łatwo było adaptować porządki grecko-rzymskie do nowego programu, zwyczajów jak i do klimatu Francji.

Zachowywano we Francji dawną strukturę konstrukcji dając jedynie nowe dekoracje. Podobnie do tego jak Włosi stosując własną strukturę wprowadzili w średniowieczu gotyckie dekoracje przychodzące wówczas z Francji.

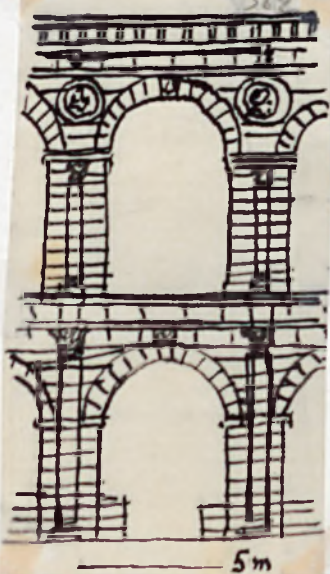
Grecy, którzy frontonami wieńczyli swoje świątynie nie przypuszczali, że mogą być łamane i wyginane i że znajdą się pod arkadami.

Zachowana we Francji stara elegancka struktura dawnych mistrzów podtrzymywała teraz nowe ozdoby nadając im jednocześnie nowy wyraz dzięki zachowaniu skali i wykonaniu przez dłonie przyzwyczajone do trudności budowania w stylu flamboyant. Nowe ozdoby przyjmują teraz lekkość nie spotykaną w Italii.

W rzeźbie odrodzenie przynosi zmianę formy w ubraniu i w akcesoriach w większym stopniu niż w stylu rzeźbionych postaci. Ubiera się je w fałdy szat rzymskich, a powoli rozwijające się coraz chłodniejsze traktowanie formy doprowadza w ciągu XVI do akademicyzmu.

Najlepiej widać rozwój rzeźby renesansowej w grupach rzeźb wielkości naturalnej w scenach składania do grobu, jakie zdobiły kościoły XVI. W początku wieku są to jeszcze rzeźby gotyckie jak w Semur-en-Auvois, później w Saint-Mihiel widać poszukiwanie piękna plastycznego, potem w Chatillon-sur-Seine postacie przyjmują ruchy, afektowane o akademicyzmie zimnym, bez wyrazu.

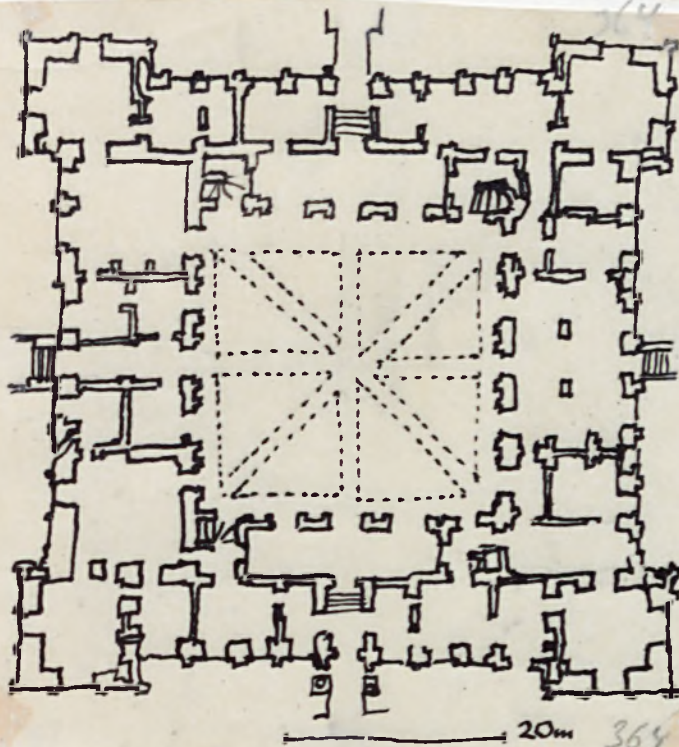
Dużą rolę w ewolucji rzeźby francuskiej odegrały małe brązy włoskie, pseudo-antycznych statuetek, popiersia, medaliony, plakietki ze scenami mitologicznymi przywożone masowo z Italii do Francji. Często brązy te były doskonałe. Zbierane były przez francuskich kolekcjonerów a następnie kopiowane przez rzeźbiarzy francuskich i stąd tyle medalionów znajdujemy na fasadach francuskiego renesansu.



Rys 362 Francja. Serlio.
W zamku w Fontainebleau
fragment galerii.



Rys 363 Francja. Serlio.
Wejście do zamku Fontainebleau.



Rys 364. Francja,
Serlio. Plan zamku w
Ancy-le-Franc.

Jak i w wkluczach sklepień, w których spotykamy popiersia Cezara. W Rzymie Filarete użył Ledy do dekoracji drzwi do bazyliki ś. Piotra i już w 1535 występuje Leda we Francji w jube w katedrze w Limoges wraz ze scenami dwunastu prac Herkulesa wyrzeźbionych na wzór plakierek z Moderno. W stallach w Auch występują rzeźby: Venus, Cupido, Herkulesa i faunów, a w Pont-Sainte-Marie w portalu kościoła jest wyrzeźbiony Mars z Venus.

Pierwsze drobne detale renesansowe występują w kościele w Brou budowanym przez Małgorzatę Austriacką, córkę księcia burgundzkiego, w latach 1506-32, w kościele w Peñonne z 1509, w Dôle z lat 1509-78, a w Paryżu w Saint-Meni zaczęty w 1520.

Dopiero o d 1530 pojawia się renesans we Francji i to tylko w architekturze świeckiej mającej słabszą tradycję od kościelnej. Około 1540 przyjmują się we Francji kanony proporcji rzymskich Vignolli jak i superpozycja porządków. Gdy budowano pałace renesansowe w Amboise, Chenonceaux czy w Ecouen to przy nich stawiano kościoły czy kaplice jeszcze stylu flamboyant.

Od 1545 rozwija się we Francji klasycyzm stosujący kolumny i pilastry. Ale w dalszym ciągu odróżnia renesans francuski od włoskiego stosowanie do sklepień konstrukcji krzyżowo-żebrowych w stylu flamboyant. Pozostają nadal w użyciu przypory i łuki przyporowe do roku 1600, ale zdobione kolumnami jak w chórze kościoła w Montargis. Słupy przez dłuższy czas zachowują gotycki charakter wiązek kolumnienek ale mają te kolumnienki teraz kapitele korynckie jak Saint Eustache w Paryżu.

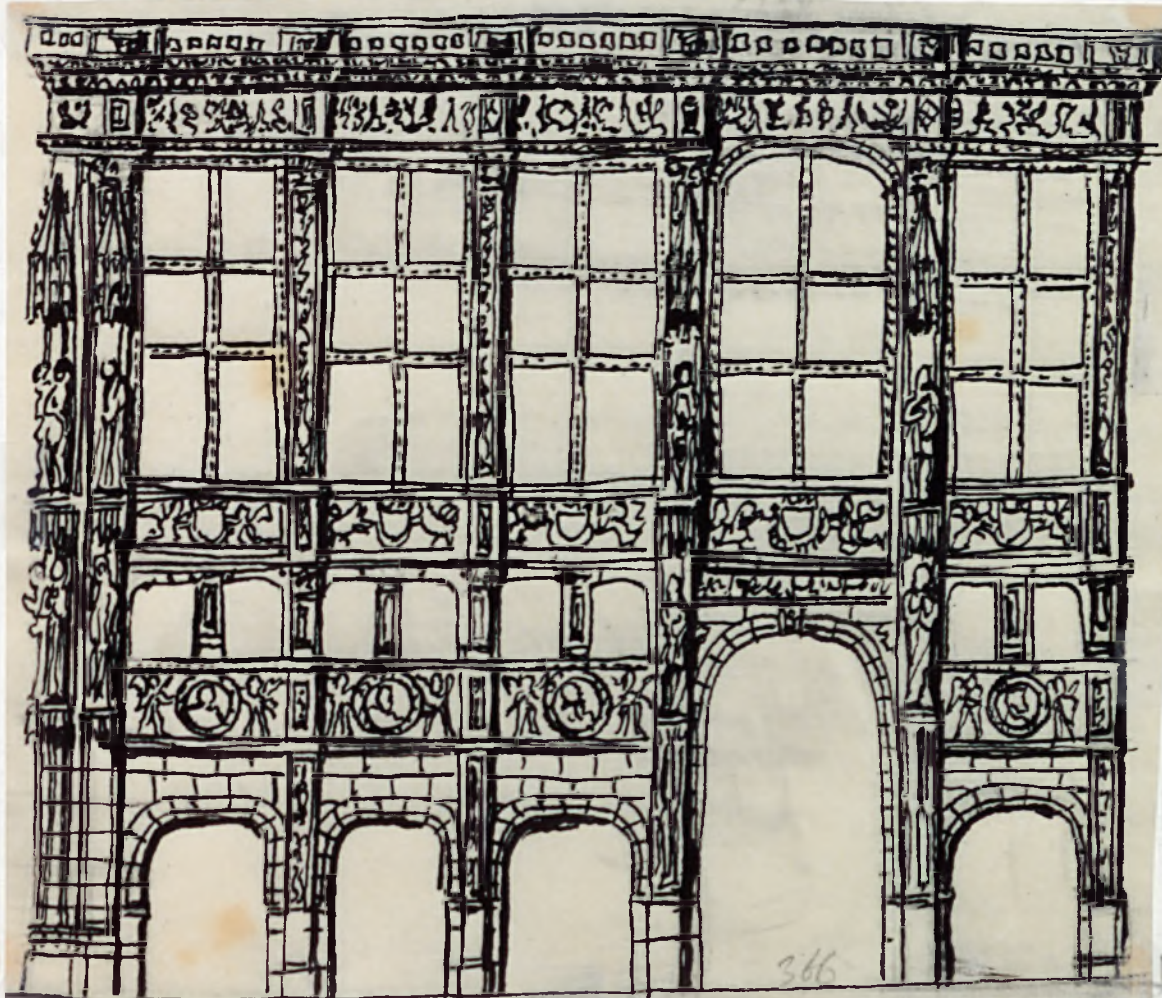


Rys 365 Paryż.
Fra Giocondo i Domenico
Cortone, elewacja ratusza.

Pierwsze portale renesansowe są z lat 1530-40 jak w Belloy /dep.Seine-et-Oise/ gdzie tympanon wzniesiono ponad średniowiecznym portalem. Najwięcej zabytków sztuki włoskiej znajdujemy na terenie Francji. Ponadto na architektów francuskich ogromny wpływ miały albumy z rysunkami elementów architektonicznych starożytnego Rzymu wydane przez Albertiego i Serlio.

Królowie francuscy sprowadzali licznych artystów włoskich z Leonardo da Vinci na czele. Słynni rzeźbiarze to Francesco Laurana, Guido Mazzoni z Modeny i Jeromo z Fiesole.

Artyści francuscy uczący się nowej sztuki w Italii to Jean Perreault z Lyon twórca kościoła w Brou, który przebywał w Italii między 1499 a 1523.



Rys 366 Francja, Roue, Leroux, elewacja biura handlowego.

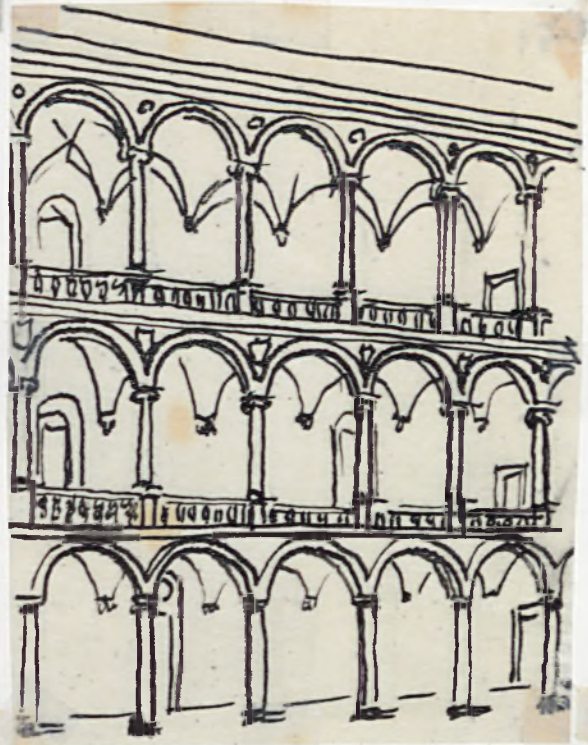


Rys 367 Francja
Antonio Fontana. Dziedzi-
niec zamku w
Laroche-foucault.

Jean II Bullant z Lucheux z rodu budowniczych w Amiens studiował w Italii do 1534 a w 1540 budował zamek de Fère-en-Tardenois, a potem zamki w : Écouen, Chenonceaux, Chantilly, Chambord, Fontainebleau i w Paryżu pałac Tuileries. Napisał ponadto dzieło o pięciu porządkach. Philibert de l'Orme z Lyon /1515-70/ po długich studiach w Rzymie powrócił do Francji w 1536 i budował: zamki Anet, Muette, Fontainebleau, Vincennes i pałac Tuileries w Paryżu, a w 1567 napisał traktat o architekturze. Jacques Androuet de Cerceau studiował w Rzymie architekturę antyczną i Bramantego i powrócił do Francji w 1534. Nicolas Bachelier z Tuluzы studiował rzymski antyk i dzieła Michała Anioła i powrócił do Francji w 1510 gdzie między innymi zbudował katedrę w Tuluzie.



Rys 368 Niderlandy.
Vincidorio da Bologna.
Plan i widok dziedzińca
pałacu w Breda.



Rys 369. Austria. Grac. Domenico dell Allio z Lugano ,dziedziniec zamkowy.

Rys 370 Czechosłowacja · Gradec · Avostalis, Faconi i Cometa ,dziedziniec zamkowy.

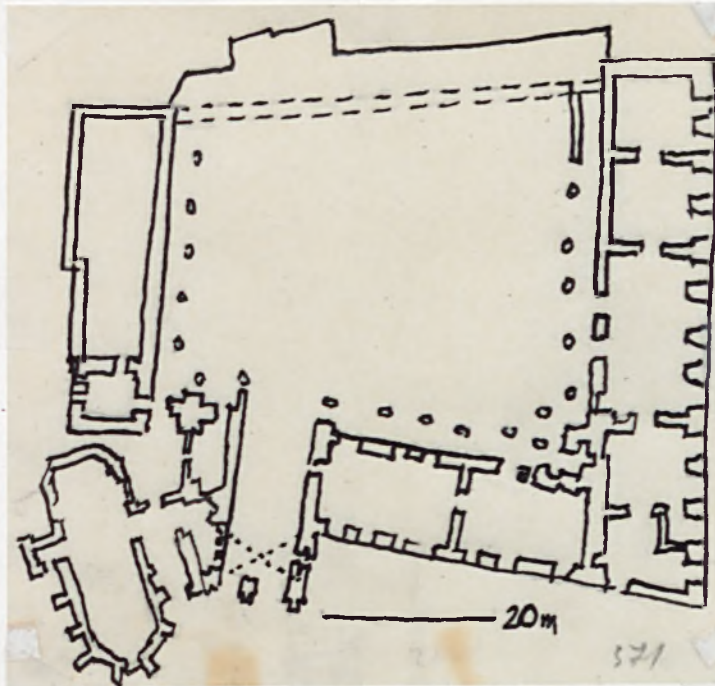
Królowie francuscy sprowadzali również licznych architektów z Italii za Karola VIII w latach 1490-98 na zamku w Amboise nad Loarą pracowali /Rys 358/ : Fra Giocondo, Domenico da Cortone, Jeronimo Passeroti, Guido Mazzoni, Antonio i Giovanni di Giusto oraz Jeronimo da Fiesole. Później model zamku wykonał Giuliano da Sangallo. Istnieje przypuszczenie, że działał również od 1517 Leonardo da Vinci. Za Ludwika XII w Blois /Rys 359-60-61/ od 1498 pracuje Fra Giocondo, Domenico da Cortone i istnieje przypuszczenie, że schody na dziedzińcu projektuje Da Vinci. Fra Giocondo pracuje ponadto przy budowie zamku Gaillon, a zamek w Tours /Rys buduje Michele Colombo.

Za Franciszka I w 1528 budują zamek w Fontainebleau /Rys 362 i 363/ Serlio, Primaticcio i Rosso, a w latach późniejszych dekoruje brązami zamek Benvenuto Cellini. Antonio i Giovanni Justa budują zamek w Écouen, a Serlio buduje zamek w Ancy-le-Franc /Rys 364/. W 1495 Fra Giocondo i Domenico Cortone nazywany Boccador budują ratusz w Paryżu /Rys 365/ który został przebudowany w 1870. Liczni architekci włoscy budowali zamki we Francji jak Dioserso zamek w Chambord.

W Rouen powstał gotycko-renesansowy gmach biurowy dzieło Roberta Leroux /Rys 366/ o silnych wpływach dekoracji mediolańskich. W Laroche foucault powstaje w 1523 zamek, którego dziedziniec jest dziełem Antonio Fontana. /Rys 367/.

4.5. Odrodzenie włoskie w Niderlandach.

Vincidoro da Bolonia uczeń Rafaela w 1536 buduje zamek książęcy w Bre-
da /Rys 368/



Rys 371. Polska. Brzeg. Plan zamku, realizacja de Pario i Niuron. z dziedzińcem o galerii z kolumnadą florencką z medalionami na o-si kolumn. Cesarz Karol V wezwał z Italii Alessandro da Pascuolini ze szkoły Sanmichele dla budowania fortyfikacji w Amsterdamie.

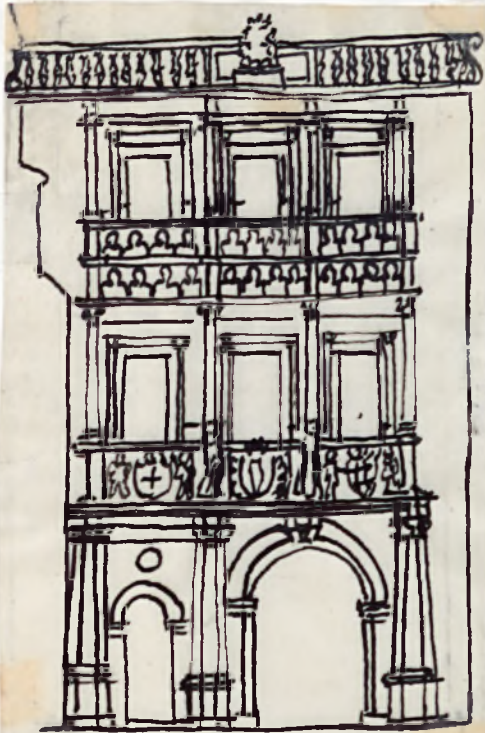
4.6. Odrodzenie w krajach niemieckich.

W zamku w Heidelbergu od 1531 powstają gmachy renesansowe prawdopodobnie wznoszone przez Włochów.

W Grazu Domenico dell Allio z Lugano zbudował zamek langrafa /Rys 369/ z dziedzińcem trzykondygnacyjowym z galeriami kolumn na wszystkich piętrach. Ten typ architektury będzie powszechny w Europie centralnej. Ponadto zbudował w 1527 zamek Porcia nad Drawą mający również dziedziniec trzykondygnacyjny z galeriami o arkadach opartych na kolumnach i z medalionami na osi kolumn. Domenico dell Allio do istniejącego



Rys 372 Brzeg. Widok dziedzińca.



Rys 373 Brzeg, elewacja bramy zamkowej.

średniowiecznego zamku dobudował dziedziniec z krużgankami.

4.7. Odrodzenie włoskie w Czechosłowacji.

Architekci włoscy: Andrea Avostalis, Baldassare Maio da Vomio, Giovanni Mario Faconi i Antonio Cometa zbudowali w Gradec /Rys 370/ na zamku dziedziniec z trzema kondygnacjami arkadowanych krużganków w 1560. Elewację tego zamku przebudował włoski architekt Melani.

4.8. Odrodzenie włoskie w Polsce.

Wielki wpływ miała architektura Italii na Polskę. Na zamku na Wawelu w Krakowie w latach 1507-36 pracowali włoscy architekci Francesco Fiorentini i Bartolomeo Berecci budując krużganki dziedzińca i przebudowując wnętrza zamkowe.

W latach 1536 odbudowali po pożarze krużganki pałacowe następcy Berrecciego

W latach 1519-33 Bartolomeo Berrecci zbudował kaplicę Zygmuntowską przy katedrze wawelskiej.

W latach 1550-1560 Giovanni Battista Quadro zbudował renesansowy ratusz w Poznaniu.

Xanti Gucci zbudował zamek w Pińczowie w Księżu Wielkim jak i latach 1579- w Baranowie pałac renesansowy

A w 1579 wenecki architekt Bernardo Morando zaczyna budować renesansowy Zamość gdy w Italii już od dawna rozwijała się architektura barokowa.

Należy tu jeszcze wymienić zamek w Brzegu księcia Jerzego III Piasta śląskiego w stylu lombardzkim /Rys 371-74/ wznoszony od około 1544 przez architektów włoskich z Tesyny: Jacopo de Pario, Niurona z Lugano, którym pomagali: Francesco de Pario syn Jacopo, Pietro Niuron brat Bernardo, oraz Martino della Tore, Antonio Marraglio, Cuneo i Francesco Peinet.



Rys 374 Brzeg, Pilastry na elewacji w stylu lombardzkim

Zbudowali skrzydło południowe zamku oraz wzniesli krużganek a najozdobniejszym ich dziełem jest bogato rzeźbiona brama z 24 popiersiami Piastów, posągami księcia Jerzego II z żoną oraz bogato rzeźbione pilastry stylem znanym z Certosy.

Architektura zamku w Brzegu wpłynęła na sposób przebudowy zamku w Prościejowie w 1568 dokąd pojechał z Brzegu Cuneo. Podobnie zamek brzeski inspirował formowanie zamków w Płakowicach, w Niemodlinie i w Oleśnicy jak i architekturę elewacji domów patrycjuszów zarówno w Brzegu jak i w Zgorzelcu a nawet i we Wrocławiu.

Zakończenie.

Sztuka renesansowa w XV stuleciu rozwijała się równolegle ze sztuką późno-gotycką na północy Europy będąc właściwie odmianą sztuki średniowiecznej, jeszcze głęboko wrosnięta w układ społeczny, technikę budowlaną jak i w problematykę artystyczną życia gotyckiego. Sztuka Quattrocenta miała na sobie jeszcze wyraźne piętno średniowiecza, co doskonale widać na elewacji pałaców, nawet późnych jak na pałacu Strozich.

Upadek Medicich i wzrost potęgi papieżstwa przenosi w XVI wieku ośrodek sztuki do Rzymu. Ale i tu przez pierwsze dwudziestolecie rozwija się dalej konsekwentnie architektura florencka. Nawet Bramante rozwijał formy Quattrocenta. Palazzo Farnese Antonia da Sangallo Młodszego podlega tej samej dyscyplinie kompozycyjnej.

Pierwsze rozerwanie tej dyscypliny przynosi malarz Rafael gdy w 1515 w Palazzo Vidoni, na pierwszym piętrze, wprowadza podwójne kolumny. W Rzymie podówczas jeszcze mającym liczne ruiny zabytków antycznych w latach dwudziestych XVI stulecia zaczyna się rozwijać klasycyzm odbiegający od architektury renesansowej, który rychło pod wpływem rzeźbiarskiej formy Buonarrottiego zmienia się w barok.

Sztuka ludowa romańszczyzny w gotyku staje się sztuką feudałów i miast aby w czasach renesansowych stać się sztuką patrycjatu miejskiego. Późne średniowiecze pozostaje sztuką feudalną a dopiero barok poprzez dwór papieski tworzy sztukę arystokratyczną.

Malarstwo i rzeźba w XV jak w średniowieczu rozwijają sztukę wspólnym wysiłkiem wszystkich twórców. Dopiero w XVI mecenat papieski wprowadza do Watykanu kilku czołowych artystów odtąd przez innych naśladowanych dla zdobycia popytu na swoje prace i rodzi się manierizm bezpośrednio poprzedzający barok już w latach trzydziestych XVI wieku. Wreszcie, odejście pod naciskiem Kontrreformacji od legend i apokryfów niszczy naiwą sztukę wiary spontanicznej a artyści zwracają się do malarstwa świeckiego pod wpływem Hiszpanów przepełnionego zmysłowością.

W wolnej Italii rozwijała się sztuka logicznie przez sto dwadzieścia lat a kiedy Italia traci wolność rozwija się malarstwo w Wolnej Wenecji a w papieskim Rzymie w nowych warunkach politycznych przekształca się sztuka powszechna w sztukę monarchii absolutnej.

O baroku E. Male pisze : " Odkupuje barok prosty układ wewnątrz przez wspaniałość dekoracji ze złotem, kolorowymi marmurami i jasnymi freskami w kopułach, które wydaje się, że otwierają niebo. Fasady dawniej spokojne, skromnie dekorowane prostymi pilastrami wzbogacają się teraz. Na frontonach falują i łamią się profile, schylają do siebie z występującymi kolumnami powielającymi cienie i światło. Ruch staje się prawem w kompozycji. Krzywizny zastępują linie proste a opaski zaznaczające piętra falują.

Podczas gdy kościoły się upiększają, pałace coraz wspanialsze we wnętrzach pozostają surowe na zewnątrz. Pałace Rzymu nigdy nie odstępują od zakratowanych okien na parterach. Fasady zawdzięczają swoje walory bogactwu profilowania gzymsów i majestatowi portali objętych kolumnami pod balkonami ~~pod balkonami~~ o wspaniałej balustradzie. To jest okres sztuki świeckiej w służbie dworskiej".

Na półwysep Apeniński Etruskowie przynieśli kulturę małoazjatycką, którą rozwinął antyczny Rzym adaptując do swoich potrzeb sztukę grecką. Ze sztuki klasycznej pod wpływem dalekiego wschodu powstała sztuka wczesno-chrześcijańska i bizantyńska, która w Rawennie i w Wenecji postawiła swoje pomniki.

Z tego podłoża rozwinęła się sztuka romańska Italii pod wpływem zapału emocjonalnego jaki przynosili uciekinierzy bizantyńscy z kraju palonego przez Turków i pod wpływem zachwyty nad wykopaliskami antycznymi rozwinęła się w renesans.

Zwycięstwo monarchii absolutnej i doktrynalności religijnej wypaczyło renesans w zimny akademicyzm polityczny.

Odtąd kolejne fazy klasycyzmu tworzonego dla celów politycznych doprowadzą poprzez napoleoński empir, neoklasycyzm carski XIX jak i kolonialny styl angielski, w drugiej połowie naszego wieku do socrealizmu.