



Bogna Ludwig*

Relief perspektywiczny jako technika projektowa elewacji nowożytnych. Czas baroku

Illusionistic relief as a design technique in the modern facades. Time of the Baroque

Wstęp

Przedstawiona w [1] analiza techniki reliefu niskiego i średniego – *bassorilievo, rilievo schiacciato* – wywodzącego się ze sposobów modelowania płaskorzeźb renesansowych i barokowych pozwoliła, w zestawieniu ze studiami rozwoju i przeobrażeń form architektonicznych w czasach nowożytnych, wysunąć stwierdzenie, że właśnie opisem ewolucji metody reliefu perspektywicznego można ująć obraz przemian elewacji budynków w okresie renesansu i baroku.

Modelowanie fasady w formie reliefu w renesansie

Bardzo plastyczne opracowanie figur pierwszego planu skonstruowanych z prawie płaskim tłem zwiększa optyczną głębokość płaskorzeźby. Sposób ten znano już w starożytności. Ponownie zaczął się cieszyć popularnością odkryty przez Donatella w formie *rilievo schiacciato*. Z tej techniki korzystał przy projektowaniu Filippo Brunelleschi, a Leon Battista Alberti oparł na niej całą swą metodę opracowania projektu architektonicznego elewacji. Donato Bramante wzbogacił ją o konstruowanie wieloplanowej struktury elewacji. Podobne poszukiwania prowadził Andrea Palladio pod wpływem wczesnorenesansowej architektury weneckiej i pomysłów Michała Anioła oraz wiedzy z zakresu perspektywy i scenografii. Michał Anioł Buonarrotti w oparciu o swe rzeźbiarskie

Introduction

The analysis of the low and medium relief technique presented in [1] – *bassorilievo, rilievo schiacciato* – which originates from the methods of modelling renaissance and baroque reliefs, when compared with the studies of transformations of architectural forms in modern times, allowed us to make a statement that the picture of changes of buildings' facades in the modern period can be presented by means of describing the evolution of the perspective relief method.

Modelling the facade in the form of relief in the Renaissance

The very artistic development of the foreground figures which are contrasted with the almost flat background increases the optical depth of relief. This method was already known in ancient history. It regained its popularity after having been discovered by Donatello in the form of *rilievo schiacciato*. Filippo Brunelleschi used this technique when designing, whereas Leon Battista Alberti based his entire method of making the architectural design of the facade on this technique. Donato Bramante enriched it with the construction of a multi-plan facade structure. Similar searches were conducted by Andrea Palladio under the influence of the early Renaissance Venetian architecture and ideas of Michelangelo as well as in the field of perspective and scenography. Michelangelo Buonarrotti on the basis of his sculptural experience, especially in the field of designing tombstones,

* Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej/Faculty of Architecture, Wrocław University of Science and Technology.

doświadczenia, zwłaszcza z zakresu projektowania pomników nagrobnych, tworzył powierzchnie architektoniczne w postaci głęboko rozrzeźbionych struktur, podobnych do płaskorzeźby półpełnej z wyłaniającymi się z muru trójwymiarowymi obiektami. Dla rozwoju metod projektowania architektonicznego najistotniejsze okazały się poszukiwania dotyczące wzmacniania iluzyjnej plastyczności struktur. Można było tego dokonać przez pogłębienie światłocienia lub odwrotnie – jego redukcję. W pierwszym przypadku stosowano silnie wysunięte, wklęsłe detale i profile architektoniczne, w drugim przeciwnie – wypukłe lub spłaszczone. Oprócz motywów klasycznych wzorem były formy gotyckie i wczesnochrześcijańskie, które Michał Anioł studiował w oparciu o budowle Rzymu.

Indywidualizm poszukiwań ujęcia techniki reliefu perspektywicznego w architekturze barokowej

W tym kierunku poszły też przemyślenia teoretyczne i realizacje projektantów okresu baroku. Każdy z nich wypracował charakterystyczny dla siebie zestaw form. Piètro da Cortona, w przeciwieństwie do twórców stosujących w ukształtowaniu elewacji silne rozrzeźbienie dające głęboki światłocień, w obrębie detalu zachowywał drobne, wyważone profile opisane subtelnym cieniem, zapewniającym pełną widoczność i czytelność kształtów [2]. Giovanni Lorenzo Bernini operował bardzo klasycznymi przekrojami gzymsów, architrawów i postumentów dającymi ostry, wyrazisty rysunek. Niezwykle ciekawe pomysły realizował Francesco Borromini. Powrócił do poszukiwań nowych profili architektonicznych, analizując formy klasyczne, gotyckie, a także czerpiąc inspirację z przyrody [3], [4]. Dzięki temu jego dekoracje architektoniczne nabrały malarskiej różnorodności, operowały wielorakim natężeniem cienia i ostrości linii. Podobne zainteresowania mieli projektanci niemieccy dojrzałego baroku. W bardzo naukowy sposób stosując wyszukane konstrukcje modularne, projektował w swoich obiektach detal architektoniczny Baltazar Neumann. Na terenie Czech najbardziej nowatorskie podejście do kształtowania profili architektonicznych, które dawało możliwość zyskiwania nowych środków ekspresji, reprezentowali Krzysztof i Ignacy Kilian Dienzenhoferowie. Oni również stosowali nietypowe, wklęsłe, wydłużone przekroje, nawiązujące do rozwiązań gotyckich. Dzięki temu elewacje we wznoszonych przez nich obiektach wzbogacone były światłocieniem różnorodnym o pogłębionej strefie cienia, a krawędzie detalu, poza szczególnymi przypadkami, opisywał miękki zacierający się kontur.

Nowa interpretacja bassorilievo w architekturze baroku

Do rozpowszechnienia na całym kontynencie europejskim techniki *bassorilievo* uproszczonej do modelowanego wielkiego porządku przyczyniło się jej zastosowanie na fasadzie pierwszego kościoła jezuickiego Il Gesù w Rzymie (il. 1) projektu Giacoma della Porty (1584), architekta, a zarazem rzeźbiarza, ucznia Michała Anioła

created architectural surfaces in the form of deeply sculptured structures which were similar to a mid-relief with three-dimensional objects emerging from the wall. For the development of architectural design methods, the most important were the searches for strengthening the illusory visual effects of structures. It could be done by deepening the chiaroscuro or vice versa – by its reduction. In the first case, significantly protruding, concave details and architectural profiles were used, whereas in the other case – convex or flattened. Apart from classical motifs, gothic and early Christian forms served as a model, which Michelangelo studied on the basis of buildings of Rome.

Individualism of searching for presenting a perspective relief technique in Baroque architecture

Theoretical considerations and realizations of designers from the Baroque period also went in this direction. Each of them developed a characteristic set of forms. In terms of detail, Piètro da Cortona, in contrast to the creators using strong sculpting which provided deep chiaroscuro when shaping facades, kept small and balanced profiles which were described by a subtle shade ensuring full visibility and readability of shapes [2]. Giovanni Lorenzo Bernini used extremely classical sections of cornices, architraves and pedestals which gave a sharp and expressive drawing. Francesco Borromini carried out uniquely interesting ideas. He returned to searching for new architectural profiles by analysing classical and Gothic forms as well as by drawing inspiration from nature [3], [4]. Thanks to this, his architectural decorations took on a pictorial diversity, they operated with a varied intensity of shadow and expressiveness of lines. German designers of mature Baroque had similar interests. Baltazar Neumann designed architectural detail in his buildings in a very scientific way by using sophisticated modular structures. In the Czech, Krzysztof and Ignacy Kilian Dienzenhofer represented the most innovative approach in shaping architectural profiles, which provided the possibility to obtain new means of expression. They also used non-typical, concave and elongated sections which referred to Gothic solutions. As a result, facades in the objects erected by them were enriched with various chiaroscuro with a deepened shadow zone and the edges of the detail, except for special cases, were described by a soft blurring contour.

A new interpretation of bassorilievo in Baroque architecture

The application of the *bassorilievo* technique – which was simplified to the modelled great order – on the facade of the first Jesuit church Il Gesù in Rome (Fig. 1) by Giacomo della Porta (1584), an architect, sculptor and a student of Michelangelo and Vignola, contributed to its spread all over the European continent. Articulation of the monumental facade was based on double pilasters. Their large sizes and a stronger protrusion determined the fact that they ceased to be a decorative element, as in the ear-



Il. 1. Fasada kościoła Il Gesù (proj. C. Maderno, 1584)
(fot. S. Wróblewski)

Fig. 1. Facade of the Church of Il Gesù (designed by C. Maderno, 1584)
(photo by S. Wróblewski)



Il. 2. Fasada Bazyliki św. Piotra (proj. C. Maderno, 1603–1607)
(fot. B. Ludwig)

Fig. 2. Facade of St Peter's Basilica (designed by C. Maderno, 1603–1607)
(photo by B. Ludwig)

i Vignoli. Artykulacja monumentalnej elewacji została oparta na zdwojonych pilastrach. Duże ich rozmiary i silniejsze wysunięcie zdecydowały, że przestały być elementem dekoracyjnym, jak we wcześniejszych późno-renesansowych kompozycjach np. Galeazza Alessiego, a stały się wyraźnym, spójnym pierwszym planem struktury architektonicznej. Następnie z powodzeniem transpozycję techniki reliefu zastosował na fasadzie Bazyliki św. Piotra (1603–1607) (il. 2) i kościoła S. Susanna (1597–1603) Carlo Maderno [5]. Polegała ona na wyzyskaniu silnych efektów światłocieniowych, dzięki którym kolumny, pilastry oraz gzymsy, odcinając się od ciemnego tła ściany, dawały wrażenie dużo silniejszego rozrzeźbienia niż w rzeczywistości. Od rozwiązań Allesiego czy Palladia różniło je zastosowanie pogłębionego cienia półokrągłych wnęk i otworów arkad. W latach 20. i 30. XVII w. powstawały kolejno, będące dość dosłownym powieleniem rozwiązania fasady kościołów Il Gesù i S. Susanna, projekty Giovanniego Battisty Sorii (fasady kościołów S. Maria della Vittoria 1624–1626, S. Carlo ai Catinari 1636–1638).

Nowe możliwości wykorzystania iluzyjnych właściwości *bassorilievo* zilustrował przykład architektury pałacowej. Zaprojektowana w oparciu o wzór albertiańskiej elewacji sieciowej (wielokondygnacyjnej struktury pilastrów tworzącej rysunek poziomów i pionów na elewacji) z zastosowaniem superpozycji porządków elewacja Palazzo Barberini (1629–1631, Gian Lorenzo Bernini, Francesco Borromini) otrzymała na każdej kondygnacji odmienne rozwiązanie rozrzeźbienia pogłębionego światłocieniem. W przyziemiu na tle silnie zarysowanego boniowania umieszczono półkolumny, a łuki arkad kontrastują z głębokim cieniem pod nimi. Kondygnacja piętra, również z półkolumnami, ma płycej wstawione okna otoczone arkadą z delikatnym rysunkiem reliefu. Kondygnacja wieńcząca – pilastrawa – została wyposażona w okna zagłębione w rozglifionych niszach z zarysowanymi

lier late-Renaissance compositions, e.g. by Galeazza Alessi, and became a clear and coherent foreground of the architectural structure. Then, Carlo Maderno successfully applied the relief technique transposition on the facade of St Peter's Basilica (1603–1607) (Fig. 2) and S. Susanna Church (1597–1603) [5]. It consisted in using strong chiaroscuro effects, thanks to which columns, pilasters and cornices, which were separated from the dark background of the wall, gave the impression of much more powerful sculpturing than in reality. They were different from Alessi's or Palladio's solutions due to the application of deepened shadows of semi-circular cavities and arcade openings. In the 1620s and 1630s, the projects of churches by Giovanni Battista Soria (facades of S. Maria della Vittoria 1624–1626 and S. Carlo ai Catinari 1636–1638) were implemented successively, quite a literal duplication of the facades' solution of Il Gesù and S. Susanna Churches.

New possibilities of using the illusory properties of *bassorilievo* are illustrated with examples of palace architecture. The facade of Palazzo Barberini (1629–1631, Gian Lorenzo Bernini and Francesco Borromini) which was designed on the basis of the Albertine network facade model with the use of order superpositions (a multi-storey pilaster structure which formed a drawing of levels and verticals on the facade), received a different and deepened by chiaroscuro solution of sculpturing on each storey. In the basement, on the background of strongly emphasised rustication, semicircles were placed, whereas arches of the arcades contrast with a deep shade beneath them. The storey, also with engaged columns, has windows which are not so deeply set and are surrounded by an arcade with a delicate relief drawing. The final storey – made of pilasters – was equipped with windows recessed in split niches with outlined diagonal divisions which illusively deepen the recesses [6]. It was a simplified version of the illusionary show that Borromini presented

ukośnymi podziałami, które iluzyjnie pogłębiają wnęki [6]. Była to uproszczona wersja opisu iluzyjnego, jaki Borromini przy współpracy z matematykiem Giovannim Marią da Bitonto zaprezentował w aranżacji niewielkiego ogrodu na tyłach miejskiego pałacu Palazzo Spada w Rzymie. Wykorzystał tam wysoki relief architektoniczny z elementami pełnoplastycznymi i swoiste staccato perspektywiczne – rozdzielanie poszczególnych planów uzyskane za pomocą struktur architektonicznych opisywanych silnymi efektami światłocieniowymi¹. Korekta skali ostatniego planu, położenia linii horyzontu i wielkości interkolumniów – pomniejszane kolumny, spadek terenu – dały w efekcie rodzaj przestrzennej makiety [7]. Te same metody aranżacji scenograficznej kształtującej bardzo dynamiczne efekty przestrzenne wykorzystał Bernini przy projekcie schodów watykańskich – Scala Regia [6]. Podobny motyw zastosował Borromini na fasadzie kościoła uniwersyteckiego S. Ivo alla Sapienza (1642–1660), gdzie jednak zadowolili się samym otoczeniem okien uskokowymi opaskami i pozornymi arkadami.

Koncepcję pogłębianego iluzyjnie reliefu architektonicznego rozwijali w Rzymie wszyscy architekci barokowi m.in. Bernini (S. Bibiana, 1625), Martino Longhi il Giovane (SS. Vincenzo e Anastasio a Trevi, 1644–1650) i Borromini (S. Agnese in Agone, 1653–1657, przy Piazza Navona). Zwracając się do struktury pełnej lub półpełnej, rzymscy architekci wykorzystali ponownie kolumny i półkolumny, modyfikując jednak reguły proporcji portyków, eksperymentując z wielkością interkolumniów, co nadawało nowe wartości ekspresyjne kompozycji poprzez zagęszczenia i rozrzedzenia podziałów. Borromini, stosując te metody przy projekcie fasady kościoła S. Agnese in Agone, wykorzystał też częściowo swój wynalazek fasady falistej [9]. Carlo Rainaldi (fasada S. Andrea della Valle, 1661–1665, i S. Maria in Portico in Campitelli, 1633–1667) wydobyl pełnię możliwości tworzenia planów perspektywicznych. Dwie fasady kościelne jego projektu, o bardzo podobnej dyspozycji porządków architektonicznych dzięki odmiennej metodzie kształtowania zagłębionego tła i wprowadzenia drugiego planu – kolejnego systemu podpór ustawionych w prostokątnych niszach – mają zupełnie inną dynamikę formy.

Technika reliefu architektonicznego była wyjątkowo rozpowszechniona w dojrzałym baroku. Dzięki niej wyróżniono większość fasad kościelnych w uliczkach Rzymu i innych miast włoskich. W wielu wypadkach udawało się zastosować istotę pomysłu, dodając do niej tradycyjne, regionalne wartości estetyczne. I tak np. w Wenecji fasady kościołów S. Maria di Nazareth (1672–1680) i S. Maria del Giglio (1680) projektu Giuseppe Sardię stanowią połączenie układu kompozycyjnego fasady Il Gesù ze strukturalnym rozwiązaniem opartym na pomysłach Palladia i artykulacji kolumnowej z repertuaru Longhiego i Borrominiego². Na południu Włoch np. w Lecce, w kościele

in the arrangement of a small garden at the backyard of the Palazzo Spada Palace in Rome in cooperation with mathematician Giovanni Maria da Bitonto. There he used high architectural relief with full artistic elements and specific perspective staccato – separation of individual plans, which was obtained by means of architectural structures described by strong chiaroscuro effects¹. Correction of the last plan scale, location of the horizon line and the size of intercolumniations – reduced columns, terrain decline – finally resulted in a kind of spatial mock-up [7]. The same methods of the scenography arrangement, which shaped very dynamic spatial effects, were used by Bernini during designing the Vatican stairs – Scala Regia [6]. A similar motif was used by Borromini on the facade of the S. Ivo alla Sapienza University Church (1642–1660), where, however, he was satisfied with the very surroundings of windows with recessed casing and apparent arcades.

In Rome, the concept of the illusionary deepened architectural relief was developed by all Baroque architects, including Bernini (S. Bibiana, 1625), Martino Longhi il Giovane (SS. Vincenzo e Anastasio a Trevi, 1644–1650) and Borromini (S. Agnese in Agone, 1653–1657) at Piazza Navona). Turning to a full or semi-full structure, Roman architects again used columns and engaged columns. However, they modified the portico proportions principles by experimenting with the size of intercolumniations, which gave new expressive values to the composition by densification and rarefaction of divisions. Borromini, who applied these methods when designing the facade of S. Agnese Church in Agone, also partly used his invention of a curved facade [9]. Carlo Rainaldi (the facade of S. Andrea della Valle, 1661–1665 and S. Maria in Portico in Campitelli, 1633–1667) succeeded in using full potential of creating perspective plans. Two church facades of his design with a very similar disposition of architectural orders, thanks to a different method of shaping a deepened background and introducing a second plan – another arrangement of supports which were set in rectangular niches – have completely different dynamics of the form.

The technique of architectural relief was extremely widespread in the mature Baroque. Thanks to it, most of the church facades in the streets of Rome and other Italian cities were distinguished. In many cases it was possible to apply the essence of the idea by the addition of traditional and regional aesthetic values. And, for example, in Venice, the facades of S. Maria di Nazareth (1672–1680) and S. Maria del Giglio (1680) Churches by Giuseppe Sardi's project constitute a combination of the compositional layout of the facade of Il Gesù with a structural solution based on the Palladia's concept and columnar articulation from Longhi's and Borromini repertoire². In the south of Italy, for instance in Lecce, in S. Croce Church (completed

¹ Korytarzyk na skraju działki o długości nieznacznie przekraczającej 8 m wydaje się rozciągać, jak wyliczyli obserwatorzy, na mniej więcej 37 m [8].

² Potem na początku XVIII w. Domenico Rossi kontynuował taką architekturę w konwencji palladiańskiej.

¹ A small corridor at the edge of the plot of land with a length slightly exceeding 8 m seems to extend approximately up to 37 m according to observers' calculations [8].

² Then, at the beginning of the 18th century, Domenico Rossi continued this architecture in the Palladian convention.

S. Croce (ukończonym w 1685 r.) stosowano na fasadach przeładowaną dekoracyjność wywodzącą się jeszcze z projektów manierystycznych tego regionu, silnie związanych z wzorami romańskimi i gotyckimi.

Recepcja i interpretacje włoskiej metody kompozycji fasad w Europie

W kolejnym pokoleniu dekorację fasad kościelnych aranżowali tą metodą prawie wszyscy architekci europejscy czerpiący z włoskich wzorów. Zwykle przy zachowaniu dwukondygnacyjnej struktury dokonywano podziału elewacji zgodnie z układem naw na trzy pola i wprowadzano najprostsze pojedyncze, nieznacznie wysuwane przed lico ściany pilastry (rzadko półkolumny czy kolumny), podkreślane przez zwielokrotnienia. Projektowano tak nie tylko skromne kościoły zgromadzeń zakonnych czy parafialnych niewielkich miast, ale także budowle katedralne³. Jeszcze częściej niż pojedyncze czy perspektywicznie zwielokrotnione pilastry wykorzystywano zdwojone podpory, wywodzące się z kompozycji fasady kościoła Il Gesù⁴. W ewolucji tego układu doszło do wyraźnego wycofania środkowej części fasady z głównym portalem i wielkim oknem doświetlającym nawę główną lub jeszcze częściej do silnego wysunięcia przed lico ściany bocznych ryzalitów artykułujących środkową część fasady. Optycznie tworzyło to wrażenie rozerwania dwukondygnacyjnych portyków i pozostawienia ich reliktyw – zdwojonych podpór flankujących główną oś fasady. Najwyraźniej ten efekt uwidaczniał się przy zastosowaniu pełnoplastycznych form – silnie wysuniętego belkowania na kolumnach, nadającego fasadom nową brutalną ekspresję przez dopełnianie trójwymiarowych form silnie kontrastowym światłocieniem⁵. Po raz pierwszy takie rozwiązanie pojawiło się w wersji trójkondygnacyjnej we Francji w projekcie Salomona de Brosse'a dla fasady kościoła Saint-Gervais-et-Saint-Protais z 1616–1621⁶. W bardziej klasycznym,

in 1685) the overloaded decorativeness was used on the facades, which originated from the Mannerist projects of this region and was strongly connected with Romanesque and Gothic patterns.

Reception and interpretations of the Italian method of facade compositions in Europe

In the next generation, almost all European architects, who drew from Italian models, arranged decorations of church facades by means of this method. Usually, while maintaining a two-storey structure, the facade was divided according to the layout of naves into three fields and the simplest single pilasters, slightly projecting from the wall face were introduced (rarely engaged columns or columns) and emphasized by multiplications. Not only simple churches of monk orders or parish congregations in small towns were designed in this way, but also cathedral buildings³. Doubled supports which derived from the composition of the church facade Il Gesù were used even more often than single or perspective multiplied pilasters⁴. The evolution of this layout resulted in a clear withdrawal of the central part of the facade with the main portal and a large window illuminating the nave or even more often a strong projection of lateral avant-corpses from the wall face, which articulated the central part of the facade. Optically it created the impression of breaking two-storey porticos and leaving their relics – doubled supports flanking the main axis of the facade. Apparently this effect was manifested by using full artistic forms – strongly projecting beams on the columns, which gave the facade a new brutal expression by complementing three-dimensional forms with strongly contrasting chiaroscuro⁵. For the first time such a solution appeared in a three-storey version in France in the design by Salomon de Brosse for the facade of Saint-Gervais-et-Saint-Protais Church from 1616–1621⁶. François Mansart used it in a more classic two-storey layout of

³ Wystarczy wymienić najważniejsze fasady – we Włoszech: np. kościołów S. Francesco Saverio, S. Ignazio all'Olivella w Palermo, katedry w Modice, kościołów S. Maurizio, S. Domenico w Martina Franca, S. Irena w Lecce, S. Ferdinando i S. Carlo alle Mortelle w Neapolu, katedry S. Agata w Galipoli, w Cervo, kościoła jezuickiego w Wenecji; w Portugalii: w Coimbrze katedry Portalegre; w Austrii: kościoła Barmherzigen Brüder w Linzu, franciszkanów w St Poelten, Mariahilf i dominikanów w Wiedniu; w Czechach: kościoła w Klatovych, w Usti nad Łabą, praskiej Lorety; w Rzeczypospolitej: fary w Poznaniu; na Litwie i Ukrainie: kościoła jezuitów w Nieświeży; na północy Europy: kościoła jezuickiego St-François-Xavier w Brugii, St Walburgi w Brugii, a nawet protestanckiej katedry w Kalmarze i analogicznego Kościoła Fryderyka w Karlskronie, czy dalej w Ameryce Łacińskiej: katedry w Meksyku, Hawanie, kościoła franciszkańskiego i jezuickiego w Quito, jezuickiego w Arequipie.

⁴ Jako przykład mogą posłużyć: katedra w Marsali oraz kościoły jezuitów – w Scicli, Mediolanie, Trapani, Awinionie, Antwerpii, Louvain, w Pradze (św. Ignacego), Jihlavie, Lucernie, Heidelbergu, Wrocławiu, Krakowie (św. Piotra i Pawła), Wilnie (św. Teresy), Lucku i Lwowie.

⁵ Wyraźnie wzorowanych na znanych przede wszystkim z traktatu Serlia antycznych rozwiązaniach takich jak tempio w Tivoli, łuki: Wespazjana, Sewera, Nerwy, Gawiuszy [10].

⁶ Stosował je także w architekturze świeckiej (dwie elewacje Pałacu Luksemburskiego, 1618–1631, fasada Pałacu Parlamentu Bretanii w Rennes, 1618).

³ It is enough to mention the most important – facades – in Italy, for example, of S. Francesco Saverio, S. Ignazio all'Olivella Churches in Palermo, the cathedral in Modica, S. Maurizio, S. Domenico in Martina Franca, S. Irena in Lecce, S. Ferdinando and S. Carlo alle Mortelle Churches in Naples, S. Agata Cathedral in Galipoli, in Cervo, the Jesuit church in Venice and in Portugal: Portalegre Cathedral in Coimbra, in Austria: Barmherzigen Brüder Church in Linz, the Franciscans in St Poelten, Mariahilf and the Dominicans in Vienna, in the Czech: the church in Klatovy, in Usti nad Labem, Prague Loreta, in Poland: parish churches in Poznan, in Lithuania and Ukraine: Jesuit Church in Nieśwież in northern Europe: Jesuit St-François-Xavier Church in Bruges, St Walburga Church in Bruges, and even the Protestant cathedral in Kalmar and the analogous Fryderyk Church in Karlskrona, or further in Latin America: the cathedrals in Mexico, Havana, the Franciscan and Jesuit churches in Quito, the Jesuit church in Arequipa.

⁴ The examples include the Marsala cathedral and Jesuit churches – in Scicli, Milan, Trapani, Avignon, Antwerp, Louvain, Prague (Saint Ignatius), Jihlava, Lucerne, Heidelberg, Wrocław, Cracow (St Peter's and Paul's), Vilnius (St Teresa), Lutsk and Lviv.

⁵ Clearly modelled on the ancient solutions such as tempio in Tivoli, arches: Vespasian's, Severus', Nerva's, Gavi, which are known primarily from the treatise of Serlia [10].

⁶ He also used them in secular architecture (two facades of the Luxembourg Palace, 1618–1631, the facade of the Brittany Parliament Palace in Rennes, 1618).



Il. 3. Fasada katedry S. Nicolò w Noto projektu R. Gagliardiego z lat 1667–1740 (fot. S. Wróblewski)

Fig. 3. Facade of the Cathedral of S. Nicolò in Noto designed by R. Gagliardi (1667–1740) (photo by S. Wróblewski)

dwukondygnacyjnym układzie w 1624 r. wykorzystał je François Mansart w paryskim kościele Saint-Bernard (Feuillants). W 1629 r. wersję Brosse'a powielił z kolei jezuicki architekt François Derand na elewacji frontowej kościoła Saint-Paul-Saint-Louis. Następnie ten sam pomysł na Sycylii wcielił architekt Angelo Italia (1628–1700), najpierw na nieukończonych fasadzie kościoła S. Angelo w Agrygencie z 1658 r. [11], a później Chiesa Madre di Palma Maria Santissima del Rosario) w Montechiaro z końca lat 60. XVII w. Zapewne koncepcja ta wzorowana była na podwójnych półkolumnach stosowanych przez Palladia, choćby na fasadzie S. Giorgio Maggiore w Wenecji, a znanych sycylijskiemu architektowi z traktatu, jednak w formie pełnoplastycznej wpleciona w nowy układ kompozycja nabierała zupełnie nowej wartości formalnej. Angelo Italia, od 1670 r. członek Towarzystwa Jezusowego, prowadził działalność budowlaną na Sycylii, realizując podobne fasady kościelne⁷. Fasady te stały się wzorem dla późniejszych projektów sycylijskich, w szczególności późnobarokowych z 2. połowy XVIII w. oraz hiszpańskich⁸ (il. 3). Równocześnie podobny pomysł artykułowania elewacji zdwojonymi kolumnami został podjęty na terenach Rzeczypospolitej. Jan Zaor, architekt pochodzący z Krakowa, zaproponował rozwiązanie fasady z takim układem dla kościoła w Tarłowie (1645–1655)

Saint Bernard Church (Feuillants) in Paris in 1624. In 1629, Brosse's version was later duplicated by the Jesuit architect François Derand on the front facade of Church of Saint-Paul-Saint-Louis. Then, the architect Angelo Italia (1628–1700) used the same idea in Sicily, first on the unfinished facade of S. Angelo Church in Agrigento from 1658 [11], and later Chiesa Madre di Palma (Maria Santissima del Rosario) in Montechiaro from the end of the 1660s. Probably this concept was modelled on the double engaged columns which were used by Palladio who knew them from the treatise, for example, on the facade of S. Giorgio Maggiore in Venice. However, in the full artistic form and inserted into a new layout, the composition obtained a completely new formal value. Angelo Italia, since 1670 a member of the Society of Jesus, conducted construction activity in Sicily implementing similar church facades⁷. These facades became the model for later Sicilian projects, in particular late Baroque from the second half of the 18th century as well as the Spanish ones⁸ (Fig. 3). At the same time, a similar idea of articulating facades with doubled columns appeared in the territory of the Polish-Lithuanian Commonwealth. Jan Zaor, an architect from Cracow, proposed a facade solution

⁷ Jak np. S. Ignazio a Mazzara del Vallo (1675), a zwłaszcza w ramach odbudowy po trzęsieniu ziemi z 1693 r., Chiesa Madre di Alcamo (ok. 1700) i S. Francesco Borgia w Katanii (ok. 1700).

⁸ Pierwotna fasada bazyliki SS. Annunziata w Ispice (1720), fasada kościoła S. Domenico w Palermo (1726), katedry w Syrakuzach (Andrea Palma, 1728), w Noto (fasada rozpoczęta w 1667 r. ukończona około 1740 r. przez Gagliardiego), kolegiaty w Katanii (Stefano Ittar, Antonio Amato, 1758), kościoła S. Giovanni Evangelista w Scicli (1760–1765) oraz kościoła S. Maria dell' Aiuto (ok. 1700). Fasady katedry w Walencji (1703), w Murcii (1737–1754), główne części fasad pałacowych Palacio de San Telmo (do 1734) czy fasada uniwersytetu w Valadoid (do 1715).

⁷ Like for example, S. Ignazio a Mazara del Vallo (1675), and especially in the reconstruction after the earthquake of 1693, Chiesa Madre di Alcamo (around 1700) and S. Francesco Borgia in Catania (around 1700).

⁸ The original facade of the Basilica of SS. Annunziata in Ispice (1720), the facade of S. Domenico Church in Palermo (1726), of the cathedral in Syracuse (Andrea Palma, 1728), in Noto (the facade was started in 1667 and completed in around 1740 by Gagliardi), of the collegiate in Catania (Stefano Ittar, Antonio Amato, 1758), of S. Giovanni Evangelista Church in Scicli (1760–1765) and of S. Maria dell' Aiuto Church (in around 1700). The facades of the cathedral in Valencia (1703), in Murcia (1737–1754), the main parts of the palatial facades of the Palacio de San Telmo (until 1734) or the facade of the university in Valadoid (until 1715).

[12], a następnie św. św. Piotra i Pawła w Wilnie na Antokolu (1668–1672). Jeszcze bliższy do sycylijskich projektów jezuitów jest schemat fasady sanktuarium w Świętej Lipce⁹ (il. 4).

W kolejnej odsłonie, być może także w oparciu o projekt Filipa Raguzziniego, architekta papieża Benedykta XIII (fasada kościoła S. Maria delle Fornaci, 1720), w półplastycznym reliefie omawiany motyw pojawił się na fasadach późnobarokowych kościołów neapolitańskich Luigiego Vanvitelliego (SS. Annunziata) i Ferdinada Fugi (Chiesa Girolamini) [13]. W Rzymie zaś powrócił w płaskim, regularnym reliefie autorstwa Alessandra Galilei na fasadzie kościoła S. Giovanni dei Fiorentini z 1734 r., zapowiadającym już klasycyzm. W Europie Środkowej podobne rozwiązania z zastosowaniem wnęki pośrodku fasady pojawiły się w projektach architektów z rodziny Dientzenhoferów. Georg Dientzenhofer w opracowaniu fasady kościoła jezuitów w Bambergu (1686) wprowadził oparty na reinterpretacji motywu palladiańskiego dwukondygnacyjny układ, w którym pojawiły się dwupilastrowe ryzality flankujące obszerne nisze z portalem głównym i oknem nawy środkowej. Jego najmłodszy brat Johann stosował rozwiązanie zredukowane do niskiego reliefu i wykrepowania gzymsów. Tak rozplanowana została struktura szerokiej dwuwieżowej fasady katedry w Fuldzie z 1700 r. i kościoła kolegiackiego Neumünster w Würzburgu (1711–1716), gdzie pojawiła się ledwie zarysowana w bardzo niskim reliefie wraz z zastosowaniem zakrzywionego przebiegu ściany. Motyw ten w połączeniu z zagłębioną linią ściany powielany był na fasadach aż do czasów późnego baroku (szczególnie w dziełach K.I. Dientzenhofera¹⁰), a następnie znów w wersji bliższej renesansowej we wczesnych realizacjach klasycystycznych (np. kościół teatynów w Monachium, fasada 1765–1768). Najbardziej podobne do najstarszego sycylijskiego rozwiązania, bo tak samo oparte na wzorach palladiańskich i inwentaryzacjach antycznej architektury Serlia, były realizacje francuskie i angielskie¹¹.

Relief architektoniczny w rozwiązaniach urbanistycznych Piëtra da Cortona, Berniniego i ich naśladowców

Szczególne walory technika reliefu miała w wąskich ulicach i małych placach, jak w wypadku kościoła S. Maria della Pace (1656–1667) przebudowanego przez Piëtra da Cortona (Piëtro Berrettini) – architekta, malarza (także quadraturowego – Chiesa Nuova, Palazzo Doria, Palazzo Barberini) i rzeźbiarza pracującego w Rzymie [2]. Pomimo

⁹ Bazylika sanktuarium jezuitów z 1688–1693, pierwsza tego typu budowla w Prusach Książęcych, wznoszona przez Jerzego Ertlięgo, otrzymała fasadę kończoną w latach 1722–1730 [14].

¹⁰ Kościół Wniebowzięcia NMP w Přešticach 1750–1755, św. Mikołaja na Starym Mieście w Pradze, św. Tomasza na Małej Stranie, 1727–1731.

¹¹ Fasada kościoła Notre-Dame w Bordeaux, 1684–1707, fasada kościoła Saint-Roch w Paryżu z 1736 r. (Robert de Cotte), katedry w Wersalu, ukończona w 1754 r., i przede wszystkim kościół Inwalidów w Paryżu ukończona w 1706 r. (Jules Hardouin-Mansart), oraz katedry św. Pawła w Londynie z 1694 r.



Il. 4. Fasada kościoła w Świętej Lipce (fot. B. Ludwig)

Fig. 4. Facade of the Church in Święta Lipka (photo by B. Ludwig)

with this layout for the church in Tarłów (1645–1655) [12], and then St Peter's and Paul's Church in Vilnius on Antokol (1668–1672). The scheme of the sanctuary facade in Święta Lipka is even closer to the Sicilian Jesuit projects⁹ (Fig. 4).

Later, the discussed motif appeared on the facades of Late Baroque Neapolitan churches by Luigi Vanvitelli (SS. Annunziata) and Ferdinando Fuga (Chiesa Girolamini), which perhaps also on the basis of designs by Filippo Raguzzini, architect of Pope Benedict XIII (the facade of S. Maria delle Fornaci Church, 1720), in the semi-artistic relief [13]. However, in Rome, it returned as flat and regular relief by Alessandro Galilei on the facade of S. Giovanni dei Fiorentini Church from 1734, which already announced classicism. In Central Europe, similar solutions with the use of a niche in the middle of the facade appeared in designs by architects from the Dientzenhofers family. Georg Dientzenhofer in the development of the facade of the Jesuit church in Bamberg (1686) introduced a two-storey layout which was based on the Palladium motif reinterpretation. It consisted of two-pilaster avant-corpses flanking spacious niches with the main portal and the central nave window. His youngest brother, Johann, applied a solution which was reduced to low relief and undulating cornices. This is how the structure of the wide two-tower facade of the cathedral in Fulda from 1700 as well as the structure of Neumünster collegiate church in Würzburg (1711–1716) were laid out, where it appeared barely visible in very low relief with the use of a curved wall course. This motif, when combined

⁹ The basilica of the Jesuit sanctuary from 1688–1693, the first building of this kind in the Duchy of Prussia which was erected by Jerzy Ertli, received a facade that was completed in the years 1722–1730 [14].



Il. 5. Fasada kościoła SS. Luca e Martina w Rzymie projektowana przez Piëtra da Cortona (fot. S. Wróblewski)

Fig. 5. Facade of the Church of SS. Luca e Martina in Rome designed by Piëtro da Cortona (photo by S. Wróblewski)

braku miejsca udało się tam upozorować okazały portyk i uzyskać bogate formy architektury towarzyszącej budynkowi świątyni. Architekt wyposażył ją w dwukondygnacyjną kolumnowo-pilastrową fasadę zwieńczoną prostym trójkątnym tympanonem, wyłaniającą się na tle powstałej równocześnie oskrzydłającej ją elewacji placu. W ten sposób ukształtował niezwykle ciekawy dwuwarstwowy parawan ścian obudowujących wnętrze – na pierwszym planie rozrzeźbionej fasady kościelnej z oskrzydłującymi ją budynkami, w drugim na tle pozornie oddalonych elewacji budynków zamykających plac. Od fasady kościelnej odcina się wyraźnie półkolisty w rzucie portyk kolumnowy poprzedzający wejście do kościoła. Rozbudowaną fasadę po bokach zamykają pojedyncze, jednokondygnacyjne ślepe osie okienne wysunięte ku przodowi. Portale ujmujące przejścia uliczne znalazły się w głębokich silnie zacienionych wnękach, co optycznie zwiększyło odległość, tworząc rodzaj korytarzy poprzedzających te wejścia. Silna gra światłocienia pogłębiła iluzyjnie przestrzeń, niewielkie różnice odległości pomiędzy poszczególnymi planami perspektywicznymi, portykiem, skrzydłami bocznymi, fasadą z bocznymi wejściami i elewacjami w tle zostały zwielokrotnione. Fasada kościoła S. Maria via Lata (1658–1660) jest przeniesieniem idei opisanego silnym efektem światłocieniowym portyku do reliefu płaskiego. Ze względu na niemożność przekroczenia linii pierzei ulicy architekt zdecydował się zagłębić wejście do

with the curved wall line, was duplicated on the facades up to the late Baroque period (particularly in the works by K.I. Dientzenhofer¹⁰) and then again in a version closer to renaissance in early classicist realisations (e.g. the Theatines church in Munich, the facade 1765–1768). The most similar solutions to the oldest Sicilian one were French and English realizations because they were based on the Palladian models and inventories of the ancient architecture of Serlia in the same way¹¹.

Architectural relief in the urban solutions of Piëtro da Cortona, Bernini and their followers

The relief technique had its particular values in narrow streets and small squares as in the case of S. Maria della Pace Church (1656–1667) which was rebuilt by Piëtro da Cortona (Piëtro Berrettini) – an architect, painter (also quadrature – Chiesa Nuova, Palazzo Doria, Palazzo Barberini) and a sculptor working in Rome [2]. Despite the lack of space, it was possible to imitate a magnificent portico and obtain rich architectural forms of the temple which accompanied the building. The architect equipped it with a two-storey column and pilaster facade which was crowned with a simple triangular tympanum, emerging against the background of the parallel facade of the square. In this way he shaped an extremely interesting two-layer screen of walls enclosing the interior – in the foreground of the sculptured church facade with winged buildings around and in the background against seemingly distant facades of buildings closing the square. A semi-circular in its projection portico which precedes the entrance to the church clearly stands out from the church facade. The extended facade on the sides is closed by single and one-storey blind window axes projecting towards the front. In this way, the portals embracing street passages were situated in deep and strongly shaded recesses, which optically increased the distance creating a kind of corridors preceding these entrances. A strong play of chiaroscuro deepened the space illusively and small differences in the distance between individual perspective plans, the portico, the side wings, the facade with side entrances and the facades in the background were multiplied. The facade of S. Maria via Lata Church (1658–1660) is the transfer of the idea which is described by the strong chiaroscuro effect of the portico towards low relief. Due to the impossibility of crossing the street frontage line, the architect decided to deepen the entrance to the church in the niche of the narthex which was preceded by a four-column portico with an extended central intercolumniation. The same motif was repeated in the crowning storey, where the portico was replaced with the

¹⁰ The Assumption of the Virgin Mary Church in Preštice 1750–1755, St Nicholas Church in the Old Town of Prague, St Thomas Church in Lesser Town of Prague, 1727–1731.

¹¹ The facade of the Notre-Dame Church in Bordeaux, 1684–1707, the facade of Saint-Roch Church in Paris from 1736 by Robert de Cotte, the cathedral in Versailles, which was completed in 1754 and above all the church of Invalides in Paris by Jules Hardouin-Mansart, completed in 1706 and St Paul's Cathedral in London from 1694.

kościół w niszy narteksu, poprzedzonej czterokolumnowym portykiem z poszerzonym środkowym interkolumnium. Ten sam motyw został powtórzony w kondygnacji wieńczącej, gdzie portyk zastąpiono serlianą i domknięto tympanonem. Zagwarantowało to efekt znany z rozwiązań Palladia – wyrazistego rysunku kolumn na kryjącym się w głębokim cieniu tle. Piètro da Cortona wypróbował też techniki reliefu niskiego, studiując rozwiązania analogiczne do pomysłów Rainaldiego i Borrominiego – prezentowania podpór kolumnowych i pilastrów na zakrzywionej płaszczyźnie ściany. Wybór wysuniętej na lekkim łuku elewacji nadaje środkowej części fasady kościoła S.S. Luca e Martina (1664) (il. 5), tak jak i we wcześniej przedstawionych projektach Berrettiniego, charakter dwukondygnacyjnego portyku, tym razem o lekkim rysunku artykułujących go podpór, ledwie widocznie wyróżniających się na delikatnie zacienionym tle. Zakrzywienie powierzchni pozwoliło zwiększyć intensywność cienia w najbliższym sąsiedztwie półkolumn i pilastrów, podkreślając ich zarysowanie.

Bernini, rzeźbiarz, malarz i architekt, a także co w tym kontekście szczególnie istotne projektant scenografii teatralnych, zastosował w przypadku fasady swego arcydzieła – budowli o niewielkiej skali i nieefektywnym położeniu – kościoła S. Andrea al Quirinale (fasada do 1670 r.) analogiczną technikę w celu uwidocznienia go w ciągu ulicznym (il. 6). Portyk rozplanowany na półokręgu, tak jak poprzedzające go schody, zdobi prostą fasadę – wielokrotnie pilastry wspierają najprostszy trójkątny tympanon. Jedynie ta silna forma i mocne efekty światłocieniowe przyciągają wzrok ku niewielkiemu kościołowi usytuowanemu przy monotonnej ulicy. Pomysł mocno wysuniętego portyku Bernini wykorzystał ponownie, projektując fasadę kościoła S. Maria in Montesanto (budowa rozpoczęta w 1662 i po przerwie ukończona w latach 1673–1679) na Piazza del Popolo. W tym przypadku klasyczny portyk został wysmuklony, stając się samą fasadą kościoła, a wysoka kondygnacja przyziemia przesłania ledwie widoczną kopułę i sygnaturkę. Kościół S. Maria in Montesanto wznoszony przez Berniniego i C. Fontanę został uzupełniony formą *pendant* kościoła S. Maria dei Miracoli (1675–1679), budowanego przez Rainaldiego i również Fontanę. Dwie bliźniacze świątynie stanowią przykład wirtuozowskiego wykorzystania zasad perspektywy. Ich symetryczny wygląd, pomimo licznych różnic w rozplanowaniu wynikających z odmiennego kształtu działki budowlanej, uzyskano dzięki starannie opracowanym korekturom optycznym. Fontana zmodyfikował w swym projekcie rozwiązanie fasady kościelnej z portykiem. Wychodząc od koncepcji Piètra da Cortona, zaprojektował portyk z podporami pełnymi, jednak niewysuwający się w przestrzeń placu, a dzięki silnemu światłocieniowi sprawiający podobne wrażenie struktury reliefu wysokiego.

Portyki przed fasadami kościołów pojawiły się w rozwiązaniach barokowych często w wersji klasycznej – w otwartej przestrzeni placu, stanowiąc węzeł kompozycyjny. Koncepcja ta była obecna począwszy od francuskiej fasady kościoła Notre-Dame du Val de Grace (projektu Mansarta z 1645 r. i jego następców, zmieniana do roku 1667), po bazylikę di Superga w Turynie Filippa Juvarry



Il. 6. Fasada kościoła S. Andrea al Quirinale w Rzymie projektu G.L. Berniniego (fot. S. Wróblewski)

Fig. 6. Facade of the Church of S. Andrea al Quirinale in Rome designed by G.L. Bernini (photo by S. Wróblewski)

Palladian motif and closed with a tympanum. This guaranteed the effect known from Palladia's solutions – a distinctive drawing of columns against the background hidden in a deep shadow. Piètro da Cortona also tried the low relief techniques by studying solutions analogous to those of Rainaldi and Borromini – presenting column and pilaster supports on the curved wall surface. The choice of the facade, which juts out on the light arch, gives the middle part of the facade of SS. Luca e Martina's Church (1664) (Fig. 5) the character of a two-storey portico, this time with a slight drawing of the articulating supports and barely visible on the slightly shaded background just as in the previously presented Berrettini's projects. The curvature of the surface made it possible to increase the intensity of the shadow in the nearest vicinity of the engaged columns and pilasters, emphasizing their outlines.

Bernini, a sculptor, painter and architect, and also designer of the theatre scenography, which in this context is of particular importance, applied – in the case of the facade of his masterpiece, i.e. a small-scale building and the ineffective location, namely S. Andrea al Quirinale's Church (the facade until 1670) – the analogous technique in order to make it visible in the street (Fig. 6). The portico, which was laid out on a semi-circle, just like the stairs leading up to it, decorates a simple facade – multiplied pilasters support the simplest triangular tympanum. The only aspects that attract the eye to this small church which is located in a monotonous street are strong form



Il. 7. Fragment fasady kościoła S. Agata w Katanii według projektu G.B. Vaccariniego (fot. S. Wróblewski)

Fig. 7. Facade fragment of the Church of S. Agata in Catania designed by G.B. Vaccarini (fot. S. Wróblewski)

z lat 1717–1731. Zmiany w sposobie traktowania detalu w kilkudziesięcioletnim okresie stosowania kompozycji najlepiej widać w porównaniu projektu aranżacji Piazza S. Carlo w Turynie Juvarry i jego pierwowzoru Piazza del Popolo¹². Tak jak i te projektowane przez Piètra da Cortona, szczególne znaczenie miały takie rozwiązania w ciasnych przestrzeniach miast średniowiecznych – uliczkach (np. ukształtowanie fasady kościoła urszulanek we Wrocławiu lub w wersji fasady falistej późnobarokowej kościoła św. Jana Nepomucena fundacji braci Assamów w Monachium, 1733–1746). Podobnie w przypadku niewielkich placów, np. przed kościołem św. Ignacego na Nowym Mieście w Pradze (Carlo Luraga, 1665–1678) czy świątynią NMP na placu Solnym w Nysie, zastosowanie formy wysokiego charakteryzującego się silnym światłocieniem reliefu architektonicznego gwarantowało wyeksponowanie i monumentalizację budowli.

Relief architektoniczny w późnobarokowych kompozycjach ekspresyjnych

Zwielokrotnioną artykulację pionową – zastosowaną po raz pierwszy w wysokim reliefie architektonicznym przez Martina Longhiego Młodszego – ze względu na jej możliwości nadawania ekspresji podjęli architekci dojrzałego baroku. Guarino Guarini, projektując fasadę do przebudowywanego dla Mesyny kościoła SS. Annunziata, wybrał rozwiązanie ściany na linii falistej, a podzieloną na trzy kondygnacje rozczłonkował gęstymi elementami pionowych artykulacji – półkolumn i pilastrów tworzących strukturę perspektywicznego reliefu. Na fasadzie kościelnej oś środkowa podkreślona została silnym zagłębieniem. Technika ta zyskała analogię w wersji świeckiej – na fasadzie Palazzo Carignano (1679–1683), gdzie wysuwająca się część środkowa rozrzeźbiona została elementami wklęsło-wypukłymi zaczerpniętymi z wzorów Borrominiego (Kolegium Propaganda Fide), zaś rysunek reliefu

and strong chiaroscuro effects. The idea of a significantly protruding portico was used by Bernini again when designing the facade of S. Maria's Church in Montesanto (construction started in 1662 and after a break it was completed in the years 1673–1679) in Piazza del Popolo. In this case, the classic portico was made slenderer, becoming the church facade itself, whereas the high storey of the basement obscures a barely visible dome and a turret. S. Maria's Church in Montesanto, which was erected by Bernini and C. Fontana, was supplemented with the pendant form of S. Maria dei Miracoli Church (1675–1679) that was built by Rainaldi and also Fontana. The two twin temples constitute an example of the virtuoso use of perspective principles. Their symmetrical appearance, despite numerous differences in the layout resulting from a different shape of the plot of land, was obtained thanks to carefully developed optical corrections. In his design, Fontana modified the solution of the church facade with a portico. Starting with the concept of Piètro da Cortona, he designed a portico with full supports which, however, did not jut out into the square space and thanks to the strong chiaroscuro it gave a similar impression of the high relief structure.

Porticos in front of church facades appeared in Baroque solutions often in the classic version – the open space of the square which constituted a compositional node. The concept was present since the time of the French facade of Notre-Dame du Val de Grace Church (Mansart's project from 1645 and his successors, and there were changes in it until 1667), to the time of the Basilica di Superga in Turin by Filippo Juvarra from the years 1717–1731. Changes in the way the detail was treated over the decades of the use of the composition can be best seen in the comparison of the layout design of Piazza S. Carlo in Turin by Juvarra and its prototype Piazza del Popolo¹². Just like the ones designed by Piètro da Cortona, these solutions were of particular importance in narrow spaces of medieval cities – streets (e.g. shaping of the facade of the Ursuline Church in Wrocław or in the version of the Late Baroque wavy facade, St John of Nepomuk's Church of the Foundation of the Assam Brothers in Munich, 1733–1746). Similarly, in the case of small squares, for example in front of St Ignacio's Church in New Town in Prague (Carlo Luraga, 1665–1678) or the Virgin Mary Church at Solny Square in Nysa, the application of the high architectural relief form, which is characterised by strong chiaroscuro, guaranteed the visibility and the monumental character of the building.

Architectural relief in the late Baroque expressive compositions

Multiplied vertical articulation – which was used for the first time in high architectural relief by Martin Longhi the Younger – was applied by architects of the mature Baroque due to its ability to be expressive. Guarino

¹² Według projektu Juvarry zrealizowano fasadę kościoła S. Cristina (1715–1718). Ostateczny efekt urbanistyczny założenie otrzymało dopiero po XIX-wiecznym uzupełnieniu kolejną fasadą świątyni S. Carlo (1834).

¹² The facade of S. Cristina's Church (1715–1718) was realised according to Juvarra's design. The layout obtained its final urban effect only after the 19th-century complementation with another facade of S. Carlo's Church (1834).

pozostał znacznie bardziej płaski. Metoda takiego kształtowania reliefu architektonicznego za pośrednictwem zwielokrotnionej drobnej artykulacji elementami pionowymi, tracąc czasem dynamiczną formę wklęsło-wypukłą, rozprzestrzeniła się zwłaszcza na obrzeżach Europy, gdzie długo zachowano tradycje budowlane gotyku¹³ (il. 7). Nabrała ekspresji i subtelności w smukłych, gęstych podziałach kolumnowych ściany. Pomysł Guariniego przejął w pełni tylko K.I. Dientzenhofer. Fasada kościoła św. Mikołaja na Małej Stranie w Pradze jest elewacją wklęsło-wypukłą dekorowaną bardzo subtelnym, wręcz linearnym rysunkiem pilastrów, z jednym wyjątkiem – zaakcentowania portalu głównego przez oskrzydlenie potrójnymi kolumnami (il. 8). Na tym tle wyraźnie rysują się masywne gzymsy zaznaczające falistą linię przebiegu elewacji. Ten pojedynczy przykład ilustruje możliwości ekspresyjne metody wklęsło-wypukłej wzbogacającej zastosowanie wysokiego reliefu.

Jednak samo ozdabianie parawanowej fasady drobnym pionowym rozczłonkowaniem było wyborem dość powszechnym, m.in. dokonany przez kształconych w Rzymie architektów pracujących potem w Polsce – Kacpra Bażankę, Franciszka Placidiego, Karola Baya¹⁴. Na Śląsku tego typu formy, nieco masywniejsze, bardziej wypukłe, kształtowały się przy udziale lub pod wpływem architektury czeskich Dientzenhoferów¹⁵. Te rozwiązania architektury śląskiej, zapewne ze względu na powszechne w Rzeczypospolitej upodobania z obecnym jeszcze wówczas zamiłowaniem do późnego gotyku, zadecydowały o stylu Jana Krzysztofa Glaubitzia pochodzącego ze Świdnicy, od 1737 r. pracującego w Wilnie [15], [16]. Projektowane przez niego elewacje o niskim reliefie i płaskich ścianach¹⁶ lub przeciwnie wręcz w strukturach pełnoplastycznych z wykorzystaniem przebiegu falistego



Il. 8. Fragment fasady kościoła św. Mikołaja na Małej Stranie w Pradze zaprojektowanej przez K.I. Dientzenhofera (fot. B. Ludwig)

Fig. 8. Facade fragment of the Church of St Nicolas in Malá Strana in Prague designed by K.I. Dientzenhofer (photo by B. Ludwig)

¹³ W kościołach sycylijskich projektanci, którzy mogli bezpośrednio przyswoić sobie pomysły Guariniego, przejęli metodę artykulacji elementami pionowymi, np. fasada Duomo w Katanii czy kościołów z najpóźniejszej już klasycyzującej fazy baroku – S. Bartolomeo w Scicli (już z lat 80. XVIII w.). Stosowali też chętnie nadającą silną ekspresję zasadę prowadzenia elewacji po linii falistej, ze środkową częścią fasady wklęsłą, np. kościół S. Carlo Borromeo w Noto, lub wypukłą – np. kościoły projektu Rosaria Gagliardiiego: S. Domenico w Noto, S. Giorgio i S. Giuseppe w Raguzie, S. Giorgio w Modice (z lat 30. XVIII w.), czy Giovanniego Battisty Vaccariniego: kościół i opactwo S. Agata (od 1735), kościół S. Giuliano w Katanii (1740–1748). Nie podjęli jednak skomplikowanej i drogiej techniki elewacji wklęsło-wypukłej [17].

¹⁴ Fasada kościoła Świętego Ducha i Matki Boskiej Bolesnej w Młodzawach Małych (z lat 1716–1720), trynitarzy, obecnie bonifratrów (1752–1773) i pijarów (1759–1761) w Krakowie; kościoła Wniebowzięcia NMP w Siemiatyczach (z lat 1719–1727 r. przekomponowana w 1729 i 1732), wizytek (od 1728), św. Trójcy, (1737) i św. Marcina (do 1752) w Warszawie.

¹⁵ Fasada kościoła w Legnickim Polu (1719–1731) autorstwa K.I. Dientzenhofera i nieznanymi autorami fasada kościoła św. Jana w Legnicy (1714–1717), bazyliki w Krzeszowie (1728–1733) oraz kościoła benedyktynek w Lubomierzu (1728–1730).

¹⁶ Fasada kościoła św. Michała Archanioła i św. Jana Chrzciciela w Jeznie (od 1670, 1768–1772), soboru Narodzenia Najświętszej Bogurodzicy w Głębokiem (1730–1735), św. Zofii w Połocku (1738–1765), kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego i klasztoru Misjonarzy w Wilnie (1751–1756).

Guarini, when designing the facade for the church which was rebuilt for Messina of SS. Annunziata a Church, chose the solution of the wall on the corrugated line. The wall, which was divided into three storeys, was fragmented with dense elements of vertical articulations – engaged columns and pilasters forming the structure of perspective relief. The central axis on the church facade was underlined by a deep recess. This technique had its analogy in the secular version – on the facade of Palazzo Carignano (1679–1683), where the projecting middle part was sculptured with concave and convex elements taken from Borromini's designs (Collegium Propaganda Fide), whereas the drawing of relief remained much flatter. The method of shaping architectural relief in this way by means of using multiplied fine articulation with vertical elements and sometimes losing the dynamic concave and convex form, was spread especially on the outskirts of Europe where Gothic construction traditions were preserved for a long time¹³ (Fig. 7). It became more expressive

¹³ In the Sicilian churches, designers who could look directly at Guarini's idea took over the method of articulating facades with vertical



Il. 9. Fasada bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie
projektowana przez F. Fugę w latach 1741–1743
(fot. B. Ludwig)

Fig. 9. Facade of the Basilica of Santa Maria Maggiore in Rome,
designed by F. Fuga (1741–1743)
(photo by B. Ludwig)

ściany¹⁷ charakteryzują się rozdrobnioną artykulacją pionową. Obie te wersje – zarówno ta posługująca się linearnymi, prostokreślnymi formami, adekwatna do wzrastających tendencji klasycznych, jak i rozrzeźbiona, dynamiczna, późnobarokowa, wybierane zgodnie z upodobaniami inwestorów były powszechnie naśladowane w tym rejonie¹⁸.

Ostatnim pomysłem na zastosowanie specyficznego reliefu w architekturze nowożytniej było wstawienie na fasadach loggii arkadowej charakteryzującej się bardzo głębokim cieniem. Rozwiązanie to nieco przypominało projekty wykonywane przez Palladia, jednak masywne podpory czy wręcz ściany przeprute otworami interkolumniów i arkad wprowadzały zupełnie inny obraz światłocieniowy, bliższy elewacjom pałaców projektowanych przez Michała Anioła oskrzydlaających plac Kapitolński. W przypadku pierwszych tego typu projektów – zarówno fasady bazyliki św. Jana na Lateranie Alessandra Galilei z lat 1732–1735, jak i fasady bazyliki S. Maria Maggiore F. Fugi z lat 1741–1743 – inspirację można wywieść

¹⁷ Fasada oraz fronton prezbiterium kościoła św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Wilnie (1738–1749), kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła, bazylianów w Berezweću (1756–1767), brama klasztoru bazylianów w Wilnie (po 1761).

¹⁸ Na przykład bazylika Wniebowzięcia NMP w Budslawiu (Józef Fontana, 1767–1783).

and subtle in slender and dense column divisions of the wall. Guarini's idea was fully taken over by K.I. Dientzenhofer. The facade of St Nicholas' Church in Malá Strana of Prague is a concave and convex facade which is decorated with a very subtle, even linear drawing of pilasters with one exception – accentuation of the main portal by outflanking it with triple columns (Fig. 8). Against this background, massive cornices clearly mark the wavy line of the facade course. This single example illustrates the expressive possibilities of the concave and convex method which enriches the application of high relief.

However, the mere decorating of the screen facade with fine vertical segmenting was a fairly common choice which was made by educated architects working in Rome, who later worked in Poland – Kacper Bażanka, Franciszek Placidi, and Karol Bay¹⁴. In Silesia, this type of forms, a bit more massive and more convex, were developed with the participation or under the influence of architecture of the Czech Dientzenhofers¹⁵. These solutions of Silesian architecture, probably due to the popular preferences in the Polish-Lithuanian Commonwealth with the then late Gothic fondness, determined the style of Jan Krzysztof Glaubitz from Świdnica, who worked in Vilnius from 1737 [15], [16]. He designed facades with low relief and flat walls¹⁶ or, on the contrary, simply in full artistic structures using the wavy course of the wall¹⁷, which facades were characterised by fragmented vertical articulation. Both of these versions – the one using linear and straightforward forms adequate to the increasing classic trends as well as sculptured, dynamic, and late baroque –

elements, e.g. the Duomo facade in Catania or churches from the latest classicizing baroque phase, e.g. S. Bartolomeo's Church in Scicli (already from the 1780s). They also willingly used a strongly expressive principle of developing the facade on a corrugated line with a concave middle part of the facade – e.g. S. Carlo Borromeo's Church in Noto, or a convex one – for example, the churches Rosario Gagliardi's project: S. Domenico's in Noto, S. Giorgio's and S. Giuseppe's in Ragusa, S. Giorgio's in Modice, (from the 1730s), or Giovanni Battista Vaccarini's: the church and abbey of S. Agata (from 1735), S. Giuliano's Church in Catania (1740–1748). However, they did not undertake a complicated and expensive technique of the concave and convex facade [17].

¹⁴ Facade of the Holy Spirit Church and Our Lady of Sorrows Church in Młodzawy Małe (1716–1720), of Trinitarians, now of the Brothers Hospitallers of Saint John of God (1752–1773) and Piarists (1759–1761) in Cracow; the facade of the Assumption of the Blessed Virgin Mary Church in Siemiatycze (from the years 1719–1727, recomposed in 1729 and in 1732), of the Order of the Visitation of Holy Mary (from 1728), of Holy Trinity (1737) and St Marcin's Church (up to 1752) in Warsaw.

¹⁵ The facade of the church in Legnickie Pole (1719–1731) by K.I. Dientzenhofer and the facade of St John's Church in Legnica by unknown authors (1714–1717), the basilica in Krzeszów (1728–1733) and the Benedictine Church in Lubomierz (1728–1730).

¹⁶ The facade of St Michael the Archangel's and Saint John the Baptist's Church in Jezna (from 1670, 1768–1772), the council of the Nativity of the Holy Mother of God in Głębokie (1730–1735), St Sophia's in Połock (1738–1765), the Ascension of the Lord Church and the Missionary monastery in Vilnius (1751–1756).

¹⁷ The facade and fronton of the presbytery of St John the Baptist's and St John the Evangelist's Churches in Vilnius (1738–1749), Holy Apostles Peter's and Paul's Church, Basilian monks' church in Berezweću (1756–1767), the gate of the Basilian monks' monastery in Vilnius (after 1761).

bezpośrednio z formy narteksu bazylik starochrześcijańskich¹⁹ (il. 9). Fuga stosował jednak podobne rozwiązania także poza tym kontekstem, np. w elewacjach pałacowych – Galeria Corsini (1730–1740) i Real Albergo dei Poveri w Neapolu (1751).

Podsumowanie

Technika reliefu architektonicznego była wynalazkiem renesansu. Wszystkie jej możliwości wyzyskali jednak dopiero projektanci barokowi. Pozwalała na to zdobyta wiedza i doświadczenia z zakresu perspektywy i kompozycji. Barokowi artyści operowali pełną gamą nasilenia cienia, nadających różne wartości plam światłocienia i wszelkich efektów modelowania trójwymiarowych form na elewacji. Śmiało łączyli techniki iluzyjne, poczynając od zastępowania architektury malarstwem, przez stosowanie iluzji optycznej, anamorfoz, aż do stałych dekoracji scenograficznych. Ich celem było stworzenie widoku o odpowiednim oddziaływaniu, ekspresyjnej formy wciągającej odbiorcę w swoisty dialog. Zmiana pojmowania kreacji architektonicznej, która nastąpiła już w początkach nowożytności – nacisk na ostateczny efekt oddziaływania łączący rzeczywiste elementy z różnorodnymi środkami iluzorycznymi – zyskała jeszcze jeden aspekt. Ponownie zbliżył on architekturę do sztuk plastycznych (nie oddalając jednak od nauki). Najistotniejszym zadaniem stał się przekaz emocji.

¹⁹ Fuga prawdopodobnie projektował rodzaj rekonstrukcji narteksu kościoła S. Cecilia na Zatybrzu (1741–1742).

were selected according to the investors' preferences and widely imitated in this area¹⁸.

The last idea to apply specific relief in modern architecture was to put an arcaded loggia on the facades, which was characterised by a very deep shadow. This solution was similar to the designs made by Palladio, however, the massive supports or even the walls with intercolumniation and arcade openings introduced a completely different chiaroscuro picture which was closer to the facades of the palaces designed by Michelangelo and which flanked the Capitoline Square. In the case of the first projects of this type – both the facades of the Basilica of St John Lateran by Alessandro Galilei from the years 1732–1735 as well as the facade of the Basilica of S. Maria Maggiore by F. Fuga from the years 1741–1743 – the inspiration can be derived directly from the narthex form of the early-Christian basilicas¹⁹ (Fig. 9). Fuga, however, applied similar solutions also outside this context, for example, in palace facades – Corsini Gallery (1730–1740) and Real Albergo dei Poveri in Naples (1751).

Summary

The technique of architectural relief was a Renaissance invention. All of its possibilities, however, were not used until the time of Baroque designers. This was possible due to the acquired knowledge and experience in the field of perspective and composition. Baroque artists applied a full range of shadow intensities giving different values of chiaroscuro spots and all the effects of modelling three-dimensional forms on the facade. They boldly combined illusionary techniques, starting from replacing architecture with painting, through the application of optical illusion, anamorphoses, up to the type of scenography mock-ups. Their goal was to create a view of the appropriate impact and an expressive form involving the recipient in a specific dialogue. The change in the perception of the architectural creation, which already occurred in the beginning of modernity – the emphasis on the final effect of the influence which combined real elements with various illusory means – gained one more aspect. Again, it brought architecture closer to visual arts (without departing from science). The most important task was the transfer of emotions.

*Translated by
Bogusław Setkiewicz*

¹⁸ For example, the basilica of the Assumption of the Virgin Mary in Budslaw (by Józef Fontana, 1767–1783).

¹⁹ Fuga probably designed a kind of reconstruction of the narthex of S. Cecilia's Church in Trastevere (1741–1742).

Bibliografia/References

- [1] Ludwig B., *Relief perspektywiczny w technice projektowej elewacji nowożytnych. Czas renesansu*, „Architectus” 2018, Nr 1(53), 61–76.
- [2] Argan G.C., *Studi e note, dal Bramante al Canova*, Roma, M. Bulzoni, Roma 1970.
- [3] Sedlmayr H., *Die Architektur Borrominis*, R. Piper & Co. München 1947.
- [4] Portoghesi P., *Borromini*, Thames & Hudson, London 1968.
- [5] Norberg-Schulz C., *Architettura Barocca*, Mondadori Electa, Venezia 1998.
- [6] Fano G., *Correzioni ed illusioni ottiche in architettura*, Dedalo, Bari 1979.
- [7] Camerota F., *L'architettura illusoria*, [w:] A. Scotti Tosini (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, Mondadori Electa, Milano 2003, 34–47.
- [8] Portoghesi P., Tabarrini M., Benedetti S., *Borromini e gli Spada: Un Palazzo e la committenza di una grande famiglia*, Gangemi, Roma 2016, 12–15.
- [9] Ludwig B., *Fasada wklęsło-wypukła (parete ondulata) w architekturze europejskiej*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2016, t. 61, z. 1, 31–53.
- [10] Serlio S., *I Terzo Libro Di Sabastiano Serlio Bolognese, Nel Qval Si Figvrano, E Descrivono Le Antiqvità Di Roma, E Le Altre Che Sono In Italia, E Fvori De Italia*, Venetia 1544, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/serlio1544> [accessed: 4.04.2017].
- [11] D'Amelio M.G., *Italia, Angelo*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-italia> (Dizionario-Biografico) [accessed: 4.04.2017].
- [12] Jaroszewski T.S., Kowalczyk J., *Kilka uwag o grupie późnobarokowych kolumnowych fasad kościelnych w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959, t. 21, nr 3/4, 384–390.
- [13] Da Seta C., *Vanvitelli scenografo e la tradizione dei Bibiena*, [w:] D. Galligani (ed.), *I Bibiena: una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Alinea, Firenze 2002, 155–195.
- [14] Paszenda J., *Architektura Świętej Lipki*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1978, t. 23, z. 1–2, 57–69.
- [15] Lorentz S., *Jan Krzysztof Glaubitz – architekt wileński XVIII wieku*, Towarzystwo Naukowe Warszawskie, Warszawa 1937.
- [16] Karpowicz M., *Wileńska odmiana architektury XVIII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2011, t. 73, nr 3–4, 371–414.
- [17] Blunt A., *Barocco siciliano*, Il Polifilo, Roma 1968.

Streszczenie

Artykuł prezentuje wykorzystanie technik zapożyczonych z rzeźby – reliefu niskiego do wysokiej płaskorzeźby – w projektach architektonicznych czasu baroku. Technika reliefu perspektywicznego była wynalazkiem renesansu. Jednak wszystkie jej możliwości wyzyskali dopiero projektanci barokowi. Barokowi artyści operowali szeroką gamą nasilenia cienia nadających różne wartości plam światłocieniowych i wszelkich efektów modelowania rysunku na elewacji. Śmiało łączyli techniki iluzyjne, poczynając od zastępowania architektury malarstwem, przez stosowanie iluzji optycznej, anamorfoz aż do rodzaju stałych dekoracji.

Słowa kluczowe: architektura nowożytna, perspektywa, barok, technika projektowa

Abstract

The article presents the use of techniques borrowed from sculpture – bas- to high-reliefs in architectural projects in the time of Baroque. The technique of illusionistic relief was the invention of the Renaissance. However, all its possibilities were not exploited sooner than by the Baroque designers. The Baroque artists operated with a range of all intensity of shadow, creating the different values of the chiaroscuro spots and any effects of modelling drawing on the facade. They connected the illusionistic techniques, starting with replacing the architecture by painting, by use of the optical illusion, anamorphoses up to making a kind of scenographic models.

Key words: modern architecture, perspective, Baroque, design technique