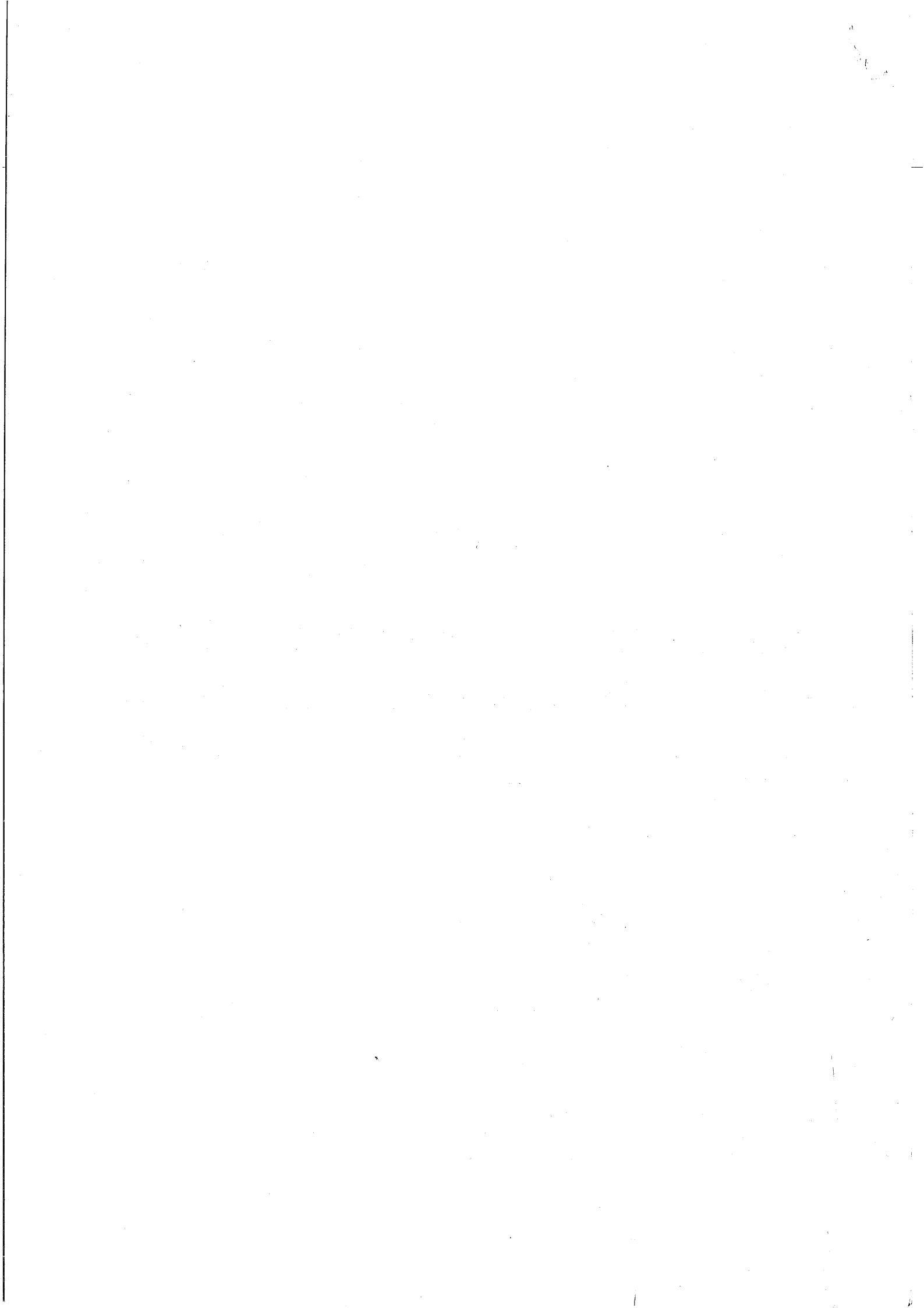


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΤΜΗΜΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ

**ΙΣΤΟΡΙΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ**  
**ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΙ ΧΡΟΝΟΙ**  
**ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ – ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟΣ - ΜΠΑΡΟΚ**

ΕΛΕΝΗ ΤΑΤΛΑ



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

### Α. Η ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΑΙ Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

1. Το πρόγραμμα του Alberti για την ιδανική εκκλησία σελ. 1
2. Οι κεντρικές εκκλησίες στην μετέπειτα αρχιτεκτονική θεωρία σελ. 4
3. Αρχιτεκτονική πρακτική σελ. 5

### Β. Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

1. Η κολώνα στη θεωρία και την πρακτική του Alberti σελ. 9
2. S. Francesco στο Rimini σελ. 12
3. S. Maria Novella στη Φλωρεντία σελ. 13
4. S. Sebastiano και S. Andrea στη Mantua σελ. 15
5. Οι αλλαγές στην ερμηνεία του Alberti για την Κλασική αρχιτεκτονική σελ. 17

### Γ. ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ PALLADIO (I)

1. Ο αρχιτέκτων ως "uomo universale" σελ. 19
2. Η γεωμετρία του Palladio: Οι Βίλλες σελ. 21

### Δ. ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ PALLADIO (II)

1. Palladio και Κλασική αρχιτεκτονική: Παλάτια και δημόσια κτίρια σελ. 25

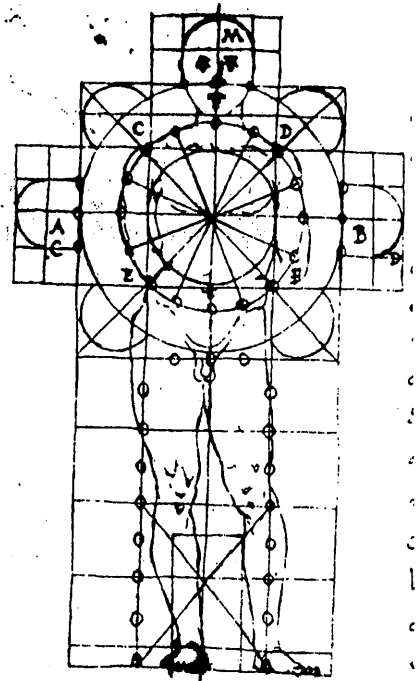
## Η ΚΕΝΤΡΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑΣΜΕΝΗ ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΑΙ Η ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

Η αρχιτεκτονική της Αναγέννησης γενικά θεωρείται ως μορφοκρατική αρχιτεκτονική. Με την έννοια ότι χρησιμοποίησε τις κλασσικές μορφές, χωρίς καμία διαφοροποίηση νοήματος, από κοινού στην θρησκευτική, κοσμική και ιδιωτική αρχιτεκτονική. Εάν αυτή η συνήθης ερμηνεία της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης είναι σωστή, τότε δεν υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στον εκλεκτικισμό του 15ου και 16ου αιώνα και εκείνον του 19ου, στη βάση της κοινής τους ρίζας στην Κλασσική αρχαιότητα. Φαίνεται όμως ότι η αλήθεια βρίσκεται αλλού. Σε αντίθεση με την κλασσική αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα, η αρχιτεκτονική της Αναγέννησης, όμοια με τα μεγάλα στυλ του παρελθόντος, βασιζόταν σε μια ιεραρχία αξιών με αποκορύφωση τις απόλυτες αξίες της ιερής αρχιτεκτονικής. Ισχυριζόμαστε, με άλλα λόγια ότι οι μορφές της εκκλησίας της Αναγέννησης έχουν συμβολική αξία ή, τουλάχιστον, ότι αυτές είναι φορτισμένες με ιδιαίτερο νόημα που η καθαρή μορφή καθ'εαυτή δεν περιέχει. Τόσο η θεωρία όσο και η πράξη των αρχιτεκτόνων της Αναγέννησης ασκούνται σε αυτή τη βάση.

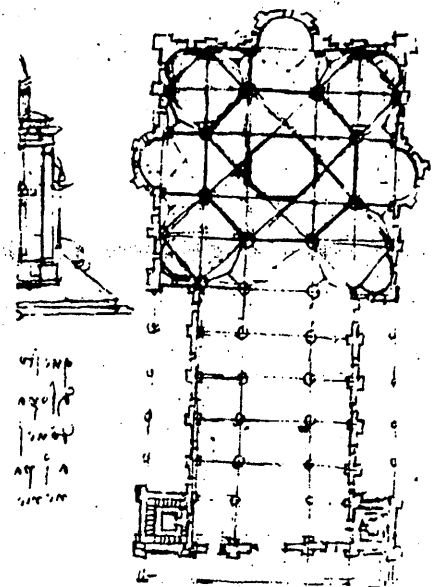
Τον 15ο αιώνα στην Ιταλία, οι κτίστες σταδιακά απομακρύνονται από την παραδοσιακή κάτοψη των εκκλησιών σε σχήμα Λατινικού σταυρού. Αντί αυτού υπερασπίζονται κεντρικά σχεδιασμένες εκκλησίες και αυτές οι εκκλησίες πάντα εθεωρούντο η αποκορύφωση της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης. Επειδή οι κεντρικά σχεδιασμένες εκκλησίες φαίνονται να παρουσιάζουν λειτουργικά προβλήματα -πώς διαχωρίζονται οι κληρικοί από τους πιστούς, πού τοποθετείται η αγία τράπεζα, κ.λ.π.- θεωρείται συνήθως από ιστορικούς της τέχνης ότι η απαίτηση για το ωραίο επισκίαζε την απαίτηση για λειτουργικότητα. Αυτό συνδέεται με την απλοϊκή αντίληψη ότι η μεταφυσική μεσαιωνική θρησκεία αντικαταστάθηκε από την αυτονομία του ατόμου κατά την Αναγέννηση.

### I. Το πρόγραμμα του Alberti για την Ιδανική Εκκλησία

Η πρώτη αρχιτεκτονική διατριβή της Αναγέννησης, το *De re aedificatoria* που γράφτηκε γύρω στο 1450 από τον Alberti, περιέχει το πρώτο πλήρες πρόγραμμα για την ιδανική εκκλησία της Αναγέννησης.



—Francesco di Giorgio. Drawing from Cod. Magliab., Bibl. Naz., Florence

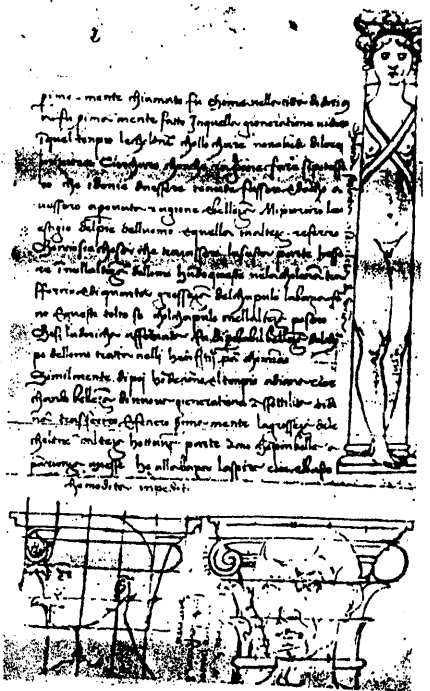


—Leonardo da Vinci. Design of a church, Ms.B, Inst. de France, Paris (detail)

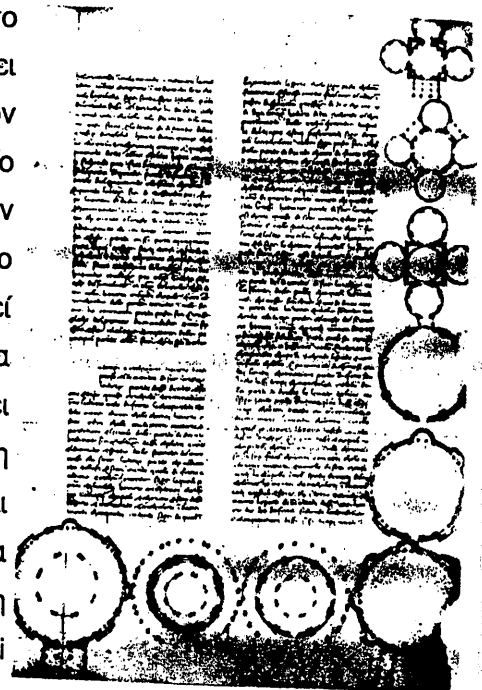
Το έβδομο βιβλίο του έργου ασχολείται με το κτίσιμο και τη διακόσμηση της ιερής αρχιτεκτονικής. Το δοκίμιο του Alberti πάνω στα επιθυμητά σχήματα ενός ναού αρχίζει με το εγκώμιο του κύκλου. Η ίδια η Φύση, δηλώνει, απολαμβάνει την κυκλική μορφή περισσότερο από όλες τις άλλες όπως αποδεικνύεται από τις δημιουργίες της. Συνολικά, ο Alberti συνιστά εννέα βασικά γεωμετρικά σχήματα κατάλληλα για ναούς: εκτός από τον κύκλο, αναφέρεται στο τετράγωνο, το εξαγώνο, το οκτάγωνο, το 10γώνο και το 12γώνο. Όλα αυτά τα σχήματα καθορίζονται από τον κύκλο. Αυτές οι εννέα βασικές μορφές μπορούν να εμπλουτισθούν με παρεκκλήσια.

Είναι γνωστό ότι οι ιδέες του Alberti για κεντρικούς ναούς, όπως και άλλων μεταγενεστέρων αρχιτεκτόνων, βασιζόντουσαν σε κλασικές κατασκευές. Αν και κλασικοί ναοί με κυκλική ή πολυγωνική κάτοψη σπάνια απαντώνται, είναι αλήθεια ότι οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης πίστευαν ότι πολλά από τα άπειρα κυκλικά και πολυγωνικά αρχαία ερείπια ήταν στην αρχαιότητα ναοί. Επί πλέον θεωρούσαν Πρώιμα Χριστιανικά κτίρια όπως ο Άγιος Stefano Rotondo και η Αγία Constanza ως Ρωμαϊκούς ναούς που μετετράπησαν σε Χριστιανικές εκκλησίες. Με αυτό τον τρόπο ο κυκλικός ναός εξέφραζε τη συνέχεια από την αρχαία ιερή αρχιτεκτονική στην Πρώιμη Χριστιανική εκκλησία.

Η ιδανική εκκλησία έπρεπε κατά τον Alberti να είναι το ευγενέστερο στολίδι μιας πόλης. Η ομορφιά της πρέπει να εγείρει υψηλά αισθήματα και να εξαγνίζει τον άνθρωπο. Βασισμένος στον Vitruvius, ο Alberti δίνει μαθηματικό ορισμό για το ωραίο: "... το ωραίο συνίσταται στην ορθολογική ενσωμάτωση των αναλογιών όλων των μερών ενός κτιρίου με τέτοιο τρόπο ώστε κάθε μέρος να έχει το απόλυτο μέγεθος και σχήμα του και τίποτε δεν μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί χωρίς να καταστρέφει την αρμονία του όλου". Καμία γεωμετρική μορφή βέβαια δεν είναι πιο κατάλληλη να εκπληρώσει αυτή την επιταγή από ότι ο κύκλος. Σε τέτοια κεντρικά σχέδια, η γεωμετρική μορφή εμφανίζεται απόλυτη, αμετάβλητη, στατική και απόλυτα σαφής. Χωρίς αυτή την οργανική γεωμετρική ισορροπία όπου όλα τα μέρη συνδέονται αρμονικά μεταξύ τους όπως τα μέλη ενός σώματος, η θεϊκότητα δεν μπορεί να αποκαλυφθεί. Ο Alberti δίνει λεπτομερείς οδηγίες για τις αναλογίες της ιδανικής εκκλησίας. Έτσι, το ύψος του τοίχου μέχρι το θόλο στις κυκλικές εκκλησίες θα πρέπει να είναι ένα-δεύτερο, δύο-τρίτα ή τρία-τέταρτα της διαμέτρου



—Francesco di Giorgio. Studies in proportion. From the Turin Codex



—Francesco di Giorgio. Page from Coc Ashburnham 361, Bibl. Laurenziana, Florence

## Ε. ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ PALLADIO (III)

1. Η γέννηση μιας ιδέας: Οι όψεις των εκκλησιών του Palladio σελ. 32
2. Οι οπτικές και ψυχολογικές έννοιες του Palladio: Il Redentore σελ. 36

## Ζ. ΜΑΝΝΙΕΡΙΣΜΟΣ: ΧΕΙΡΑΦΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΕΪΚΟ ΚΟΣΜΟ

1. Γενικά σελ. 39
2. Η "άτεχνη τέχνη" του Guilio Romano σελ. 39
3. Michelangelo: η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη ενάντια στους κλασσικούς κανόνες σελ. 41

## Η. ΜΠΑΡΟΚ: ΤΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ ΤΗΣ ΕΚΖΗΤΗΣΗΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟΥ σελ. 47

## Θ. Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΚΟΣΜΙΚΗΣ ΡΙΖΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

1. Εισαγωγή σελ. 50
2. Η τέχνη ως χειρωνακτική παραγωγή σελ. 50
3. Η τέχνη ως διανοητική δραστηριότητα σελ. 53
4. Η απελευθέρωση της τέχνης από τον θεϊκό και τον εμπειρικό κόσμο σελ. 54
5. Η αυτονομία της τέχνης οριζόμενη με όρους του ανθρώπινου υποκειμένου σελ. 56
6. Συμπεράσματα σελ. 60

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΦΟΡΕΣ σελ. 61

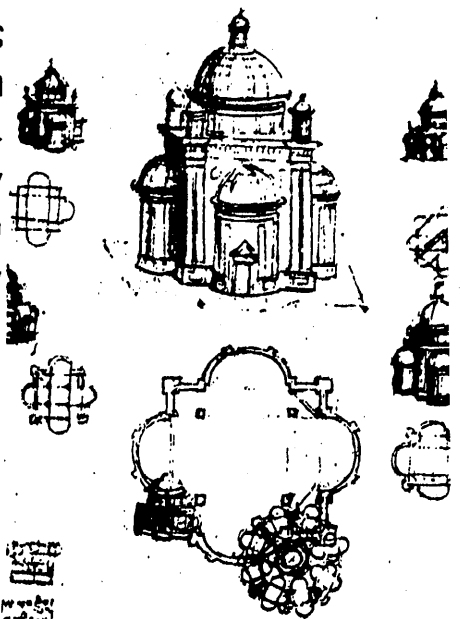
## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΠΙ  
ΠΟΙ  
ΕΝΤΕ  
ΑΥΤΕΣ  
και για  
από τον  
παγκόσμιας  
καλλιτέχνη  
Πυθαγόρα  
διαπερνά τα  
Κατά τον Alberti  
μας, γεννιόμαστε

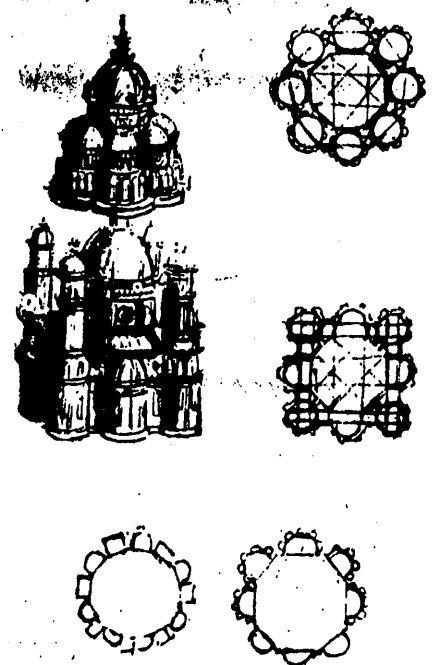
Πέρα από  
Alberti για την ιδανική  
εμφάνιση έως τις λ  
πρέπει να βρίσκεται  
όμορφη πλατεία, και να  
την καθημερινή ζωή  
διαμορφώνεται από μια  
θριγκό, χωρίς αφίδες. Οι  
τις βασιλικές, και ως τέτ  
εκκλησίας. Επίσης, σε αντίθε  
να φέρουν τρούλο. Πρέπει να  
πολύτιμων υλικών. Αλλά ακριβ  
Πλάτωνα, θεώρησε το λευκό ως  
έτσι και ο Alberti ήταν "εντελώς  
απλότητα του χρώματος -όπω  
ευχάριστη στο Θεό" (βιβλ. VII, κεφ  
την "καθαρή φιλοσοφία", οι εικόν  
τοιχογραφίες και τα αγάλματα από  
υπάρχουν γνωμικά χαραγμένα στους τ  
απόλα, πρέπει να δείχνει "γραμμές και  
μουσική και τη γεωμετρία έτσι ώστε  
μόρφωση του μυαλού" (βιβλ. VII, κεφ. 10).  
να είναι τόσο ψηλά, ώστε να αποκόπτ  
καθημερινή ζωή και να επιτρέπουν μόνο τη  
πλέον ευπρεπή στολίδια για θόλους είναι τα  
Pantheon, αλλά η κοσμική σημασία του θόλου

της κάτοψης (Βιβλ. VII, κεφ. 10). Αυτές οι αναλογίες εκφράζουν τους παγκόσμιους νόμους της αρμονίας, όπως επιδεικνύει ο Alberti στο ένατο βιβλίο του. Βέβαια το μάτι δεν μπορεί να αντιληφθεί σωστά αυτές τις αναλογίες μέσα σε ένα κτίριο. Αλλά για τον Alberti, όπως και για άλλους καλλιτέχνες της Αναγέννησης, αυτή η δημιουργημένη από τον άνθρωπο αρμονία, ήταν η ορατή ηχώ μιας συμπαντικής και παγκόσμιας αρμονίας. Η έννοια της αρμονίας πηγάζει για τον καλλιτέχνη της Αναγέννησης από το "Όλα είναι Αριθμός" του Πυθαγόρα και μέσα από τη διδασκαλία των Νεοπλατωνιστών διαπερνά τα πάντα τόσο στην ουράνια όσο και στη γήινη σφαίρα. Κατά τον Alberti μετέχουμε στην έννοια της αρμονίας από τη φύση μας, γεννιόμαστε με αυτή.

Πέρα από την ενασχόληση με τις αναλογίες, η άποψη του Alberti για την ιδανική εκκλησία διαπερνά το κτίριο, από τη γενική του εμφάνιση έως τις λεπτομέρειες της διακόσμησης. Έτσι η εκκλησία πρέπει να βρίσκεται ψηλά, ελεύθερη από όλες τις πλευρές, σε μian όμορφη πλατεία, και να απομονώνεται πάνω σε μια υψηλή βάση από την καθημερινή ζωή (βιβλ. VII, κεφ. 3 & 5). Η όψη πρέπει να διαμορφώνεται από μια κοινοστοιχία κατά τον αρχαίο τρόπο, με θριγκό, χωρίς αψίδες. Οι αψίδες εχρησιμοποιούντο στα θέατρα και τις βασιλικές, και ως τέτοιες δεν αρμόζουν στη σοβαρότητα της εκκλησίας. Επίσης, σε αντίθεση με τις βασιλικές, οι εκκλησίες πρέπει να φέρουν τρούλο. Πρέπει να υπάρχει πολυτέλεια, ειδικά στη χρήση πολύτιμων υλικών. Αλλά ακριβώς όπως ο Cicero, ακολουθώντας τον Πλάτωνα, θεώρησε το λευκό ως το χρώμα το κατάλληλο για ναούς, έτσι και ο Alberti ήταν "εντελώς πεπεισμένος ότι η αγνότητα και η απλότητα του χρώματος -όπως και στη ζωή- είναι απόλυτα ευχάριστη στο Θεό" (βιβλ. VII, κεφ. 10). Χάριν της εναρμόνισης με την "καθαρή φιλοσοφία", οι εικόνες είναι προτιμότερες από τις τοιχογραφίες και τα αγάλματα από τις εικόνες. Επίσης πρέπει να υπάρχουν γνωμικά χαραγμένα στους τοίχους. Η πλακόστρωση, πάνω απ'όλα, πρέπει να δείχνει "γραμμές και σχήματα που διαπερνούν τη μουσική και τη γεωμετρία έτσι ώστε παντού να διεγείρεται η μόρφωση του μυαλού" (βιβλ. VII, κεφ. 10). Τέλος, τα παράθυρα πρέπει να είναι τόσο ψηλά, ώστε να αποκόπτουν την επαφή με την καθημερινή ζωή και να επιτρέπουν μόνο τη θέαση του ουρανού. Τα πλέον ευπρεπή στολίδια για θόλους είναι τα φατνώματα, όπως στο Pantheon, αλλά η κοσμική σημασία του θόλου προτείνει επίσης μια



—Leonardo. Designs of churches. Bibl. Nat. 2037, Paris



—Leonardo. Designs of churches. MS.B.Inst. de France, Paris



ζωγραφισμένη αναπαράσταση του ουρανού, όπως στη Βυζαντινή Εκκλησία.

Ο Alberti δίνει εδώ μια πλήρη εικόνα της ανθρωπιστικής έννοιας της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής και θέτει τα standards για γενιές αρχιτεκτόνων που ενστερνίσθηκαν τις ιδέες του. Γι'αυτούς οι νέες μορφές της εκκλησίας της Αναγέννησης ενσωμάτωναν ουσιαστικό θρησκευτικό συναίσθημα όχι κατώτερο εκείνου της Γοτθικής Καθεδρικής για τον κτίστη του Μεσαίωνα.

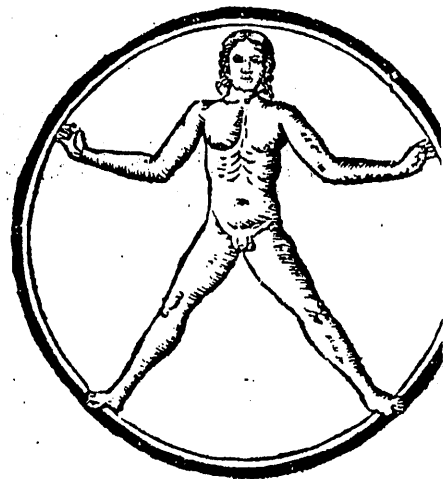
Όπως ο Francesco di Giorgio αναφέρει με βάση την εμπειρία, οι εκκλησίες κατά την Αναγέννηση μπορούν να ταξινομηθούν σε τρεις βασικούς τύπους: στην κυκλική μορφή που τη θεωρεί ως την πιο τέλεια, στην ορθογώνια, και στη σύνθετη που αποτελεί τη σύνθεση των δύο παραπάνω τύπων.

Ο σύνθετος τρόπος είχε μεγάλη ιστορία στην Ιταλία. Οι καθεδρικοί της Πίζας, της Σιένας και της Φλωρεντίας ανήκουν σε αυτόν. Ο S. Francesco στο Ρίμι από τον Alberti θα ήταν, εάν είχε τελειώσει μια σύνθετη εκκλησία με τρούλο καταπληκτικών διαστάσεων. Ο Francesco di Giorgio επιδεικνύει με όρους της εγγεγραμμένης ανθρώπινης φιγούρας πως συνδέονται οργανικά τα κυκλικά και τα ορθογώνια μέρη σε μια τέτοια εκκλησία. Ο Leonardo μοιράζεται τις απόψεις του Francesco di Giorgio. Και στον δύο τα σχέδια γίνεται φανερή η εξαιρετική σημασία του κέντρου.

## 2. Οι Κεντρικές Εκκλησίες στην Μετέπειτα Αρχιτεκτονική Θεωρία

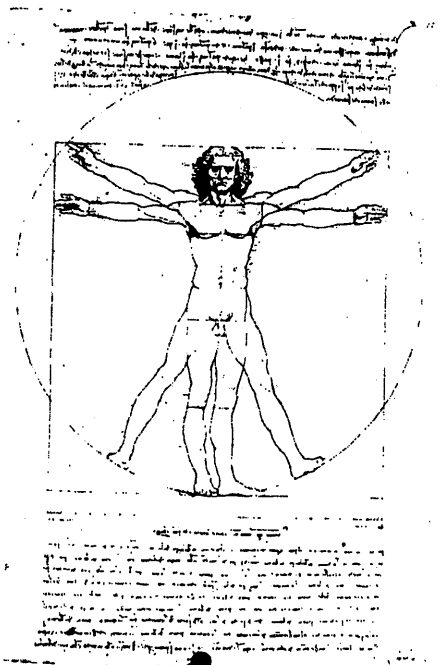
Η πηγή της δημιουργίας όλων των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης βρίσκεται στον Vitruvius. Η εντατική μελέτη του Vitruvius από τον Francesco di Giorgio, τον Bramante, τον Leonardo, τον Raphael, τον Antonio da Sangallo κ.α. είναι πολύ γνωστή: το 1511 δημοσιεύεται το Λατινικό κείμενο του Vitruvius από τον fra Giocondo. Είναι μέσα από την 2η έκδοση του 1521, από τον Cesariano, μαθητή του Bramante που μας γίνονται γνωστές οι ιδέες που επικρατούσαν στο Μιλάνο του Bramante και του Leonardo. Η προσπάθεια για κατανόηση και ερμηνεία του Vitruvius κορυφώνεται το 1542 με τη θεμελίωση της Ακαδημίας του Βιτρούβιου.

in tenet, eadem figura terminari de  
m sphaeram in anima/sensibilem uct



tem in circulari mensura reperitur pr

—Vitruvian figure, from Francesco Giorgio  
De Harmonia Mundi, 1525



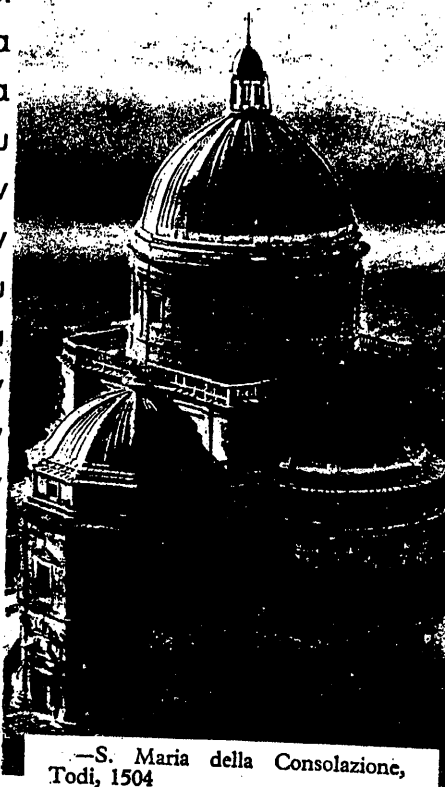
—Leonardo da Vinci. Vitruvian figure,  
Drawing, Accademia, Venice

Πώς θα έπρεπε να είναι τα ιερά κτίρια; Πότε τα μέρη τους βρίσκονται σε σωστή αναλογία; Η απάντηση βρισκόταν στον Vitruvius. Στο τρίτο βιβλίο του, "Επί των Ναών" με περιφημες παρατηρήσεις για τις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος που πρέπει να αντανακλώνται στις αναλογίες των ναών. Ο άνθρωπος του Βιτρούβιου, εγγεγραμμένος στον κύκλο ή το τετράγωνο συνιστά την αποκάλυψη της θεμελιώδους αλήθειας για τον άνθρωπο και τον κόσμο, για τον αρχιτέκτονα της Αναγέννησης. Τα κείμενα του Βιτρούβιου μελετώνται υπό ο φως της μεταφυσικής γεωμετρίας του Νεοπλατωνισμού. Είναι βέβαια γεγονός ότι η τυποποίηση των κλασικών μορφών που χαρακτηρίζει το έργο του Βιτρούβιου, δεν έχει σχέση με την Κλασική αρχαιότητα όπου οι μορφές των ναών δεν υπακούουν σε συγκεκριμένους μαθηματικούς κανόνες.

Με την αναβίωση από την Αναγέννηση της Ελληνικής μαθηματικής ερμηνείας του Θεού από του κόσμου, και την ενίσχυση της από τη Χριστιανική πίστη ότι ο Άνθρωπος ως η εικόνα του Θεού ενσωμάτωνε τις αρμονίες του Σύμπαντος, η φιγούρα του Βιτρούβιου εγγεγραμμένη στο τετράγωνο και τον κύκλο έγινε σύμβολο της μαθηματικής συμπάθειας ανάμεσα στον μικρόκοσμο και το μακρόκοσμο. Το σπίτι του Θεού, κτισμένο σύμφωνα με τη θεμελιώδη γεωμετρία του τετραγώνου και του κύκλου εκφράζει αυτή τη σχέση του Ανθρώπου με το Θεό.

### Αρχιτεκτονική πρακτική

Το πρώτο μνημείο στο οποίο αναγνωρίζουμε στοιχεία της νέας κοσμοθεωρίας είναι ο τρούλος που προσέθεσε ο Brunelleschi αφού κέρδισε διαγωνισμό στη μητρόπολη της Φλωρεντίας στο διάστημα 1420-1434. Καλύπτει έναν οκταγωνικό χώρο με διάμετρο 42m και θριαμβευτικά αναμειγνύει έναν Αναγεννησιακό θόλο με ένα Γοτθικό κτίριο. Ο τρούλος υψώνεται σε τύμπανο με κυκλικά παράθυρα. Είναι ελαφρά οξύκορφος με διπλό κέλυφος και φέρεται, κατά το Γοτθικό τρόπο από οκτώ κύριες και δεκαέξι ενδιάμεσες λίθινες νευρώσεις που στηρίζουν πανέλα από πλίνθινη τοιχοποιία με συνδεσμολογίες ραχοκοκαλιάς. Η μεγάλη καινοτομία που εισάγεται εδώ είναι η αντικατάσταση των Γοτθικών αντηρίδων με έναν ξύλινο δακτύλιο που ενσωματώνεται στη βάση του τρούλου.



—S. Maria della Consolazione,  
Todi, 1504

Το 1450 ο Alberti ανέλαβε τη μετατροπή της Γοθικής βασιλικής του S. Francesco στο Rimini. Η πρόσοψη και τμήμα των δύο πλαγίων όψεων αναμορφώθηκαν με βάση τις νέες αντιλήψεις ενώ ο καταπληκτικός θόλος που θα στέγαζε το οικοδόμημα παρέμεινε ένα απραγματοποίητο όνειρο. Η πρόσοψη μιμείται ελεύθερα μια θριαμβευτική ρωμαϊκή αψίδα με κορινθιακούς ημικίονες και πλήρη θριγκό και έμεινε ημιτελής. Οι πλάγιες όψεις διαμορφώνονται με επτά τυφλά τόξα με κλασική διάρθρωση.

Στις δύο παραπάνω περιπτώσεις είναι ενδιαφέρουσα η δυναμική επέμβαση πάνω σε προϋπάρχοντα Γοθικά κτίρια. Ο Brunelleschi συμπληρώνει την Καθεδρική της Φλωρεντίας με έναν εντυπωσιακού μεγέθους τρούλο - σύμβολο της κοσμοθεωρίας της νέας εποχής. Ο Alberti αναμορφώνει ολόκληρο το ναό με αποκορύφωση την προσθήκη ενός τρούλου που τον αγκαλιάζει ολόκληρο με σκοπό να εκφράσει την ήρεμη παρουσία του αιώνιου στο άπειρο, σε αντίθεση με τη θρησκεία της μετάνοιας και της ταπείνωσης της Γοθικής εποχής που προσπαθεί βίαια να σχίσει τον ουρανό.

Ο Άγιος Σεβαστιανός στη Mantua (1459), με τετράγωνη κάτοψη και προσκολλημένα ορθογώνια παρεκκλήσια σε σχήμα Ελληνικού σταυρού, εκφράζει με πιο συγκρατημένο τρόπο τις απόψεις του Alberti για την κοσμική αρμονία. Η πρόσοψη είναι λιτή και αυστηρή, εστεμμένη με μεγάλο αέτωμα. Ο θριγκός διακόπτεται το μέσον, κατά το πρότυπο του θριαμβευτικού τόξου του Τιβερίου στην Οράγκη, και το άνοιγμα γεφυρώνεται με τόξο.

Το 1472, η Νεοπλατωνική έκφραση των αρχών του Vitruvius και της Ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής υλοποιείται από τον Alberti στην εκκλησία του Αγίου Ανδρέα στη Mantua. Η κάτοψη έχει σχήμα ελεύθερου λατινικού σταυρού με κυλινδρικές καμάρες και πλάγια παρεκκλήσια. Η πρόσοψη παρουσιάζει συνδυασμό τετράστηλης προσόψεως κλασικού ναού με αέτωμα και της θριαμβευτικής αψίδας του Τραϊανού στην Ανκόνα.

Το θέμα των κορινθιακών παραστάδων και της θριαμβευτικής αψίδας της πρόσοψης επαναλαμβάνεται στο εσωτερικό, στην ίδια κλίμακα.

Το έργο που ενσωματώνει όλες τις απαιτήσεις του Alberti για την ιδανική εκκλησία, είναι αδιαμφισβήτητα του Tempietto του Bramante, που κτίστηκε στη Ρώμη το 1502. Το

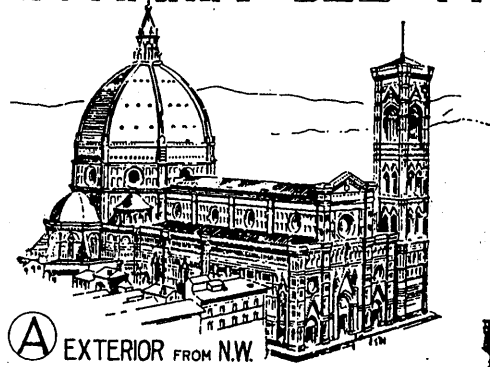


—Matteo de' Pasti.  
Medal of S. Francesco,  
1450

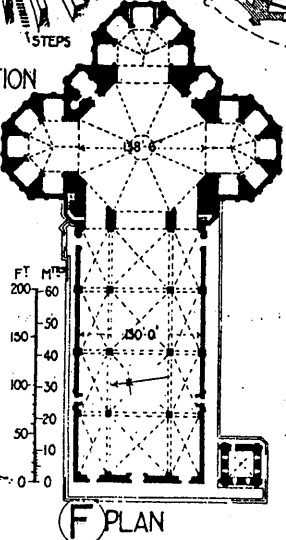
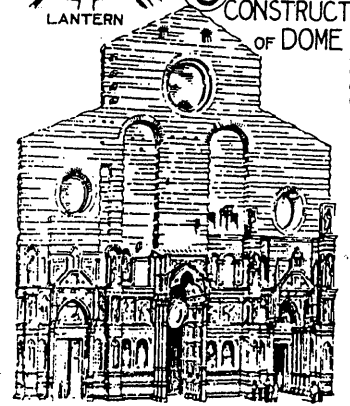
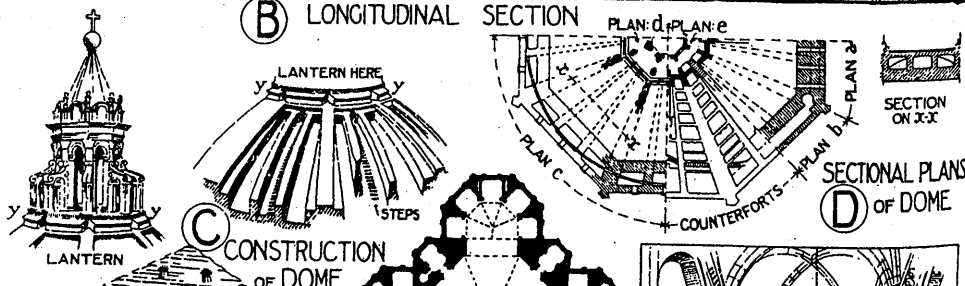
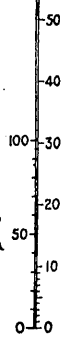


—S. Sebastiano. Before the restoration

# S. MARIA DEL FIORE: FLORENCE



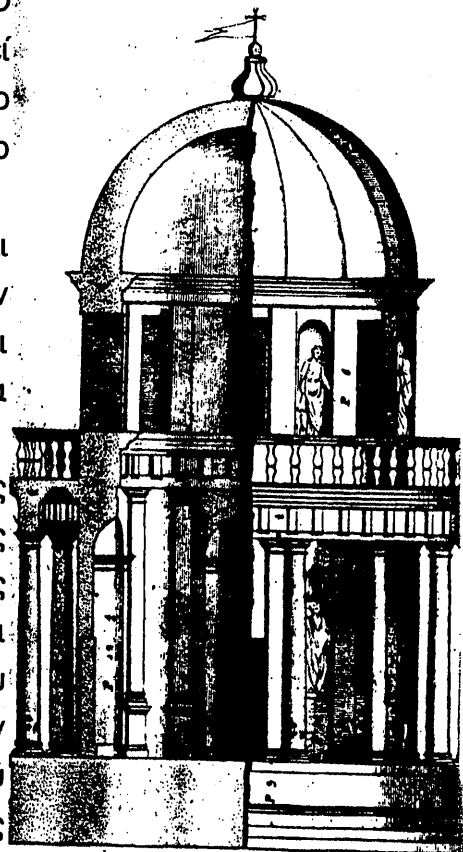
SCALE FOR (B) & (D)  
F: 200 60 MTRS



TempiETTO σχεδιάστηκε στο κέντρο μιας όμορφης πλατείας, είναι ελεύθερο απ'όλες τις πλευρές, στέκεται απομονωμένο σε υψηλή πλατφόρμα. Αυτά, μαζί με την τέλεια κυκλική του κάτοψη, τον ημικυκλικό κύριο θόλο του, τον αυστηρό Δωρικό ρυθμό με οριζόντιο θριγκό, την αποχή από ζωγραφικό διάκοσμο και τη σχεδιαζόμενο χρήση αγαλμάτων, αναδεικνύουν τον Bramante σαν εκτελεστή των υψηλότερων ιδεών του Alberti. Ο Palladio που η διατριβή του που εκδόθηκε το 1560 αποτελεί αποκρυσταλλωμένη έκφραση των αντιλήψεων του Alberti, στο τέταρτο βιβλίο του περί αρχαίων ναών, κατατάσσει το TempiETTO του Bramante στους Κλασσικούς ναούς:

" Καθ'όσον ο Bramante ήταν ο πρώτος που έφερε καλή και ωραία αρχιτεκτονική στο φως, η οποία από τον καιρό των αρχαίων μέχρι τις μέρες του ήταν ξεχασμένη, μου φαίνεται λογικό ότι το έργο του θα έπρεπε να έχει μια θέση ανάμεσα στους αρχαίους".

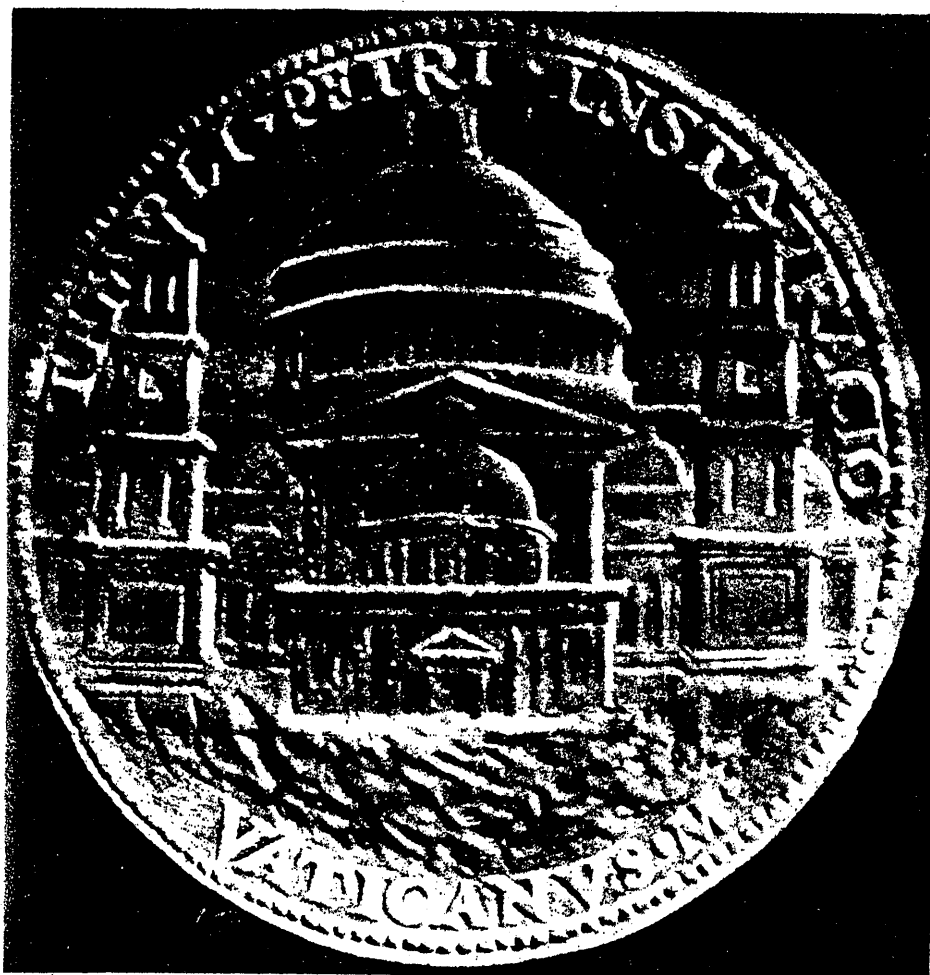
Φυσικά, φαίνεται ως ιστορική αναγκαιότητα το γεγονός ότι η σημαντικότερη εκκλησία του Δυτικού κόσμου, ο Άγιος Πέτρος στο Βατικανό, σχεδιάστηκε από τον Bramante ως κυκλικό κτίριο (1506). Ο Bramante ανέλαβε την εκτέλεση μετά από διαγωνισμό. Η ιερότητα και μοναδικότητα αυτού του κτιρίου δεν θα μπορούσε να εκφραστεί καλλίτερα για την εποχή του. Επιλέγοντας την κάτοψη σε σχήμα Ελληνικού σταυρού, ο Bramante συνδύασε το σύμβολο του σταυρού με τις συμβολικές αξίες της γεωμετρίας του κύκλου. Η κάτοψη του Ελληνικού σταυρού με τον κυρίαρχο θόλο συνοδεύεται από διαγώνια επανάληψη του ίδιου σχήματος στις οποίες προστίθενται τέσσερις τετράγωνοι χώροι. Το σύνολο είναι εγγεγραμμένο σε ένα τετράγωνο από το οποίο προεξέχουν οι τέσσερις αιψίδες. Παρά τη σύνθετη εμφάνιση του συνόλου, η καθαρότητα της κάθε μορφής είναι σαφής, και το πέρασμα από τη μια μορφή στην άλλη, μαλακό. Το σύνολο -μια μνημειακή αναδημιουργία του TempiETTO- εκφράζει, μέσα από τη θεία τελειότητα της γεωμετρίας του κύκλου, την παρουσία του Θεού στη γη. Παρ'ότι το σχέδιο του Bramante δεν πραγματοποιήθηκε παρά ελάχιστα, άσκησε τρομερή επίδραση στους αρχιτέκτονες ανά την Ιταλία, και παντού υψωνόντουσαν εκκλησίες με υψηλό τρούλο πάνω σε κάτοψη Ελληνικού σταυρού παντού. Μετά το



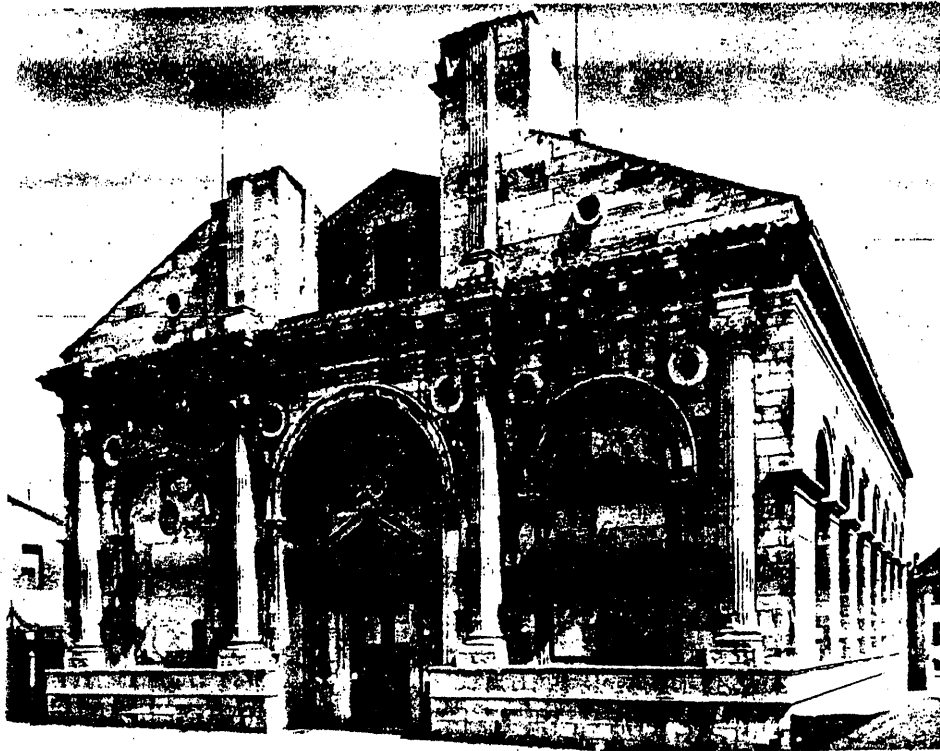
—Bramante's Tempietto, from Palladio's *Quattro Libri*, 1570

θάνατο του Bramante το έργο συνεχίστηκε υπό την εποπτεία του Antonio Sangallo και άλλων αρχιτεκτόνων. Το 1546 το κτίριο ανέλαβε ο Μιχαήλ Αγγελος που προσπάθησε να το επαναφέρει στα σχέδια του Bramante. Ο θόλος, διπλός με νευρώσεις έφτανε εσωτερικό το ύψος των 120 μέτρων. Οι πλευρικές τάσεις παραλαμβάνοντο σε διαφορετικές στάθμες με σφυρηλατημένους σιδερένιους δακτυλίους.

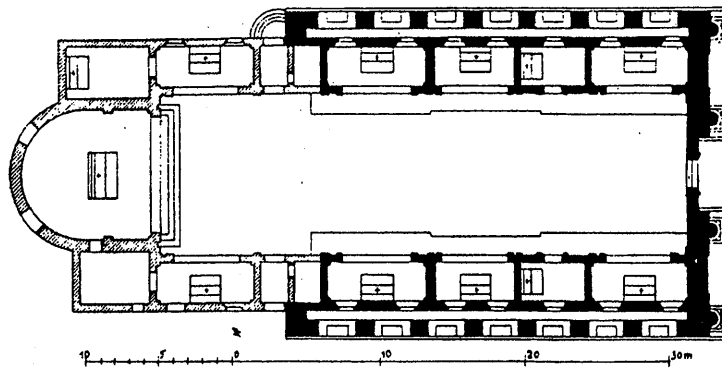
Στις αρχές του 17ου αιώνα μια προσθήκη μετέτρεψε τον ελληνικό σταυρό της κατόψεως σε Λατικό με καταστροφικά αποτελέσματα: απόκρυψη του τρούλου από την πλευρά της εισόδου και την ανέγερση μιας μορφοκρατούμενης γιγάντιας πρόσοψης που δεν ανταποκρίνεται στην εσωτερική διάταξη της εκκλησίας.



—Bramante's St. Peter's. Foundation medal by Caradosso, 1506

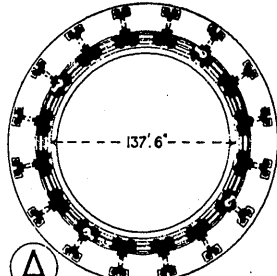


—Alberti. S. Francesco, Rimini. Façade

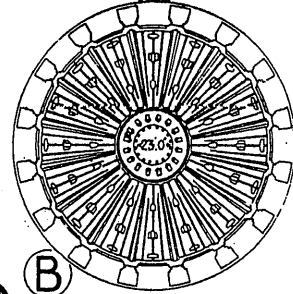


—S. Francesco, Rimini. Plan

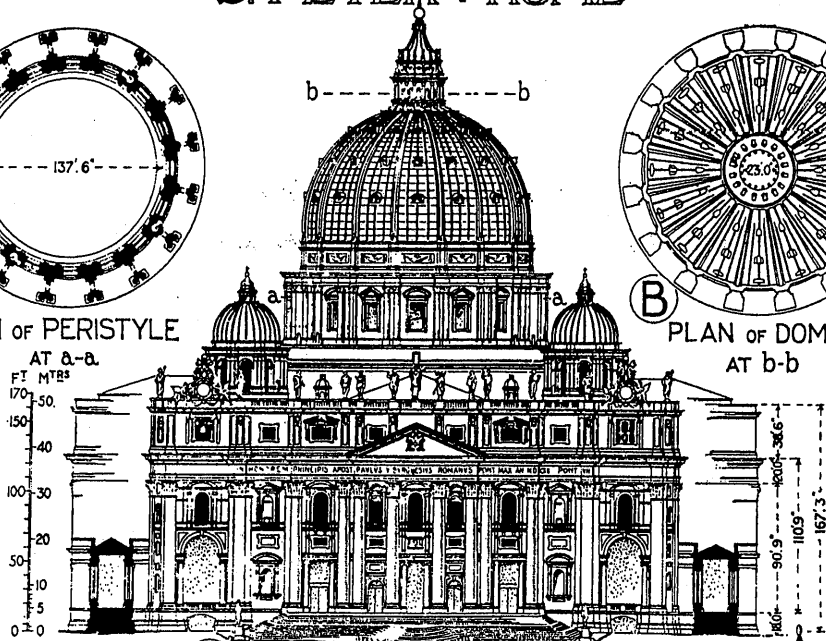
# S. PETER : ROME



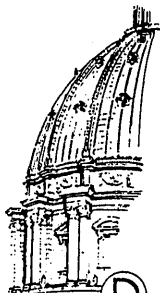
**A** PLAN OF PERISTYLE



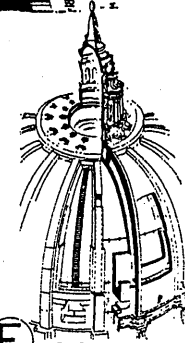
**B** PLAN OF DOME AT b-b



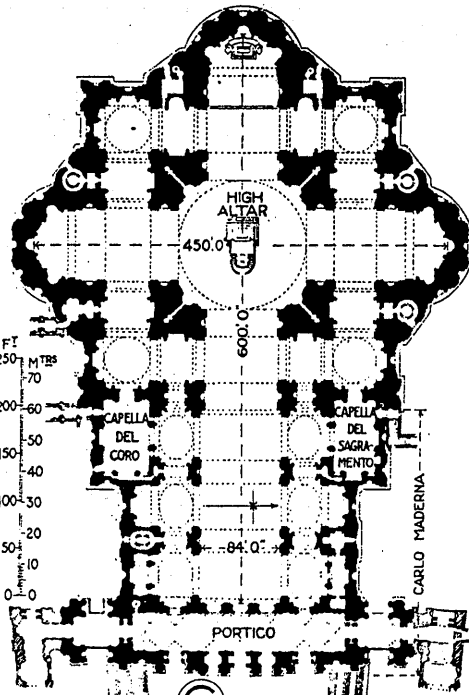
**C** ELEVATION OF EAST FACADE



**D** PERISTYLE



**E** DOME CONSTRUCTION



**G** PLAN

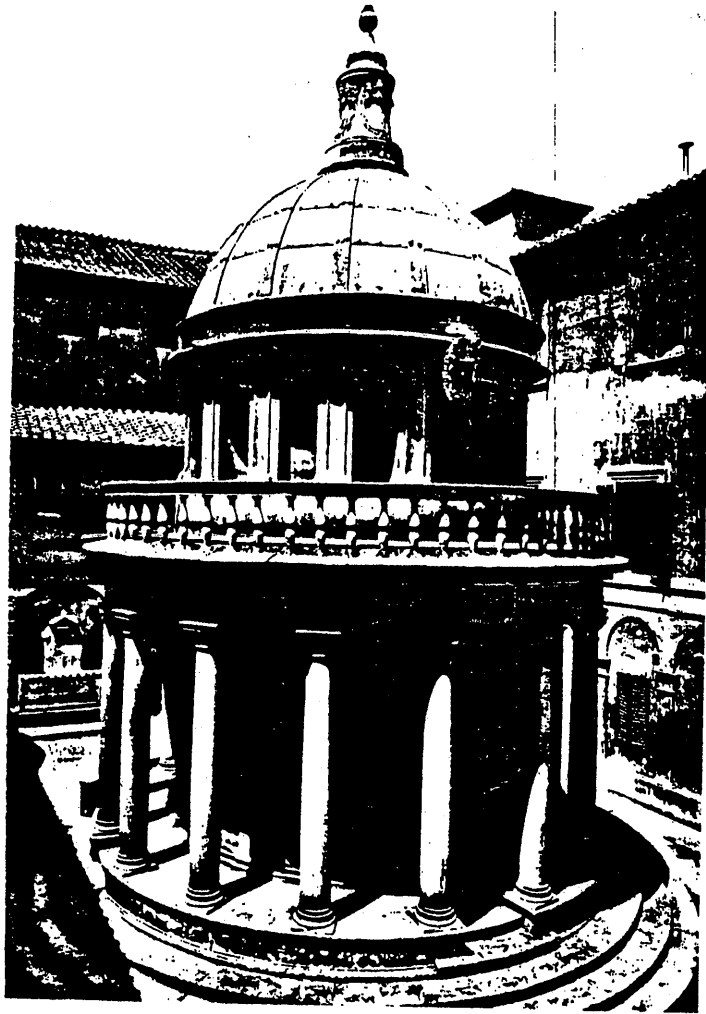


**F** THE PORTICO LOOKING S.



**H** APSE OF S TRANSEPT





*Bramante, Tempietto.*

## Η ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

### 1. Η κολώνα στη θεωρία και την πρακτική του Alberti

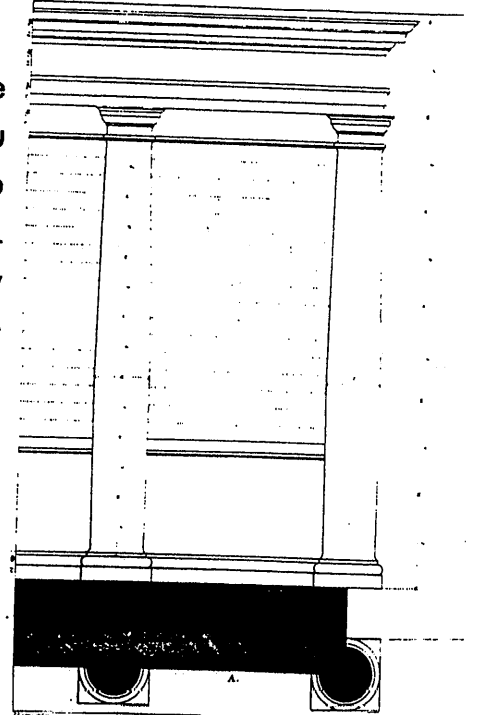
Ο Alberti στα "Δέκα Βιβλία επί της Αρχιτεκτονικής" (*De re aedificatoria*) δηλώνει ότι η αισθητική εμφάνιση ενός κτιρίου συνίσταται σε δύο στοιχεία: το Ωραίο και τον Διάκοσμο. Ορίζει το Ωραίο, όπως αναφέραμε και πριν, ως "την αρμονία και τη συμφωνία όλων των μερών, που επιτυγχάνεται με τέτοιο τρόπο ώστε κάτι δεν μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί ή να αλλάξει παρά μόνο προς το χειρότερο". Ο Διάκοσμος είναι "ένα είδος πρόσθετης λαμπρότητας και βελτίωσης του Ωραίου. Το Ωραίο είναι κάτι αγαπητό που είναι πρόπον και εγγενές και διαχέεται μέσα στο όλο, ενώ ο Διάκοσμος είναι κάτι πρόσθετο και προσκολλώμενο μάλλον, παρά πρόπον και εγγενές".

Ετσι, το Ωραίο είναι κατά τον Alberti, μιά αρμονία που εκφράζεται ως ένα ομοιόμορφο σύστημα αναλογιών, και δεν απορρέει από προσωπική ευχαρίστηση, παρά από αντικειμενική λογική. Η έννοια της αντικειμενικής λογικής φυσικά εδώ δεν έχει σχέση με την έννοια της ποσοτικής λογικής της σύγχρονης επιστήμης, αλλά αναφέρεται στο Πυθαγόρειο σύστημα της μουσικής αρμονίας που διαπερνά το Σύμπαν.

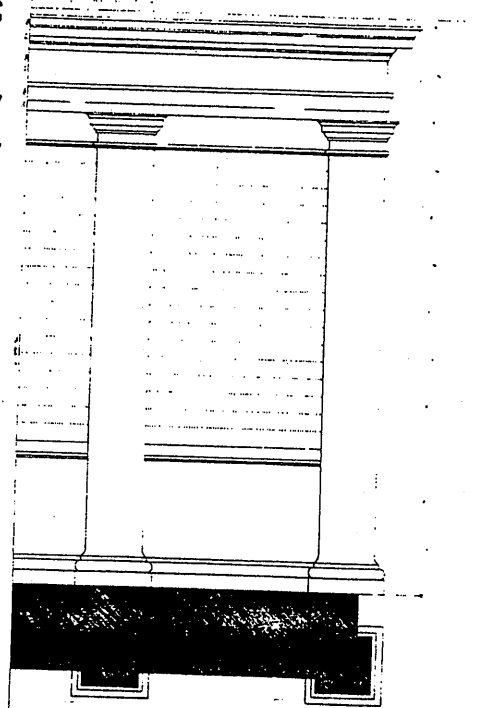
Διάκοσμος είναι ο εξωρραϊσμός του κτιρίου με στόχο την καλλίτερη έκφραση των Συμπαντικών αρχών που το διέπουν. Με την πλατιά έννοια, ο διάκοσμος ποικίλει από τις πέτρες που χρησιμοποιούνται έως τα κηροπήγια στο εσωτερικό του κτιρίου (Βιβλ. VI, κεφ. 5, Βιβλ. VII, κεφ. 13). Ο Alberti επανηληθμένα τονίζει ότι "ο κύριος διάκοσμος σε όλη την αρχιτεκτονική σίγουρα βρίσκεται στην Κολώνα" (Βιβλ. VI, κεφ. 13). Η Κολώνα, επομένως, αναλαμβάνει μίαν εξέχουσα θέση στην αισθητική θεωρία του Alberti, με συνέπεια ένα μεγάλο μέρος της διατριβής του να ασχολείται με αυτήν (Κύρια τα Βιβλ. VI, VII, IX).

Θέτοντας την κολώνα στην κατηγορία του διάκοσμου, ο Alberti αγγίζει ένα από τα κεντρικά προβλήματα της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης. Το κύριο φέρον κατακόρυφο στοιχείο της αρχιτεκτονικής της Αναγέννησης είναι αδιαμφισβήτητα ο τοίχος. Η κολώνα αντιμετωπίζεται πρωταρχικά ως διάκοσμος. Ο Alberti βέβαια

PLATE 16. (Fig. 130, No. 1)



Alberti, *De re aedificatoria*, Διακοσμημένο τοίχου με μισές κολώνες.



Alberti, *De re aedificatoria*, Διακοσμημένο τοίχου με πηραστάδες.

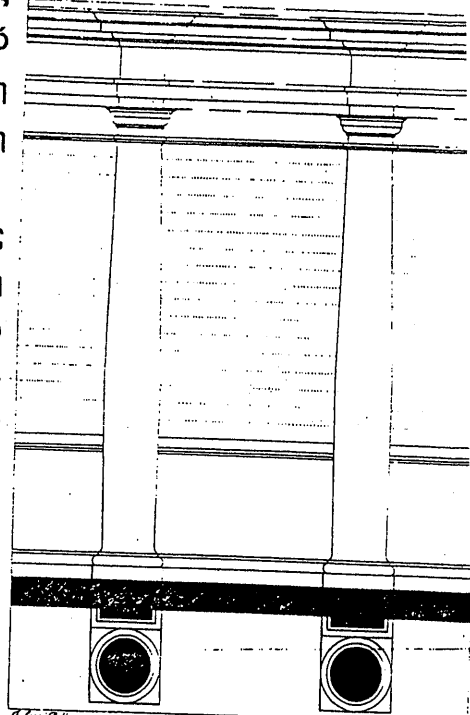
θεωρούσε ότι η θεωρία του ήταν σύμφωνη με το πνεύμα της κλασσικής αρχιτεκτονικής. Δεν ήξερε ότι η κολώνα ήταν βασικό στοιχείο στήριξης στους Ελληνικούς ναούς. Ως πρότυπο είχε τη Ρωμαϊκή αρχιτεκτονική, στην οποία επικρατούσε μια ενδιάμεση κατάσταση.

Στη Ρωμαϊκή αρχιτεκτονική έχουμε τέσσερους βαθμούς συγχώνευσης μιας κολώνας σε ένα τοίχο: την "αποκολλημένη κολώνα", σε ελαφρά απόσταση μπροστά από τον τοίχο με θριγκό χτισμένο μέσα στον τοίχο σε ελαφρά προεξοχή: την κολώνα τριών - τετάρτων της οποίας το υπόλοιπο τέταρτο είναι χτισμένο στον τοίχο <sup>την μισή κολώνα</sup> και τέλος την παραστάδα, επίπεδη αναπαράσταση κολώνας που εξέρχει ελαφρά από τον τοίχο. Σε πολλές περιπτώσεις βέβαια, διατηρείται η πρωταρχική έννοια της κολώνας ως στοιχείου στήριξης.

Ο ρόλος που ο Alberti αποδίδει στην κολώνα αντιφάσκει εσωτερικά σε ένα κείμενο όπου ορίζει την κολώνα ως "κάποιο ενισχυμένο τμήμα του τοίχου που εκτείνεται κατακόρυφα από τα θεμέλια μέχρι την οροφή", και συγχρόνως επιμένει ότι "μία σειρά από κολώνες στην πραγματικότητα δεν είναι παρά ένας τοίχος, ανοιχτός και διακοπτόμενος σε διάφορα μέρη" (Βιβλ. I. κεφ. 10). Εδώ ο Alberti βλέπει την κολώνα εκτός από διακοσμητική ως υπόλειμμα ενός διάτρητου τοίχου, άποψη εντελώς αντίθετη με την Ελληνική Κλασσική Αρχιτεκτονική, όπου η κολώνα παρέμεινε πάντα μια αυτόνομη γλυπτική ενότητα.

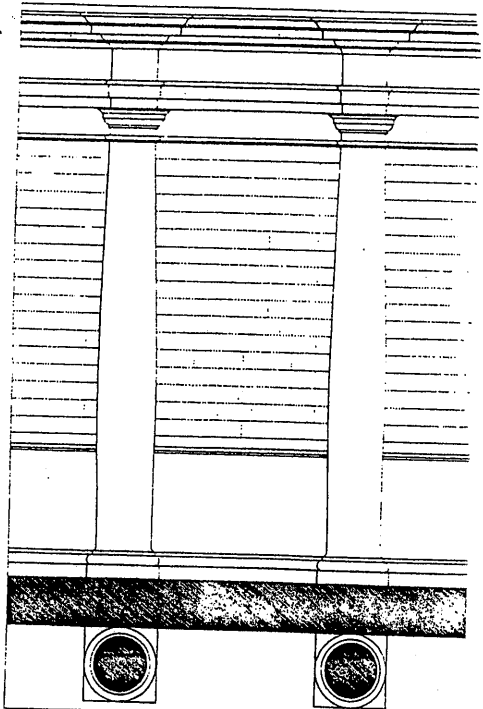
Παρ' όλα αυτά, στην πραγματικότητα ο Alberti κατάλαβε το Κλασσικό νόημα της κολώνας περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον αρχιτέκτονα του 15ου αιώνα. Χαρακτηριστικά, δεν δέχεται τη αψίδα τη φερόμενη από κολώνες, ένα από τα τυπικά αρχιτεκτονικά μοτίβα της Αναγέννησης που πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Brunelleschi. Παρά τον ορισμό του για την κολώνα ως τμήμα τοίχου ο Alberti προφανώς αντελήφθει την αντίφαση ανάμεσα στην κυλινδρική κολώνα και την αψίδα. Η αψίδα ουσιαστικά ανήκει στον τοίχο από τον οποίο έχει αποκοπεί, και μπορεί να θεωρηθεί ως τοίχος "ασυνεχής σε διάφορα σημεία". Ο Alberti, απαιτεί, λογικά, ευθύγραμμο θριγκό πάνω από την κολώνα, και δηλώνει ότι οι αψίδες πρέπει να φέρονται από τετράγωνα υποστηλώματα, δηλαδή πεσσούς. Στα θρησκευτικά του κτίρια ακολουθεί αυτά τα πρότυπα και όταν χρησιμοποιεί αψίδες τις στηρίζει πάνω σε πεσσούς με ή

PLATE 18. (Fig. 130, No. 3)

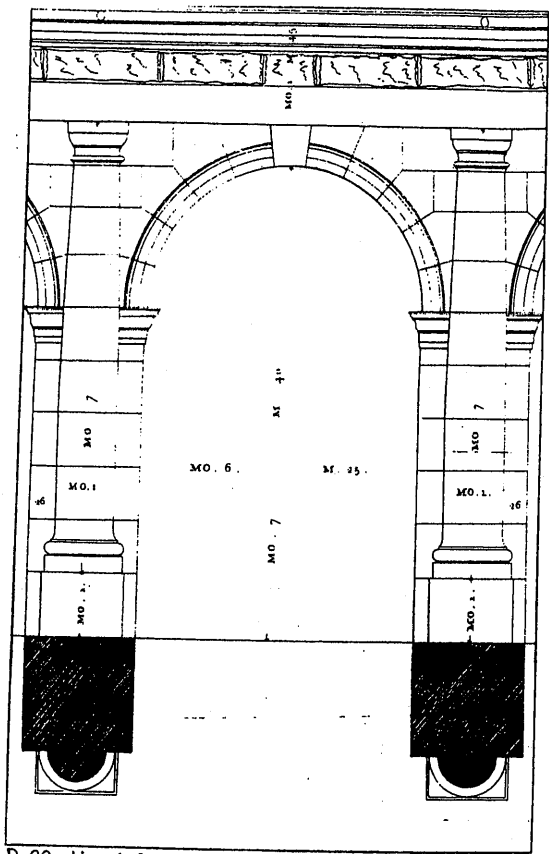


Alberti, De re aedificatoria, Διακοσμητική τοίχου με παραστάδες και κολώνες.

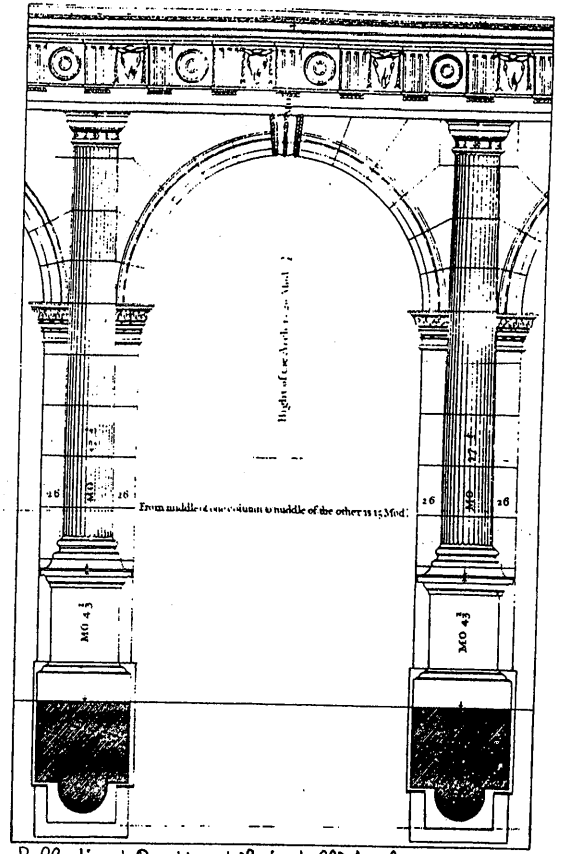
PLATE 18. (Fig. 130, No. 4)



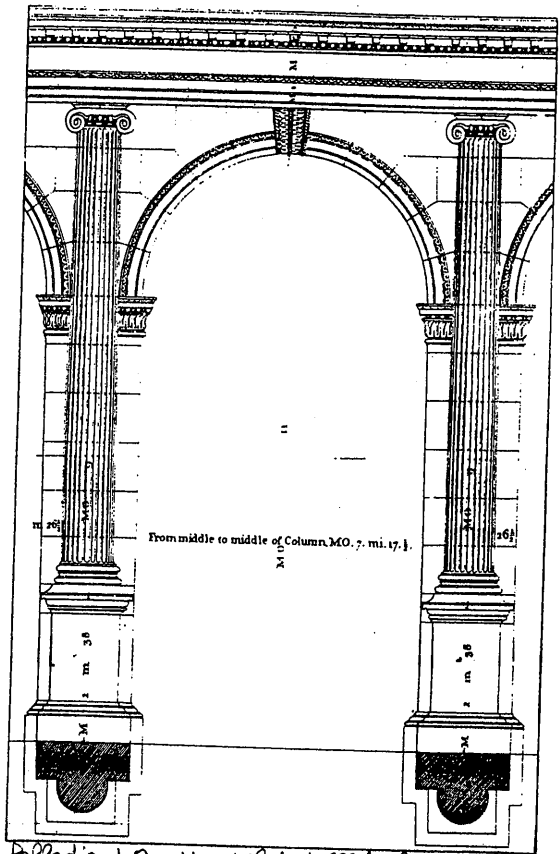
Alberti, De re aedificatoria, Διακοσμητική τοίχου με αποκολλημένες κολώνες.



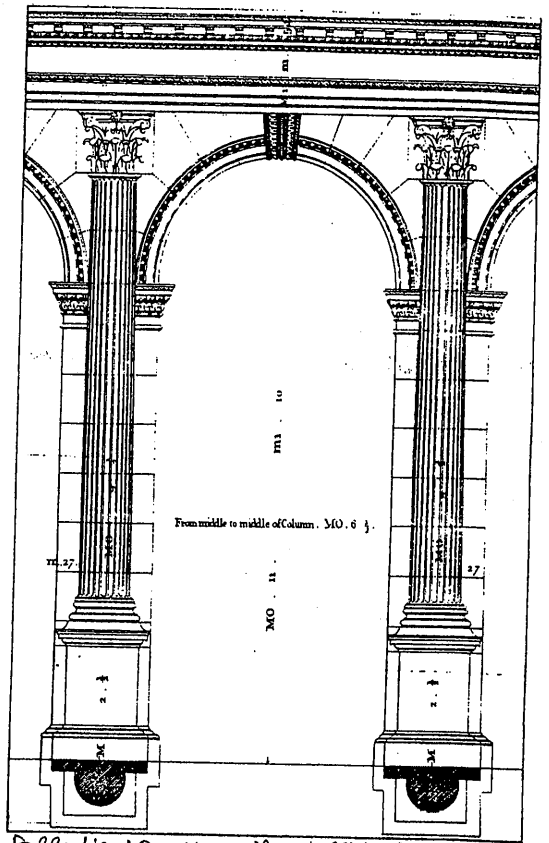
Palladio, I Quattro Libri dell' Architettura, Τοξωνικός Ρυθμός



Palladio, I Quattro Libri dell' Architettura, Δωρικὸς Ρυθμός.



Palladio, I Quattro Libri dell' Architettura, Ιωνικός Ρυθμός.



Palladio, I Quattro Libri dell' Architettura, Κορινθιακὸς Ρυθμός.

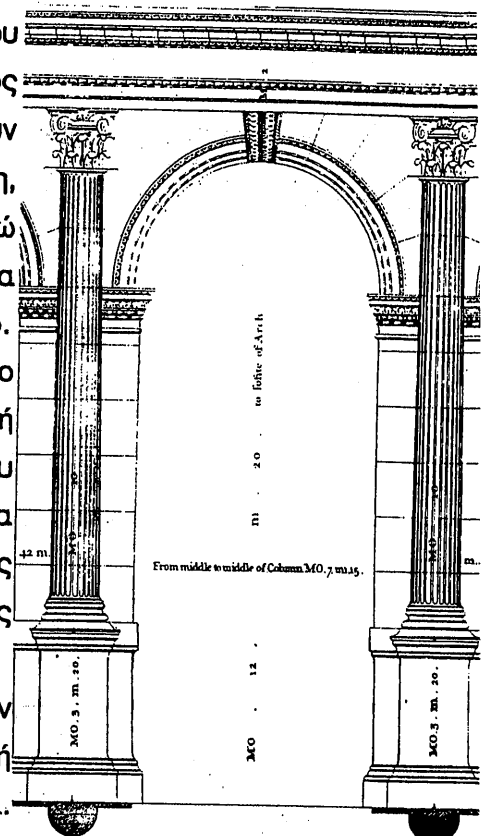
χωρίς μισές κολώνες προσκολλημένες σε αυτούς. Τα πρότυπα και για τους δύο τύπους ο Alberti τα βρήκε στη Ρώμη. Αλλά ο ένας τύπος που στηρίζεται στη λειτουργική σημασία της κολώνας έχει τις ρίζες του στην Ελληνική Κλασική αρχιτεκτονική, ενώ ο άλλος που ενισχύει την ενότητα του τοίχου, είναι Ρωμαϊκός.

Στο Κολοσσαίο για παράδειγμα, οι πεσσοί με τις αψίδες που αυτοί φέρουν μπορούν να ερμηνευθούν ως υπολείμματα ενός διάτρητου τοίχου, με τις ημικυλινδρικές κολώνες που φέρουν ευθύγραμμο θριγικό προσκολλημένες σε αυτόν. Συνεπώς στην πράξη, η άποψη του Alberti για την κολώνα είναι ουσιαστικά Ελληνική, ενώ η άποψή του για την αψίδα ουσιαστικά Ρωμαϊκή. Την τυπολογία αυτή ακολούθησαν οι μεγάλοι συνεχιστές του, Bramante και Palladio.

Αλλά το μεθοδολογικό μυαλό του Alberti αντελήφθη με το πέρασμα του χρόνου το ασυμβίβαστο ανάμεσα στην πλαστική τριδιάστατη ποιότητα της κολώνας και τον επίπεδο χαρακτήρα του τοίχου όπου αυτή προσκολλάται. Έτσι, στα τελευταία του έργα χρησιμοποιεί την παραστάδα ως λογικό υποκατάστατο της κολώνας στη διακόσμηση ενός τοίχου. Η παραστάδα μπορεί να θεωρηθεί ως πεπλατισμένη κολώνα, που έχασε την τριδιάστατη ποιότητά της.

Ο Alberti τελειώνει το *De re aedificatoria* γύρω στο 1452 όταν ήταν σαράντα-οκτώ ετών και είχε μόλις αρχίσει την αρχιτεκτονική του πρακτική η οποία διήρκησε για τα επόμενα είκοσι-πέντε χρόνια.

Έτσι, παρά τον ισχυρισμό στη διατριβή του ότι οι κολώνες συνιστούν τον κύριο διάκοσμο στην αρχιτεκτονική, διακόσμησε τις όψεις των δύο τελευταίων έργων του S. Sebastiano και S. Andrea στη Mantua με ένα σύστημα από παραστάδες. Αυτό βέβαια, αντί να σημαίνει απομάκρυνση από την Κλασική αρχαιότητα, μάλλον υποδηλώνει ένα λογικό τρόπο μετάφρασης της Κλασικής αρχιτεκτονικής από αρχιτεκτονική της κολώνας σε αρχιτεκτονική του τοίχου. Τα στάδια από τα οποία πέρασε ο Alberti κατά την προσαρμογή της Κλασικής αρχιτεκτονικής σε αρχιτεκτονική του τοίχου, εκφράζονται στις όψεις των τεσσάρων του εκκλησιών: του S. Francesco στο Rimini, της S. Maria Novella στη Φλωρεντία, του S. Sebastiano και του S. Andrea στη Mantua.



Palladio *Quattro Libri dell'Architettura*  
Σύνδεσμος Παιδός.



### **Order upon order**

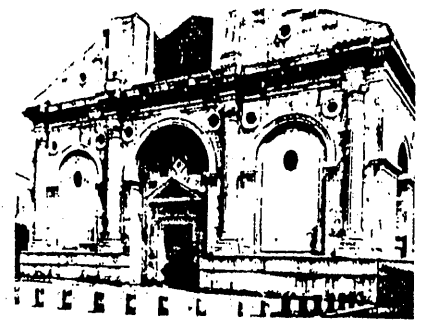
The Romans took the orders from temple architecture and manipulated them to decorate and control their secular monuments. When these rose to several storeys, each storey was given its appropriate order – the strong, plain Doric below, then the lighter Ionic, followed by the elegant Corinthian and perhaps at the top a Composite. The Colosseum, Rome (1st century AD) is the most spectacular ancient example of orders superimposed.

## 2. S. Francesco στο Rimini

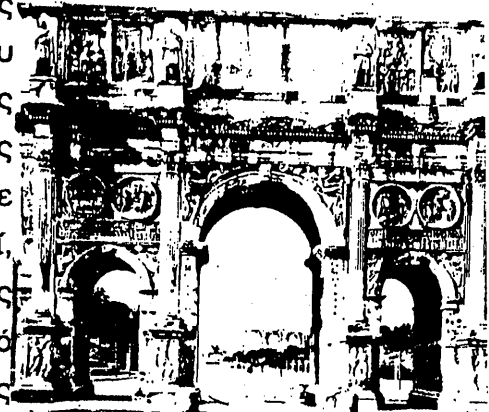
Όπως ήδη αναφέραμε, ο S. Francesco ήταν αρχικά Γοτθική Βασιλική. Ο Alberti έκτισε γύρω της ένα είδος κελύφους, ένα πέτασμα από Ρωμαϊκές αψίδες εμπρός από τους παλιούς τοίχους (βλ. κάτωψη). Στην κύρια όψη ο Alberti εφαρμόζει το θέμα της θριαμβευτικής αψίδας που προσκολλάται στον συμπαγή προϋπάρχοντα τοίχο, σε μια προσπάθεια να δώσει κλασική λύση σε ένα σύνθετο πρόβλημα. Η όψη του S. Francesco είναι η πρώτη όψη στο νέο στυλ και η λύση της θριαμβευτικής αψίδας απετέλεσε για αρκετό χρόνο επαναλαμβανόμενο θέμα στις όψεις των ναών της Αναγέννησης.

Το κύριο πρόβλημα του Alberti στην εφαρμογή της θριαμβευτικής αψίδας πάνω στην παλιά όψη ήταν ότι ενώ η θριαμβευτική αψίδα εκτείνεται σε ένα όροφο, ο σηκός της Γοτθικής Βασιλικής εκτείνεται σε δύο ορόφους. Το άνω μέρος της όψης του S. Francesco δεν ολοκληρώθηκε, αλλά τα κύρια χαρακτηριστικά της λύσης που έδωσε ο Alberti διακρίνονται στο μετάλλιο της θεμελίωσης που κατασκεύασε ο Matteo de Pasti το 1450. Εδώ, με βάση την παράδοση των ύστερων Γοτθικών εκκλησιών, χαμηλοί, καμπυλωμένοι τοίχοι καλύπτουν τα πλάγια τμήματα της όψης της στέγης, ενώ το μεσαίο τμήμα που αντιστοιχεί στον σηκό υπερυψώνεται σε δεύτερο όροφο με μια αψίδα που υπέρκειται ενός τρίχωρου παράθυρου σε εσοχή, σε αντικατάσταση του παραδοσιακού κυκλικού παράθυρου. Πρόσφατα έγινε γνωστό ότι το 1454 ο Alberti, απομακρυνόμενος περισσότερο από την παράδοση, αντικατέστησε τους καμπυλωμένους πλάγιους τοίχους με ευθύγραμμους κεκλιμένους που θα διακοσμούντο με έλικες, προαναγγέλοντας τις εντυπωσιακές έλικες της S. Maria Novella.

Η προσπάθεια του Alberti να εφαρμόσει κλασικές αρχές σε ένα Γοτθικό κτίριο δεν ήταν εύκολη, και οι συμβιβασμοί ήταν αναπόφευκτοι. Έτσι, ενώ ο θριγκός προεξέχει πάνω από τις ακραίες κολώνες και κατά συνέπεια, το μάτι θα περίμενε τη συνέχισή τους, αυτές δεν έχουν κατακόρυφη συνέχεια. Οι δύο μεσαίες μόνο συνεχίζονται πάνω από τον προεξέχοντα θριγκό, και με μορφή παραστάδας φέρουν αψίδα - σύμφωνα με τις αρχές του Alberti (βλ. σχέδιο). Ο Alberti, συνεπής στη θεωρία του, χρησιμοποιεί κολώνες ως το κύριο διακοσμητικό στοιχείο της όψης, και ενώ οι αψίδες



S. Francesco, Rimini.



Η θριαμβευτική Αψίδα του Κωνσταντίνου

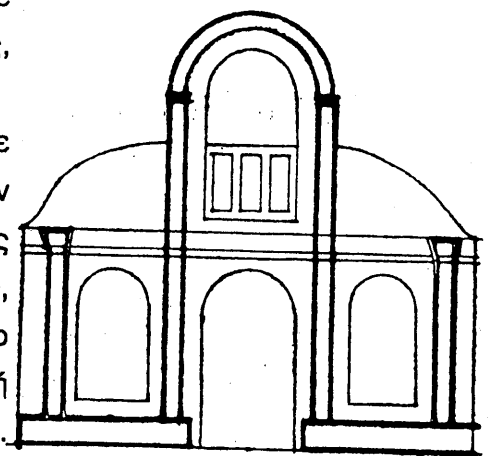


Diagram of the façade of S. Francesco

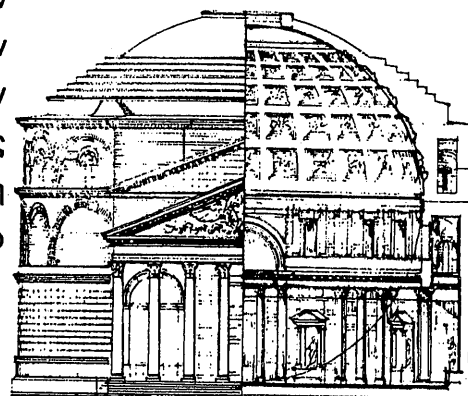
στηρίζονται σε πλατείς πεσσούς, οι κολώνες στηρίζουν οριζόντιο θριγκό. Η παραπάνω ανάλυση δείχνει ότι η συγχώνευση κολώνας - τοίχου, είχε προβλήματα που έμειναν άλυτα. Από την άλλη μεριά, δεν έχει δείξει τόσο καλά κάποιος άλλος, εκτός από τον Alberti στις πλάγιες όψεις του S. Francesco, ότι ο πεσσός και η αψίδα ανήκουν στην επικράτεια του τοίχου. Για να τονισθεί ο χαρακτήρας των πεσσών ως τμημάτων τοίχου, ο Alberti τους έχει αφήσει χωρίς τον διάκοσμο που υιοθετεί στις κολώνες. Έτσι το πνεύμα της Ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής διαπερνά το κτήριο ενώ συγχρόνως, η άψογη εφαρμογή των Πυθαγόρειων αναλογιών το εντάσσουν οργανικά στο νέο Σύμπαν του ανθρώπου της Αναγέννησης.

### 3. S. Maria Novella στη Φλωρεντία

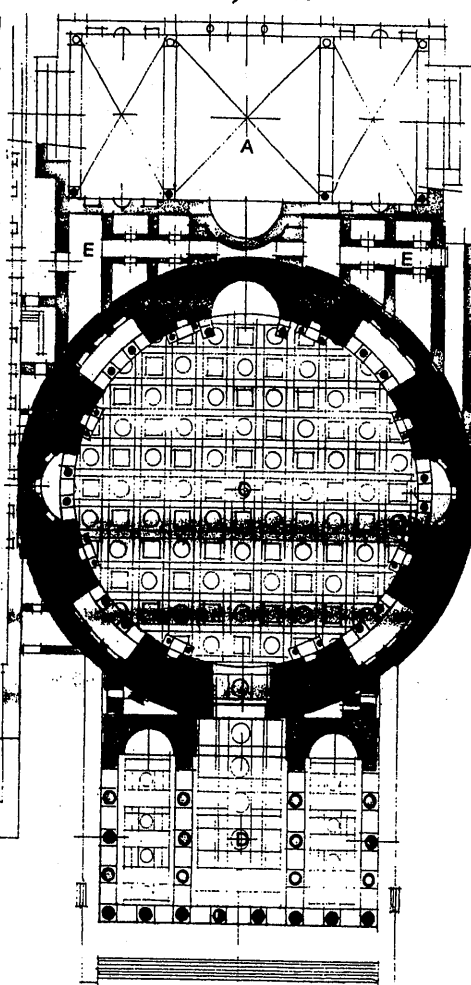
Στη S. Maria Novella το πρόβλημα του Alberti ήταν περίπου όμοιο με εκείνο που συνάντησε στον S. Francesco. Εδώ είχε επίσης μια μεσαιωνική εκκλησία στην οποία έπρεπε να προσθέσει νέα όψη. Αλλά το θέμα του S. Francesco - η κάλυψη ολόκληρου του κτιρίου με μια εντελώς νέα, ανεξάρτητη όψη - δεν θα μπορούσε να επαναληφθεί, καθόσον τμήματα της όψης της S. Maria Novella είχαν διασωθεί και έπρεπε να διατηρηθούν. Έτσι ο Alberti είχε να ενσωματώσει στο σχέδιό του τους Γοτθικούς τάφους, τις πλευρικές πόρτες κάτω από τα Γοτθικά οξυκόρυφα τόξα, τις υψηλές τυφλές αψίδες, και το μεγάλο κυκλικό παράθυρο στο άνω τμήμα της όψης. Ο ναός άρχισε πιθανότατα να χτίζεται το 1458, ενώ το 1478 δεν είχε ακόμη αποπερατωθεί.

Ο Alberti επεμβαίνει με τον δυναμισμό και την αυτοσυγκράτηση ενός μεγάλου δάσκαλου στο υπάρχον κτήριο. Από τη μία, εφαρμόζει επαναστατικά νέα στοιχεία, όπως το υψηλό αττικό μεταξύ του κάτω και <sup>του</sup> επάνω τμήματος της όψης, το κλασσικό αέτωμα, τις κολοσσιαίες κολώνες, τις έλικες στα άκρα του άνω τμήματος της όψης. Από την άλλη, διατηρεί τα υπάρχοντα Μεσαιωνικά στοιχεία της όψης και ενσωματώνοντας τα στις δικές του αρχιτεκτονικές αρχές μέσω των αρμονικών σχέσεων του Πυθαγόρα, πετυχαίνει να εκφράσει με απόλυτη συνέπεια τόσο τις νέες ιδέες, όσο και τον σεβασμό στην παράδοση.

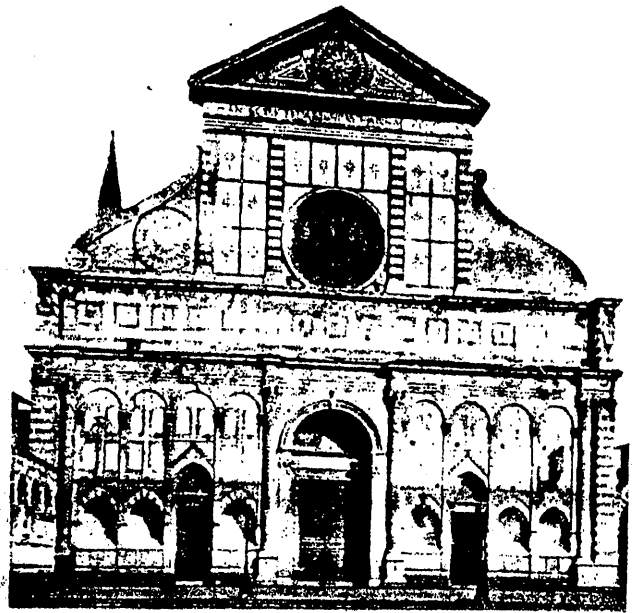
Με το υψηλό αττικό που απομακρύνει το πάνω από το κάτω τμήμα της όψης, ο Alberti εδώ ξεπερνά την κατακόρυφη ασυνέχεια



Pantheon, Rome







—Alberti. S. Maria Novella, Florence



—S. Francesco, Rimini. Capital from façade



—S. Maria Novella, Florence. Corner of façade



—S. Francesco, Rimini. Entrance



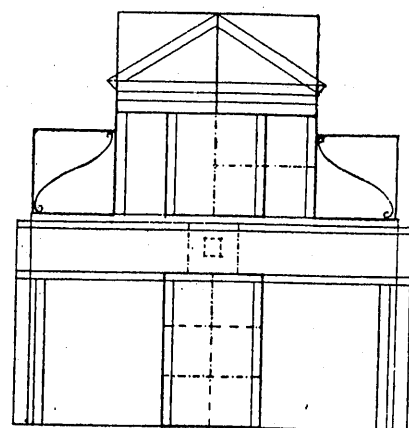
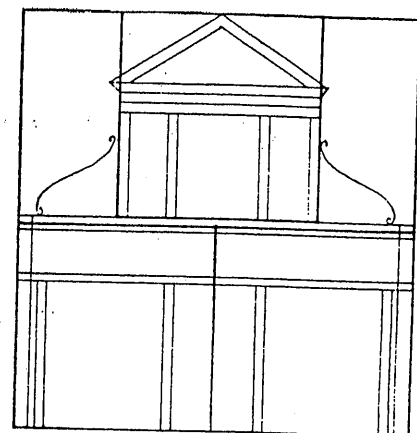
—S. Maria Novella, Florence. Entrance

των στοιχείων στην όψη, πρόβλημα που δεν επιλύθηκε πλήρως στον S. Francesco στο Rimini. Οι εσωτερικές παραστάδες του επάνω ορόφου είναι τοποθετημένες πάνω από τις κολώνες του κάτω ορόφου ενώ οι εξωτερικές παραστάδες δεν έχουν αντίστοιχα μέλη από κάτω. Το αττικό εδώ ενεργεί ως οριζόντιο όριο που εξουδετερώνει την κατακόρυφη τάση των προεξεχόντων τμημάτων του θριγκού πάνω από τις κολώνες. Ο άλλος νεωτερισμός είναι το κλασικό αέτωμα που στέφει αυστηρά το μεσαίο τμήμα της όψης, ενώ η διαφορά ύψους ανάμεσα στους δύο ορόφους γεφυρώνεται με τις περίφημες έλικες.

Πάνω απ'όλα, ο Alberti χρησιμοποίησε κολοσσιαίες κολώνες που δίνουν δυναμικό ρυθμό στην όψη. Οι ακραίες συνδέονται τολμηρά με τους γωνιακούς πεσσούς και έτσι "δένουν" την κατασκευή. Οι εσωτερικές κολώνες περιβάλλουν το πλέον περίτεχνο τμήμα του ναού, την είσοδο. Η είσοδος εδώ δεν είναι ρέουσα όπως στο μεγάλο χώρο της εσοχής του S. Francesco. Καταλαμβάνει το κυρίαρχο μέρος της εσοχής ενώ φαίνεται να επαναλαμβάνει τα κύρια χαρακτηριστικά της εισόδου στο Pantheon. Εδώ επίσης απαντάται το μοτίβο των δύο παραστάδων, τοποθετημένων σε ορθή γωνία με την είσοδο, στις πλευρές μιας βαθιάς εσοχής, όπως και η μεγάλη πόρτα εισόδου, με υπερκείμενο θριγκό και αψίδα.

Οι αρμονικές αναλογίες διαπερνούν όλο το κτίριο. Απλές αναλογίες όπως 1/1, 1/2 1/3, 2/3, 3/4 κλπ, οι οποίες είναι τα στοιχεία της μουσικής αρμονίας καθορίζουν τη θέση και το μέγεθος κάθε μεμονωμένου τμήματος και λεπτομέρειας. Αυτές τις σχέσεις τις έχει βρει ο Alberti στα Ρωμαϊκά κτίρια. Η διάμετρος του Πανθέου για παράδειγμα, αντιστοιχεί ακριβώς στο ύψος του, το μισό της διαμέτρου αντιστοιχεί στην υποδομή όπως επίσης και στο θόλο και ούτω καθ' εξής (Βλ. σχέδιο).

Τέτοιες απλές αναλογίες χρησιμοποίησε ο Alberti στη S. Maria Novella. Έτσι η όλη όψη μπορεί να εγγραφεί σε ένα τετράγωνο. Ένα τετράγωνο με πλευρά το μισό του μεγάλου τετραγώνου καθορίζει τη σχέση των δύο ορόφων. Ο κύριος όροφος μπορεί να διαιρεθεί σε δύο τέτοια τετράγωνα, ενώ ο επάνω όροφος εγγράφεται σε ένα. Με άλλα λόγια το όλο κτίριο διαπερνά η αναλογία 1/2 που με μουσικούς όρους είναι μια οκτάβα (Βλ. σχέδια).



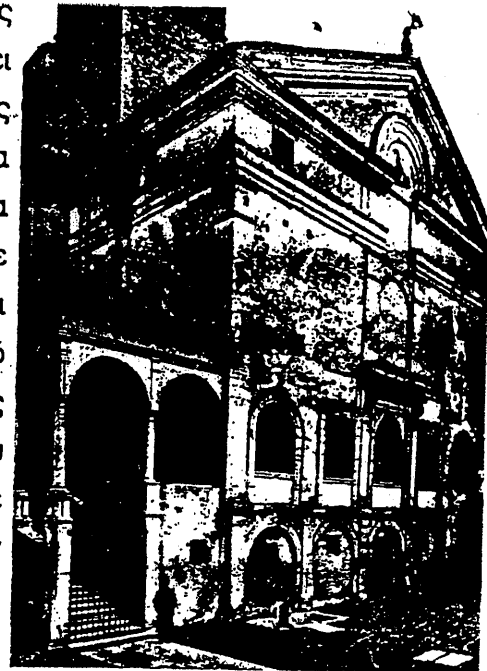
*Diagrams of the facade of S. Maria Novella*

Η ίδια αναλογία  $1/2$  επέρχεται στις υποενότητες των δύο ορόφων. Το μισό της πλευράς του τετραγώνου όπου εγγράφεται ο άνω όροφος αντιστοιχεί στο αέτωμα και τον θριγκό και το άλλο μισό στην υπόλοιπη όψη του. Ο άνω όροφος αντιστοιχεί σε τέσσερα τέτοια τετράγωνα. Το μισό της πλευράς αυτού του τετραγώνου αντιστοιχεί στο πλάτος του αττικού και επίσης χαρακτηρίζει την είσοδο με αναλογία  $2/3$ . Οι έλικες διαγράφουν τη διαγώνιο ενός τετραγώνου η πλευρά του οποίου είναι τα  $5/3$  του ύψους του αττικού. Τέλος τα μικρά σκούρα τετράγωνα του αττικού αντιστοιχούν στο  $1/3$  του ύψους του και τα  $2/1$  της διαμέτρου των κολωνών του πρώτου και των παραστάδων του δεύτερου ορόφου. Έτσι, ολόκληρη η όψη δομείται γεωμετρικά πάνω στην αναλογία  $1/2$ . Είναι ξεκάθαρο ότι εδώ εκπληρώνεται η θεωρητική αρχή του Alberti ότι πρέπει να διατηρείται η ίδια αναλογία σε όλο το κτίριο. Είναι η αυστηρή εφαρμογή αυτής της αναλογίας που προσδίδει το μη μεσαιωνικό χαρακτήρα σε αυτή την ψευδο-Πρωτο-Αναγεννησιακή όψη και την κάνει το πρώτο μεγάλο Αναγεννησιακό παράδειγμα κλασσικής ευρυθμίας.

#### 4. S. Sebastiano και S. Andrea στη Mantua

Η ολοκληρωτική απουσία της κολώνας από τις δύο επόμενες όψεις ναών, του S. Sebastiano και του S. Andrea στη Mantua δηλώνει την απομάκρυνση του Alberti από την κυριαρχία της κλασσικής αρχαιότητας και βρίσκεται πέρα από τη θέση που υποστηρίζει στα Δέκα Βιβλία του. Ίσως να τον επηρέασαν σύγχρονες απαιτήσεις για μια λογική, ομοιόμορφη κατασκευή τοίχου. Η σκέψη του παρέμεινε στους αρχαίους αλλά με επίκεντρο το πώς θα μπορούσαν οι κλασσικές αρχές να ενσωματώσουν τις νέες απαιτήσεις. Πίσω από τις όψεις του S. Sebastiano και του S. Andrea βρίσκεται ο κλασσικός ναός με κολώνες, θριγκό και αέτωμα. Αλλά ο χαρακτήρας του τοίχου ενισχύεται με την αντικατάσταση των κολωνών με παραστάδες, δηλ. ορθογώνιες προεξοχές. Οι Ρωμαίοι είχαν χρησιμοποιήσει μερικές φορές το ίδιο θέμα, αλλά μόνο αργά, μετά τον 2ο αιώνα μ.Χ. και ποτέ σε ναούς.

Οι κύριες αναλογίες της όψης, που είναι τοποθετημένη μπροστά από ένα πρόναο ταυτίζονται τόσο στον S. Sebastiano, όσο και στον S. Andrea. Όπως και στην S. Maria Novella, η όψη από το



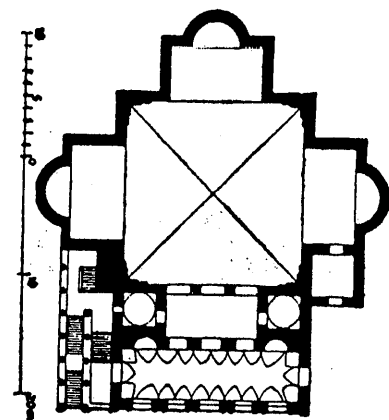
—S. Sebastiano. Before the restoration

επίπεδο της εισόδου έως την κορυφή του αετώματος μπορεί να εγγραφεί σε ένα τετράγωνο, σύμφωνα με την αγαπημένη αναλογία του Alberti 1/1. Πέρα από αυτό το σημείο, οι δύο όψεις διαφέρουν σημαντικά. Ο S. Sebastiano χαρακτηρίζεται από όσο το δυνατόν πιο συμπαγή τοίχο, ενώ ο S. Andrea από όσο το δυνατόν λιγότερο συμπαγή. Στον S. Andrea, πέρα από την τεράστια κεντρική αψίδα, οι παράπλευρες εσοχές φέρουν πόρτα, εσοχή και παράθυρο, το ένα πάνω από το άλλο. Στον S. Sebastiano ένας ασυνήθιστα βαρύς θριγκός στηρίζεται πάνω σε ασυνήθιστα λεπτές παραστάδες. Στον S. Andrea η σχέση έχει αντιστραφεί. Τέλος στον S. Sebastiano η κεντρική εσοχή είναι σημαντικά στενή ενώ οι παράπλευρες εσοχές σημαντικά πλατιές. Αυτή η σχέση υπάρχει πάλι ενεστραμμένη στον S. Andrea. Ετσι διαγράφεται η πρώτη εντύπωση της σύγκρισης των δύο όψεων. Είναι φανερό ότι αντιπροσωπεύουν δύο εναλλακτικά σχήματα αναβίωσης της όψης του κλασσικού ναού, και τα δύο προσαρμοσμένα στις ανάγκες της αρχιτεκτονικής του τοίχου.

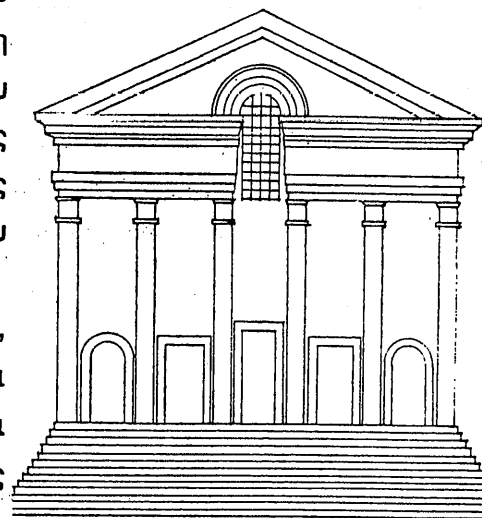
Σε προσεκτικότερη εξέταση και οι δύο όψεις παρουσιάζουν πολλά προβλήματα. Ο S. Sebastiano άρχισε να χτίζεται το 1460, αλλά φαίνεται ότι η κατασκευή παρέκκλινε σημαντικά του αρχικού σχεδίου του Alberti. Είναι πολύ πιθανό ότι η όψη ήταν σχεδιασμένη να φέρει έξι κολώνες αντί για τέσσερις, καθ' όσον το πλάτος του τοίχου σε κάθε μία από τις παράπλευρες εσοχές της υπάρχουσας όψης αντιστοιχεί ακριβώς στο διπλό πλάτος της κεντρικής εσοχής συν μια παραστάδα. Φαίνεται ότι μετά από πρόταση του ίδιου του Alberti, οι κολώνες μειώθηκαν σε τέσσερις.

Οι αψίδες της υποδομής της όψης από την άλλη μεριά, αποδίδονται στον αρχιτέκτονα που ολοκλήρωσε την κατασκευή και όχι στον Alberti, ο οποίος, σύμφωνα με τις αρχές του θα πρέπει να είχε ανυψώσει το κτίριο σε υψηλή βάση. Ετσι θα μπορούσε κάποιος να προχωρήσει σε αναπαράσταση των αρχικών σχεδίων (βλ. σχέδιο).

Υπάρχει ακόμη ένα στοιχείο που φαίνεται ότι διαταράσσει την κλασσική αρμονία της όψης, το σπάσιμο του θριγκού στη μέση και η γεφύρωση των δύο τμημάτων με μια αψίδα στο αέτωμα. Το μοτίβο έχει ρίζες Ελληνιστικές και το έχει εισαγάγει στην Αναγέννηση ο Brunelleschi, στην Cappella Pazzi. Φαίνεται όμως ότι ο Alberti επηρεάστηκε από τη θριαμβευτική Ρωμαϊκή αψίδα της Orange, πολύ γνωστή στους καλλιτέχνες της Αναγέννησης.



*Plan of S. Sebastiano, Mantua*



*Facade of S. Sebastiano, Mantua. Reconstruction of Alberti's project of 1460*

Παραλείποντας δύο από τις έξι παραστάδες ο Alberti ενίσχυσε τη σημασία του τοίχου, και η δογματική εφαρμογή της όψης του κλασσικού ναού επάνω στον τοίχο εγκαταλείφθηκε. Αυτή η εξέλιξη προς μια συνειδητά ανορθόδοξη ερμηνεία της κλασσικής αρχιτεκτονικής χαρακτηρίζει την τελευταία φάση της τέχνης του Alberti.

Αυτή η νέα προσέγγιση στην κλασσική αρχιτεκτονική κορυφώνεται στον S. Andrea που ο Alberti σχεδίασε το 1470 και άρχισε να κτιζεται το 1472. Οι γιγάντιες παραστάδες της όψης δίνουν την εντύπωση ότι ανήκουν τόσο σε θριαμβευτική αψίδα όσο και σε όψη κλασσικού ναού. Φαίνεται ότι ο Alberti εδώ επιλέγει την Αψίδα του Titus στη Ρώμη, ή του Trajan στην Ancona.

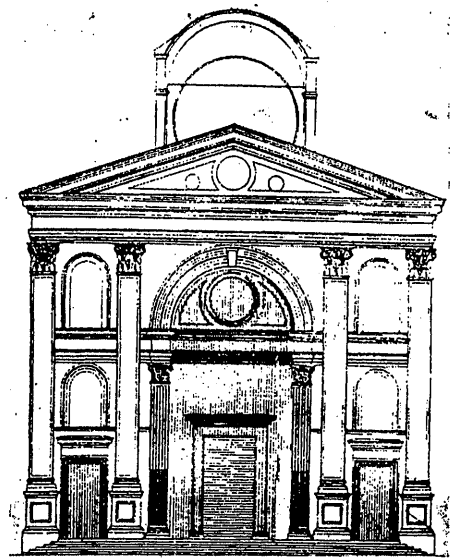
Η ανάμειξη δύο συστημάτων ασυμβίβαστων στην αρχαιότητα είναι βαθειά μη κλασσική και εισάγει την Μαννιεριστική αντίληψη για την αρχιτεκτονική, που επεκράτησε τον 16ο αιώνα. Οι γλυφές και οι οδόντες του θριγκού πάνω στον οποίο στέκεται το αέτωμα του "ναού" επαναλαμβάνονται στο θριγκό της θριαμβευτικής αψίδας και η μορφή των επικράνων των γωνιακών παραστάδων -που διαφέρει από τις εσωτερικές- αντηχεί στα επίκρανα της αψίδας. Στο εσωτερικό, ο κυλινδρικός θόλος του σηκού με τρία παρεκκλήσια από κάθε πλευρά αποτελεί επαναστατική καινοτομία με Ρωμαϊκές ρίζες ενώ η επανάληψη της διάρθρωση της όψης στο εσωτερικό των τοίχων σε συνεχή σειρά (Βλ. Εικ.) θα ήταν ασύλληπτη κατά την αρχαιότητα. Οι αναλογίες βέβαια της όψης επαναλαμβάνονται στο εσωτερικό. Ο θόλος του σηκού προεξέχει πάνω από το αέτωμα της όψης, ίσως για να μη διαταραχθεί η αρμονική της διάρθρωση.

## 5. Οι Αλλαγές στην Ερμηνεία του Alberti για την Κλασσική Αρχιτεκτονική

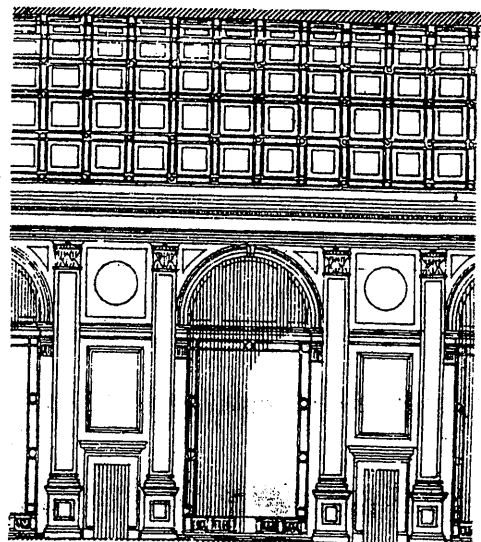
Σε μια μικρή σχετικά περίοδο είκοσι ετών, ο Alberti πέρασε από όλη την κλίμακα πιθανών κλασσικών αναβιώσεων, κατά την Αναγέννηση. Ανέπτυξε συγκινησιακή (S. Francesco) έως αρχαιολογική νοοτροπία (S. Maria, Novella). Μετά υπόταξε την κλασσική κυριαρχία στην λογική της αρχιτεκτονικής του τοίχου (S. Sebastiano). Και τέλος αποκήρυξε την αρχαιολογία και την αντικειμενικότητα και χρησιμοποίησε την κλασσική αρχιτεκτονική ως αποθήκη τροφοδοσίας υλικού για ελεύθερη, υποκειμενική



S. Andrea, Mantua

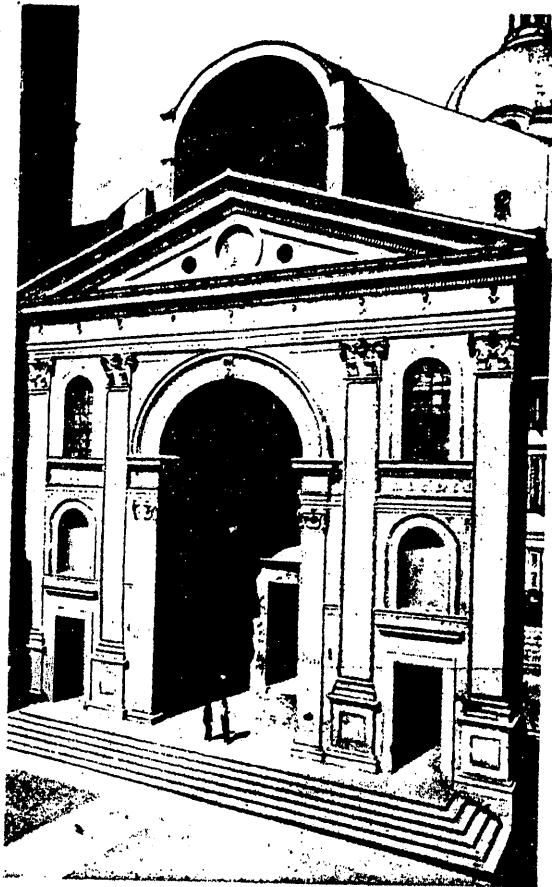


—S. Andrea, Mantua. Elevation of Façade

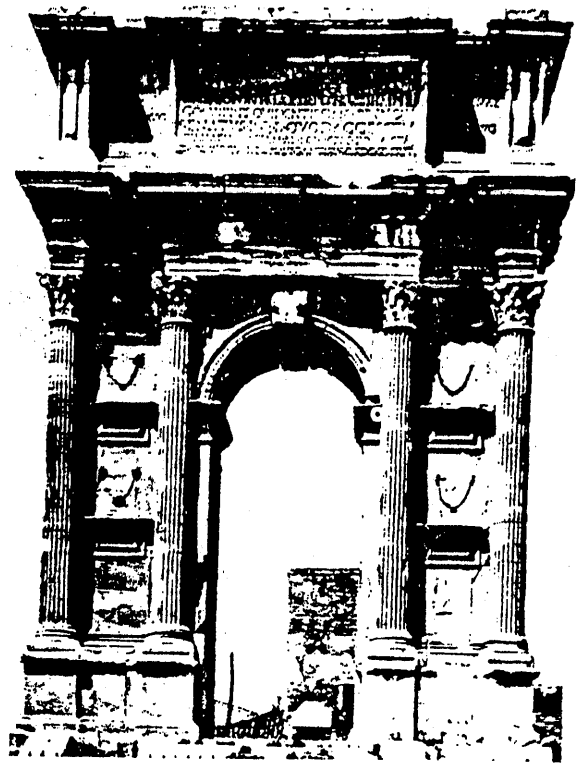


—S. Andrea, Mantua. Section, interior

σχεδίαση αρχιτεκτονικής τοίχων (S. Andrea). Ίσως ο Alberti ήταν ο μόνος αρχιτέκτονας που πέρασε από όλα αυτά τα στάδια στη σειρά. Μέχρι της εποχής του Palladio εκατό χρόνια αργότερα, οι όψεις των εκκλησιών του Alberti, με τον πλούτο των λύσεων που προσφέρουν συνιστούν πρότυπα για τους αρχιτέκτονες της Αναγέννησης, που προτιμούν να αποφεύγουν το όλο πρόβλημα. Με αυτή την έννοια, το διανοητικό και καλλιτεχνικό επίτευγμα του Alberti είναι μέγιστης σημασίας.



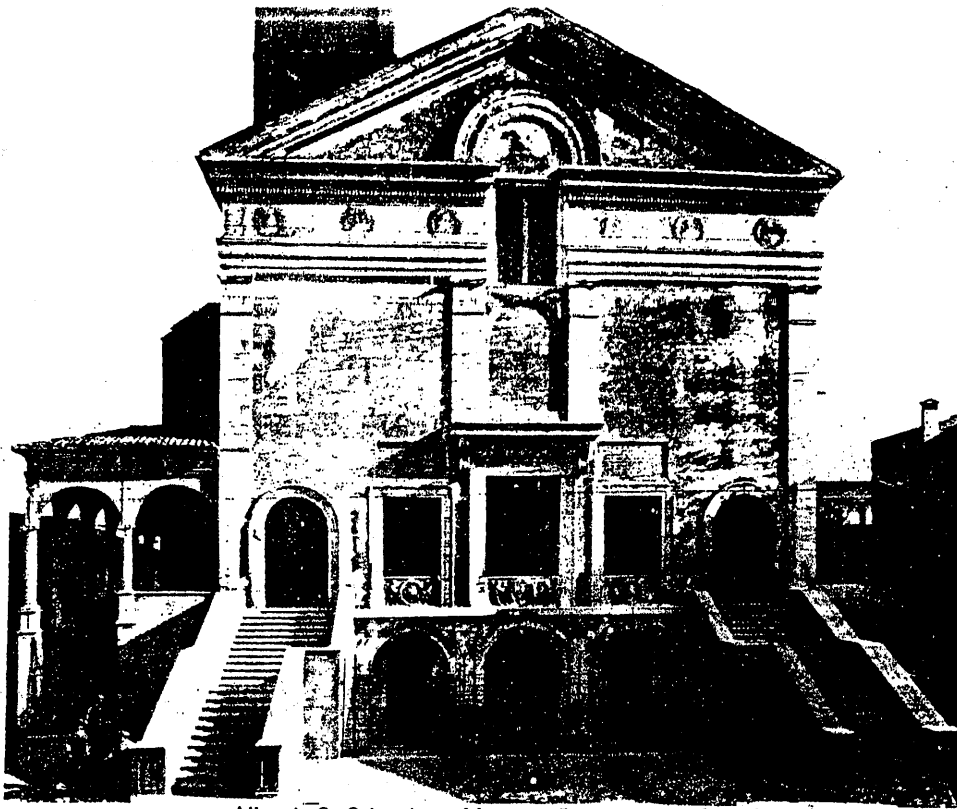
—Alberti. S. Andrea, Mantua. Façade, 1470 ff.



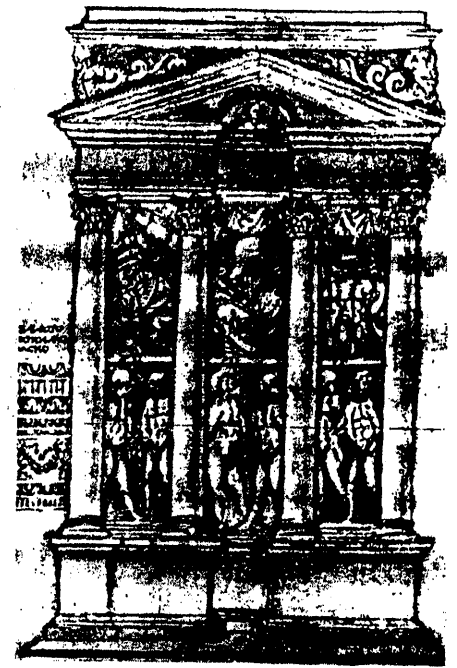
—Arch of Trajan, Ancona



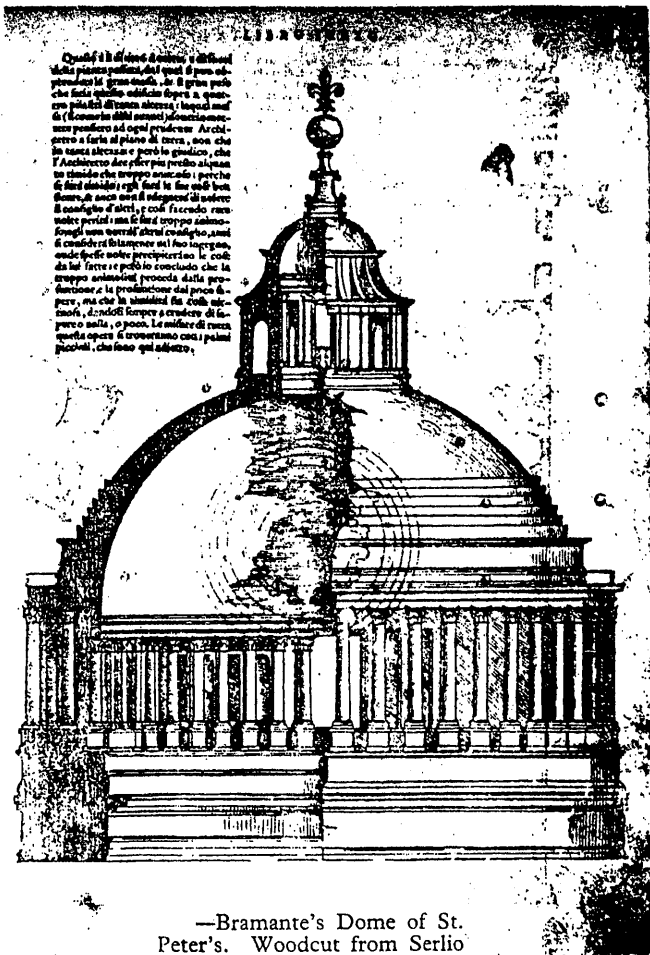
—ALBERTI, S. Andrea, Mantua. Еσωτερικό.



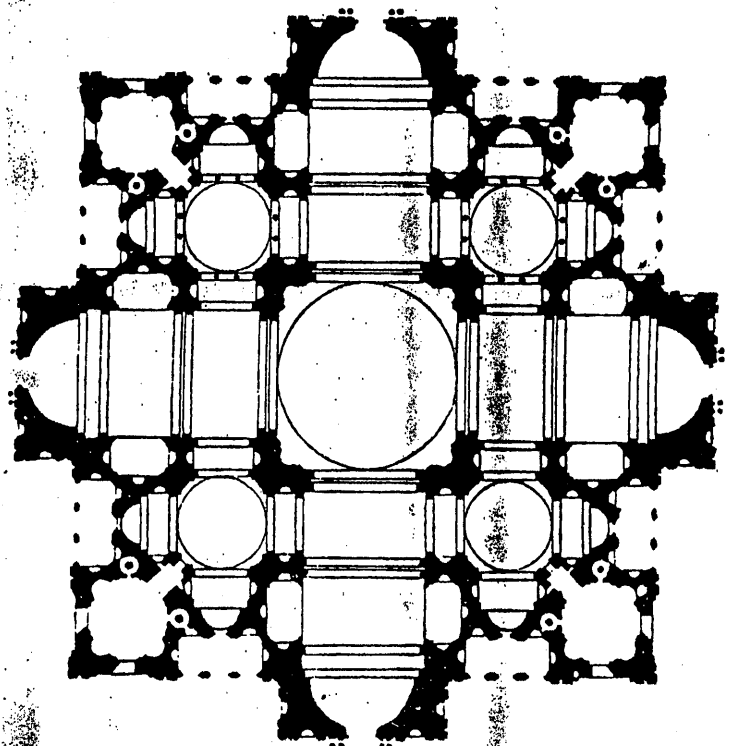
—Alberti. S. Sebastiano, Mantua. Present state of the façade



—Triumphal Arch, Orange. Drawing by Giuliano da Sangallo



—Bramante's Dome of St. Peter's. Woodcut from Serlio



—Bramante's plan of St. Peter's, Rome



REGINA VIR TUS

THE FOUR BOOKS  
OF  
*ANDREA PALLADIO's*  
ARCHITECTURE :

WHEREIN,  
After a short Treatise of the Five ORDERS,  
Those Observations that are most necessary in  
BUILDING,  
PRIVATE HOUSES, STREETS, BRIDGES, PIAZZAS,  
XISTI, and TEMPLES are treated of.



LONDON,  
Published by  
ISAAC WARE,  
Anno MDCCLXXXVIII.



# ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ PALLADIO (I)

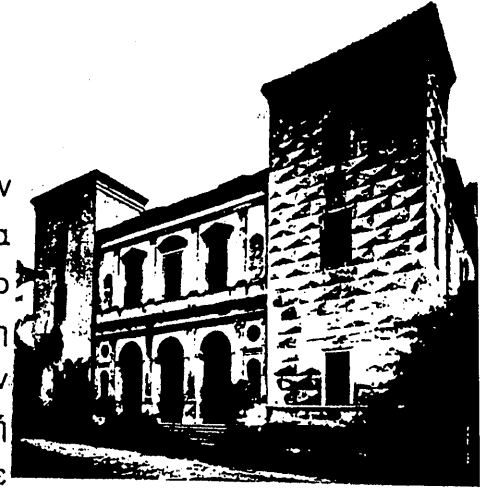
## 1. Ο Αρχιτέκτων ως "uomo universale"

Ο Andrea di Pietro γεννήθηκε το 1508 και σε ηλικία 16 ετών έγινε μέλος της συντεχνίας των κτιστών στη Vicenza, ενώ για τα επόμενα δέκα χρόνια ασχολήθηκε με γλυπτική. Γύρω στο 1536, ο ουμανιστής Trissino, που έκτιζε τη βίλλα του στο Cricoli κοντά στη Vicenza, ανακάλυψε το ταλέντο του νεαρού άνδρα που εργαζόταν εκεί ως κτίστης. Ο Trissino δεν ήταν μόνο υπεύθυνος για την αλλαγή του επαγγέλματος του Andrea di Pietro, αλλά και επηρέασε καταλυτικά την προσέγγισή του στην αρχιτεκτονική. Στον περίγυρο του Trissino, ο νεαρός γλύπτης, σύμφωνα με τη μόδα που επικρατούσε στους ουμανιστικούς κύκλους, πήρε το κλασικό όνομα "Palladio" που πήγαζε από το "Παλλάς".

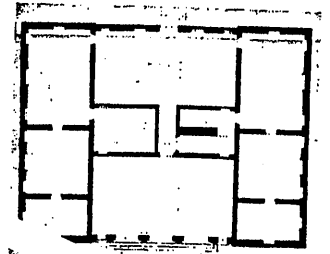
Ο Trissino, βαθύς γνώστης των Ελληνικών και Λατινικών γραμμάτων και θαυμαστής του Vitruvius, έχτισε τη βίλλα του στο Cricoli με βάση αυτές τις αρχές, με σκοπό την ίδρυση της ακαδημίας του, της "Accademia Trissiniana". Η Αρετή, μαζί με τη Μελέτη και τις Τέχνες φαίνονται να αποτελούν τις λέξεις-κλειδιά στο πρόγραμμα της Ακαδημίας. Η μελέτη των Λατινικών και των Ελληνικών μέσα από ένα μοναστικό τύπο ζωής σκόπευε να εμφυσήσει πολιτικές αρετές στη νέα γενιά. Προς το τέλος του 1530 και 40 όλοι οι νέοι ευγενείς της Vicenza, σύχναζαν στην Ακαδημία του Trissino. Ο Palladio, αν και δεν ήταν ούτε νέος πλέον ούτε ευγενής, φαίνεται ότι έπαιρνε μέρος στη ζωή στο Cricoli.

Ο Trissino εισήγαγε τον Palladio στον Vitruvius και τα αρχαία μνημεία. Τις αρχές της συμμετρίας και τις αναλογικές σχέσεις που εφάρμοσε ο Trissino στη βίλλα του στο Cricoli, τελειοποίησε ο Palladio με τα έργα του τα επόμενα χρόνια.

Η προσέγγιση του Palladio στην αρχιτεκτονική είναι το απάνθισμα των κλασικών σπουδών του κοντά στον Trissino. Το 1554, ο Palladio δημοσίευσε δύο μικρούς τουριστικούς οδηγούς για τη Ρώμη. Είναι αξιοθαύμαστη η επιστημονικότητα και ευρύτητα της προσέγγισής του, που βασίστηκε όχι μόνο στο έργο συγχρόνων του αλλά και αρχαίων συγγραφέων. Ως αποτέλεσμα, μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα το έργο του διαμόρφωσε την άποψη των ταξιδιωτών για την αρχαία Ρώμη.



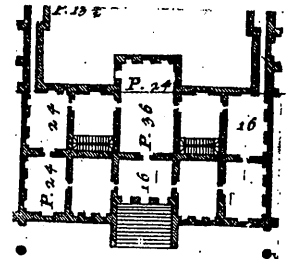
—Giorgio Trissino. Villa Trissino, Cricoli, near Vicenza. 1530-36



—Viz.



—Palladio. Villa Godi Porto at Lonedo, 1540



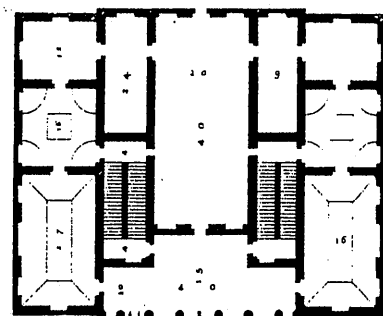
—Villa Godi Porto. Detail of plan, from Palladio's *Quattro Libri*

Το πλέον σημαντικό βέβαια από όλα τα έργα του Palladio είναι το "Quattro libri dell' architettura" (τα τέσσερα βιβλία της αρχιτεκτονικής), που δημοσιεύθηκε το 1570. Το πρώτο βιβλίο ασχολείται με τους ρυθμούς και βασικά προβλήματα, το δεύτερο με τα ιδιωτικά κτίρια το τρίτο με τα δημόσια κτίρια και την πολεοδομία, και το τέταρτο με τους ναούς "χωρίς τους οποίους δεν είναι δυνατός ο πολιτισμός" (τρίτο βιβλίο, εισαγωγή). Τα αρχαία Ρωμαϊκά ερείπια αποτελούσαν για τον Palladio απόδειξη και μέτρο απολύτων αξιών με αποκορύφωση την αρετή (virtu). Η άσκηση καλής αρχιτεκτονικής ήταν για τον Palladio ηθική υποχρέωση και, περισσότερο από αυτό, σύμφωνα με τις θεωρίες της Ακαδημίας του Trissino θεωρούσε την αρχιτεκτονική ως κλάδο τόσο των τεχνών όσο και των επιστημών η ενότητα των οποίων συμβόλιζε το ιδεώδες της αρετής.

Η αρχιτεκτονική ως διακήρυξη αρετής από το Palladio συνδέεται στενά με τις διδαχές του σημαντικού ελληνοιστή της εποχής του Daniele Barbaro. Έτσι, η ιδιαίτερη "αρετή" που ενσωματώνει η αρχιτεκτονική συνίσταται στη δυνατότητα υλοποίησης στο χώρο της "βέβαιης αλήθειας" των μαθηματικών. Το εξώφυλλο του "Quattro libri" παριστάνει τις αλληγορίες της Γεωμετρίας και της Αρχιτεκτονικής να δείχνουν προς την εστεμμένη μορφή της Αρετής "Regina Virtus".

Ο Barbaro είναι επηρεασμένος τόσο από τη λογική, αποδεικτική σκέψη του Αριστοτέλη, όσο και από την υπερβατική θέση της ιδέας στον Πλάτωνα. Υιοθετεί τον διαχωρισμό πέντε διανοητικών αρετών του Αριστοτέλη - τέχνες, επιστήμη, σύνεση, σοφία και νόηση (Ηθικά Νικομάχεια), V, 3-8). Κατά τον Barbaro η Επιστήμη και η Νόηση ασχολούνται με τη "βέβαιη αλήθεια", ενώ οι Τέχνες με την "αβέβαιη αλήθεια". Τα μαθηματικά αντλούν την ύπαρξή τους από τη νόηση και οι τέχνες που θεμελιώνονται στους αριθμούς, τη γεωμετρία και άλλες μαθηματικές επιστήμες μετέχουν της "βέβαιης αλήθειας" και σε αυτό βασίζεται η εξέχουσα θέση της αρχιτεκτονικής (Πλάτων, Φίληβος, 34).

Το νήμα επεκτείνεται στο κείμενο του Vitruvius που εκδόθηκε από τον Barbaro, το 1556. Η ευφάνταστη και διαπεραστική εικονογράφηση οφείλεται στον Palladio. Στο κείμενο του Vitruvius για τις ικανότητες του αρχιτέκτονα, ο Barbaro σχολιάζει με βάση τις επιταγές του Πλάτωνα, ότι η αρχιτεκτονική, περισσότερο από τις



Villa Sarego, Miesgo.

άλλες τέχνες έχει ως σκοπό να πλησιάσει τη μορφή στενότερα στην ιδέα. Η αρετή συνίσταται σε αυτή την εφαρμογή.

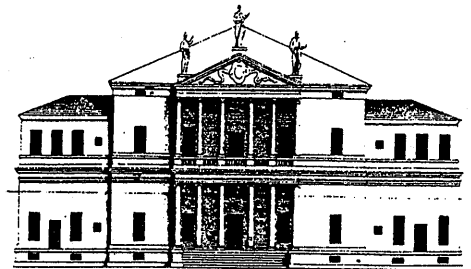
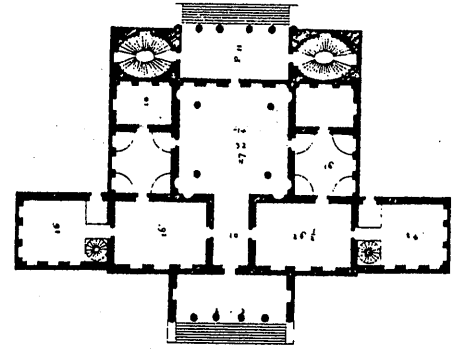
Η αρχιτεκτονική, από τις μέρες του Alberti και στο εξής συλλαμβάνεται με όρους εφαρμοσμένων μαθηματικών. Αλλά αυτή δεν έχει υποβληθεί πριν τον Barbaro σε τόσο συστηματική λογική ανάλυση. Τα "Quattro libri" του Palladio, που ασχολούνται με πρακτικά θέματα, χαρακτηρίζονται από ακρίβεια, οξυψότητα και καθαρή και λογική διάρθρωση. Και όπως ο Trissino με την εφαρμογή της Ποιητικής του Αριστοτέλη έδωσε δομή, ενότητα και καθαρότητα στο δράμα και το έπος, έτσι και ο Palladio ενέπνευσε την αδιαφιλονίκητη καθαρότητα του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού με βάση την κυριαρχία των κλασικών κανόνων.

## 2. Η Γεωμετρία του Palladio: Οι Βίλλες

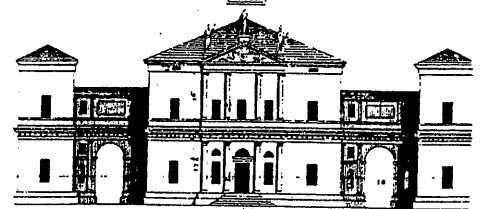
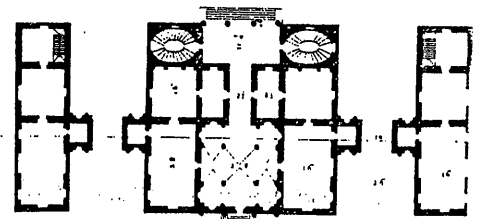
Οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης πάντα θεωρούσαν τη συμμετρία ως θεωρητική προαπαίτηση του σχεδίου, αλλά ο Palladio συστηματοποίησε και εφάρμοσε στην πράξη όσο κανένας άλλος τις νέες αρχές για συμπαντική αρμονία. Σχεδιάζοντας τις βίλλες και τα παλάτια του ο Palladio ακολούθησε αυστηρά συγκεκριμένους κανόνες. Απαιτούσε ένα χωλ στον κεντρικό άξονα και απόλυτη συμμετρία στα μικρότερα δωμάτια στις δύο πλευρές. Η βίλλα του Trissino στο Cricoli είναι αδιαμφισβήτητα το αρχέτυπο των σχεδίων του Palladio.

Το πρώτο κτίριο που μπορεί με βεβαιότητα να αποδοθεί στον Palladio είναι η Villa Godi Porto στο Lonedo, 1540, η οποία διατηρεί παραδοσιακά στοιχεία όπως η ασύμμετρη τοποθέτηση των παραθύρων στις όψεις, η υποχώρηση του κεντρικού τμήματος και ο φέρων τρεις αψίδες χώρος εισόδου. Σε σχέση με το Cricoli μπορεί να θεωρηθεί αναχρονιστική, ενώ η κάτοψη εδώ είναι απλούστερη. Με τα τέσσερα ισομεγέθη δωμάτια από κάθε πλευρά του κυρίου άξονα διατηρείται αυστηρά η ασυμμετρία.

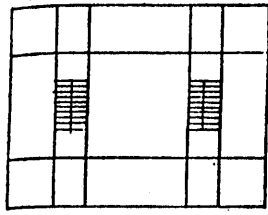
Τα παραδοσιακά στοιχεία της βίλλας Godi εξαφανίζονται μετά την παραμονή του Palladio στη Ρώμη. Τα σχέδια των πολυάριθμων εξοχικών κατοικιών που ο Palladio έχτισε στη Vicenza μετά το 1450 αποτελούν διαφορετικές ενορχηστρώσεις του ίδιου θέματος (βλ. σχέδια). Ο τύπος αυτών των σχεδίων θεμελιώνεται στις ανάγκες της Ιταλικής βίλλας: περίστυλες στοές και ένα μεγάλο



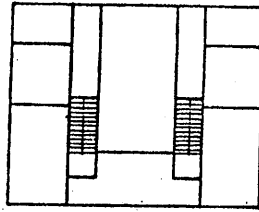
Villa Cornaro, Piombino Dese.



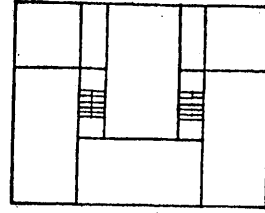
Villa Pisani, Montagnana.



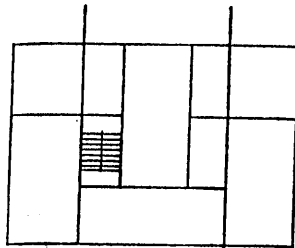
*Villa Thiene at Cicogna*



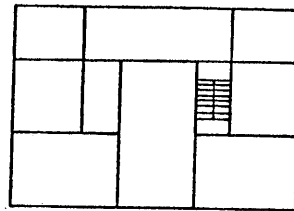
*Villa Sarego at Miega*



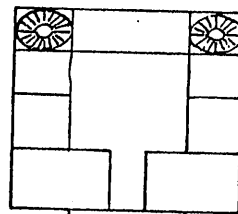
*Villa Poiana at Poiana Maggiore*



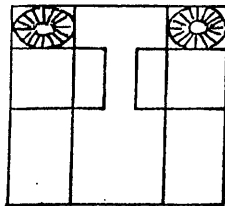
*Villa Badoer at Fratta, Polesine*



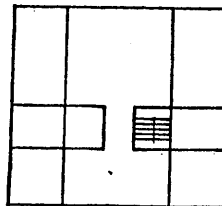
*Villa Zeno at Cessalto*



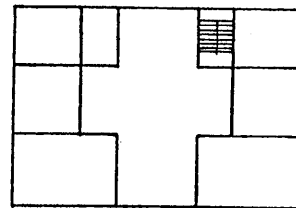
*Villa Cornaro at Piombino Dese*



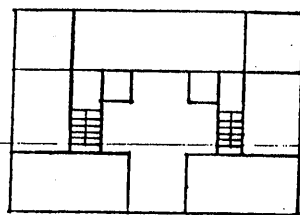
*Villa Pisani at Montagnana*



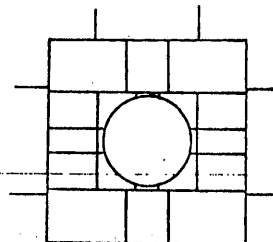
*Villa Emo at Fanzolo*



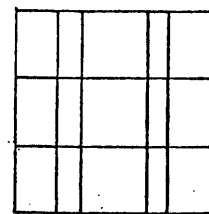
*Villa Malcontenta*



*Villa Pisani at Bagnolo*



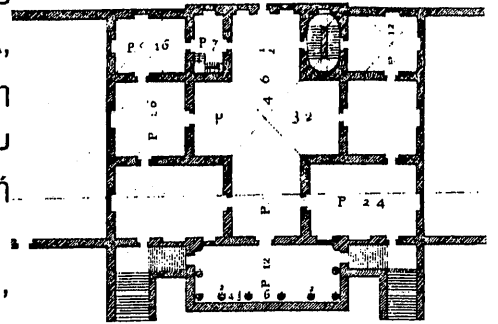
*Villa Rotonda*



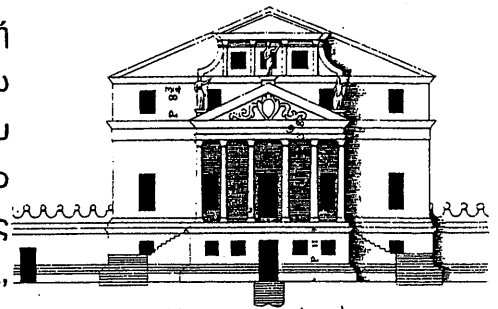
*Geometrical Pattern of Palladio's Villas*

*Schematized plans of eleven of Palladio's Villas*

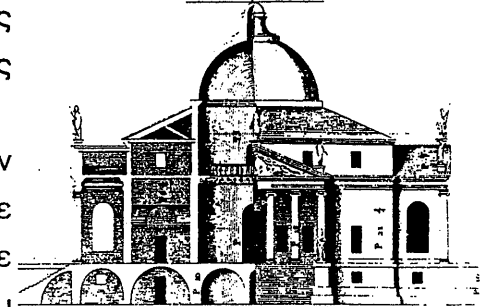
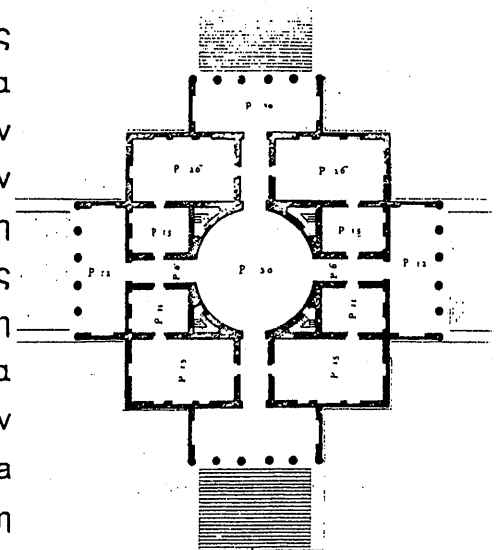
χώλ στον κεντρικό άξονα, δύο ή τρία καθημερινά ή δωμάτια ύπνου διαφόρων μεγεθών στα πλάγια, και, μεταξύ αυτών και του χωλ, χώρος για μικρά βοηθητικά δωμάτια και κλιμακοστάσια. Η ανάλυση μερικών τυπικών κατοψεων που καλύπτουν μια περίοδο 15 περίπου ετών, μπορεί να δείξει ότι προέρχονται από την ίδια γεωμετρική φόρμουλα.



Η βίλλα Thiene στη Cicogna, που χτίστηκε γύρω στο 1550, δείχνει τον τύπο πολύ καθαρά. Τα δωμάτια μαζί με τις στοές εισόδου ορίζονται από ένα ορθογώνιο που διαιρείται από δύο γραμμές κατά μήκος και τέσσερις κατά πλάτος. Μία παραλλαγή αυτού του τύπου είναι η βίλλα Sarego στη Miega, που άρχισε γύρω στο 1564, της οποίας σώζονται μόνο μέρη· εδώ η στοά εισόδου εκτείνεται και κατά μήκος των κλιμακοστασίων. Πριν το 1560 ο Palladio είχε επίσης σχεδιάσει μια απλούστερη παραλλαγή αυτής της κάτοψης για τη βίλλα Poiana. Η βίλλα Badoer στη Fratta, Polesine, 1566, ακολουθεί τον ίδιο τύπο, αλλά με μια στοά εισόδου τώρα τοποθετημένη έξω από τον κύβο του κτιρίου. Η βίλλα Zeno στο Cessalto, μεταξύ 1558 και 1566 ανήκει στην ίδια κατηγορία (ανεστραμμένη), αλλά σε κάθε πλευρά του χωλ δύο μικρά δωμάτια έχουν ενωθεί σχηματίζοντας μεγάλα δωμάτια με άξονες κάθετους προς το χωλ. Το ίδιο χαρακτηριστικό επαναλαμβάνεται στη βίλλα Cornaro στο Piombino Dese, 1566, όπου τα κλιμακοστάσια έχουν μεταφερθεί στις πτέρυγες· το χωλ, που είναι πλέον σχεδόν τετράγωνο, έχει το ίδιο πλάτος με τις στοές εισόδου. Από μια άλλη παραλλαγή αυτών των στοιχείων προκύπτει το πρώτο σχέδιο της βίλλας Pisani στη Montagnana, που με αντιστροφή, συναντάει τη βίλλα Emo στο Fanzolo, 1567. Εάν τα κλιμακοστάσια στη βίλλα Cornaro τοποθετηθούν στο εσωτερικό κατά μήκος των μικρών δωματίων το χωλ αποκτά το σχήμα σταυρού της βίλλας Malcontenta (1560), ένας τύπος που ποικίλει και σε άλλα κτίρια, ιδιαίτερα στη βίλλα Pisani, 1561-62, στο Bagnolo. Τέλος, η κάτοψη της βίλλας Rotonda συνιστά στην πιο τέλεια εφαρμογή του θεμελιώδους γεωμετρικού σκελετού.

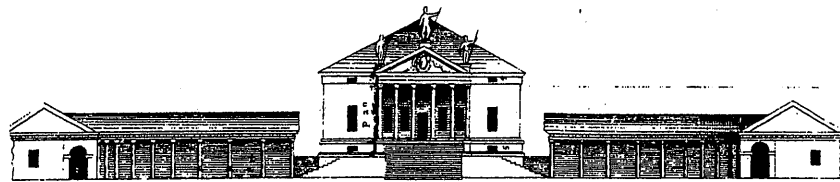
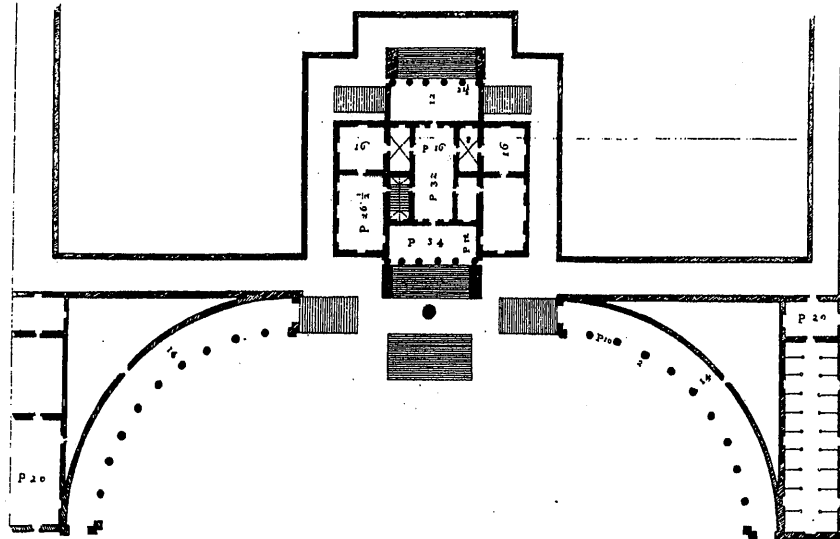


Villa Malcontenta.

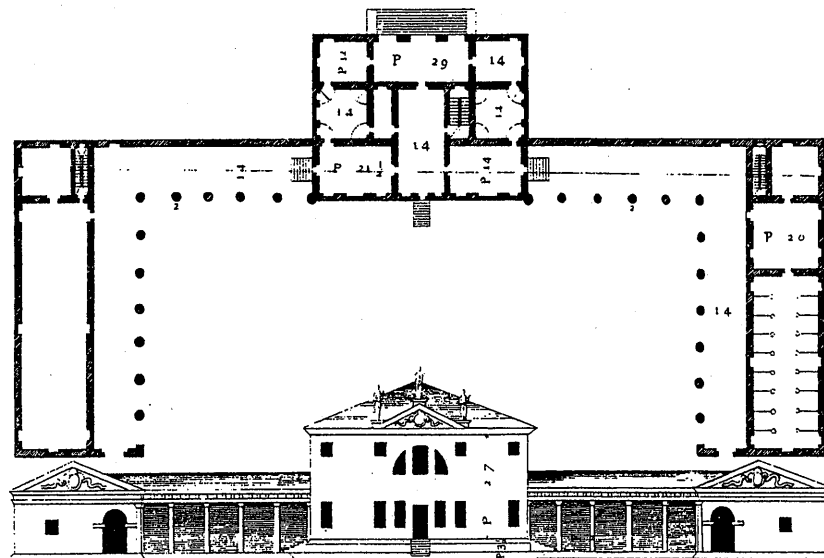


Villa Rotonda.

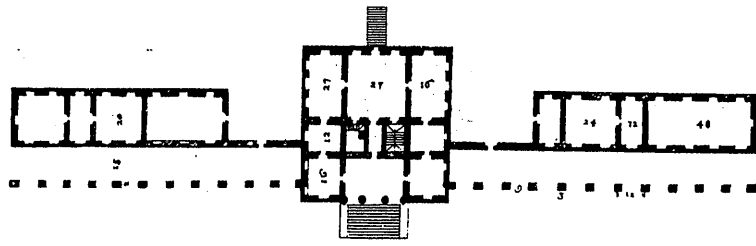
Είναι φανερό ότι από τη στιγμή που ο Palladio είχε βρει τον βασικό γεωμετρικό τύπο για το πρόβλημα "βίλλα", τον προσάρμοζε απλά και καθαρά στις ειδικές ανάγκες κάθε ανάθεσης. Συμφιλίωσε τα πρακτικά ζητήματα με τη "βέβαιη αλήθεια" των μαθηματικών που είναι τελική και αμετάβλητη. Η ιδέα της γεωμετρίας, υπόσυνείδητα



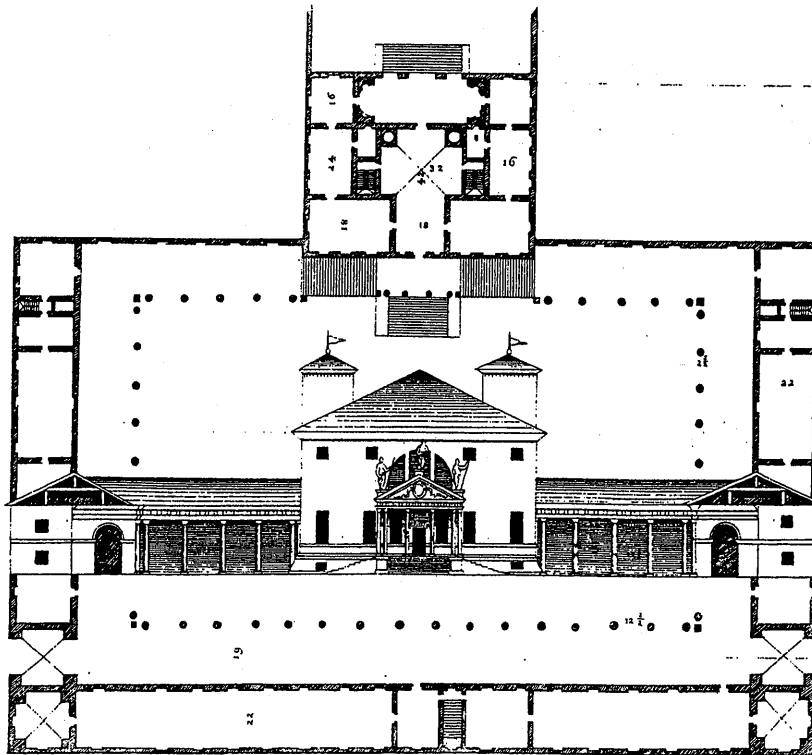
Villa Badoer, Fratta, Polesine.



Villa Zeno, Cessalto.



Villa Emo, Fanzolo.



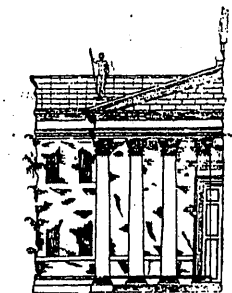
Villa Pisani, Bagnolo.



μάλλον παρά συνειδητά, γίνεται αντιληπτή σε όποιον επισκέπτεται τις βίλλες του Palladio και είναι αυτή που δίνει στα κτίρια την αδιαμφισβήτητη ποιότητά τους. Από την άλλη μεριά, η επανάληψη του ίδιου βασικού τύπου δεν είναι τόσο απλή διαδικασία όσο μπορεί να φαίνεται. Ο Palladio έδινε μέγιστη σημασία στην εφαρμογή αρμονικών αναλογιών τόσο σε κάθε μεμονωμένο δωμάτιο όσο και στη σχέση των δωματίων μεταξύ τους, και είναι αυτή η αναζήτηση της σωστής αναλογίας που βρίσκεται στο κέντρο της αρχιτεκτονικής σκέψης του Palladio.

Οι όψεις στις βίλλες του Palladio αντιμετωπίζουν ουσιαστικά όμοιο πρόβλημα με αυτό των κατόψεων. Γενικά, η Ιταλική μνημειακή αρχιτεκτονική συλλαμβάνεται με όρους ενός συμπαγούς, τριδιάστατου όγκου. Οι Ιταλοί αρχιτέκτονες αγωνίζονται για μια εύκολα αντιληπτή αναλογία μεταξύ μήκους, ύψους και βάθους ενός κτιρίου, και οι βίλλες του Palladio εκθέτουν αυτή την ποιότητα με μέγιστη σαφήνεια. Στο μονολιθικό όγκο έπρεπε να δοθεί μια όψη. Ο Palladio στράφηκε στην όψη του κλασσικού ναού ως σύμβολο αξιοπρέπειας και ευγένειας και την προσάρμοσε χωρίς διάκριση στις βίλλες του.

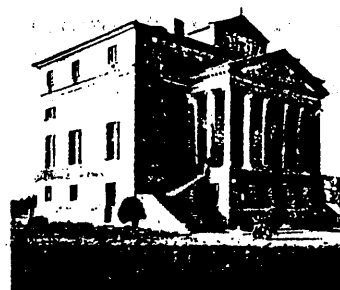
Όψεις αρχαίων ιδιωτικών κτιρίων δεν ήταν γνωστές, αλλά με την εφαρμογή της όψης του ναού στην κατοικία ο Palladio πίστευε ότι τα είχε αναδημιουργήσει τόσο στη μορφή όσο και στο πνεύμα. Η ανακατασκευή της όψης μιας αρχαία κατοικίας από τον Palladio στην έκδοση του Vitruvius από τον Barbaro δείχνει ένα μεγάλο, οκτάστηλο αετωματώδες προστώ. Το συμπέρασμα του Palladio βασίζεται σε δύο λάθη, μια εσφαλμένη θεωρία για την ανάπτυξη της κοινωνίας και μια εσφαλμένη θεωρία για τη γένεση της αρχιτεκτονικής. Πίστευε "ότι ο άνθρωπος στην αρχή ζούσε μόνος του· αλλά κατόπιν... φυσικά αναζήτησε και αγάπησε τη συντροφιά άλλων ανθρώπων· έτσι από μερικά σπίτια δημιουργήθηκαν χωριά, και έπειτα από πολλά χωριά πόλεις και σε αυτές, δημόσιοι χώροι και κτίρια κτίσθηκαν". Συνεπώς, καταλήγει, οι ιδιωτικές κατοικίες απετέλεσαν τον πυρήνα των δημοσίων κτιρίων· με άλλα λόγια, οι ναοί αντανakλούν την όψη της αρχαία κατοικίας (Palladio I, Εισαγωγή). Είναι φανερό ότι ο Palladio δεν μπορεί να σκεφθεί με όρους εξέλιξης, αλλά οραματίζεται έτοιμες ενότητες που κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, μπορούν να μεταφερθούν από ένα τύπο κτιρίου σε άλλον, και επίσης να επεκταθούν ή να μειωθούν. Ετσι, το



-Palladio's Reconstruction of the Ancient House. From Barbaro's Vitruvius, 1556

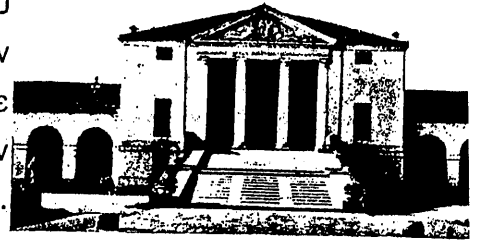


-Palladio. Villa Rotonda, 1550



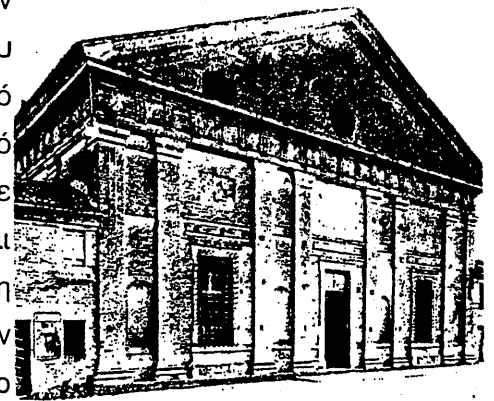
-Palladio. Villa Malcontenta, on the Brenta, 1560

να χρησιμοποιήσει την όψη του ναού σε ιδιωτικά κτίρια του φαινόταν νομότυπη εφαρμογή μιας αρχαίας συνήθειας. Αλλά, στην πραγματικότητα, αυτός ο ιδιαίτερος τρόπος σκέψης τον οδήγησε στο να εξευγενίσει την αριστοκρατική ιδιωτική αρχιτεκτονική με τον δανεισμό του κυρίαρχου μοτίβου της αρχαίας ιερής αρχιτεκτονικής. Με αυτή την μη-κλασική μεταφορά, το μοτίβο απέκτησε νέα ζωτικότητα την οποία ο Palladio εκμεταλλεύθηκε πλήρως.



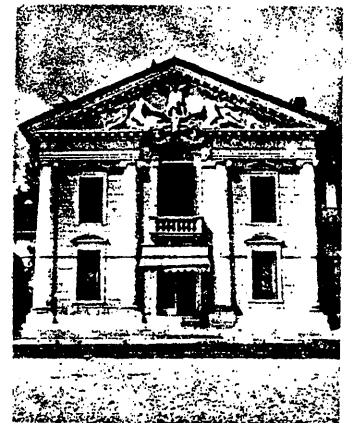
—Palladio.  
Villa Emo at  
Fanzolo, c. 1567

Στην αρχαία Ελλάδα, η διάκριση ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο ήταν σαφής. Ο δημόσιος βίος, ή βίος πολιτικός χαρακτηριζόταν από την έλλογη αντιπαράθεση των πολιτών με σκοπό την κοινή ευτυχία, ενώ δεν είχε κάτι κοινό με τα απολύτως αναγκαία με τα οποία ασχολείτο ο ιδιωτικός βίος. Με τη Λατινική μετάφραση του ορισμού του Αριστοτέλη για τον άνθρωπο από "ζών πολιτικόν" σε "animal socialis" (ζώο κοινωνικό) από τον Seneca, που καθιερώθηκε ως τυπική μετάφραση της Ελληνικής έκφρασης από τον Thomas Aquinas τον 3ο μ.Χ. αιώνα, χάθηκε το πρωταρχικό νοήμα της έννοιας. Με τον εκφυλισμό του "πολιτικού" σε "κοινωνικό", δηλαδή σε επέκταση του ιδιωτικού χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα η Μοντέρνα εποχή που εισάγεται τον 18ο αιώνα. Η άποψη του Palladio ότι οι ιδιωτικές κατοικίες αποτελούν τον πυρήνα των δημοσίων κτιρίων, αν και απλοϊκά τεκμηριωμένη, εκφράζει αυτό το πνεύμα. Η "ιδιωτικοποίηση" της όψης του κλασικού ναού από τον Palladio αν και στοχεύει στο να προσδώσει την αίγλη των δημοσίων κλασικών κτιρίων στην κατοικία, στην ουσία προαναγγέλλει τον ατομικισμό και την αποξένωση με τη Μοντέρνα έννοια.



—Palladio. Villa Thiene at Quinto, c. 1550

Η στενότερη προσέγγιση στο κλασικό αετωματώδες προστώ, με πλατιά και επιβλητική σκάλα, βρίσκεται στη βίλλα Rotonda, όπου το προστώ προβάλλει εμπρός από τον κυβικό όγκο του κτιρίου. Το αετωματώδες προστώ της βίλλας Malcontenta είναι επίσης ελεύθερο, αλλά ενσωματώνεται στο κτίριο υψούμενο στη βάση του, ενώ φέρει πλάγιες σκάλες. Ένα βήμα πάρα πέρα συνιστά η τοποθέτηση της όψης του ναού στο επίπεδο του τοίχου, όπως στη βίλλα Emo. Τέλος, όλη η όψη μπορεί να μεταμορφωθεί στην όψη ενός ναού, όπως στη βίλλα Thiene στο Quinto και τη βίλλα Maser. Αυτά τα λίγα παραδείγματα είναι αρκετά να δείξουν ότι ένας ανεξάντλητος πλούτος ιδεών διαπερνά το σχέδιό τους, ενώ δεν μπορεί επίσης να διαφύγει από κάποιον το γεγονός ότι όλα γεννώνται από το ίδιο αρχέτυπο, την Πλατωνική ιδέα της Βίλλας.



—Palladio. Villa Maser, near Asolo, before 1566

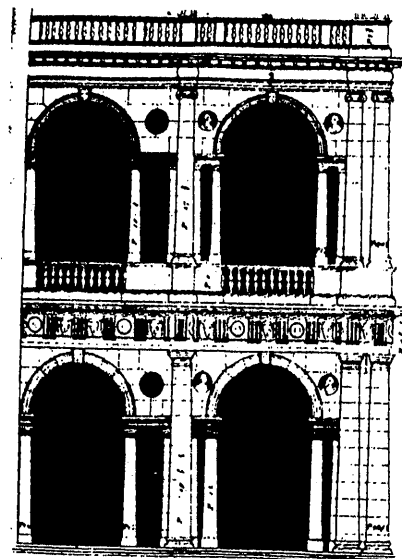
## ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ PALLADIO (II)

### Palladio και Κλασσική Αρχιτεκτονική: Παλάτια και Δημόσια Κτίρια

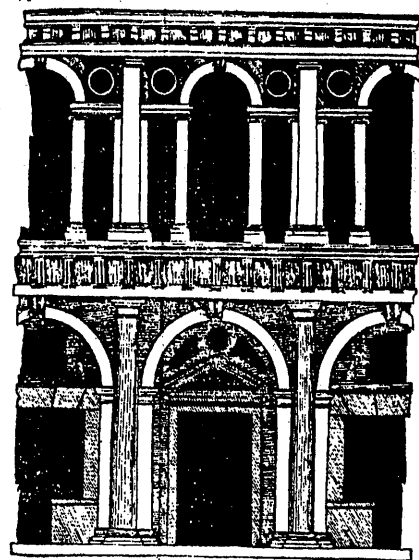
Το 1548 ξεκινάει η κατασκευή της πρώτης μεγάλης δημόσιας επιτυχίας του Palladio της ενίσχυσης του μεσαιωνικού Palazzo della Ragione στην Vicenza με ένα περίβλημα. Το περίβλημα συνίσταται στο περίφημο "μοτίβο του Palladio" που επαναλαμβάνεται σε δύο ορόφους. Πρότυπο του Palladio είναι η ρωμαϊκή βασιλική, η οποία όπως και οι νέες βασιλικές ήταν κτίριο δικαστηρίων. Το κτίριό του ο Palladio το θεωρούσε προσαρμογή του αρχαίου τύπου της βασιλικής σε μοντέρνα χρήση. Στο κεφάλαιο "Οι Βασιλικές της Εποχής μας" στο "Quattro libri" ο Palladio εμφανίζει δύο σχέδια από το κτίριό του στη Vicenza ακολουθώντας την ανακατασκευή της αρχαίας βασιλικής από τον Vitruvius. Οι κλασικές μορφές όπως τις ερμήνευσε ο Bramante ήταν το μέσο μέσα από το οποίο πραγματοποιήθηκε αυτή η αναβίωση.

Η όψη του Palazzo Porto-Colleoni που άρχισε να χτίζεται πριν το 1550 είναι φανερή απόρροια μιας ομάδας παλατιών που κατασκεύασαν οι Bramante και Raphael στη Rome μεταξύ του 1515-1520 και αντιπροσωπεύουν την αποκορύφωση της Οριμης Αναγέννησης. Η διαφοροποίηση ανάμεσα στη ρουστίκ όψη του ισογείου και το ελαφρύ *riano nobile* του ορόφου, η μεγαλοπρεπής ακολουθία των διπλών μισών κολωνών, η χρήση λίγων μεγάλων μορφών, η οικονομία στη λεπτομέρεια, ο οργανικός διαχωρισμός του ενός μέλους από το άλλο (π.χ. εξώστες και βάσεις κολωνών), η συμπαγής πλήρωση των τοίχων και η ενεργητική προεξοχή της μάζας -όλα αυτά, αν και χωρίς προηγούμενο τόσο στην αρχαία όσο και στη σύγχρονή τους εποχή, έδωσαν στα παλάτια των Bramante και Raphael την αυστηρή και σοβαρή ποιότητά τους. Ήταν αυτός ο τύπος παλατιού που, αναμειγμένος με Βενετικά στοιχεία πρώτα από τον Sanmicheli (Palazzo Pompei, Verona) και έπειτα από τον Palladio, έγινε αντικείμενο μίμησης από αρχιτέκτονες σε όλη την Ευρώπη επί αιώνες.

Ο Palladio έμεινε πιστότερος στα πρότυπά του από τον Sanmicheli, ενώ συγχρόνως πρόσθεσε τοπικά χαρακτηριστικά της περιοχής της Βενετίας όπως μορφές που διαγράφονται με φόντο τον



—System of Palladio's 'Basilica'.  
From *Quattro Libri*

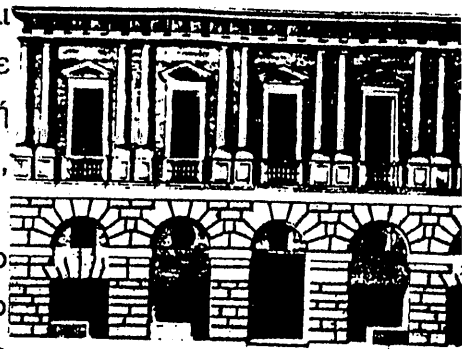


—Palace from Serlio, Book IV, 1537

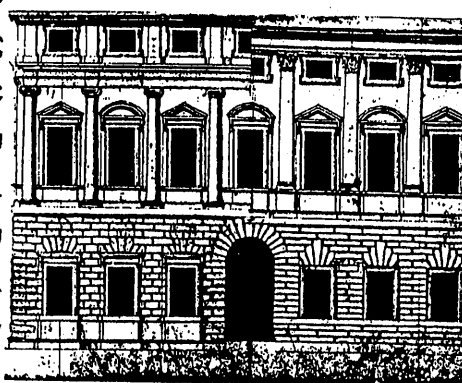
ουρανό, μορφές και γιρλάντες ως διακόσμηση των παραθύρων και μάσκες ως κλειδιά στις αψίδες του ισογείου. Επίσης αντικατέστησε τις βαριές διπλές Δωρικές κολώνες με μια πιο κομψή Ιωνική απλή ακολουθία, και έδωσε στη βαριά ρουστίκ τοιχοποιία μια ελαφριά, διακοσμητική ποιότητα.

Όπως και με τις βίλλες του Palladio, το σχέδιο του Palazzo Porto δεν έχει προηγούμενο στον 16ο αιώνα. Συνίσταται σε δύο πανομοιότυπα κτίρια στις δύο απέναντι πλευρές μιας περιστυλής αυλής. Ο Palladio λέει ότι εδώ ακολουθεί τον Ελληνικό τύπο ιδιωτικής κατοικίας στον οποίο τα διαμερίσματα της οικογένειας διαχωρίζοντος από εκείνα των φιλοξενουμένων. Κάθε κτίριο χωρίζεται με ένα κεντρικό άξονα σε δύο συμμετρικές ομάδες δωματίων, ενώ το κέντρο του καταλαμβάνει μια μεγάλη αίθουσα με τέσσερις κολώνες. Είναι ο τύπος του "τετράστυλου αιθρίου" που αναφέρεται από τον Vitruvius μεταξύ τεσσάρων άλλων τύπων και επιλέγεται από τον Palladio ως ο τελειότερος, προφανώς λόγω του τετράγωνου σχήματός του. Εμφανίζεται ως κυρίαρχο στοιχείο στα παλάτια του Palladio, φέρει όμως οροφή λόγω των διαφορετικών αρχιτεκτονικών αντιλήψεων της εποχής.

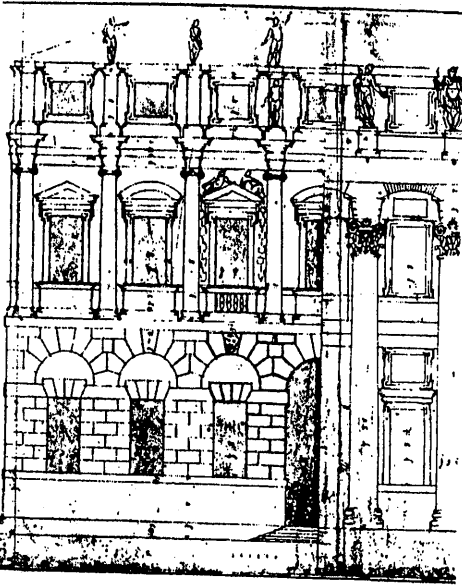
Η πιο σημαντική μορφολογική ποιότητα των σχεδίων του Palladio συνίσταται ίσως στη θέση των κλιμακοστασίων, που τοποθετούνται, όχι με ιδιαίτερη άνεση, κατά μήκος της μιας ελεύθερης πλευράς της αυλής. Ο Palladio εξηγεί ότι κατέληξε σε αυτή τη λύση με σκοπό να αναγκάσει όποιον θέλει να πάει στον όροφο να θαυμάσει το ωραιότερο μέρος του κτιρίου, εννοώντας, βέβαια, την αυλή, το αρχαίο περιστύλιο. Ο Barbaro, στο σχόλιό του για τον Vitruvius, ακολουθώντας τη σύγκριση του Alberti ανάμεσα στην αγορά μιας πόλης και την αυλή του σπιτιού, λέει ότι κάποιος κοιτάζει πρώτα την αυλή ως το κέντρο όπου συναντώνται τα πάντα. Η αυλή του Palladio με το γιγάντιο σύνθετου ρυθμού περιστύλιο είναι μια νέα αφετηρία στην ιστορία του περιστυλίου. Η επαναστατική καινοτομία του Palladio συνίσταται στο γεγονός ότι, σύμφωνα με την περιγραφή του ιδανικού τύπου παλατιού από τον Trissino, το ύψος των κολωνών του περιστυλίου αντιστοιχεί στο πλάτος του. Δεν είναι απίθανο ότι η σύλληψη αυτή απορρέει από κακή ερμηνεία του Vitruvius, ο οποίος απαιτεί το ύψος των κολωνών να αντιστοιχεί στο πλάτος της περιμετρικής στοάς του περιστυλίου.



—Bramante and Raphael, 'House of Raphael', Rome, after 1510. E. Laifer



—Palladio, Preparatory design for the Palazzo Porto-Colleoni. Drawing, Institute of British Architects, London

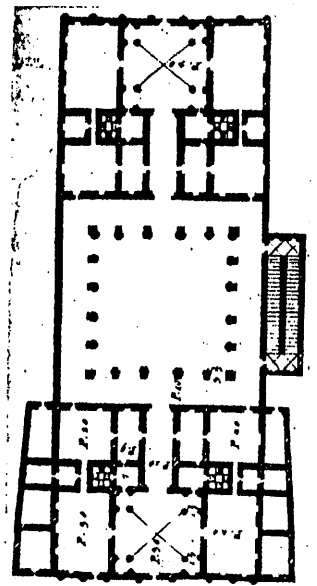


—Palladio, Palazzo Porto-Colleoni, c. 1550.

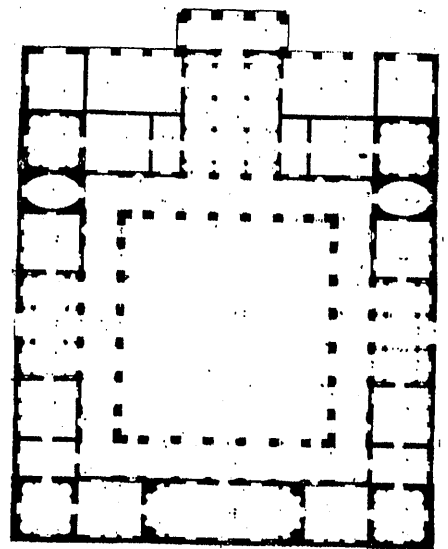
Είναι φανερό ότι ενώ η όψη του Palazzo Porto είναι επηρεασμένη από τον Bramante, η κάτοψη εξελίσσεται προς μια νέα κατεύθυνση. Ο Palladio εδώ στοχεύει στην αναδημιουργία της αρχαίας κατοικίας για σύγχρονη χρήση, με βάση τα κείμενα του Vitruvius. Ένα βήμα πάρα πέρα προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί το Palazzo Thiene (1550). Το Palazzo Thiene αντιπροσωπεύει την ουσία της αναδημιουργίας της Ρωμαϊκής κατοικίας για τον Palladio όπως δημοσιεύεται στον Vitruvius του Barbaro (1556), με το κεντρικό αίθριο και τα περιμετρικά δωμάτια, τα οκταγωνικά δωμάτια στις γωνίες και τα οβάλ κλιμακοστάσια. Η δυναμική όμως εναλλαγή των σχημάτων του Palazzo Thiene δεν έχει σχέση ούτε με τα αρχαία σπίτια ούτε με την ανακατασκευή τους στον Vitruvius του Barbaro. Μόνο στις Ρωμαϊκές Θέρμες και τη βίλλα του Ανδριανού στο Tivoli βρήκε ο Palladio παρόμοιες ακολουθίες δωματίων, και πίστευε ότι συνιστούσαν χαρακτηριστικό των αρχαίων κατοικιών. Το δυναμικό αποτέλεσμα της ποικιλίας των σχημάτων των δωματίων δίνει νέα ζωή στα αρχαία σχέδια, γεγονός που κανείς, είτε παλαιότερος είτε σύγχρονος του Palladio είχε πετύχει.

Το 1561 ο Palladio σχεδίασε και εκτέλεσε μερικά την πιο περίτεχνη αναβίωση της Ρωμαϊκής κατοικίας στο μοναστήρι της Carità στη Βενετία (σήμερα Accademia delle Belle Arti). Εδώ ο Palladio είχε την ευκαιρία να σχεδιάσει ένα πραγματικό αίθριο με ανοικτή οροφή που φέρει δύο παράλληλες σειρές από Κορινθιακές κολώνες, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί το περιστύλιο, όπου λόγω του τεράστιου ύψος η μια κολώνα καθ' ύψος έχει αντικατασταθεί από τρεις διαφορετικού ρυθμού, κατά τα πρότυπα του Colosseum. Στο βάθος του περιστυλίου είναι η τραπεζαρία στη θέση του αρχαίου οίκου.

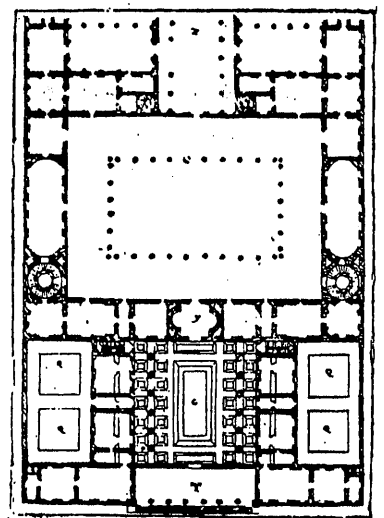
Όλα τα σχέδια για παλάτια μπορούν να πάρουν τη θέση τους σε αυτή την εξέλιξη, και εμφανίζονται ως μερικές πραγματοποιήσεις του ιδανικού προς το οποίο εργαζόταν σταθερά ο Palladio. Ενώ οι κατόψεις με αυτό τον τρόπο γινόντουσαν σταδιακά πιο Ρωμαϊκές, οι όψεις έτειναν να απομακρυνθούν από τον απλό κλασικισμό του Bramante που χαρακτήριζε την Basilica και το Palazzo Porto. Το Palazzo Chiericati πάντως που σχεδιάστηκε λίγο μετά το Palazzo Porto παρουσιάζει μια ιδιαίτερη περίπτωση. Το παλάτι επρόκειτο να κτισθεί κατά μήκος της μιας πλευράς μιας μεγάλης πλατείας και όχι σε ένα στενό δρόμο. Έτσι ο Palladio συνέλαβε την όψη με όρους



—Palazzo Porto-Colleoni.  
From Palladio's *Quattro Libri*

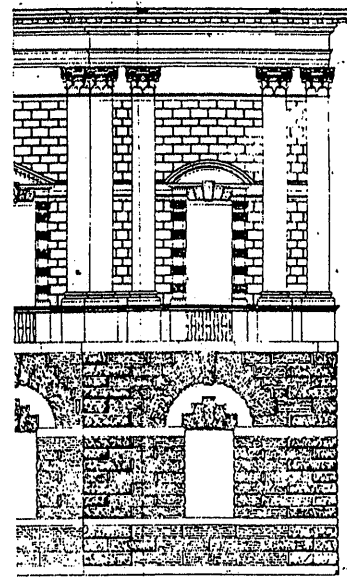


—Palazzo Thiene.  
From Bertotti Scamozzi



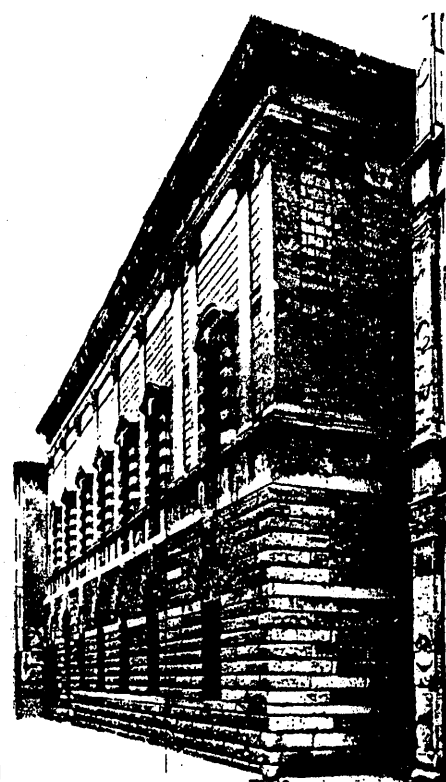
—Palladio's Reconstruction  
of the Roman House. From  
Barbaro's *Vitruvius*, 1556

Ρωμαϊκής αγοράς και σχεδίασε μακριές κιονοστοιχίες σε δύο ορόφους. Το ότι είχε στο μυαλό του τη Ρωμαϊκή αγορά αποδεικνύεται από τα λόγια του. Γράφει στο κεφάλαιο "Piazze": "Porticoes, όπως αυτά που χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι, πρέπει να φτιάχνονται γύρω από τις πλατείες". Η κιονοστοιχία του ορόφου διακόπτεται στο κεντρικό τμήμα από πέντε εξοχές του τοίχου, που διαμορφώνουν μια κανονική όψη παλατιού σύμφωνα με τα πρότυπα του Bramante. Ο Δωρικός ρυθμός του ισογείου διατηρεί ακόμη κάτι από το απλό μεγαλείο του Tempietto του Bramante και είναι εντελώς ανέγγιχτος από το προβληματικό στυλ του Michelangelo που ακριβώς αυτή την περίοδο αναβίωνε μια αρχαία πλατεία στα σχέδιά του για το Capitol.

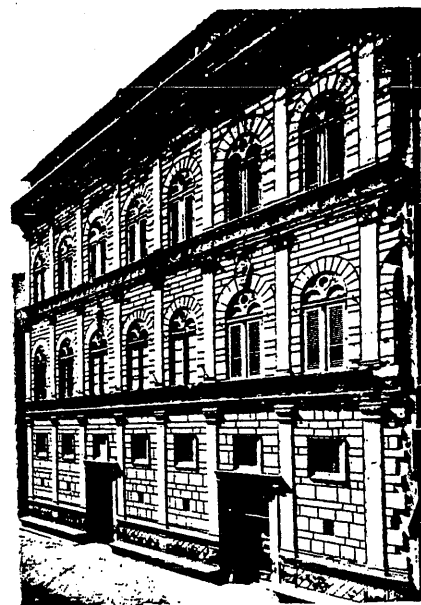


—Palazzo Thiene, Vicenza. Detail of elevation, after Haupt

Ο Palladio βρέθηκε στη Ρώμη το 1554. Η επίσκεψη αυτή επηρέασε καταλυτικά την αρχιτεκτονική του. Η πρώτη απόδειξη αυτής της αλλαγής είναι η όψη του Palazzo Thiene. Εδώ η ρουστίκ διαμόρφωση του ισογείου δεν έχει πλέον διακοσμητικό χαρακτήρα όπως στο Palazzo Porto. Αντίθετα, οι μεγάλοι, ακατέργαστοι, ορθογώνιοι λίθοι δίνουν την εντύπωση μάζας και δύναμης, όμοιας με αυτήν των τοιχών του Augustus γύρω από τις αγορές, που απετέλεσαν το πρότυπο του Bramante για το Palazzo de S. Biagio και τα άλλα παλάτια αυτής της ομάδας. Η πύλη της εισόδου, με ορθοστάτες από βαρείς εναλλασσόμενους μικρούς και μεγάλους προεξέχοντες κομπόλιθους είναι ένα χαρακτηριστικό που εχρησιμοποιείτο συνεχώς από τον Ιταλικό Μανιερισμό αφού το εισήγαγε ο Raphael στο Palazzo Pandolfini στη Φλωρεντία. Η τοιχοποιία του piano nobile δεν είναι λεία όπως στα τύπου Bramante Ρωμαϊκά παλάτια, αλλά συνίσταται σε επίπεδους, ακατέργαστους λίθους με οξύ περίγραμμα, στους οποίους υπερτίθενται οι ρυθμοί. Έτσι ο Palladio είναι συνεπής με την παράδοση που οδηγεί πίσω από το Palazzo Rucellai του Alberti στον τελευταίο όροφο του Colosseum. Οι Ιωνικές κολώνες αριστερά και δεξιά από τα παράθυρα είναι σχεδόν αόρατες πίσω από τους ορθογώνιους προεξέχοντες κομπόλιθους. Αυτή η non finito εμφάνιση ενός ρυθμού είναι στοιχείο που ενθουσίαζε τους αρχιτέκτονες του Μανιερισμού. Οι λείες Κορινθιακές παραστάδες και οι μικρές Ιωνικές κολώνες δημιουργούν ένα σύνθετο ρυθμό, καθόσον οι Ιωνικές κολώνες συνδέονται με



—Palladio. Palazzo Thiene, Vicenza. Façade, c. 1556-8

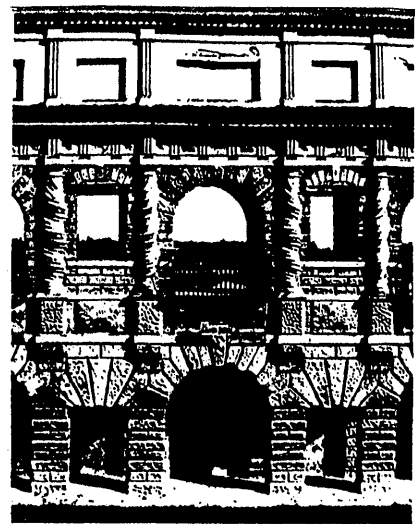


θριγκό που τρέχει κατά μήκος κάτω από τις παραστάδες. Η αλληλοδιείσδυση ενός μεγάλου και ενός μικρού ρυθμού επανέρχεται συχνά στη Μαννιεριστική αρχιτεκτονική. Στο ισόγειο εισάγεται η ίδια ιδέα, όπου δύο λείες σειρές πάνω και κάτω από τα παράθυρα αντιτίθενται στην ακανόνιστη επιφάνεια της ακατέργαστης ορθογώνιας λιθοδομής.

Παρά την ύπαρξη Μαννιεριστικών στοιχείων όπως σύγκρουση και περιπλοκή, το κτίριο δεν χαρακτηρίζεται από την ακρία ένταση του Michelangelo ή την παθολογική κινητικότητα του Giulio Romano. Αντίθετα είναι σε τάξη, συστηματικό και πλήρως λογικό, και κάποιος το κοιτά με αδέσμευτη περιέργεια μάλλον παρά με την βίαιη ανταπόκριση που προκαλούν πολλές πιο σύνθετες Μαννιεριστικές κατασκευές. Και πρέπει να λεχθεί ότι σε όλες του τις λεπτομέρειες φέρει τη σφραγίδα των κλασικών προτύπων του.

Ενα βήμα πάρα πέρα προς τη Μαννιεριστική κατεύθυνση είναι η όψη του Palazzo Valmarana που κτίσθηκε το 1566. Η αναφορά στα παλάτια του λόφου Capitoline του Michelangelo είναι προφανής στο συνδυασμό ενός γιγαντιαίου και ενός μικρού ρυθμού. Διαφέρουν όμως σημαντικά ως προς το ότι στο Palazzo Valmarana οι τοίχοι είναι πολύ περιορισμένοι και στην επιφάνειά τους υπάρχει συνωστισμός σχεδίων. Τα πλαίσια των παραθύρων στο piano mobile αγγίζουν το θριγκό στο πάνω μέρος και στις πλευρές περικλείονται από τα τεράστια κιονόκρανα. Μια άνιση, τυπικά Μαννιεριστική σύγκρουση εγείρεται ανάμεσα στη λεπτή διαμόρφωση των πλαισίων των παραθύρων και την ογκώδη μάζα των παραστάδων. Στο ισόγειο ο μικρός, Κορινθιακός ρυθμός προβάλλει πίσω από τις τεράστιες παραστάδες, ενώ οι λωρίδες στα πλευρά των παραθύρων αντιμετωπίζονται ως τοσκανικές παραστάδες και δίνουν την εντύπωση ενός τρίτου ρυθμού.

Το σύστημα στο Palazzo Valmarana δεν έχει συνοχή, σε αντίθεση με όλα τα κτίρια που έχουμε συζητήσει έως τώρα. Δεν διακόπτεται μόνο από την υπερβολικά υψηλή είσοδο, αλλά και από την πλήρως διαφορετική αντιμετώπιση των δύο ακραίων εσοχών. Εδώ τα παράθυρα πλαισιώνονται διαφορετικά και διαφέρουν στο ύψος, και, πάνω απ'όλα, ο τεράστιος ρυθμός των κυρίαρχων παραστάδων συμπληρώνεται και εξισορροπείται στις γωνίες από μικρές Κορινθιακές παραστάδες που φέρουν από μια γυναικεία μορφή. Με αυτό τον τρόπο εμφανίζονται εξασθενημένα τα σημεία



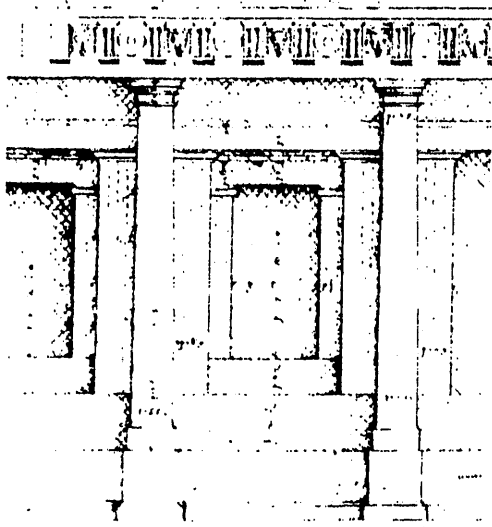
Giulio Romano, Μαγnum 1538-39



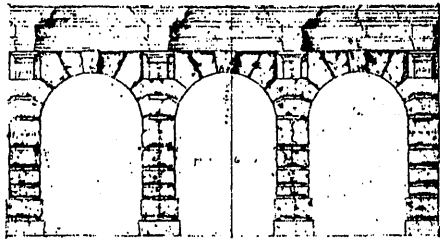
Michelangelo, St. Peter, Βατικανό.



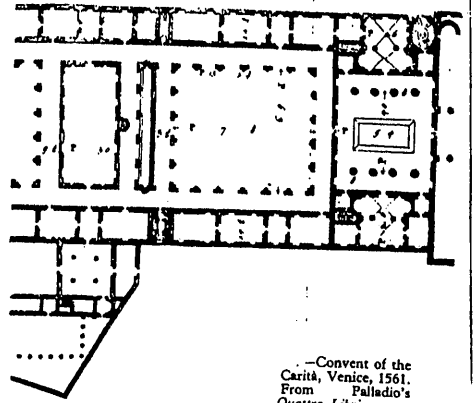
—Palazzo Valmarana. Detail



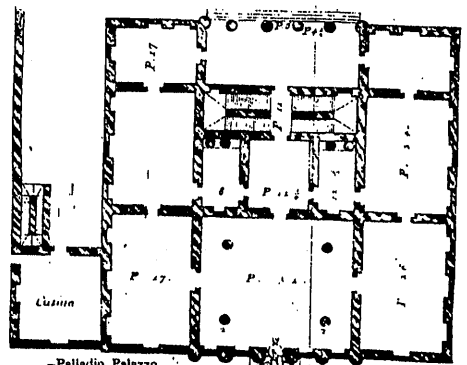
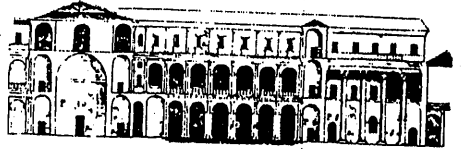
—Palladio. Drawing after a Roman wall at Verona. Royal Institute of British Architects, London



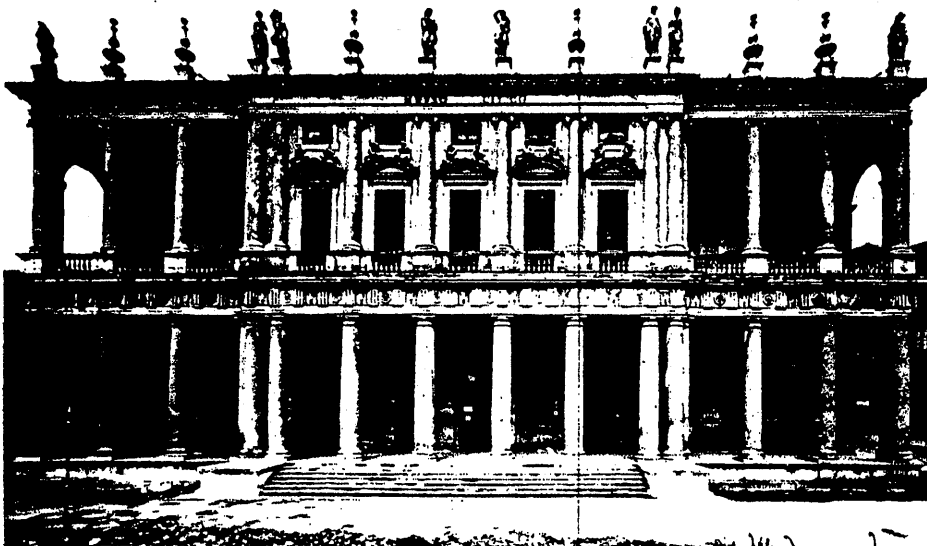
—Palladio. Drawing after Roman Arches on the Celio, Museo Civico, Vicenza



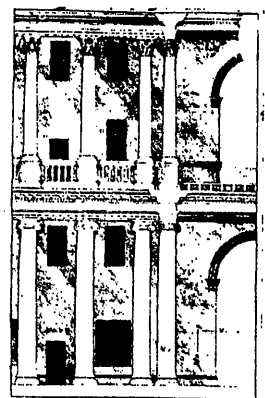
—Convent of the Carità, Venice, 1561. From Palladio's *Quattro Libri*



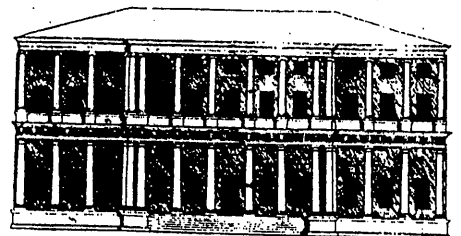
—Palladio. Palazzo Antonini at Udine, 1556. From *Quattro Libri*



Palladio, Palazzo Chiericati, Vicenza 1550.



—Detail of Palladio's 'Piazza', from *Quattro Libri*



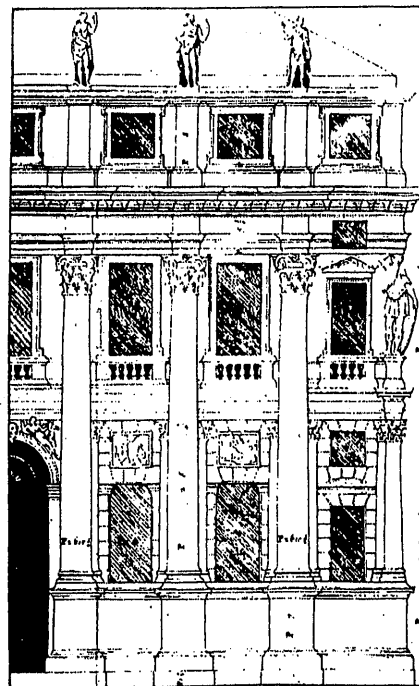
—Palazzo Chiericati from Palladio's *Quattro Libri*



που έπρεπε να έχουν τη μεγαλύτερη αντοχή. Η προεξοχή της κορνίζας πάνω από κάθε παραστάδα του μεγάλου ρυθμού δεν επαναλαμβάνεται στις γωνίες πάνω από τις ατλαντίδες, ενώ αντίθετα, ο θριγκός του μικρού ρυθμού ενώ ανήκει σε όλο του το μήκος σε ένα επίπεδο, σχηματίζει εξοχές κάτω από τις ατλαντίδες. Αυτό συνιστά περίπτωση τυπικής Μαννιεριστικής αντιστροφής. Ο μαννιερισμός του Palladio αυτή την εποχή είναι ενδιαφέρων καθ'ότι μετά τις "άγιες" δεκαετίες του 1530 και 1540, η κυρίαρχη τάση του 1550 και 1560 ήταν επιστροφή στον κλασικισμό "στην κανονικότητα, την συμμετρία, την τάξη".

Το Palazzo Valmarana δεν ήταν η τελευταία λέξη του Palladio. Το πλέον σημαντικό από τα μετέπειτα κτίριά του στη Vicenza είναι η Loggia del Capitano από την οποία κατασκευάσθηκαν μόνο τρεις εσοχές, το 1571. Η κύρια όψη προς την πλατεία είναι επίσης επηρεασμένη από τα παλάτια του Capitoline του Michelangelo. Ο Palladio εδώ εγκαταλείπει το παιχνίδι των διαφόρων ρυθμών και δίνει στην όψη μια εξαιρετικά δυναμική προβολή γιγαντιαίων μισών κολωνών. Αξιοσημείωτη είναι η αντιμετώπιση των εσοχών: τα παράθυρα διαπερνούν το θριγκό, και πολύ βαριά μπαλκόνια στηρίζονται πάνω σε κομμάτια κορνίζας με τρίγλυφα. Αυτή η αντιστροφή στη χρήση των κλασικών στοιχείων -πολύ σπάνια στον Palladio- εισάγεται από τον Michelangelo και γίνεται τυπικό χαρακτηριστικό της Μαννιεριστικής αρχιτεκτονικής. Ένα από τα πιο παράξενα χαρακτηριστικά αυτής της όψης είναι το *horror vacui* (φόβος του κενού): όλες οι ελεύθερες επιφάνειες τοίχου εξαφανίζονται κάτω από λαβυρινθώδη ανάγλυφα stucco. Η μικρή κλίμακα και η επιπεδότητα αυτών των διακοσμήσεων βρίσκονται σε έντονη αντίθεση με τις βαριές προεξοχές της μεγάλης κλίμακας της όψης. Το θέμα της υπερπλήρωσης των τοίχων με ανάγλυφα φαίνεται ότι ξεκινά από την πλάγια όψη. Η πλάγια όψη σε αντίθεση με τη συνήθη πρακτική του Palladio, διαφοροποιείται από την κύρια όψη. Το θέμα της πλάγιας όψης βασίζεται στο μοτίβο της θριαμβευτικής αψίδας. Παρόμοια υπερπλήρωση των κενών με ανάγλυφα απαντάται στην Αψίδα του Septimius Severus και εκείνη της Orange.

Φαίνεται ότι ενώ η Loggia ήταν υπό κατασκευή, έφτασαν τα νέα της νίκης των Βενετών επί των Τούρκων σε μια ναυμαχία το 1571. Η επίδραση των νέων ήταν προφανώς τόσο καταλυτική, ώστε ο Palladio αποφάσισε να διαφοροποιήσει την πλάγια όψη που δεν είχε



—Palazzo Valmarana. From Palladio's *Quattro Libri*



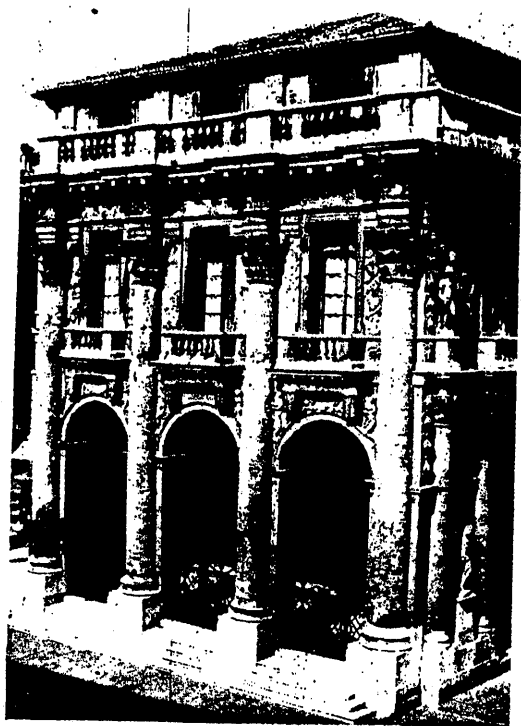
— Palladio. Palazzo Valmarana, Vicenza, 1566

ακόμη χτισθεί, από την μπροστινή, και να της δώσει το θέμα της θριαμβευτικής αφίδας. Με αλληγορικές μορφές της Νίκης και της Ειρήνης και ανάγλυφα σύμβολα της νίκης, δε μένει περιθώριο για άλλη ερμηνεία.

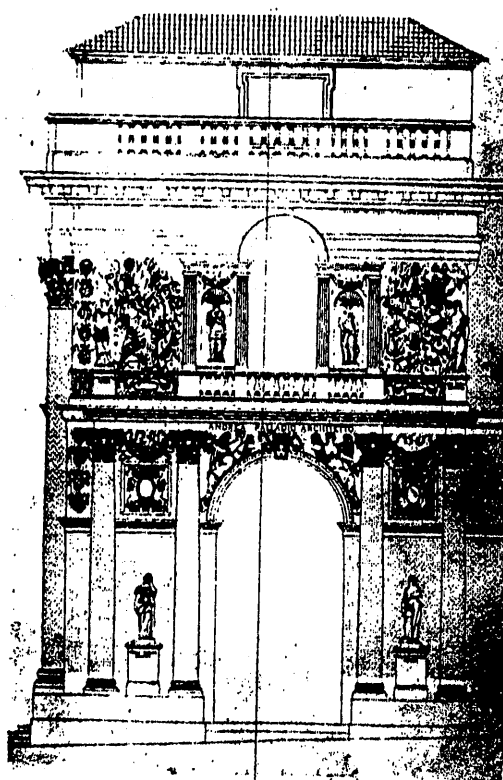
Η Loggia del Capitano βλέπει τη Βασιλική του Palladio στην ίδια πλατεία. Η σύγκριση δείχνει καθαρά τι είχε συμβεί στο πέρασμα 25 ετών. Αν και απορρέουν από όμοιες κλασικές πηγές τα δύο κτίρια δεν θα μπορούσαν να διαφέρουν περισσότερο. Η Βασιλική βασιζόταν στο Bramante, με άλλα λόγια σε μια σύγχρονη ερμηνεία της κλασικής αρχιτεκτονικής μάλλον παρά σε μια δική του. Η Loggia συνιστά έκφραση μιας ουσιαστικά προσωπικής προσέγγισης. Στα σχέδιά της πολλές κλασικές ιδέες συνδέονται. Μακριά όπως από το να είναι ορθόδοξη και αρχαιολογική, φαίνεται ότι μάλλον συνιστά μια ελεύθερη και συναισθηματική μεταμόρφωση κλασικών προτύπων.



31c—Detail of the side front of the Loggia del Capitano



—Palladio. Loggia del Capitano, Vicenza, 1571



—Side front of the Loggia del Capitano. Elevation after Haupt



## ΟΙ ΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΤΟΥ PALLADIO (III)

### I. Η Γέννηση μιας Ιδέας: Οι Όψεις των Εκκλησιών του Palladio

Ο Palladio σχεδίασε δύο μεγάλες εκκλησίες και μία όψη εκκλησίας στη Βενετία. Η όψη ανήκει στον S. Francesco della Vigna και άρχισε πιθανά να χτίζεται το 1562, εμπρός από μια κατασκευή του Jacopo Sansonino. Ο S. Giorgio Maggiore και ο Redentore (Λυτρωτής) ακολούθησαν αργότερα. Ο S. Giorgio Maggiore θεμελιώθηκε το 1566 αλλά η όψη κατασκευάστηκε μεταξύ 1597-1610. Ο Redentore ήταν τάμα του λιμού του 1576 και ολοκληρώθηκε το 1592, δώδεκα χρόνια μετά το θάνατο του Palladio.

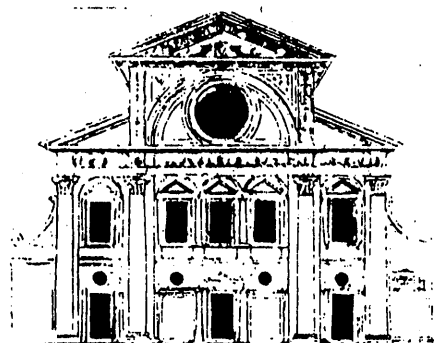
Στη συνέχεια θα εξετάσουμε τις όψεις των τριών ναών, που ακολουθούν το ίδιο πρότυπο: μια μεγάλη και μια μικρή όψη ναού διαπερνούν η μία την άλλη.

Η όψη της εκκλησίας αντιπροσώπευε για τους αρχιτέκτονες της Αναγέννησης ένα από τα πιο πολύπλοκα προβλήματα. Οι αρχιτέκτονες που σκεπτόντουσαν με κλασσικούς όρους και θεωρούσαν την Χριστιανική εκκλησία ως το νομότυπο διάδοχο του αρχαίου ναού, αγωνιζόντουσαν συνεχώς να εφαρμόσουν την όψη του κλασσικού ναού στην εκκλησία. Αλλά ανόμοια με τον κλασσικό ναό με τον ομοιόμορφο σηκό, οι περισσότερες εκκλησίες χτιζόντουσαν με το σύστημα της βασιλικής με υψηλό σηκό και χαμηλότερες πτέρυγες. Πώς θα μπορούσε η όψη του κλασσικού ναού και το απλό προστώ και το αέτωμα να εφαρμοσθεί σε μια τέτοια κατασκευή; Ο Alberti πρώτος έλυσε το πρόβλημα στον S. Andrea στη Mantua (1470). Αλλά ο συνδυασμός της όψης του κλασσικού ναού με τη θριαμβευτική αψίδα αν και προσέφερε εξαιρετικά ικανοποιητική λύση για την περίπτωση, ήταν πολύ σύνθετη και προσωπική ώστε να γίνει γενικά αποδεκτή. Επίσης για λόγους αναλογιών συχνά ήταν αδύνατο να καλυφθούν και ο σηκός και τα πτερά με μια απλή όψη ναού.

Το επόμενο βήμα έγινε από τον Bramante 10 χρόνια μετά τον S. Andrea, στα σχέδια για την όψη της S. Maria di S. Satiro στο Μιλάνο (1480). Για πρώτη φορά στην Αναγέννηση ο Bramante χρησιμοποίησε εδώ τμήματα αετώματος σε αντιστοιχία με τα πτερά και δημιούργησε την εντύπωση ενός μεγάλου αετώματος που ανοίγει στα δύο από μια κεντρική διαμόρφωση που στέφεται επίσης με αέτωμα. Ενας πλατύς θριγκός χωρίζει στα δύο την όψη. Οι τέσσερις



Alberti, S. Andrea, Mantua (1470).



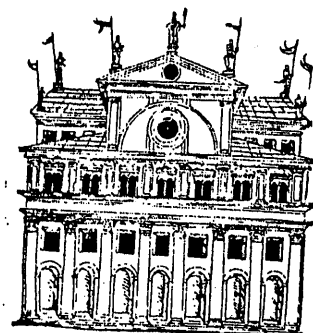
—Bramante. Design for S. Maria di S. Satiro, Milan, c. 1480, Louvre



—Peruzzi (?). Cathedral at Carpi, 1515

μεγάλες ομοιόμορφες παραστάδες του κυρίως ορόφου αντιστοιχούν στον σηκό και τα πτερά και έτσι τα ενοποιούν σε ένα κοινό σύστημα. Το κυκλικό παράθυρο του άνω τμήματος έχει τυπικό χαρακτήρα του Quattrocento.

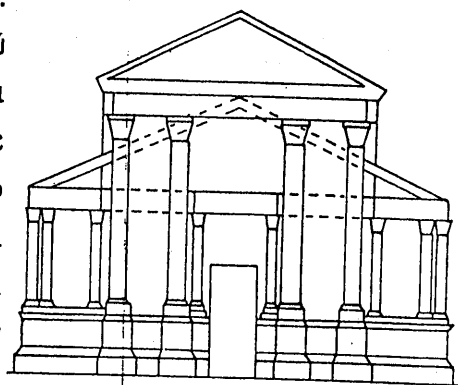
Ο τρόπος αυτός αντιμετώπισης της όψης από τον Bramante προφανώς οφείλεται σε ερμηνεία των σκοτεινών λόγων του Vitruvius για "διπλή τοποθέτηση των αετωμάτων" στη Βασιλική του Fano. Το γεγονός ότι ο Bramante προσπάθησε να ερμηνεύσει αυτό το κείμενο αποδεικνύεται έμμεσα, γιατί ο μαθητής του Cesariano, στην έκδοσή του του Vitruvius (1521), εικονογραφεί τη Βασιλική του Fano με ένα σχέδιο που προέρχεται από την πρόταση του Bramante για τη S. Maria di S. Sativo.



—Cesariano's Reconstruction of the Basilica at Fano. From Philander's *Vitruvius*, 1544

Ένα βήμα πάρα πέρα προς την κατεύθυνση του Palladio έκανε ο Peruzzi στην όψη της παλιάς Καθεδρικής στο Carpi, που χτίστηκε το 1515. Η σχέση με το σχέδιο του Bramante είναι προφανής. Αλλά ο Peruzzi έκανε το αποφασιστικό βήμα της χρήσης ενός γιγαντιαίου ρυθμού για το σηκό και ενός μικρού για τα πτερά. Έτσι σχεδόν πρόβλεψε το σχήμα του Palladio. Όμως, όπως και ο Alberti, ενέμειξε την όψη του ναού με το μοτίβο της θριαμβευτικής αψίδας, και έτσι, όπως θα έλεγε ο Palladio απέτυχε να αναπτύξει ένα ομοιόμορφο σύστημα σχεδιασμού.

Ο Palladio ολοκλήρωσε αυτό που ξεκίνησαν οι προκάτοχοί του. Επέμεινε στη διατήρησή της καθαρής όψης του κλασσικού ναού εμπρός στο σηκό. Ο S. Francesco della Vigna και ο S. Giorgio είναι πρότυποι, ο Redentore είναι *in antis*, όλοι βέβαια προβαλλόμενοι σε τοίχο. Οι μικρές εσοχές που αντιστοιχούν στα πτερά στις δύο πλευρές του σε ελαφρά προεξοχή κεντρικού τμήματος ορίζονται καθαρά και συνδέονται με μισές κολώνες τόσο προς τα μέσα όσο και προς τα έξω. Επιπλέον, ο ρυθμός των μικρών κολωνών διαπερνά την κυρίως όψη του ναού, όχι μόνο πλαισιώνοντας την κεντρική είσοδο αλλά και με τη συνέχεια του θριγκού σε όλο το μήκος της όψης. Με αυτό τον τρόπο οι δύο ρυθμοί συνδέονται στενά. Η εκζήτηση και ο διανοουμενισμός του σχεδίου είναι πραγματικά Μανιεριστικά, πολύ απομακρυσμένα από αυτό που θα μπορούσε να αποκαλεσθεί Αναγεννησιακή αφέλεια. Ακόμη, σε αντίθεση με τον βαθειά ενοχλητικό Μανιερισμό του Michelangelo, ο Μανιερισμός του Palladio είναι εγκρατής και ακαδημαϊκός: σπάνια ασχολείται με λεπτομέρειες· τα κιονόκρανα και ο θριγκός διατηρούν την κλασσική



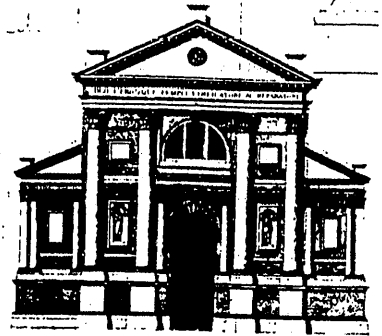
S. Francesco della Vigna:  
Schematic representation of the two interpenetrating temple fronts

τους σημασία, σχήμα και αναλογία. Είναι το παιχνίδι ολόκληρων κλασικών ενοτήτων που προσδίδει τον Μαννιεριστικό χαρακτήρα του όλου.

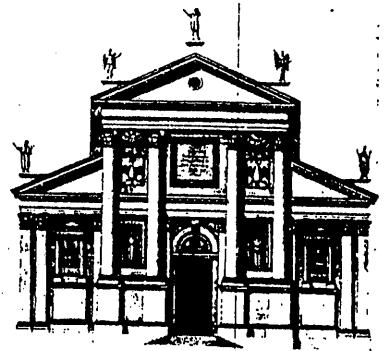
Η χρήση από τον Palladio δύο αετωμάτων στην ίδια όψη νομιμοποιείται όχι μόνο από την προβληματική Basilica στο Fano, αλλά, πάνω απ'όλα, από τη συνύπαρξή τους στον πλέον σεβαστό αρχαίο ναό, το Pantheon, όπου το ένα αέτωμα στέφει το προστώ, ενώ το άλλο, πιο πίσω, προσκολλάται στο υψηλό αττικό που προεξέχει από τη Rotonda. Από δω επίσης απορρέει το αττικό στο Redentore του Palladio.

Μέχρι τώρα εξετάσαμε τις τρεις όψεις του Palladio υπό το φως της θεμελιώδους ομοιομορφίας τους. Αν και στις τρεις περιπτώσεις το σύστημα είναι ταυτόσημο, υπάρχουν σημαντικές διαφορές. Οι S. Francesco και S. Giorgio χρονικά κοντά, δείχνουν στενή ομοιότητα. Πρέπει επίσης να μπορούμε ότι ο S. Giorgio όπως τον βλέπομε σήμερα, δεν φαίνεται να αντιστοιχεί στις προθέσεις του Palladio. Η ασυνέπεια που υπάρχει ανάμεσα στο επίπεδο εκκίνησης των μεγάλων μισών κολωνών που στέκονται σε υψηλές βάσεις και των μικρών παραστάδων που ξεκινούν σχεδόν από το έδαφος, δεν περιλαμβάνετο στα πρότυπα σχέδια του Palladio. Όπως αποδεικνύουν τα σχέδιά του, ο Palladio θεωρούσε την κοινή εκκίνηση των δύο ρυθμών ως βασικό στοιχείο της ενότητας της όψης. Συγκρίνοντας τις όψεις των S. Francesco και S. Giorgio φαίνεται ότι παρά την ομοιότητα της γενικής αντιμετώπισης, υπάρχει εξέλιξη όσον αφορά τη σχέση των δύο ρυθμών. Στον S. Giorgio ο μικρός ρυθμός κερδίζει σε σημασία συγκρινόμενος με τον S. Francesco, και η σχέση ανάμεσα στον μικρό και τον μεγάλο ρυθμό είναι τώρα κοντά στον μεταγενέστερο Redentore. Αυτή η αλλαγή κάνει την οπτική εντύπωση της αλληλοδιείσδυσης των δύο όψεων κλασικού ναού περισσότερο πειστική.

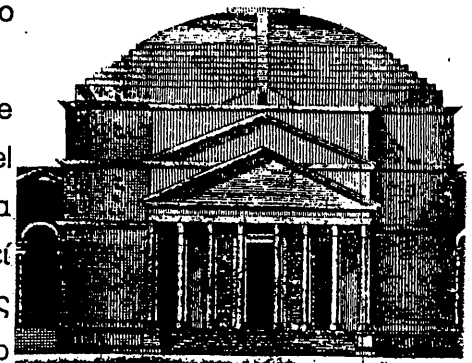
Η σχέση των S. Francesco και S. Giorgio με το Redentore μπορεί να συγκριθεί με αυτήν του Palazzo Valmarana με την Loggia del Capitanio. Στην όψη του Redentore επικρατεί, πάνω απ'όλα, μια νέα και δυναμική συγκέντρωση. Το μοτίβο του μεγάλου ναού κυριαρχεί και δεν εμφανίζονται διαπεραστικές λεπτομέρειες στις εξωτερικές εσοχές, ενώ η εσοχή της εισόδου καταλαμβάνεται πλήρως από το απλό υπόστηλο αέτωμα που πλαισιώνει την πόρτα. Επίσης, η πλατιά



-Palladio, S. Francesco della Vigna, Venice, 1562. From Bertotti Scamozzi



-Palladio, S. Giorgio Maggiore, Venice, 1566-1610. From Bertotti Scamozzi



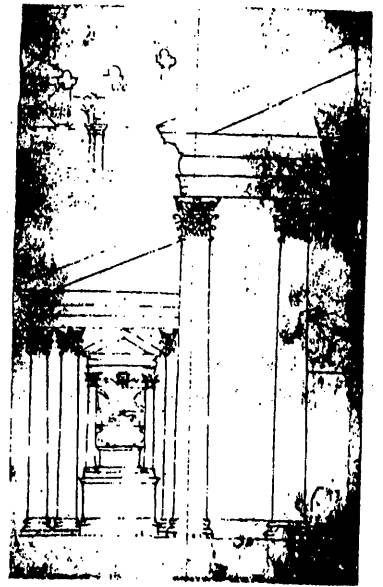
-Palladio's Design of the Pantheon. From Burlington's *Fabbriche Antic*

κλίμακα, μιμούμενη τους αρχαίους ναούς, συνδέει τις τρεις εσοχές του κολοσσιαίου ρυθμού. Αλλά η μεγαλύτερη συγκέντρωση συνδυάζεται με πολυπλοκότητα που δεν εμφανίζεται στις προηγούμενες όψεις. Το παιχνίδι ανάμεσα στα συστήματα των δύο ναών τονίζεται τώρα με ιδιόμορφες επαναλήψεις. Το μεγάλο αέτωμα επαναλαμβάνεται στο αέτωμα της πόρτας και τα τμήματα αετωμάτων των πλαγίων εσοχών επαναλαμβάνονται ψηλότερα, σε βαθύτερο επίπεδο.

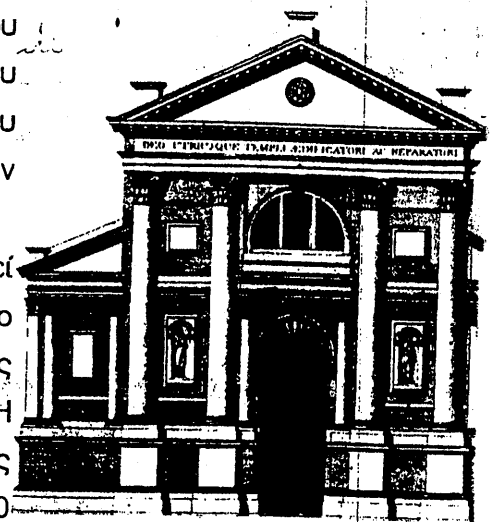
Το επάνω αέτωμα διχοτομείται από ένα ορθογώνιο αττικό, που απέρρευε, όπως είδαμε, από το Pantheon. Δεν χρειάζεται να τονίσουμε ότι ο περίπλοκος κλασικισμός του Redentore βρίσκεται σε μεγάλη απόσταση από τον απλό, ανεπιτήδευτο κλασικισμό της πρώιμης περιόδου του Palladio.

Αν και οι αλληλοτεχνόμενες όψεις ναών του Palladio πρέπει να θεωρηθούν ως τυπικές ερμηνείες του 16ου αιώνα στην αρχαία αρχιτεκτονική, εκπληρώνουν τις βασικές απαιτήσεις όλης της κλασικής αρχιτεκτονικής από τις μέρες της αρχαιότητας. Με τη χρήση μοτίβων ναών εμπρός από το σηκό και τα πτερά, π.χ. μοτίβα του ίδιου είδους και διεκπεραιώνοντας το θέμα με απόλυτη συνέπεια, επιτυγχάνει συμφωνία όλων των μερών, *dispositio* με όρους του Vitruvius. Επί πλέον, οι κατασκευές του υπακούουν επίσης στον Vitruvius την εξαιρετικά σημαντική παραδοχή για *symmetria*, που συνίσταται στην καθορισμένη μαθηματική αναλογία των μερών μεταξύ τους και προς το σύνολο.

Η όψη του S. Francesco della Vigna μπορεί να χρησιμοποιηθεί για μια επίδειξη. Σύμφωνα με τον Vitruvius, μια μετρική ενότητα, το *modulus*, εφαρμόζεται σε όλες τις διαστάσεις της όψης. Η διάμετρος των μικρών κολωνών που είναι 2 πόδια συνιστά τη βασική ενότητα. Η διάμετρος του μεγάλου ρυθμού είναι 2 *moduli*, δηλ. 4 πόδια. Το ύψος των μικρών κολωνών είναι 20 πόδια (10 *moduli*) και των μεγάλων 40 πόδια (20 *moduli*). Και στις δύο περιπτώσεις η αναλογία της διαμέτρου προς το ύψος είναι 1:10 και η αναλογία του μικρού ρυθμού προς το μεγάλο είναι 1:2. Το πλάτος του μεσοδιαστήματος των κεντρικών κολωνών είναι πάλι 20 πόδια (10 *moduli*). Ακόμη και χωρίς να χαρτογραφήσουμε όλες τις διαστάσεις, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, όπως στον Alberti την S. Maria Novella, απλές αναλογίες του ίδιου *modulus* ισχύουν διεξοδικά στο κτίριο. Αυτή όμως



—Palladio. Design for S. Giorgio Maggiore, Venice. Royal Institute of British Architects, London



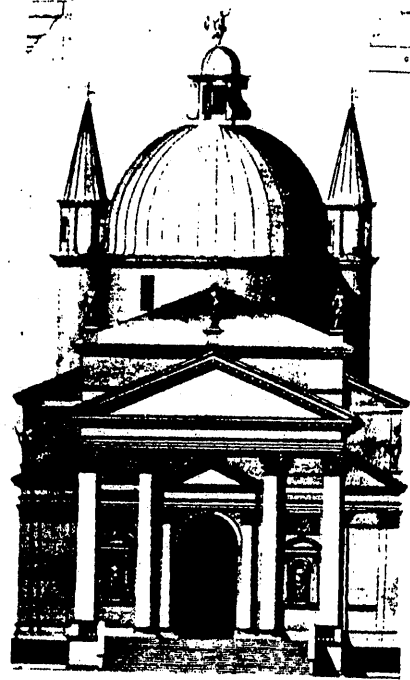
33a—Palladio. S. Francesco della Vigna, Venice, 1562. From — Bertotti Scamozzi

δεν είναι ολόκληρη η ιστορία. Το κεντρικό τμήμα της όψης εμπρός από τον σηκό, έχει πλάτος 27 moduli. Τα 27 είναι μέρος της μουσικής αρμονίας των Πυθαγορείων. Symmetria για τον Palladio σήμαινε περισσότερα πράγματα από την εφαρμογή ενός απλού συστήματος αναλογιών. Η Symmetria συνιστούσε σημαντική σχέση αριθμών, σε αρμονία με την κοσμική τάξη που είχαν αποκαλύψει ο Πυθαγόρας και Πλάτων.

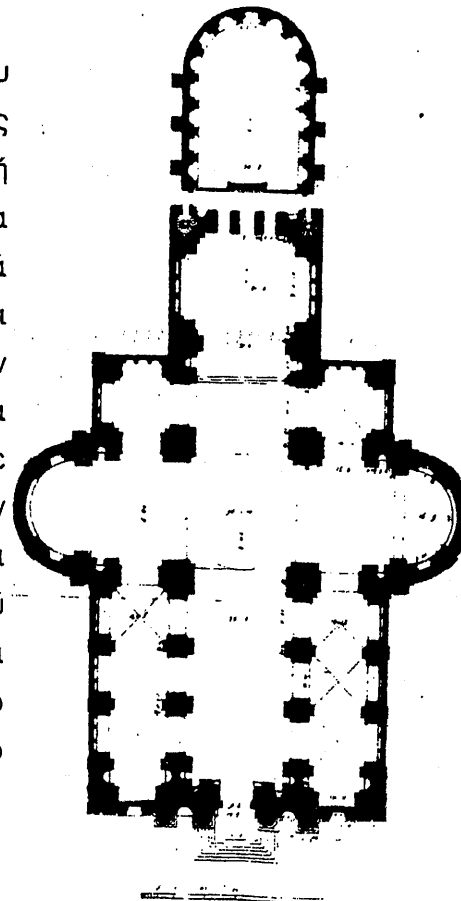
Με τον τύπο αυτόν των όψεων των εκκλησιών του, ο Palladio είχε επιλύσει ένα από τα μεγάλα προβλήματα της Χριστιανικής αρχιτεκτονικής. Από κλασική άποψη κάποιος δεν μπορεί να πάει πέρα από αυτή τη λύση και αυτή είναι η αιτία που ο Palladio επανέλαβε τον ίδιο τύπο στις τρεις όψεις του για βασιλικές. Από τη στιγμή που το πρόβλημα είχε επιλυθεί, μπορούσε να δώσει ποικιλία απαντήσεων χωρίς να αλλάξει την ουσία. Οι όψεις του Palladio αντιπροσωπεύουν την αποκορύφωση μιας εξέλιξης στην οποία συνεισέφεραν σημαντικά οι μεγάλοι κλασικοί αρχιτέκτονες Alberti, Bramante και Peruzzi. Δεν πρέπει να μας εκπλήσσει επομένως το γεγονός ότι τα σχέδια του Palladio αποδείχθηκαν εξαιρετικά επιτυχή και υιοθετήθηκαν και απετέλεσαν αντικείμενο αντιγραφής για 250 χρόνια.

## 2. Οι Οπτικές και Ψυχολογικές έννοιες του Palladio: Il Redentore

Οχι μόνο οι όψεις, αλλά και οι κατόψεις των εκκλησιών του Palladio με αποκορύφωση τον Redentore, απέχουν ολόκληρους κόσμους από οποιαδήποτε άλλη κεντρικά σχεδιασμένη Ιταλική εκκλησία. Ηδη ο S. Giorgio Maggiore επιδεικνύει μερικά ασυνήθιστα χαρακτηριστικά: η κάτοψη συνίσταται σε τρεις καθαρά διαχωρισμένες ενότητες, τον Λατινικό Σταυρό με κοντό σηκό και εντυπωσιακό κεντρικό χώρο με τρούλλο· το ορθογώνιο ιερό, και τον χώρο της χορωδίας που χωρίζονται με ένα εντυπωσιακό πέτασμα από κολώνες. Η μια ενότητα διαχωρίζεται επίσης από την άλλη με σκαλιά. Χρωματική διαφοροποίηση ενισχύει τον καθορισμό των χώρων: οι μισές κολώνες από γκριζα πέτρα στο σηκό τοποθετούνται εμπρός από κατάλευκες παραστάδες· έτσι ο χαρακτήρας του σηκού ενισχύεται ως ρυθμικά χωρισμένης ενότητας, ενώ η εγκάρσια κατεύθυνση τονίζεται και δημιουργεί ένταση με τον επιμήκη κύριο γεωμετρικό άξονα του σηκού. Το αρχιτεκτονικό σύστημα αλλάζει στο



—Palladio. Il Redentore, Venice, 1576-92. From Bertotti Scamozzi



—Palladio. S. Giorgio Maggiore, Venice. Plan

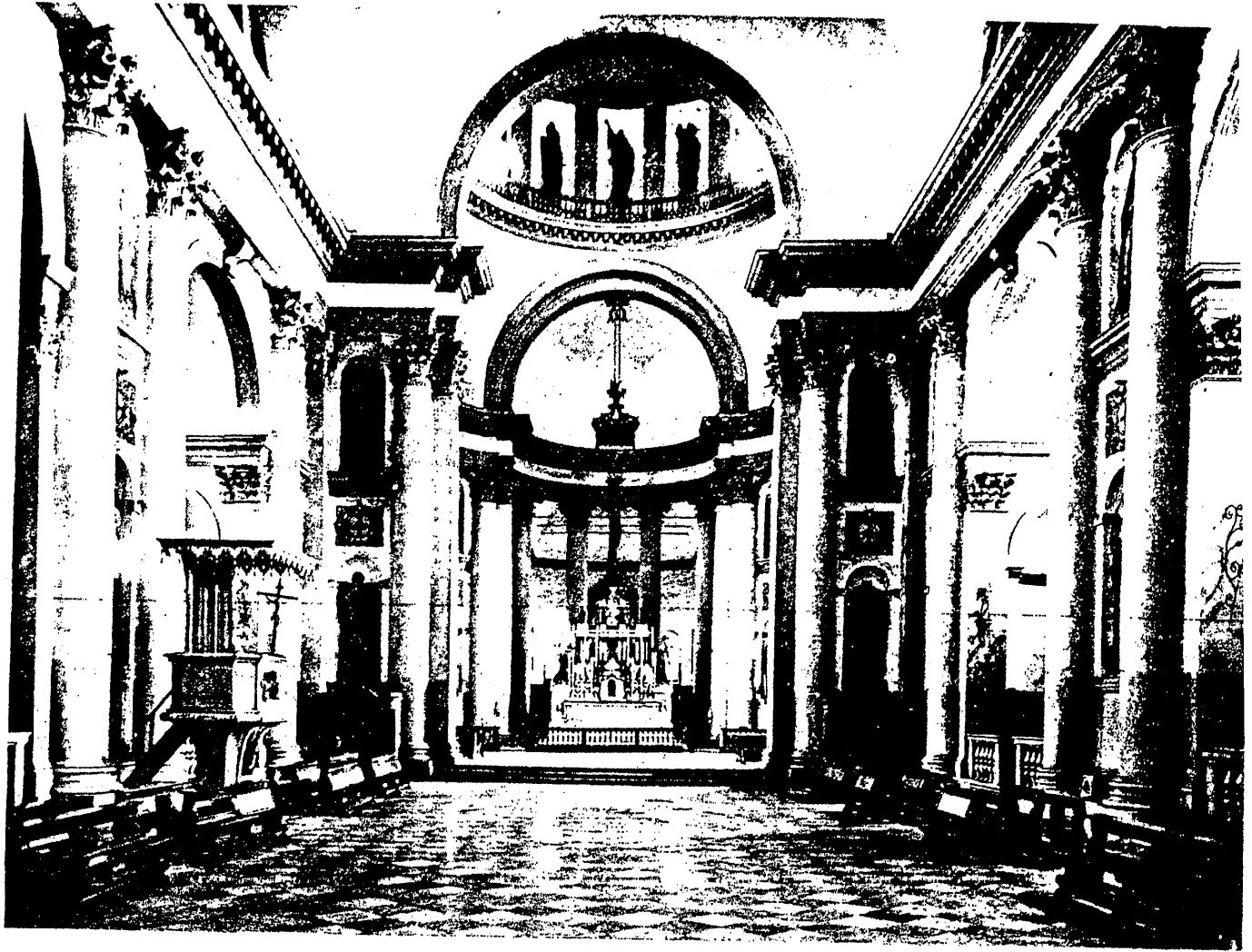


-Palladio. S. Giorgio Maggiore, Venice. Nave

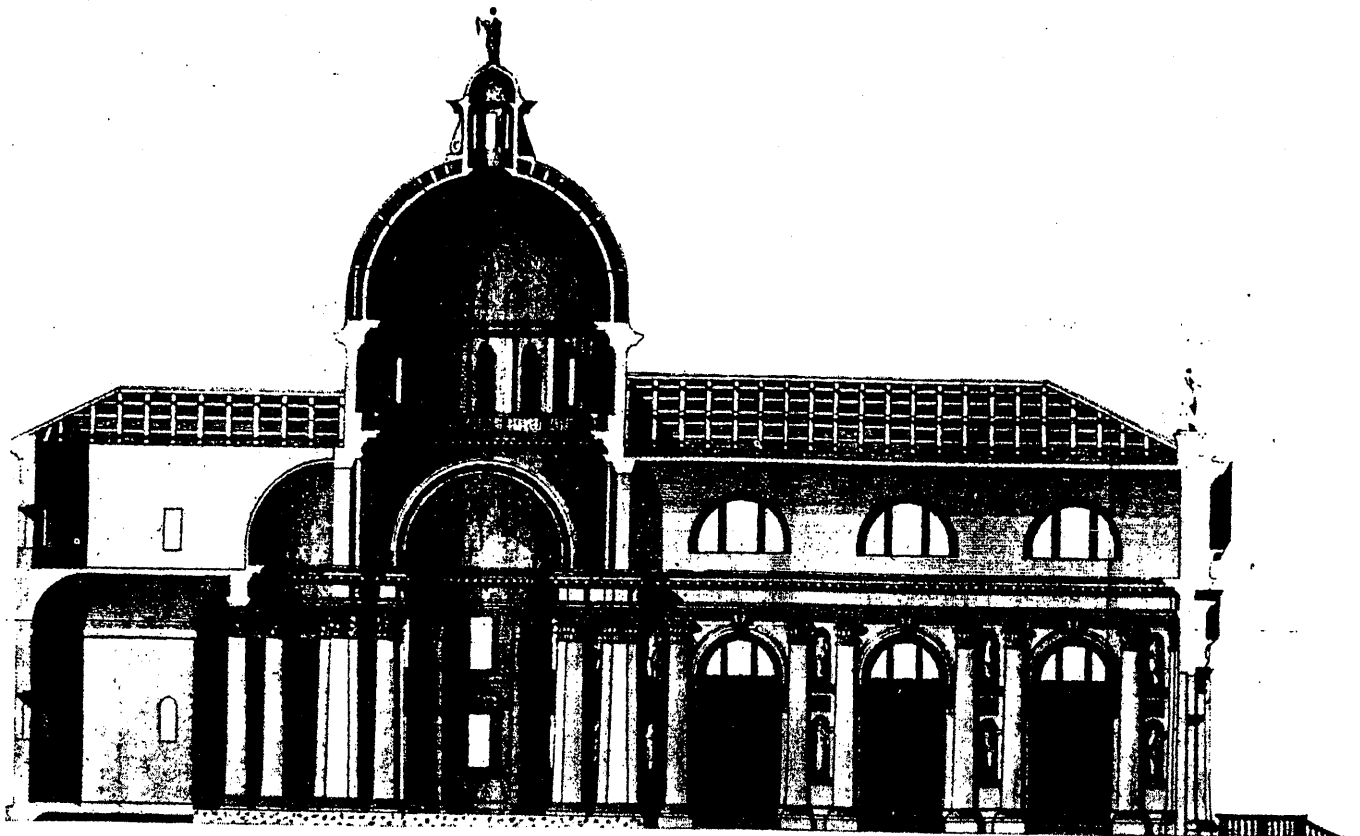


-Palladio. S. Giorgio Maggiore, Venice. Section





-Palladio. Il  
Redentore,  
Venice, 1576-92

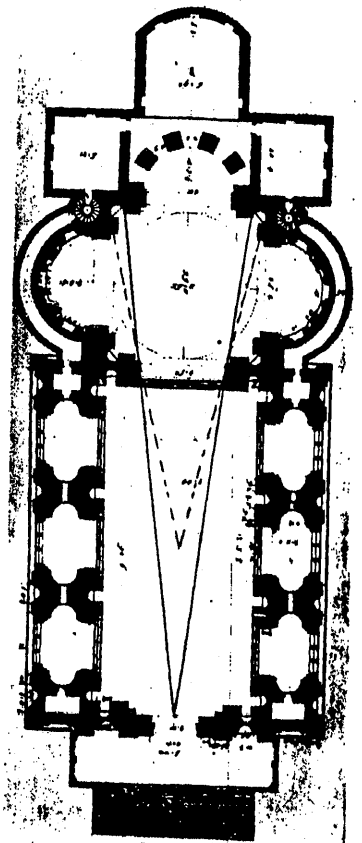


Том 1

χώρο της χορωδίας. Αντί να συνεχίσει τον μεγάλο ρυθμό, εδώ ο Palladio έδωσε μια ακολουθία από μικρής κλίμακας εναλλασσόμενες εσοχές και αετωματικά πλαίσια παραθύρων, που απορρέει από κλασσικά πρότυπα. Τα μεγάλα ημικυκλικά παράθυρα του θόλου, των παρεκκλησίων και του ιερού εγγυώνται τον ομοιόμορφο φωτισμό σε όλο το χώρο της εκκλησίας.

Η μοναδικότητα αυτής της σύλληψης ενισχύεται με τον Redentore, όπου τα προαναφερθέντα στοιχεία προσαρμόζονται σε διαφορετικό τύπο κάτοψης. Τα πτερά έχουν αντικατασταθεί με τρία βαθιά παρεκκλήσια από κάθε πλευρά του σηκού. Ομοια με τον σηκό του S. Andrea στη Mantua από τον Alberti, ο σηκός του Redentore είναι αναβίωση μιας αίθουσας των Ρωμαϊκών θερμών· εδώ ο Palladio, με την αλύγιστη υπομονή του να διευκρινίζει τα θεμελιώδη αντιμετωπίζει και δίνει λύση στο παλιό πρόβλημα του "σύνθετου" τύπου εκκλησίας, όπου μια κεντρική κατασκευή με τρούλλο ενοποιείται με ένα επιμήκη σηκό. Είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο ότι οι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης προσπάθησαν να δώσουν λύση με αναλογικές και ανθρωπομετρικές επινοήσεις. Ενώ προσπάθησαν με αυτόν τον τρόπο να συνδέσουν δύο γεννητικά διαφορετικές μονάδες, ο Palladio ακολούθησε τον αντίθετο δρόμο και αποκόλλησε ξεκάθαρα τον επιμήκη σηκό από την κεντρική περιοχή με τρεις ημικυκλικές αφίδες. Η ατομικότητα του σηκού ενισχύεται από δύο στενές υποχωρήσεις από τις δύο πλευρές της μεγάλης αφίδας του κέντρου, που επαναλαμβάνονται συμμετρικά, αριστερά και δεξιά από την είσοδο.

Τα κύρια στοιχεία της διάρθρωσης του σηκού επαναλαμβάνονται στην κεντρική ενότητα με σημαντικές παραλλαγές, με αποτέλεσμα την ποικιλία στην ενότητα. Η ενότητα των διακεκριμένων χώρων επιτυγχάνεται με αντίστοιχες προοπτικές κατά μήκος μεγάλων χώρων μάλλον, παρά με την ομοιόμορφη αντιμετώπιση της άρθρωσης του τοίχου όπως συνηθιζόταν στην κεντρική Ιταλία. Ετσι, οι φυγές που χαράσσονται στο ισόγειο δείχνουν ότι από την είσοδο ο επισκέπτης βλέπει στο βάθος του σταυρού μια μισή κολώνα που ζευγαρώνεται με μια παραστάδα και συνιστά ακριβή επανάληψη του ίδιου σχηματισμού κάτω από την αφίδα του σηκού. Προχωρώντας κατά μήκος του κεντρικού άξονα, βλέπει όλο και περισσότερα από τα υποστηλώματα του θόλου, έως ότου από το μέσον του σηκού, μια ομάδα από μισές κολώνες και



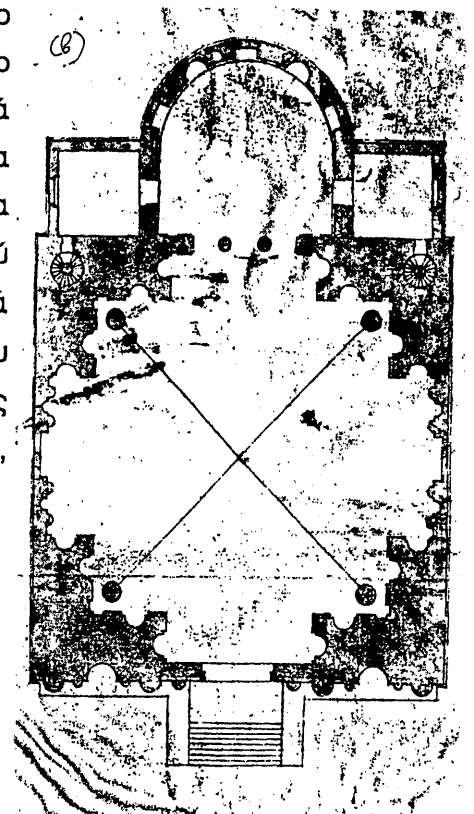
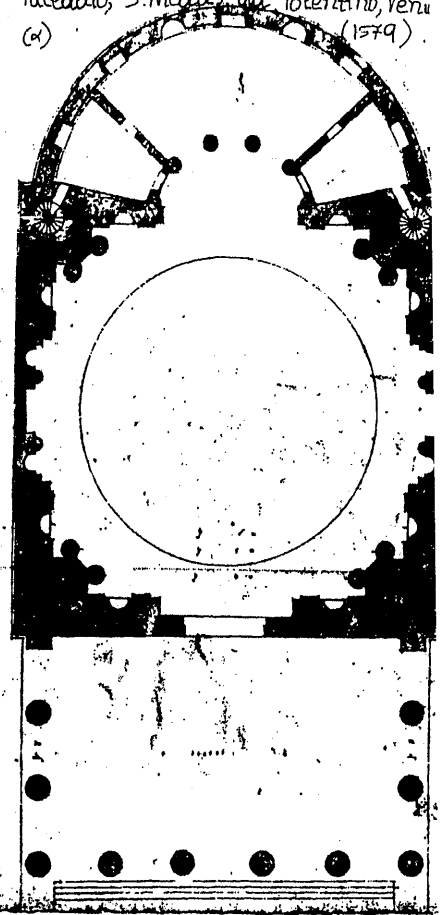
Ρ2111, Il Redentore.

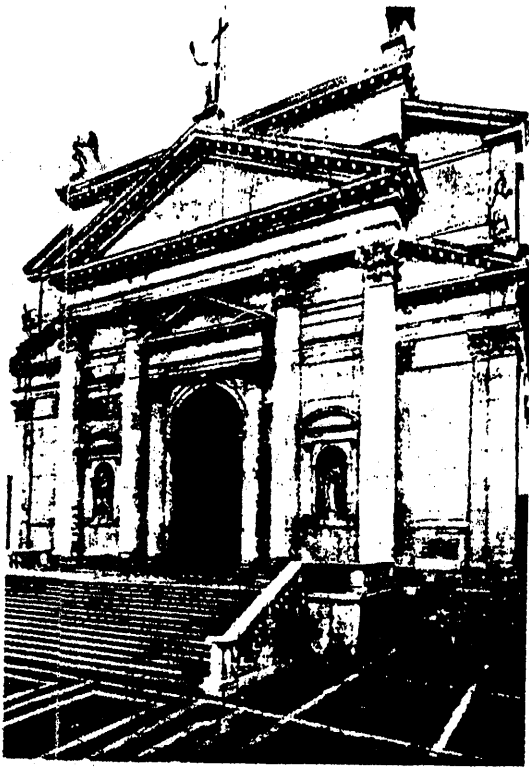
εσοχές στενά όμοιες με τις υποχωρήσεις στο τέλος του σηκού, εμφανίζεται στο οπτικό του πεδίο. Με αυτή την επανάληψη, ο Palladio δημιούργησε ένα νέο είδος συνοχής ανάμεσα στο σηκό και τον κεντρικό χώρο. Οπτικές επινοήσεις, που θυμίζουν σκηνικό θέατρου, εξισορροπούν και επισκιάζουν την αντικειμενικά χωριστή κατασκευή.

Ένα άλλο επαναστατικό χαρακτηριστικό είναι το τόξο από ελεύθερα ιστάμενες κολώνες που χωρίζει το ιερό από τον χώρο της χορωδίας, και απορρέει από τις Ρωμαϊκές θέρμες. Αυτές οι κολώνες έχουν τριπλό χαρακτήρα. Πρώτο, σχηματίζουν ένα δυναμικό finale, ένα crescendo κοντά στην Αγία Τράπεζα, δείχνοντας απελευθερωμένες τις μισές κολώνες του σηκού από την προσκόλλησή τους στον τοίχο. Δεύτερο, χρησιμεύουν στο να διατηρηθεί η ομοιομορφία του κεντρικού τμήματος με την επανάληψη του σχήματος της αψίδας που ακολουθούν οι κολώνες στις πλευρικές αψίδες του κεντρικού τμήματος, ενώ συγχρόνως, ο χώρος της χορωδίας ενσωματώνεται στην εκκλησία. Τέλος, το πέτασμα από κολώνες προσκαλεί το βλέμμα να περιπλανηθεί στο χώρο του μη επιτρεπτού. Έτσι, οι κολώνες σχηματίζουν οπτικό και ψυχολογικό όριο και, συγχρόνως, οπτικό και ψυχολογικό κρίκο με ένα κόσμο μη προσιτό στον κοινό άνθρωπο.

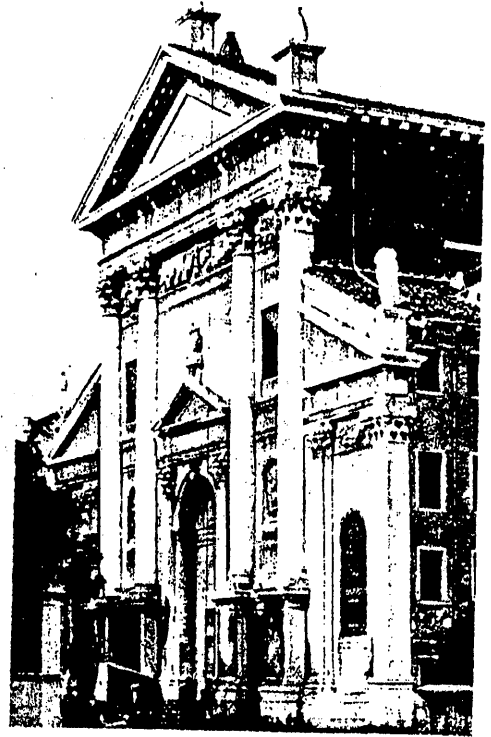
Ο Palladio εφάρμοσε το μάθημα του Redentore σε ένα λίγο μεταγενέστερο σχέδιο για μία κεντρικά σχεδιασμένη εκκλησία. Στο πρώτο από τα δύο σχέδια, επανέλαβε τη λύση του S. Giorgio Maggiore, στο δεύτερό αυτή του Redentore. Είναι φανερό από αυτά τα σχέδια ότι η επινοήση του πετάσματος από κολώνες βοηθά να διατηρηθεί η ακεραιότητα του κεντρικού χώρου και, συγχρόνως, να ξεπεραστούν τα όριά του. Οπτικές και ψυχολογικές έννοιες αυτού του τύπου σκιαγραφούνται στα προηγούμενα έργα του Palladio, αλλά ήταν οι ιδέες που πραγματοποιήθηκαν στον Redentore που αποδείχθηκαν εξαιρετικά γόνιμες όχι μόνο σε διάφορους Ιταλούς δασκάλους όπως οι Longhena, Bernini, Guarini, Jurarra και Vittone, αλλά επίσης και με αρχιτέκτονες πέραν των Αλπεων.

Palladio, S. Nicolas da Tolentino, Venezia (1579)





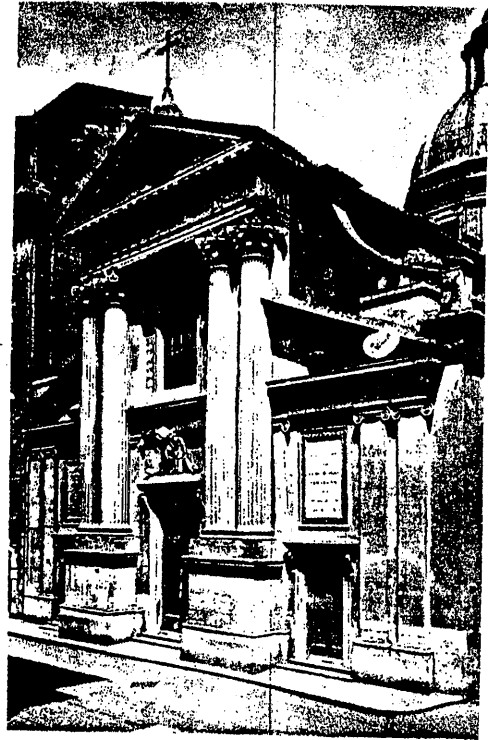
—Il Redentore, façade



—Andrea Tirali. S. Vitale, Venice, 1700



—Francesco Maria Preti.  
Cathedral, Castelfranco, 1723



—Giuseppe Valadier. S. Rocco, Rome, 1834

# Μανιερισμός: Χειραφέτηση της Αρχιτεκτονικής από τον Θεϊκό Κόσμο

## 1. Γενικά

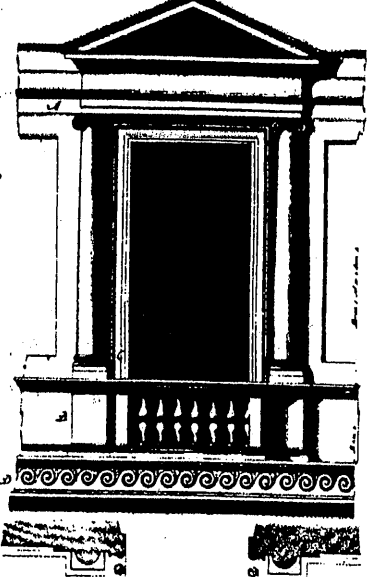
Ο πνευματικός κόσμος της Αναγέννησης όπου ο μικρόκοσμος του ανθρώπου διέπεται από κοινές αρχές με τον θεϊκό, τον μακρόκοσμο του σύμπαντος, διαταράσσεται στις αρχές του 16ου αιώνα. Η απομάκρυνση των τεχνών από το ρόλο τους ως χειρωνακτική δραστηριότητα σταδιακά τις μεταμορφώνει σε ένα κόσμο αφ' εαυτού, που συνιστά πεδίο επίδειξης της δεξιοτεχνίας του καλλιτέχνη μάλλον, παρά έκφραση οποιασδήποτε θρησκευτικής έννοιας. Το συμπαντικό μέτρο που ορίζει την ύπαρξη ενός έργου κατά την Αναγέννηση τείνει να αντικατασταθεί από το μέτρο της ψυχολογίας του ανθρώπου. Ο Redentore του Palladio εκφράζει με τον καλλίτερο τρόπο την συνύπαρξη των δύο αντιθέτων αυτών τάσεων: τόσο τον σεβασμό των μαθηματικών κανόνων με βάση τους οποίους η ανθρώπινη δημιουργία μετέχει της θεϊκής, όσο και την έκφραση της διάστασης μεταξύ κοσμικού και θεϊκού με όρους οπτικούς, της ψυχολογίας του ανθρώπου.

## 2. Η "άτεχνη" τέχνη του Giulio Romano

Στη Ρώμη του 1530 η αρχή των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης ότι η Ρωμαϊκή αρχιτεκτονική, θεωρούμενη μέσα από το πρίσμα των συμπαντικών μαθηματικών αρχών των Πυθαγορείων και της φιλοσοφίας του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη, συνιστά την απόλυτη έκφραση της θείας αλήθειας, αρχίζει να σείεται από τα θεμέλιά της.

Μια σημαντική διαμαρτυρία κατά των κανόνων της Ωριμης Αναγέννησης και του διανοουμενιτισμού της, αποτελεί η τεχνοτροπία του rustique, ενός άτεχνου, αγροτικού τρόπου κατεργασίας της πέτρας, που έχει ως αποτέλεσμα η κάθε πέτρα να διατηρεί κάτι από τον ατομικό χαρακτήρα που της προσέωσε η κοπή της από το λατομείο. Ο λόγος όμως για τον οποίο αυτή η άτεχνη τραχύτητα εκτιμήθηκε είναι ότι αυτή θεωρήθηκε ως φορέας καλλιτεχνικών δυνατοτήτων, με αποτέλεσμα να γίνει με το χρόνο αντικείμενο εξαιρετικής εκζήτησης.

Raphael, Palazzo Pandolfini

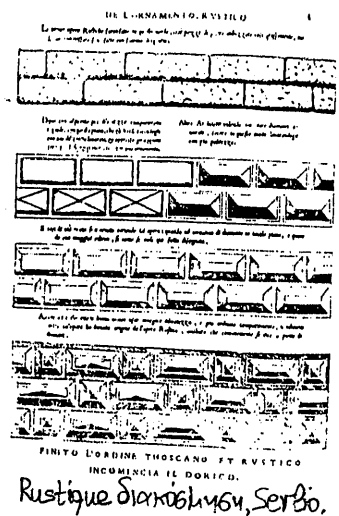


Όλα τα στοιχεία αυτού του παραδείγματος περιγράφονται με όρους του Βιτρουβίου



Michelangelo, Medici Chapel (1521-24). Η ένταση του δυναμισμού ανιχνεύεται τεχνικά περιορισμένα

Ηδη την εποχή που ο Serlio έγραφε το τέταρτο βιβλίο του (που δημοσιεύθηκε το 1537) το rustique συνιστά συγκεκριμένη συστηματοποιημένη νοοτροπία. Από το στάδιο του απλά αδρού έχει περάσει στο στάδιο του υψηλά τεχνιτού, κομμένο σε γεωμετρικά μέτωπα. Ο Serlio πάντως περιγράφει το rustique βασικά ως μίγμα του φυσικού με το τεχνιτό - φαίνεται να υπαινίσσεται ένα είδος αγώνα ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τις δυνάμεις της φύσης. Αυτή, βέβαια, είναι μια βαθειά ρομαντική ιδέα που βρίσκει την ιδανική εκφρασή της στα έργα του Giulio Romano. Θεωρώντας το Palazzo del Tè, το θερινό παλάτι των δουκών της Mantua, έχουμε μια πολύ παράξενη παράσταση. Βέβαια αναγνωρίζουμε το Δωρικό σιθιό. Και οι κύριες κολώνες ακολουθούν, σε γενικές γραμμές, το μοτίβο της θριαμβευτικής αψίδας. Αλλά το στέγωμα φέρεται όχι από κολώνες αλλά από στηρίγματα που προεξέχουν στον τοίχο, και το κλειδί της αψίδας σπυώνγει βίαια προς τα επάνω, μέσα στο αέτωμα. Ολα είναι λίγο άβολα λίγο λάθος. Μερικά από τα τρίγλυφα του θριγκού έχουν γλιστρήσει προς τα κάτω. Αυτά τα τρίγλυφα βρίσκονται ακριβώς σε ίδιες θέσεις από κάθε πλευρά του κέντρου.



Είναι φανερό ότι εδώ βρισκόμαστε πολύ μακριά από τις αρχές του Bramante. Το κτίριο, κι ειδικά τα τρίγλυφα που πέφτουν, φέρνει στη μνήμη ερείπια. Επίσης, ανακαλεί αρχαίες ημιτελείς κατασκευές. Το κύριο χαρακτηριστικό του όμως είναι η μεγάλη του δύναμη που οφείλεται πρωταρχικά στη δραματική χρήση της rustique τεχνοτροπίας. Οι πέτρες φαίνεται να δίνουν διαρκή μαχη με την υψηλής ακρίβειας αρχιτεκτονική λεπτομέρεια. Τα αδρά κλειδιά στις δύο πλάγιες εσοχές πιέζουν την κορνίζα προς τα επάνω, μέσα στις υπερκείμενες πέτρες. Τα κλειδιά των δύο ημικυκλικών εσοχών είναι αλλόκοτα μεγάλα, ενώ της κεντρικής αψίδας είναι παράλογα μικρά. Αποσπασματικά εδώ κι εκεί δεν υπάρχουν rustique επιφάνειες, με αποτέλεσμα ο τοίχος να φαίνεται αμήχανα γυμνός. Ολα αυτά βέβαια δεν είχαν ως σκοπό να κάνουν το κτίριο να φαίνεται γελοίο. Συνιστούν προφανώς μια αλαζονική διαμαρτυρία κατά των Κλασικών κανόνων της Αναγέννησης.



Η rustique τεχνοτροπία δεν είναι εφεύρεση του Giulio Romano. Πρώτοι την χρησιμοποίησαν οι Ρωμαίοι. Ο Brunelleschi την εισήγαγε στην Αναγέννηση. Ο Bramante την καθιέρωσε στο ισόγειο των παλατιών (Σπίτι του Raphael). Ο Giulio Romano όμως την έφθασε σε ένα σημείο εκφραστικότητας που δεν είχε πετύχει άλλος πριν απ'

αυτόν, ενώ πολύ λίγοι μεταγενέστεροι αρχιτέκτονες δεν ακολούθησαν. Από το Palazzo del Tè, ο Giulio Romano προχώρησε στην ανυπερέβλητη μελέτη του κλασσικού-τερατώδους, το Cortile della Cavallerizza (Mantua, 1538-39). Εδώ πέτρες με αλλόκοτα αντιφατικά μεγέθη, πελεκώνονται και σμιλεύονται με διάφορους τρόπους, και οι Δωρικές κολώνες ραβδώνονται και συστρέφονται σχεδόν πέρα από κάθε αναγνώριση. Τα σχέδιά του για την Porta Citadella (Mantua, 1533) συνιστούν μια ρωμαλέα έκφραση του θέματος της θριαμβευτικής αφίδας σε τεχνοτροπία rustique. Η επίδραση του Giulio Romano στους αρχιτέκτονες της Ευρώπης κατά τους επόμενους αιώνες ήταν τεράστια.

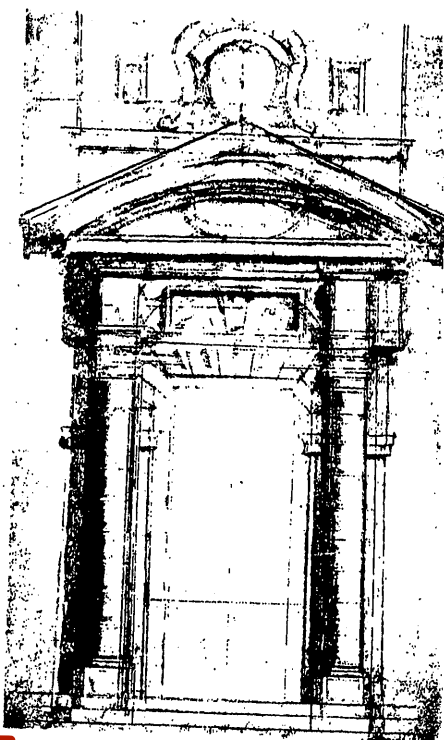


Porta Citadella, Mantua.

### 3. Michelangelo: η δεξιοτεχνία του καλλιτέχνη ενάντια στους κλασσικούς κανόνες

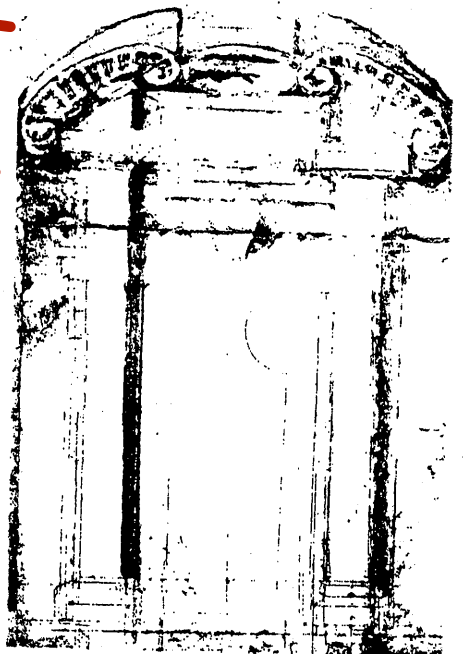
Ο μεγάλος επαναστάτης, αυτός που αδιαμφισβήτητα ανέτρεψε την εξουσία της Ωριμής Αναγέννησης και έδωσε νέα έκφραση στην κλασσική αρχιτεκτονική, είναι ο Michelangelo.

Ο Michelangelo, μια από τις μεγαλύτερες ιδιοφυΐες στην ιστορία της αρχιτεκτονικής, συχνά ισχυριζόταν ότι δεν ήταν αρχιτέκτονας. Αυτός ο ισχυρισμός, αποτελεί, πέρα από έκφραση της σεμνότητας ενός γλύπτη, το κλειδί για την κατανόηση των κτιρίων του που τα συλλαμβάνει ως εάν η μάζα να αποκτά οργανική μορφή, ικανή να διαμορφωθεί και να καμπυλωθεί, να εκφράσει κίνηση, να παίξει με το φως, τη σκιά και την υφή, ως γλυπτό. Το μόνο θεωρητικό κείμενο του Michelangelo σχετικό με την αρχιτεκτονική που σώζεται είναι απόσπασμα από ένα γράμμα σε φίλο του όπου εκφράζεται η συγγένεια των αρχιτεκτονικών μορφών με το ανθρώπινο σώμα, με τρόπο διαμετρικά αντίθετο από αυτόν των θεωρητικών της Αναγέννησης.



Porta Pia. Study for the central portal

Έχουμε ήδη συζητήσει ότι όταν οι συγγραφείς του 15ου αιώνα μιλούσαν για την απορροια αρχιτεκτονικών μορφών από το ανθρώπινο σώμα, θεωρούσαν το σώμα ως μικρόκοσμο του σύμπαντος, μια μορφή που δημιουργήθηκε κατ' εικόνα του Θεού κι ακολουθεί την ίδια τέλεια αρμονία που καθορίζει η μουσική αρμονία. Αυτή η αρμονία δεν ήταν δυνατόν να ανακαλυφθεί εμπειρικά γιατί συνιστούσε ιδανικό ακατόρθωτο στην πραγματικότητα, αλλά μπορούσε να συμβολισθεί μαθηματικά. Έτσι η ιδανική ανθρώπινη



μορφή εκφραζόταν είτε με αριθμητικό είτε με γεωμετρικό τύπο: αριθμητικές αναλογίες καθόριζαν απλές σχέσεις ανάμεσα στα μέρη και το όλο του σώματος (π.χ. κεφάλι:σώμα= 1:7), ή το σώμα εγγραφόταν σε κύκλο ή τετράγωνο ή συνδυασμό και των δύο, μερικές φορές με τον ομφαλό ακριβώς στο κέντρο.

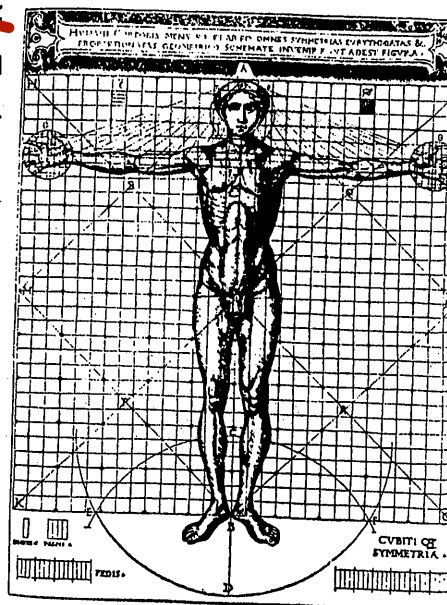
Αρχιτεκτονικές αναλογίες και μορφές μπορούσαν συνεπώς να συσχετισθούν με αυτούς τους τύπους.

Αυτή η απόλυτα διανοητική προσπάθεια εξανθρωπισμού της αρχιτεκτονικής στην πραγματικότητα την έκανε ιδιόμορφα αφηρημένη, γιατί αντί να συνάγει χρήσιμα μαθηματικά σύμβολα και αναλογίες από τη μελέτη του σώματος, ανάγκαζε το σώμα, ως Προκρούστης, να συμμορφωθεί σε μαθηματικές μορφές ήδη εξιδανικευμένες από την εποχή του Πυθαγόρα και του Πλάτωνα. Ετσι, η αναφορά στο ανθρώπινο σώμα ήταν επιφανειακή στην αρχιτεκτονική πρακτική, έδωσε όμως φιλοσοφική τεκμηρίωση και βοήθησε στη μεταμόρφωση του αρχιτέκτονα από χειρώνακτα του Μεσαίωνα σε διανοούμενο της Αναγέννησης.

Για τους αρχιτέκτονες συνεπώς της Αναγέννησης, το ανθρώπινο σώμα συνιστούσε ένα στατικό αντικείμενο που αναλυόταν σε ένα συνδυασμό από αριθμητικά ή γεωμετρικά συνδεόμενα μέρη. Το όλο συνιστούσε η αρμονική σχέση μεταξύ διακριτών, αυτόνομων μελών. Σε αντίθεση, ο Michelangelo θεωρούσε ότι μια αρχιτεκτονική βασισμένη στο ανθρώπινο σώμα όφειλε να διασφαλίζει το αδιαίρετο της ανθρώπινης μορφής που πήγαζε από τον εγκέφαλο και το νευρικό και μυϊκό σύστημα και όχι από την εξωτερική εμφάνιση. Ετσι θεωρούσε τον εαυτό του υποχρεωμένο να επιτεθεί κατά των αφηρημένων αναλυτικών αρχών της Αναγέννησης.

Είναι γνωστό ότι ο Michelangelo επιθυμούσε να νοιάσει μια διατριβή πάνω στην ανατομία, με έμφαση στα ανθρώπινα moti και apparenze. Προφανώς αυτή η διατριβή δεν θα αναφερόταν σε αφηρημένες αναλογίες και γεωμετρία. Γιατί οι λέξεις moti (που σημαίνει τόσο "συναισθήματα" όσο και "κίνηση") και apparenze (εμφάνιση), υποδηλώνουν ότι ο Michelangelo θα έδινε έμφαση στις ψυχολογικές και οπτικές εκφράσεις των λειτουργιών του σώματος.

Κάτω από αυτή την προοπτική, η προσέγγιση του Michelangelo στην αρχιτεκτονική συνιστά ριζική απομάκρυνση από την παράδοση της Αναγέννησης. Η σχέση της αρχιτεκτονικής με την ανθρώπινη μορφή έπαψε να είναι ένα φιλοσοφικό αφηρημένο σχήμα των



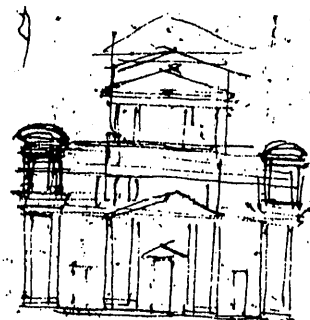
C. Cesariano. Vitruvian figure, 1521



Peter's. View from the Vatican gardens



μαθηματικών. Θεωρώντας τα κτίρια ως οργανισμούς, μετέβαλε την αντίληψη του αρχιτεκτονικού σκεδίου από στατικό που προέκυπτε ως σύστημα προκαθορισμένων αναλογιών, σε δυναμικό, όπου τα μέλη ενοποιούνται μέσα από την άσκηση μυσικής δύναμης. Με αυτό τον τρόπο η τάση και η αντίδραση των δομικών δυνάμεων ενός κτιρίου μπορούσαν να μεταφοραστούν με ανθρώπινους όρους. Η έκφραση βέβαια της λειτουργίας των δομικών δυνάμεων στο Michelangelo δεν είχε την παραμικρή σχέση με τη στατική λειτουργία του κτιρίου με τη μοντέρνα έννοια. Τα σχέδιά του υπερέβαιναν τους νόμους της στατικής σε σημείο που μια μάζα τόσο βαριά όσο ο τρούλλος του Αγίου Πέτρου (1546-64) να φαίνεται ότι σηκώνεται, ή ένα σχετικά ελαφρύ αέτωμα ότι συμπιέζει.



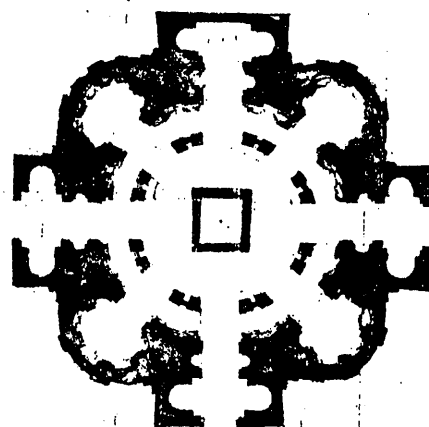
San Lorenzo. Façade project (detail)



San Lorenzo. Façade. Wooden model

Η αρχιτεκτονική του 15ου αιώνα απαιτούσε από τον θεατή κάποιο βαθμό διανοητικού διαλογισμού για την εκτίμηση των συμβολικών της σχέσεων. Αντίθετα, ο Michelangelo πρότεινε την άμεση ταυτοποίηση των δικών μας φυσικών λειτουργιών με εκείνες του κτιρίου. Αυτό υποδηλώνει την αναζήτηση φυσικού και ψυχολογικού δεσμού ανάμεσα στον παρατηρητή και το αντικείμενο (αρχή της εμπάθειας).

Σε αυτό το πνεύμα, αρχικές μελέτες κτιρίων συνιστούν ρωμαλέες εντυπώσεις ενός όλου που αναζητά γλυπτική μορφή πριν ακόμη καθοριστεί το δομικό του σύστημα. Τα σχέδια για την όψη του San Lorenzo στη Φλωρεντία (1515-20) ή για την κάτοψη του San Giovanni de' Fiorentini στη Ρώμη (1559) μαρτυρούν αυτή τη σύλληψη. Συχνά, οι αρχιτεκτονικές μελέτες του Michelangelo αρνούνται να προσαρμοσθούν στις απαιτήσεις της στατικής, που επεμβαίνουν μόνο στο τελικό στάδιο για να πειθαρχήσουν τη φαντασία. Λεπτομέρειες παραμένουν ακαθόριστες μέχρι να στηθεί η συνολική μορφή, αλλά σε αυτό το στάδιο σχεδιάζονται με την αίσθηση της συνάφειας με ένα αόρατο όλο που απαντάται στα σκίτσα αποκολλημένων από τον κορμό χεριών ή κεφαλιών του Michelangelo. Σχέδια για παράθυρα, πόρτες, κορνίζες, έχουν ως σκοπό να μεταφέρουν στο κτίριο μια ζωντανή εμπειρία μάλλον, παρά υπολογισμένες μετρικές οδηγίες για καμπυλότητες. Οπως για παράδειγμα συμβαίνει στα παράθυρα του παλατιού Farnese στη Ρώμη (1546), ή στην κεντρική είσοδο της Porta Pia στη Ρώμη (1561-5). Εκεί που οι σύγχρονοί του σχεδίαζαν διατομές κυματιών αναζητώντας τις πρέπουσες αναλογίες σύμφωνα με τα αρχαία πρότυπα, ο Michelangelo στόχευε στην καλλίτερη έκφραση



San Giovanni de' Fiorentini. Plan project, 1559

*Disegno d'un Modello non fatto per l'opera ma per l'idea di un edificio in Roma. Le vedute sono quelle e di disegno per anno la leggerezza et l'aghezza e di Michel Angelo Buonarroti Inventore*



San Giovanni de' Fiorentini. Final model (Le Mercier)

φυσικής δύναμης, όπως βλέπουμε στο σκίτσο του. Εκεί που οι άλλοι αντέγραφαν Ρωμαϊκά κιονόκρανα και θριγκούς ανάμεσα στα ερείπια για να επιτύχουν αξιοπιστία στη λεπτομέρεια, τα περιστασιακά αντίγραφα του Michelangelo είναι απόλυτα προσωπικές ερμηνείες εκείνων των ερειπίων που εξέφραζαν το προσωπικό του νούστο για δυναμικές μορφές.

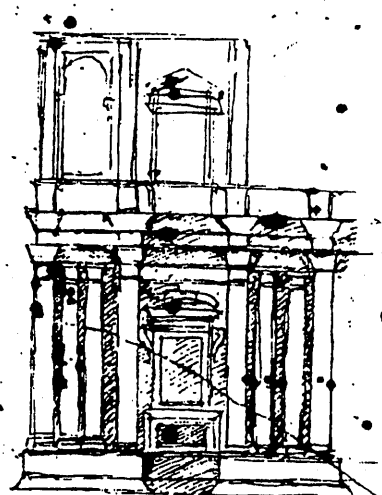
Η αδιαφορία του Michelangelo για τους αρχαίους κανόνες σοκάριζε τους συγχρόνους του, που πίστευαν ότι η αναβίωση της Ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής ήταν μοναδικό επίτευγμα της εποχής τους. Ο Michelangelo δεν εργαζόταν ποτέ με modulus, σπάνια σημείωνε μετρήσεις ή κλίμακα στα σχέδιά του και απέφευγε το χάρακα και το διαβήτη μέχρι τον τελικό καθορισμό του σχεδίου. Από την αρχή τον απασχολούσε η ποιότητα και όχι η ποσότητα. Επιλέγοντας μελάνι και κιμωλία αντί για μολύβι, απέδιδε την ποιότητα της πέτρας και ακόμη και τα πιο πρόχειρα σχέδιά του περιέχουν ενδείξεις φωτός και σκιάς. Όπως στη μελέτη για ένα παράθυρο του Palazzo Farnese που ήδη αναφέραμε, ή στη μελέτη για το εσωτερικό της βιβλιοθήκης του San Lorenzo (1523-59) που βλέπουμε στην εικόνα. Έτσι ο παρατηρητής μετέχει ψυχολογικά στο έργο πριν αυτό να κατασκευασθεί.

Ο Michelangelo σε αντίθεση με τους αρχιτέκτονες της Αναγέννησης σπάνια έφτιαχνε προοπτικά σκίτσα, διότι θεωρούσε τον παρατηρητή κινούμενο και όχι ακίνητο σε δεδομένο σημείο. Επί πλέον, απέφευγε να χρησιμοποιήσει όπως έκαναν οι προγενέστεροι και σύγχρονοί του αρχιτέκτονες προπλάσματα από ξύλο που θα μπορούσαν να εκφράσουν τέλεια της αναλογίες, αλλά από πηλό που αποδίδει μόνο την εντύπωση του όλου.

Οι κατόψεις του Michelangelo εμφανίζονται ως οργανισμοί σε κίνηση. Σε σχέδια όχι μόνο για οχυρώσεις πόλεων, αλλά και για ναούς όπως τον San Giovanni de' Fiorentini, η μάζα απλώνεται και συμπιέζεται ως να ανταποκρίνεται στην προσπάθεια στήριξης. Σχέδια όψεων αντίστοιχα, περιορίζουν στο ελάχιστο τις επιφάνειες των τοίχων για να τονίσουν πλαστικές μορφές - κολώνες, παραστάδες, θριγκούς, πλαίσια κλπ. Ο Michelangelo επεδίωκε τη μέγιστη αντίθεση ανάμεσα σε μέλη που εχρησιμοποιούντο για να εκφράσουν δύναμη και ένταση και ουδέτερες επιφάνειες τοίχων. Όπως για παράδειγμα στον προθάλαμο της Λαυρεντιανής βιβλιοθήκης.



Profile studies



Laurentian Library. Reading-room.



Laurentian Library. Interior of the reading-room



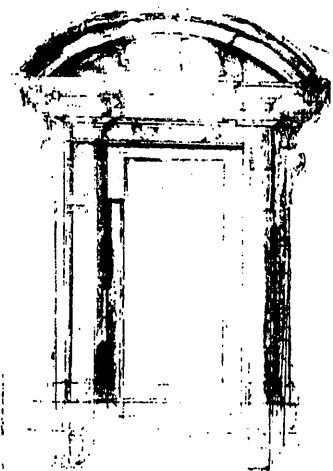
Στη μοντέρνα αρχιτεκτονική ευαισθησία προς το υλικό σημαίνει έκφραση της τεχνικής του λειτουργίας, έννοια απύσχα από τον χειρισμό του υλικού από τον Michelangelo. Ο Michelangelo εκάλυπτε τους αρμούς όσο το δυνατόν καλλίτερα για να αποφύγει τη σύγκρουση των μερών με το όλο και να διατηρήσει την εντύπωση του κτιρίου ως οργανισμού. Όπως για παράδειγμα στον Άγιο Πέτρο. Ήταν ο μοναδικός αρχιτέκτονας της εποχής του που δεν χρησιμοποιούσε αγκωνάρια, και σπάνια έκανε χρήση της rustique τοιχοποιίας, αγαπημένων μέσων της Αναγέννησης για να εκφράσουν την ατομικότητα του κάθε λίθου.

Ένα άλλο βασικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής του Michelangelo, ήταν η ενεργή συμμετοχή του φωτός στη σύνθεση. Τα πλαστικά μέρη του κτιρίου δεν εσχεδιάζοντο ως σταθερά και καθορισμένα στοιχεία αλλά ως μεταβαλλόμενες διαπλάσεις φωτός και σκιάς.

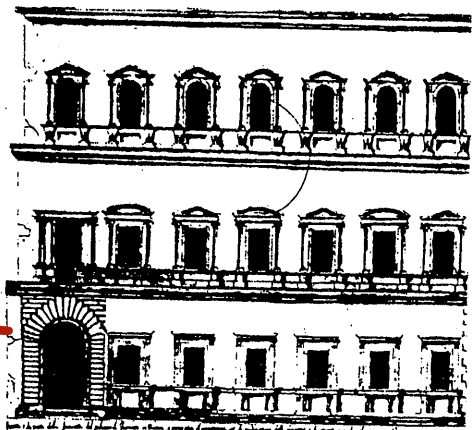
Οι αρχιτέκτονες του 16ου αιώνα χρησιμοποιούσαν περισσότερο μεγάλα ξύλινα προπλάσματα από ότι σχέδια, και ίσως αυτό εξηγεί την απουσία πλήρων σχεδίων ανάμεσα στα σκίτσα του Michelangelo που έχουν διασωθεί. Αλλά αυτά τα σκίτσα διαφέρουν ριζικά από των άλλων αρχιτεκτόνων της Αναγέννησης σε ένα σημαντικό σημείο: με την εξαίρεση δύο ή τριών έργων, δεν υπάρχει σχέδιο του Michelangelo που να αναπαριστά με ακρίβεια ακόμη και μια λεπτομέρεια από αυτό που τελικά κατασκευάστηκε. Η συνήθεια του Michelangelo ήταν να διατηρεί το σχέδιό του σε ρευστή κατάσταση έως ότου κάθε λεπτομέρεια να είναι έτοιμη για κατεργασία, μια μέθοδος απόλυτα συνεπής με την οργανική του προσέγγιση. Στην τελική λύση δεν έφθανε ακόμη και στο πρόπλασμα: το ξύλινο πρόπλασμα του St. Peter προφανώς κατασκευάστηκε χωρίς όψη και τρούλλο με σκοπό να επιτρέψει στον Michelangelo να αλλάξει αυτά τα μέρη σύμφωνα με τις εντυπώσεις του από τον συνολικό όγκο του κτιρίου ενώ αυτό θα κατασκευαζόταν. Εδώ, καθώς και στο Palazzo Farnese, χρησιμοποίησε ξύλινα ομοιώματα κορνιζών σε κανονική κλίμακα και τα τοποθέτησε στα παράθυρα ώστε να μπορέσει να κρίνει και πιθανά να ξανασχεδιάσει την τελική μορφή. Αυτή η διαρκής ροή όχι μόνο στο κτίριο καθ' εαυτό αλλά και στο στάδιο του σχεδιασμού είχε ως αποτέλεσμα πολλές από τις προτάσεις του Michelangelo να μην πραγματοποιηθούν, ενώ κανένα κτίριο δεν ολοκληρώθηκε σύμφωνα με τα σχέδια. Αυτό δεν μας



St Peter's. Apse, detail

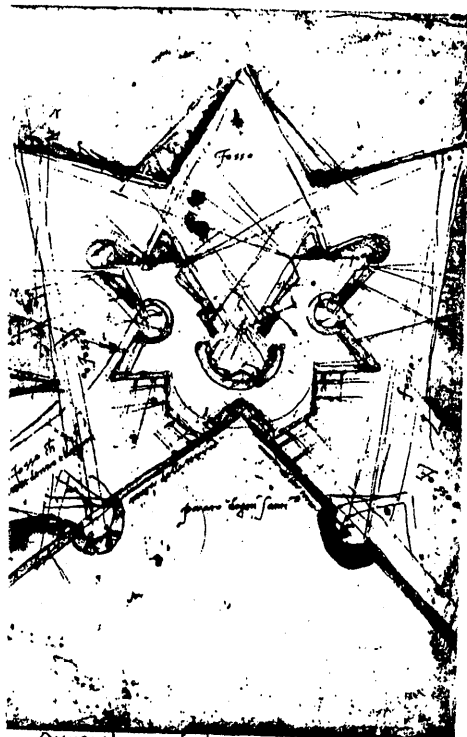


Farnese Palace. Study for a window frame



Palazzo Farnese, 044, 1549.

επιτρέπει να γνωρίζουμε την τελική μορφή των μη πραγματοποιηθέντων σχεδίων του. Ως αποτέλεσμα, για να κατανοήσουμε ένα σχέδιο του Michelangelo, πρέπει να αναζητήσουμε όχι μια καθορισμένη λύση, αλλά το πνεύμα και το σκοπό μιας διαρκούς εξέλιξης.



Οχυρωματικά Έργα  
Project for the Prato d'Ognissanti

## Μπαρόκ: Το παιχνίδι της εκζήτησης του Κλασικισμού

Η ανατροπή του μαθηματικού σύμπαντος της Αναγέννησης και η στροφή προς την ψυχολογία του ανθρώπου που εκδηλώνεται ήδη το πρώτο μισό του 16ου αιώνα με βίαιο τρόπο στο έργο του Giulio Romano, ή πιο ώριμα στη δουλειά του Michelangelo, γίνεται καθοριστική μετά το πέρασμα ενός περίπου αιώνα, με το Μπαρόκ.

Οι αρχιτεκτονικές αξίες που εκφράζονται στο έργο του Michelangelo οδηγούνται στα άκρα, με κατεύθυνση απόλυτα αντίθετη από την στατική, καθαρή διάρθρωση των κτιρίων της Αναγέννησης.

Στις εκκλησίες του Μπαρόκ, ο στατικός κυκλικός ή περίκεντρος χώρος των εκκλησιών της Αναγέννησης γίνεται δυναμικός σε σχήμα έλλειψης και στενάζεται με ελλειπτικό θόλο. Ατέλειωτος αριθμός παραλλαγών αυτού του θέματος διαμορφώνεται στην Ιταλία πρώτα και έπειτα σε άλλες χώρες.

Η εκκλησία του Ιησού στη Ρώμη, από τον Vignola (1568), με διαρρύθμιση όψεως σε δύο πατώματα και τριγωνικά περσίνια με έλικες απετέλεσε για αιώνες την τυπική όψη εκκλησίας σε όλη την Καθολική Ευρώπη. Η εφευρετική διαπλοκή των ρυθμών αυτού του μεγάλου Μανιεριστικού προτύπου παίρνει εντελώς νέα κατεύθυνση κάτω από το πνεύμα του Μπαρόκ: οι διακοσμητικές κολώνες πολλαπλασιάζονται έτσι ώστε να δίνεται η εντύπωση ότι η μία απωθεί την άλλη, τα αετώματα γίνονται διπλά ή τριπλά με ορθογώνιες προχωρήσεις ή αναλύονται σε τμήματα αετωμάτων όπως σε ορισμένα όψιμα Ρωμαϊκά έργα. Από τη στιγμή που ο Marino Longhi σχεδίασε την όψη των SS. Vincenzo ed Anastasio στη Ρώμη (1646), η ρητορική του Μπαρόκ αρχίζει να κυριαρχεί στον σχεδιασμό των Ιταλικών εκκλησιών.

Ήσαν όμως οι δύο μεγάλοι δάσκαλοι του Μπαρόκ, ο Bernini και ο Borromini αυτοί που μεταμόρφωσαν την κλασική γλώσσα με τρόπο που ούτε είχε ονειρευτεί η Αναγέννηση, αν και ανάλογα παραδείγματα μπορούν να βρεθούν σε κάποια κτίρια της ύστερης Ρωμαϊκής εποχής. Η όψη του S. Andrea al Quirinale στη Ρώμη (1658-70) από τον Bernini φαίνεται να εξελίσσεται από τη σκέψη του Michelangelo. Μοιάζει με μια εσοχή ανάμεσα στις γιγάντιες παραστάδες που καταλαμβάνουν ολόκληρο το ύψος των δύο πλευρικών κτιρίων του παλατιού του Καπιτωλίου στη Ρώμη. Η διαφορά είναι ότι εδώ ο μικρός Ιωνικός ρυθμός έχει τεθεί σε κίνηση

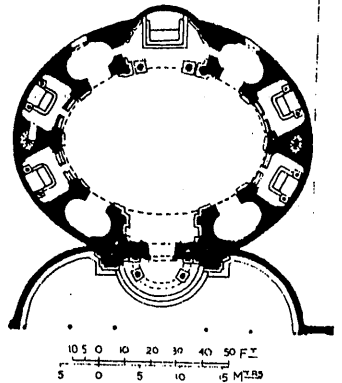


Vignola, η εκκλησία του Ιησού, Ρώμη, 1568



M. Longhi, SS. Vincenzo ed Anastasio, Rome, 1646.

και διατρέχοντας το εσωτερικό της ελλειπτικής κάτοψης της εκκλησίας εκτινάσσεται προς τα έξω ανάμεσα από τις δύο γιγάντιες Κορινθιακές παραστάδες, για να διαμορφώσει ένα στεγασμένο σχήμα εισόδου. Οι ζωηρές καμπυλώσεις είναι το κυρίαρχο χαρακτηριστικό στις όψεις των κτιρίων του Μπαρόκ, με αποτέλεσμα το όλο να δίνει την εντύπωση ενός οργανισμού σε κίνηση. Η ζωγραφική και η γλυπτική δεν αποσυνδέονται από το κτίριο όπως στην Αναγέννηση, αλλά συμμετέχουν στην οργανική διάρθρωση του όλου.



S. ANDREA AL QUIRINALE:  
ROME, BY BERNINI

Πολλές φορές, κοίλα και κυρτά σχήματα εναλλάσσονται όχι μόνο στη χαραξη της κάτοψης, αλλά και καθ' ύψος με αποτέλεσμα τη διαφοροποίηση της όψεως από την κάτοψη. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί ο San Carlo alle Quattro Fontane που σχεδίασε ο Borromini στη Ρώμη (1665-67), του οποίου η όψη διαμορφώνεται σε δύο ορόφους με ένα κύριο και ένα δευτερεύοντα ρυθμό κατά την αρχή του παλατιού του Καπιτωλίου, αλλά σε καμπυλούμενη κάτοψη. Και ενώ στην όψη του ισογείου έχουμε τη διάταξη κοίλο-κυρτό-κοίλο, στον όροφο η διάταξη γίνεται κοίλο-κοίλο-κοίλο. Οι θριγκοί, τα γείσα, τα στηθαία και οι κλίμακες ακολουθούν όλα την κίνηση των τοίχων. Ο τρούλλος είναι ελλειψοειδής και γίνεται εξαιρετικά ανήσυχος με ένα κυμαλωτό πλέγμα. Η πλαστικότητα του συνόλου του προσδίδει ζωντάνια γλυπτικού έργου.



Bernini, S. Andrea στο Quirinale, Rome.

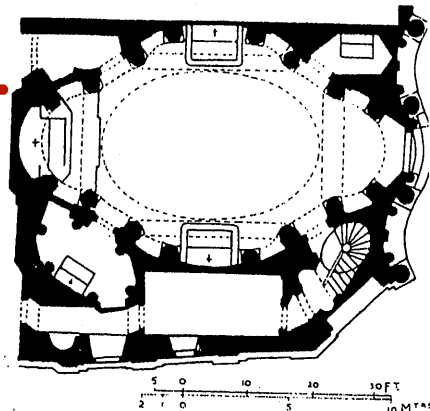
Ένα άλλο αντιπροσωπευτικό έργο του Borromini είναι ο S. Ivo della Sapienza με ένα τολμηρό, μοναδικό σε σύλληψη, εξαγωνικό τρίκογχο τρούλλο με σπειροειδή απόληξη εξωτερικά. Το έργο θα μπορούσε να θεωρηθεί αντίστοιχα με το Tempietto του Bramante για την Αναγέννηση, σύμβολο του Μπαρόκ.

Η μορφολογική εκζήτηση με στόχο την επίδραση στην ψυχολογία του ανθρώπινου υποκειμένου συνιστά βασικό χαρακτηριστικό στην αρχιτεκτονική του Μπαρόκ. Ο στατικός, απόλυτος χώρος της Αναγέννησης παραχωρεί τη θέση του σε ένα αναδιπλούμενο σε κίνηση χώρο που προσπαθεί να προεκταθεί στο άπειρο με οπτικές απάτες. Η ζωγραφική και η γλυπτική με τη βοήθεια της προοπτικής και έντονων φωτοσκιάσεων, συντελούν στη δημιουργία συνόλων τύπου *peinture vivante* με σκοπό την ψευδαίσθηση ενός ατέρμονος χώρου όπου τα όρια του πραγματικού συγχέονται με το φανταστικό.

Οι σκάλες του Μπαρόκ όχι μόνον ακολουθούν την κινητικότητα και οργανική διάρθρωση του συνόλου, αλλά αναδεικνύονται σε ένα από τα κύρια στοιχεία της σύνθεσης σε άπειρες μορφές με πολύπλοκες γραφές, σε αντίθεση με τη δευτερεύουσα σημασία που τους αποδίδονταν κατά την Αναγέννηση. Με αυτό τον τρόπο συμμετέχουν στη λεγόμενη "προοπτική της ατμόσφαιρας" και απευθύνονται στον συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου με έσχατο στόχο όχι τη συμμετοχή σε μια απόλυτη αλήθεια όπως στην Αναγέννηση, αλλά την προκλητική διακήρυξη της απελευθέρωσης της τέχνης από αυτήν την αλήθεια.

Ο διανοουμεντισμός της Αναγέννησης ατονεί, αλλά ο ρόλος του καλλιτέχνη ως ιδιαίτερα προικισμένου ατόμου ενισχύεται και αυτή η μοναδικότητα του καλλιτέχνη επιδεικνύεται μέσα από την ελεύθερη ρητορική διάπλαση των κλασικών στοιχείων στην αρχιτεκτονική με πλήρη ανατροπή των κανόνων που αυτά εξέφραζαν.

Η χειραφέτηση της αρχιτεκτονικής από τον Θεϊκό κόσμο και η συσχέτισή της με την ανθρώπινη ψυχολογία κληροδοτήθηκαν μέχρι τις μέρες μας, όπου τόσο ο διανοητικός χαρακτήρας της τέχνης όσο και απόλυτη ανεξαρτησία της συνιστούν τα δύο κυρίαρχα αντιμαρτυρικά στοιχεία της ταυτότητάς της.



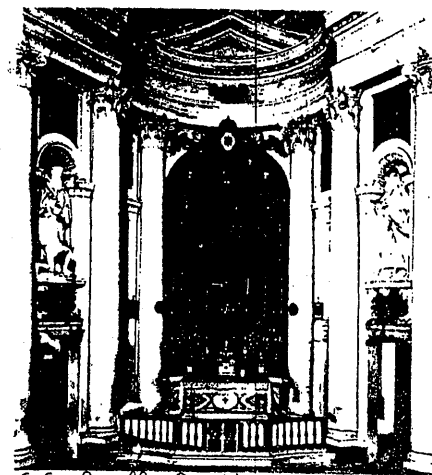
S. CARLO: ROME, BY BORROMINI



S. Carlo alle Quattro Fontane, Rome (1638-41; façade 1665-7).



S. Ivo della Sapienza, Rome: from cortile (1642-50).



S. Carlo alle Quattro Fontane, ΕΣΩΤΕΡΙΜΟ.

# Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΑΥΤΟΝΟΜΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ: ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΚΟΣΜΙΚΗΣ ΡΙΖΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΤΕΡΝΑΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Ελένη Τάτλα

## 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η Αισθητική ως αυτόνομη φιλοσοφική κατηγορία, διαφοροποιημένη τόσο από την ηθική όσο και από τη μεταφυσική, με επίκεντρο αποκλειστικά την τέχνη, πήρε την οριστική της μορφή ως μέρος ενός ολοκληρωμένου συστήματος στα τέλη του 18ου αιώνα, στη φιλοσοφία του Kant. Η αισθητική του Kant απετέλεσε τη φιλοσοφική επεξεργασία ενός σώματος εννοιών που αναπτύχθηκαν σε δοκίμια πρώτα στη Γαλλία και την Αγγλία, και αργότερα στην Γερμανία, για περίπου έναν αιώνα(1). Ο όρος Αισθητική επινοήθηκε από τον Γερμανό φιλόσοφο Alexander Gottlieb Baumgarten αλλά οι γνώμες διαφέρουν ως προς το αν μπορεί να θεωρηθεί θεμελιωτής της επιστημονικής αυτής κατηγορίας. Πάντως, όπως σημειώνει ο Paul O. Kristeller, ο Baumgarten είναι ο θεμελιωτής της Αισθητικής στην έκταση που πρώτος συνέλαβε - αν και δεν ανέπτυξε ικανοποιητικά - μία γενική θεωρία των τεχνών ως ξεχωριστή επιστημονική κατηγορία μέσα στο σύστημα της φιλοσοφίας(2).

Αν και οι ιστορικοί γενικά αναγνωρίζουν ότι η Αισθητική ως διακεκριμένη επιστημονική κατηγορία αναδύθηκε τον 18ο αιώνα, συχνά εφαρμόζουν τον όρο και σε προηγούμενες φάσεις της Δυτικής σκέψης, αρχίζοντας από την Κλασική αρχαιότητα(3). Αυτό, πάντως, θα έπρεπε να γίνεται με επιφύλαξη, καθ'όσον βασικοί όροι της Μοντέρνας Αισθητικής όπως "τέχνη" και "ωραίο" είχαν εντελώς διαφορετική έννοια τόσο στην αρχαιότητα, όσο και στους Μεσαιωνικούς χρόνους και την Αναγέννηση.

## 2. Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΧΕΙΡΟΝΑΚΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Ο όρος τέχνη στην Κλασική Ελλάδα σημαίνει χειρωνακτική, εξειδικευμένη παραγωγή(4). Όπως επισημαίνει ο Πλάτων, η τέχνη απορρέει από λογικές αρχές και κανόνες, και, σύμφωνα με τον ορισμό του Αριστοτέλη, η τέχνη είναι ένα είδος δραστηριότητας συνειδητά ελεγχόμενης, έλλογης και βασισμένης στη γνώση, που



ασχολείται με τον ερχομό στην ύπαρξη ενός αποτελέσματος που έχει συλληφθεί από πριν(5). Το στάδιο της έμπνευσης, που συνδέεται με την τέχνη της ποίησης ιδιαίτερα, θεωρείται από τον Πλάτωνα ως "θεία τρέλλα", κάτι έξω από τον καλλιτέχνη' η τέχνη συνίσταται στην γνωστική διαδικασία που κατευθύνει και φέρνει στην ύπαρξη το αποτέλεσμα της έμπνευσης του ποιητή(6).

Ο Κλασσικός όρος για το ωραίο, καλόν, από την άλλη μεριά, ποτέ δεν διαφοροποιήθηκε από το ηθικά καλό. Δεν συνδεόταν με την τέχνη, παρά μόνο με πολύ γενική έννοια (7). Όταν ο Πλάτων συζητά το ωραίο στο Συμπόσιο και τον Φαίδρο, δεν αναφέρεται σε έργα τέχνης, αλλά σε ανθρώπινα πρόσωπα, με την έννοια της φυσικής ομορφιάς, της ομορφιάς της ψυχής και της ομορφιάς της διαδικασίας της γνώσης, χωρίς διαφοροποίηση (8). Ομοια, το Λατινικό pulchrum, ισοδύναμο του Ελληνικού καλόν, δεν υποδηλώνει ιδιαίτερα το αισθητικά ωραίο με τη Μοντέρνα έννοια.

Μόνο στους ύστερους διανοητές το ωραίο αρχίζει να αποκτά αυξανόμενα αισθητική έννοια. Κατά τον τρίτο αιώνα μ.Χ., ο Νεοπλατωνιστής Πλωτίνος, στην Εννειάδα, μια διατριβή πάνω στο ωραίο που άσκησε εξαιρετική επίδραση στην ανάπτυξη της έννοιας της Αισθητικής δια μέσου των αιώνων, ασχολείται όχι μόνο με την ομορφιά της ψυχής, αλλά με το ωραίο αισθητών πραγμάτων, όπως έργα γλυπτικής, αρχιτεκτονικής και μουσικής. Η ομορφιά χειροποίητων αντικειμένων είναι, σύμφωνα με τον Πλωτίνο, σύμβολο συμπαντικής αρμονίας και απορρέει, έσχατα, από κοινού με την Ψυχή, από τη Μία συμπαντική αρχή, το Καλόν (9). Οι ιδέες του Πλωτίνου για το ωραίο διαπέρασαν τα έργα του Αυγουστίνου, κατά τον έκτο αιώνα μ.Χ.

Ο διαλογισμός αυτών των διανοητών με αναφορά σε διάφορες τέχνες, δεν καταλαμβάνει σημαντικό μέρος στις θεωρίες τους, ούτε υπαινίσσεται ένα χωριστό σύστημα Αισθητικής με τη Μοντέρνα έννοια (10).

Όπως συζητά ο Tatarkiewicz σε ένα κείμενο που επιγράφεται "Ταξινομήση των τεχνών κατά την αρχαιότητα", υπάρχουν πολυάριθμες ταξινομήσεις των τεχνών στους αρχαίους χρόνους, καμμία όμως από τις οποίες δε μπορεί να συσχετισθεί με αυτό που αποκαλούμε "καλές τέχνες" ως ξεχωριστή ομάδα τεχνών. Μια ευρέως γνωστή ταξινομήση ήταν αυτή των Σοφιστών, οι οποίοι, θεωρώντας τον σκοπό της τέχνης, διέκριναν ανάμεσα στις χρήσιμες

τέχνες, που είναι απαραίτητες για τη ζωή, όπως η αρχιτεκτονική, και ευχάριστες τέχνες, που καλλιεργούνται για διασκέδαση, όπως η ζωγραφική (11). Ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης διαίρεσαν τις τέχνες από την άποψη της σχέσης τους με την πραγματικότητα: αυτές που παράγουν πραγματικά αντικείμενα και αυτές που παράγουν ομοιώματα. Η αρχιτεκτονική εθεωρήθει ότι ανήκε στην πρώτη κατηγορία καθ' όσον παράγει μια νέα πραγματικότητα, ενώ η ζωγραφική στη δεύτερη καθ' όσον μιμείται την υπάρχουσα πραγματικότητα (12). Η πιο γνωστή και γενικότερα αποδεκτή ταξινόμηση στην αρχαιότητα πάντως, ήταν η διαίρεση των τεχνών σε κοινές και ελευθέριας.

Οι ελευθέριας ήταν διανοητικές τέχνες, ανώτερες από τις κοινές που απαιτούσαν φυσική προσπάθεια. Η ταξινόμηση του Γαληνού κατά το δεύτερο αιώνα π.Χ., ανέφερε ως ελευθέριας τέχνες τη ρητορική, τη γεωμετρία, την αριθμητική και την αστρονομία, όπως επίσης και τη μουσική (13).

Η ταξινόμηση των ελευθερίων τεχνών κληροδοτήθηκε στον πρώιμο Μεσαίωνα και διατηρήθηκε κατά τον δωδέκατο και δέκατο τρίτο αιώνα. Η αρχιτεκτονική, η γλυπτική και η ζωγραφική περιλαμβάνοντο ανάμεσα στις υποδεέστερες μηχανικές τέχνες, υπό το σχήμα επτά μηχανικών τεχνών που διατυπώθηκε από τον Hugo του St. Victor σε αντιστοιχία με τις επτά ελευθέριας τέχνες. Πολλοί σημαντικοί συγγραφείς της μεταγενέστερης περιόδου, περιλαμβανομένου του St. Thomas Aquinas, υιοθέτησαν αυτή την ταξινόμηση (14). Ενώ η ποίηση και η μουσική, που περιλαμβάνοντο στις ελευθέριας τέχνες, εδιδάσκοντο σε πολλά πανεπιστήμια αυτή την περίοδο, οι οπτικές τέχνες περιορίζονται στα εργαστήρια των καλλιτεχνών. Επιπλέον, οι διατριβές που γράφτηκαν είτε για τις ελευθέριας, είτε για μερικές από τις μηχανικές τέχνες, έχουν αυστηρά τεχνικό χαρακτήρα και δεν προσπαθούν να συνδέσουν αυτές τις τέχνες με άλλες ή με τη φιλοσοφία (15). Η έννοια του ωραίου όπως περιστασιακά συζητείται με τον Aquinas και μερικούς ακόμη διανοητές, δεν συνδέεται με τις τέχνες αλλά, όπως για παράδειγμα στη θεωρία του Αυγουστίνου, συνιστούν μεταφυσικό χαρακτηριστικό του Θεού και της δημιουργίας του (16).

### 3. Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΔΙΑΝΟΗΤΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ

Δεν ήταν παρά στην όψιμη Αναγέννηση που οι τρεις οπτικές τέχνες, η ζωγραφική, η γλυπτική και η αρχιτεκτονική διαχωρίστηκαν από την τέχνη ως χειρονακτική παραγωγή. Ο όρος *Arti del Disegno* που επινοήθηκε από τον Vasari είναι ο πρόδρομος του όρου *Beaux Arts*. Ήταν στη Φλωρεντία το 1563 που δημιουργήθηκε η πρώτη Ακαδημία Τέχνης, *Accademia del Disegno*, από ζωγράφους, γλύπτες και αρχιτέκτονες, οι οποίοι πλέον δεν ανήκαν στις συντεχνίες των τεχνιτών (17). Επιστημονικά θέματα όπως γεωμετρία και ανατομία περιλαμβάνοντο στα μαθήματα της Ακαδημίας. Γενικά δινόταν έμφαση στον πρωταρχικό ρόλο που μερικές επιστήμες έπαιζαν για τις οπτικές τέχνες. Η εγκαθίδρυση των Ακαδημιών ήταν το αποτέλεσμα μιας προσπάθειας που εισήχθη στην Φλωρεντία του 15ου αιώνα να ορισθούν οι οπτικές τέχνες ως απαιτούσες διανοητική δραστηριότητα, δηλαδή ως ελευθέριες. Αυτό προφανώς θεωρήθηκε ως μέσον ενίσχυσης της κοινωνικής και πολιτιστικής θέσης των οπτικών τεχνών. Εκ τούτου, ένας ιδιαίτερος τύπος λογοτεχνίας, εντελώς διαφορετικός από τις τεχνικές συγγραφές της αρχαιότητας και του Μεσαίωνα, εμφανίστηκε ως απαραίτητο βοήθημα του έργου της τέχνης (18).

Στη Φλωρεντία του 15ου αιώνα, στα κείμενα τόσο του Alberti όσο και του Leonardo, τονίζεται η σχέση της τέχνης με φυσικές επιστήμες όπως η οπτική και η ανατομία. Στο άρθρο του "On the Emergence of Aesthetics", ο Richard Woodfield σημειώνει ότι το έργο του Alberti "De Pictura", το πρώτο θεωρητικό κείμενο της Δυτικής τέχνης, διακηρύσσει την εφαρμογή των ουμανιστικών αρχών της ρητορικής στην ανάλυση της ζωγραφικής (19). Το έργο της τέχνης αντιμετωπίζεται ως επέκταση του φυσικού κόσμου, με όρους της επιστήμης, σε κόστος της άμεσης σύνδεσής του με το θεϊκό και το μεταφυσικό. Η συνέχεια ανάμεσα στο φυσικό και τον θεϊκό κόσμο πάντως δεν έχει ακόμη διαρρηχθεί, αλλά μέσα από τις εγκόσμιες αναπαραστάσεις του, το θεϊκό μάλλον πλησιάζει προς τον κόσμο των φαινομένων, παρά το αντίθετο. Έτσι στο έργο "De re aedificatoria" την πρώτη αρχιτεκτονική διατριβή της Αναγέννησης, ο Alberti δικαιολογεί την προτίμησή του για κυκλικές μορφές στη θρησκευτική αρχιτεκτονική στη βάση της αγάπης της φύσης προς το κυκλικό. Η φύση, όπως κατανοείται από τον Alberti, "εμπνέει την απόλυτη

τελειότητα, είναι ο καλύτερος και θεϊκός δάσκαλος όλων των πραγμάτων" (20). Αυτό μπορεί πιθανόν να θεωρηθεί ως το πρώτο βήμα προς την απελευθέρωση της οπτικής αναπαράστασης σε αυτόνομο κόσμο.

#### 4. Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΪΚΟ ΚΑΙ ΤΟΝ ΕΜΠΕΙΡΙΚΟ ΚΟΣΜΟ

Ήταν στην εποχή του Μανιερισμού, στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα, που το έργο της τέχνης τελικά αποχωρίστηκε από τη σχέση του με τον θεϊκό κόσμο. Οι οπτικές τέχνες προοδευτικά έχασαν τη σημασία τους ως χειρονακτική δραστηριότητα και μεταμορφώθηκαν σε ένα κόσμο αφ' εαυτού, συνιστώντας αντικείμενο επίδειξης της ικανότητας των καλλιτεχνών. Η αρχιτεκτονική κατά αυτή την περίοδο έχασε την καθαρότητα της Αναγέννησης και έγινε ζωγραφική, επιδεικνύοντας την ικανότητα του καλλιτέχνη χάριν του εαυτού της μάλλον, παρά χάριν σε οποιαδήποτε θρησκευτική σημασία (21). Η χειραφέτηση των οπτικών τεχνών από την έννοια της τέχνης ως χειρονακτικής δραστηριότητας συνδεόταν με την αύξηση του κοινωνικού τους γοήτρου και την εμφάνιση ενός ερασιτεχνικού κοινού προς το οποίο αυτές απευθυνότουσαν. Στη Φλωρεντία του 15ου αιώνα, οι πατρόνοι έστρεψαν το ενδιαφέρον τους από τα έργα της τέχνης ως κομμάτια χειρονακτικής εργασίας σε έργα ως demonstrazioni δηλαδή ως επιδείξεις πνευματικής εφευρετικότητας από μέρους των καλλιτεχνών (22). Έχει υποστηριχθεί με Μαρξιστικούς όρους από τον ιστορικό Hauser ότι αυτή η αλλαγή στον εμπορευματικό χαρακτήρα της τέχνης εισάγει το ρόλο της στη Μοντέρνα εποχή (23).

Όπως ισχυρίζεται ο Richard Woodfield στο άρθρο που ήδη αναφέρθηκε, ήταν η ίδια η Καθολική Εκκλησία, με την Αντιμεταρρύθμιση που επέφερε τον βίαιο διαχωρισμό ανάμεσα στη θρησκευτική και την κοσμική τέχνη κατά την περίοδο του Μανιερισμού. Τον πνευματικό κόσμο της Αναγέννησης, που το κοσμικό είχε περισσότερο ή λιγότερο επεκταθεί ώστε να ενσωματώσει το θεϊκό, διαδέχθηκε μια απότομη διακοπή της ενότητας των δύο κόσμων που επέφερε η Προτεσταντική Μεταρρύθμιση. Ο Προτεσταντικός εικονοκλασικισμός, με την επίθεσή του στην οπτική αναπαράσταση ως υλικά διεφθαρμένα, θα

μπορούσε να θεωρηθεί ως το πρώτο βήμα προς την απογύμνωση των οπτικών τεχνών από τη σχέση τους με τον θεϊκό κόσμο όπως αυτή είχε καθιερωθεί από την Αναγέννηση. Η Κλασική θεματολογία της Αναγέννησης δεν ήταν πλέον υποκείμενο της Χριστιανικής αλληγορίας· αντί αυτού, έτεινε να θεωρείται ως "διαστροφή της σκέψης" (24).

Σε αντίδραση προς την Προτεσταντική Μεταρρύθμιση, το Συμβούλιο της Trent επέμεινε στη χρησιμότητα των εικόνων, "όχι, πάντως επειδή κάποια θεία φύση ή αρετή πιστεύεται ότι ενυπάρχει σε αυτές... αλλά... η τιμή... αναφέρεται στα πρωτότυπα που αυτές αντιπροσωπεύουν..." (25). Αν και το Συμβούλιο προσπάθησε να αποκαταστήσει μια άμεση συγκινησιακή σχέση ανάμεσα στην εικόνα και το θεατή, οι πατρόνοι ανέπτυξαν τάσεις αντιπάθειας προς τις θρησκευτικές αναπαραστάσεις, και συνετέλεσαν να εγκαθιδρυθεί μια αυστηρή διάκριση ανάμεσα στη θρησκευτική και την κοσμική τέχνη. Και ενώ η θρησκευτική τέχνη ακολούθησε το ρόλο που της προδιέγραψε το Συμβούλιο της Trent, η κοσμική τέχνη έγινε πεδίο παιχνιδιού της καλλιτεχνικής ικανότητας και πηγή ευχαρίστησης με αυτή την έννοια (26). Η απελευθέρωση της τέχνης από το δεσμό της με το θείο κατά την περίοδο του Μανιερισμού, ισχυρίζεται ο Woodfield σημειώνει την ανάδυσή της σε αυτόνομο κόσμο.

Αλλά για να κερδίσει την αυτονομία της, η τέχνη πρέπει να κόψει τους δεσμούς της με τον εμπειρικό κόσμο επίσης. Ήταν κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού κατά τον 17ο αιώνα, τον αιώνα του Galileo και του Descartes, που οι τέχνες διαχωρίστηκαν από τις επιστήμες και με αυτό τον τρόπο από τον εμπειρικό κόσμο. Αυτό στηρίζει την άποψη ότι η ρίζα της Μοντέρνας Αισθητικής βρίσκεται σε αυτό το διαχωρισμό (27). Η φημισμένη "Querelle des Anciens et Modernes" (Διαμάχη των Αρχαίων και των Μοντέρνων) κατά το τελευταίο τέταρτο του αιώνα, οφειλόταν κυρίως στη μεγάλη ανάπτυξη των φυσικών επιστημών (28). Στην προσπάθεια να αποτινάξουν την κυριαρχία της Κλασικής αρχαιότητας, οι Μοντέρνοι ανέπτυξαν τη συστηματική σύγκριση ανάμεσα στα διάφορα πεδία της ανθρώπινης προσπάθειας και προσπάθησαν να αναγνωρίσουν τα αίτια με βάση τα οποία μερικές διανοητικές δραστηριότητες που σήμερα ονομάζουμε "Καλές Τέχνες" δεν θα μπορούσαν να ακολουθούν ένα είδος προόδου όμοια με αυτή των επιστημών.

Με του Charles Perault το "Parallele des Anciens et des Modernes" (1688-96) ολοκληρώνεται ο διαχωρισμός των καλών τεχνών από τις επιστήμες (29). Σε ένα άλλο από τα γραπτά του, "Le Cabinet des Beaux-Arts" (1690), ο Perrault αντιπαραθέτει την έννοια των Beaux-Arts σε αυτή των Arts Liberaux και καταλήγει σε ένα σύστημα επτά καλών τεχνών που βρίσκεται πολύ κοντά στο Μοντέρνο σύστημα των Καλών Τεχνών, με μόνη διαφορά ότι συμπεριλαμβάνει και την Οπτική και τη Μηχανική. Ο διαχωρισμός ανάμεσα στις Ουμανιστικές αρχές του Διαφωτισμού και την αυξανόμενη ικανότητα του ανθρώπου να ασκεί κυριαρχία πάνω στη φύση, ή, ανάμεσα στις Καλές Τέχνες και τη Μηχανική, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι συντελείται με τη θεμελίωση της πρώτης Σχολής Μηχανικής, της Ecole des Ponts et Chaussées, στο Παρίσι, το 1747 (31). Αυτός ο διαχωρισμός θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι κληροδοτήθηκε στο Μοντέρνο Κίνημα στην Αρχιτεκτονική ως εσωτερική αντίφαση ανάμεσα στον αισθητικό και τον πρακτικό του εαυτό, που δεν έχει ακόμη επιλυθεί.

Παρά το διαχωρισμό των καλών τεχνών από τις επιστήμες που οφείλεται στην έλλειψη προόδου από μέρους των τεχνών, με την επιστημονική έννοια, ο χαρακτήρας της τέχνης ως διανοητικής δραστηριότητας ενισχυόταν από τις Ακαδημίες που εκυριάρχησαν στην καλλιτεχνική δημιουργία από τον 17ο έως τον 19ο αιώνα. Ως αποτέλεσμα, η οργανική ανάπτυξη που χαρακτήριζε τη συνέχεια της τέχνης κατά τους προηγούμενους αιώνες, αντικαταστάθηκε από μια σύμβαση Κλασικισμού και εκλεκτική μίμηση μοντέλων της Αναγέννησης (32). Η Μοντέρνα έκφραση της αυτονομίας της τέχνης ολοκληρώθηκε σε θεωρητικό επίπεδο με την ανάπτυξη της Αισθητικής σε ξεχωριστή φιλοσοφική κατηγορία κατά τη διάρκεια του Διαφωτισμού.

## 5. Η ΑΥΤΟΝΟΜΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΟΡΙΖΟΜΕΝΗ ΜΕ ΟΡΟΥΣ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟΥ

Μπορεί να μοιάζει παράξενο που η ανάδυση της τέχνης σε αυτόνομο κόσμο διακεκριμένο τόσο από το θείκό όσο και από τη φύση, στην πραγματικότητα ορίστηκε με όρους του ανθρωπίνου υποκειμένου. Αυτό προφανώς εμπεριέχετο στην απόφαση του Συμβουλίου του Trent, όπου η εικονική θρησκευτική τέχνη

αντιμετωπίσθηκε από την άποψη των συναισθημάτων που εσκόπευε να εγείρει στον θεατή, αλλά βρίσκει κατηγορηματική μορφή κυρίως στη φιλοσοφία των Βρετανών Εμπειριστών και του Kant, κατά το Διαφωτισμό.

Ενώ η Αριστοτελική έννοια εντελέχεια υποδήλωνε ότι η αρχή και το τέλος του Κλασσικού έργου τέχνης ήταν έμφυτα στο έργο, τώρα η αρχή και το τέλος της τέχνης τοποθετούνταν στο μυαλό του ανθρωπίνου υποκειμένου: που σημαίνει, στον καλλιτέχνη, από τη μία πλευρά και τον θεατή από την άλλη. Μέσα στη στροφή της φύσης της ανθρώπινης γνώσης από θρησκευτική και μεταφυσική σε επιστημολογική, η οποία συντελείται κατά τον 18ο αιώνα, ερωτήσεις πάνω στην οντολογία της τέχνης μεταφέρθηκαν στην εξερεύνηση της ψυχολογίας του ανθρωπίνου υποκειμένου (33).

Η υπαινισσόμενη σχετικότητα σε οποιαδήποτε αξιολόγηση ενός έργου τέχνης, συνιστά το μέγιστο εμπόδιο για τον ορισμό του αισθητικού. Αυτό καταλήγει στην ανάπτυξη της κριτικής στην τέχνη, που προσπαθεί να φέρει την αίσθηση και το γούστο υπό το φως της καθαρής γνώσης. Το άρθρο του David Hume "Περί του Μέτρου του Γούστου", "Of the Standard of Taste", και το βιβλίο του Immanuel Kant "Η Κριτική της Κριτικής Ικανότητας" θεωρούνται ως τα καλλίτερα κείμενα που ασχολούνται με την αξιολόγηση της τέχνης στη μοντέρνα εποχή (34). Αν και τα δύο επιμένουν ότι οι αρχές της τέχνης είναι παγκόσμιες, αποδεσμεύουν το ωραίο από το καλό και το συνδέουν με τις ανθρώπινες αισθήσεις (35).

Κατά τον Hume, το ωραίο ανήκει στον τομέα της ψυχολογίας. Το μυαλό είναι σχετικά παθητικό και η λειτουργία του ερμηνεύεται ολοκληρωτικά με όρους του συνειρμού των ιδεών. "Το ωραίο δεν είναι ποιότητα μέσα στα πράγματα: Υπάρχει απλά στο μυαλό που τα σκέπτεται" (37). Αλλά καθ' όσον τα αισθήματα των ανθρώπων ποικίλουν, αναζητά ένα "Standard of Taste", την παγκόσμια αρχή του ωραίου.

Οι γενικές αρχές του γούστου είναι ομοιόμορφες στην ανθρώπινη φύση. Για να είναι οποιαδήποτε κρίση για ένα έργο τέχνης αληθινή, πρέπει να βασίζεται σε λεπτό αίσθημα, να υποστηρίζεται από την πρακτική, να βελτιώνεται με σύγκριση, και να απελευθερώνεται από την προκατάληψη (38). Ποικιλία στις κρίσεις οφείλεται σε ελάττωμα ή διαστροφή των παρά πάνω κατηγοριών. Πάντως, παραδέχεται ο Hume, ένας κάποιος βαθμός διαφοροποίησης

στις κρίσεις είναι ακόμη αναπόφευκτος εξ αιτίας προτιμήσεων του γούστου: μερικά άτομα τα ευχαριστεί η απλότητα, αλλά ο διάκοσμος, για παράδειγμα. Αυτές, πάντως είναι "αθώες" διαφοροποιήσεις, για τις οποίες δεν υπάρχει standard (39).

Όσον αφορά τις ηθικές αρχές και τη θρησκεία, ο Hume υποστηρίζει ότι ο κριτικός πρέπει απλά να τα παραβλέπει όταν εκφράζει μια κρίση για την τέχνη με αναφορά σε συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, καθ'όσον αυτές βρίσκονται σε συνεχή ροή και επανάσταση (40). Επομένως, το έργο της τέχνης θεωρείται από τον Hume ως παγκόσμια και ανιστορικό, απελευθερωμένο από την ηθική, και υποκειμενικό με την έννοια ότι η ανθρώπινη κρίση υποκαθιστά αντικειμενικές αρχές.

Ο Kant προχωρά ακόμα περισσότερο προς την κατεύθυνση της Μοντέρνας έννοιας της αυτονομίας του αισθητικού και ορίζει το γούστο ως "την ικανότητα εκτίμησης ενός αντικειμένου ή τύπου αναπαράστασης μέσα από την ευχαρίστηση ή αποστροφή ξέχωρα από οποιοδήποτε ενδιαφέρον". Το αντικείμενο μιας τέτοιας ευχαρίστησης ονομάζεται ωραίο" (41). Η κρίση που προκύπτει με αυτό τον τρόπο ονομάζεται αισθητική κρίση και συλλαμβάνεται ως διαφορετική από τη γνωστική κρίση που βασίζεται στη λογική. Βασίζεται σε a priori αρχές και συνδέεται όχι με το αντικείμενο, αλλά με το αίσθημα της ευχαρίστησης ή της δυσφορίας του ανθρώπινου υποκειμένου (42).

Η αυτονομία της αισθητικής διάστασης του έργου της τέχνης τόσο από τον εμπειρικό όσο και από τον θεϊκό κόσμο, ορίζεται από τον Kant με όρους του Ανθρώπινου υποκειμένου "ξέχωρα από οποιοδήποτε ενδιαφέρον". Που σημαίνει ότι η ευχαρίστηση που εμπεριέχεται στην εμπειρία του αισθητικού δεν περιορίζεται από οποιοδήποτε εξωτερικό, πρακτικό ενδιαφέρον. Ένα "ενδιαφέρον" είναι "πρακτικό" με την έννοια ότι αυτό αναφέρεται σε κάποιον προβλεπόμενο στόχο. Ο Kant θεωρεί την "ευχαρίστηση στο καλό" για παράδειγμα ως "πρακτικό" ενδιαφέρον, καθ' όσον αυτή υπαινίσσεται ένα σκοπό. Ως τέτοια, είναι ξένη προς την αισθητική κρίση (43).

Η έννοια της "αισθητικής αδιαφορίας" λαμβάνεται από τον Kant να συνιστά "την πρώτη στιγμή της αισθητικής κρίσης". Από αυτή, καταλήγει στον ορισμό του ωραίου ως παγκόσμιου (44). Συνεπώς, η έννοια της "αισθητικής αδιαφορίας" αποτελεί τη βάση στη σχέση ανάμεσα στον θεατή και το έργο της τέχνης. Η σημασία



της "αδιαφορίας" στη Μοντέρνα αισθητική θεωρία και κριτική είναι ζωτική.

Όπως και ο Hume, ο Kant συλλαμβάνει το ωραίο ως υποκειμενικό και προσπαθεί να ξεπεράσει την ενδογενή σχετικότητα της αισθητικής κρίσης. Έτσι, σύμφωνα με τον τρίτο ορισμό του για το ωραίο, το σχήμα ενός αντικειμένου πρέπει να υποδηλώνει τελικό σκοπό με την έννοια της αντίληψης και αυτό δεν πρέπει να συνδέεται με οποιονδήποτε σκοπό: "Το ωραίο είναι η μορφή της τελειότητας ενός αντικειμένου, έτσι ώστε να γίνεται αντιληπτή σε αυτό ξέχωρα από την αναπαράσταση ενός σκοπού" (45). Έτσι, το ωραίο στην αρχιτεκτονική για παράδειγμα, βρίσκεται πέρα από τους πρακτικούς ή λειτουργικούς σκοπούς που πρέπει να εκπληρώσει το κτίριο και απορρέει από το αίσθημα της ευχαρίστησης που δημιουργεί στο ανθρώπινο υποκείμενο.

Στην "Κριτική του Καθαρού Λόγου" ο Kant εξερευνά τις υποκειμενικές αρχές πάνω στις οποίες βασίζεται η αισθητική κρίση (46). Υποστηρίζει ότι η αναπαράσταση ενός αντικειμένου στο μυαλό απαιτεί Αίσθηση μέσω της οποίας μια πολλαπλότητα από διαφορετικά αισθήματα φτάνει στο μυαλό, Φαντασία, που συνθέτει από τα αισθήματα σε αντίληψη, και τελικά, Νόηση, που συνθέτει την αντίληψη σε έννοιες. Με αυτό τον τρόπο η αντίληψη μεταμορφώνεται σε αντικειμενική γνώση. Η φαντασία περιγράφεται ως "τυφλή αλλά απαραίτητη λειτουργία". Η λέξη "τυφλή" υποδηλώνει την ελευθερία της φαντασίας και σημαίνει ότι "δεν μπορεί να προβλέψει τα αποτελέσματά της συλλαμβάνοντάς τα ως σκοπούς προτού να τα πραγματοποιήσει" (47).

Η αισθητική κρίση εμπλέκεται πριν από τη νόηση. Δεν μπορεί να συνδεθεί με ένα αίσθημα ή μια έννοια με σχέση αιτίου-αιτιατού, καθ' όσον βασίζεται σε a priori αρχές, ενώ οι αιτιακές σχέσεις είναι a posteriori. Θεμελιώνεται μόνο στη "μορφή τελειότητας" ενός αντικειμένου. Επειδή δεν είναι γνωστική κρίση, αναφέρεται μόνο στη σχέση ανάμεσα στις αναπαραστατικές δυνάμεις της φαντασίας και της νόησης (48). Το αίσθημα της ευχαρίστησης είναι "η συνείδηση της απλής μορφολογικής τελειότητας στο παιγνίδι των γνωστικών λειτουργιών του υποκειμένου, θεωρώντας μια αναπαράσταση όταν δίδεται ένα αντικείμενο" (49). Μέσω της μορφολογικής τελειότητας ενός αντικειμένου, το αίσθημα της ευχαρίστησης συνδέεται με το ωραίο. Από τον ορισμό του ωραίου με όρους της μορφολογικής

τελειότητας, απορρέει η αναγκαιότητα και από αυτήν η παγκοσμιότητα της αισθητικής κρίσης (50). Η αναγκαιότητα αντιπροσωπεύεται ως αντικειμενική "υπό την προϋπόθεση ενός κοινού νου" (51). Κοινός νους είναι "το αποτέλεσμα που απορρέει από το ελεύθερο παιχνίδι των γνωστικών μας δυνάμεων (5). Οι τελευταίοι δύο ορισμοί του ωραίου μπορούν να διατυπωθούν ως εξής: "Το ωραίο είναι αυτό που, ξέχωρα από κάποια έννοια, αναγνωρίζεται ως αντικείμενο μιας απαραίτητης ευχαρίστησης" (53), και "Το ωραίο είναι αυτό που, ξέχωρα από κάποια έννοια, ευχαριστεί παγκόσμια" (54).

## 6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Με τον Kant, η αυτονομία του αισθητικού από τη λογική και την ηθική και με αυτή την έννοια τόσο απο τον εμπειρικό όσο και από τον θεϊκό κόσμο, έχει ολοκληρωθεί. Η ερώτηση για την οντολογία της τέχνης αντικαθίσταται από την εξερεύνηση της ψυχολογίας του ανθρωπίνου υποκειμένου. Σε αυτή τη βάση, το αισθητικό αγωνίζεται να διατηρήσει μια αντικειμενική, παγκόσμια, δι-υποκειμενική έκφραση. Με τη στροφή πάντως, από την ερώτηση "Τι είναι τέχνη;" στην παραδοχή μιας ιδιαίτερης αισθητικής συμπεριφοράς που επιδεικνύεται από το ανθρώπινο υποκείμενο, οι ουσιαστικές ποιότητες του έργου δεν καθορίζουν πλέον εάν αυτό συνιστά ή όχι τέχνη. Τα όρια του αισθητικού είναι στην πραγματικότητα ανοικτά σε ο,τιδήποτε. Ο,τιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί ως τέχνη στην έκταση που μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο εμπειρίας μέσω της αισθητικής συμπεριφοράς. Κι ενώ η παγκοσμιότητα της αισθητικής συμπεριφοράς αποδεικνύεται ένα μάλλον ιδεαλιστικό σημείο αναφοράς στην πράξη, η διάκριση μεταξύ τέχνης και μη-τέχνης παραμένει αναποφάσιστη. Η ρίζα της Μοντέρνας Αισθητικής στην κριτική της τέχνης συνιστά έκφραση αυτής της κατάστασης.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Paul Oscar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II), in: *Journal of the History of Ideas*, XIII, 1952, σσ. 42-5.
2. Πρβλ. σσ. 33-5
3. Βλέπε Pauls Oscar Kristeller, "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I), στο *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, σσ. 496-7.
4. Ο W. Tatarkiewicz δίνει λεπτομερή αναφορά της έννοιας των όρων *techne* και *ars* στο "Classification of the Arts in Antiquity", *Journal of the History of Ideas*, Vol. XXIV, April 1963, σσ. 231-40. Συζήτηση του όρου βλέπε επίσης: R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1958 (c/1938), σσ. 5-7, 15f.
5. Plato, *Gorgias*, 462bff; Aristotle, *Nicomachean Ethics*, VI4, 1140a10; βλέπε: συζήτηση στον Kristeller, ο.π. 1951, σ. 499.
6. Plato, *Ion*, 534.
7. Ο.π., Tatarkiewicz, σ. 231.
8. Ο.π., Kristeller, 1951, σ. 499.
9. Plotinus, *Ennead*, I, 6, 1-3, V, 8, 1.
10. Ο.π., Kristeller, 1951, σ. 500, ο.π. Tatarkiewicz, σ. 236-8. Βλέπε επίσης την εισαγωγή σε επιλογή από τον Plotinus από τους A. Hofstadter and R. Kuhns, *The University of Chicago Press*, 1964, σ.. 139-41.
11. Πρβλ. Tatarkiewicz, σ. 232.
12. Πρβλ. σ. 233.
13. Πρβλ. σ. 233-4
14. Ο.π. Kristeller, 1951, s. 507-8.
15. Πρβλ., σ. 508.
16. Πρβλ., σ. 509.
17. Arnold Hauser, *The Social History of Art*, Routledge and Kegan Paul, London, 1951, Vol. I, σ. 383-5, σ. 514.
18. Βλέπε για παράδειγμα: Irma A. Richter ed., *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford University Press, Oxford, 1987 (c/1952).
19. Richard Woodfield, "On the Emergence of Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 18, 1978, σ. 218.
20. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, London, 1973, σ. 5.

21. Heinrich Wolfflin, Renaissance and Baroque (tr. Kathrin Simon, intr. Peter Murray), William Collins Sons and Co Ltd, 1984 (c/1964), σ. 29.
22. E.H. Combrich, Norm and Form (Studies in the art of the Renaissance), Phaidon Press Limited, Oxford, 1985 (c/1966).
23. Ο.π., Hauser.
24. Ο.π. Woodfield, σ. 224.
25. Πρβλ., σ. 223.
26. Πρβλ., σ. 226-7.
27. Βλέπε για παράδειγμα: R.G. Saisselin, "Critical Reflections on the Origins of Modern Aesthetics", British Journal of Aesthetics, Vol. 4, 1964, σσ. 7-21.
28. Ο.π. Kristeller, 1951, σ. 525.
29. Πρβλ., σ. 527.
30. Πρβλ., σ. 527.
31. Kenneth Frampton, Modern Architecture, A critical History, Thames and Hudson Ltd, London 1980, σ. 8.
32. Ο.π. Hauser, σ. 385.
33. Ernst Cassirer, The Philosophy of the Enlightenment (tr. Fritz C.A. Koelln and James P., Pettergrove), Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1979, σσ. 93ff.
34. Βλέπε Richard Wollheim, Art and its Objects, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.
35. David Hume, "Of the Standard of Taste", στο: David Hume, Essays Moral, Political, and Literary, Longmans, Green and Co, London, 1875, σσ. 266-84; Immanuel Kant, the Critique of Judgement (tr. James Creed Meredith), At the Clarendon Press, Oxford, 1969 (c/1952).
36. Πρβλ., Hume, σ. 268.
37. Πρβλ., σ. 270.
38. Πρβλ., σ. 278.
39. Πρβλ., σσ. 280-1.
40. Πρβλ., σσ. 283-4.
41. Ο.π. Kant, σ. 50.
42. Πρβλ., σ. 29.
43. Πρβλ., σσ. 46-8.
44. Πρβλ., σ. 50.
45. Πρβλ., σ. 80.
46. Michael Podro, The Manifold in Preception ("Theories in Art from Kant to Hildebrand"), At the Clarendon Press, Oxford, 1972, σσ. 12-7.

47. Ο.π. Collingwood, σ. 224.

48. Ο.π., Kant σ. 62.

49. Πρβλ., σ. 64.

50. Πρβλ., 22, σ. 84.

51. Πρβλ., 22.

52. Πρβλ., 20, σ. 83.

53. Πρβλ., 22, σ. 85.

54. Πρβλ., 9, σ. 60.

**ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ-ΜΑΝΝΙΕΡΙΣΜΟΣ-ΜΠΑΡΟΚ**  
**Βιβλιογραφία**

**A. VITRUVIUS-ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ**

1. Vitruvius, The Ten Books on Architecture, Dover Publ., N.Y., 1960.
  2. Leon Battista Alberti, The Ten Books of Architecture, Dover Publ., N.Y., 1986.
  3. Andrea Palladio, The Four Books of Architecture, Dover Publ., N.Y., 1965.
  4. Giorgio Vasari, Lives of the Artists, Penguin Books 1988 (c/1965).
  5. Leonardo Da Vinci, Notebooks, Oxford Univ. Press, Oxford, 1987 (c/1952).
  6. Niccolo Machiavelli, The Prince, Penguin Books, 1987 (c/1961).
  7. Niccolo Machiavelli, The Discourses, Penguin Books 1986 (c/1970).
- 

**B. ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ, ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟ, ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ**

8. E. Cassirer-P.O. Kristeller-J.H. Randall, The Renaissance Philosophy of Man, The University of Chicago Press, Chicago.
9. Ernst Cassirer, The Philosophy of the Enlightenment, Princeton University Press, Princeton, 1979 (c/1951).
10. Arnold Hauser, Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, Κάλβος (Μετ. Τάκης Κονδύλης)
11. David Thomson, Renaissance Architecture (Critics-Patrons-Luxury), Manchester University Press, G.B. 1993.
12. Ernst Cassirer, The Myth of the State, Yale University Press, U.S.A., (c/1946).

**Γ. ΓΕΝΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ**

12. B. Fletcher, A. History of Architecture, The Athlone Press, London, (c/1975).

13. Χαρ. Μπούρας, Ιστορία της Αρχιτεκτονικής, Μέλισσα, 1994.
14. Nikolaus Pevsner, An outline of European Architecture, Penguin Books, G.B., 1972 (c/1943).
15. R. Furneaux Jordan, Western Architecture, Thames & Hudson, 1993 (c/1969).
16. David Watkin, A History of Western Architecture, Laurence King, London, 1986.

#### **Δ. ΕΙΔΙΚΟΤΕΡΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

17. Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, Academy Ed., London, 1977 (c/1949).
18. James S. Ackerman, The Architecture of Michelangelo, Pelican Books, 1961.
19. John Summerson, The Classical Language of Architecture, Thames & Hudson, N.Y., 1988 (c/1963).
20. Robert Tavernor, Palladio & Palladianism, Thames & Hudson 1994 (c/1991).
21. Wundram-Pape-Marton, Andrea Palladio, Benedikt Taschen, Germany 1994.
22. Robert Adam, Classical Architecture, Viking, G.B., 1992 (c/1990).
23. Heinrich Wofflin, Renaissance & Baroque, Collins, London, 1984, (c/1964).

