

Ένα αξιοπρόσεκτο γεγονός στην αυγή του Quattrocento είναι η συμμετοχή του **Filippo Brunelleschi** (1377-1446) στον διαγωνισμό για την κατασκευή και ανάγλυφη διακόσμηση της δεύτερης από τις τρεις πύλες του *Battistero* της Φλωρεντίας (1401). Παρόμοιος διαγωνισμός είχε να γίνει από την Αρχαιότητα και η παραγγελία, όπως γνωρίζουμε, δόθηκε στον συνομήλικό του Lorenzo Ghiberti, με συνέπεια ο ίδιος να στραφεί οριστικά στη μελέτη της μαθηματικής προοπτικής και στην αρχιτεκτονική. Το πρώτο δείγμα του αναπροσανατολισμού του είναι το πρόπλασμα (modello) σε κλίμακα 1:12 που υπέβαλε το

6

Φλωρεντίας –μιας πόλης τότε των 35.000-40.000 κατοίκων–, που φιλοδοξούσε να μετατραπεί από πόλη-κράτος σε περιφερειακό κράτος με ζωτικό χώρο την Τοσκάνη³⁸.

Τον επόμενο χρόνο τρεις γλύπτες, ο Ghiberti, ο Nanni di Banco και ο Donatello, προσήλθαν με κοινή πρόταση που επίσης δεν έγινε δεκτή. Ο Brunelleschi επανήλθε το 1420 με ανταγωνιστή και πάλι τον Ghiberti. Αυτή τη φορά ήταν ο νικητής που, με χρηματοδοτές τους εμπόρους μαλλιού και σε συνεργασία με τον Ghiberti –η πληρωμή και των δύο βεβαιώνεται σταθερά από το 1420 ως το 1436–, προχώρησε αμέσως στην κατασκευή του τρούλου. Έναν αιώνα πριν (1332) ο Giotto, ο πιο φημισμένος ζωγράφος του Trecento (14^{ος} αιώνας), είχε κληθεί να αναλάβει τον ρόλο του επικεφαλής αρχιτέκτονα (capo-



6 F. Brunelleschi, *Santa Maria del Fiore*, 1296-1436, Φλωρεντία

maestro) και να επιφέρει ορισμένες αλλαγές –με κυριότερη την προσθήκη του Campanile (κωδωνοστάσιο)– στον ναό, που βρισκόταν ήδη από τα τέλη του Duecento (1296) υπό κατασκευή σε σχέδια ενός άλλου αρχιτέκτονα και γλύπτη, του Arnolfo di Cambio.

Όλα τα παραπάνω αναφέρθηκαν επειδή τεκμηριώνουν χαρακτηριστικά αφενός το γεγονός ότι συνεχίζεται η γοτθική παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο αρχιτέκτονας, εκτός από τεχνικός και μηχανικός, ήταν συχνά και καλλιτέχνης, δηλαδή γλύπτης και ζωγράφος, και αφετέρου το πώς αντιλαμβάνονταν στην πράξη η Αναγέννηση τον τύπο του uomo universale, του ευρυστατού ανθρώπου με πολύπλευρη δημιουργική προσωπικότητα, του ολοκληρωμένου ατόμου. Ο Brunelleschi, όπως μας πληροφορεί ένας σύγχρονος βιογράφος του, ο Antonio Manetti, πήγε στη Ρώμη μαζί με τον Donatello, όπου μελέτησε ανάμεσα στα ερείπια «τις μουσικές αναλογίες» και «τον τρόπο δομής» των αρχαίων, τα συστήματα τοιχοποιίας και τις τεχνικές κατασκευής³⁹.

Όταν ο Brunelleschi ανέλαβε να αντιμετωπίσει ένα από τα δυσκολότερα προβλήματα της ευρωπαϊκής αρχιτεκτονικής⁴⁰, υπήρχε ήδη ένα δεσμευτικό δεδομένο: το οκταγωνικό τύμπανο επάνω από τη διασταύρωση των κλιτών, η βάση δηλαδή στην οποία έπρεπε να στηριχτεί ο τρούλος. Αυτό, έχοντας λεπτά τοιχώματα, αφενός ήταν αδύνατο να μη συντριβεί από το βάρος ενός κολοσσιαίου ημισφαιρικού τρούλου, όπως του περίπου

όμοιων διαστάσεων του Πάνθεου στη Ρώμη και του αισθητά μικρότερου της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, που ασφαλώς θα ήταν επιθυμητός λόγω της τελειότητας του σχήματος, και αφετέρου, με τη μεγάλη του διάμετρο (περ. 42 μ.), ακύρωνε τη δυνατότητα χρησιμοποίησης ξυλοτύπων, επειδή η Φλωρεντία δεν διέθετε πλέον ξυλουργούς με ανάλογη εμπειρία από τη μεσαιωνική φάση της αρχιτεκτονικής. Τη δυσκολία του εγχειρήματος αποτυπώνει έμμεσα μια ανεκδοτική εκδοχή λύσης, προερχόμενη από τον 16^ο αιώνα, που ήθελε τον ναό να γεμίζει με χώμα κάτω από τον τρούλο ώστε να εξασφαλιστεί στατικά κατά την κατασκευή του⁴¹.

Ο Brunelleschi, ενεργώντας ως αρχιτέκτονας-μηχανικός και αξιοποιώντας μεθόδους όχι τόσο της ρωμαϊκής όσο της βυζαντινής αρχιτεκτονικής στην περιοχή της Βενετίας και της Ραβέννας, επέλεξε τελικά να σχεδιάσει έναν θόλο ελαφρώς ωοειδή με οξυκόρυφη απόληξη και διπλό κέλυφος, που θα ασκούσε μικρότερες πλευρικές πιέσεις εξαιτίας τόσο του σχήματος –αισθητικά προβάλλεται το πλάτος αντί του ύψους– όσο και της ιδιαίτερης δομής του. Συγκεκριμένα, 8 κατακόρυφες κύριες νευρώσεις σαν τις μετάλλινες βέργες της ομπρέλας ξεκινούν από τις γωνίες του οκταγωνικού τυμπάνου και συναντιούνται στην κορυφή, ενώ 16 δευτερεύουσες παρεμβάλλονται κατά ζεύγη ανάμεσά τους. Ένα λεπτό εσωτερικό κέλυφος, σε αρκετή απόσταση από το εξωτερικό, που καλύπτεται με κεραμίδια, έτσι ώστε εκτός της μείωσης του βάρους να αποτρέπεται η υγρασία, τις καθιστά αθέατες. Ορατές από έξω είναι μόνον οι κύριες ενώ και οι 24 «δένονται» με 8 οριζόντιες ενισχυτικές σειρές παράλληλων μεταξύ τους στοιχείων. Συνέπεια όλων αυτών των ευφυών μορφολογικών και τεχνικών συνδυασμών –καθοριστικής σημασίας ήταν π.χ. η μεταφορά των οικοδομικών υλικών στο απαιτούμενο ύψος όχι με διαδοχικές ράμπες αλλά με ανυψωτικές μηχανές⁴²– είναι η χωρίς προηγούμενο δραστική μείωση του βάρους του γιγάντιου τρούλου (30,5 μ.) καθώς και η εξωτερική του ομοιογένεια, που δεν προδίδει καθόλου την πολυπλοκότητα της εσωτερικής δομής του. Ο φανός (lanterna) που τον επιστέφει σχεδιάστηκε από τον Brunelleschi (1436), αλλά άρχισε να κατασκευάζεται μετά τον θάνατό του, το 1446, από το μαθητή του Michelozzo και ολοκληρώθηκε αρκετά αργότερα (1467) από τον Bernardo Rossellino. Οι έλικες, που αποτελούν βασικό στοιχείο της σύνθεσης, θα γίνονταν στη συνέχεια ένα από τα πιο αγαπημένα μοτίβα της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής. Ήταν μια νέα πρόταση του Brunelleschi, που συνοδεύτηκε και από μία ακόμη όσον αφορά το Duomo. Πρόκειται για τις τέσσερις ημικυκλικές εξέδρες (tribune morte) γύρω από τη βάση του τυμπάνου του τρούλου, που οι πέντε κόγχες τους, για πρώτη φορά στην αρχιτεκτονική της Αναγέννησης, χωρίζονται από διπλούς κορινθιακούς ημικίονες.

Παράλληλα με το opus magnum του στο Duomo –ο Eugenio Battisti σωστά σημειώνει ότι το εγχείρημα



7 F. Brunelleschi, *Santa Maria del Fiore* (τρούλος), 1420-36, Φλωρεντία

μπορεί να εκτιμηθεί μόνο σε σύγκριση με τους μεγάλους γοθικούς καθεδρικούς⁴³ –, αυτό το θαύμα της τεχνολογίας και ειδικότερα της μηχανικής, ο Brunelleschi ανταποκρίθηκε και σε άλλες παραγγελίες αρχίζοντας, σε αποκλειστικά δικά του σχέδια, με εκείνη της συντεχνίας των εμπόρων μεταξιού (*Arte della Seta*) για το *Spedale degli*

8 *Innocenti* (1419-24), το πρώτο σπουδαίο έργο της νεότερης αρχιτεκτονικής⁴⁴ καθώς και το πρώτο βρεφοκομείο στον κόσμο, που το όνομά του παρέπεμπε στη σφαγή των αθώνων νηπίων από τον Ηρώδη στη Βηθλεέμ. Πρόκειται για ένα οικοδόμημα που εκτείνεται σε μία από τις τέσσερις πλευρές της πλατείας (*riazza*) του ναού της Santissima Annunziata, με πιο ενδιαφέρον τμήμα του τη *loggia*, δηλαδή τη στοά κατά μήκος της πρόσοψης. Ραδινοί μονολιθικοί αράβδωτοι κίονες με κορινθιακού τύπου κιονόκρανα –μία επιλογή «all' antica»– γεφυρώνονται με ημικυκλικά τόξα που επιβάλλουν στο βλέμμα να κινηθεί οριζόντια από τη μία άκρη ως την άλλη ενώ άλλα, εγκάρσια, ενώνουν τους κίονες με τον τοίχο του οικοδομήματος πατώντας σε κιλβαντες και δημιουργώντας διάχωρα –τετράγωνα και κύβους– που στεγάζονται με κλασικούς θόλους και όχι με σταυροθόλια. Τα τριγωνικά τμήματα ανάμεσα στη γένεση των τόξων και στο επιστύλιο διακοσμούνται με *tondi*, μέσα στα οποία ο Andrea della Robbia πρόσθεσε το 1463 φασκιωμένα βρέφη από εφυσωμένη τερακότα. Τα παράθυρα του δεύτερου ορόφου επιστέφονται με κενά αετώματα. Η αρμονία που προκύπτει από τις λεπτές αναλογίες των μερών προς το σύνολο καθώς και η αμοιβαία σχέση του πλήρους όγκου του κτηρίου με τον κενό της πλατείας αποτέλεσαν πρότυπο για τον αναγεννησιακό τύπο στοάς σε ολόκληρη την Ευρώπη. Ο Brunelleschi, αν και χρησιμοποίησε στοιχεία της αρχαίας αρχιτεκτονικής, τα προσαρμοσε για πρώτη φορά στο *Spedale degli Innocenti* και στη συνέχεια σε άλλα οικοδομήματα με έναν τρόπο άγνωστο στην Αρχαιότητα. Τον ενδιέφερε κυρίως να ξαναγεννηθούν οι θεμελιώδεις κανόνες της⁴⁵ γι' αυτό και έδωσε έμφαση τόσο στα φέροντα στοιχεία όσο και στα φερόμενα, στις γραμμές που αναδεικνύουν τον σκελετό του οικοδομήματος και το βάρος του υλικού. Αξίζει να σημειωθεί ακόμη ότι τα ίδια χρόνια στη Βενετία χτιζόταν για τον έμπορο Marino Contarini η *Ca' d' Oro* (Χρυσή οικία) αλλά σε ύστερο γοθικό στυλ, με ανατολίζοντα διάκοσμο που έδινε «ζωγραφικό» χαρακτήρα, και με «εξαΰλωση» του οικοδομικού υλικού.

9 Ο *San Lorenzo* (1419-69), οικογενειακός ναός των Μεδίκων, είναι μια τρίκλιτη, ρομανική στην πρώτη φάση της βασιλική με εγκάρσιο κλίτος. Το τετράγωνο στη διασταύρωση των κλιτών αποτελεί *emβάτη* (*modulus*), δηλαδή το μέτρο, τη βασική μονάδα καθορισμού των αναλογιών, που επαναλαμβάνεται στον χορό, στα μικρότερων διαστάσεων εκατέρωθεν παρεκκλήσια καθώς και σε εκείνα κατά μήκος των πλάγιων κλιτών. Το κεντρικό κλίτος, ένας ορθογώνιος παραλληλεπίπεδος χώρος, έχει επίπεδη οροφή με φαντώματα, που υποδηλώ-



8 F. Brunelleschi, *Spedale degli Innocenti*, 1419-24, Φλωρεντία

ουν μια ισόρροπη κατανομή των φορτίσεων, ενώ τα πλάγια κλίτη, που χωρίζονται από κιονοστοιχίες με κορινθιακά κιονόκρανα και ημικυκλικά τόξα, στεγάζονται όπως η *loggia* του *Spedale degli Innocenti* με θόλους. Χαμηλότερα τόξα στον βόρειο και νότιο τοίχο ορίζουν την αρχή δεκατεσσάρων παρεκκλησίων, που ουσιαστικά προεκτείνουν τα πλάγια κλίτη σε βάθος, με τις διαστάσεις τους στο ένα τέταρτο των μεγάλων τετραγώνων του χορού και του εγκάρσιου κλίτους. Η καινοτομία σε αυτή τη φαινομενικά τυπική βασιλική βρίσκεται στην ανάδειξη της συμμετρίας και της κανονικότητας, στην ακρίβεια της συνάρθρωσης αφηρημένων μονάδων του χώρου –οι μεγαλύτερες είναι απλά πολλαπλάσια των μικρότερων– που διαφοροποιούν αποφασιστικά τον αναγεν-



9 F. Brunelleschi, *San Lorenzo*, 1419-69, Φλωρεντία



10 F. Brunelleschi, *Sagrestia Vecchia*, 1421-28, Φλωρεντία

νησιακό ναό από τον γοτθικό. Εξωτερικά το οικοδόμημα έμεινε ημιτελές, ενώ η επιστημονική συζήτηση για τη σχέση του αρχικού σχεδίου του Brunelleschi με το τελικό αποτέλεσμα και το ενδεχόμενο συμμετοχής του κατά μία εικοσαετία νεότερου αρχιτέκτονα Michelozzo, παραμένει ανοιχτή⁴⁶. Σε ξύλινη μακέτα (c. 1517, Φλωρεντία, Casa Buonarroti) σώζεται και η πρόταση του Μιχαήλ Αγγέλου για την πρόσοψη, που επίσης δεν προχώρησε.

Σε αυτή την πρώτη, εξαιρετικά παραγωγική περίοδο της ζωής του, ο Brunelleschi σχεδίασε και τη *Sagrestia Vecchia* (Παλαιό Σκευοφυλάκιο, 1421-28), ένα αυτοτελές παρεκκλήσιο αριστερά της κόγχης του ιερού του *San Lorenzo*, που ολοκληρώθηκε πριν αρχίσει η κατασκευή του κυρίως ναού (1434) και, σε αντίθεση με άλλα έργα του, δεν υπέστη μετατροπές. Αρχικά μαυσωλείο του Giovanni de' Medici, είναι ένα κτίσμα τετραγωνικής κάτοψης, με τους τοίχους του ίσους σε ύψος με τις πλευρές του τετραγώνου –δηλαδή ένας τέλειος κύβος–, στεγασμένο με ημισφαιρικό τρούλο που ο κύκλος της βάσης του εδράζεται επάνω σε τέσσερα ημικυκλικά τόξα και ισάριθμα ημισφαιρικά τρίγωνα διακοσμημένα με ανάγλυφα του Donatello. Το επιστύλιο επάνω από τους ραβδωτούς πεσσούς με τα κορινθιακά επίκρανα διαιρεί τους τοίχους σε δύο ίσες οριζόντιες ζώνες ενώ μια τρίτη προστίθεται από τον τρούλο, που χωρίζεται σε δώδεκα τμήματα, το καθένα με δικό του oculus (οφθαλμός, μικρό κυκλικό παράθυρο), και έναν μεγαλύτερο στην κορυφή, παραπέμποντας συμβολικά στον φωτισμό των Αποστόλων

κατά την Πεντηκοστή. Στο τετράγωνο επίσης κάτοψης ιερό επαναλαμβάνονται τα ίδια αρχιτεκτονικά στοιχεία σε μικρότερη κλίμακα και σε διαφορετικές αναλογίες. Ο Eugenio Battisti παρατηρεί στη θεμελιακή μονογραφία του για τον Brunelleschi: «Είναι βέβαιο ότι η *Sagrestia Vecchia* υπήρξε το πρώτο εκκλησιαστικό οικοδόμημα του Brunelleschi και σε αυτό βρίσκει κανείς τα σύνθετα γραμματικά και συντακτικά στοιχεία του στυλ του να εκτίθενται με τον υψηλότερο βαθμό συνειδητοποίησης. Εμφανίζονται ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά που επανέρχονται σε όλα τα έργα του στη συνέχεια: ένα αίσθημα αλληλεπίδρασης γεωμετρικών σχημάτων, όπως το τετράγωνο και ο κύκλος· το ενδιαφέρον για τις αναλογίες· η έμφαση στο μετρήσιμο, μέσω του σκόπιμου περιορισμού του οπτικού πεδίου με μικρές κλίμακας στοιχεία· η φροντίδα του για τον συνολικό συντονισμό έτσι ώστε, όπου κι αν βρίσκεται κανείς, να πείθεται για την απόλυτη συνοχή ανάμεσα στα μέρη του όλου και ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό...και, τέλος, η δέσμευση για την ορθή χρήση αρχαιολογικών χαρακτηριστικών όσον αφορά τόσο τις λεπτομέρειές τους όσο και τον τρόπο συνδυασμού τους»⁴⁷.

Μια πιο πολύπλοκη παραλλαγή (replica) της *Sagrestia Vecchia* αποτελεί η *Cappella Pazzi* (cappella=οικογενειακό παρεκκλήσιο, ναΐδριο, από δείγμα ευσεβείας και κοινωνικής προβολής), που σχεδιάστηκε γύρω στο 1430 κατά παραγγελία του Andrea de' Pazzi, άρχισε να χτίζεται μετά το 1442 και ολοκληρώθηκε γύρω στο 1465 με αλλαγές του αρχικού σχεδίου στην πρόσοψη. Αυτή τελικά έλαβε τη μορφή πρότυπου, που θυμίζει νάρθηκα παλαιохριστιανικού ναού, και κατασκευάστηκε από το εργαστήριο του Bernardo Rossellino. Εξί λεπτοί κίονες με κορινθιακά κιονόκρανα υποβαστάζουν ένα επιστύλιο

11



11 F. Brunelleschi, *Cappella Pazzi*, c. 1430-65, Φλωρεντία



12 F. Brunelleschi, *Cappella Pazzi* (εσωτερικό) 1430-68, Φλωρεντία

που διακόπτεται στο μέσον από ένα ημικυκλικό τόξο στον άξονα της πύλης, πλαισιωμένο από τέσσερα τετράγωνα, ανά δύο δεξιά και αριστερά. Το καθένα τους διαιρείται επίσης σε τέσσερα μικρότερα τετράγωνα, που οριοθετούνται από διπλούς επίπεδους ψευδοπεσσούς στον άξονα των κιόνων. Το μεγάλο τετράγωνο στο παραλληλόγραμμο αυτή τη φορά εσωτερικό καλύπτεται με τρούλο, όπως και το μεσαίο τετράγωνο του πρόπυλου, που «απαντά» στο προηγούμενο με δύο επίσης τετράγωνα στα δεξιά και αριστερά του σε αντιστοιχία προς τα δύο «κλίτη», που μορφολογικά παραπέμπουν σε θριαμβικό τόξο. Το ορθογώνιο της κάτοψης και ο κεντρικός άξονας δεν εμποδίζουν την προβολή στοιχείων περίκεντρου οικοδομήματος, που προς τα τέλη του 15^{ου} αιώνα θα γίνει προσφιλής τύπος της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής.

12 Στα σφαιρικά τρίγωνα, τέσσερα *tondi*, που ο Brunelleschi μάλλον προόριζε να μείνουν κενά, «τυφλά», συμπληρώθηκαν με πολύχρωμα εφυσωμένα ανάγλυφα των τεσσάρων Ευαγγελιστών, μάλλον του ιδίου, ενώ άλλα δώδεκα μικρότερα, χαμηλότερα στους λευκούς τοίχους, επίσης με ανάγλυφα των Αποστόλων του Luca della Robbia. Εκτός των τοίχων, όλα σχεδόν τα άλλα αρχιτεκτονικά μέλη είναι κατασκευασμένα από πέτρα της περιοχής της Φλωρεντίας (*pietra serena*).

13 *Prima vista* το *Santo Spirito* (1436-82) μοιάζει με παραλλαγή του *San Lorenzo*: είναι δηλαδή μια τρίκλιτη βασιλική με εγκάρσιο κλίτος, παρεκκλήσια και επίπεδη οροφή. Το βασικό τετράγωνο στη συνάντηση των κεραιών του σταυρού γίνεται *modulus* και υπόκειται επαναλαμβανόμενο στον χορό, στο εγκάρσιο και, ανά δύο τόξα, στο κεντρικό κλίτος, του οποίου το συνολικό μήκος ισούται με τέσσερα τετράγωνα ενώ το ύψος του είναι

διπλάσιο από το πλάτος. Τα πλάγια κλίτη που περιτρέχουν ολόκληρο τον εσωτερικό χώρο έχουν ακριβώς το μισό πλάτος του κεντρικού και κάθε υποδιαίρεσή τους το 1/4 του βασικού τετραγώνου. Σε αντίθεση με τον *San Lorenzo*, τα σαράντα συνολικά παρεκκλήσια περιμετρικά του ναού –όμοιων διαστάσεων για να υποδηλώνεται το ισορροπημένο *status* των πέντε οικογενειών της φλωρεντινής άρχουσας τάξης– είχαν στο αρχικό σχέδιο ημικυκλική κάτοψη ίση με το μισό του κύκλου που εγγράφεται σε κάθε διάχωρο των πλάγιων κλιτών, ορατή και εξωτερικά, ώστε να παραπέμπει στην εσωτερική τους λειτουργία –αργότερα εντοιχίστηκαν και ο ναός έγινε ορθογώνιος. Συνεχίζονταν μάλιστα και στην πρόσοψη, αλλά όταν τελείωνε ο ναός, στα τέλη του 15^{ου} αιώνα, προτιμήθηκαν τρεις πύλες, μία για κάθε κλίτος. Επίσης, σε σύγκριση με τον *San Lorenzo*, οι τοίχοι επάνω από τις κιονοστοιχίες, απ' όπου φωτίζεται ο ναός, είναι ψηλότεροι, έχουν σχεδόν το ύψος των κιόνων, ενώ τα παρεκκλήσια έχουν το ίδιο ύψος με τα πλάγια κλίτη, με αποτέλεσμα να συνδέονται πιο άμεσα και πιο οργανικά με το κεντρικό κλίτος και να αποφεύγεται η αίσθηση ότι αποτελούν απλές προσθήκες. Μονολιθικοί αράβδωτοι κίονες με κορινθιακά κιονόκρανα χωρίζουν τα κλίτη και επαναλαμβάνονται ως ημικίονες σε μικρότερο μέγεθος μπροστά από τα παρεκκλήσια, στη θέση των «εντοιχισμένων» επίπεδων παραστάδων του *San Lorenzo*, παίζοντας πρωταγωνιστικό ρόλο. Τελικά, χάρις και στο γεγονός ότι τα σχέδια δεν αφορούσαν προϋπάρχον οικοδόμημα, όπως συνέβη με τον *San Lorenzo*, επιτυγχάνεται μια διαφορετική σύλληψη του χώρου, ο οποίος διαμορφώνεται από τον συσχετισμό επιμέρους αμετάβλητων στοιχείων από γκριζοπράσινη *pietra serena* και ροδόλευκο μάρμαρο, με στόχο την απλότητα, τη συμμετρία και την αναλογία.

Την ιδέα του περίκεντρου οικοδομήματος, που δειλά πρόβαλε ο Brunelleschi στη *Sagrestia Vecchia* και στην *Cappella Pazzi*, αναπτύσσει πλήρως στην *Cappella Scolari* (1434), στην πραγματικότητα καθολικό της μονής της Santa Maria degli Angeli στη Φλωρεντία. Πρόκειται

14



13 F. Brunelleschi, *Santo Spirito*, 1436-82, Φλωρεντία



14 F. Brunelleschi, *Cappella Scolari*, 1434, Φλωρεντία

για το πρώτο περίκεντρο οικοδόμημα της Αναγέννησης, που ο οκταγωνικός πυρήνας του, όπου προβλεπόταν να τοποθετηθεί η Αγία Τράπεζα, περιβάλλεται από έναν κύκλο οκτώ μικρών παρεκκλησίων. Μετά τη διακοπή των εργασιών το 1437, ολοκληρώθηκε μόλις το 1934.

Ο Brunelleschi υπήρξε πρωτοπόρος όχι μόνο επειδή συνέβαλε αποφασιστικά στην αναβίωση της ελληνορωμαϊκής αρχιτεκτονικής μετά από χίλια σχεδόν χρόνια, αλλά και γιατί προσαρμοσε την τυπολογία της σε χρήσιμες που οι αρχαίοι δεν είχαν ποτέ φανταστεί. Έτσι, οι συνεχιστές του επί τέσσερις αιώνες –Αναγέννηση, Μπαρόκ, Κλασικισμός– είχαν πλέον ένα σταθερό σημείο αναφοράς.

Ο **Leon Battista Alberti** (1404-1472), αρχιτέκτονας, γλύπτης, ζωγράφος, μηχανικός, τοπογράφος, χαρτογράφος, μουσικός, ποιητής, νομικός, μαθηματικός, συγγραφέας, θεωρητικός της τέχνης και αθλητής, πλησίασε όσο ίσως κανείς άλλος το αναγεννησιακό ιδεώδες του uomo universale, του πεπαιδευμένου ατόμου, του ανθρώπου που τα ενδιαφέροντά του μπορεί να διακλαδίζονται σε θέματα όπως η πόλη, («*Descriptio urbis Romae*»), η οικογένεια («*Della famiglia*»), τα άλογα («*De equo animante*»), τα πλοία («*Navis*») ή σε γνωστικά πεδία, όπως η φιλολογία, η γεωμετρία και οι νόμοι του σύμπαντος. Η γραμμένη στα λατινικά επαναστατική πραγματεία του «*De re aedificatoria*» (Περί Οικοδομικής, 1452, κυκλοφόρησε το 1480-85 σε χειρόγραφο, από τα οποία σήμερα σώζονται μόνον έξι, ενώ μεταφρασμένη στα ιταλικά τυπώθηκε το 1550), η πρώτη μεγάλη μελέτη για την αρχιτεκτονική 1500 χρόνια μετά τον Βιτρούβιο (1^{ος} αιώνας π.Χ.), που είναι το πρότυπο, άσκησε βαθιά επιρροή όχι μόνο στους σύγχρονούς του αλλά και στους μεταγενέστερους αρχιτέκτονες, από τον Andrea Palladio ως τον Christopher Wren, τον Claude-Nicolas Ledoux και τον Le Corbusier. Το πόνημα του Βιτρούβιου «*De Architectura*», που ανακαλύφθηκε στο St. Gallen το 1415, επιβεβαίωσε την πεποίθηση όχι μόνον ότι η φύση και η τέχνη υπακούουν σε νόμους, αλλά και ότι ο άνθρωπος, ως σταθερά, καθορίζει τις αναλογίες των έργων τέχνης ακόμη και όταν αυτά δεν απεικονίζουν τον ίδιο, όπως

για παράδειγμα η αρχιτεκτονική. Έτσι, οι νόμοι της φόρμας απέτρεπαν την άσκοπη περιπλάνηση της φαντασίας και διαμόρφωναν τις προϋποθέσεις της διδασκαλίας της τέχνης⁴⁸.

Στο «*De re aedificatoria*», όπως στη φιλοσοφία ο Pico della Mirandola με το ιστορικά και μεθοδολογικά ομόλογο έργο του «*De hominis dignitate*», ο Alberti επιχειρεί μια νέα ερμηνεία της αρχαίας κληρονομιάς εισάγοντας τα μαθηματικά –ή διαφορετικά τη θεωρία των αναλογιών– ως γλώσσα και στην αρχιτεκτονική⁴⁹. Οι αριθμητικοί λόγοι που καθορίζουν τη μουσική αρμονία θα έπρεπε να ισχύσουν και στην αρχιτεκτονική, γιατί ρυθμίζουν τη λειτουργία του σύμπαντος και επομένως είναι θεϊκής προέλευσης. Οι κύριες παράμετροι που τον απασχόλησαν ως κοινός παρονομαστής στη ζωγραφική, στη γλυπτική και ιδιαίτερα στην αρχιτεκτονική, σε σχέση και με την παρακαταθήκη των ερειπίων της αυτοκρατορικής Ρώμης που μελέτησε και σφράγισαν τη μνήμη και τη φαντασία για ολόκληρη τη ζωή του, ήταν ο χώρος, το φως, η λειτουργικότητα, η γεωμετρία, το συμβολικό περιεχόμενο, ο ηθικός στόχος και η ιστορία. Με τα γραπτά του θεμελιώθηκε η βεβαιότητα ότι τέχνη και επιστήμη ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες τον 15^ο αιώνα.

Ως αρχιτέκτονας ο Alberti πήρε ουσιαστικά τη σκυτάλη από τον Brunelleschi, στον οποίο, από θαυμασμό, αφιέρωσε το πόνημά του «*Della pittura*» (Περί Ζωγραφικής, 1435) και από τον οποίο διέφερε όντας περισσότερο άνθρωπος της θεωρίας (*vita contemplativa*) και λιγότερο της πράξης (*vita activa*). Είναι τα χρόνια που βρίσκεται στη Φλωρεντία (1434-43) και, εκτός από τον μεγάλο προκάτοχο και φίλο του, γνωρίζει από κοντά τον Donatello, τον Ghiberti και τη ζωγραφική του Masaccio. Δεν είναι τυχαίο το ότι την υλοποίηση των προτάσεών του ανέθετε πάντα σε άλλους αρχιτέκτονες. Σχεδίασε ελάχιστα οικοδομήματα, μερικά από τα οποία δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει, τα συνέχισαν άλλοι ή και τα τροποποίησαν δραματικά, ενώ η χρονολόγησή τους είναι εφικτή μόνο κατά προσέγγιση⁵⁰. Δύσκολο είναι επίσης να διαπιστωθεί σε ποιο βαθμό οι ιδέες του έγιναν αρχιτεκτονική πράξη ή αν αυτή καθόρισε τη διαμόρφωσή τους, σε συνδυασμό με την προσπάθειά του να ανταποκριθεί στις ιδιαιτερότητες της προσωπικότητας των παραγγελιοδοτών –Medici, Rucellai, Malatesta, Gonzaga, Montefeltro, πάπες Νικόλαος Ε΄ και Πίος Β΄– ή και στις αντιφατικές απαιτήσεις τους, στα τοπογραφικά δεδομένα και στα κοινωνικά συμφραζόμενα. Η μεγάλη αρετή του Alberti, μέσα στην πολυπλοκότητα των στόχων του και την πολλαπλότητα των ενδιαφερόντων του, είναι η ικανότητά του να συγχωνεύει στοιχεία από διαφορετικές πηγές –αρχαίες και χριστιανικές– και να δημιουργεί νέες ενότητες που υπηρετούν σύνθετες προθέσεις και σημασίες. «Ο εντελώς προσωπικός τρόπος που αντιλαμβάνεται το επάγγελμα του αρχιτέκτονα» παρατηρεί ο Franco Borsi «ασυνήθιστος, πράγματι, για την εποχή του αλλά και για κάθε εποχή, μπορεί να εξηγηθεί από το έμπρακτο ενδιαφέρον του

για τα πολιτικά δρώμενα, για τον διάλογο ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον πάτρωνα, για τη συζήτηση γύρω από το αρχαίο και το σύγχρονο και για τη σχέση συμβόλου και πραγματικότητας»⁵¹.

15 Αυτό γίνεται φανερό ήδη σε ένα από τα πρώτα έργα του, το *Palazzo Rucellai*, κατοικία του πλούσιου εμπόρου κόκκινης βαφής και τραπεζίτη Giovanni Rucellai, οικονομικού ανταγωνιστή και από το 1461 συγγενή εξ αγχιστείας των Μεδίκων. Αποτελείται από ισόγειο, του οποίου το βάθρο, στη θέση της συνήθως βαριάς τοικοδομίας (*rustica*) έχει μπακλαβωτή διαμόρφωση μιμούμενη το ρωμαϊκό *opus reticulatum* (δικτυωτό), και από δύο προοδευτικά μειούμενου ύψους ορόφους. Η πρόσοψη – αυτή μόνο μπορεί να πιστωθεί με βεβαιότητα στον Alberti – αρθρώνεται συμμετρικά από προσεκτικά πελεκημένες καφετιές πέτρες διαφορετικού μεγέθους, τοποθετημένες σε οριζόντιες σειρές διαφορετικού πάχους (ψευδοϊσόδομο) ή σε ημικυκλική διάταξη, με «ατομικότητα» που υπογραμμίζεται από τη σκιά των βαθιών αρμών ανάμεσά τους. Για πρώτη φορά και, κατά πάσα πιθανότητα, με πρότυπο τους ημικίονες στο Κολοσσαίο, στο Θέατρο του Μάρκελλου και στο Μαυσωλείο του Αδριανού (Ρώμη), εφαρμόζονται οι ρυθμοί της Αρχαιότητας στα επίκρανα των πολυσυζητημένων⁵², μάλλον διακοσμητικών παρά λειτουργικών, σχεδόν επίπεδων, δεμένων περισσότερο με τον τοίχο (*stacciato*) παραστάδων: τοσκανικός (παράλλαξη του δωρικού κίονα στην ιταλική χερσόνησο) στο ισόγειο, εμπλουτισμένος κορινθιακός στον πρώτο όροφο και πιο απλός κορινθιακός στον δεύτερο. Ο Alberti, που σωστά χαρακτηρίζεται από τον Martin Kemp «ο πιο αρχαιολογικά σκεπτόμενος αρχιτέκτονας της γενιάς του»⁵³, γενικά, για λόγους συνοχής, προτιμούσε να χρησιμοποιεί το ίδιο υλικό σε ολόκληρο το οικοδόμημα – στο εν λόγω, *pietra forte* – ενώ με τις παραστάδες και τους αρμούς είχε τη δυνατότητα να εξαλείφει ποικίλες κατασκευαστικές ατέλειες. Μεταξύ των ορόφων παρεμβάλλονται διαζώματα με τη μορφή πλήρους θριγκού. Τα παράθυρα στα οκτώ διάχωρα μεταξύ των παραστάδων, από απλά τετράγωνα με μετάλλιο κάγκελο στο ισόγειο, μετατρέπονται στους ορόφους σε αξονικά τοποθετημένα όρθια παραλληλόγραμμα που διαιρούνται στα δύο με κιονίσκο και επιστέφονται από ημικυκλικό τόξο. Βαρύ γείσο με ισχυρούς γεισίποδες «*all' antica*» επιστέφει ολόκληρο το οικοδόμημα, που κατασκευάστηκε υπό την επίβλεψη του Bernardo Rossellino. Σε αυτόν θα πρέπει ίσως να αποδοθεί και η αναδιάρθρωση του εσωτερικού του palazzo⁵⁴.

16 Ο Alberti, σε αντίθεση με τον Brunelleschi που εργάστηκε αποκλειστικά σχεδόν στη Φλωρεντία, υπήρξε ένας «περιπλανώμενος» ανθρωπιστής που πέρασε από διάφορες πόλεις και αυλές ισχυρών, με τα μεγαλύτερα διαστήματα παραμονής στη Ρώμη και τη Φλωρεντία. Έτσι, παράλληλα ή ίσως λίγο πριν από το *Palazzo Rucellai* ετοίμασε τα σχέδια για το *Tempio Malatestiano* στο Ρίμινι (άρχιζε το 1450 ή 1453), παραγγελία του



15 L. B. Alberti, *Palazzo Rucellai*, 1446-50, Φλωρεντία

επίσης ανθρωπιστή και, σύμφωνα με τις πηγές, σκληρού και υπέρμετρα φιλόδοξου τύραννου του Ρίμινι Sigismondo Malatesta, που θέλησε να μετατρέψει τον γοτθικό ναό του San Francesco (14^{ος} αιώνας) σε ένα είδος μνημείου για τον Θεό και την πόλη αλλά συνάμα σε μαυσωλείο δικό του, της ερωμένης –αργότερα συζύγου του– Isotta καθώς και επιφανών ανδρών (*letterati*) της αυλής του. Αυτό το «αιρετικό», «ειδωλολατρικό», κατά τον πάπα Πίο Β΄, οικοδόμημα, που λόγω της πτώσης του Malatesta από την εξουσία (1461) δεν ολοκληρώθηκε, στην πλήρη του μορφή μας είναι γνωστό και από ένα αναμνηστικό μετάλλιο (1450) του Matteo de' Pasti, υπεύθυνου για το τεχνικό μέρος της κατασκευής. Τόσο το ίδιο το μνημείο όσο και το μετάλλιο φανερώνουν ότι ο Alberti προσπάθησε



16 L. B. Alberti, *Tempio Malatestiano*, c. 1450, Ρίμινι

να συνδυάσει με πρωτοποριακό τρόπο στοιχεία του χριστιανικού ναού, δηλαδή μιας μη κλασικής κατασκευής –ένα μεσαίο κλίτος και δύο πλάγια χαμηλότερα, με παρεκκλήσια– με τύπους της αρχαίας αρχιτεκτονικής. Η τριμερής διάθρωση της πρόσοψης, με την αψίδα της κεντρικής πύλης και τις άλλες δύο τυφλές εκατέρωθεν για τις σαρκοφάγους του ζεύγους, πλαισιωμένες από τέσσερις ραβδωτούς κορινθιακούς ημικίονες ενσωματωμένους στον τοίχο, αυτή τη φορά έντονα προτεταμένους σαν να στηρίζουν το θριγκό, παραπέμπει άμεσα στα ρωμαϊκά θριαμβικά τόξα –ο Alberti τα χαρακτηρίζει «πύλες διαρκώς ανοιχτές» στο «De re aedificatoria»⁵⁵– και συγκεκριμένα, λόγω διαστάσεων, αναλογιών και λεπτομερειών, στην παρακείμενη Αψίδα του Αυγούστου (c. 27 π.Χ.). Επομένως, όσον αφορά την αναβίωση της κλασικής αρχιτεκτονικής, κυριολεκτεί ίσως κανείς χρησιμοποιώντας τον όρο Αναγέννηση. Επτά βαθιές αψίδες σε κάθε μία από τις μακριές πλευρές του οικοδομήματος, στηριζόμενες σε πεσσούς –ο Alberti ήταν ένθερμος χρήστης τους και εδώ ανακαλείται η τυπολογία των ρωμαϊκών υδραγωγείων– στεγάζουν σε μεγάλες κόγχες ισάριθμες σαρκοφάγους διανοουμένων και συγγραφέων που θαύμαζε ο Malatesta, ανάμεσά τους και του Πλήθωνα Γεμιστού που είχε επιχειρήσει να αναβιώσει τη λατρεία των αρχαίων θεών στον Μυστρά. Οι πεσσοί αντί των ημικιόνων της πρόσοψης υποδηλώνουν πιθανότατα τη μεταξύ τους «κοινωνική» απόσταση. Ο τεράστιος ημισφαιρικός θόλος που απεικονίζεται στο μετάλλιο και ανάγεται σε πρότυπα όπως το Πάνθεον, το Μουσουλείο του Θεοδωρικού στη Ραβέννα (c. 520) και ο τρούλος της *Santa Maria del Fiore* (νευρώσεις) έμεινε μόνο στα σχέδια και είναι πιθανό να συνδεόταν με κοσμολογικές και πλανητικές αναφορές.

Σε επιστολή του από τη Ρώμη στον Matteo de' Pasti (1454), ο Alberti εκφράζει την ανησυχία του ότι, αν αλλάξουν οι διαστάσεις και οι αναλογίες των πεσσών στις μακριές πλευρές, θα προκληθεί παραφωνία «σε όλη εκείνη τη μουσική» (*tutta quella musica*)⁵⁶. Πιστεύοντας στην αναγκαιότητα της σχέσης ανάμεσα στη μουσική και την αρχιτεκτονική, προφανώς εννοεί ότι, πέρα από τα υλικά, την κλασική τυπολογία και τις θεωρητικές προδιαγραφές, σημασία για την επίτευξη της «υψηλότερης ενότητας» έχει η τοποθέτηση των στοιχείων στην κατάλληλη θέση, η συγχώνευση των μερών με το όλον, του τυπικού με το μοναδικό, του σύγχρονου με το αρχαίο, της μορφής με το σύμβολο. Ο Borsi παρατηρεί σχετικά: «Το ίδιο το όνομα του *Tempio Malatestiano* είναι συμβολικό μιας αντίληψης για την αρχιτεκτονική που συνδέει τον αρχιτέκτονα με τον χορηγό. Η εκκλησία, που έως τότε ήταν αφιερωμένη στον Άγιο Φραγκίσκο ονομάστηκε ναός και ανακατασκευάστηκε για να δοξολογήσει τις πράξεις και το μεγαλείο ενός 'νέου πρίγκιπα'. Αυτό ήταν ένα καινούριο φαινόμενο που αντανάκλασε τόσο τις κλασικές ρίζες της παιδείας του Alberti –όπου εκκλησία και ναός είναι συνώνυμα– όσο και την αντίληψη για τον

χορηγό-κεντρική μορφή σε όλες τις αρχιτεκτονικές επιχειρήσεις»⁵⁷.

Η πρόσκληση του πάπα Πίου Β΄ στον Alberti να παρακολουθήσει τη Σύνοδο της Μάντουας το 1459, που στόχο είχε τον συνασπισμό των Ευρωπαίων κατά των Τούρκων, του έδωσε την ευκαιρία να γνωριστεί με τον εξαιρετικά καλλιεργημένο δούκα της πόλης Lodovico Gonzaga και, παρά τον φόρτο εργασίας εκείνη την περίοδο της ζωής του, να αναλάβει τα σχέδια για την κατασκευή του ναού του *San Sebastiano* και την ανακατασκευή του ναού του *Sant' Andrea*. Η οικογένεια Gonzaga κυριάρχησε στην πόλη επί τρεις αιώνες (1328-1630), αν και δεν είχε ούτε τις αριστοκρατικές ρίζες, για παράδειγμα, των Este της Φεράρας ή των Visconti του Μιλάνου ούτε τον μεγάλο πλούτο ορισμένων οικογενειών της Φλωρεντίας. Ο *San Sebastiano* (1460–τέλη 15^{ου} αιώνα) είναι το πρώτο οικοδόμημα, και δυστυχώς το χειρότερο σωζόμενο, που ο Alberti σχεδίασε από την αρχή εισάγοντας στην αναγεννησιακή αρχιτεκτονική –πιθανότατα με πρότυπο τα αρχαία μασσωλεία– τον τύπο κάτοψης σε σχήμα ελληνικού σταυρού. Ο ναός αποκτά έτσι χαρακτήρα περίκεντρου οικοδομήματος, υπερυψωμένου μάλιστα λόγω της υποκείμενης κρύπτης. Οι τρεις κεραίες του σταυρού, που καταλήγουν σε ημικυκλικές κόγχες, στεγάζονται με ημικυλινδρική καμάρα, ενώ για το κεντρικό τετράγωνο προβλεπόταν τρούλος (*cupola*), που πιθανότατα άρχισε

17



17 L.B. Alberti, *San Sebastiano*, 1460–τέλη 15^{ου} αιώνα, Μάντουα

να κατασκευάζεται το 1463 από τον Giovanni Antonio d' Arezzo, αλλά δεν προχώρησε παρά μόνο μετά το 1488 με τον Pellegrino Ardizzoni, έχοντας πολύ μικρή σχέση με το αρχικό σχέδιο. Σημαντικές αλλαγές φαίνεται πως επέφερε ο υπεύθυνος έως το 1479 για την κατασκευή αρχιτέκτονας Luca Fancelli ενώ άλλες ακολούθησαν το 1925, όταν ο ναός ανακαινίστηκε από τον Andrea Schiavi. Η πρόσοψη, με πέντε θύρες που οδηγούν σε στοά, αρθρώνεται με τη βοήθεια τεσσάρων λεπτών πεσσών (pilastri), δύο στην κύρια πύλη και δύο στις γωνίες, που υποβαστάζουν έναν ασυνήθιστα βαρύ θριγκό, διακοπτόμενο στο μέσο από τοξωτό παράθυρο ενταγμένο μερικώς στο τριγωνικό αέτωμα, στοιχείο που διαταράσσει την κλασική αρμονία (concininitas). Στον συντονισμό των επιφανειών και των όγκων καθοριστικός είναι ο ρόλος των αναλογιών που βασίζονται στον λόγο 3 (πλάτος) : 5 (ύψος). Ο ναός, εξαιτίας διαφόρων εμποδίων, όπως είδαμε, κατασκευάστηκε με πολύ αργό ρυθμό. Παράλληλα έγιναν επεμβάσεις με σοβαρές αποκλίσεις κάνοντας την ιστορία του μνημείου περίπλοκη και το σημερινό αποτέλεσμα πολύ απομακρυσμένο από το αρχικό σχέδιο, που θα πρέπει να θεωρήθηκε πρωτοποριακό στην εποχή του. Ο καρδινάλιος Francesco Gonzaga γράφει έναν χρόνο μετά τον θάνατο του Alberti: «Αν και το οικοδόμημα κατασκευάστηκε με τον κλασικό τρόπο και χωρίς να διαφέρει και πολύ από το φανταστικό στυλ του Battista Alberti, δεν έχω ακόμη καταλάβει αν προοριζόταν να είναι εκκλησία, τζαμί ή συναγωγή»⁵⁸.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να γίνει μια γενική παρατήρηση αναφορικά με το αν και κατά πόσο η αρχιτεκτονική είναι στην πραγματικότητα αυτόνομη και ανεπηρέαστη από εξωτερικούς παράγοντες ή αν, αντίθετα, όπως υποστηρίζει ο Jeremy Till, πλήττεται από το απρόοπτο και το αστάθμητο. Από την ιστορία της προκύπτει μάλλον το δεύτερο, ότι δηλαδή ανάμεσα στα σχέδια των αρχιτεκτόνων και στην κατασκευή, ανάμεσα στις προθέσεις τους και στο αποτέλεσμα, ανάμεσα σε εκείνο που ήθελαν και σε αυτό που κατέληξαν, υπάρχει ένα κενό που συχνά καταλαμβάνεται από απρόβλεπτες καταστάσεις⁵⁹.

Το κύκνειο άσμα του Alberti –πρόλαβε να ολοκληρώσει μόνο τα σχέδια που και πάλι υλοποίησε ο Fancelli–, το σημαντικότερο έργο του και ορόσημο για την ευρωπαϊκή αρχιτεκτονική –στοιχεία του υιοθετήθηκαν αργότερα, τον επόμενο αιώνα από τον Andrea Palladio στο *Il Redentore* (1577) της Βενετίας αλλά και την περίοδο του Μπαρόκ, στον Ναό του Ιησού (*Il Gesù*) και στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης– είναι ο *Sant' Andrea* (1470/71-94) στη Μάντουα. Πρόκειται στην πραγματικότητα για μια πολύ μεγάλη μονόκλιτη βασιλική με εγκάρσιο κλίτος, καθώς τα πλάγια κλίτη αντικαθίστανται από έξι εναλλασσόμενα, σαφώς διαχωριζόμενα παρεκκλήσια, τρία μικρά τρουλοσκέπαστα εντός των πεσσών και τρία μεγάλα στεγασμένα με ημικυλινδρική φαντωματική καμάρα μεταξύ των πεσσών· μια εναλλαγή



18 L.B. Alberti, *Sant' Andrea* (εσωτερικό), 1470/71-94, Μάντουα

ενεργών φορέων και παθητικών ανοιγμάτων. Εδώ βρίσκεται μία ακόμη ουσιώδης διαφορά με τον Brunelleschi, ο οποίος, όπως είδαμε, προτιμά την κιονοστήρικτη κατασκευή, χρησιμοποιώντας μάλιστα λεπτούς κίονες που δεν παρεμποδίζουν την οπτική επαφή με την Αγία Τράπεζα από οποιοδήποτε μέρος του ναού. Ο ίδιος θεωρούσε την κιονοστοιχία «τίποτε άλλο παρά έναν τοίχο ανοιχτό και ασυνεχή σε πολλά μέρη». Εμβάτης στην κάτοψη και στις όψεις είναι το τετράγωνο και, από ογκομετρική άποψη, τα κενά τετράγωνα των μεγάλων παρεκκλησίων αντιστοιχούν ακριβώς στα συμπαγή τετράγωνα των μικρών παρεκκλησίων με τους πεσσούς τους. Το κύριο κλίτος είναι τρεις φορές πλατύτερο από τα μεγάλα παρεκκλήσια και έτσι εγκαθίσταται ο λόγος 2:3. Η στέγασση γίνεται με ημικυκλική φαντωματική καμάρα που εδράζεται στους προαναφερθέντες ογκώδεις πεσσούς, ενώ το τετράγωνο στη διασταύρωση των κλιτών καλύπτεται με τρούλο.

Στην πρόσοψη –ένα τέλειο τετράγωνο– εφαρμόζεται **19** *grosso modo* η λύση που δεν ολοκληρώθηκε στο *Tempio Malatestiano*, ενώ για πρώτη φορά στην αρχιτεκτονική του Alberti προβάλλεται η εσωτερική διαρρύθμιση του ναού. Τέσσερις κολοσσιαίοι αράβδωτοι πεσσοί με κορινθιακά επίκρανα υποβαστάζουν ένα επιστύλιο με αέτωμα, κάνοντας προφανή την αναφορά στον αρχαίο ναό, ενώ άλλοι δύο χαμηλότεροι, αυτή τη φορά ραβδωτοί, ένα ημικυκλικό τόξο που προεκτείνεται σε βάθος με ημικυλινδρική φαντωματική επίσης καμάρα επάνω από την κεντρική πύλη. Τις δύο μικρότερες ορθογώνιες πύλες δεξιά και αριστερά διαδέχονται καθ' ύψος ημικυκλικές κόγχες και τοξωτά παράθυρα. Το πιο αινιγματικό στοιχείο του ναού είναι η ημικυκλική καμάρα (ombrellone) επάνω από το αέτωμα, που ο πρακτικός της ρόλος φαίνεται να συνδέεται με τη μείωση του άμεσου φωτός που θα ει-

18 στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης– είναι ο *Sant' Andrea* (1470/71-94) στη Μάντουα. Πρόκειται στην πραγματικότητα για μια πολύ μεγάλη μονόκλιτη βασιλική με εγκάρσιο κλίτος, καθώς τα πλάγια κλίτη αντικαθίστανται από έξι εναλλασσόμενα, σαφώς διαχωριζόμενα παρεκκλήσια, τρία μικρά τρουλοσκέπαστα εντός των πεσσών και τρία μεγάλα στεγασμένα με ημικυλινδρική φαντωματική καμάρα μεταξύ των πεσσών· μια εναλλαγή



19 L.B. Alberti, *Sant' Andrea* (πρόσοψη), 1470/71-94, Μάντουα

σέβαλλε στο εσωτερικό μέσω του παράθυρου. Τα ρωμαϊκά πρότυπα είναι παρόντα τόσο στην πρόσοψη (θριαμβικά τόξα) όσο και στο εσωτερικό (Βασιλική του Κωνσταντίνου, Θέρμες του Διοκλητιανού, Βασιλική του Μαξεντίου) ή ακόμη και στην τοικοποιία με τούβλο. Την περίοδο της διακυβέρνησης της Μάντουας από τον Federigo Gonzaga –έναν λαμπρό προσάτη των τεχνών που είχε ζήσει στη Ρώμη τα χρόνια των κορυφαίων επιτευγμάτων του Μιχαήλ Αγγέλου, του Ραφαήλ και του Bramante στο Βατικανό–, προσκλήθηκε ο Giulio Romano. Εργάστηκε και αυτός ως αρχιτέκτονας και ζωγράφος μια εικοσαετία (1526-1546) στον ναό, που τελικά έλαβε τη σημερινή του μορφή στις αρχές του 18^{ου} αιώνα⁶⁰.

Όμως ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη είναι η συμβολική λειτουργία του οικοδομήματος. Βασικός στόχος του Alberti, σύμφωνα με τα λόγια του, ήταν να δημιουργήσει «έναν μεγάλο χώρο, όπου πολλοί άνθρωποι θα μπορούσαν να βλέπουν το Αίμα του Χριστού», πολύτιμο λείψανο που φυλασσόταν στον ναό και κάθε χρόνο στη γιορτή της Ανάληψης είχαν τη δυνατότητα να προσκυνήσουν πιστοί από ολόκληρη την Ευρώπη, ή ακόμη να συσχετίσει το αρχαίο θριαμβικό τόξο της πρόσοψης με «τον χριστιανικό θρίαμβο επί του θανάτου δια της Αναστάσεως του Χριστού». Επιπρόσθετα, είναι βέβαιο ότι τον Alberti απασχόλησαν η θέση του ναού στον πολεοδομικό ιστό και ειδικότερα οι δυνατότητες λειτουργίας του μέσα σε δύο πλατείες, σε σχέση με τον μεγάλο αριθμό πιστών, τις λιτανείες και τις άλλες τελετές· ο φωτισμός, ο εξερισμός και τα ποικίλα υλικά κατασκευής· η κλίμακα, οι αναλογίες,

οι συμπαγείς και κενοί όγκοι και ο διάκοσμος αυτού του πραγματικά μνημειακού και επιβλητικού κτίσματος. Ο ίδιος, βασιζόμενος στον Αριστοτέλη, θεωρούσε την ομορφιά απόρροια της *conciinnitas*, δηλαδή «της εναρμόνισης όλων των μερών, έτσι που τίποτα να μη μπορεί να προστεθεί ή να αφαιρεθεί παρά προς το χειρότερο».

Τέλειο τετράγωνο είναι και η πρόσοψη της *Santa Maria Novella* (1458-70) στη Φλωρεντία, που διαμόρφωσε ο Alberti με δαπάνη και πάλι του Giovanni Rucellai. Εδώ έπρεπε όχι μόνο να εφαρμόσει κλασικά πρότυπα σε έναν γοथικό ναό (τέλη 13^{ου} αιώνα) με υψηλό μεσαίο κλίτος και χαμηλότερα πλάγια, αλλά να ενσωματώσει και προϋπάρχοντα στοιχεία –έξι βαθιά αρκοσόλια (*avelli*) και δύο θύρες με οξυκόρυφα τόξα στο κάτω μέρος και πιθανότατα το κυκλικό παράθυρο-ροζέτα στο επάνω. Η παρέμβαση του Alberti συνοψίζεται στα εξής: πλαισίωσε την κεντρική πύλη με δύο ραβδωτούς πεσσούς, που φέρουν τόξο-μέτωπο ημικυλινδρικής φανωματικής καμάρας –ένα «παράθεμα» από το Πάνθεον– και αυτό το σύνολο με δύο ραδινούς κορινθιακούς κίονες, ενσωματωμένους κατά το 1/4 στον τοίχο, που επαναλαμβάνονται στις γωνίες της πρόσοψης συνοδευόμενοι από πεσσούς. Επειδή τα όρια του επάνω μέρους με την αετωματική απόληξη βρίσκονταν στον άξονα των πλάγιων θυρών –μη τηρώντας τον κλασικό κανόνα που επέβαλλε να υπάρχει συμπαγές επάνω από συμπαγές και κενό επάνω από κενό–, πρόσθεσε μια πλατιά οριζόντια φρίζα με τετράγωνα και ρόδακες, που ενοποιεί τα τρία κλίτη. Τέλος, για να ολοκληρώσει το οπτικό γεφύρωμα του ευρύτερου κάτω τμήματος με το στενότερο επάνω, συμπλήρωσε ευρηματικά τα εκατέρωθεν κενά με δύο γιγάντιες σιγμοειδείς έλικες –μοτίβο δανεισμένο πιθανότατα από το φανό του Brunelleschi στη *Santa Maria del Fiore*– με πλούσια διακοσμημένους κυκλικούς δίσκους στο εσωτερικό τους, ώστε να μετριαστεί η αισθητική «απομόνωση» της μεγάλης ροζέτας. Αυτή η λύση υιοθετήθηκε σχεδόν αμέσως στον San Agostino και στη Santa Maria del Popolo της Ρώμης. Ένας ακόμη δίσκος με το μοτίβο του ακτινωτού ήλιου προστέθηκε στο τύμπανο του αετώματος δημιουργώντας έτσι μια τετράδα κύκλων που «απαντά» στα κατακόρυφα στοιχεία (κίονες, πεσσοί) του κάτω τμήματος. Θυμίζοντας το *Tempio Malatestiano*, το κάθε τετράγωνο εκατέρωθεν της πύλης ισούται με το 1/4 του όλου, ίσο ακριβώς είναι το επάνω τμήμα, συμπεριλαμβανομένων των ελίκων και του αετώματος, ενώ το σύνολο της πρόσοψης περικλείεται επίσης σε ένα τετράγωνο. Η λευκοπράσινη ορθομαρμάρωση ακολουθεί την τοσκανική παράδοση.

Ο Kenneth Clark, συγκρίνοντας τους δύο μεγάλους αρχιτέκτονες, παρατηρεί: «Η αρχιτεκτονική του Alberti διαφέρει ουσιαστικά από του Brunelleschi και των συνεχιστών του, γιατί βασίζεται στον ρόλο της μάζας περισσότερο, παρά της γραμμής και της κίνησης. Σε αντίθεση με την 'πεταχτή' αρχιτεκτονική του Brunelleschi, η δική του κατοπτρίζει τη ρωμαϊκή *gravitas* που αποτελούσε