



АРХИТЕКТОНІКН

Κλασικισμός και Ρομαντισμός

Είναι κοινός τόπος ότι στην ιστορία του πολιτισμού και φυσικά στην ιστορία της τέχνης σχεδόν κανένας αιώνας δεν αρχίζει ακριβώς με τη λήξη της προηγούμενης εκατονταετίας. Έτσι, ο γυάλινος τοίχος που χωρίζει τον 18^ο από τον 19^ο αιώνα όχι μόνο επιτρέπει αλλά και επιβάλλει την εκατέρωθεν θέαση σε βάθος μάλιστα αρκετών δεκαετιών. Σε αυτό το διευρυμένο χρονικό φάσμα κινούνται ιδέες και μορφές, δηλαδή αόρατες και ορατές οντότητες που αλληλοκαθορίζονται και αλληλεπιδρούν. Στο κλασικό βιβλίο του για την τέχνη του 19^{ου} αιώνα ο Fritz Novotny ξεκινάει ως εξής: «Το 1780 ο Immanuel Kant ολοκλήρωσε την “Κριτική του Καθαρού Λόγου” και γύρω στο 1880 ο Cézanne ζωγράφησε το πρώτο από τα έργα του που αποκαλύπτουν το προσωπικό του στυλ [...]». Το ένα από αυτά τα γεγονότα συνέβη στο πεδίο της σκέψης στο τέλος της περιόδου του Μπαρόκ, το άλλο στο πεδίο της εικαστικής απόδοσης του κόσμου στην αρχή της μοντέρνας ζωγραφικής. [...] Και τα δύο έγιναν το έναυσμα για την απομάκρυνση από τον αντικειμενικό κόσμο και τη στροφή σε νέες δυνατότητες σύλληψης των πραγμάτων, σε έναν νέο τύπο διερεύνησης των κανόνων της λογικής και των νόμων της δομής του ορατού κόσμου»¹.

Ο ιστορικός της τέχνης και της αρχιτεκτονικής του 19^{ου} αιώνα μπορεί να ξεκινήσει από μια προνομιακή αφηγηρία που δεν έχει σχέση τόσο με την παράμετρο του χρόνου όσο κυρίως με την ουσία της συμπεριφοράς του ανθρώπινου πνεύματος: από την παγίωση πλέον σε ένα δίπολο γύρω στα μέσα του 18^{ου} αιώνα και στη συνέχεια τη συνύπαρξη, μέσα από ποικιλόμορφες συγκλίσεις και αποκλίσεις, δύο μεγάλων ρευμάτων, του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού, που χρονολογικά αντιστοιχούν στη Βιομηχανική Επανάσταση (1760-1830). Το πρώτο διαμορφώνεται στην κοίτη ενός στυλ ορθολογικού, στον βαθμό που η τέχνη μπορεί να διέπεται από τη λογική: το δεύτερο πάνω στο ασταθές και αόριστο ανάγλυφο των ψυχικών διαθέσεων του ατόμου. Δεν υπάρχει ρομαντικό στυλ, αλλά αυτό ως ζήτημα θα μας απασχολήσει αργότερα. Ο Κλασικισμός υπερβαίνει τα όρια του ενικού. Η Ιστορία της Τέχνης δηλαδή ανιχνεύει την παρουσία του σε περισσότερες

από μία εποχές και μάλιστα όχι πάντα με το ίδιο περιεχόμενο, με συνέπεια να γίνεται λόγος για κλασικισμούς. Οι πρώτοι που αναγνώρισαν την αξία της κλασικής ελληνικής τέχνης και προσπάθησαν να «κλασικίσουν», δηλαδή να τη μιμηθούν, ήδη από τα χρόνια του αυτοκράτορα Αδριανού (117-138 μ.Χ.), ήταν οι Ρωμαίοι, που με τη σειρά τους έγιναν οι ίδιοι πρότυπο για τους μεταγενέστερους, τόσο στο Βυζάντιο όσο και στη μεσαιωνική Δύση. Ο κλασικισμός της εποχής του Καρλομάγνου (c. 800-950) είχε τον χαρακτήρα μιας «αναγέννησης» πριν από την Αναγέννηση στην Ιταλία και στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες τον 15^ο και 16^ο αιώνα. Κύριο ζητούμενο ήταν η μεθοδική προσέγγιση των μορφών και των ιδεών της ελληνισμαϊκής Αρχαιότητας, η μετάπλαση και γονιμοποίησή τους. Τέλος, μια κλασικιστική πλευρά είχε ακόμη και το Μπαρόκ τον 17^ο αιώνα.

Στο πεδίο της αρχιτεκτονικής μέχρι τα μέσα περίπου του 18^{ου} αιώνα μπορούμε χωρίς ιδιαίτερη επιφύλαξη να χρησιμοποιούμε τον όρο κλασικισμός. Όμως, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Leonardo Benevolo, «από τη στιγμή που ο κλασικισμός ορίστηκε επιστημονικά (από τον Winckelmann και από τις δημοσιεύσεις των πρώτων ανασκαφών), έγινε μια αυθαίρετη σύμβαση και μετασχηματίστηκε σε νεοκλασικισμό»². Οι όροι Νεοκλασικισμός-νεοκλασικός δεν χρησιμοποιήθηκαν πάντως πριν από τη δεκαετία του 1880.

Υπερβαίνοντας τις αδιέξοδες επαναλήψεις και υπερβολές του προηγούμενου στυλ, του ύστερου Μπαρόκ, οι αρχιτέκτονες του Νεοκλασικισμού επιχειρούν πριν από όλα μια νέα σχέση με τον χώρο. Δεν τον μορφοποιούν, με στόχο τα επιμέρους τμήματά του να αλληλεπιδρούν προκαλώντας το μάτι να τα διασχίζει και να παλινδρομεί, αλλά τον διαιρούν σε απλά στερεομετρικά σχήματα (κύβοι, σφαίρες, κύλινδροι, πυραμίδες) που καθιστούν εύληπτους τόσο τους όγκους όσο και τις κατόψεις των οικοδομημάτων, διασπώντας έτσι την ενότητά τους και αναδεικνύοντας την πολλαπλότητά τους. Οι πληθωρικές καμπύλες του Μπαρόκ τώρα θεωρείται ότι παράγουν ασάφεια ή ακόμη και ασχήμια, γι' αυτό παραχωρούν τη θέση τους

σε απέρριπτα τοξωτά μοτίβα που συνομιλούν με ευθείες και με επίπεδες επιφάνειες. Οι όροφοι σημαίνονται με ισχυρές διαχωριστικές ζώνες ανάμεσά τους. Ο πλαστικός διάκοσμος περιορίζεται στο ελάχιστο και σε ρόλο «σημείων στίξης» πάνω στο οικοδόμημα, όπου κυριαρχούν οι μονόχρωμες, κατά κανόνα λείες επιφάνειες σε λευκό χρώμα. Το φως, τέλος, δεν εισέρχεται στο εσωτερικό από σκόπιμα συγκαλυμμένες πηγές αλλά από ορθογώνια ή τοξωτά παράθυρα.

Όλα τα παραπάνω ισχύουν ως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, καθώς τότε, χωρίς να μπορεί να οριστεί ακριβές σημείο, συγκεκριμένο έργο ή όνομα αρχιτέκτονα και χωρίς επίσης να συμβαίνει κάτι δραματικό, παρατηρείται μια τάση προς την αντίθετη κατεύθυνση: φόρμες που αλληλοσυμπλέκονται και αλληλοδιεισδύουν αμβλύνοντας την αίσθηση της καθαρής γεωμετρίας, πιο πολύπλοκες κατόψεις, αντί για συμμετρία και αξονικότητα προοδευτική προτίμηση στην ασυμμετρία –ιδιαίτερα στην Αγγλία–, όπως και στη δημιουργία εφέ μέσω της γλυπτικής και του χρώματος, σε συνδυασμό με την ανάδειξη των ιδιοτήτων των υλικών³. Πάντως βασικά χαρακτηριστικά του μεγαλύτερου μέρους της αρχιτεκτονικής του 19^{ου} αιώνα παραμένουν η επίμονη επιδίωξη της μαθηματικής ακρίβειας και η σχολαστική επεξεργασία των επιφανειών, που σπάνια επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε επάνω τους ίχνη των εργαλείων. Αν εντάξουμε όλες τις παραπάνω επισημάνσεις που αφορούν μορφοπλαστικές αξίες μέσα στο ευρύτερο πεδίο της εκφραστικής μιας φάσης του νεότερου ευρωπαϊκού πολιτισμού, τότε προφανώς, οι τελευταίες αποκτούν ιδιαίτερη σημασία. Γιατί, όπως παρατηρεί ο R. Furneaux-Jordan, αυτή η γενική εικόνα είναι ασφαλώς συμβατή με την ευρύτερη τήρηση κανόνων και αρχών που αντανακλάται στην ανάδειξη των Ελλήνων και Λατίνων κλασικών σε πρότυπα της λογοτεχνίας, στην επικράτηση του ορθολογισμού στη φιλοσοφία όπως και της κανονικότητας στην ποίηση και τη μουσική⁴.

Αγγλία

Αν από μεθοδολογική αναγκαιότητα πρέπει να ορίσουμε –χωρίς αμφιβολία συμβατικά– την αρχή και το τέλος της αρχιτεκτονικής του Νεοκλασικισμού, θα μπορούσαμε να αναφέρουμε δύο μνημεία: τον *Ναό του Θησέα* (1758-59) στο Hagley Park του Worcestershire, του **James Stuart** (1713-1788), και την *Ακαδημία των Αθηνών* (1859-85), του Theophil Hansen. Το πρώτο, ένα απόλυτης λιτότητας οικοδόμημα με πρόσοψη διαμορφωμένη στον παλαιότερο αρχιτεκτονικό ρυθμό, τον δωρικό, στην Αγγλία, την καρδιά μιας αυτοκρατορίας· το δεύτερο, ένα πολύ πιο σύνθετο συγκρότημα ιωνικού ρυθμού, στην Ελλάδα, μια χώρα της ευρωπαϊκής περιφέρειας. Μέσα στον έναν αιώνα που χωρίζει τα δύο παραδείγματα, οι τρεις ρυθμοί της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής και οι ρωμαϊκές παραλλαγές



1 J. Stuart, *Ναός του Θησέα*, 1758-59, Hagley Park, Worcestershire, Αγγλία

τους εφοδίασαν τους αρχιτέκτονες με ένα λεξιλόγιο και με κανόνες γραμματικής και σύνταξης άμεσα αναγνωρίσιμους στον σχεδιασμό κτηρίων σε ολόκληρη την υφήλιο· από κοινοβούλια, δημαρχεία, τράπεζες, σιδηροδρομικούς σταθμούς και ναούς μέχρι ιδιωτικές κατοικίες και διακοσμιακές κατασκευές σε κήπους και πάρκα. Προανάκρουσμα αυτού του σαρωτικού ρεύματος αποτελεί ο Παλλαδιανισμός (Palladianism), ένα κίνημα της βρετανικής αρχιτεκτονικής (c. 1720-70) βασισμένο τόσο στο υλοποιημένο όσο και στο θεωρητικό έργο του σπουδαίου αναγεννησιακού αρχιτέκτονα Andrea Palladio (1508-1580). Πρώτος εισηγητής του στυλ στην Αγγλία υπήρξε ο Inigo Jones τον 17^ο αιώνα και εκπρόσωποί του τον 18^ο οι Thomas Coke, William Kent, Colen Campbell και Richard Boyle, γνωστός ως **Lord Burlington** (1694-1753), με κύριο αντικείμενο την κατασκευή όχι κατοικιών μέσα στον αστικό ιστό αλλά επαύλεων στα προάστια του Λονδίνου και με βασικά χαρακτηριστικά τις καθαρές φόρμες, τις αυστηρά μελετημένες αναλογίες και τον πολύ περιορισμένο διάκοσμο. Εμβληματικό έργο του Burlington και ένα είδος μανιφέστου του κινήματος θεωρείται το *Chiswick House* (1729) στο Middlesex, σχεδιασμένο με πρότυπο τη *Villa Capra* ή *La Rotonda* (1566-71) του Palladio στη Vicenza. Πρόκειται για μια μικρογραφία παλατιού που προοριζόταν να στεγάσει κοσμικές συγκεντρώσεις πολιτικού και πολιτιστικού χαρακτήρα. Ευρηματικός είναι ο τρόπος που συντονίζονται τα εξωτερικά κλιμακοστάσια, ενώ το ψυχρό κλίμα της αγγλικής εξοχής επέβαλε την κατασκευή έξι μεγάλων τζακιών, με τις ισάριθμες καμινάδες τους σε σχήμα οβελίσκου να εξέρχουν από τη στέγη. Φυσικά, το εύλογο ερώτημα πώς μπορεί μια ιδιωτική κατοικία να έχει πρόσοψη αρχαίου ναού παραμένει αναπάντητο, σε ρητορικό μάλλον επίπεδο.

Ο Stuart, ακολουθώντας τον συρμό της εποχής, εγκαταστάθηκε το 1742 στη Ρώμη, όπου ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική, μαθαίνοντας παράλληλα ιταλικά, λατινικά και ελληνικά. Προετοιμάστηκε έτσι για

1 αναφέρουμε δύο μνημεία: τον *Ναό του Θησέα* (1758-59) στο Hagley Park του Worcestershire, του **James Stuart**

2 (1713-1788), και την *Ακαδημία των Αθηνών* (1859-85), του Theophil Hansen. Το πρώτο, ένα απόλυτης λιτότητας οικοδόμημα με πρόσοψη διαμορφωμένη στον παλαιότερο αρχιτεκτονικό ρυθμό, τον δωρικό, στην Αγγλία, την καρδιά μιας αυτοκρατορίας· το δεύτερο, ένα πολύ πιο σύνθετο συγκρότημα ιωνικού ρυθμού, στην Ελλάδα, μια χώρα της ευρωπαϊκής περιφέρειας. Μέσα στον έναν αιώνα που χωρίζει τα δύο παραδείγματα, οι τρεις ρυθμοί της αρχαίας ελληνικής αρχιτεκτονικής και οι ρωμαϊκές παραλλαγές

3

4



2 T. Hansen, *Ακαδημία των Αθηνών*, 1859-85, Αθήνα



3 Lord Burlington, *Chiswick House*, 1729, Middlesex, Αγγλία



4 A. Palladio, *Villa Rotonda*, 1566-71, Vicenza

το ταξίδι που θα πραγματοποιούσε το 1751 μαζί με τον φίλο του Nicholas Revett (c. 1721-1804) στην Αθήνα με στόχο τη μελέτη των αρχαιολογικών καταλοίπων. Καρπός της τετραετούς παραμονής τους ήταν η έκδοση-σταθμός για τον ελληνίζοντα κλασικισμό «The Antiquities of Athens», που ο πρώτος από τους 4 τόμους της κυκλοφόρησε το 1762 και οι υπόλοιποι ως το 1816, δημιουργώντας με την πρώτη ακριβή, επιστημονική αποτύπωση των αρχαίων μνημείων μια «βάση δεδομένων» για την αποκαλούμενη Greek Revival (Ελληνική Αναβίωση) και το Greek Style (Ελληνικό Στυλ) στην Αγγλία το τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Ανάμεσα στα σχέδιά του ο «Αθηναίος» (Athenian), όπως τον αποκάλεσαν, Stuart περιλάμβανε και το *Ηφαιστειόν* (Θησεΐο), που έγινε το πρότυπο για το εξάστυλο δωρικό οικοδόμημα στο Hagley Park. Ήταν η πρώτη απόπειρα μίμησης ενός ελληνικού 5 δωρικού ναού –ένα άλλο *Θησεΐο* θα κτιζόταν στη Βιέννη το 1820-23 σε σχέδια του Peter von Nobile– σε μια πε-



5 P. von Nobile, *Theseus Tempel*, 1820-23, Volksgarten, Βιέννη

ρίοδο μάλιστα που, αν ληφθεί υπ' όψιν ότι είχε προηγηθεί κατά μία γενιά η λεπταίσθητη πρόσοψη του *Chiswick House* με τους έξι ραδινούς κορινθιακούς κίονες, η αρχαιότητα και η βαρύτητα του θα πρέπει να συνιστούσε αισθητική πρόκληση. Στον αντίποδα αυτής της αυστηρότητας βρίσκεται η *Ζωγραφισμένη Αίθουσα* του *Spencer House* 6 (1759) στο Λονδίνο, η πρώτη στην Ευρώπη all' antica διακόσμηση εσωτερικού χώρου με οργανικά ενσωματωμένη την επίπλωση. Οι κορινθιακοί κίονες και ο γραπτός διάκοσμος, όπου επικρατεί η ευθεία, σε συνδυασμό με τα καθίσματα και τους μετάλλινους τρίποδες-κροστάτες που ξεχωρίζουν με τις απαλές, διακριτικές καμπύλες τους, αποπνέουν ένα αίσθημα αρχοντικής χαλαρότητας και ίσως την ιδιαίτερη αύρα του αγγλικού Κλασικισμού, φέροντας ταυτόχρονα τη σφραγίδα της αυθεντικότητας ενός δημιουργού που είχε γνωρίσει και μελετήσει αυτοπροσώπως τις ελληνικές αρχαιότητες. Το «The Antiquities of Athens» θα ασκούσε καθοριστική επίδραση σε αρχιτέκτονες, γλύπτες και σχεδιαστές στην Ευρώπη και την Αμερική τους επόμενους δύο σχεδόν αιώνες.

Έμφαση στη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων ιδιωτικών κυρίως κατοικιών έδωσε και ο **Robert Adam** (1728-1792), αλλά με βάση ρωμαϊκά πρότυπα –ο ίδιος δημοσίευσε το 1764 το *Ανάκτορο του Διοκλητιανού* στο Spalato της Δαλματίας– σε ελεύθερη διατύπωση. Έχοντας σπουδάσει πολλά χρόνια στη Ρώμη, μπορούσε να δέχεται εναυσμάτα επίσης από την Αναγέννηση και το Μπαρόκ. Ένα από τα τυπικότερα δείγματα των επιδόσεών του είναι η *Βιβλιοθήκη του Kenwood House* (1767) στο Hampstead 7 Heath του Λονδίνου, όπου το όνομά του ταυτίζεται ουσιαστικά με το αυστηρό εθνικό στυλ διακόσμησης στην Αγγλία για ένα μεγάλο μέρος του 19^{ου} αιώνα.

Στην Αγγλία γύρω στα τέλη του 18^{ου} αιώνα η κλασι-



6 J. Stuart, *Painted Room*, 1759. Spencer House, Λονδίνο



8 C. Wren, *Καθεδρικός του Αγίου Παύλου*, 1675-1710, Λονδίνο

κιστική αρχιτεκτονική στράφηκε από τα παλλαδιανικά-ρωμαϊκά πρότυπα στα ελληνικά. Είχε όμως ήδη αρχίσει να διαμορφώνεται (c. 1750-90) η τάση που ονομάζεται Ρομαντικός Κλασικισμός (Romantic Classicism), μια ισχυρή αντίδραση στην παράδοση του Μπαρόκ, όπως αυτή εμβληματικά είχε αποτυπωθεί στο πάρισο της *Βασιλικής του Αγίου Πέτρου* της Ρώμης, τον *Καθεδρικό του Αγίου Παύλου* (1675-1710) του Christopher Wren στο Λονδίνο. Θα πρέπει ωστόσο να επισημανθεί εδώ ο ρόλος της θεωρητικής υποστήριξης αυτών των διεργασιών και από άλλους λόγιους αρχιτέκτονες σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν το «*Essai sur l'architecture*» (Δοκίμιο για την αρχιτεκτονική, 1753) του Ιησούιτη ιερέα

Marc-Antoine Laugier (1713-1769), που ασκούσε κριτική στο απερχόμενο Μπαρόκ υπογραμμίζοντας συνάμα, στο πνεύμα του Διαφωτισμού, τις αρχές της λειτουργικότητας και της σχεδόν ηθικά φορτισμένης ειλικρίνειας της κατασκευής· οι δύο πραγματείες του Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), «*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*» (Στοχασμοί γύρω από τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική, 1755) και «*Geschichte der Kunst des Altertums*» (Ιστορία της τέχνης της Αρχαιότητας, 1764), στις οποίες ο Γερμανός διανοούμενος επιχειρούσε, ουσιαστικά μέσα από μια ιστορία του στυλ και με βάση το βιολογικό μοντέλο γέννηση-νεότητα-ωριμότητα-γήρας-θάνατος να ιχνηλατήσει τις πνευματικές δυνάμεις ενός λαού και τη σχέση της τέχνης με τη ζωή, στρέφοντας ταυτόχρονα το έως τότε ενδιαφέρον για τη ρωμαϊκή κυρίως τέχνη στην ελληνική, αν και σε αντίθεση με τους Stuart και Revett δεν γνώριζε πρωτότυπα έργα της ούτε επισκέφτηκε ποτέ την Ελλάδα. Έκανε ωστόσο λόγο για «την ευγενική απλότητα και το ήρεμο μεγαλείο» της (*edle Einfach und stille Größe*), προβάλλοντάς την ως πρότυπο για τη βελτίωση της κοινωνίας. Σκόπιμο είναι να τονιστεί ότι ο Winckelmann υπήρξε ο πρώτος που πρότεινε να αφουγκραζόμαστε τη γλώσσα της τέχνης καθ' εαυτήν και να την ερμηνεύουμε με βάση τη μορφή και το στυλ και όχι με βάση το περιεχόμενο. Άνοιξε έτσι τον δρόμο για μια νέα θεώρηση της ιστορίας της τέχνης που έως τότε είχε κυρίως βιογραφικό, χρονικογραφικό και πραγ-



7 R. Adam, *Βιβλιοθήκη του Kenwood House*, 1767, Hampstead Heath, Λονδίνο



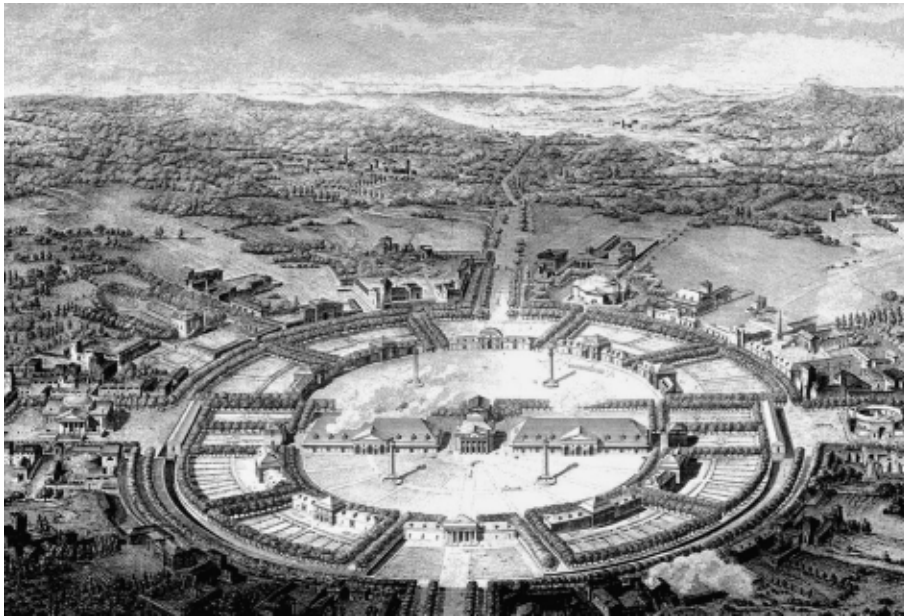
9 G. B. Piranesi, *Ο Ναός του Ποσειδώνα στο Paestum*, οξυγραφία, 1784

ματολογικό χαρακτήρα. Στις προϋποθέσεις του Νεοκλασικισμού θα πρέπει, τέλος, να συνυπολογιστούν οι ανασκαφές στο Herculaneum, την Πομπηία και το Tivoli, που ξεκίνησαν ανάμεσα στο 1736 και το 1748 ως απόρροια του ενδιαφέροντος του Διαφωτισμού για τις ρίζες του πολιτισμού και του ανθρώπου. Με τις σχετικές δημοσιεύσεις των ευρημάτων, η κλασική Αρχαιότητα μετατρέπεται πλέον από μια ασαφή, μυθική χρυσή εποχή σε ιστορική περίοδο με χρονικά όρια, που έπρεπε να μελετηθεί επιστημονικά. Ο William Curtis παρατηρεί σωστά: «Άμεση σχέση με τη γέννηση προοδευτικών ιδεών είχε και μια άλλη εξέλιξη τον 18^ο αιώνα που άφησε όμως την κληρονομιά της και στον 19^ο: η απώλεια εμπιστοσύνης στην παράδοση της Αναγέννησης και στις θεωρίες που την είχαν υποστηρίξει. Αυτή η διάβρωση προκλήθηκε μερικώς από τη διαμόρφωση μιας εμπειρικής στάσης που υπονόμωσε την ιδεαλιστική δομή της αναγεννησιακής αισθητικής και από την πρόοδο της ιστορίας και της αρχαιολογίας ως επιστημών»⁵.

Ο όρος Ρομαντικός Κλασικισμός περιέχει μια αντίφαση, σχεδόν αυτοαναιρείται. Όπως θα δούμε και σε άλλο σημείο, το ακραιφνώς ρομαντικό δεν μπορεί να συνοικεί με το ακραιφνώς κλασικιστικό, καθώς το πρώτο αφορά μια γενικότερη στάση ζωής, ενώ το δεύτερο μια στυλιστική επιλογή. Ωστόσο, μια ιδιότυπη, υβριδική συνύπαρξή τους κατέστη δυνατή στην πράξη. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Ιταλού αρχιτέκτονα και χαρακτή **Giovanni Battista Piranesi** (1720-1778) που, σε αντίθεση με τους Stuart-Revetts και τον Winckelmann, πρόβαλε σοβινιστικά και με μια αρκετά ανιστόρητη προσέγγιση, μέσα από τα χαρακτηριστικά του –το τετράτομο «Le Antichità Romane» (Οι Ρωμαϊκές Αρχαιότητες, 1756) και το «Della Magnificenza ed Architettura de' Romani» (Η Μεγαλοπρέπεια και η Αρχιτε-

κτονική των Ρωμαίων, δεκαετία του 1760)– την υπεροχή της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής έναντι της ελληνικής. Επιπλέον, σε ένα εντυπωσιακό corpus είκοσι οξυγραφιών που κυκλοφόρησαν μετά τον θάνατό του (1784) απεικονίζει τους επιβλητικούς, με κίονες χωρίς βάση δωρικούς ναούς στο Paestum (Ποσειδωνία), έργα Ελλήνων αρχιτεκτόνων του 5^{ου} π.Χ. αιώνα, τα οποία όμως εκείνος θεωρούσε ετρουσκικά, διανθίζοντας τη σχετική ακρίβεια της απόδοσής τους με γραφικά ηθογραφικά στιγμιότυπα (λιλιπούτειοι βοσκοί με τα κοπάδια τους, εργάτες σε διάφορες ασχολίες, ευγενείς και διανοούμενοι σε στάση απαγγελίας μπροστά στους ναούς). Οι έντονες αντιθέσεις φωτός και σκιάς (chiaroscuro) τόσο επάνω στον σκληρό πορώδη λίθο των μνημείων όσο και στα πέριξ, σε συνδυασμό με τη λοξή προοπτική, η μερική απόκρυψη της μορφικής και κατασκευαστικής καθαρότητας, υπογραμμίζουν τον ρομαντικό χαρακτήρα των ερειπίων –η άποψη που θεωρεί όμορφο έναν ερειπωμένο ναό, ενδεχομένως αριστούργημα κάποτε– και τη μελαγχολική αναπόληση του περασμένου μεγαλείου που μέσα από τα μάτια ενός ζωγράφου θα πρέπει να γοήτευε ακόμη περισσότερο τους επισκέπτες, ανάμεσά τους τον φίλο του, Robert Adam, τον Winckelmann και τον Goethe. Αξίζει ίσως ακόμη να θυμηθούμε ότι ο Γάλλος αρχιτέκτονας G.-P.-M. Dumont σχεδίασε τα σκηνικά για την τραγωδία του Ρακίνα «Φιλοκλήτης» εμπνευσμένος από τον *Ναό του Ποσειδώνα* στο Paestum.

Τη θεματολογία του Ρομαντικού Κλασικισμού εμπλούτισε σημαντικά και ο **Claude-Nicolas Ledoux** (1736-1806) όχι τόσο με το υλοποιημένο έργο όσο με τα σχέδιά του, δημοσιευμένα στο βιβλίο του «L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et la législation» (Η Αρχιτεκτονική σε σχέση με την τέχνη, τα ήθη και τη νομοθεσία, 1846-47 [1804]). Αρκετά από αυτά κινούνται στον



10 C.-N. Ledoux, *Η πόλη του Chaumont*, οξυγραφία, 1804

10 χώρο της ουτοπίας αλλά ακόμη και πάνω στο χαρτί ενδιαφέρον παρουσιάζει η προβολή των δυνατοτήτων τόσο μιας ρωμαλέας γεωμετρικής τάξης, ενός γεωμετρικού ιδεαλισμού, όσο ταυτόχρονα της κοινωνικής και συμβολικής τους διάστασης, που τα κατατάσσει στην κατηγορία της «architecture parlante», της αρχιτεκτονικής δηλαδή που εκφράζει και σημαίνει κάτι σε σχέση με τη συμβολική παράμετρο του κτίσματος. Επιπλέον, βρίσκονται μακριά από τον παθητικό στοχασμό πάνω στην παροδικότητα των πολιτισμών. Γενικά οι ιδέες των Γάλλων αρχιτεκτόνων γονιμοποίησαν τον Ρομαντικό Κλασικισμό και στην Αγγλία στα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, όπου όμως προσέλαβε, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, τον χαρακτήρα του Picturesque (Γραφικού). Ονομάστηκε μάλιστα

έτσι από τους συγχρόνους, σε αντίθεση με τον όρο Ρομαντικός Κλασικισμός που επινοήθηκε τον 20^ό αιώνα από τους ιστορικούς της αρχιτεκτονικής.

11 Την ανθεκτικότητα της επιλογής στο Hagley Park θα επιβεβαιώνει μισό περίπου αιώνα αργότερα ο **William Wilkins** (1778-1839) με το *The Grange* στο Hampshire (1804-9), μια εξοχική κατοικία με μνημειακό πάλι εξάστυλο δωρικό προστώο. Κτισμένη όπως και ο *Ναός του Θησέα* πάνω σε λόφο, ανταποκρίνεται στο ζητούμενο του Γραφικού, που αποτελεί βασική συνιστώσα του Greek Revival, όχι τόσο από άποψη στυλιστικού περιεχομένου αλλά ως στάση απέναντι στη σχέση δομημένου και φυσικού τοπίου. Το κτίσμα άρχισε πλέον να θεωρείται ένα από τα στοιχεία του περιβάλλοντος και όχι αυτοτελής μο-



11 W. Wilkins, *The Grange*, 1804-9, Northampton, Hampshire, Αγγλία



12 Κήποι του Capel Manor, c. 1750, Enfield, Λονδίνο



13 J. Nash, Cumberland Terrace, 1826-27, Λονδίνο

νάδα. Μπορούσε να μην υπακούει πιστά στους κανόνες συμμετρίας και κανονικότητας, αλλά αντίθετα να αιχμαλωτίζει το μάτι με προβολές και εσοχές ή ακόμη με την τραχύτητα των επιφανειών και συνακόλουθα με το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς. Στο ίδιο πνεύμα είχαν ξεκινήσει να διαμορφώνονται και οι κήποι στην Αγγλία από το 1730 περίπου και μετά. Συγκεκριμένα, απορρίφθηκε η απόλυτη κανονικότητα των γαλλικών κήπων, όπως αυτή είχε κωδικοποιηθεί από τον André le Nôtre στο *Vaux-le-Vicomte* και στις *Βερσαλλίες* τον 17^ο αιώνα, και τα σχέδια εκπονήθηκαν με σεβασμό στις ιδιαιτερότητες του φυσικού τοπίου, την ανάγκη αξιοποίησης του αναγλύφου του, που δεν γνώριζε από ευθείες γραμμές και συμμετρία. Ένα απόφθεγμα άλλωστε έλεγε «η φύση δεν φυτεύει τίποτε σε ευθείες γραμμές». Πρέπει με την ευκαιρία να υπογραμμιστεί ότι οι κήποι αποτελούν ένα σημαντικό κεφάλαιο της αγγλικής αρχιτεκτονικής –το διαχειρίζονται οι «αρχιτέκτονες-κηπουροί»– λόγω του ότι η αριστοκρατία, που με τις επιλογές της έπαιζε τον πρώτο ρόλο στη διαμόρφωση της αισθητικής και του τρόπου ζωής, περνούσε μεγάλο μέρος του χρόνου της στην ύπαιθρο.

Το Γραφικό στον σχεδιασμό πόλεων μετέφερε με επιτυχία στο Λονδίνο ο **John Nash** (1752-1835) οργανώνοντας συστάδες κατοικιών σε επιμήκη οικοδομικά τετράγωνα στη Regent Street και το Regent's Park, γνωστά ως terraces, από όπου όλοι οι ένοικοι είχαν οπτική πρόσβαση στον χώρο του πράσινου. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά συγκροτήματα είναι το *Cumberland Terrace* (1826-27), ενσωματωμένο στον ευρύτερο σχεδιασμό του Regent's Park. Στο πλαίσιο της ξεχωριστής συνεισφοράς του Κλασικισμού στην Αγγλία όσον αφορά την πολεοδομία, ο Nash, μεταξύ 1812 και 1827, σχεδίασε ουσιαστικά ένα νέο Λονδίνο, υπόδειγμα πρώτης «Garden City» που δεν έχασε έκτοτε τη γοητεία της, με μεγαλύτερους δρόμους, πλατείες, πάρκα, υπερυψωμένες μεγαλοαστικές κατοικίες και εκκλησίες, αποφεύγοντας σκόπιμα τη συμμετρία και συνδυάζοντας την κλασική κομψότητα με τη ρομαντική γραφικότητα.

Από την πρώτη ήδη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα η διεύ-

ρυνση του φάσματος του Γραφικού και ένας επίμονος «Ελληνικός Κλασικισμός» προσέδωσαν στην αγγλική αρχιτεκτονική έναν χαρακτήρα που θα διατηρούνταν επί μακρόν. Η νέα γενιά αρχιτεκτόνων είχε ταξιδέψει στην Ελλάδα μαζί με χιλιάδες εύπορους πολίτες, ένας από τους οποίους μάλιστα το 1826 σχολίαζε με αποστροφή το γεγονός ότι χάραζαν τα ονόματά τους πάνω στους κίονες του *Ναού του Ποσειδώνα* στο Σούνιο⁶. Η ιστορική περίοδος από το 1810 ως τη δεκαετία του 1830 χαρακτηρίζεται με τον όρο «Regency» (Αντιβασιλεία). Περιλαμβάνει τα πιο σημαντικά μνημεία του ώριμου Ρομαντικού Κλασικισμού και την εμφάνιση του Γραφικού. Από τη δεκαετία του 1830 ως τα μέσα του αιώνα, η ονομαζόμενη «Πρώιμη Βικτωριανή Περίοδος» ταυτίζεται με την αναβίωση του αναγεννησιακού στυλ και με την πιο δογματική φάση του Gothic Revival, που θα μας απασχολήσει παρακάτω.

Σε αυτή την περίοδο και στο κλίμα του Greek Revival, ανήκει ένα από τα πιο μνημειακά δημόσια οικοδομήματα του Λονδίνου, αποκορύφωμα της «κλασικής» φάσης του ευρωπαϊκού Κλασικισμού, το *Βρετανικό Μουσείο*, που σχεδιάστηκε από τον **Robert Smirke** (1780-1867) το 1823 και κατασκευάστηκε το 1842-1847. Ο Henry-Russel Hitchcock, χαρακτηρίζοντας «κιονομανία» (stylophily) τον υπερβολικά μεγάλο αριθμό κίωνων –48 γιγάντιοι ιωνικοί κίονες στην πρόσοψη και στις στοές των πτερύγων– παρατηρεί: «Τα πιο σημαντικά μνημεία του Ρομαντικού Κλασικισμού στην Ευρώπη μετά από εκείνα τα κύρια πολεοδομικά σύμβολα του ναπολεόντειου και αντιναπολεόντειου θριάμβου, τις αψίδες, τις στήλες και τους οβελίσκους που υψώθηκαν σε όλες τις μεγάλες πόλεις, από την Πετρούπολη ως τη Μαδρίτη, είναι τα μουσεία και οι βιβλιοθήκες. [...] Αυτά είναι χρήσιμα, ναι, αλλά επιπλέον υπηρετούν και πραγματικά νέους σκοπούς στενά συνδεδεμένους με το ιδεώδες της παροχής πολιτιστικών ευκαιριών στο ευρύτερο κοινό»⁷. Πρέπει επίσης να προστεθεί ότι το μορφολογικό οπλοστάσιο που χρησιμοποιήθηκε σε μουσεία, θέατρα, χρηματιστήρια και ναούς επιλέχθηκε και για τα κτήρια ακαδημιών και πανεπιστημίων, κατεξοχήν κατοικητηρίων του πνεύματος.



14 R. Smirke, *Βρετανικό Μουσείο*, 1823-47, Λονδίνο

Οι αρχές του Γραφικού εφαρμόστηκαν για πρώτη φορά γύρω στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όταν άρχισε να διαγράφεται μια τάση επιστροφής της λογοτεχνίας και της αρχιτεκτονικής στη γοτθική παράδοση («Gothick»), που προς τα τέλη του αιώνα θα προσλάμβανε τα χαρακτηριστικά ρεύματος με το όνομα Gothic Revival. Τόσο στην Αγγλία όσο και στη Γερμανία αλλά αργότερα και στη Γαλλία –όπου μάλιστα λόγω της έντονα λογοτεχνικής αύρας ονομάζεται και *Style Troubadour*– εκδηλώθηκε μια ευαισθησία για τα ανάερα οξύληκτα τόξα, τους οξυγώνιους πυργίσκους και τον υποβλητικό σκιοφωτισμό του εσωτερικού των ναών με τα γιγάντια έγχρωμα υαλοστάσια (βιτρό).

Ο συγγραφέας και πολιτικός François-René de Châteaubriand, με το βιβλίο του «*Génie du Christianisme*» (1802), ερμήνευε το Γοτθικό με νεο-καθολικούς όρους και το επανεκτιμούσε συσχετίζοντάς το με τον μεσαιωνικό μυστικισμό. Αντίθετα, ο **Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc** (1814-1879), υποστηρικτής του νεογοτθικού στυλ, δεν έβλεπε τίποτε το συναισθηματικό ή μυστηριώδες σε αυτό αλλά έδινε έμφαση στη σαφήνεια του κατασκευαστικού συστήματος και την οικονομία των εφαρμογών του. Το συνέδεε δηλαδή με τον ορθολογισμό των θεωρητικών του αναλύσεων που διαβάζονταν από πολλούς ανά τον κόσμο, συμβάλλοντας έτσι έμμεσα και στη διαμόρφωση του κινήματος της Art Nouveau στα τέλη του αιώνα. Παράλληλη ήταν η εκστρατεία συντήρησης πολλών μεσαιωνικών κτισμάτων (Καθεδρικός της Rouen, της Κολωνίας κ.ά.). Ο Claude Mignot υπογραμμίζει ότι «το Γοτθικό εισέβαλε στο πολιτιστικό πεδίο μέσω του Γραφικού [...], μπήκε από την πίσω πόρτα του Γραφικού»⁸.

15 Εμβληματικά μνημεία στην αρχή αυτής της πορείας είναι το *Strawberry Hill House* (1753-76) στο Twickenham, Middlesex, κοντά στο Λονδίνο, σχεδιασμένο κυρίως με

βάση ιδέες του ιδιοκτήτη του **Horace Walpole** (1717-1797) και το *Βρετανικό Κοινοβούλιο* (1836-70), γνωστό ως *Palace of Westminster* των **Charles Barry** (1795-1860) και **Augustus Welby Pugin** (1812-1852). Το πρώτο, εξωτερικά θυμίζει μικρό γοτθικό κάστρο με ακανόνιστη και ασύμμετρη κάτοψη –ο Fritz Baumgart παρατηρεί εύστοχα ότι «ακόμη και το πιο τρελό οικοδόμημα του ύστερου Μπαρόκ το διέκρινε απόλυτη κανονικότητα»–,⁹ πυργίσκους, επάλξεις και αντηρίδες, κόγχες και παράθυρα με οξύληκτη επίστεψη, ενώ στο εσωτερικό ο πλούσιος διάκοσμος από stucco και ξύλο βασιζέται στο υστερογοτθικό Perpendicular Style, όπως είχε αποθησαυριστεί σε εικονογραφημένα βιβλία για τη σωζόμενη μεσαιωνική αρχιτεκτονική –ένα από τα πιο διαδεδομένα ήταν το «*The True Principles of Pointed or Christian Architecture*» (Οι αληθινές αρχές της οξύληκτης ή χριστιανικής αρχιτεκτονικής, 1841) του Pugin. Στο *Βρετανικό Κοινοβούλιο* όλη η εμπειρία από τους πειραματισμούς με γοτθικά πρότυπα σε αστικές κατοικίες, εξοχικές επαύλεις και ναούς μεταφέρθηκε σε μνημειακή κλίμακα (μήκος 275 μέτρα, 1.100 αίθουσες και 11 αυλές). Δεν πρέπει φυσικά να ξεχνάμε ότι τον 17^ο και 18^ο αιώνα τα αγγλικά κολλέγια και πανεπιστήμια –*Tom Tower* στο Christ Church της Οξφόρδης, *King's College* και *New Court of St John's College* στο Καίμπριτζ– ακολούθησαν πιστά τον γοτθικό ρυθμό. Στο *Κοινοβούλιο* τόσο η κάτοψη όσο και η πρόσοψη προς την πλευρά του Τάμεση είναι απόλυτα συμμετρικές, αλλά η μονοτονία αμβλύνεται δραστικά με την ακανόνιστη διάταξη των πύργων, του *Victoria Tower* αριστερά και του *Big Ben* δεξιά, που ταυτόχρονα αποδυναμώνουν τον οριζόντιο άξονα και ενισχύουν τον κατακόρυφο εκσφενδονίζοντας το βλέμμα προς τον ουρανό. Σε αντίθεση με τη συνεκτικότητα του γοτθικού καθεδρικού, που υπη-



15 H. Walpole, *Strawberry Hill House*, 1753-1776, Twickenham, Middlesex, Αγγλία

ρετούσε μια υπερβατική πραγματικότητα, εδώ πολύ δύσκολα μπορεί να γίνει λόγος για ενότητα των μερών του κολοσσιαίου συγκροτήματος, το οποίο φυσικά προοριζόταν για αποκλειστικά κοσμική χρήση. Η «Ουράνια Ιερουσαλήμ» υποκαθίσταται από την «Επίγεια Ιερουσαλήμ» δεδομένου ότι το Βρετανικό Κοινοβούλιο θα έπρεπε σημειολογικά να παραπέμπει στη δύναμη μιας οικουμενικής αυτοκρατορίας. Έναν χρόνο μετά την καταστροφική πυρκαγιά του 1834 στο Λονδίνο η Επιτροπή για την Ανακατασκευή του Κοινοβουλίου έγραφε μεταξύ άλλων: «Η ξεχωριστή γοττεία της γοθτικής αρχιτεκτονικής βρίσκεται στους συνειρμούς που προκαλεί. Αυτοί είναι γοττευτικοί επειδή είναι ιστορικοί, πατριωτικοί, αφορούν συγκεκρι-

μένο γεωγραφικό χώρο και είναι ανάμεικτοι με αναμνήσεις του παρελθόντος»¹⁰. Η αντίθεση με το *Βρετανικό Μουσείο* που είχε ανεγερθεί λίγο νωρίτερα είναι προφανής: το ένα ανακαλεί την ελληνική, παγανιστική Αρχαιότητα, το άλλο τη γοθική, χριστιανική παράδοση. Έχουν ωστόσο κοινές ιδιότητες: τις γιγάντιες διαστάσεις και τη συσχέτιση της μορφολογίας τους με τη λειτουργία τους και με την ιστορία. Εδώ ακριβώς έχουμε μια πρόγερση του περιεχομένου του Ιστορικισμού, που θα μας απασχολήσει σε άλλο σημείο.

Σταδιακά εδραιωνόταν πλέον η άποψη που θα κυριαρχούσε στην αρχιτεκτονική του 19^{ου} αιώνα, ότι η χρήση των διαφόρων ιστορικών ρυθμών θα καθοριζόταν από



16 C. Barry και A.W. Pugin, *Palace of Westminster*, 1836-70, Λονδίνο