

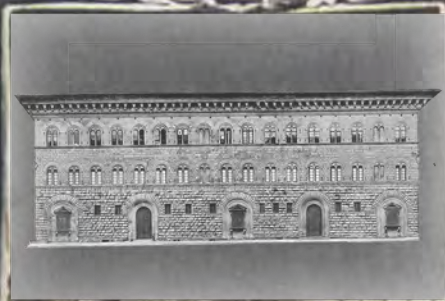


Πολυτεχνείο Κρήτης - Τμήμα
Αρχιτεκτονική Μηχανική
Ακαδημαϊκό έτος: 2015-2016

Αναγεννησιακό Μέγαρο - Αναγεννησιακή
Έκκληση

[Η γένεση και η εξέλιξη του κτίου στην
Ιταλία από την Πρώτη Αναγέννηση έως
την περίοδο του Μανιερισμού]

Ερευνητική Εργασία
Εκπαιδευτικά Καθηγήτρια: Φανή
Μαλλοΐκου - Τσιφάνη
Επιμέλεια: Χαχλουτάκης Γεώργιος



Di Giorgio

Αναγεννησιακό Μέγαρο - Αναγεννησιακή Έπαυλη

*[Η γένεση και η εξέλιξη του τύπου στην Ιταλία από την Πρώιμη Αναγέννηση
έως την περίοδο του Μανιερισμού]*

Πολυτεχνείο Κρήτης - Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών
Ακαδημαϊκό έτος 2015 -2016, Εαρινό Εξάμηνο
Ερευνητική Εργασία
Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Φανή Μαλλούχου - Tufano
Επιμέλεια: Χαχλιουτάκης Γεώργιος

Πίνακας Περιεχομένων

1.1 Εισαγωγή (εικόνες κεφαλαίου 1-2)	σελ. 4 σελ. I-II)
1.2 Ιστορία της Φλωρεντίας (εικόνες κεφαλαίου 3-17)	σελ. 6 σελ. III-VI)
2 Αναγεννησιακά Μέγαρα & Επαύλεις της all' antica περιόδου (Πρώιμη Αναγέννηση)	σελ. 11
2.1 Τα μέγαρα.	σελ. 11
2.2 Οι επαύλεις. (εικόνες κεφαλαίου 18-52)	σελ. 24 σελ. VII-XIX)
3 Αναγεννησιακά Μέγαρα και Επαύλεις της Ώριμης Αναγέννησης και του Μανιερισμού	σελ. 30
3.1 Η μετάβαση από την Φλωρεντία στην Ρώμη	σελ. 31
3.2 Αστικά μέγαρα της Ώριμης Αναγέννησης στη Ρώμη.	σελ. 34
3.3 Αστικά μέγαρα της εποχής του Μανιερισμού στη Ρώμη	σελ. 43
3.4 Περιαιστικές επαύλεις της περιόδου στην Ρώμη. (εικόνες κεφαλαίου 53-104)	σελ. 45 σελ. XX-XXXV)

4 Μέγαρα και Επαύλεις της εποχής του Μανιερισμού εκτός Ρώμης.	σελ. 49
4.1 Τα μέγαρα.	σελ. 49
4.2 Οι επαύλεις.	σελ. 52
(εικόνες κεφαλαίου 105-126	σελ. XXXVI-XLIII)
5 Συμπεράσματα	σελ. 60
6 Βιβλιογραφία	σελ. 68

1.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία έχει ως σκοπό τη μελέτη και την εξέταση της εξελικτικής διαδικασίας (τόσο σε μορφολογικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο δομής) των αναγεννησιακών αστικών μεγάρων (*palazzi*) και των αναγεννησιακών περιαστικών επαύλεων (*ville*) στον ιταλικό χώρο από την εποχή της Πρώιμης Αναγέννησης έως την περίοδο του Μανιερισμού. Η εργασία εξετάζει τόσο τα αστικά μέγαρα όσο και τις επαύλεις, καθώς αμφότερες αυτές οι δύο κατηγορίες κτηρίων αποτελούν, τουλάχιστον τον πρώτο καιρό, τις κατοικίες των ισχυρότερων οικογενειών της νέας αστικής τάξης που αναδύεται και η οποία προσπαθεί να δημιουργήσει τα σύμβολα του κοινωνικού της *status*. Παράλληλα και οι δύο ως άνω κατηγορίες κτηρίων αντλούν την έμπνευσή τους από κοινές καταβολές, την αρχαία ρωμαϊκή και ελληνική παράδοση και ο διαχωρισμός τους στην αρχή δεν είναι απόλυτα διακριτός. Αργότερα διαχωρίζονται, κατά βάση για λόγους ανάλυσης, ενώ οι όποιες διαφοροποιήσεις μεταξύ αυτών των δύο κατηγοριών οφείλονται στο διαφορετικό περιβάλλον, στο οποίο αυτές εντάσσονται. Στον ίδιο παράγοντα οφείλονται και οι διαφοροποιήσεις που εμφανίζονται μέσα σε κτήρια της ίδιας κατηγορίας.

Ωστόσο, για να είμαστε σε θέση να μελετήσουμε την εξελικτική διαδικασία ενός φαινομένου, οφείλουμε πρώτα να στρέψουμε την προσοχή μας στη στιγμή της εμφάνισής του και να προσπαθήσουμε να αποσαφηνίσουμε τους λόγους και τα αίτια που οδήγησαν σε αυτή. Επομένως, πρέπει να στρέψουμε αρχικά την προσοχή μας στη Φλωρεντία, πόλη που, όπως είναι ευρύτερα γνωστό και αποδεκτό, αποτελεί τη γενέτειρα της Αναγέννησης και του πολιτισμού της. Γι' αυτό κρίνεται απαραίτητη μία συνοπτική παρουσίαση της ιστορίας αυτής της πόλης καθώς και του ευρύτερου πολιτισμικού, κοινωνικού, οικονομικού περιβάλλοντος, προκειμένου να κατανοήσουμε το γιατί η Αναγέννηση εμφανίζεται εδώ και σε αυτή την χρονική περίοδο; Αυτή η ανασκόπηση θα μας βοηθήσει επίσης να αποσαφηνίσουμε τους όρους "Αναγεννησιακό Μέγαρο" & "Αναγεννησιακή Έπαυλη" τα στοιχεία που διαφοροποιούν αυτά τα κτήρια από τα προγενέστερα και άλλα ζητήματα κομβικής σημασίας για την παρούσα εργασία.

Έπειτα από την παρουσίαση των πλέον χαρακτηριστικών παραδειγμάτων των δύο αυτών τύπων στην περιοχή της Φλωρεντίας (αλλά και της Τοσκάνης ευρύτερα) θα εξετάσουμε την παρουσία τους, καθώς και την εξέλιξή τους, στη Ρώμη (Πρώιμη Αναγέννηση στην Αιώνια Πόλη) προκειμένου να φτάσουμε στην αποκρυστάλλωση του τύπου και να περάσουμε στην Ώριμη Αναγέννηση (ανάλυση του *Palazzo Caprini* καθώς και των άλλων ρωμαϊκών μεγάρων που ανεγείρονται εκείνη την χρονική περίοδο ακολουθώντας τα ίδια αισθητικά πρότυπα). Αναπτύσσοντας συνοπτικά τα πολλά και σημαντικά γεγονότα της ταραχώδους περιόδου μεταξύ του 1500 και του 1527, που θα επηρεάσουν σε σημαντικό βαθμό τη Ρώμη (μαζί και με την υπόλοιπη Ευρώπη), θα επισημάνουμε τα πρώτα σημάδια του Μανιερισμού που εμφανίζονται στην πόλη. Τέλος, θα αναφερθούμε σε ορισμένες από τις πλέον σημαντικές κατοικίες του Μανιερισμού εκτός Ρώμης (1527-1580) πάντα έχοντας ως γνώμονα τη συμβολή τους στην εξελικτική διαδικασία του τύπου.

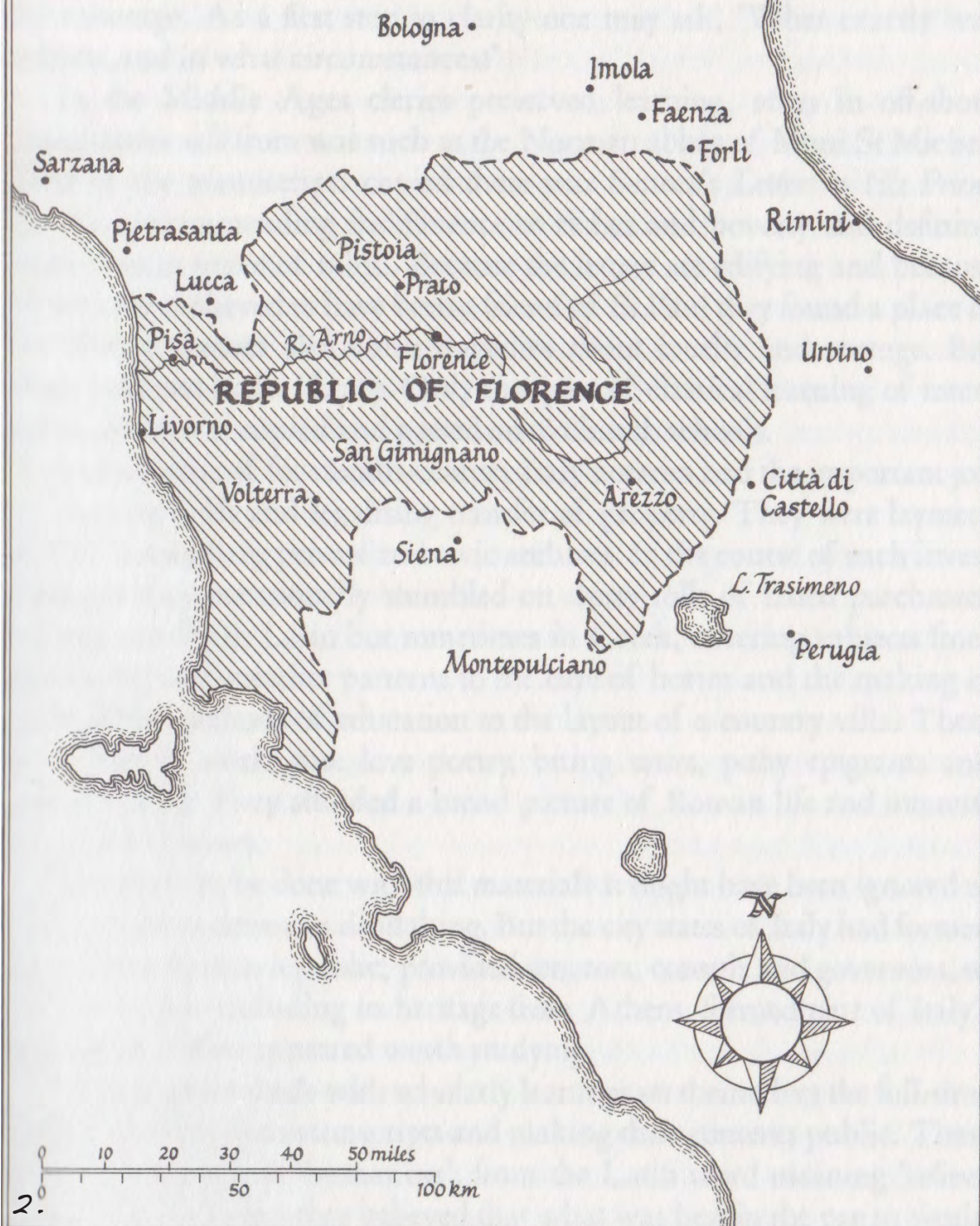
Η παρούσα εργασία καλείται να καταδείξει ότι τα μέγαρα και οι επαύλεις της εξεταζόμενης περιόδου είχαν κοινή μεταχείριση από πλευράς αρχιτεκτόνων, παρόλες τις (διόλου ασήμαντες) διαφορές που παρουσιάζουν στη χρήση τους (οι δύο αυτές κατηγορίες διάγουν “βίους παράλληλους”). Επίσης, πρόθεση της εργασίας είναι να αναδείξει το γεγονός ότι τα κτήρια αυτά αποτελούσαν τις “μοντέρνες” κατοικίες των “ανώτερων τάξεων” της εποχής, εμπνεόμενα από αρχαία πρότυπα, κυρίως ρωμαϊκά, και ότι σε καμία περίπτωση δεν αποτελούσαν αναχρονιστικές και στείρες αναπαραγωγές αρχαίων μορφών και τύπων.

ITALY *in the Fifteenth Century*



CENTRAL ITALY

in the Fifteenth Century



1.2 Φλωρεντία

Η πρώτη γνωστή ύπαρξη πολιτισμού στην ευρύτερη περιοχή της σημερινής Τοσκάνης ανάγεται περί το 1000 π.Χ. στην περιοχή του **Fiesole** και οφείλεται στους Ετρούσκους (οι οποίοι πιστεύεται ότι μετώκησαν στην περιοχή από την Λυδία της Μικράς Ασίας). Ωστόσο, η πρώτη αναφορά για τη σημερινή πόλη της Φλωρεντίας γίνεται περί το 59 B.C. όταν, με νόμο του Ιουλίου Καίσαρα, ιδρύεται αποικία, κοντά στην τότε κατεστραμμένη πλέον πόλη του **Fiesole** με το όνομα **Julia Augusta Florentina**. Η αποικία αυτή διέπεται, όπως και οι περισσότερες αποικίες της περιόδου, από ένα καθεστώς αυτοδιοίκησης αλλά με την υποχρέωση να ακολουθεί τη Ρώμη (ως **communis patria**) στα ζητήματα “εξωτερικής και επεκτατικής” πολιτικής. Ο Χριστιανισμός θα φτάσει στην Φλωρεντία τον 4ο μ.Χ. αιώνα και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι ένα συμβάν που θα την ακολουθήσει καθ’ όλη την ιστορία της (ή τουλάχιστον μέχρι και την περίοδο που εξετάζουμε).¹

Το επόμενο μεγάλο γεγονός που θα σημαδεύσει την πόλη είναι η κατάλυση της Δυτικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας την περίοδο μεταξύ του 476 και του 480² και λίγο αργότερα, τον 6ο αιώνα, η κατάκτηση της πόλης (και η καταστροφή της) από τους Γότθους. Έπειτα από μία μακρά περίοδο σκοταδισμού και σχετικής στασιμότητας μέσα στο ιστορικό γίγνεσθαι, αρχικά υπό την κυριαρχία των Γότθων και έπειτα υπό αυτήν της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας του Γερμανικού Έθνους, μία νέα περίοδος αρχίζει από τον 12ο αιώνα, όταν η Φλωρεντία αποκτά εκ νέου μία μορφή αυτοδιοίκησης, η οποία σταδιακά θα ακολουθηθεί και από την ανάγκη εύρεσης μίας πολιτισμικής ταυτότητας, ανάγκη που θα ενταθεί περισσότερο τους επόμενους τρεις αιώνες (13ο, 14ο και 15ο).³

Την περίοδο αυτή η ραγδαία αύξηση του πληθυσμού σε συνδυασμό με το σχετικά ευάλωτο από τις κακουχίες έδαφος της περιοχής έστρεψαν τους κατοίκους της πόλης προς το εμπόριο και έτσι αυτή ανθίζει οικονομικά τα επόμενα χρόνια. Αρχικά οι Φλωρεντινοί εισήγαγαν υφάσματα από τη Γαλλία και τις Κάτω Χώρες, τα έβαφαν και τους πρόσθεταν μοτίβα και τα εξήγαγαν στην Ανατολή, όπου τα αντήλλασαν με μπαχαρικά, θυμιάματα, πέρλες

¹ Vincent Cronin 2001, 1-32

² ιστότοπος: Wikipedia Western Roman Empire (https://en.wikipedia.org/wiki/Western_Roman_Empire)

³ Vincent Cronin 2001, 1-32

και πολύτιμους λίθους. Γρήγορα ωστόσο ανέπτυξαν τις δικές τους βιοτεχνίες υφασμάτων, προκειμένου να παράγουν εξ' ολοκλήρου δικά τους ενδύματα εισάγοντας μόνο τις πρώτες ύλες από τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες (Γαλλία, Αγγλία κτλ.). Αυτό αποτέλεσε και την κύρια δραστηριότητα της πόλης για τα επόμενα τριακόσια χρόνια, καθώς το ένα τρίτο του συνολικού πληθυσμού της εργάζονταν σε αυτόν τον κλάδο και συνήθως σε μικρές βιοτεχνίες κάτω των δέκα ατόμων με την παραγωγή να φθάνει τα 70000 κομμάτια ανά έτος, εκ των οποίων τα 16000 εξάγονταν σε Ασία και Αφρική. Με το εμπόριο όμως δεν έρχονταν στην πόλη μόνον πρώτες ύλες αλλά και σημαντικές καινοτομίες, τόσο στο οικονομικό όσο και στο πνευματικό επίπεδο. Τέτοιες καινοτομίες αποτέλεσαν οι μηχανές επεξεργασίας του μεταξιού καθώς και οι αργαλειοί, οι οποίες συνέβαλαν στη μεγιστοποίηση των κερδών. Παράλληλα με αυτές γίνεται και η εισαγωγή ενός πολύ πιο σημαντικού, όπως θα φανεί αργότερα, στοιχείου τόσο στο επίπεδο της οικονομίας όσο και σε πνευματικό. Πρόκειται για το αραβικό σύστημα μέτρησης, που εισάγεται για πρώτη φορά στον Ευρωπαϊκό χώρο το 1202 από τον **Leonardo Bonacci**, το οποίο θα συμβάλλει στην καλύτερη ανάπτυξη της οικονομίας και του εμπορίου, αλλά θα αποτελέσει και το υπόβαθρο για την καλύτερη κατανόηση του αρχαίου πνεύματος αλλά και των επιστημών, που εμέλλετο να αναπτυχθούν σε σχετικά σύντομο χρονικό διάστημα.

Το επόμενο κομβικό για την ραγδαία ανάπτυξη της πόλης γεγονός, συνέβη το 1252 με την απόφαση των Φλωρεντινών να κόψουν δικό τους νόμισμα από χρυσό, το Φλωρίνι, έναντι των ασημένιων που κυριαρχούσαν στην Ευρώπη αυτή την περίοδο. Το νόμισμα ήταν μικρό, το βάρος του αντιστοιχούσε περίπου στα 4,67 γραμμάρια, και ήταν από χρυσό 24 καρατίων. Στην μία του όψη είχε την εικόνα του Ιωάννη του Βαπτιστή (προστάτη της πόλης) και στην άλλη το έμβλημα της πόλης, τον κρίνο. Παρά το γεγονός ότι δεν υπήρχαν ορυχεία χρυσού στη Φλωρεντία, ή στην ευρύτερη περιοχή της Τοσκάνης, τη δυνατότητα για μία τέτοια κίνηση την έδωσαν τα μεγάλα αποθέματα χρυσού, που είχαν συσσωρευτεί από το μακροχρόνιο εμπόριο με την Ανατολή. Το Φλωρίνι (ή Φιορίνι) αρχικά είχε την ίδια αξία με τη χρυσή λίρα Αγγλίας και ισοδυναμούσε με 20 ασημένια σόλδια, ωστόσο έγινε σύντομα το αγαπημένο νόμισμα της Ευρώπης αντικαθιστώντας την ασημένια στερλίνα Αγγλίας που επικρατούσε μέχρι τότε. Αυτό το γεγονός άνοιξε τον δρόμο για την καθιέρωση του Φλωρεντινού τραπεζικού συστήματος. Η μεγάλη ζήτηση του Φλωρινιού έφερε με τη σειρά της και συνεχείς ανατιμήσεις, που έφτασαν σε μία περίοδο και έως και το 400% σε σχέση με τη λίρα για να καταλήξει εν τέλει σε μία ισοδυναμία της τάξης 1 Φλωρίνι = 3 Λίρες. Σε αυτό το σημείο πρέπει να σημειωθεί ότι το τραπεζικό σύστημα αλλά και το εμπόριο

θα ισχυροποιηθούν ακόμα περισσότερο και από την εισαγωγή της στατιστικής του **Giovanni Villani**.

Όλη αυτή η επιτυχία στον οικονομικό τομέα έφερε πλούτο στους κατοίκους της πόλης και ο πλούτος έφερε ανέσεις. Έτσι, έχοντας λύσει το βιοποριστικό τους πρόβλημα άρχισαν να έχουν ελεύθερο χρόνο και να τον αφιερώνουν σε διαφορετικές δραστηριότητες. Το πλέον σημαντικό ζήτημα που τους απασχόλησε ήταν αυτό της εύρεσης της πολιτισμικής τους ταυτότητας, καθώς ήταν εμφανές ότι είχαν διαφοροποιηθεί από το υπόλοιπο ευρωπαϊκό σύστημα της φεουδαρχίας, όπως άλλωστε φαίνεται και από μία σειρά νόμους που υιοθετήθηκαν το 1293,⁴ οι οποίοι απαγόρευαν κάθε είδους φεουδαρχική δραστηριότητα στην περιοχή. Τότε κατεδαφίστηκαν όλοι οι μεσαιωνικοί πύργοι της περιοχής, κάτι που μπορεί να αναγνωριστεί και ως δείγμα της αποστροφής τους προς αυτό το καθεστώς.⁵ Η συνειδητοποίηση ότι η Φλωρεντία πλέον ανήκει σε μία άλλη εποχή, φαίνεται και από το γεγονός ότι τότε ονομάστηκε, από σημαντικές προσωπικότητες όπως ο **Petrarca (1304-1374)** και ο **Flavio Biondo (1392-1463)**, η περίοδος που σήμερα αποκαλούμε Μεσαίωνα.⁶

Όμως τώρα γεννάται το ερώτημα, αυτή η νέα εποχή από τι χαρακτηρίζεται; Για να απαντήσουν σε αυτό το ερώτημα οι Φλωρεντινοί στράφηκαν στην προ-γοτθική περίοδο της πόλης και συνειδητοποίησαν ότι τα δύο κύρια χαρακτηριστικά της ήταν ο Χριστιανισμός και η Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, όμως ποιο από τα δύο ήταν κυρίαρχο; Από την μία ο Χριστιανισμός αποτελούσε κύριο χαρακτηριστικό και του μεσαιωνικού κόσμου και από την άλλη η Ρωμαϊκή περίοδος ήταν αρκετά μακρινή από την εποχή τους, ωστόσο η ταλάντευση μεταξύ των δύο αυτών χαρακτηριστικών θα συνεχιστεί για πολύ τα επόμενα χρόνια και η απάντηση σε αυτό το ερώτημα θα διαφοροποιείται ανάλογα από τις εκάστοτε συνθήκες.

Καθ' όλο τον 14ο αιώνα θα υπάρξει μία σημαντική στροφή προς το αρχαίο ρωμαϊκό πνεύμα, αλλά η στροφή αυτή αρχικά αφορά μία μικρή σχετικά μερίδα ανθρώπων και καθαρά τη ρωμαϊκή και όχι την ελληνική αρχαιότητα. Χαρακτηριστικό σχετικά παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι το 1360 μεταφράστηκε ο Όμηρος, με προτροπή του Πετράρχη και του Βοκάκιου, και με βάση την αντίληψη ότι η μετάφρασή του θα συντελούσε σε καλύτερες εμπορικές συναλλαγές με την ανατολική Μεσόγειο. Σοβαρές ελληνικές

⁴ Vincent Cronin 2001, 1-32

⁵ Vincent Cronin 2001, Ρόμπερτ Φυρνώ - Τζόρνταν 1981, 204-9, David Watkin 2007, 199-210

⁶ Jacob Burckhardt 1997,
ιστότοποι: Wikipedia Middle Ages (https://en.wikipedia.org/wiki/Middle_Ages)
Wikipedia Flavio Biondo (https://en.wikipedia.org/wiki/Flavio_Biondo),
Wikipedia Dark Ages (https://en.wikipedia.org/wiki/Dark_Ages_%28historiography%29),
Wikipedia Petrarch (<https://en.wikipedia.org/wiki/Petrarch>)

σπουδές άρχισαν στη Φλωρεντία μετά το 1397, όταν δόθηκε θέση στο πανεπιστήμιο στον Κωνσταντινοπολίτη λόγιο Εμμανουήλ Χρυσολορά, όπου και δίδαξε για τρία χρόνια.

Η υπόλοιπη Ιταλία την ίδια περίοδο περνούσε μία εξαιρετικά άστατη περίοδο με συνεχείς πολέμους και συγκρούσεις. Αυτό δεν θα άφηνε ανεπηρέαστη και την Φλωρεντία, που θα βρεθεί να πολιορκείται το 1401 από τον **Giangaleazzo Visconti**, Δούκα του Μιλάνου από το 1395, και ο οποίος κατείχε ήδη από το 1390, και σε ηλικία μόλις 39 ετών, τα περισσότερα εδάφη της Ιταλίας βόρεια του ποταμού Πάδου. Η πολιορκία σε συνδυασμό με τη μαύρη πανώλη, που είχε χτυπήσει την πόλη ένα χρόνο νωρίτερα, επέφερε ασφυκτική κατάσταση, η οποία και λύθηκε απροσδόκητα έπειτα από 14 μήνες με τον αιφνίδιο θάνατο του **Giangaleazzo**, στις 3 Σεπτεμβρίου του 1402. Η μη ύπαρξη της αναμενόμενης βοήθειας από το Παπικό Κράτος της Ρώμης και η ανάγκη να ενωθούν κάτω από ένα κοινό ιδανικό καθ' όλη την διάρκεια της πολιορκίας αποτέλεσε την αφορμή οι πάντες να στραφούν προς την αρχαιότητα και έτσι η άνθηση του αρχαίου πνεύματος τα επόμενα χρόνια έμελλε να είναι καθολική.⁷

Η επιρροή στον χώρο των τεχνών θα εμφανιστεί αρχικά στον τομέα της γλυπτικής καθώς ήταν ευκολότερη η μελέτη της, αφού υπήρχαν πολλά αρχαία παραδείγματα, τα οποία μπορούσαν να ληφθούν ως πρότυπα. Θα ακολουθήσουν η αρχιτεκτονική και η ζωγραφική, αφού οι πηγές τους ήταν σαφώς πιο περιορισμένες και κατά συνέπεια τα αισθητικά πρότυπα πιο συγκεχυμένα. Κομβικό ήταν το περιστατικό με τον διαγωνισμό για την θύρα του Βαπτιστηρίου, όπου ανατίθεται το έργο εξ ημισείας στους **Lorenzo Ghiberti** και **Filippo Brunelleschi**, ο οποίος όμως αρνήθηκε να μοιραστεί το έργο και έστρεψε το ενδιαφέρον του στην αρχιτεκτονική, την οποία όμως αποφάσισε να σπουδάσει με το δικό του τρόπο και όχι μέσα από την συντεχνία των κτιστών, όπως ήταν το σύνηθες για εκείνη την εποχή. Το κοινό στοιχείο που πρέπει να τονιστεί σε ό,τι αφορά και τις δύο προτάσεις των **Ghiberti** και **Brunelleschi** είναι ότι τα ανάγλυφα διάχωρα της θύρας του Βαπτιστηρίου παύουν να αποδίδουν τις σκηνές σύμφωνα με τα εκκλησιαστικά πρότυπα. Τα σώματα αρχίζουν να απεικονίζονται σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα, ενώ επανεντάσσεται το γυμνό στην τέχνη με την μορφή της Εύας. Βέβαια, σε αυτή την περίπτωση δεν ήταν μόνον η εκτίμηση της αρχαιότητας που οδήγησε στην επιλογή αυτών των προτάσεων αλλά και η λανθασμένη εντύπωση ότι το Βαπτιστήριο αποτελούσε κτήριο της ρωμαϊκής περιόδου, κάτι που σαφώς βοήθησε στην λήψη μίας τέτοιας απόφασης.⁸

⁷ Vincent Cronin 2001, 1-32

⁸ Martin Wackernagel 1981, 20-37, Vincent Cronin 2001, 19-175

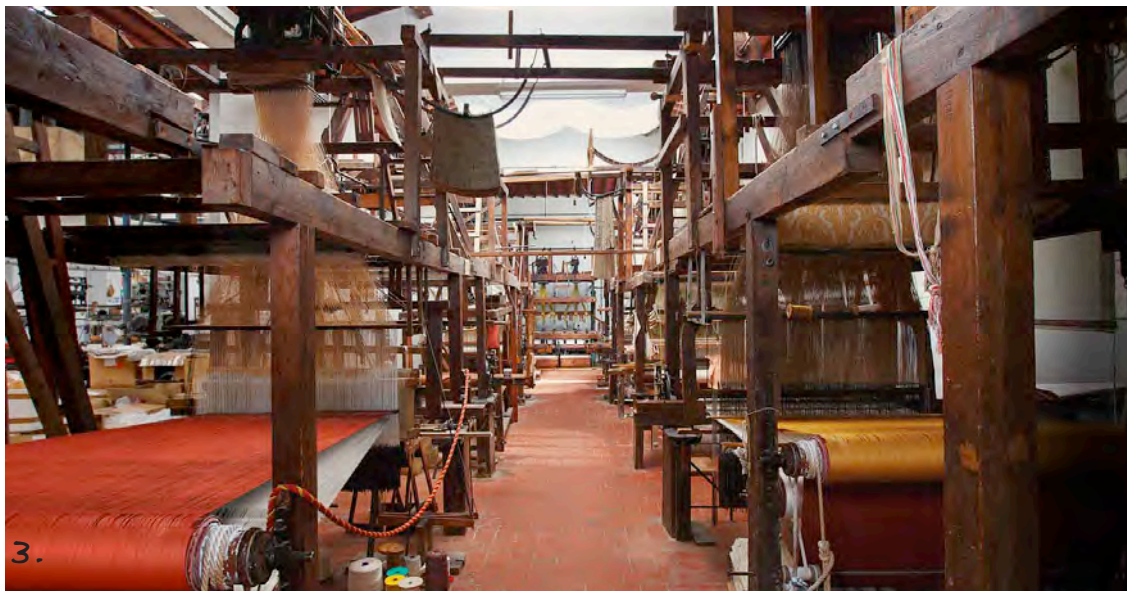
Η απόφασή του **Brunelleschi** για την μελέτη της ρωμαϊκής αρχιτεκτονικής τον οδήγησε στη Ρώμη για την εξέταση των ερειπίων και στο ταξίδι του αυτό τον συνόδευσε ο δεκαεπτάχρονος **Donatello**. Η ενδελχής εξέταση των αρχαιοτήτων από τον **Brunelleschi**, σε συνδυασμό με την ανακάλυψη του συγγράμματος του Βιτρούβιου στη βιβλιοθήκη του **Montecassino** περί το 1410, θα δώσουν μία νέα πνοή στον χώρο της αρχιτεκτονικής.⁹ Τα αποτελέσματα των όσων ο **Brunelleschi** κατέκτησε από τις συνεχείς μελέτες των ρωμαϊκών κτηρίων, στα ταξίδια του μεταξύ Ρώμης και Φλωρεντίας επί περίπου είκοσι χρόνια, και τα οποία δεν μένουν μόνο στο επίπεδο των μορφών αλλά επεκτείνονται και σε κατασκευαστικό επίπεδο και σε επίπεδο μέσων κατασκευής, θα τα δούμε στο αρχιτεκτονικό του έργο, αρχικά στο Βρεφοκομείο (**Ospedale degli Innocenti**) που σχεδιάζει το 1419, και έπειτα στον σχεδιασμό του τρούλου του καθεδρικού ναού της **Santa Maria del Fiore**, έργο ορόσημο για το πέρασμα της αρχιτεκτονικής στη νέα της εποχή, το οποίο πολλάκις έχει αναλυθεί.

Έχοντας πλέον αναλύσει το υπόβαθρο στο οποίο αυτό το νέο πνεύμα, έρχεται στο φως και έχοντας δει και την εισαγωγή του και στο πεδίο της αρχιτεκτονικής είναι πλέον ώρα να δούμε, πως αυτή εκφράζεται και στον τομέα των κτηρίων των ισχυρότερων οικογενειών της αστικής τάξης. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι το πρόβλημα είναι διπλό, καθώς δεν περιορίζεται στο μορφολογικό επίπεδο, όπως συνέβαινε με τις άλλες περιπτώσεις.¹⁰ Σε αυτή την περίπτωση ο σχεδιαστής καλούνταν να επινοήσει ένα νέο κτήριο, που μορφολογικά θα απέπνεε το νέο πνεύμα αλλά θα απευθύνονταν σε μία νέα τάξη, η οποία δεν έχει καμία σχέση με το φεουδαρχικό σύστημα της Ευρώπης (και ούτε ήθελε και να έχει) αλλά ούτε με άλλους παρόμοιους τίτλους ευγενείας. Το ερώτημα λοιπόν που γεννάται είναι το πως η νέα αυτή τάξη θα εκφραστεί στον χώρο δείχνοντας το μεγαλείο της και παράλληλα τη διαφορετικότητά της. Η απάντηση και σε αυτό το ζήτημα θα δοθεί στα πρώτα μέγαρα των πλουσιότερων οίκων της πόλης, καθώς η Αναγέννηση εξακολουθεί να παραμένει μία “αυστηρά Φλωρεντινή υπόθεση” μέχρι και αυτή την περίοδο, μέγαρα όπως αυτό που ο **Michelozzo** σχεδιάζει για τον **Cosimo de' Medici**, ο **Brunelleschi** για τους **Pazzi**, ο **Giuliano da Sangallo** για τους **Scala** και τους **Strozzi** και βέβαια αυτό που ο **Leon Battista Alberti** σχεδιάζει για τον οίκο των **Rucellai**. Ορισμένα από αυτά τα μέγαρα θα αναλύσουμε στο κεφάλαιο που ακολουθεί.¹¹

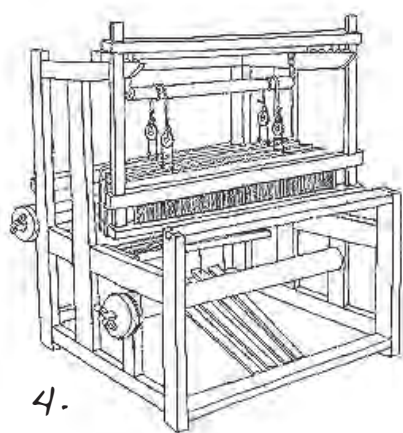
⁹ Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna, Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής III

¹⁰ Όλα τα άλλα ήταν κτήρια με συγκεκριμένη λειτουργία και δομή που απλά “ανανέωναν” την όψη τους στα νέα αισθητικά πρότυπα της εποχής

¹¹ Vincent Cronin 2001, 1-97



3.



4.

Οι Μηχανές που βοήθησαν στην ανάπτυξη της βιοτεχνίας των ενδυμάτων και συντέλεσαν στην οικονομική ανάπτυξη της πόλης.



6.



5.

Φλωρίνι (οι δύο του όψεις)

7.



III



8. Άγαλμα του Giovanni Villani



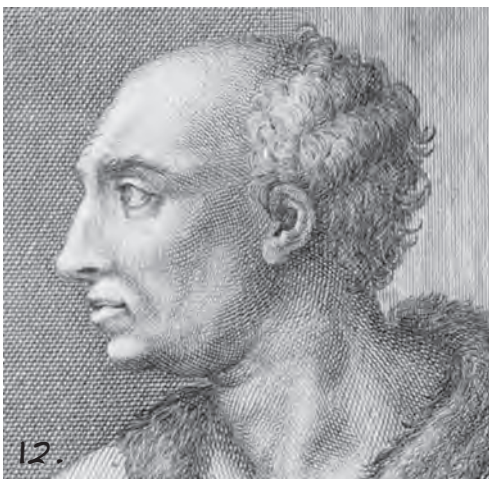
9. Προσωπογραφία του F. Petrarca



10. Προσωπογραφία του F. Biondo



11. Προσωπογραφία του G. Sforza



12. Προσωπογραφία το L. Ghiberti



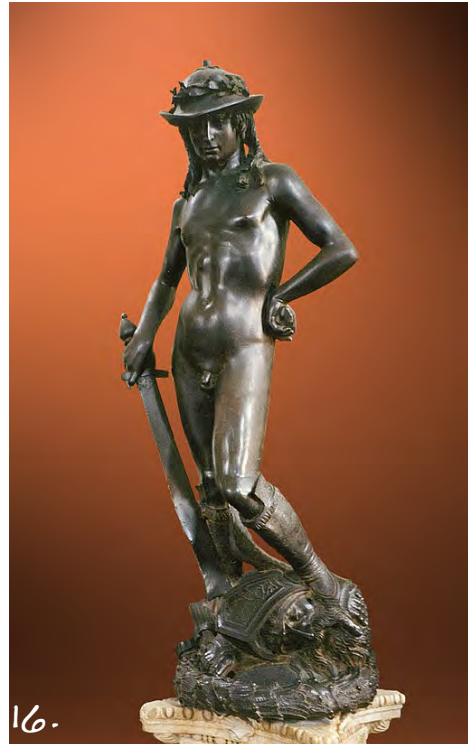
13. Προσωπογραφία του F. Brunelleschi

Ο διάκοσμος της πύλης του Βαπτιστηρίου (έργο του Lorenzo Ghiberti)





15. Προσωπογραφία του Donatello



16. Το άγαλμα του Δαβίδ (Donatello)



Τρούλος της Santa Maria del Fiore (Filippo Brunelleschi)

2. Αναγεννησιακά Μέγαρα & οι Επαύλεις all' antica της Φλωρεντίας

2.1 Τα μέγαρα.

A. Το Palazzo Medici Riccardi

Το πρώτο κτήριο - ορόσημο, που σηματοδοτεί τον νέο αυτό τύπο κτηρίου στην all' Antica περίοδο (την οποία χαρακτηρίζουμε και ως πρώιμη Αναγέννηση), μία ενέργεια δηλαδή ανάλογη με τον τρούλο του Brunelleschi αλλά στον χώρο των ηγεμονικών κατοικιών,¹² είναι το Palazzo Medici Riccardi, που σχεδιάστηκε (και οικοδομήθηκε) μεταξύ του 1444 και 1484 από τον Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (1396-1472) για τον Cosimo de' Medici (1389-1464), που εκείνη την περίοδο ήταν ο αρχηγός της οικογένειας των Μεδίκων, ηγεμονικού οίκου της Φλωρεντίας.¹³ Ο Michelozzo ήταν αρχιτέκτονας και προσωπικός φίλος του Cosimo, τον οποίο είχε συνοδεύσει και στη Βενετία τα χρόνια της εξορίας του.

Πριν όμως περάσουμε στην ανάλυση του κτηρίου θα πρέπει να επισημανθεί η τοποθεσία όπου επιλέγεται αυτό να χτιστεί, καθώς το γεγονός αυτό αποτέλεσε και τον κύριο λόγο για τον οποίο ο Cosimo επέλεξε το σχέδιο του Michelozzo έναντι σε αυτό που είχε προτείνει ο Brunelleschi. Ο Brunelleschi σχεδίασε ένα μέγαρο από την άλλη πλευρά του Άρνο μορφολογικά εναρμονισμένο με τα νέα πρότυπα, που ο ίδιος συνέβαλλε τα μέγιστα για να ενταχθούν στην αρχιτεκτονική, όμως η επιλογή της θέσης ήταν αντιδιαμετρικά αντίθετη με αυτή, που οι Μέδικοι θα ήθελαν για τον εαυτό τους. Ένα τέτοιο κτήριο παρέπεμπε σε κατοικία φεουδάρχη ή τυράννου καθώς αυτή είναι η χωροθέτηση που δίδονταν σε τέτοιου τύπου κτηρία, κάτι που καταγράφεται χαρακτηριστικά στο έργο του

¹² Ρόμπερτ Φυρνό - Τζόρνταν 1981, 219-278,
David Watkin 2007, 212-248

¹³ Vincent Cronin 2001, 176-198,
Christopher Hibbert 1975, 19-112,
Martin Wackernagel 1981, 226-239
Dale Kent 2006, 216-238,

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Medici Riccardi (https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Medici_Riccardi)

Alberti¹⁴. Ο *Micchelozzo* αντίθετα τοποθετεί το μέγαρο εντός του αστικού ιστού και συγκεκριμένα στη *Via Larga*, που αποτελούσε τον νεότερο και πλατύτερο δρόμο της πόλης. Αυτή η επιλογή ταίριαζε και με τις επιδιώξεις του *Cosimo*, ο οποίος επιθυμούσε η μεγαλοπρέπειά του μεγάρου να συνδεθεί με το μεγαλείο της πόλης του σε πρώτο επίπεδο και σε δεύτερο με το μεγαλείο του οίκου του, στοιχεία που θεωρούσε αλληλένδετα. Σε καμία πάντως περίπτωση δεν επιθυμούσε το εγχείρημα αυτό να φανεί ως απόρροια της ματαιοδοξίας ενός μονάρχη ή τυράννου, ήθελε δηλαδή να δημιουργήσει ένα κτήριο άμεσα συνδεδεμένο με τον αστικό ιστό, να δίδει και να παίρνει πράγματα (σε νοητικό επίπεδο), όπως συνέβαινε και με τις τραπεζικές του δραστηριότητες (σε πρακτικό επίπεδο).¹⁵ Εν τέλει μπορούμε να κατανοήσουμε ότι αν και ο *Brunelleschi* είχε κατακτήσει το σχεδιαστικό μέρος αυτής της νέας εποχής, πάνω στον τομέα των μεγάρων και ειδικότερα στην πρώτη του προσέγγιση είχε χάσει το συμβολισμό για τον οποίο αυτός ο νέος τύπος κτηρίου προορίζονταν.

Όσον αφορά το ίδιο το κτήριο τώρα, αυτό που διαφοροποιεί το *Palazzo Medici Riccardi* από αλλά σύγχρονά του κτήρια και το κάνει να σηματοδοτεί μία νέα εποχή είναι ότι στο μέγαρο αυτό δεν παρατηρείται απλά η εμφάνιση μεμονωμένων στοιχείων, που παραπέμπουν στην αρχαιότητα (όπου παραδείγματα τέτοιων κτηρίων υπάρχουν από πριν), αλλά αντίθετα αρχίζουν όλα αυτά τα στοιχεία να προσλαμβάνουν ολοένα μεγαλύτερη βαρύτητα στην αρχιτεκτονική σύνθεση και να συνδυάζονται μεταξύ τους, έτσι ώστε να δημιουργήσουν ένα σύνολο, μία ολότητα, τόσο σε επίπεδο μορφής όσο και σε επίπεδο δομής.

Στο επίπεδο της μορφής είναι εμφανές ότι υιοθετείται η τριμερής οργάνωση της όψης, η οποία χαρακτηρίζεται από μία σταδιακή μείωση του έργου από το ισόγειο προς τους πάνω ορόφους, κάνοντας χρήση *Opus Rusticum* στο επίπεδο του ισογείου, μίας πιο χοντρολαξευμένης ισολιθοδομής με ηπιότερο έργο στον πρώτο όροφο και μίας ορθοκανονικής λαξευμένης τοιχοποιίας στον δεύτερο όροφο. Κτήρια που μπορούν να αναφερθούν ως πρότυπα

¹⁴ Συγκεκριμένα νύξη γι' αυτό το ζήτημα γίνεται στο πέμπτο βιβλίο του έργου του "De Re Aedificatoria", το οποίο γράφεται εκείνη την περίοδο, 1443-1452, ωστόσο ήταν ευρύτερες γνωστές αυτές οι απόψεις στους κύκλους των ουμανιστών της περιόδου και αυτή αποτελούσε μία εικόνα που σε καμία περίπτωση δεν παρέπεμπε σε εκείνη που οι Μέδικοι ήθελαν να προβάλλουν.
Leon Battista Alberti 1988, 117-153

¹⁵ Αξίζει να σημειωθεί ότι η επιδίωξη του για σύνδεση της μεγαλοπρέπειας περισσότερο με την πόλη και όχι με τον ίδιο επαληθεύεται και από το γεγονός ότι επιλέγει έναν σεμνό τάφο, ενέργεια αντιδιαμετρικά αντίθετη με οποιονδήποτε έχει ως απώτερο στόχο την υστεροφημία του.
Βιβλιογραφία: Vincent Cronin 2001, 176-198,
Martin Wackernagel 1981, 226-239

τοιχοποιίας με έξεργο υπάρχουν πολλά, ήδη από τον 13ο και 14ο αιώνα, αλλά και ακόμη παλαιότερα (όπως κτήρια κατοικιών Φλωρεντινών πατρικών αλλά και κυβερνητικά κτήρια, όπως το **Bargello**, το **Palazzo del Podesta** καθώς και το **Palazzo della Signoria**) βέβαια ανάλογα παραδείγματα έχουμε και κατά την αρχαιότητα, όπως το **Forum** του Αυγούστου. Όμως, σε κάθε περίπτωση τέτοιου είδους τοιχοποιίες έχουν συνδεθεί με κτήρια κύρους και κατά συνέπεια η χρήση τους σε κτήρια κατοικιών είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την αύξηση της δόξας και του γοήτρου τόσο του ιδιοκτήτη του οίκου όσο και της πόλης στην οποία αυτός βρίσκεται.¹⁶ Βέβαια η χρήση του **Opus Rusticum** είναι ευρέως διαδεδομένη σε κτήρια της περιόδου που αναφερόμαστε, όμως περιορίζεται μόνο στο επίπεδο του ισογείου και κάνουν χρήση μόνο μιάς από τις παραπάνω αναφερόμενες επεξεργασίες στην τοιχοποιία τους. Αυτό, λοιπόν, που διαφοροποιεί το **Palazzo Medici Riccardi** από τα άλλα κτήρια είναι ο συνδυασμός των παραπάνω τεχνοτροπιών με τη σταδιακή μείωση της έντασης του έξεργου ανά όροφο, που παραπέμπει στην επεξεργασία της πίσω όψης του **Septizonium**, στοιχείο που επανεμφανίζεται για πρώτη φορά έπειτα από τη Ρωμαϊκή εποχή.¹⁷ Το άλλο στοιχείο της όψης του **palazzo**, που το διαφοροποιεί από τα μεσαιωνικά μέγαρα και το εντάσσει στους κόλπους της πρώιμης Αναγέννησης, είναι η (μερική) κανονικότητα, στην οποία υπακούουν τα ανοίγματα της τοιχοποιίας του. Αυτό αποτελεί μία εμφανή προσπάθεια από τον αρχιτέκτονα να προσδώσει μία κλασικότητα στην όψη και η πρόθεσή αυτή τονίζεται περαιτέρω από το γεγονός ότι στα ανοίγματα αυτά, αν και δίλοβα ακόμη στους ορόφους, εγκαταλείπονται τα γοτθικά τόξα και γίνεται χρήση πλέον κλασικιζόντων ημικυκλίων, ενώ στο επίπεδο του ισογείου εμφανίζονται δειλά ορθογωνικά ανοίγματα, τα οποία στέφονται από τριγωνικά αετώματα, που όμως είναι τοποθετημένα σε κάτι που μορφολογικά παραπέμπει σε τυφλά αψιδώματα, τα οποία υπακούουν σε ένα ρυθμό που ορίζεται από τις πύλες του μεγάρου και που είναι διαφορετικός από αυτόν των παραθύρων των υπερκείμενων ορόφων.¹⁸

Όμως στο μορφολογικό επίπεδο δεν πρέπει να εξεταστεί μόνον η εξωτερική επεξεργασία του μεγάρου, αλλά και ο αντίστοιχος χειρισμός στο εσωτερικό. Εσωτερικά βλέπουμε πλέον την κυριαρχία των νωπογραφιών (**fresco**), οι οποίες αποτελούν την κύρια μορφή διακόσμησης αυτής την νέας περιόδου (παράλληλα βέβαια με τις

¹⁶ Georgia Clarke 2003

¹⁷ Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna
Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής III

¹⁸ Georgia Clarke 2003,
Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna: Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

επενδύσεις με μάρμαρα και γρανίτες), έναντι των γυμνών φρουριακών τοιχοποιιών, που κυριαρχούσαν στα προγενέστερα μέγαρα.¹⁹ Σε τι όμως διαφοροποιούνται από τα *fresco* που γνωρίζουμε ότι υπάρχουν και στα κτήρια της προηγούμενης περιόδου; Η διαφοροποίηση εντοπίζεται στο ότι πλέον οι νωπογραφίες καταλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερη έκταση (και δεν εμφανίζονται σποραδικά). Επίσης, αρχίζουν να απεικονίζουν παραστάσεις σύμφωνα με τα νέα πρότυπα ομορφιάς και στις περισσότερες περιπτώσεις η ίδια η θεματολογία αντλείται από τα νέα αυτά πρότυπα, όπως μυθολογικές σκηνές ή απεικονίσεις αρχαιοπρεπών χώρων αλλά και φυσικών τοπίων.²⁰ Στην περίπτωση του μεγάρου των Μεδίκων δεσπόζουσας σημασίας αποτελούν οι νωπογραφίες του **Benozzo Gozzoli** στην *Cappella dei Magi*, το παρεκκλήσιο που υπάρχει εντός του μεγάρου. Αυτή η νωπογραφία παρουσιάζει τη σκηνή της προσκήνυσης των μάγων, η οποία αντλείται από την θρησκευτική παράδοση, αλλά διαφοροποιείται από το συνήθη τρόπο απεικόνισης κατά τρόπο ανάλογο προς εκείνον που συναντήσαμε στα χαρακτηριστικά του **Ghiberti** και του **Brunelleschi** για την πύλη του Βαπτιστηρίου. Πλέον η απεικόνιση των προσώπων γίνεται με τρόπο πιο ρεαλιστικό και στο επίπεδο του τοπίου αλλά και των προσώπων. Το τοπίο στο οποίο εξελίσσεται η σκηνή είναι μία σαφέστατη απεικόνιση της Τοσκανικής υπαίθρου, πιθανότατα εμπνευσμένη από τα τοπία των Ολλανδών ζωγράφων της περιόδου, τα έργα των οποίων κοσμούσαν ταπετσαρίες της εποχής που ήταν γνωστές στους Φλωρεντινούς, ενώ οι άνθρωποι εμφανίζονται στα νέα πρότυπα ομορφιάς και μάλιστα τις μορφές των πρωταγωνιστών της σκηνής προσλαμβάνουν τα σημαίνοντα πρόσωπα της περιόδου και του οίκου. Τέτοιους χειρισμούς στο εξής θα συναντήσουμε πολλούς από αναγεννησιακούς καλλιτέχνες, καθώς είναι χαρακτηριστική η επιθυμία τους να ταυτιστούν με τον αρχαίο κόσμο που θέλουν να φέρουν στο φως.²¹ Ένα ευρύτατα γνωστό (μεταγενέστερο) παράδειγμα αποτελεί και το έργο του Ραφαήλ “Η Σχολή των Αθηνών”, η σημαντική διαφορά τους είναι ότι στο έργο του Ραφαήλ η πηγή έμπνευσής είναι ο αρχαίος κόσμος (αν και τοποθετείται σε θρησκευτικό κτήριο), ενώ σε αυτή την περίπτωση η πηγή είναι ο χριστιανικός κόσμος, αν και τοποθετείται σε κοσμικό κτήριο. Το οξύμωρο αυτής της παρατήρησης αναιρείται από το γεγονός ότι η σκηνή φιλοξενείται στο χώρο του παρεκκλησίου του

¹⁹ Martin Wackernagel 1981, 226-239

²⁰ Vincent Cronin 2001, 199-226

²¹ Ιστότοποι: Palazzo Medici ([http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/schede.php?nome=Cappella dei Magi](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/schede.php?nome=Cappella%20dei%20Magi))
Wikipedia Cappella dei Magi ([https://en.wikipedia.org/wiki/Magi Chapel](https://en.wikipedia.org/wiki/Magi_Chapel))
Museums in Florence http://www.museumsinflorence.com/musei/chapel_of_the_magi.html

μεγάρου και από το ότι η θρησκεία, ως ο ένας εκ των δύο κύριων πυλώνων της Φλωρεντινής ταυτότητας, υποχωρεί σταδιακά -αλλά όχι με τη μορφή ρήξης- έναντι του άλλου. Γενικά, η ζωγραφική, αν και αναδεικνύεται με σχετική χρονική υστέρηση έναντι της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, σταδιακά θα αποτελέσει σύντομα βασικό οδηγό των εξελίξεων, κάτι που θα φανεί στο μέγιστο βαθμό την περίοδο του Μανιερισμού. Γι' αυτό πρέπει να γίνει μνεία και στον κομιστή του έργου αυτού, που ήταν ο **Piero de' Medici** (υιός του **Cosimo** και πατέρα του **Lorenzo**), του οποίου η ζωγραφική αποτελούσε την αγαπημένη του τέχνη και συνέβαλε τα μέγιστα για τη διάδοσή της.²²

Πέραν όμως των αλλαγών που συντελέσθηκαν στο επίπεδο της μορφής, σε αυτό το κτήριο εμφανίζεται για πρώτη φορά και η δομή, πάνω στην οποία θα βασιστούν και όλα τα μεταγενέστερα Αναγεννησιακά **Palazzi**. Μάλιστα, σε αυτή την περίπτωση η μορφή είναι ολοκληρωμένη, γεγονός που δεν συναντάται πολύ συχνά λόγω διαφορετικών φυσικών περιορισμών σε κάθε περίπτωση.

Από πλευράς δομής δημιουργείται ένας άξονας αλληλουχίας χώρων, που έχει ως εξής: δρόμος - στοά (**portico**) - εσωτερική αυλή - στοά - κήπος.²³ Αυτός ο άξονας ταυτίζεται με μία πορεία, που οδηγεί από το δημόσιο στο ημί-δημόσιο και έπειτα στο ιδιωτικό και που στην ιδεατή του μορφή αποτελεί και τον άξονα συμμετρίας της σύνθεσης, κάτι που όμως δεν συμβαίνει στη συγκεκριμένη περίπτωση. Πέραν από την εισαγωγή του άξονα εμφανίζεται και μία τυπολογία στο επίπεδο της διάρθρωσης των χώρων του οικοδομήματος, καθώς συναντάμε το κεντρικό αίθριο να πλαισιώνεται από χώρους που τηρούν τις ιδεατές αναλογίες αλλά παράλληλα έχουν μία αλληλουχία, τέτοια ώστε να ενισχύεται η λειτουργικότητα του οικοδομήματος. Δεν πρόκειται δηλαδή για απλά παρατεταγμένους χώρους, οι οποίοι πληρούν ορισμένους κανόνες αναλογιών (όπως αυτοί οι κανόνες έχουν πολλάκις αναλυθεί στο θεωρητικό έργο των συγχρόνων τους αρχιτεκτόνων), αλλά για συνδυασμούς μεγάλων χώρων σε γειτνίαση με μικρότερους, οι οποίοι καλούνται να τους εξυπηρετήσουν λειτουργικά.²⁴ Έτσι αρχίζουν και ορισμένοι χώροι να οριστικοποιούν και τη θέση τους στο σύνολο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι αυτό της κύριας τραπεζαρίας, η οποία πρέπει να βρίσκεται στον πρώτο όροφο (**piano nobile**) στην πτέρυγα μεταξύ του αιθρίου και του κήπου και το

²² η αγαπημένη τέχνη του Cosimo ήταν η γλυπτική
βιβλιογραφία: Vincent Cronin 2001, 199-226,
Martin Wackernagel 1981, 226-239

²³ Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

²⁴ Andrea Palladio 1965, 27-36,
Rudolf Wittkower 1971, 101-154,
Ackerman 1991, 160-185

κλιμακοστάσιο, το οποίο βρίσκεται στη στοά πριν το αίθριο συνήθως από την πλευρά του δρόμου, είτε από την αριστερή, είτε από την δεξιά μεριά του άξονα.²⁵ Άλλοι χώροι οριστικοποιούν τη θέση τους στο σύνολο για λόγους (ως επί το πλείστον) χρηστικούς, όπως το κλιμακοστάσιο, και άλλοι για λόγους κυρίως αισθητικών, όπως η τραπεζαρία.²⁶ Όλα αυτά όμως έχουν μεγάλη σημασία για να κατανοήσουμε ότι οι αρχιτέκτονες αυτών των κτηρίων δεν τα αντιμετώπιζαν με τρόπο αποστεωμένο και ως μία απλή αναπαραγωγή μορφών και δομών του παρελθόντος, αλλά αντίθετα σκέφτονταν το πως θα δημιουργήσουν σύγχρονους χώρους κατοίκησης σύμφωνα με τα καλλιτεχνικά πρότυπα που τους εξέφραζαν.

Σε αυτό το σημείο, και πριν περάσουμε στην ανάλυση του επόμενου μεγάρου, αξίζει να σημειωθεί η ύπαρξη παρεκκλησίου μέσα στους χώρους του μεγάρου **Medici-Ricciardi**. Η ύπαρξη του παρεκκλησίου στα αστικά μέγαρα δεν συναντάται συχνά (και μάλιστα όταν το κτήριο δεν απευθύνεται σε κληρικό) για διάφορους λόγους, με σημαντικότερο, στις περισσότερες περιπτώσεις, την έλλειψη χώρου, όμως εδώ καταλαμβάνει ένα σημαντικό μέρος του κτηρίου. Η ύπαρξή του δεν πρέπει να μας φαίνεται παράλογη, καθώς, όπως επισημάναμε από την εισαγωγή, δύο είναι τα στοιχεία που απαρτίζουν την ταυτότητα των Φλωρεντινών, το μεγαλείο του αρχαίου κόσμου και ο Χριστιανισμός και, παρότι αυτά τα δύο ήρθαν αντιμέτωπα πολλές φορές και θα συνεχίζουν να έρχονται και στο μέλλον, εδώ συνυπάρχουν, με το αρχαίο πνεύμα βέβαια να υπερτερεί για λόγους, που έχουμε ήδη επισημάνει.

B. Το Palazzo Rucellai

Το άλλο palazzo, σύγχρονο του palazzo **Medici Riccardi** και εξίσου σημαντικό για την εξέλιξη του τύπου, είναι το **Palazzo Rucellai**. Το μέγαρο **Rucellai** αποδίδεται στον **Leon Battista Alberti** (1404-1472) και ουσιαστικά αποτελεί ένα από τα έξι οικοδομήματα που του έχουν με βεβαιότητα αποδοθεί, ενώ ο κτίτωρ του ήταν ο **Giovanni Rucellai**. Βέβαια, ακόμα και στην περίπτωση αυτού του κτηρίου υπάρχουν πηγές που το αποδίδουν στον **Bernardo Rossellino**,²⁷ όμως το

²⁵ Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

²⁶ Πάρα πολλά για την χωροθέτηση των διάφορων δωματίων για λόγους χρηστικότητας έχουν αναφερθεί από τον Leon Batista Alberti για τις βίλες, όμως η επίδρασή τους στην αρχιτεκτονική μορφή είναι σχετικά μικρή και έτσι κρίνεται σκόπιμο να μην εμβαθύνουμε την ανάλυση περαιτέρω σε αυτόν τον τομέα.

Βιβλιογραφία: Leon Battista Alberti 1988, 117-153

²⁷ ανώνυμο σύγγραμμα περί του 1540

πιθανότερο είναι ότι ο **Rossellino** απλά είχε αναλάβει την εκτέλεση της κατασκευής μέχρι το καλοκαίρι του 1451, οπότε και έφυγε για την Ρώμη, ενώ το αρχικό σχέδιο είχε σχεδιαστεί από τον ίδιο τον **Alberti**.²⁸ Το αρχικό σχέδιο αφορούσε ένα τριώροφο **palazzetto** με όψη χωρισμένη σε πέντε διάχωρα μεταξύ των οδών **Via della Vigna** και **Via dei Palchetti**. Ουσιαστικά επρόκειτο για το σχέδιο της επέκτασης του παλαιού σπιτιού της οικογένειας με μία επεξεργασία της όψης του σύμφωνα με τα αισθητικά πρότυπα της εποχής. Το εγχείρημα του εκσυγχρονισμού ήδη υπαρχόντων κτηρίων δεν είναι κάτι το ασυνήθιστο για την εποχή, και απαντάται ιδιαίτερα τα αμέσως επόμενα χρόνια με χαρακτηριστικά παραδείγματα τη **Villa Medici** στο **Careggi**, την άλλη στο **Cafaggiolo** ή τη **villa Rucellai** στο **Quaracchi**, όπως αυτά καταγράφονται και από τον **Vincent Cronin** στο σύγγραμμά του **The Florentine Renaissance**.²⁹ Τέτοιες ενέργειες εκσυγχρονισμού σε αρχαιοπρεπές ύφος ήταν πολύ διαδεδομένες, καθώς σε ορισμένες περιπτώσεις δεν υπήρχε η οικονομική δυνατότητα ανέγερσης νέων κτηρίων και σε άλλες (όπως συμβαίνει και σε αυτή την περίπτωση) ο δεσμός μίας οικογένειας με τη συγκεκριμένη περιοχή είναι άρρηκτος και έτσι προτιμάται αυτή η επιλογή.³⁰

Η καινοτομία αυτού του κτηρίου βρίσκεται στην όψη του. Εδώ εμφανίζονται για πρώτη φορά παραστάδες στην όψη, οι οποίες διαρθρώνουν το ρυθμό της και παράλληλα προσθέτουν ένα επιπλέον κατακόρυφο συνδετικό στοιχείο (πέραν αυτού των ανοιγμάτων). Ο ρυθμός που επιλέγεται να χρησιμοποιηθεί δεν είναι ενιαίος αλλά διαφοροποιείται ανά όροφο (δηλαδή υπάρχει υπέρθεση ρυθμών), ακολουθώντας τα πρότυπα του Κολοσσαίου. Στο επίπεδο του ισογείου χρησιμοποιείται Τοσκανικός ρυθμός πάνω από τον οποίο τοποθετείται Ιωνικός και στον τρίτο όροφο γίνεται χρήση ενός απλουστευμένου Κορινθιακού. Εκτός από την υπέρθεση των ρυθμών γίνεται χρήση και του κανόνα της αναλογίας $4/3$ του ύψους του κάθε ορόφου σε σχέση με τον υποκείμενό του. Αυτό το γεγονός, μάλιστα, μπορεί να συσχετιστεί και με το ότι ο **Leon Battista Alberti** γράφει την ίδια περίοδο το σύγγραμμά του περί αρχιτεκτονικής "**De Re Aedificatoria**", και ουσιαστικά θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι

²⁸ Ρόμπερτ Φυρνό - Τζόρνταν 1981, 219-278,
David Watkin 2007, 212-248,
Vincent Cronin 2001, 199-226
Martin Wackernagel 1981, 226-239,
Christoph Luitpold Frommel 2007, 31-50,
Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna,
Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής III,
ιστότοποι: Wikipedia Leon Battista Alberti (https://en.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti),
Wikipedia Palazzo Rucellai (https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Rucellai)

²⁹ Vincent Cronin 2001, 199-226

³⁰ Δεν είναι η μόνη τέτοια περίπτωση απλά μπορεί να αναφερθεί ότι παρόμοιες συνθήκες ήταν και στο Palazzo Massimo alle Colonne, την ανάλυση του οποίου θα ακολουθήσει στο επόμενο κεφάλαιο.

πρόκειται για μία εφαρμογή στην πράξη των όσων ο ίδιος καταγράφει σε θεωρητικό επίπεδο.³¹

Σε αυτό το σημείο καλό θα ήταν να σημειωθεί ξανά ότι το αρχικό σχέδιο αφορούσε ένα μικρό μέγαρο (*Palazzetto*) πλάτους πέντε διαχώρων, ενώ εν τέλει υλοποιήθηκε ένα *Palazzo* πλάτους επτά διαχώρων. Το σημαντικό σε αυτή τη διαπίστωση είναι ότι μία συντριπτική πλειοψηφία μεταγενέστερων μεγάρων θα ακολουθήσουν αυτό ως πρότυπο, ενώ στην ουσία μία τέτοια αντιμετώπιση δεν ήταν εξ αρχής ηθελημένη ούτε σε αυτή την περίπτωση, αλλά προέκυψε μεταγενέστερα. Πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι όποια ασυμμετρία παρατηρείται στην όψη του, οφείλεται σε περιορισμούς των ήδη υπάρχοντων κτηρίων, (όπως π.χ. ένας τοίχος του αρχικού σπιτιού της οικογένειας, στον οποίο υπήρχαν νωπογραφίες των σημαντικών προσώπων του οίκου και κατά συνέπεια για λόγους σεβασμού έπρεπε να μείνει ανέπαφος) καθώς και στην περαιτέρω επέκταση, η οποία, όπως έχει ήδη σημειωθεί, δεν ήταν εξ αρχής προγραμματισμένη. Και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στο *Palazzo Medici Riccardi*, γίνεται χρήση δίλοβων παραθύρων στους ορόφους, που έχουν αντικαταστήσει το οξυκόρυφο μεσαιωνικό τόξο τους με κλασικίζον ημικυκλικό.³² Ωστόσο, γίνεται εισαγωγή ενός επιπρόσθετου οριζόντιου στοιχείου, που διαχωρίζει το κύριο άνοιγμα του παραθύρου από αυτό του ημικυκλικού τόξου και με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ένα επιπλέον βήμα προς το ορθογωνικό άνοιγμα που κυριαρχεί στα μέγαρα της Ώριμης Αναγέννησης. Βέβαια στο επίπεδο του ισογείου χρησιμοποιούνται και σε αυτή την περίπτωση ορθογωνικά ανοίγματα αλλά δυσανάλογα μικρά, που περισσότερα μοιάζουν με φεγγίτες παρά με παράθυρα. Επίσης, εδώ και τα ανοίγματα του ισογείου εναρμονίζονται σε κοινό κάνναβο με αυτόν των παραθύρων των ορόφων, κάτι που δεν συμβαίνει στο *Palazzo Medici Riccardi*, και έτσι γίνεται άλλο ένα βήμα προς την αποκρισταλλωση του τύπου και το πέραςμα στην Ώριμη Αναγέννηση.

Όσον αφορά την τοιχοποιία της όψης, εδώ εγκαταλείπεται η διαφοροποίηση του έργου της ανά όροφο και γίνεται χρήση μίας χοντρολαξευμένης τοιχοποιίας, αντίστοιχης με αυτή του δευτέρου ορόφου του *palazzo Medici*, όμως με μία πιο προσεγμένη επεξεργασία, η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή στην αλληλουχία των αρμών και κυρίως στην διαμόρφωσή της γύρω από τα ανοίγματα των παραθύρων.

³¹ Rudolf Wittkower 1971, 33-56 και 101-154

³² Georgia Clarke 2003

Γ. Το Palazzo Piccolomini

Στα πρότυπα του Palazzo Rucellai κινείται και το Palazzo Piccolomini στην Pienza (Corsignano όπως ήταν τότε γνωστή), ιδιαίτερη πατρίδα του πάπα Πίου Β΄ (1458-1464).³³ Ο πάπας Πίος Β΄ είχε εντρυφήσει στις ανθρωπιστικές σπουδές πολύ πριν φτάσει στο αξίωμα του πάπα, αφού ήδη από ηλικία 18 ετών είχε φύγει από το Corsignano προκειμένου να σπουδάσει στα πανεπιστήμια της Σιένας και της Φλωρεντίας. Ήταν λοιπόν λογικό επακόλουθο να εξελιχθεί σε έναν στυλοβάτη του αναγεννησιακού πνεύματος και μάλιστα έπειτα από την ανέλιξή του στο ανώτατο αξίωμα του καθολικισμού.³⁴ Ο Πίος Β΄ περίπου ένα χρόνο μετά την εκλογή του (1459) αρχίζει την εφαρμογή ενός πρωτόγνωρου για την εποχή εγχειρήματος, την ανάπλαση της πόλης που μεγάλωσε, σύμφωνα με τα αισθητικά πρότυπα της εποχής του (το εγχείρημα αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως πρώτη απόπειρα αστικού σχεδιασμού την περίοδο της Αναγέννησης στην Ευρώπη, καθώς δύο άλλα προγενέστερα παραδείγματα αναπλάσεων αφορούσαν μόνο την αναμόρφωση των όψεων πλατειών χωρίς μεγάλο αντίκτυπο στον αστικό ιστό).³⁵ Η ενέργεια αυτή φαντάζει απόλυτα λογική, αν αναλογιστεί κανείς ότι καθένας που είναι φορέας μίας τόσο ισχυρής εξουσίας θα ήθελε να αναβιώσει την αίγλη του οίκου του, η οποία σε αυτή την περίπτωση είχε προ πολλού χαθεί. Μάλιστα η αναμόρφωση της ιδιαίτερης πατρίδας αποτελούσε την πλέον εμφαντική ενέργεια προς αυτή την κατεύθυνση, καθώς η καταγωγή ήταν μία έννοια στην οποία αποδίδονταν ιδιαίτερη σημασία. Παράλληλα είναι γνωστό το ενδιαφέρον που ο πάπας Πίος Β΄ επιδείκνυε προς το φυσικό τοπίο, μία “ανακάλυψη” της εποχής του όπως επισημαίνει ο Γ. Μπούρκχαρτ στο τέταρτο μέρος του βιβλίου του “Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία”.³⁶ Έτσι, στο πλαίσιο αυτής της ανάπλασης σχεδιάζεται και το μέγαρο του σε μία θέση, σε άμεση γειτνίαση με την πλατεία του ναού της πόλης, ενώ από την πίσω όψη του το Palazzo ανοίγεται στο τοπίο, ένα στοιχείο που θα επηρεάσει και τη μορφή του. Ο αρχιτέκτονας, στον οποίο ανατίθεται η ανάπλαση της περιοχής και κατ’ επέκταση και η ανοικοδόμηση του παπικού μεγάρου, είναι ο Bernardo Rossellino, το έργο του οποίου είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το έργο του Leon Battista Alberti, τόσο όσον αφορά

³³ Ο πάπας Πίος Β΄ είχε γεννηθεί ως Enea Silvio Bartolomeo Piccolomini στις 18 Οκτωβρίου 1405. Στις 19 Αυγούστου του 1458 ο Αινείας εκλέχθηκε πάπας από το κονκλάβιο, θέση που διατήρησε έως το τέλος της ζωής του (14 Αυγούστου 1464).

³⁴ Ιστότοπος: Wikipedia Pope Pius II (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Pius_II)

³⁵ Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta’ Eterna

³⁶ Jacob Burckhardt 1997, 99-248

τις αρχές της θεωρίας όσο και την πράξη, άλλωστε είδαμε το όνομά του να εμπλέκεται και στην ανέγερση του **Palazzo Rucellai**.

Το **Palazzo Piccolomini** ακολουθεί τα πρότυπα του μεγάρου **Rucellai** (σε μορφολογικό επίπεδο κυρίως), όμως σε αυτή την περίπτωση οι περιορισμοί που το περιβάλλον θέτει στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του μεγάρου είναι σαφώς λιγότεροι έως και ανύπαρκτοι, επομένως μπορούμε να δούμε μία πιο ολοκληρωμένη απόδοση των συγχρόνων αρχιτεκτονικών αναζητήσεων στην πράξη. Και αυτό το μέγαρο εντάσσεται στην “κατηγορία του πλάτους των επτά διαχώρων” στην κύρια όψη του, μία κατηγορία που όπως είδαμε είχε εισάγει στην αρχιτεκτονική των μεγάρων το **palazzo Rucellai**, με την είσοδο σε αυτή την περίπτωση να τοποθετείται κεντρικά και να συμπίπτει με τον άξονα συμμετρίας ο οποίος ταυτίζεται και με τον άξονα κίνησης στο κτήριο.³⁷ Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί ότι σε επίπεδο δομής η ομοιότητά του με το **palazzo Medici Riccardi** είναι κάτι παραπάνω από προφανές, αφού ο σχεδιασμός βασίζεται στον προαναφερθέντα άξονα “δρόμος - στοά - αίθριο - στοά - κήπος”, η παρουσία του οποίου έχει ήδη επισημανθεί κατά την αναφορά μας στο μέγαρο των Μεδίκων. Βέβαια, και σε αυτή την περίπτωση το **Palazzo Piccolomini** έχει εξελιχθεί σε σχέση με τον προκάτοχό του, αφού εδώ οι συμμετρίες είναι πιο αυστηρές. Ωστόσο, δεν πρέπει να λησμονηθεί ή αποσιωπηθεί ότι ο αρχιτέκτονας σε αυτή την περίπτωση καλείται να λάβει μία σημαντική απόφαση ήδη από την στιγμή της χάραξης του άξονα αυτού και πολύ προτού τον απασχολήσουν άλλα συνθετικά στοιχεία. Το καίριο ερώτημα που τίθεται είναι, αν είναι προτιμότερο ο κύριος άξονας να ξεκινάει από την πλατεία μπροστά από τον ναό και να καταλήγει σε ένα σχετικά ουδέτερο σημείο του αστικού ιστού, ή να ξεκινάει από τον δρόμο και να καταλήγει σε κήπο, σε άμεσο συσχετισμό με την θέα του τοπίου. Στην πρώτη επιλογή υπήρχαν κάποιοι παραπάνω φυσικοί περιορισμοί, ωστόσο ένας τέτοιος χειρισμός θα τοποθετούσε την κύρια όψη του μεγάρου να πλαισιώνει την πλατεία του ναού και αν συνυπολογίσουμε το ιερατικό αξίωμα του ιδιοκτήτη οι περιορισμοί θα μπορούσαν να ξεπεραστούν, ενώ η δεύτερη επιλογή αποτελούσε συνειδητή και ηθελημένη αρχιτεκτονική ενέργεια. Έτσι, επιλέγεται ο άξονας να καταλήγει σε κήπο και να έρχεται σε άμεση επαφή με το τοπίο και αφήνεται μόνον μία δευτερεύουσα είσοδος στην πλατεία, μία ενέργεια που στην υπερβολή της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως μία νίκη του αναγεννησιακού πνεύματος (που τοποθετεί στο επίκεντρο την φύση και τον άνθρωπο) έναντι του μεσαιωνικού “θεοκεντρικού” κόσμου.

³⁷ Ρόμπερτ Φυρνώ - Τζόρνταν 1981, 219-278,
David Watkin 2007, 212-248,
Christoph Luitpold Frommel 2007, 31-50,

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Piccolomini (https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Piccolomini)

Συνεχίζοντας τώρα στο μορφολογικό επίπεδο και σε αυτή την περίπτωση υιοθετείται η χρήση μια χοντρολαξευμένης ορθογωνικής τοιχοποιίας, ανάλογης με εκείνη του μεγάρου *Rucellai* και αυτή του *piano nobile* του μεγάρου των Μεδίκων. Βέβαια, παρατηρείται και μία ιδιαιτερότητα στην επεξεργασία της τοιχοποιίας σε σχέση με τα προηγούμενα κτήρια και αυτή εντοπίζεται στο επίπεδο του ισογείου, όπου για πρώτη φορά η λαξευμένη λιθοδομή επεκτείνεται και στις παραστάδες, που δημιουργούν τον ρυθμό της όψης και δεν λειτουργεί συμπληρωματικά για την “κάλυψη” των κενών που αυτές δημιουργούν. Την ελευθερία για έναν τέτοιο χειρισμό δίδει το γεγονός ότι ο πραγματικός φέρων οργανισμός του κτηρίου δεν ταυτίζεται με αυτόν που εμφανίζεται στην όψη ως τέτοιος και αυτό γιατί δεν διακοσμούν τα απαραίτητα για την στατική επάρκεια στοιχεία, όπως συμβαίνει με τα αρχαία κτήρια από τα οποία αντλούν την έμπνευσή τους, αλλά αντίθετα προσθέτουν τέτοια στοιχεία για διακοσμητικούς λόγους. Ουσιαστικά αυτή η επιλογή μας οδηγεί στο να κατανοήσουμε ότι ο βαθμός που ο αρχιτέκτονας ιεραρχεί τα επιμέρους στοιχεία της όψης έχει εν μέρει αναστραφεί καθώς, στην συγκεκριμένη περίπτωση, είναι προφανές ότι ο *Rossellino* ιεραρχεί ισάξια την επεξεργασία της λιθοδομής με τις ενσωματωμένες στην τοιχοποιία παραστάδες. Η λάξευση των λίθων γίνεται με τέτοιο τρόπο που να μιμείται το ισόδομο σύστημα, όμως αναλυτές της εποχής το συσχετίζουν περισσότερο με τις μαρμάρινες επενδύσεις των Ρωμαϊκών κτηρίων παρά με ένα ισόδομο (ή ψευδοϊσόδομο) σύστημα (την εμφάνιση του οποίου την αποδίδουν στο μεταγενέστερο *palazzo della Cancelleria* για πρώτη φορά μετά την αρχαιότητα).

Αυτός ο χειρισμός της όψης δεν απέχει πολύ από το *Sgraffito*, το οποίο όμως σχηματίζεται με “ένα παιχνίδι” δύο ειδών σοβά, ενός ανοιχτόχρωμου και ενός πιο σκούρου, που δημιουργούν αντίστοιχα “μοτίβα” και η ύπαρξη του οποίου συναντάται και στο *Palazzo Medici*³⁸. Συγκεκριμένα, συνήθως υπήρχε μία υποκείμενη στρώση ανοιχτόχρωμου σοβά και μία υπερκείμενη στρώση σκουρόχρωμου (παρότι κάποιες φορές το συναντάμε και αντίστροφα), ο οποίος σκαλίζονταν με τρόπο που να θυμίζει κάποιο από τα πιο ενδεδειγμένα είδη λιθοδομής (ισόδομο, ψευδοϊσόδομο και άλλα μεταξύ των οποίων το εξαγωνικό) και δημιουργούσε μια χρωματική αντίθεση μεταξύ του αρμού και της κύριας επιφάνειας του σοβά. Ουσιαστικά το *sgraffito* αποτελούσε ένα παιχνίδι μίμησης, ανάλογο με εκείνο των *fresco*, όταν τα τελευταία χρησιμοποιούνται για να αντικαταστήσουν υλικά επικαλύψεων, όπως μάρμαρα, όταν αυτά βρίσκονταν σε έλλειψη ή όταν ο ιδιοκτήτης δεν ήταν σε θέση να τα αποκτήσει. Μάλιστα, έχει καταγραφεί από πολλούς σύγχρονους ότι

³⁸ Martin Wackernagel 1981, 226-239

όταν η *μίμηση* του υλικού γίνονταν σε υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο ξεπερνούσε σε ομορφιά και ποιότητα ακόμα και το ίδιο το υλικό (κάτι που ίσως στις ημέρες μας να μοιάζει με υπερβολή, όμως αν συνυπολογίσουμε την αξία που έδιναν στην καλλιτεχνική δημιουργία τότε είναι ένα γεγονός που φαντάζει απόλυτα λογικό). Τα πρώτα οικοδομήματα στα οποία εμφανίζεται το *sgraffito* στην όψη είναι το *Palazzo Gerini* (c. 1450-66) καθώς και το *Palazzo Lippi* (μετά το 1452) στη Φλωρεντία, κτήρια προϋπάρχοντα του *Palazzo Piccolomini* και τα οποία θα ήταν γνωστά στο *Rossellino*, όμως λόγω του ότι και τα δύο μέγαρα έχουν υποστεί μεταγενέστερα έργασίες αποκατάστασης δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες ή αποτελούσαν όντως στοιχείο του αρχικού οικοδομήματος.³⁹ Κλείνοντας σε αυτό το σημείο την συνοπτική αναφορά μας για το *sgraffito* και για το *fresco*, που άρχισε λόγω της ιδιαίτερης επεξεργασίας της όψης του μεγάρου *Piccolomini*, ας επανέλθουμε πίσω στην ανάλυση και ας περάσουμε στο άλλο στοιχείο που εξελίσσεται και αυτό από τα προηγούμενα μέγαρα και είναι η μορφή του παραθύρου.

Ο χειρισμός και σε αυτή την περίπτωση είναι ανάλογος με εκείνον του μεγάρου *Rucellai*, απλά ο διαχωρισμός μεταξύ του ορθογωνικού ανοίγματος και του ημικυκλικού τόξου γίνεται λίγο πιο ξεκάθαρα. Αυτός ο χειρισμός είναι σαφέστατος προπομπός των ορθογωνικών ανοιγμάτων που θα χρησιμοποιηθούν κατά κόρον από τα μεταγενέστερα αναγεννησιακά μέγαρα και σε πολλές περιπτώσεις στέφονται είτε από τριγωνικό είτε από ημικυκλικό αέτωμα. Ορθογωνικά παράθυρα μάλιστα εμφανίζονται και στις εσωτερικές όψεις του μεγάρου (σε αυτές της εσωτερικής αυλής), αλλά και στο επίπεδο του ισογείου, τα οποία όμως εξακολουθούν να είναι σαν φεγγίτες, ανάλογα με εκείνα που ο *Alberti* χρησιμοποιεί στο μέγαρο *Rucellai*. Ακόμα, αναφερόμενοι στα εξωτερικά παράθυρα, παρατηρούμε ότι στο ορθογωνικό τμήμα του ανοίγματος υιοθετείται μία σαφής σταυροειδής μορφή, η οποία μόνο τυχαία δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, αφού δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το *Palazzo Piccolomini* είναι το πρώτο παπικό αναγεννησιακό μέγαρο που κατασκευάζεται, και η όποια μορφή θα χρησιμοποιηθεί και στα περισσότερα αν όχι σε όλα τα μεταγενέστερα αναγεννησιακά μέγαρα, που προορίζονται για υψηλά πρόσωπα της εκκλησίας όπως Πάπες και Καρδινάλιοι.

Τέλος, το άλλο στοιχείο που χαρακτηρίζει τη δομή του *Palazzo Piccolomini* και δείχνει ένα είδος σύνδεσης του αστικού μεγάρου με την περιιαστική (και αγροτική) βίλα δεν είναι άλλο από την τριώροφη *loggia* της νότιας πλευράς, που προσδίδει έναν τόνο εξωστρέφειας στην κατά τα άλλα εσωστρεφή δομή των αστικών μεγάρων. Αυτό το στοιχείο μπορεί να μην έχει υιοθετηθεί από πολλά

³⁹ Georgia Clarke 2003

μεταγενέστερα μέγαρα, όμως αυτό δεν μειώνει καθόλου την σημασία του, αφού ο λόγος της ύπαρξης ή μη αυτού του στοιχείου σχετίζεται άμεσα με τη χωροθέτηση του μεγάρου στην πόλη. Συγκεκριμένα, η ύπαρξη ενός τέτοιου στοιχείου προαπαιτεί η μία πλευρά του μεγάρου να έρχεται σε άμεσο διάλογο με το φυσικό τοπίο, μία προϋπόθεση την οποία πληρούν πολύ λίγα μέγαρα και γι' αυτό συναντάται σε ελάχιστες περιπτώσεις: το επόμενο μέγαρο που θα δούμε να μοιράζεται αυτό το στοιχείο τυχαίνει να είναι ένα άλλο παπικό palazzo, το Palazzo Farnese στη Ρώμη, ενώ μεταγενέστερα θα το συναντήσουμε στην περίπτωση που το μέγαρο καλείται να συμπληρώσει το αστικό τοπίο (όπως π.χ. να πλακώσει μία πλατεία) και τότε η χρήση της loggia εμφανίζεται ως η πλέον ενδεδειγμένη λύση (περίπτωση Palazzo Chiericchatti).⁴⁰

Όλα τα έως τώρα αναλυθέντα μέγαρα μοιράζονται ένα επιπλέον κοινό χαρακτηριστικό, το οποίο μάλιστα υιοθετούν και όλα τα άλλα μέγαρα της ίδιας περιόδου: Σε όλα υπάρχει κοινή αντιμετώπιση του εσωτερικού αιθρίου. Το αίθριο πλακισώνεται από loggie, τέσσερις στις περιπτώσεις των μεγάρων Medici και Piccolomini, δύο στην περίπτωση του μεγάρου Rucelai (λόγω των περιορισμών που θέτουν τα γειτνιάζοντα κτήρια), καθώς θεωρούνταν ο ιδανικός τρόπος πλακώσης ανοιχτών χώρων, όμως η μορφολογία τους παραμένει ακόμα σε μία πρώιμη μορφή. Οι loggie στηρίζονται σε ελεύθερους κίονες γεφυρώνοντας τα ανοίγματά τους με ημικυκλικά τόξα, οι βάσεις των οποίων εδράζονται πάνω στα κιονόκρανα των κιόνων. Παρόμοια αντιμετώπιση συναντάμε και σε άλλα οικοδομήματα της περιόδου, όπως στο εσωτερικό της εκκλησίας του San Lorenzo, που σχεδιάστηκε από τον Filippo Brunelleschi και αντιλαμβανόμαστε ότι αποτελούσε μία πάγια αντιμετώπιση της περιόδου, που η προέλευσή της ανάγεται στις Ρωμαϊκές αρχαιότητες, τις οποίες ο Brunelleschi είχε μελετήσει. Στα επόμενα χρόνια θα συναντήσουμε μέγαρα, των οποίων οι loggie στέφονται από επίπεδο γείσο και στις περιπτώσεις ημικυκλικών ανοιγμάτων θα συναντήσουμε πιο σύνθετες μορφές, για να αποδοθεί αρμονία στην όψη. Υπάρχουν άλλωστε πολλές μελέτες αρχιτεκτόνων της εποχής, που τοποθετούνται για την αντιμετώπιση αυτού του ζητήματος, όμως για να αρχίσουν να εμφανίζονται αυτές οι μορφές πρέπει όλες αυτές οι ανακαλύψεις να ωριμάσουν και η αρχιτεκτονική να περάσει στην επόμενη περίοδό της.⁴¹ Στα πλαίσια αυτών των μεγάρων κινούνται και το μέγαρο Pazzi του Brunelleschi, καθώς και τα μέγαρα που σχεδιάζει ο Giuliano da Sangallo για τους οίκους των Scala και Strozzi, η ανάλυση, όμως, των οποίων δεν κρίνεται

⁴⁰ Andrea Palladio 1965, 27-36

⁴¹ Andrea Palladio 1965, 10-26

απαραίτητη διότι, αν και είναι μέγαρα υψηλής αισθητικής αξίας, δεν προσδίδουν κάτι στην εξελικτική διαδικασία που εξετάζουμε.⁴²

2.2 Οι επαύλεις.

Κλείνοντας το κεφάλαιο κρίνεται χρήσιμο να σημειωθεί εκ νέου ότι ο (αυστηρός) διαχωρισμός μεταξύ αστικών μεγάρων και εξοχικών επαύλεων είναι μεταγενέστερος, που, πέρα από το ότι διαχωρίζει τις κατοικίες των ευγενών της εποχής ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο αυτές βρίσκονται, χρησιμεύει και στη διευκόλυνση της ανάλυσης της κάθε κατηγορίας σε ερευνητικό επίπεδο. Πρέπει, ωστόσο, να επισημάνουμε ότι παρά τις όποιες διαφορές οι δύο προαναφερθέντες τύποι κτηρίων έχουν ως βάση τους κοινά αισθητικά πρότυπα (που αντλούνται από την ελληνική και την ρωμαϊκή αρχαιότητα), τα οποία εκφράζονται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τον τόπο. Ωστόσο, δεν πρέπει να δημιουργηθεί η λανθασμένη εντύπωση ότι οι δύο τύποι είναι πανομοιότυποι ή ότι ο ένας είναι παραλλαγή του άλλου, κάτι το οποίο είναι προφανές ότι δεν ισχύει. Αυτό που επισημαίνουμε είναι ότι αυτοί εμπνέονται από κοινά αισθητικά πρότυπα, τα οποία εκφράζονται με διαφορετικό τρόπο ανά περίπτωση και ότι ο διαχωρισμός τους σε κατηγορίες είναι κάτι το μη συνειδητό εκείνη την εποχή.

Αν και οι εξοχικές βίλες δεν έφτασαν ποτέ στο να τυποποιήσουν τη διάρθρωση των χώρων τους στον βαθμό των αστικών μεγάρων, αξίζει να παρατηρήσουμε την εξελικτική διαδικασία που αυτές παρουσιάζουν στον ανάλογο χρόνο.

Για την επίτευξη αυτού του σκοπού επιλέγεται η ανάλυση της πλέον αξιόλογης βίλας της πρώιμης αναγεννησιακής περιόδου (κατά την γνώμη του γράφοντος), η οποία εμφανίζει στο σύνολό της αναφορές του αρχαιοπρεπούς πνεύματος που εκφράζει την εποχή της. Η έπαυλη αυτή είναι η *Vila Medici* στο *Poggio a Caiano*.

Η βίλα των Μεδίκων στο *Poggio a Caiano* είναι έργο του *Giuliano da Sangallo*,⁴³ αν και θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αυτή αποτελεί το όραμα του *Lorenzo il Magnifico* (που πολλοί τον συγκαταλέγουν στον κύκλο των αρχιτεκτόνων της εποχής), την υλοποίηση του οποίου ανέλαβε ο *Giuliano da Sangallo*. Σε κάθε περίπτωση όμως είναι ένα κτήριο που σχεδιάστηκε κατάλληλα για να λειτουργήσει ως το μανιφέστο του Λαυρεντίου του Μεγαλοπρεπούς ως κυβερνήτη της “Νέας Αθήνας”, αλλά και του νεο-

⁴² Vincent Cronin 2001, 199-226

⁴³ Ο *Giuliano da Sangallo* αποτελούσε μία σημαντική προσωπικότητα όπου μαζί με τον αδελφό του *Antonio da Sangallo* τον πρεσβύτερο και τον ανιψιό του *Antonio da Sangallo* τον νεότερο θα αποτελέσουν κύριους εκφραστές της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής, κυρίως δε στο χώρο των μεγάρων και των επαύλεων της εποχής.

πλατωνισμού ως της νέας “θρησκείας” της εποχής.⁴⁴ Και αυτό το έργο αποτελεί στην πράξη τον εκσυγχρονισμό ήδη υπάρχουσας έπαυλης της οικογένειας, που όμως γίνεται εκ βάθρων και ουσιαστικά μπορεί να θεωρηθεί ως ένα νέο οικοδόμημα. Η έπαυλη είναι μία από τις τρεις (μόνο) που έχτισε ο Lorenzo, έναντι των δώδεκα που κατοχυρώνονται στον παππού του (Cosimo), λόγω οικονομικών δυσχερειών της οικογένειας εκείνη την περίοδο, αλλά αυτό το γεγονός δεν επηρέασε στο ελάχιστο το μεγαλείο και τη σημασία του κτηρίου.⁴⁵⁴⁶

Η ανοικοδόμηση της βίλας ξεκίνησε περί το 1485 και περατώθηκε περίπου το 1521. Κύριο στοιχείο που πρέπει να αναφερθεί είναι ότι σε αντίθεση με τα περισσότερα άλλα κτήρια της περιόδου οι ιστορικές αναφορές της συγκεκριμένης έπαυλης συνδέονται με ένα συγκεκριμένο κτήριο, το οποίο μάλιστα προέρχεται από την ελληνική και όχι τη ρωμαϊκή αρχαιότητα, γεγονός που μόνον τυχαίο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, αν λάβουμε υπόψη τη συνεχώς αυξανόμενη επιρροή της ελληνικής αρχαιότητας έναντι της ρωμαϊκής στη Φλωρεντία εκείνη την περίοδο. Η ροπή αυτή προς την Ελλάδα οφείλονταν στο ότι η Αθήνα ακόμη και εκείνη την εποχή θεωρούνταν ως η κοιτίδα της φιλοσοφίας, ένα χαρακτηριστικό το οποίο ήθελε να κληρονομήσει η Φλωρεντία έπειτα από την κατάληψη της Αθήνας από τους Τούρκους και την μετανάστευση μεγάλων προσωπικοτήτων από αυτή καθώς και την Κωνσταντινούπολη στην αυλή των Μεδίκων και ο Lorenzo, ως ηγέτης της, συμβάλλει τα μέγιστα προς αυτή την κατεύθυνση.⁴⁷ Βέβαια αυτή η προσπάθεια συνέχισης του ελληνικού πνεύματος είχε ξεκινήσει νωρίτερα, αφού ήδη από το συνέδριο της Φλωρεντίας, το 1439, ο δυτικός κόσμος είχε αναγνωρίσει την ανωτερότητα του ελληνικού πνεύματος έναντι του λατινικού, καθώς είχε τότε εντυπωσιαστεί από την πνευματική ανωτερότητα των αντιπροσώπων της Ελλάδας, γεγονός που οδήγησε τον Cosimo de' Medici (τότε αρχηγό του ηγεμονικού οίκου των Μεδίκων) να επιθυμεί να γιορτάσει με τον “νεο-Πλατωνιστή” φιλόσοφο Γεώργιο Γεμιστό (ή Πλήθων όπως είναι ευρύτερα γνωστός) από τον οποίο, μάλιστα, φρόντισε να αποκτήσει και το αντίτυπο του έργου του Πλάτωνα που είχε στην κατοχή του. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί, ότι η επιρροή του ελληνικού πνεύματος ήταν γενικευμένη (και δεν αφορούσε μόνο τις ανώτερες

⁴⁴ Christoph Luitpold Frommel 2007, 57-68

⁴⁵ Σε αυτό το σημείο για να μπορέσουμε να αντιληφθούμε το μέγεθος της συμβολής των Μεδίκων για την ανάπτυξη των τεχνών και σε οικονομικό επίπεδο αρκεί να αναφέρουμε ότι ο Cosimo και ο Piero σε διάστημα 37 ετών δαπάνησαν το ποσό των 663.755 φλορινιών σε φιλανθρωπίες, φόρους, κτήρια και έργα τέχνης όταν για παράδειγμα ένα ευρύχωρο σπίτι ανέρχονταν περί τα 870 φλορίνια

⁴⁶ Vincent Cronin 2001, 199-255

⁴⁷ Tasos Tanoulas 1997, 11-13

τάξεις), αφού, όπως αναφέρεται, στη Φλωρεντία τότε ομιλούνταν η Αττική διάλεκτος καλύτερα από κάθε άλλο μέρος (από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονή τους εποχή).⁴⁸ Λαμβάνοντας υπόψη όλο αυτό το πλαίσιο καθώς και τις επιδιώξεις του *Lorenzo* φαντάζει λογικό το κτήριο που αποτέλεσε την πηγή έμπνευσης της έπαυλης αυτής να είναι αρχαιοελληνικό κτήριο και μάλιστα άμεσα συνδεδεμένο με το κλέος των αρχαίων Αθηνών.

Το κτήριο που επιλέγεται είναι τα Προπύλαια του συγκροτήματος της Ακρόπολης, που ήδη από την εποχή της Φλωρεντινής κυριαρχίας στην Αθήνα είχε μετατραπεί στην κατοικία του κυβερνήτη της πόλης, του *Nerio Acciaiuoli* και θεωρούνταν ως “το πιο όμορφο και αρχαιοπρεπές μέγαρο που υπήρχε και όμοιό του δεν μπορούσε να κατασκευαστεί”.⁴⁹ Επομένως δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε γιατί ο *Lorenzo de' Medici* προτίμησε αυτό σαν πρότυπο του δικού του κτηρίου, ενός κτηρίου πάνω στο οποίο ήθελε να επισφραγίσει την ανωτερότητά του τόσο σε επίπεδο πνεύματος όσο και κυριαρχίας.

Όλα όσα ο *Sangallo* και ο *Lorenzo* γνώριζαν για το παλάτι των *Acciaiuoli* στα Προπύλαια προέρχονταν από τις σημειώσεις του αρχαιοδίφη *Ciriaco dei Pizzicolli* από την Αγκόνα (ευρύτερα γνωστού ως *Ciriaco d'Ancona*), τις οποίες ο *Giuliano da Sangallo* είχε κληθεί να αντιγράψει, καθώς και από τα όσα είχαν ακούσει από άλλους Φλωρεντινούς που το είχαν δει. Σε κάθε περίπτωση, όμως, οι γνώσεις τους ήσαν έμμεσες, διότι εκείνη την περίοδο η Αθήνα είχε ήδη περιέλθει στους Τούρκους κάτι που τους απέκλειε την πρόσβαση στην Ακρόπολη. Βέβαια, πρέπει να σημειωθεί ότι οι ομοιότητες των στοιχείων που τα δύο αυτά κτήρια εμφανίζουν είναι πολύ ακριβείς και οι περισσότερες διαφοροποιήσεις έγιναν ηθελημένα, λίγα είναι τα σημεία που οι διαφοροποιήσεις οφείλονταν στον προαναφερθέντα περιορισμό και μάλιστα οι διαφοροποιήσεις αυτές ήταν σε σημεία ήσσονος σπουδαιότητας.

Συγκεκριμένα, το πρώτο στοιχείο το οποίο μπορεί να αναχθεί στα Προπύλαια είναι η περιμετρική στοά που πλαισιώνει το κτήριο στο επίπεδο του ισογείου και ένα άνδρηρο, πάνω στο οποίο οικοδομείται η βίλα. Αν και ήταν σύνηθες οι βίλες να οικοδομούνται σε φυσικούς λόφους (υψώματα), προκειμένου να προσδίδουν στον κάτοικό τους μία πιο ολοκληρωμένη εποπτεία της γης του, κάτι που συμβαίνει και σε αυτή την περίπτωση, η υπερύψωση της έπαυλης όμως είναι ένας χειρισμός που τον συναντάμε για πρώτη φορά μετά την αρχαιότητα. Ορισμένοι μελετητές, όπως ο *P. E. Foster*, επισημαίνει ότι “αυτό πρέπει να είναι ξεκάθαρα μία εφεύρεση της Αναγέννησης” και αναγάγει τις ρίζες του στα ρωμαϊκά ερείπια (αρχαιότητες), στη ρωμαϊκή λογοτεχνία καθώς και στις μελέτες του *Leon Battista Alberti*

⁴⁸ Vincent Cronin 2001

⁴⁹ Περιγραφή που αποδίδεται στον *Pedro IV* Βασιλιά της Αραγονίας, βλ. Τανούλας 1997,15

περί αρχιτεκτονικής.⁵⁰ Όμως, ο ισχυρισμός αυτός μπορεί να θεωρηθεί λίγο συγκεχυμένος (κατά την γνώμη του γράφοντος), αν λάβουμε υπόψη μας την αναγωγή του Τάσου Τανούλα, ο οποίος σε σχετικό του άρθρο καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το άνδηρο-στοά της έπαυλης ουσιαστικά αποτελεί την υλοποίηση του ανδέρου πάνω στο οποίο εδράζονταν το παλάτι των Acciaiuoli, ή τουλάχιστον της εικόνας που είχε σχηματίσει γι' αυτό ο Giuliano da Sangallo. Συγκεκριμένα η εικόνα αυτή μας παραπέμπει στο άνδηρο όπως αυτο γίνονταν αντιληπτό από τη δυτική του πλευρά. Όμως, λόγω του περιορισμού στην πρόσβαση που η τουρκική κυριαρχία έθετε και του γεγονότος ότι η μόνη του πηγή ήταν το commentaria του Ciriaco d'Ancona καθώς και ορισμένες σποραδικές αναφορές, ο Giuliano da Sangallo προκειμένου να καλύψει το μορφολογικό κενό που υπήρχε στη συγκεκριμένη περίπτωση υιοθέτησε μία πανομοιότυπη μορφή με αυτή που εμφανίζεται στην απεικόνιση από τον Κυριακό της βάσης της δυτικής πλευράς του Ναού της Αγίας Σοφίας της Κωνσταντινούπολης. Ο δανεισμός αρχιτεκτονικών στοιχείων από ένα "Βυζαντινό" κτήριο (είτε γίνεται ηθελημένα είτε όχι) σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως αποκλίνων από το ευρύτερο πνεύμα, αφού δεν πρέπει να λησμονούμε ότι το Βυζάντιο εκείνη την εποχή δεν ήταν τίποτα διαφορετικό, στην αντίληψη των μελετητών, από την ανατολική Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, η οποία μετέφερε το ελληνορωμαϊκό πνεύμα στη σύγχρονή τους εποχή. Η άποψη αυτή του Τ. Τανούλα ενισχύεται και από το γεγονός ότι υπάρχει σύνδεση των δύο αυτών κτηρίων και στο εσωτερικό, αφού η Villa Medici δανείζεται στοιχεία του εσωτερικού χώρου της Αγίας Σοφίας, δάνειο που και αυτό προέρχεται από τις πηγές του Ciriaco, το στοιχείο αυτό μάλιστα ενισχύει και την άποψη ότι αυτή η επιλογή έγινε ηθελημένα και όχι εκ παραδρομής.⁵¹

Το επόμενο σημείο συσχετισμού της Villa Medici στο Poggio a Caiano με το κτήριο των Προπυλαίων είναι ο τρόπος προσέγγισής τους από το εξωτερικό κλιμακοστάσιο. Σύμφωνα με τις περιγραφές του Ciriaco από το πρώτο του ταξίδι στην Αθήνα (1444), η προσέγγιση του μεγάρου Acciaiuoli γίνονταν μέσω κλιμακοστασίου που αρχικά ήταν κάθετο προς την δυτική όψη του μεγάρου, αλλά στη συνέχεια εμφανίζονταν στροφή στον άξονα προσέγγισής του, αφού ο του κλιμακοστασίου έβαινε παράλληλα προς την όψη και ανάγκαζε τον ανερχόμενο σε δεξιά στροφή. Εν γένει μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα, ότι το διπλό κλιμακοστάσιο σχήματος L, που χρησιμοποιείται (στην πρώτη φάση της κατασκευής), ουσιαστικά προέρχεται από τη σύγχυση μεταξύ του Ρωμαϊκού κλιμακοστασίου σε συνδυασμό με τη μεσαιωνική ράμπα των Προπυλαίων

⁵⁰ Tanoulas 1997, 10-12, 17-18, 28

⁵¹ Tanoulas 1997, 17-18

(τοποθετημένα συμμετρικά προς την κύρια όψη). Το ότι η επιλογή του κλιμακοστασίου ήταν απόρροια αρχιτεκτονικού προβληματισμού και όχι μία τυχαία ή επιπόλαια επιλογή μας το υποδηλώνουν σχέδια, που απεικονίζουν την έπαυλη με ευθείες ράμπες ή άλλες παραλλαγές, που όλες (λιγότερο ή περισσότερο) μπορούν να παραπέμψουν στο κλιμακοστάσιο των Προπυλαίων. Σε αυτό το σημείο πρέπει να επισημανθεί ότι το σημερινό κλιμακοστάσιο αποτελεί μεταγενέστερη επέμβαση και ο συσχετισμός αφορά το πρώτο κλιμακοστάσιο του κτηρίου.

Το κλιμακοστάσιο που μόλις αναλύσαμε συνδέει το επίπεδο του εδάφους με το *Piano Nobile*, που εδράζεται πάνω στο προαναφερθέν άνδρηο-στοά. Το κλιμακοστάσιο οδηγεί τον επισκέπτη αξονικά μπροστά από την κύρια είσοδο της βίλας, μπροστά από το πρόπυλο της εισόδου το οποίο αποτελεί την επόμενη αναφορά της έπαυλης στο παλάτι των Προπυλαίων. Αυτό το πρόπυλο είναι τετράστυλο και για πρώτη φορά εμφανίζεται σε κοσμικό κτήριο, καθώς μέχρι αυτή τη στιγμή υπήρχε μόνο σε ναούς (αυτό το στοιχείο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι συνδέεται και με τη θέληση να παρουσιαστεί η έπαυλη και ως ο ναός του νεο-πλατωνισμού, όπως εξ αρχής είχαμε επισημάνει), και συνιστά ένα στοιχείο που θα αποτελέσει αντικείμενο συζήτησης για πολλούς μελετητές και θα χρησιμοποιηθεί σε πάρα πολλά κτήρια μεγάρων και επαύλεων από πολλές μεγάλες προσωπικότητες (μεταξύ των οποίων ο *Andrea Palladio*). Συγκεκριμένα, το πρόπυλο της εισόδου αποτελείται από τέσσερις κίονες μεταξύ δύο παραστάδων Ιωνικού ρυθμού (που ουσιαστικά αποτελεί ένα τετράστυλο της αρχαιότητας, σε “εν παραστάσι” διάταξη, που υποστηρίζει οριζόντιο θριγκό και στέφεται από τριγωνικό αέτωμα). Η οροφή του προπύλου είναι θολωτή με φατνώματα, σε αντίθεση με το οικοδόμημα των Προπυλαίων (που έχει επίπεδη φατνωματική οροφή), και αυτή η διαφοροποίηση μαζί με το ρυθμό που χρησιμοποιείται είναι οι δύο κύριες διαφοροποιήσεις των προπύλων των εισόδων των δύο κτηρίων. Η επιλογή της θολωτής οροφής έναντι της επίπεδης έγινε διότι, όντας πιο εξοικειωμένοι με τη Ρωμαϊκή αρχαιότητα παρά με την Ελληνική, η θολωτή οροφή θεωρούνταν πιο αρχαιοπρεπής και αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε και από το ότι ο *Alberti* στην πραγματεία του αναφέρει ότι οι θολωτές οροφές είναι δόκιμες σε κάθε περίπτωση, ενώ παράλληλα τις χαρακτηρίζει ως τις πλέον κατάλληλες για κτήρια ναών, λόγω του ότι προσδίδουν μεγαλοπρέπεια.⁵² Η άλλη διαφοροποίηση που αφορά την επιλογή του ρυθμού γίνεται ηθελημένα από τον αρχιτέκτονα, προκειμένου να αποφευχθεί η διακοπή της ζωφόρου από τρίγλυφα και μετόπες, ούτως ώστε να μπορέσουν να φιλοξενηθούν οι παραστάσεις με τις οποίες ήθελαν

⁵² Leon Battista Alberti 1988, 154-319

να τη διακοσμήσουν. Η πιθανότητα να πρόκειται για μία λάθος κατανόηση του μνημείου δεν μπορεί να θεωρηθεί πιθανή, διότι είναι σαφές ότι η πηγή του (τα σχέδια του *Ciriaco d'Ancona*) τα είχε αποτυπώσει σωστά, αφού ο Παρθενώνας εμφανίζεται καθαρά σε Δωρικό ρυθμό, ενώ το κτήριο των Προπυλαίων εμφανίζεται σε σύνθετο ρυθμό, ο οποίος αποτελεί αναγεννησιακό επίτευγμα. Τέλος, υπάρχει μία διαφοροποίηση και στη λειτουργία, αφού στην περίπτωση των Προπυλαίων ο χώρος αυτός φιλοξενεί και το διπλό κλιμακοστάσιο που οδηγεί στους πάνω ορόφους, ενώ στην βίλα δημιουργείται ένας νέος ενδιάμεσος χώρος (μεταξύ του προτύλου της εισόδου και του σαλονιού) προκειμένου να φιλοξενήσει αυτή την λειτουργία. Αυτός ο ενδιάμεσος χώρος, μπορεί κανείς να ισχυριστεί, ότι χρησιμεύει για να δημιουργηθεί μία ακολουθία ανάλογη με αυτή του παλατιού των *Acciaiuoli*, προκειμένου ο επισκέπτης να οδηγηθεί από τον εξωτερικό χώρο στο σαλόνι. Ο χώρος αυτός αντικαθιστά την υπαίθρια εσωτερική αυλή που στο παλάτι βρίσκεται πριν την αναλυθείσα στοά. Εν τέλει, μπορούμε να κατανοήσουμε μέσα από την συνοπτική καταγραφή που προηγήθηκε, ότι το πρότυπο της βίλας χωρίς αμφιβολία στηρίχθηκε συνθετικά στο πρότυπο των Προπυλαίων, ενώ οι όποιες διαφορές δεν αντικρούουν αυτό το επιχείρημα, διότι δεν συζητάμε για μία στείρα αυτούσια μεταφορά αλλά για μία γόνιμη αναδημιουργία.

Επίσης, ομοιότητες παρατηρούνται στην αίθουσα υποδοχής (σαλόνι), αφού και από άποψη διαστάσεων αλλά και από άποψη διάταξης των λοιπών χώρων πέριξ αυτής ταυτίζονται με το πρότυπο αρχαίο κτήριο. Ακόμη και το κύριο στοιχείο του διακόσμου συμπίπτει και δεν είναι άλλο από τη φατνωματική οροφή, που βέβαια και σε αυτή την περίπτωση γίνεται σε θολωτή οροφή αντί της επίπεδης (κάτι ανάλογο με αυτό που συμβαίνει στο πρότυπο της εισόδου). Ακόμη, ο Τάσος Τανούλας επισημαίνει στο άρθρο του ότι ο *Sangallo* χρησιμοποιεί και σε αυτή την περίπτωση αναφορές από τα σχέδια του ναού της Αγίας Σοφίας του *Ciriaco*, προκειμένου να συμπληρώσει τη σύνθεσή του (όπως συμβαίνει και με τη μορφή της περιμετρικής στοάς που χρησιμοποιείται για την υπερύψωση του κτηρίου). Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι για το διάκοσμο της ζωφόρου χρησιμοποιείται εικονογραφικό θέμα, κάτι σύνηθες για την εποχή, το οποίο όμως έχει και αυτό τις αναφορές του στον Παρθενώνα.⁵³

Γενικά, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι αυτή η βίλα αποτελεί το ύψιστο επίτευγμα εξοχικής κατοικίας σύμφωνα με τα πρότυπα της εποχής, αφού κάθε στοιχείο της ακολουθεί έναν απόλυτα ενδεδειγμένο αρχαιοπρεπές πρότυπο αλλά και το σύνολο διέπεται από μία αρμονική διάταξη.

⁵³ Tanoulas 1997, 18-23



18. Προσωπογραφία του Cosimo de' Medici

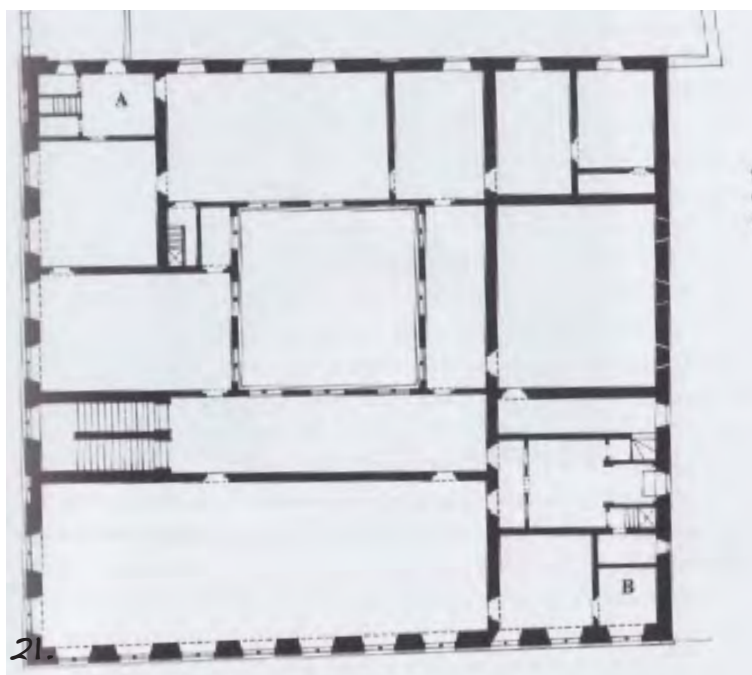


19. Προσωπογραφία του Michelozzo di B. Michelozzi



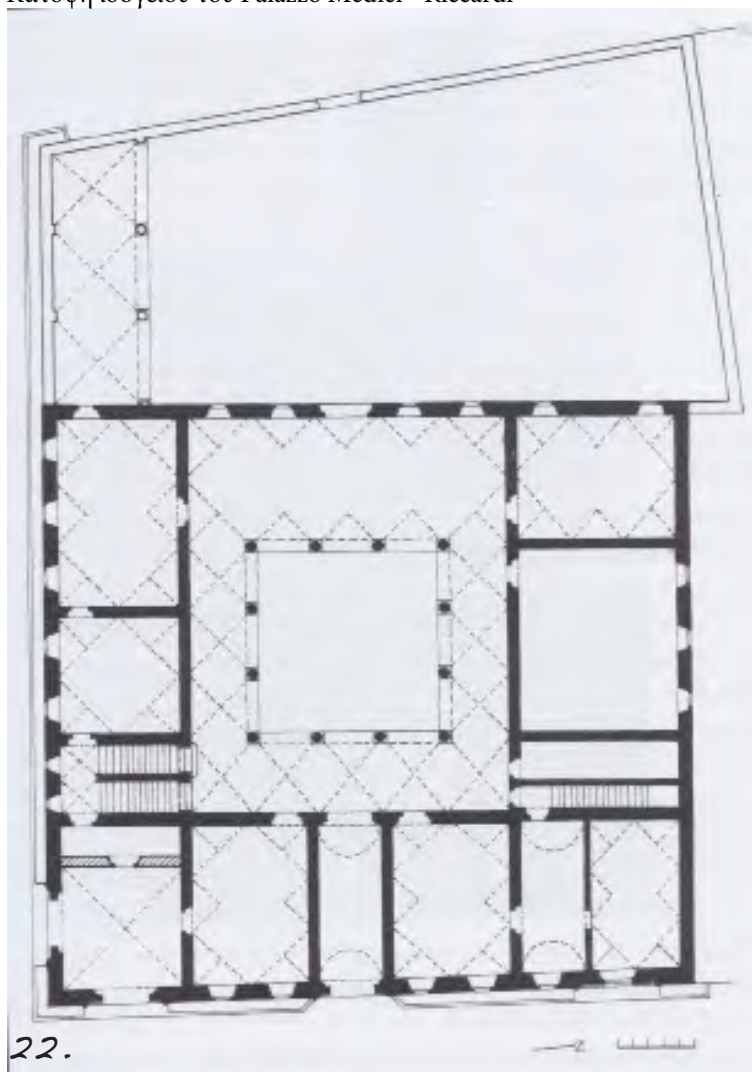
20.

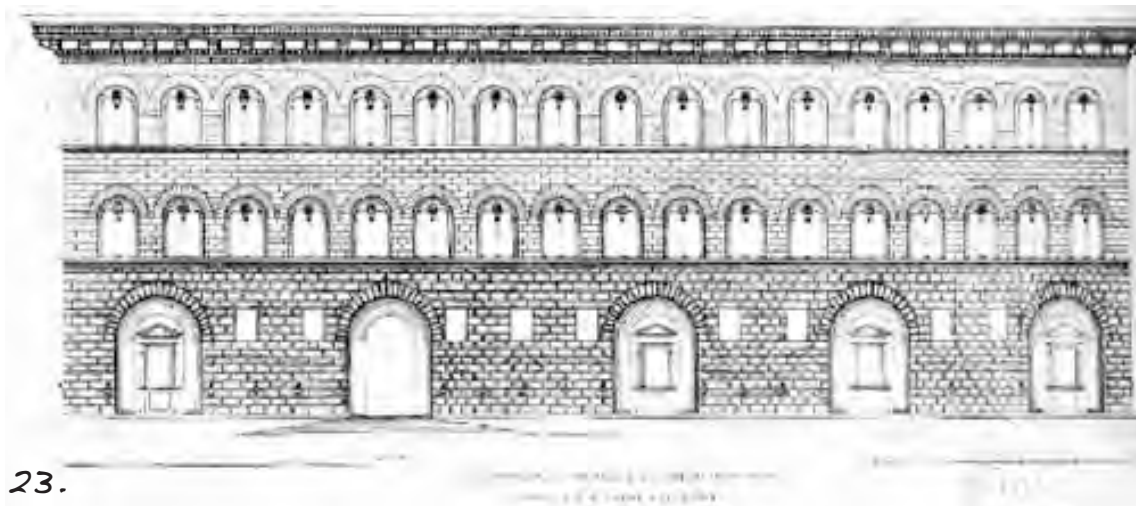
Φωτογραφία του αιθρίου του Palazzo Medici - Riccardi



Κάτοψη Α ορόφου του Palazzo Medici - Riccardi

Κάτοψη ισογείου του Palazzo Medici - Riccardi





Όψη του Palazzo Medici - Riccardi



Φωτογραφία της κύριας όψης του Palazzo Medici - Riccardi
Δίλοβο (μεσαιωνικό) άνοιγμα του Palazzo Vecchio και το κλασικίζον του Palazzo Medici - Riccardi





Προσωπογραφία Β. Gozzoli



Νωπογραφία του Ιωάννη Η' Παλαιολόγου

Νωπογραφία από την Cappella dei Magi





30.

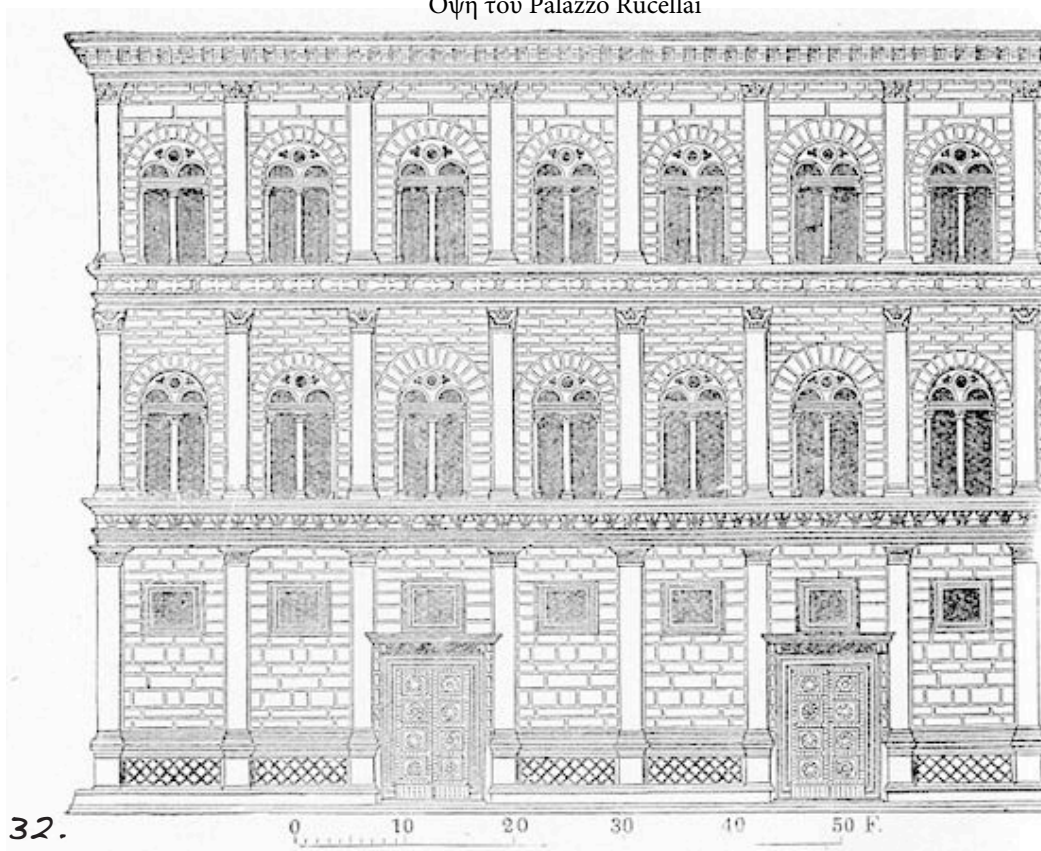
Πορτρέτο του Giovanni Rucellai



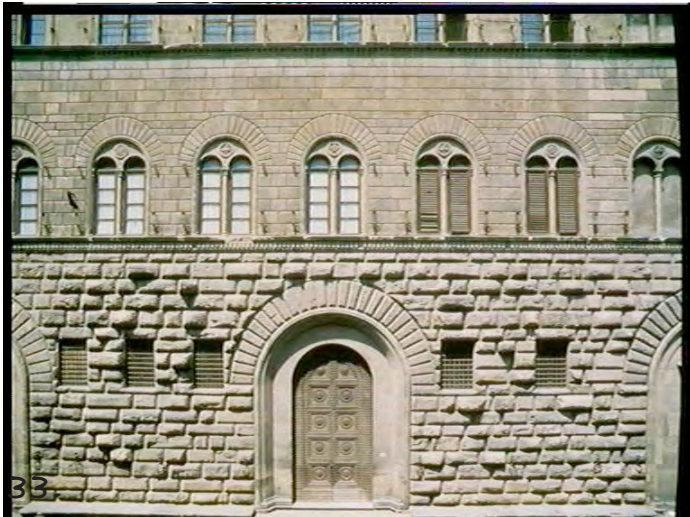
31.

Προσωπογραφία του Leon Battista Alberti

Όψη του Palazzo Rucellai



32.



επάνω αριστερά: το έργο της
όψης του Μαγάρου Medici -
Riccardi

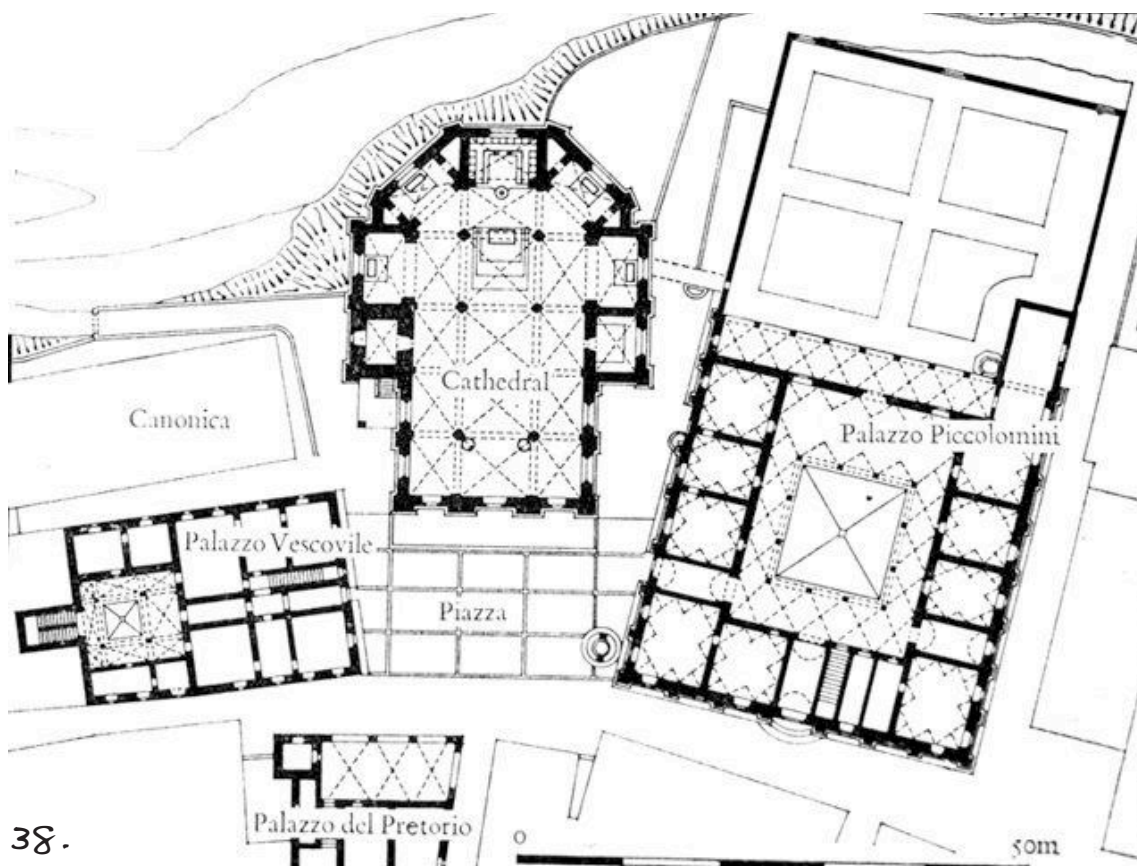
επάνω δεξιά: το έργο της όψης
του Μεγάρου Rucellai

αριστερά: φωτογραφία της κύριας
όψης του Μεγάρου Rucellai

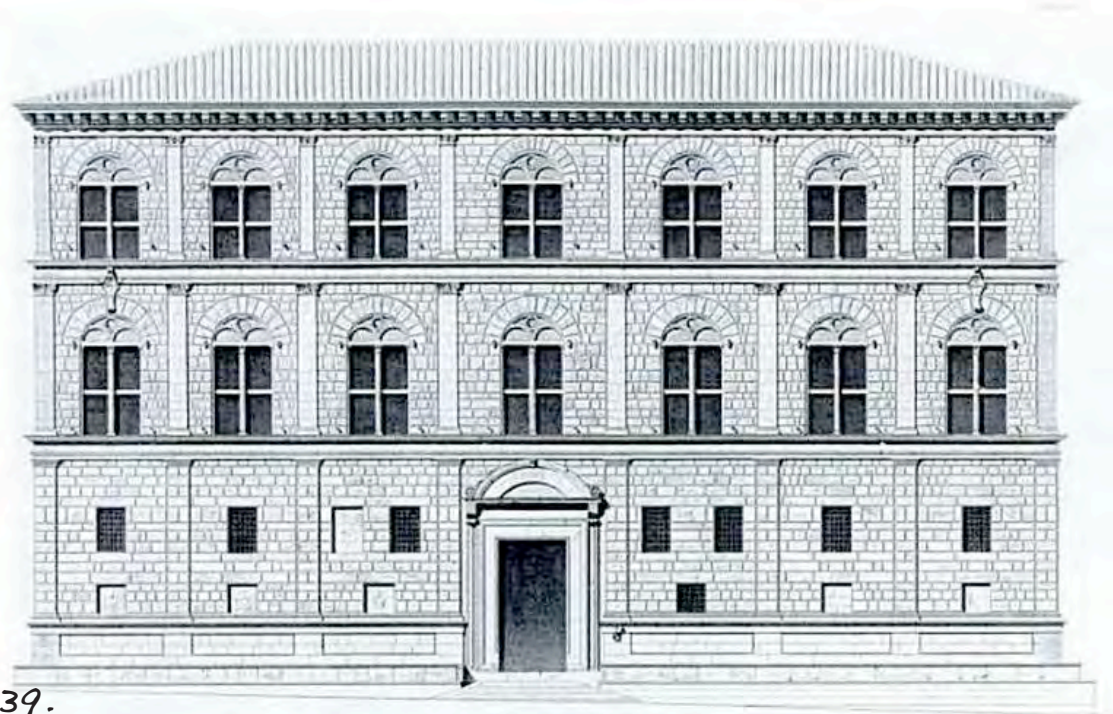


37.

Πάπας Πίος Β' (Piccolomini) και το σχέδιο για την ανάπτυξη της Πιένζα



38.



39.

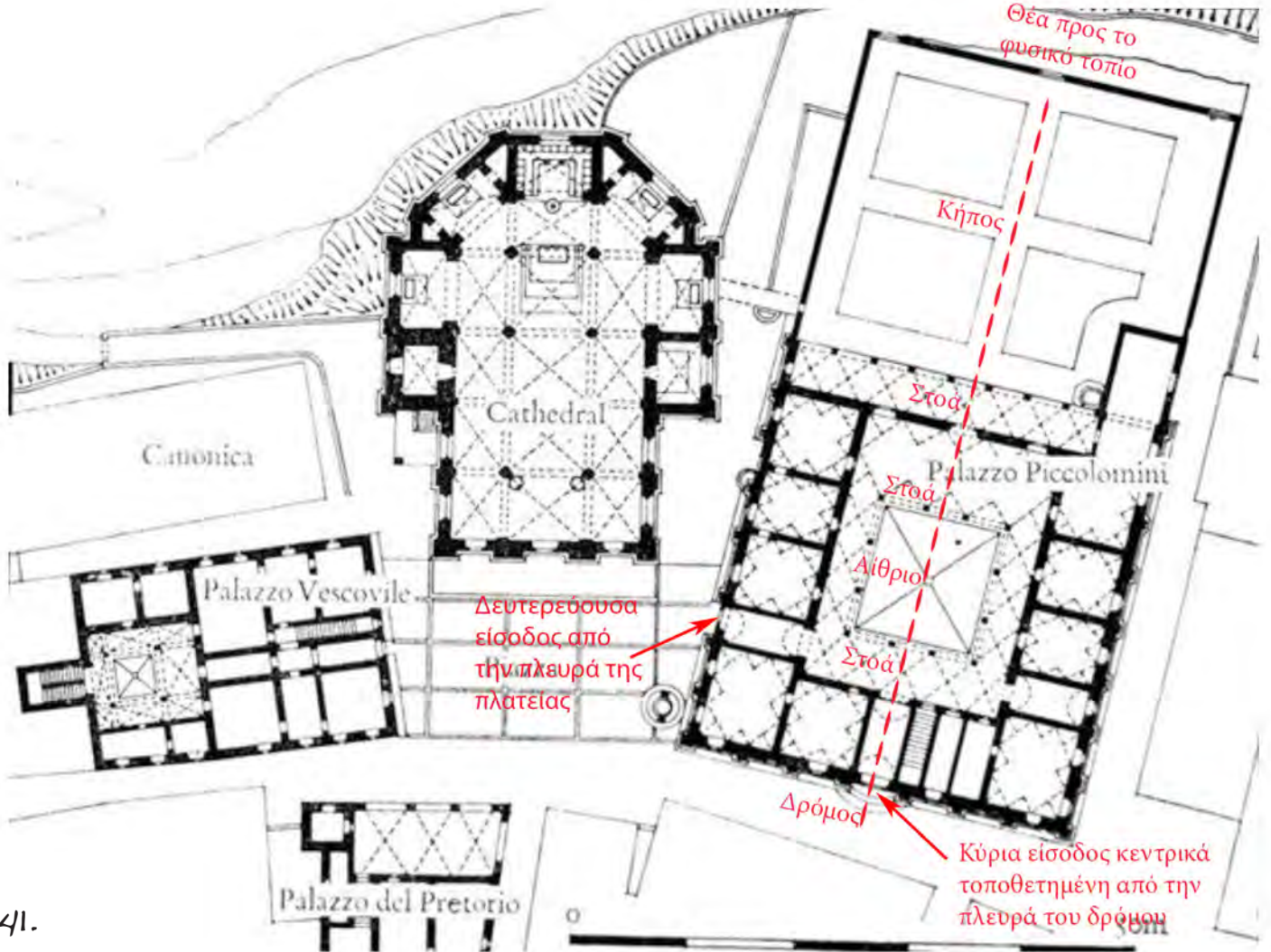
Κύρια όψη του Palazzo Piccolomini



40

Άποψη του κήπου του Palazzo Piccolomini και η loggia

Ο άξονας συμμετρίας του Palazzo Piccolomini, όπως αυτός χωροθετείται στον αστικό ιστό



41.

Άλλες πιθανές διατάξεις με κύρια είσοδο επί της πλατείας και τον άξονα είτε να καταλήγει σε κήπο ενδότερα του αστικού ιστού, είτε διατήρηση του κήπου στην υπάρχουσα θέση με χρήση δεύτερου άξονα συμμετρίας (κάθετος στον κύριο άξονα)



42.

43.



Προσωπογραφία του Lorenzo de' Medici

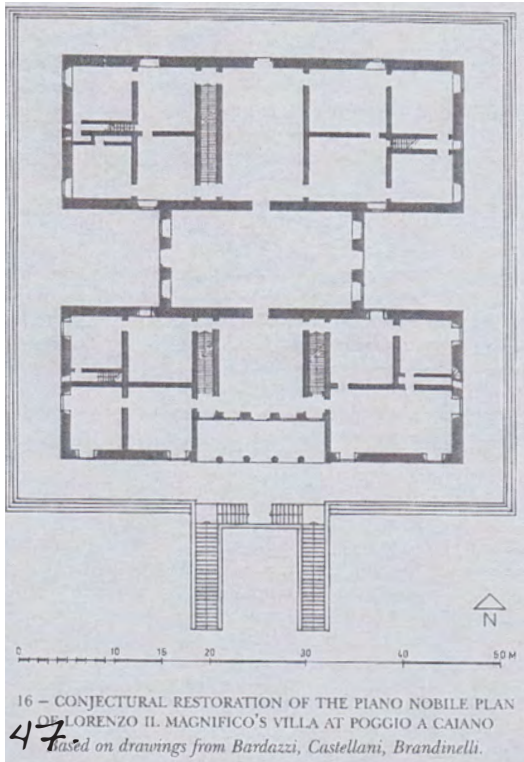


Προσωπογραφία του Giuliano da Sangallo

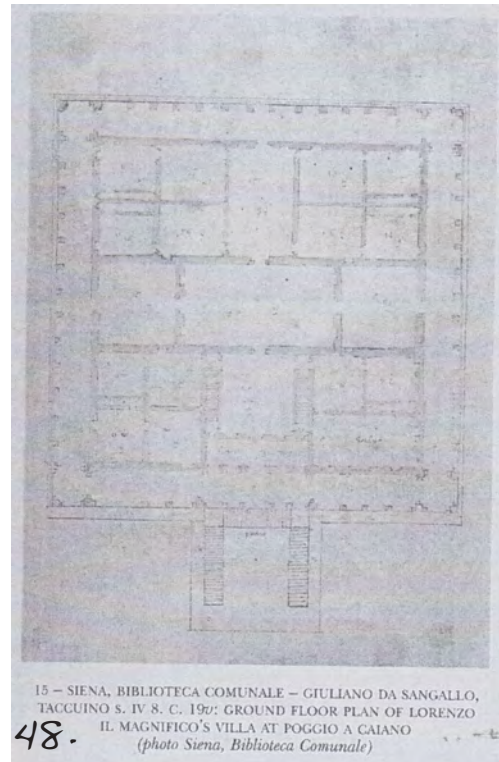
Φωτογραφία της βίλας Medici στο Poggio a Caiano



Κατόψεις και χαρακτηριστικό της έπαυλης Medici στο Poggio a Caiano



47.

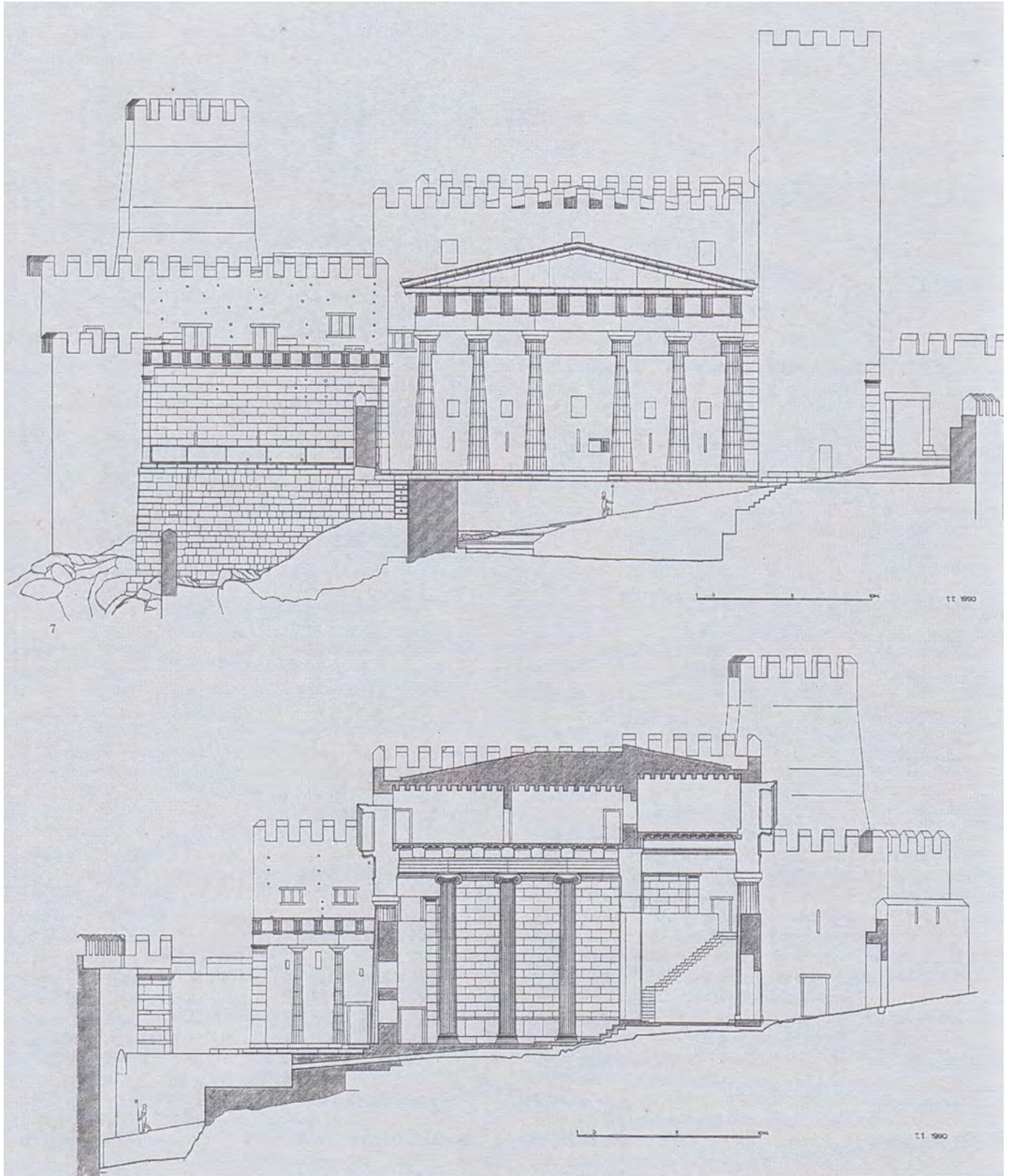


48.

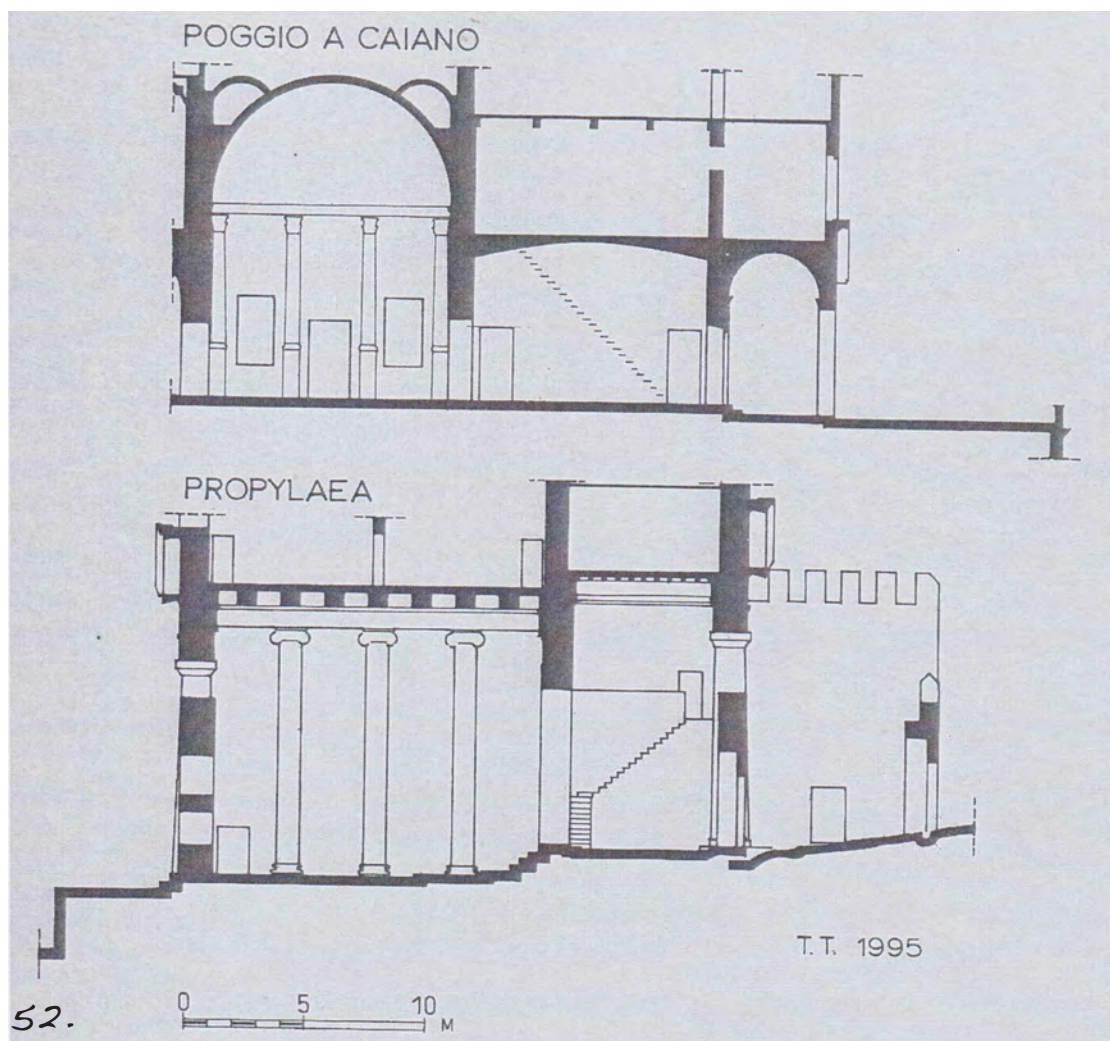
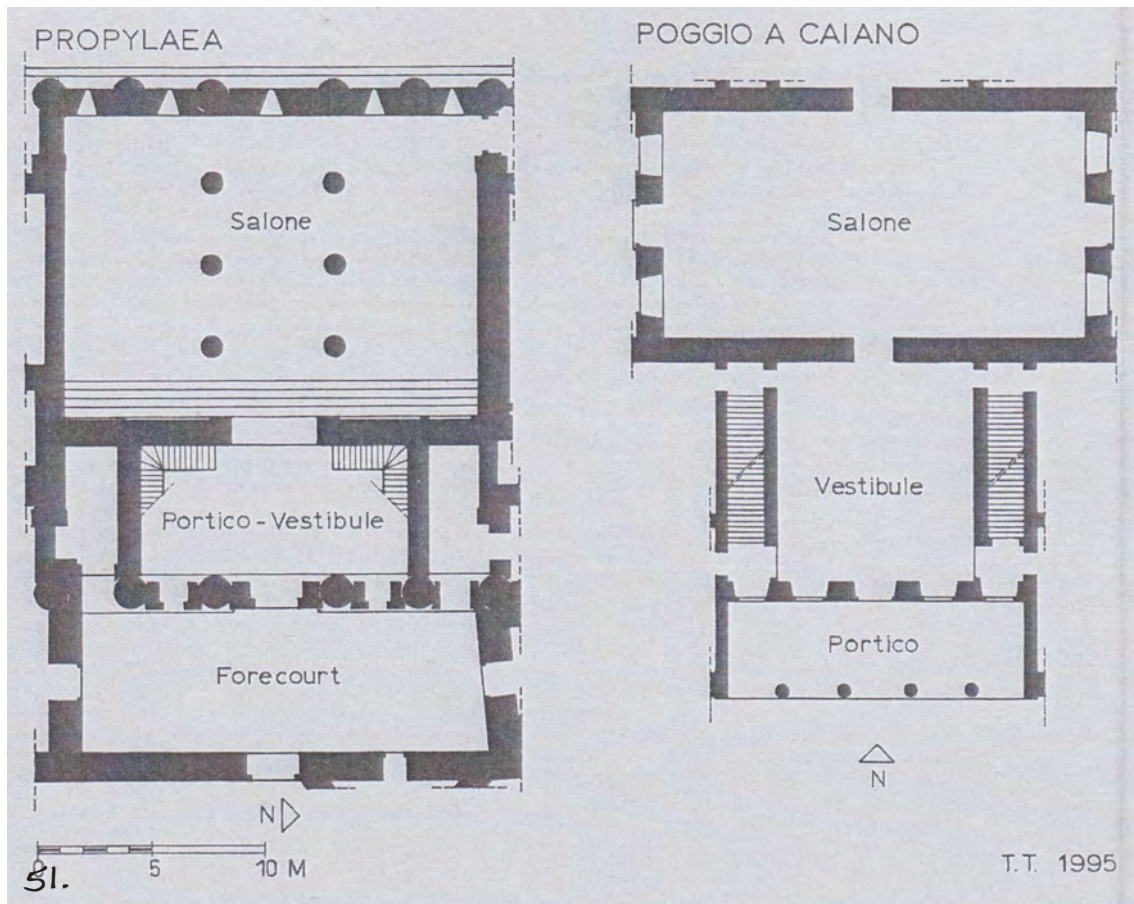


49.

Όψη και τομή του κτηρίου των Προπυλαίων (Παλάτι Acciaiuoli)



THE ACCIAIUOLI PALACE IN THE PROPYLAEA AROUND THE MIDDLE OF THE 15th CENTURY: 7 – WEST ELEVATION;
8 – SECTION ON THE CENTRAL AXIS OF THE CENTRAL BUILDING LOOKING NORTH
Denser hatching indicates later structures.



3. Αναγεννησιακά Μέγαρα και Επαύλεις της Ώριμης Αναγέννησης και του Μανιερισμού

Κατά την μετάβαση από τον 15ο στον 16ο αιώνα μ. Χ. συμβαίνουν μία σειρά από σημαντικά γεγονότα σε (σχετικά) σύντομο χρονικό διάστημα (μέχρι το 1527), τα οποία σίγουρα δεν θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστες τις τέχνες και κατά συνέπεια και την αρχιτεκτονική. Πριν το πέρασμα στον 16ο αιώνα και ήδη από τα χρόνια του Λαυρεντίου του Μεγαλοπρεπούς, ο οίκος των Μεδίκων είχε περιέλθει σε οικονομική δυσχέρεια και ο **Piero de' Medici**, υιός και διάδοχός του, αδυνατούσε να αντιπαραταθεί στη συνεχώς αυξανόμενη επιρροή του **Savonarola**.⁵⁴ Τα γεγονότα αυτά κατέστησαν αδύνατη τη συνέχιση της πρωτοπορείας στον τομέα των τεχνών στην πόλη της Φλωρεντίας, ενώ η παράλληλη πτώση της δυναστείας των **Sforza** δεν επέτρεπαν την ευόδωσή της ούτε στο Μιλάνο.⁵⁵ Πρόσφορο έδαφος όμως θα δοθεί στην Ρώμη, καθώς ο θάνατος του πάπα Αλέξανδρου Στ' (Βοργία) που θα επέλθει το 1503, και έπειτα από μια βραχύβια, ενδιαμέση, θητεία του πάπα Πίου του Τρίτου,⁵⁶ θα φέρει στο παπικό αξίωμα τον καρδινάλιο **Giuliano della Rovere** ο οποίος προσλαμβάνει το όνομα του Ιουλίου Β'.⁵⁷ Αυτός με τα έργα του και την υποστήριξή του στον χώρο της τέχνης θα θελήσει να επιφέρει ένα πνεύμα ανανέωσης στην εκκλησία. Επί πάπα Ιουλίου Β' άλλωστε στη Ρώμη θα δραστηριοποιηθούν οι σημαντικότερες προσωπικότητες της περιόδου, όπως ο **Bramante** και ο **Raffaello** με τους οποίους είχε οικοδομήσει και μία προσωπική φιλία αλλά και ο **Michelangelo**, και μάλιστα σε ορισμένα από τα σημαντικότερα έργα της περιόδου, όπως η βασιλική του Αγίου Πέτρου ή η **Cappella Sistina**. Την ίδια στάση προς τις τέχνες θα ακολουθήσει και ο διάδοχος του, πάπας **Leo X**,⁵⁸ ο οποίος είναι ο πρώτος πάπας προερχόμενος από τον οίκο των Μεδίκων και ο οποίος επιθυμεί να αποκαταστήσει το κλέος και την αίγλη της

⁵⁴ Vincent Cronin 2001, σελ. 227-286,

Christopher Hibbert 1975, σελ. 177-214

ιστότοποι: [Wikipedia Piero the Unfortunate \(https://en.wikipedia.org/wiki/Piero_the_Unfortunate\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piero_the_Unfortunate)

[Wikipedia Girolamo Savonarola \(https://en.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Savonarola\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Savonarola)

⁵⁵ ιστότοποι: [Wikipedia Ludovico Sforza \(https://en.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Sforza\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Sforza)

[Wikipedia List of Rulers of Milan \(https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_rulers_of_Milan\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_rulers_of_Milan)

⁵⁶ ιστότοποι: [Wikipedia Pope Alexander VI \(https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Alexander_VI\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Alexander_VI)

[Wikipedia Pope Pius III \(https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Pius_III\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Pius_III)

⁵⁷ ιστότοπος: [Wikipedia Pope Julius II \(https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Julius_II\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Julius_II)

⁵⁸ Christopher Hibbert 1975, σελ. 201-260

ιστότοπος: [Wikipedia Pope Leo X \(https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Leo_X\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Leo_X)

οικογένειάς του. Η Αναγέννηση περνάει στην πλέον ώριμη φάση της αυτά τα χρόνια και μέσα σε αυτή την περίοδο όλα τα στοιχεία που οι μέχρι τότε έρευνες έφεραν στο φως θα συντελέσουν στην αποκρυστάλλωση του τύπου του αναγεννησιακού μ εγάρου.

Ωστόσο, αυτή θα είναι μ ία σύντομη χρονική π ερίοδος (θα μ π ορούσαμε να π ούμε ότι αποτελεί μ ία χρονική στιγμή μ έσα στο ιστορικό συνεχές), καθώς το 1517 θα επέλθει η Μεταρρύθμιση μ ε το σχίσμα του Λουθήρου,⁵⁹ ενώ δέκα χρόνια αργότερα (1527) θα επέλθει και η Λεηλασία της Ρώμης, η οποία θα προκαλέσει τη φυγή των καλλιτεχνών από την πόλη και την εξάπλωση του έργου τους στην υπόλοιπη Ιταλία μ έχρι και το 1580 (περίπου), οπότε έρχεται η εποχή του Μπαρόκ.⁶⁰

3.1 Η μετάβαση από την Φλωρεντία στη Ρώμη

Πριν όμως περάσουμε στην ανάλυση των μεγάρων της ώριμης αναγεννησιακής περιόδου, και έχοντας αναλύσει ενδελεχώς τα στάδια που μεσολάβησαν κατά την *all' antica* περίοδο στη Φλωρεντία, κρίνεται αναγκαίο να αναφερθούμε συνοπτικά στα ρωμαϊκά μ έγαρα *Venezia, della Cancelleria* και *della Rovere* καθώς αποτελούν τους εκφραστές της “πρώτης αναγεννησιακής περιόδου” στη Ρώμη. Πιστεύουμε ότι μ ία αναφορά σε αυτά θα ήταν ευεργετική για την καλύτερη κατανόηση των όσων θα ακολουθήσουν.

Το *Palazzo Venezia* χρονολογείται περίπου στα μ έσα του 15ου αιώνα (1455-67)⁶¹ και η πρώιμη αναγεννησιακή του όψη αποδίδεται στους *Leon Battista Alberti* και *Bernardo Rossellino*.⁶² Το *Palazzo Venezia* αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μεσαιωνικού μεγάρου (ανάλογο με εκείνου του *Palazzo dei Priori* ή *Palazzo Vecchio* στη Φλωρεντία), όπου αναγεννησιακές επιρροές αρχίζουν να εμφανίζονται στην κύρια όψη του, αλλά περιορίζονται μ όνο σε αυτήν, καθώς τυπολογικά δεν εμφανίζεται καμ ία τροποποίηση του μεσαιωνικού τύπου.⁶³

Το πρώτο αναγεννησιακό χαρακτηριστικό που εμφανίζεται στην όψη του μεγάρου είναι ότι το είδος του ανοίγματος έχει τροποποιηθεί σε σχέση με το μεσαιωνικό, αφού απουσιάζει το

⁵⁹ ιστότοποι: Wikipedia Martin Luther (https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther)
Wikipedia Protestant Reformation (https://en.wikipedia.org/wiki/Protestant_Reformation)
Wikipedia Counter-Reformation (<https://en.wikipedia.org/wiki/Counter-Reformation>)

⁶⁰ ιστότοποι: Wikipedia Mannerism (<https://en.wikipedia.org/wiki/Mannerism>)
Wikipedia Baroque (<https://en.wikipedia.org/wiki/Baroque>)

⁶¹ Cresti & Rendina 2013, 58-65
ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Venezia (http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Venezia)

⁶² Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

⁶³ Hart & Wilkins 2007, 65-71

γοθικό τοξωτό άνοιγμα και τη θέση του παίρνει ορθογωνικό άνοιγμα με την πλήρωσή του να γίνεται από πλαίσιο σταυροειδούς μορφής. Πρόκειται για ένα σύνηθες χαρακτηριστικό για μέγαρο κληρικού, καθώς οι εργασίες για την αναμόρφωση της όψης του γίνονται περί το 1451-5, όταν ιδιοκτήτης του μεγάρου ήταν ο τότε καρδινάλιος **Pietro Barbo**, ανιψιός του πάπα Ευγένιου Δ΄ και μελλοντικός πάπας Παύλος Β΄.⁶⁴ Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ότι τα ανοίγματα αρχίζουν να τοποθετούνται σε οριζόντιες και κατακόρυφες ενότητες, βέβαια λίγο ασύμμετρα ως προς το σύνολο της όψης (όντας έργο δύο αρχιτεκτόνων), ωστόσο στο βόρειο μέρος της κύριας όψης, που αποδίδεται στον **Leon Battista Alberti**, τα ανοίγματα αρχίζουν να υπακούν σε κάποιο ρυθμό (καθώς τοποθετούνται ανά ίσες αποστάσεις μεταξύ τους).⁶⁵

Άλλο ένα **Palazzo** στο οποίο είναι έντονη η επίδραση του **Palazzo Venezia**, και το οποίο ανεγείρεται στη Ρώμη από το 1480 έως το 1490 από το Φλωρεντινό αρχιτέκτονα **Baccio Pontelli** για τον καρδινάλιο **Domenico della Rovere**, είναι το **Palazzo della Rovere** ή **Palazzo dei Penitenzieri** στη **Via della Conciliazione**.⁶⁶ Η ομοιότητα των δύο μεγάρων είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Όπως και στο **Palazzo Venezia**, έτσι και στο **Palazzo della Rovere** η δομή του μεγάρου μένει αμετάβλητη, ενώ η όψη διέπεται από τα ίδια χαρακτηριστικά. Βέβαια, σε αυτήν την περίπτωση γίνεται ένα επιπλέον βήμα, αφού η όψη παρουσιάζει μία (σχετική) εντονότερη συμμετρία, ενώ παράλληλα τα ανοίγματα δημιουργούν ρυθμό σε όλο το μήκος της όψης. Ο πύργος μόνο στην αριστερή του πλευρά αποτελεί χαρακτηριστικό στοιχείο των μεσαιωνικών μεγάρων. Το στοιχείο που αξίζει μνείας είναι ότι σε αυτό το μέγαρο εμφανίζεται η τεχνοτροπία του **sgraffito** στην πλάγια όψη του, στην οποία αναφερθήκαμε συνοπτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο, και τοιουτοτρόπως οι “αναγεννησιακές πινελιές”, όπως θα μπορούσαμε να τις χαρακτηρίσουμε, αρχίζουν να παίρνουν όλο και μεγαλύτερη έκταση (ωστόσο περιοριζόμαστε ακόμα σε μορφολογικό επίπεδο). Εδώ επίσης συναντάμε και τη χρήση επιγραφών, η οποία θα μπορούσε να αναχθεί στις ρωμαϊκές αρχαιότητες,⁶⁷ αλλά μία τέτοια παρατήρηση πρέπει να γίνει με κάθε επιφύλαξη. Ένα παρόμοιο

⁶⁴ Ιστότοπος: Wikipedia Pope Paul II (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Paul_II)

⁶⁵ Εδώ θα πρέπει να επισημανθεί ότι το Palazzo Piccolomini αποτελεί το πρώτο αναγεννησιακό παπικό μέγαρο (όπως ισχυριστήκαμε κατά την ανάλυσή του) παρά του ότι οι εργασίες ανέγερσης της όψης έγιναν χρονικά νωρίτερα στην περίπτωση του Palazzo Venezia, καθώς πρώτον την περίοδο που εκτελούνται οι εργασίες ο κτίτωρ είναι ακόμη καρδινάλιος (το μέγαρο αποτέλεσε παπική κατοικία κατά την περίοδο 1464-71) και δεύτερον διότι οι αναγεννησιακές επιρροές είναι αρκετά περιορισμένες, προκειμένου να του αποδοθεί ένας τέτοιος τίτλος.

⁶⁶ Ιστότοπος: Wikipedia Palazzo della Rovere (http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Della_Rovere)

⁶⁷ Georgia Clarke 2003

χαρακτηριστικό εμφανίζεται και στο προαναφερθέν *Palazzo Venezia*, καθώς εμφανίζεται το οικόσημο του *Pietro Bardo* τοποθετημένο ως σπόλιο.⁶⁸

Τέλος, άλλο ένα βήμα, ίσως το σημαντικότερο, όσον αφορά τη μετάβαση από τα μεσαιωνικά *Palazzi* στα αναγεννησιακά στην πόλη της Ρώμης, γίνεται στο *Palazzo della Cancelleria*. Το *palazzo* ανεγέρθηκε από το 1489 έως το 1513, από άγνωστο αρχιτέκτονα για τον καρδινάλιο *Raffaele Riario*.⁶⁹ Στο *Palazzo della Cancelleria* τα αναγεννησιακά του χαρακτηριστικά δεν περιορίζονται μόνο στο επίπεδο της όψης αλλά και στην τυπολογική διάταξη του κτηρίου, αφού η κύρια είσοδος οδηγεί στο αίθριο, γύρω από το οποίο οργανώνεται όλη η δομή του κτηρίου. Βέβαια, σε αυτή την περίπτωση το αίθριο είναι τοποθετημένο έκκεντρα ως προς το “σώμα” του κτηρίου και το κτήριο δεν αναπτύσσεται συμμετρικά ως προς αυτό, ωστόσο η διαφοροποίησή του από τα προγενέστερα *palazzi* είναι εμφανής. Αυτή η μη συμμετρική ανάπτυξη τόσο σε επίπεδο δομής, όσο και σε επίπεδο μορφολογικής επεξεργασίας της όψης εν γένει, οφείλεται σε δύο παράγοντες. Ο πρώτος είναι η παράξενη γεωμετρία του χώρου, στον οποίο το *palazzo* οικοδομείται, ενώ ο δεύτερος είναι η ύπαρξη παρεκκλησίου -όπως και στο *Palazzo Medici-* στο σώμα του κτηρίου. Εάν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι τα προαναφερθέντα *palazzi* (*Palazzo Venezia* και *Palazzo della Rovere*) αποτελούν τη συνέχεια των μεσαιωνικών *palazzi* εμπλουτισμένη με κάποια αναγεννησιακά χαρακτηριστικά, τότε στο *Palazzo della Cancelleria* η αναγωγή πρέπει να γίνει στο *Palazzo Rucellai* του *Leon Battista Alberti*, κυρίως όσον αφορά στον χειρισμό της όψης του.⁷⁰ Στο *Palazzo della Cancelleria* γίνεται, για πρώτη φορά στη Ρώμη, χρήση ενσωματωμένων παραστάδων για την απόδοση ρυθμού στην όψη. Η χρήση των παραστάδων, τα τοξωτά ανοίγματα αλλά και η απόδοση της τοιχοποιίας είναι τα στοιχεία που επαληθεύουν την τελευταία αναγωγή. Επομένως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το *Palazzo della Cancelleria* αποτελεί το πρώτο *palazzo* της Ρώμης, που υιοθετεί πλήρως τα χαρακτηριστικά της πρώιμης αναγεννησιακής περιόδου.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι οι αρχιτεκτονικές κατακτήσεις της Φλωρεντίας σταδιακά να εμφανίζονται και στην Αιώνια Πόλη, όμως

⁶⁸ Έργο χαρακτηριστικής-γλυπτικής που θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ακολουθεί τα πρότυπα της νέας εποχής που είδαμε να εισάγεται από τον Ghiberti.

⁶⁹ Hart & Wilkins 2007, 239-249

Ρόμπερτ Φυρνό - Τζόρνταν 1981, 219-278

David Watkin 2007, 212-248

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo della Cancellaria (http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Cancellaria)

⁷⁰ Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής III

Hart & Wilkins 2007, 239-249

ιστότοπος: Wikipedia palazzo Rucellai (https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Rucellai)

σε αυτή την πρώτη φάση από εντελώς διαφορετικούς εκφραστές, καθώς **μόνον** οι εκκλησιαστικοί ηγέτες είναι σε θέση να αναλάβουν και να περατώσουν έργα τέτοιου **μεγέθους**, και σε αρκετές περιπτώσεις υιοθετούν τις νέες **μορφολογικές** τάσεις δίχως όμως να υπάρχει και **μία** αντίστοιχη δεκτικότητα ως προς το νέο πνεύμα. Σε κάθε περίπτωση όμως, η αποκρυστάλλωση όλων των **μέχρι** τότε αναζητήσεων **έμελλε** να **επέλθει** στη **Ρώμη** και έτσι η Αναγέννηση νέα περάσει στην **επόμενη** της φάση.

3.2 Αστικά Μέγαρα της Ώριμης Αναγέννησης στη Ρώμη.

Αν επανέλθουμε τώρα στην έρευνά μας για τον εντοπισμό του **μεγάρου**, που αποτελεί την κορωνίδα των αναζητήσεων της “**πρώτης**” αναγεννησιακής περιόδου στον χώρο των αστικών **μεγάρων** στη **Ρώμη**, τότε η αναζήτησή μας πρέπει να στραφεί στο **Palazzo Caprini** (ή **casa di Raffaello**, όπως είναι ευρύτερα γνωστό), έργο του **Donato Bramante** (**Donato di Pascuccio d'Antonio 1444 - 1514**),⁷¹

Ο **Bramante** γεννήθηκε στο **Fermignano**, κοντά στο **Urbino**, όπου από το **1467** εργάζεται στο **Palazzo Ducale** του Ηγεμόνα **Federico da Montefeltro** (**1422 - 1482**) με δάσκαλο τον **Luciano Laurana**. Στην αυλή του **Federico** γενικά έδρασαν **μεγάλες** προσωπικότητες του αναγεννησιακού πνεύματος της περιόδου, μέσω των οποίων ο **Bramante** εντάχθηκε στους “αναγεννησιακούς κύκλους”. Συγκεκριμένα εκεί γνώρισε τους **Melozzo da Forlì** και τον **Piero della Francesca**, χάρη στους οποίους του δόθηκε η ευκαιρία να εντρυφήσει στους κανόνες της προοπτικής αλλά και της ιλουζιονιστικής ζωγραφικής. Περί το **1474** ο **Bramante** έφυγε για το Μιλάνο, όπου εργάστηκε για τον Δούκα **Ludovico Sforza** μέχρι και το **1499**, όταν, λόγω της εισβολής των Γάλλων, οδηγήθηκε, **μεταξύ** άλλων, στη **Ρώμη**, στην οποία με τα έργα του, το **Palazzo Caprini**, τον **San Pietro in Montorio**, το σχέδιο για την βασιλική του Αγίου Πέτρου καθώς και την αυλή του **Belvedere** οδηγεί την αναγεννησιακή αρχιτεκτονική σε **μία** νέα περίοδο, στη λεγόμενη **Υψηλή ή Ώριμη Αναγέννηση**.

Από όλα του τα σπουδαία έργα - ορόσημα της εποχής - αυτό που απασχολεί την παρούσα εργασία είναι το **Palazzo Caprini**, το οποίο **μπορεί** να θεωρηθεί ως το **μέγαρο** στο οποίο αποκρυσταλλώνεται ο τύπος του αστικού **μεγάρου** της “**Υψηλής Αναγέννησης**”. Το **Palazzo Caprini** άλλωστε θα αποτελέσει το κατεξοχήν πρότυπο για τους μεταγενέστερους αρχιτέκτονες, όπως, **μεταξύ** άλλων, το **Raffaello Sanzio** και τον **Andrea Palladio**, τόσο στη **Ρώμη** όσο και σε άλλες περιοχές.

Το **μέγαρο Caprini** οικοδομήθηκε **μεταξύ** του **1501** και του **1510** για τον **Adriano de Caprinis** από το **Viterbo**, αλλά ήδη από το **1517**

⁷¹ **ιστότοπος: Wikipedia Donato Bramante** (https://en.wikipedia.org/wiki/Donato_Bramante)

αγοράστηκε από τον Ραφαήλ, όπου έζησε εκεί μέχρι το τέλος της ζωής του (1520) και απ' αυτόν έγινε γνωστό και ως *Palazzo* ή *Casa di Raffaello*.⁷² Το μέγαρο βρίσκονταν στην περιοχή του *Borgo*, μεταξύ της *Piazza Scossacavalli* και της *via Alessandrina*, όμως στα τέλη του 16ου αιώνα ενσωματώθηκε στο *Palazzo dei Convertendi*. Κατεδαφίστηκε το 1938 για τη διάνοιξη της *Via della Conciliazione*. Έτσι όλες μας οι πληροφορίες περιορίζονται μόνο σε ένα χαρακτηριστικό από τον *Antonio Lefreri* και σε μερικά σχέδια του 16ου αιώνα, ένα εκ των οποίων αποδίδεται στον *Andrea Palladio*.

Ωστόσο, αυτές οι δύο πηγές είναι αρκετές για να αποδώσουν την αρχιτεκτονική του μεγάρου, τουλάχιστον σε μορφολογικό επίπεδο, αφού σε επίπεδο δομής μόνον υποθέσεις μπορούμε να κάνουμε. Βέβαια η κεντρικά τοποθετημένη είσοδος σε συνδυασμό με τη μη ύπαρξη εμποδίων από γειτνιάζοντα κτήρια δίδει πολλές πιθανότητες το μέγαρο να ακολουθούσε την τυπική δομή των αστικών *palazzi* χωρίς αποκλίσεις. Όμως αυτό παραμένει μόνο στη σφαίρα της φαντασίας των ερευνητών, καθώς, λόγω της έλλειψης στοιχείων συν το γεγονός ότι δεν αποκλείεται οι αποδόσεις του μεγάρου να παρουσιάζουν την ιδεατή του μορφή και όχι την πραγματική, αφού ένας τέτοιος χειρισμός μόνο ασυνήθιστος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί εκείνη την περίοδο, μπορεί να οδηγηθούμε σε λανθασμένα συμπεράσματα.

Το μέγαρο έχει πλάτος πέντε διαχωρών, όπως το αρχικό σχέδιο του *Palazzo Rucellai*, όμως (σε αντίθεση με αυτό) είναι διώροφο και όχι τριώροφο, γεγονός που μπορεί να οφείλεται στο ότι το μέγαρο οικοδομείται στη Ρώμη, η οποία αυτή τη χρονική περίοδο είχε πολύ μικρότερο πληθυσμό και επομένως είχε μικρότερη πυκνότητα κατοίκησης. Η επεξεργασία της επιφάνειας της όψης του γίνεται με τρόπο παρόμοιο με εκείνον του *Palazzo Medici Ricardi*, αφού γίνεται χρήση της έξεργης τοιχοποιίας, προκειμένου να διαχωριστεί η όψη σε οριζόντιες ζώνες. Ο *Bramante* κάνει χρήση του *Opus Rusticum* στο επίπεδο του ισογείου, το οποίο δημιουργεί με την κατάλληλη επεξεργασία του σοβά (*stucco*) και το οποίο αποτελεί, σύμφωνα με τον *Vasari* μία δική του καινοτομία.⁷³ Στον όροφο χρησιμοποιεί σοβά με λεία επεξεργασία που μιμείται ορθοκανονικά λαξευμένη τοιχοποιία. Τα διάχωρα στον όροφο ορίζονται με τη χρήση διπλών ημικιόνων δωρικού ρυθμού. Οι δωρικοί ημικίονες εμφανίζονται για πρώτη φορά μετά την αρχαιότητα και συνδέονται με τέτοιο τρόπο με τον υποκείμενο όροφο, ώστε να αποδοθεί η αίσθηση του φέροντος οργανισμού και των πληρώσεων. Επιλέγεται δηλαδή η χρήση διπλών ημικιόνων, προκειμένου αυτό που ο παρατηρητής

⁷² Lotz 1995, 11-60

ιστότοπος: [Wikipedia Palazzo Capriini \(https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Capriini\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Capriini)

⁷³ Georgia Clarke 2003

αντιλαμβάνεται ως φέροντα οργανισμό του ορόφου να προσλάβει το ίδιο πλάτος με αυτό των πεσσών του ισογείου. Έτσι γίνεται πιο έντονη η διαφοροποίηση μεταξύ του “φαινομενικού” φέροντος οργανισμό και των πληρώσεων του. Αυτή άλλωστε η πρόθεση γίνεται αντιληπτή και από το χειρισμό της τοιχοποιίας του ισογείου, καθώς χρησιμοποιείται το *Opus Rusticum* σε όλη την επιφάνεια εκτός από τα ανακουφιστικά τόξα άνωθεν των ανοιγμάτων του ισογείου.

Στο μέγαρο γίνεται χρήση ορθογωνικών ανοιγμάτων, τα οποία είδαμε να χρησιμοποιούνται και στα προγενέστερα ρωμαϊκά μέγαρα (*Venezia* και *della Rovere*), την περιγραφή των οποίων είδαμε συνοπτικά στο προηγούμενο κεφάλαιο. Πλέον η χρήση τους καθιερώνεται, μάλιστα στη συγκεκριμένη περίπτωση στέφονται από τριγωνικά αετώματα. Επιπλέον, ο δωρικός ρυθμός δεν περιορίζεται μόνο στους ημικίονες, αλλά αντίθετα υιοθετείται και στη ζωφόρο, η οποία διαμορφώνεται με τρίγλυφα και μετόπες, όπως σε έναν αρχαίο ναό δωρικού ρυθμού. Αυτή η σύνθετη αντιμετώπιση στην όψη μας προδιαθέτει και για μία αντίστοιχη αντιμετώπιση της εσωτερικής αυλής και ίσως αυτό να είναι το μέγαρο στο οποίο παύουν οι περιμετρικές στοές να στηρίζονται σε ελεύθερους κίονες, που γεφυρώνονται με ημικυκλικά τόξα, όπως συνέβαινε σε όλα τα προγενέστερα μέγαρα, και να δημιουργείται μια πιο σύνθετη μορφή, αντίστοιχη με αυτή που εμφανίζουν τα μεταγενέστερα μέγαρα με τη χρήση οριζόντιου γείσου ή οριζόντιου γείσου σε συνδυασμό με ημικυκλικό τοξωτό άνοιγμα. Όμως, δυστυχώς στοιχεία που να τεκμηριώνουν αυτή την υπόθεση δεν έπεσαν στην αντίληψη του γράφοντος και πιθανότατα να μην υπάρχουν.

Τέλος, αυτό που θα μπορούσαμε να κρατήσουμε στο επίπεδο δομής του κτηρίου είναι ότι η είσοδος τοποθετείται αξονικά στην κύρια όψη του. Πρόκειται για στοιχείο, το οποίο έχει ήδη επισημανθεί και βέβαια δεν αποτελεί καινοτομία, ωστόσο υποδηλώνει ότι το μέγαρο ακολουθεί την τυπολογία της δομής που εισάγεται με το *Palazzo Medici Riccardi* και ολοκληρώνεται στο *Palazzo Piccolomini* της *Pienza*. Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι στο ισόγειο του μεγάρου *Caprini* φιλοξενούνται καταστήματα, η πρόσβαση στα οποία γίνεται άμεσα από τον δρόμο και όχι από την εσωτερική αυλή (κάτι που φαντάζει λογικό για λειτουργικούς λόγους), ένα χαρακτηριστικό που θα ακολουθήσουν πολλά Ρωμαϊκά μέγαρα κυρίως μέχρι το 1527 και τη Λεηλασία της Ρώμης.

Η τυπολογία του αστικού μεγάρου, όπως αυτή αποκρυσταλλώνεται από τον *Donato Bramante* στο *Palazzo Caprini*, θα ακολουθηθεί από αρκετά μέγαρα τα επόμενα χρόνια, όμως ίσως όχι για τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα όσο θα περιμέναμε. Η Λεηλασία της Ρώμης που δεν θα αργήσει να έρθει καθώς και οι πολύ ισχυρές προσωπικότητες που θα ακολουθήσουν στον τομέα της τέχνης και συγκεκριμένα στην αρχιτεκτονική αλλά και στη ζωγραφική θα

προσπαθήσουν να προσθέσουν στοιχεία προσωπικής έκφρασης, με αποτέλεσμα σε ορισμένες περιπτώσεις να παρουσιάζεται απόκλιση από τον τύπο, ενώ σε άλλες αποδόμηση. Τέτοιες περιπτώσεις (μεταξύ άλλων) αποτελούν τα έργα του **Michelangelo**, του **Bartolomeo Peruzzi** καθώς και του **Giulio Romano**. Όμως θα ήταν συνετό πριν προχωρήσουμε στην παρουσίαση αυτών των έργων να αναφέρουμε συνοπτικά διάφορες αρχιτεκτονικές δημιουργίες, που ακολουθούν την τυπολογία του μεγάρου **Caprini**, μεταξύ των οποίων ορισμένες που κυοφορούν στοιχεία της περιόδου που θα ακολουθήσει.

Τέτοιες δημιουργίες στον χώρο της Ρώμης αποτελούν το **Palazzo Alberini - Cicciporci** (ο αρχιτέκτονας του οποίου δεν έχει ακόμα προσδιοριστεί με σαφήνεια αν και η έμπνευση της σύνθεσης αποδίδεται στον Ραφαήλ), τα δύο **Palazzi** του **Raffaello Sanzio** (**Palazzo Vidoni Caffarelli** και **Palazzo dell' Aquila**) καθώς και έργα του **Antonio da Sangallo** του νεώτερου (όπως το **Palazzo Palma Baldassini** καθώς και το εξέχουσας σημασίας μέγαρο **Farnese**).

Το **Palazzo Alberini - Cicciporci** κατασκευάστηκε μεταξύ του 1515 και του 1519 και, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αποδίδεται στον Ραφαήλ (αν και ο **Vasari** καταγράφει ότι ο **Giulio Romano** δημιούργησε τη σύνθεση αντ' αυτού). Ωστόσο, φαίνεται ότι σε διάφορες φάσεις της δημιουργίας του έχουν συμβάλει και άλλες προσωπικότητες, καθώς το ισόγειο αποδίδεται στον **Bramante** με χρόνο κατασκευής στα 1512, ενώ η ολοκλήρωσή του συνδέεται με το όνομα του **Pietro Rosselli** και χρονολογείται περί το 1521. Σε κάθε περίπτωση, όμως, είναι προφανές ότι αποτελεί ένα μέγαρο δεσπόζουσας σημασίας, καθώς είναι ένα από τα λίγα, αν όχι το μοναδικό, μέγαρο που ακολουθεί την τυπολογία του **Palazzo Caprini** και διασώζεται μέχρι και στις ημέρες μας δίχως αλλοιώσεις. Πρέπει να σημειωθεί ότι το **palazzo** αρχικά προορίζονταν για τον **Giulio Alberini**, αλλά όσο ακόμη βρίσκονταν υπό κατασκευή πέρασε στα χέρια των Φλωρεντινών τραπεζιτών **Bernardo da Varrazzano** και **Buonaccorso Rucellai**, ωστόσο το μέγαρο ολοκληρώθηκε σύμφωνα με τα αρχικά σχέδια.⁷⁴ Στο ισόγειό του φιλοξενούνται καταστήματα (που αρχικά ανέπτυσαν τραπεζικές δραστηριότητες, όπως και τα άλλα στην περιοχή, από τα οποία μάλιστα η οδός πήρε το όνομά της "**via de' Banchi**" ή **via del Banco di Santo Spirito**), ενώ στους δύο υπερκείμενους ορόφους βρίσκονται οι χώροι της κύριας κατοικίας. Εδώ θα μπορούσε να παρατηρηθεί και η πρώτη διαφορά με το **Palazzo Caprini**, καθώς πρόκειται για ένα μέγαρο τριών και όχι δύο ορόφων (αντίστοιχο δηλαδή με αυτά που αναλύσαμε στο πρώτο μέρος της παρούσας εργασίας), το οποίο όμως διατηρεί τη βασική αρχή της χρήσης στο ισόγειο πιο έντονα έξεργης τοιχοποιίας σε σχέση με τους υπερκείμενους ορόφους. Η

⁷⁴ Lotz 1995: 11-60

ιστότοπος: [Wikipedia Palazzo Alberini \(http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Caprini\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Caprini)

κύρια όψη οργανώνεται και σε αυτή την περίπτωση μέσω πέντε διαχώρων, ενώ παράλληλα υπάρχει σαφής διαχωρισμός των ορόφων μεταξύ τους. Τα διάχωρα στο επίπεδο του ισογείου υποδηλώνονται μέσω των ανοιγμάτων των καταστημάτων, στον πρώτο όροφο ορίζονται με τη χρήση ενσωματωμένων παραστάδων, γεγονός που αποτελεί έναν συνήθη χειρισμό, ενώ στο δεύτερο όροφο παρατηρείται μία διαφοροποίηση, καθώς στη θέση των πεσσών εμφανίζεται ένα ανάγλυφο ορθογωνικό πλαίσιο, που λειτουργεί κατά τρόπο ανάλογο. Βέβαια αυτός ο διαφορετικός χειρισμός δεν συνιστά απόκλιση σε σχέση με το *Palazzo Caprini*, καθώς αυτό δεν έχει δεύτερο όροφο, αλλά αποτελεί μία σοβαρή απόκλιση από τους προκατόχους του, καθώς ο πλέον ενδεδειγμένος χειρισμός θα ήταν άλλη μία σειρά πεσσών ακολουθώντας τη λογική της υπέρθεσης των ρυθμών. Τα ανοίγματα των όψεων είναι ορθογωνικά και ακολουθούν “αρμονικές αναλογίες” και σε αυτά γίνεται εμφανής η ιεράρχηση των ορόφων καθώς στον πρώτο όροφο, τον οποίο θα μπορούσαμε να τον χαρακτηρίσουμε και ως *piano nobile*, τα ανοίγματα είναι σαφώς διαφοροποιημένα, αφού επιστέφονται με επίπεδο γείσο. Παρότι όμως μπορούμε να εντοπίσουμε σχεδόν όλα τα χαρακτηρίστηκα, τα οποία αποκρυσταλλώνονται στο μέγαρο *Caprini*, η απουσία της αίσθησης του βάθους από την όψη (ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των ρωμαϊκών μεγάρων) είναι έκδηλη. Η απουσία είναι αισθητή τόσο στο έργο του ισογείου όσο και στην επεξεργασία του ορόφου, κάτι που δεν συμβαίνει στην περίπτωση του *Palazzo Vidoni Caffarelli*.

Το *Palazzo Vidoni Caffarelli*, όπως και το *Palazzo dell' Aquila*, αποδίδονται στο Ραφαήλ, αν και το πρώτο από τα δύο *palazzi* είναι πιθανόν να σχεδιάστηκε από μαθητή του και όχι από τον ίδιο. Το μέγαρο *Vidoni Caffarelli* αρχίζει να ανεγείρεται από το 1515, όμως η σημερινή του μορφή είναι διαφοροποιημένη σε σχέση με τον αρχικό σχεδιασμό, αφού ο Ραφαήλ είχε σχεδιάσει ένα *palazzo* δύο ορόφων και πλάτους επτά διαχώρων, η επιμήκυνση του και ο επιπλέον όροφος αποτελούν μετέπειτα προσθήκες.⁷⁵ Εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι το μέγαρο ακολουθεί σχεδόν σε απόλυτο βαθμό το πρότυπο του μεγάρου *Caprini*, γεγονός που ισχύει σε μεγάλο βαθμό καθώς χρησιμοποιούνται διπλοί ημικίονες δωρικού ρυθμού στον όροφο και ορθογωνικά ανοίγματα με γείσο, ενώ υπάρχει έντονη η αίσθηση του βάθους στην όψη καθώς το ισόγειο είναι κατασκευασμένο με έντονο έργο, που μιμείται το αγροτικό σύστημα δόμησης. Παρουσιάζονται ωστόσο σημαντικές διαφοροποιήσεις, που συνιστούν τα πρώτα δειλά βήματα προς ένα νέο “αντικλασικό” στιλ. Τέτοια στοιχεία είναι η έδραση των

⁷⁵ Lotz 1995, 11-60

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Vidoni Caffarelli (http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Vidoni_Caffarelli)

ημικιώνων σε κοινή βάση καθώς και η επεξεργασία του *Opus Rusticum*, που γίνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να δίδεται έμφαση στην οριζοντιότητα και να υπάρχει μία μικρή ρήξη της σύνδεσης του ισογείου και του ορόφου. Κατά τη γνώμη του γράφοντος αυτά τα σημάδια αντι-κλασικότητας δεν θα πρέπει να δημιουργήσουν την εντύπωση μίας ρήξης με όλα όσα όλες οι έρευνες των συγχρόνων μελετητών έφεραν στο φως, αλλά θα πρέπει να σχετίζονται με το γεγονός ότι όντας πλέον αποκρυσταλλωμένος ένας τύπος-πρότυπο αρχίζουν να διεισδύουν σε αυτόν στοιχεία της προσωπικότητας και του προσωπικού γούστου του κάθε αρχιτέκτονα - καλλιτέχνη.

Αυτή η “αντι-κλασικότητα” που δειλά εμφανίζεται στο *Palazzo Vidoni Caffarelli* γίνεται εντονότερη στο δεύτερο μέγαρο του Ραφαήλ, το *Palazzo dell’ Aquila*, που σύμφωνα με τον Vasari σχεδιάστηκε για τον Giovanbattista Branconio dall’ Aquila περίπου στο 1520, το τελευταίο έτος της ζωής του Raffaello. Το μέγαρο οικοδομήθηκε στην περιοχή του Borgo μπροστά από τον Άγιο Πέτρο και κατεδαφίστηκε κατά τον 17ο αιώνα, προκειμένου να υλοποιηθεί η διαμόρφωση του Bernini.⁷⁶ Η κατεδάφισή του μπορεί να αποτελεί έναν περιοριστικό παράγοντα προκειμένου να εξάγουμε εκτενή συμπεράσματα για το κτήριο (και δεν γνωρίζουμε αν υπήρχαν και αποκλίσεις από τον αρχικό σχεδιασμό), παρόλα αυτά το σχέδιο της όψης εμπεριέχει αρκετή πληροφορία για να γνωρίζουμε ότι το *Palazzo dell’ Aquila* ήταν ένα τριώροφο μέγαρο πλάτους πέντε διαχώρων. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ήταν όμοιο τυπολογικά με το *Palazzo Rucellai*, τουλάχιστον σε επίπεδο μορφολογικό, ενώ σε επίπεδο δομής ακολουθεί το πρότυπο του μεγάρου Caprini (με αξονική είσοδο, καταστήματα στο επίπεδο του ισογείου και κύρια κατοικία να διαρθρώνεται στα υπερκείμενα επίπεδα με τον πρώτο όροφο να αποτελεί το *piano nobile*). Ωστόσο, πέραν των όποιων ομοιοτήτων μπορούμε να εντοπίσουμε με τα προγενέστερα palazzi, η αποκλίνουσα τάση από τον τύπο που πάει να καθιερωθεί είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Στο ισόγειο εγκαταλείπεται η χρήση του *Opus Rusticum* και η επεξεργασία της τοιχοποιίας είναι όμοια σε όλους τους ορόφους (ο διαχωρισμός των οποίων όμως παραμένει εμφανής στην όψη). Τη θέση του *Opus Rusticum* στο ισόγειο παίρνουν Τοσκανικοί ημικίονες με την πλήρωση να γίνεται με τυφλά τόξα (αψιδώματα). Ωστόσο, η μεγάλη ρήξη που συναντάμε σε αυτό το μέγαρο δεν παρατηρείται στην επεξεργασία της όψης του ισογείου, αλλά στον πάνω όροφο. Εδώ εκλείπουν οι ημικίονες (για την απόδοση ρυθμού) και τη θέση τους παίρνουν κόγχες, ενώ πάνω από τα τυφλά τόξα του ισογείου ανοίγονται παράθυρα που εδράζονται σε πόδιο και εκατέρωθεν των ανοιγμάτων υπάρχουν ημικίονες, που

⁷⁶ Lotz 1995, 11-60

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo dell’ Aquila (http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Branconio_dell'Aquila)

στηρίζουν την επίστεψη των ανοιγμάτων—εικ 78). Αυτή η ενέργεια υποβαθμίζει τους ημικίονες όσον αφορά στην ιεραρχία των στοιχείων που οργανώνουν την όψη και από την πρώτη θέση που θα κατείχαν σε διαφορετική περίπτωση περνάνε σε ένα δεύτερο επίπεδο, καθώς πλέον λειτουργούν περισσότερο ως ένα διακοσμητικό στοιχείο, υποστηρικτικό των ανοιγμάτων. Μία παρόμοια ενέργεια μετάθεσης της ιεραρχίας έχουμε ήδη συναντήσει μία φορά στο ισόγειο του *Palazzo Piccolomini*, ωστόσο δεν ήταν τόσο έντονη. Έτσι, δημιουργείται ένα παιχνίδι μεταξύ πλήρους και κενού, με τη χρήση κενού (κόγχη) πάνω από το πλήρες των ημικιώνων και με τη χρήση πάλι πλήρους πάνω από τις κόγχες (έντονος γλυπτός διάκοσμος) και παράλληλα τοποθετείται η βαριά διακόσμηση των ανοιγμάτων πάνω από τα τυφλά τόξα του ισόγειου. Η διάταξη αυτή φαντάζει εντελώς ανορθόδοξη σε σχέση με το μέγαρο του Μπραμάντε, όπου η διάκριση φερόντων και φερομένων στοιχείων είναι εντελώς εμφανής. Γενικά, το μέγαρο διατηρεί τις αρμονικές αναλογίες των προγενέστερων μεγάρων αλλά παράλληλα προχωράει ένα ακόμα βήμα προς την “αντικλασικότητα”, την οποία ο Ραφαήλ εμφάνισε για πρώτη φορά στο *Palazzo Vidoni Cafarelli*, προς παιχνίδια με τους ρυθμούς που θα αποτελέσουν κύριο χαρακτηριστικό του μανιερισμού καθώς και προς μια βαριά διακόσμηση (με φυτικές γιρλάντες), ένα χαρακτηριστικό που θα πάρει άλλες διαστάσεις στην περίοδο του Μπαρόκ.

Παράλληλα με τον Ραφαήλ, στη Ρώμη δρα ο *Antonio Cordiani* γνωστός ως *Antonio da Sangallo* ο νεότερος (1484-1546), ο οποίος σχεδιάζει και οικοδομεί δύο αστικά μέγαρα το *Palazzo Palma Baldassini* και το *Palazzo Farnese*.⁷⁷ Το πρώτο από τα δύο μέγαρα οικοδομήθηκε περίπου στα 1516-19 για τον νομικό του πάπα από τη Νάπολη *Melchiorre Baldassini* και σύμφωνα με το *Vasari* “υπήρξε η πιο πολυτελής οικία στη Ρώμη και η πρώτη που το κλιμακοστάσιο, το αίθριο με την *loggia* του, η είσοδος και το τζάκι ήταν σχεδιασμένα με τη μεγαλύτερη γοητεία”.⁷⁸

Σε επίπεδο κάτοψης συναντάμε ολοκληρωμένο πλέον τον τύπο, όπου η είσοδος γίνεται αξονικά μέσω στοάς, η οποία οδηγεί στο αίθριο, δεξιά του οποίου τοποθετείται το κλιμακοστάσιο (σε άλλες όμως περιπτώσεις αυτό συναντάται και αριστερά), ενώ η απόληξή της οδηγεί σε κήπο. Η διάρθρωση του όγκου του γίνεται συμμετρικά του άξονα κίνησης αλλά και στον εγκάρσιο σε αυτόν άξονα (επομένως συναντάται μία σχετική διπλή συμμετρία). Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι στην προαναφερθείσα τυπολογία τα αίθρια

⁷⁷ Ιστότοπος: Wikipedia Antonio da Sangallo il Giovane (https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_da_Sangallo_the_Younger)

⁷⁸ Lotz 1995, 11-60,
ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Palma Baldassini (http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Baldassini)

περιβάλλονται από λότζιες από μία, δύο ή και από τις τέσσερις πλευρές τους, στη συγκεκριμένη όμως περίπτωση λόγω του μικρού αιθρίου λότζια υπάρχει μόνο από την πλευρά της εισόδου.⁷⁹

Αν και υπάρχουν πηγές που ισχυρίζονται ότι και στην περίπτωση αυτού του μεγάρου στο ισόγειο φιλοξενούνται καταστήματα, ενώ στον όροφο χωροθετείται η κύρια κατοικία, τα σχέδια της όψης υποδηλώνουν μία διαφορετική αντιμετώπιση του ισογείου. Το γεγονός ότι εμφανίζονται οι χώροι αυτοί να έχουν πρόσβαση μέσω του εσωτερικού αιθρίου και όχι άμεσα από το δρόμο, μας επιτρέπει να υποθέσουμε (ή και να συμπεράνουμε) ότι είτε το ισόγειο αποτελούσε πλέον μέρος της κατοικίας, είτε ότι στην περίπτωση ύπαρξης καταστημάτων αυτά απευθύνονταν στην εσωτερική αυλή, δίνοντάς της ένα διαφορετικό βαθμό ιδιωτικότητας. Αυτή η διάταξη των χώρων του ισογείου (που στρέφονται στο εσωτερικό) αν και είναι κάτι το σύνηθες στα προγενέστερα *palazzi* εκτός Ρώμης, είναι κάτι ασυνήθιστο στην Αιώνια Πόλη μέχρι εκείνη την εποχή, ενώ θα καθιερωθεί μετά το 1527⁸⁰ και την (έκτη) Λεηλασία της.⁸¹ Όμως, πέραν του ότι στο επίπεδο του ισογείου υπάρχει αντικατάσταση των συνηθισμένων ανοιγμάτων με “κανονικά” ανοίγματα παραθύρων, όμοια με αυτά των ορόφων, τα οποία όμως εδράζονται σε μικρότερα ανοίγματα που χρησιμοποιούνται για το φωτισμό του υποκείμενου ορόφου, υπάρχουν και περαιτέρω διαφοροποιήσεις. Εγκαταλείπεται η διαφορετική αντιμετώπιση της επεξεργασίας της τοιχοποιίας ανά όροφο, ενώ εξακολουθεί να υπάρχει σαφής διαχωρισμός των ορόφων μεταξύ τους, χειρισμός ανάλογος με εκείνον που εμφανίζεται στην περίπτωση του *Palazzo Dell’ Acquila*. Παράλληλα παρατηρείται μία απλούστευση στην επεξεργασία της όψης, καθώς εγκαταλείπεται και η χρήση ημικιόνων για την απόδοση του ρυθμού, ο οποίος πλέον δίδεται μόνον από τα ανοίγματά της. Μάλιστα, καθώς γνωρίζουμε ότι ήταν μία από τις πιο πολυτελείς κατοικίες είναι μάλλον απίθανο η απλότητα αυτή να οφείλεται σε οικονομικούς παράγοντες και είναι σχεδόν σίγουρο ότι αποτελεί μία ηθελημένη ενέργεια του αρχιτέκτονα, ωστόσο δεν μπορούμε να προσδιορίσουμε με σαφήνεια το ποιος ήταν ο παράγοντας που οδήγησε σε μία τέτοια απόφαση.

Το άλλο πολύ σημαντικό *palazzo* του Antonio da Sangallo του νεότερου (ίσως και το σημαντικότερο έργο του) είναι το *Palazzo Farnese*.⁸² Τα πρώτα σχέδια του *palazzo* έγιναν το 1517 για

⁷⁹ Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta’ Eterna, Lotz 1995, 11-60

⁸⁰ Lotz 1995, 11-60

⁸¹ Ιστότοπος: Wikipedia Sack of Rome (https://en.wikipedia.org/wiki/Sack_of_Rome)

⁸² Ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Farnese (http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Farnese)

λογαριασμό του τότε καρδινάλιου **Alessandro Farnese**. Όμως, τα σχέδια του **Palazzo** άλλαξαν ριζικά, όταν το 1534 ο καρδινάλιος **Alessandro Farnese** εκλέγεται από το κογκλάβιο στο παπικό αξίωμα, γεγονός που είχε ως επακόλουθο την οριστική εγκατάλειψη του αρχικού σχεδιασμού, διότι πλέον το κτήριο έπρεπε να διέπεται από τη μεγαλοπρέπεια που αρμόζει σε έναν πάπα και όχι σε έναν καρδινάλιο⁸³ και ουσιαστικά αποτελεί το πρώτο παπικό **palazzo**, μετά από το **Palazzo Piccolomini** στην **Pienza**.⁸⁴ Αποτέλεσμα αυτού του γεγονότος είναι η επέκταση του κτηρίου σε όλες τις πλευρές. Ωστόσο, μέχρι το 1540 υπήρχαν μικρές πρόοδοι στις εργασίες οικοδόμησης, με αποτέλεσμα το **palazzo** να φτάσει μέχρι το γέισο του στα 1547, έξι μήνες μετά το θάνατο το **Antonio da Sangallo**. Τη σημερινή του μορφή θα την αποκτήσει έπειτα από προσθήκες του **Michelangelo**. Γενικά, το **Palazzo Farnese** διατηρεί την ίδια τυπολογία σε επίπεδο κάτοψης με το προαναφερθέν **Palazzo Palma Baltassini** του **Sangallo**, βέβαια με το νέο μέγαρο να έχει αλλάξει δραματικά μέγεθος.⁸⁵ Η σημαντική διαφοροποίησή του σε σχέση με το **Palazzo Baldassini** (πέραν του μεγέθους του) εντοπίζεται στην όψη του. Ενώ και σε αυτό εκλείπουν οι ημικίονες από την όψη, εντοπίζεται έντονη η επίδραση του Ραφαήλ στο χειρισμό των ανοιγμάτων, στα οποία γίνεται ανάλογη μεταχείριση με εκείνη στο **Palazzo dell' Aquila** (ο χειρισμός αυτός μάλιστα έχει χαρακτηριστεί και ως αναχρονιστικός για την εποχή που οικοδομείται το **palazzo**). Αυτή η “ραφαηλίστικη” προσέγγιση της όψης από το **Sangallo** σε συνδυασμό με τις προσθήκες του Μιχαήλ Αγγέλου (έντονα προεξέχον γέισο, διαμόρφωση του κεντρικού ανοίγματος πάνω από την είσοδο, καθώς και οι διαμορφώσεις του αιθρίου) έκαναν το **palazzo** να έχει μία πιο μανιεριστική προσέγγιση (και να συμβαδίζει με τα σύγχρονά του κτήρια). Αξίζει να σημειωθεί ότι το μέγαρο **Farnese** αποκλίνει από το μορφολογικό πρότυπο των προηγούμενων μεγάρων ως προς την χρήση του **Opus Rusticum**, καθώς είναι εμφανής η έλλειψη του έντονου έξεργου από το επίπεδο του ισογείου, η παρουσία του οποίου περιορίζεται μόνο στην είσοδο καθώς και στις γωνίες του.

⁸³ Cresti & Rendina 2013, 66-75

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Apostolico (https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Apostolico)

⁸⁴ Βέβαια πρέπει να σημειωθεί ότι σε αυτή την κατηγορία δεν συμπεριλαμβάνουμε το **Palazzo Venezia**, καθώς είναι προγενέστερο κτήριο που μετέπειτα αποτέλεσε παπική κατοικία, ούτε και το **Palazzo Apostolico** στο Βατικανό, καθώς είναι δύσκολο να κατανοήσουμε τη μορφή που είχε την περίοδο του Πάπα Νικόλαου V και κατ' επέκταση την εξεταζόμενη από την παρούσα εργασία περίοδο, αφού αποτελεί ένα κτήριο που η οικοδόμησή του είχε ξεκινήσει ήδη από τον πέμπτο αιώνα, είχε υποστεί εκτεταμένες ζημιές λόγω έλλειψης συντήρησης και δύο πυρκαγιών το 1307 και το 1361 αντίστοιχα, ενώ η οικοδόμησή του με τη σημερινή του μορφή ξεκίνησε στις 30 Απριλίου του 1589 και μετέπειτα υπέστη σημαντικές τροποποιήσεις.

⁸⁵ Lotz 1995, 11-60, Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo Farnese (http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Farnese)

Το στοιχείο αυτό εμφανίζεται και στο άλλο μέγαρο του Antonio da Sangallo, το μέγαρο Palma Baltassini, όμως δεν γνωρίζουμε με ασφάλεια αν υπήρχε η πρόθεση να γίνει κατ' αυτόν τον τρόπο από την αρχή ή αποτελεί μετέπειτα τροποποίηση του κτηρίου. Πέραν όμως των όποιων μανιεριστικών χαρακτηριστικών εμφανίζονται στο μέγαρο, γεγονός που φαντάζει λογικό αν αναλογιστεί κανείς ότι σε αυτό έδρασε μία προσωπικότητα όπως ο Μιχαήλ Άγγελος, το στοιχείο που αξίζει να επισημάνουμε είναι η ύπαρξη της τριώροφης loggia στην πίσω όψη του.

Αυτό το στοιχείο είναι σημαντικό, διότι μας επιβεβαιώνει μία πρόθεση τροποποίησης του τύπου του αστικού μεγάρου σε σχέση με τη θέση που αυτό κατέχει μέσα στην πόλη. Και τα δύο μέγαρα στα οποία συναντάται αυτός ο χειρισμός (Palazzo Piccolomini και Palazzo Farnese) την περίοδο της οικοδόμησής τους βρίσκονταν στις παρυφές του αστικού ιστού, σε άμεσο συσχετισμό με το φυσικό τοπίο, μια ιδιότητα που το μέγαρο Farnese έχει απωλέσει σήμερα λόγω της επέκτασης της πόλης και από την εκείθεν πλευρά του Τίβερη. Αυτό το στοιχείο συναντάται για πρώτη φορά στο Palazzo Piccolomini και τώρα εμφανίζεται στο μέγαρο Farnese, και παρότι η χρήση του γίνεται με λίγο διαφορετικό τρόπο σε αυτές τις δύο περιπτώσεις, αφού η loggia στην περίπτωση της Pienza τοποθετείται εφαπτόμενη στο κύριο σώμα του μεγάρου, ενώ στην περίπτωση του Palazzo Farnese η loggia ενσωματώνεται σε αυτό, ο λόγος ύπαρξης είναι κοινός. Χρησιμοποιούνται προκειμένου να μειώσουν την εσωστρέφεια που υπάρχει σε αυτά τα κτήρια και η οποία οφείλεται στην τυπολογία τους και να δημιουργηθούν χώροι που να στρέφονται εξίσου προς το εσωτερικό αίθριο καθώς και προς τη θέα του τοπίου.

3.3 Αστικά μέγαρα της εποχής του Μανιερισμού στη Ρώμη

Κατά τη διάρκεια της κατασκευής του μεγάρου Farnese η αρχιτεκτονική περνάει σε μία νέα εποχή, εκείνη του Μανιερισμού, ο οποίος αν και εμφανίζεται αρχικά στη Ρώμη, την μεγαλύτερή του άνθιση θα την σημειώσει εκτός της Αιώνιας Πόλης. Τα πρώτα μανιεριστικά χαρακτηριστικά ήδη τα εντοπίσαμε στα μέγαρα του Ραφαήλ, ωστόσο το πρώτο μέγαρο, όπου τα συναντάμε σε κυρίαρχο βαθμό και όπου θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στη σύνθεση της όψης (και επομένως θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε και ως το πρώτο μανιεριστικό μέγαρο) είναι το Palazzo Maccarani Stafi του Giulio Romano.

Το Palazzo Maccarani Stafi, που ανεγέρθηκε περί το 1519 με 1524, είναι ένα εμφανές παράδειγμα στο οποίο εντοπίζονται σε μεγάλο βαθμό οι επιρροές του Ραφαήλ αλλά υπάρχουν και τα σπέρματά, τα

οποία προεικονίζουν τη μεταγενέστερη δράση του αρχιτέκτονα στη Μάντοβα.⁸⁶ Στο **palazzo** γίνεται αντιληπτή η γνώση του **Giulio Romano** πάνω στους ρυθμούς και τους κανόνες της Όριμης Αναγέννησης, αλλά παράλληλα συναντώνται πολλές αντικλασικές κινήσεις, οι οποίες κατατάσσουν το μέγαρο στους κόλπους του Μανιερισμού. Κύρια μανιεριστικά χαρακτηριστικά εντοπίζονται άνωθεν των ανοιγμάτων του ισογείου, όπου το *opus rusticum* διαμορφώνεται με τέτοιο τρόπο, ώστε να μοιάζει ότι τείνει να καταρρεύσει, αφού γίνεται χρήση μίας λιθοδομής, η οποία αντιστοιχεί σε τοξωτή κατασκευή σε οριζόντιο σύστημα. Επιπλέον, αντισυμβατική είναι και η χρήση του αετώματος που στέφει την είσοδο με τη χρήση της προαναφερθείσας δομής να «σπάει» το αέτωμα. Επίσης, το *opus rusticum* στο σύνολό του δημιουργεί ένα παιχνίδι με τον κορμό του κτηρίου κάνοντας τον παρατηρητή να μην αντιλαμβάνεται άμεσα τον διαχωρισμό της βάσης του κτηρίου από τον κορμό (κύριο χαρακτηριστικό όλων των κτηρίων μέχρι τότε). Οι αντισυμβατικές κινήσεις συνεχίζονται και στον κορμό του κτηρίου με διπλές παραστάδες, διαφοροποιημένες ως προς τις αναλογίες τους, που εδράζονται σε κοινή βάση, παραστάδες χωρίς στέψη, ανοίγματα που εδράζονται σε πόδιο αλλά και ανοίγματα με τοξωτή στέψη. Τέλος, και σε επίπεδο κάτοψης υπάρχουν και αποκλίσεις από τον τύπο που έχει καθιερωθεί, όμως εδώ οι αποκλίσεις μπορεί να οφείλονται και στην ιδιομορφία του οικοπέδου, στο οποίο οικοδομήθηκε το **palazzo**: ενώ η είσοδος βρίσκεται συμμετρικά τοποθετημένη ως προς την όψη, η πρόσβαση στο αίθριο γίνεται έκκεντρα, λόγω της έκκεντρης τοποθέτησής του, επίσης και οι αναλογίες του αιθρίου έχουν τροποποιηθεί.⁸⁷

Παρόμοιες, διαφοροποιήσεις σε επίπεδο κάτοψης συναντώνται και στο **Palazzo Massimo alle Collone** του **Baldassare Peruzzi**. Το **Palazzo Massimo** ξεκίνησε να κατασκευάζεται το 1532 με σκοπό να αντικαταστήσει το παλαιό μέγαρο της οικογένειας, το οποίο είχε υποστεί καταστροφές κατά την Λεηλασία της Ρώμης το 1527, και αποτελεί το τελευταίο έργο του **Baldassare Peruzzi** στην Αιώνια Πόλη.

⁸⁸Και σε αυτή την περίπτωση, όπως και στο **Palazzo Maccarani Stati**, η είσοδος βρίσκεται συμμετρικά ως προς την όψη, αλλά ο διάδρομος οδηγεί σε μία πλευρική είσοδο ως προς το αίθριο. Μάλιστα, και στις δύο περιπτώσεις ο λόγος μιας τέτοιου είδους αντιμετώπισης

⁸⁶ Lotz 1995, 76-82

ιστότοπος: [Wikipedia Palazzo Maccarani Stati \(http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Maccarani_Stati\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Maccarani_Stati)

⁸⁷ Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

⁸⁸ Lotz 1995, 11-60

Christoph Luitpold Frommel 2007, 146-154

ιστότοπος: [Wikipedia Palazzo Massimo alle Collone](http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Massimo_alle_Collone)

http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Massimo_alle_Collone

είναι οι περιορισμοί που δημιουργούν τα γειτονικά κτήρια. Το βασικό χαρακτηριστικό ωστόσο του *Palazzo Massimo* εντοπίζεται στον τρόπο που ο *Peruzzi* αντιμετωπίζει την όψη του, η οποία δέχεται την έντονη κλίση του δρόμου, προκειμένου να ενταχθεί καλύτερα στον υπάρχοντα αστικό ιστό. Ο χειρισμός αυτός αποτελεί μία γενναία κίνηση του αρχιτέκτονα, καθώς αλλοιώνει από πρόθεση και όχι από ανάγκη το περίγραμμο του κτηρίου, αφού προτιμά μία καμπύλη πλευρά για την καλύτερη ένταξη του κτηρίου στον αστικό ιστό από μία ευθεία που θα αντιστοιχούσε σε ένα ιδεατό σχήμα. Σε αυτή την επιλογή οδηγήθηκε και λόγω της αίσθησης που θα έδινε η έντονη προοπτική στο κτήριο, λόγω του στενού δρόμου επί του οποίου οικοδομείται. Άλλωστε ο *Peruzzi* ήταν κατά κύριο λόγο ζωγράφος και μία τέτοια αίσθηση δεν θα μπορούσε να τον αφήσει αδιάφορο. Όμως η αίσθηση που έδινε το μέγαρο στον προϋάρχοντα δρόμο πλάτους 4,5 μέτρων αλλοιώθηκε τελείως τον 19ο αιώνα, όταν διανοίχθηκε ο νέος πλατύς δρόμος μπροστά. Μανιεριστικά στοιχεία της όψης, πέραν της έντονης καμπυλότητάς της, αποτελούν και ο χειρισμός της απόλυτα επίπεδης όψης στους ορόφους σε συνδυασμό με τη λότηζια του ισογείου, που δημιουργούν ένα παιχνίδι μεταξύ του φωτός και της σκιάς, αλλά και στα παράθυρα, που παύουν να διακοσμούνται με τον τρόπο που είχε παγιωθεί από τα μέγαρα του Μπραμάντε και του Ραφαήλ, και τη θέση τους παίρνουν πιο απλουστευμένες μορφές στο *piano nobile* παλαιότερων εποχών, ενώ στους πιο πάνω ορόφους συναντώνται ασυνήθιστα σχεδόν τετράγωνα ανοίγματα, τα οποία διακοσμούνται με έναν εντελώς νέο τρόπο, σχεδόν ζωγραφικό, με μορφές που τείνουν να θυμίσουν δέρματα. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά συντελούν στο να κατατάξουν το *Palazzo Massimo* σε ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά μέγαρα του Μανιερισμού στη Ρώμη.⁸⁹

3.4 Οι περιαστικές επαύλεις της περιόδου στη Ρώμη.

Στη Ρώμη λίγα χρόνια νωρίτερα από το *Palazzo Massimo alle Colonne* οικοδομείται μία έπαυλη, που σηματοδοτεί την εξέλιξη της αναγεννησιακής βίλας (εξέλιξη ανάλογη με εκείνη που παρατηρήσαμε στα αστικά μέγαρα που αναφέρθηκαν). Αυτή η παράλληλη εξελικτική διαδικασία που συναντούμε, σε συνδυασμό και με μία παρόμοια αντιμετώπιση που μπορούμε να διακρίνουμε ως προς τη διάταξη των χώρων, μας κάνει εντονότερα αντιληπτό, ότι οι δύο κατηγορίες κατοικιών που εξετάζονται από την παρούσα εργασία (αστικά μέγαρα & περιαστικές επαύλεις) έχαιραν ίδιας αντιμετώπισης, χωρίς ξεκάθαρο και συνειδητό διαχωρισμό, με τις διαφοροποιήσεις τους

⁸⁹ Lotz 1995, 11-60

να οφείλονται στην διαφορετικότητα του περιβάλλοντος στο οποίο εντάσσονται και στη διαφορά του μεγέθους τους. Η έπαυλη στην οποία αναφερόμαστε είναι η *Villa Farnesina*, επίσης έργο του *Baldassare Peruzzi* (μαθητή του *Donato Bramante*), ο οποίος λίγα χρόνια αργότερα θα σχεδιάσει και το *Palazzo Massimo alle Colonne*, το οποίο μόλις περιγράψαμε, ωστόσο είναι πιθανόν στην έπαυλη αυτή να συνέβαλλε και ο *Giuliano da Sangallo*.

Η βίλα ανεγείρεται μεταξύ του 1506 και του 1510 για λογαριασμό του πλούσιου Σιενέζου τραπεζίτη και παπικού θησαυροφύλακα του Πάπα Ιουλίου Β΄ *Agostino Chigi*.⁹⁰ Το 1577 η έπαυλη θα αγοραστεί από την οικογένεια *Farnese* και από εκεί θα πάρει και το όνομά της "*Farnesina*". Βέβαια η πρόθεση για την απόκτηση της βίλας από την οικογένεια *Farnese* προϋπήρχε, αφού υπάρχουν πηγές που αναφέρουν ότι ο Μιχαήλ Άγγελος, ήδη από την εποχή που δούλευε στο μέγαρο, είχε προτείνει την κατασκευή της γέφυρας που θα ενώνει το *Palazzo* με την άλλη όχθη του Τίβερη και συγκεκριμένα με τη βίλα, ωστόσο η πρόταση αυτή δεν υλοποιήθηκε ποτέ.

Η κάτοψη της βίλας έχει μορφή σχήματος Π και στο ισόγειο, στην εσωτερική παρειά της κύριας πτέρυγας βρίσκεται *loggia* πλάτους πέντε διαχωρών, αντίστοιχη με εκείνη που συναντάμε στα αίθρια των αστικών μεγάρων. Όμως, σε αντίθεση με τις περισσότερες περιπτώσεις, η *loggia* ανοίγεται μόνο στο ισόγειο και σε αυτή την περίπτωση στρέφεται προς έναν εξωτερικό χώρο και όχι προς μία εσωτερική αυλή. Όμως, και στις δύο περιπτώσεις, ο χώρος αυτός (είτε εσωτερικός είτε εξωτερικός ως προς το σώμα του κτηρίου) είναι διαμορφωμένος και "πλήρως" ελεγχόμενος από τον εκάστοτε ιδιοκτήτη, επομένως και στις δύο περιπτώσεις αναπτύσσεται μία παρόμοια σχέση. Η μορφολογία της *loggia* είναι πιο σύνθετη από εκείνη που χρησιμοποιήθηκε κατά την πρώτη περίοδο και είναι αντίστοιχη με εκείνες των μεγάρων της ώριμης περιόδου. Σε αυτή εμφανίζονται πεσσοί που καλύπτουν το σύνολο του ύψους του ισόγειου μέχρι το οριζόντιο γείσο και εκατέρωθεν αυτών εφάπτονται μικρότεροι πεσσοί που συμβάλλουν στη στήριξη των ημικυκλικών τοξωτών ανοιγμάτων. Η *loggia* αυτή στο εσωτερικό του σώματος του κτηρίου, μαζί με το σχήμα Π, το οποίο παραπέμπει στο ήμισυ της δομής του *Palazzo*, εντείνει τη σχέση των δύο τύπων κτηρίου, η σύνδεση των οποίων επεκτείνεται και σε άλλα επίπεδα. Στη *Villa Farnesina* υπάρχει σαφής διαχωρισμός των ορόφων, αντίστοιχος προς εκείνον των αστικών μεγάρων, με τη χρήση του γείσου, την παρουσία του οποίου αναφέραμε κατά τη μορφολογική ανάλυση της *loggia*. Παράλληλα, η χρήση των ρυθμών

⁹⁰ Cresti & Rendina 2013, 102-109

Lotz 1995, 45-60, Christoph Luitpold Frommel 2007, 146-154

ιστότοπος: Wikipedia Villa Farnesina (https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Farnesina)

επεκτείνεται σε όλο το σώμα του κτηρίου με την παρουσία ενσωματωμένων παραστάδων, κατά τρόπον αντίστοιχο με τον χειρισμό της όψης του Palazzo della Cancelleria. Βέβαια, στην περίπτωση της βίλας Farnesina, δεν υπάρχει υπέρθεση των ρυθμών και τα διάχωρα της όψης διαμορφώνονται με τρόπο ανάλογο του μεγάρου Rucellai, ωστόσο γίνεται ένα σαφές βήμα εξέλιξης ανάλογης προς αυτή που συναντάται και στα αστικά μέγαρα την ίδια περίοδο. Ουσιαστικά περνάμε από τη μερική χρήση στοιχείων που παραπέμπουν στο αρχαίο παρελθόν, όπως είναι το παράδειγμα της βίλας Medici a Poggio a Caiano, σε μία ολική αντιμετώπιση της όψης με σαφέστερη την οργάνωση αυτών των στοιχείων.

Η άλλη έπαυλη που ανηγείται στη Ρώμη αυτή την περίοδο και που η δομή της μπορεί να έρθει σε άμεσο συσχετισμό με εκείνη των αστικών μεγάρων είναι η Villa Madama στο λόφο Monte Mario στη Ρώμη. Το έργο ξεκίνησε ύστερα από ανάθεση του Καρδινάλιου Giulio de' Medici στο Ραφαήλ και το όνομα "Madama" το πήρε από την Μαργαρίτα της Αυστρίας, που έζησε εκεί.⁹¹ Η κατασκευή ξεκίνησε το 1518, όμως ο πρόωρος θάνατος του αρχιτέκτονα, μόλις σε ηλικία 37 ετών, δύο χρόνια αργότερα (1520) άφησε την κατασκευή καθώς και τα σχέδια ημιτελή, την ολοκλήρωση των οποίων ανέλαβε ο Antonio da Sangallo ο νεότερος. Και μόνο από τα ονόματα των αρχιτεκτόνων μπορούμε να κατανοήσουμε τη σημασία και την ποιότητα του έργου, ωστόσο δεν ήταν οι μόνες μεγάλες προσωπικότητες που συνέβαλλαν στο συγκεκριμένο εγχείρημα, καθώς, μεταξύ άλλων, για το διάκοσμο της έπαυλης εργάστηκαν οι Giulio Romano, Baldassare Peruzzi, Giovanni da Udine (με τη δημιουργία αναγλύφων εμπνευσμένα από την πρόσφατη ανακάλυψη των δακοσμητικών μοτίβων (grotesche) του Χρυσού Οίκου του Νέρωνα), ο Giovan Francesco Penni καθώς και ο Φλωρεντινός γλύπτης Baccio Bandinelli. Οι εργασίες έπειτα από την απροσδόκητη διακοπή τους συνεχίστηκαν κατά το 1524-25, μετά την εκλογή του νέου Πάπα το 1523 (Πάπας Κλήμης VI, δεύτερος Πάπας προερχόμενος από τον οίκο των Μεδίκων) και τερματίστηκαν βιαίως ξανά το 1527 με τη Λεηλασία της Ρώμης, με αποτέλεσμα τη μη ολοκλήρωση του έργου.⁹² Έκτοτε, το έργο παρέμεινε ημιτελές, καθώς σε αυτό έγιναν μόνο μερικές εργασίες ανοικοδόμησης και όχι περάτωσης της κατασκευής. Το αρχικό σχέδιο εμφανίζει ένα κτήριο με μία (αρκετά) επιμήκη δομή, η οποία έχει ως κεντρικό σημείο της σύνθεσης ένα κυκλικό αίθριο από το οποίο διέρχονται οι δύο εγκάρσιοι μεταξύ τους άξονες σχετικής

⁹¹ Ιστότοποι: Wikipedia Villa Madama (https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Madama)
Wikipedia Margaret of Parma (https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_of_Parma)

⁹² Cresti & Rendina 2013, 148-155
Christoph Luitpold Frommel 2007, 121-124
Lotz 1995, 29-30

συμμετρίας και το οποίο περιβάλλεται από τους κύριους χώρους της κατοικίας καθώς και τα κλιμακοστάσια. Αυτή η δομή μπορεί να μας παραπέμψει εύκολα στο χειρισμό του Palladio (στην villa Capra) ή και στο σπίτι της Μάντοβα (η κάτοψη του οποίου παρατίθεται παρακάτω-εικ. 103), όμως πέραν κάθε αμφιβολίας το πρότυπο αυτής της σύνθεσης αποτελεί η περιγραφή της Villa Romana του Πλίνιου του νεότερου. Αυτό συμβαίνει καθώς η villa έχει αποβάλει τον αγροτικό χαρακτήρα που είχαν όλες οι επαύλεις εκείνη την περίοδο και πρωτεύοντα ρόλο έρχονται να πάρουν οι έννοιες της σκόλης, της ξεκούρασης, της αναψυχής και της απόλαυσης του φυσικού τοπίου. Την παρατήρηση αυτή έρχονται να επιβεβαιώσουν και μία σειρά από χώρους εξειδικευμένους για τέτοιου είδους δραστηριότητες, όπως είναι ένα υπαίθριο θέατρο, ο ιππόδρομος καθώς και μία λίμνη και εκτροφείο ψαριών. Χώροι στους οποίους μπορούν να λάβουν χώρο δραστηριότητες για επισκέπτες και ιδιοκτήτες σύμφωνα με τα πρότυπα ζωής της εποχής και οι οποίες περιγράφονται από τον Leon Battista Alberti στο σύγγραμμά του. Η ύπαρξη των χώρων αυτών μάλιστα μπορεί να μας παραπέμψει και σε έναν συσχετισμό με την Villa Adriana (παρά του ότι το μέγεθος της δεύτερης είναι πολλαπλάσιο) και μία τέτοια ενέργεια θα μπορούσε να λειτουργήσει και ως μία ένδειξη δύναμης και νομιμοποίησης της εξουσίας του οίκου.⁹³ Επιστρέφοντας τώρα στο επίπεδο της δομής, είναι εμφανής από το σχέδιο ότι η πρόσβαση στο χώρο γίνεται από την στενή πλευρά του κτηρίου και ακολουθείται η αλληλουχία δρόμος, στοά, εσωτερική αυλή - αίθριο, στοά, κήπος, με την ύπαρξη ωστόσο ενός ενδιάμεσου χώρου μεταξύ των δύο πρώτων στοιχείων για μία ακόμα πιο ομαλή μετάβαση, καθώς το πλεόνασμα χώρου επιτρέπει τέτοιου είδους χειρισμούς.

Η μη ολοκλήρωση του κτηρίου μας περιορίζει κάπως στο να αντιληφθούμε το βαθμό που αυτή η δομή θα ακολουθούσε τα πρότυπα των αστικών μεγάρων, όμως ένας τέτοιος συσχετισμός είναι αναπόφευκτος και απλά αφήνει στη σφαίρα της φαντασίας το βαθμό αυτής της σχέσης.⁹⁴

⁹³ Leon Battista Alberti 1988, 117-153

⁹⁴ Georgia Clarke 2003



53. Προσωπογραφία του Piero di Lorenzo de' Medici



54. Προσωπογραφία του Girolamo Savonarola



55. Προσωπογραφία του πάπα Αλεξάνδρου ΣΤ'



56. Προσωπογραφία του Ludovico Sforza



57. Προσωπογραφία του πάπα Λέοντα Ι'



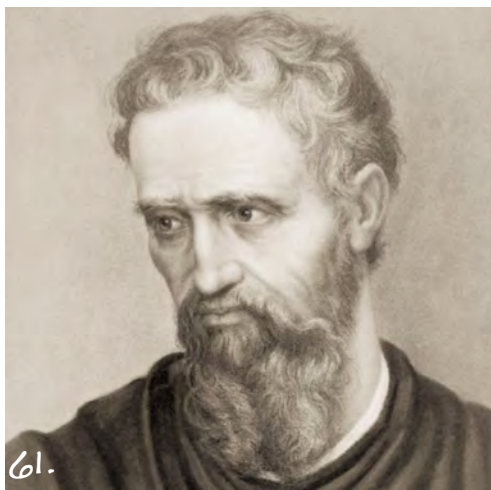
58. Προσωπογραφία του πάπα Ιουλίου Β'



Προσωπογραφία του Donato Bramante



Προσωπογραφία του Raffaello Sanzio



Προσωπογραφία του Michelangelo

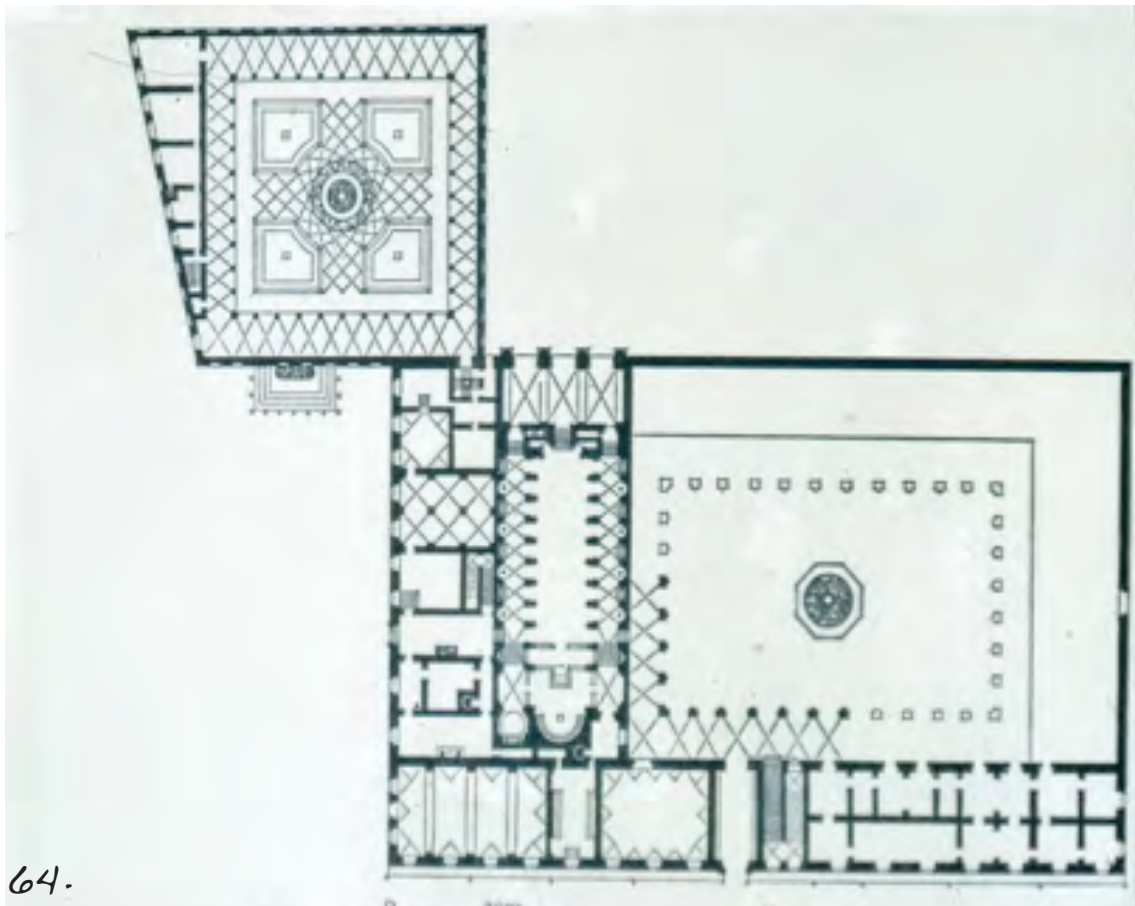


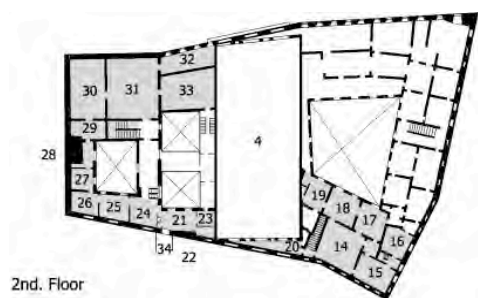
Προσωπογραφία του Μ. Λουθήρου



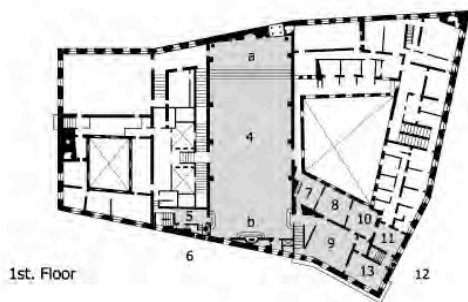
Φωτογραφία της κύριας όψης του Palazzo Venezia

Κάτοψη του Palazzo Venezia

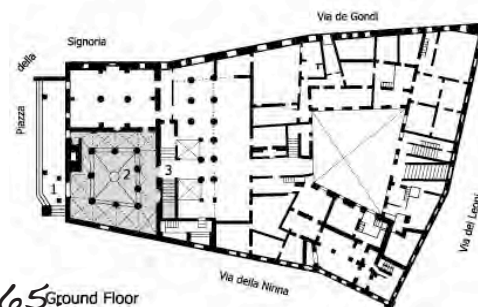




2nd. Floor



1st. Floor



65 Ground Floor



Κατόψεις και φωτογραφία του Palazzo Vecchio

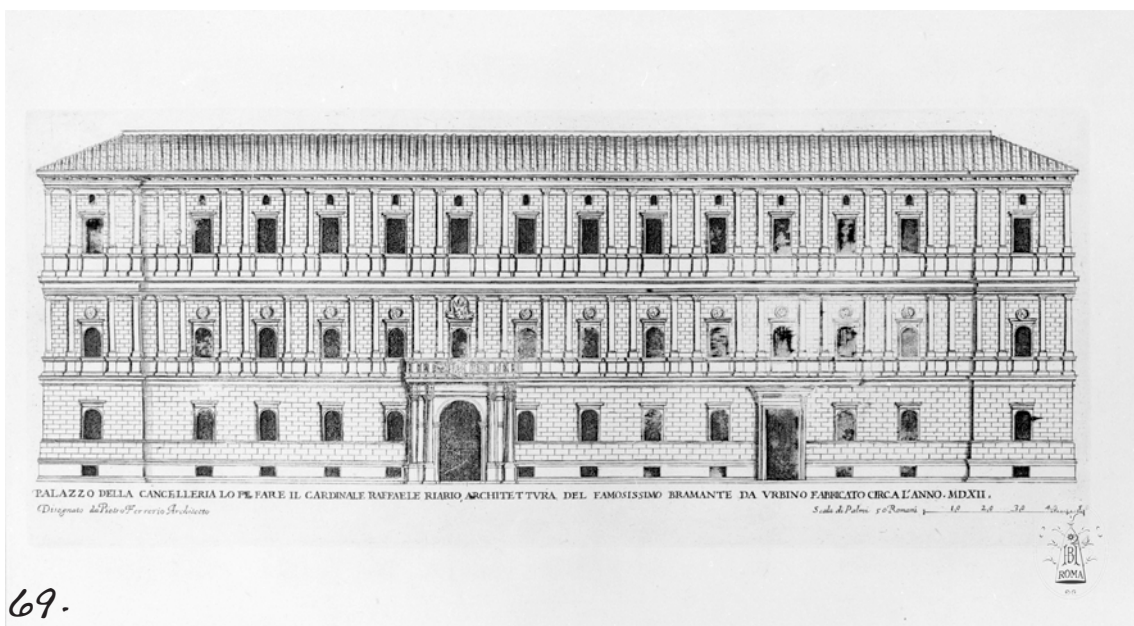
Λεπτομέρεια με το οικόσημο του πάπα Παύλου Β' (Pietro Barbo) στο Palazzo Venezia

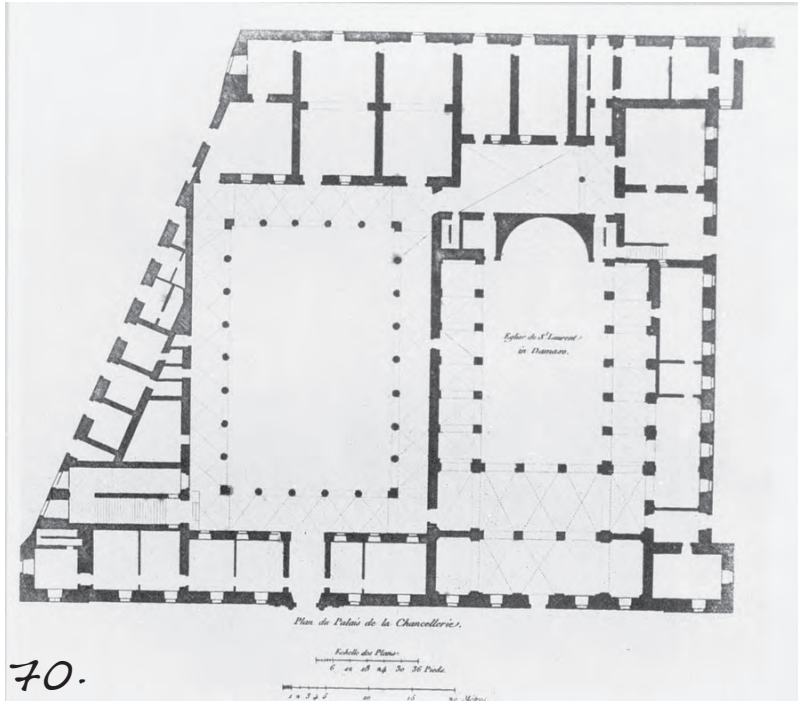




Φωτογραφία του Palazzo della Rovere (με το sgraffito στην πλάγια όψη)

Κύρια όψη του Palazzo della Cancelleria





αριστερά: κάτοψη του
Palazzo della Cancelleria

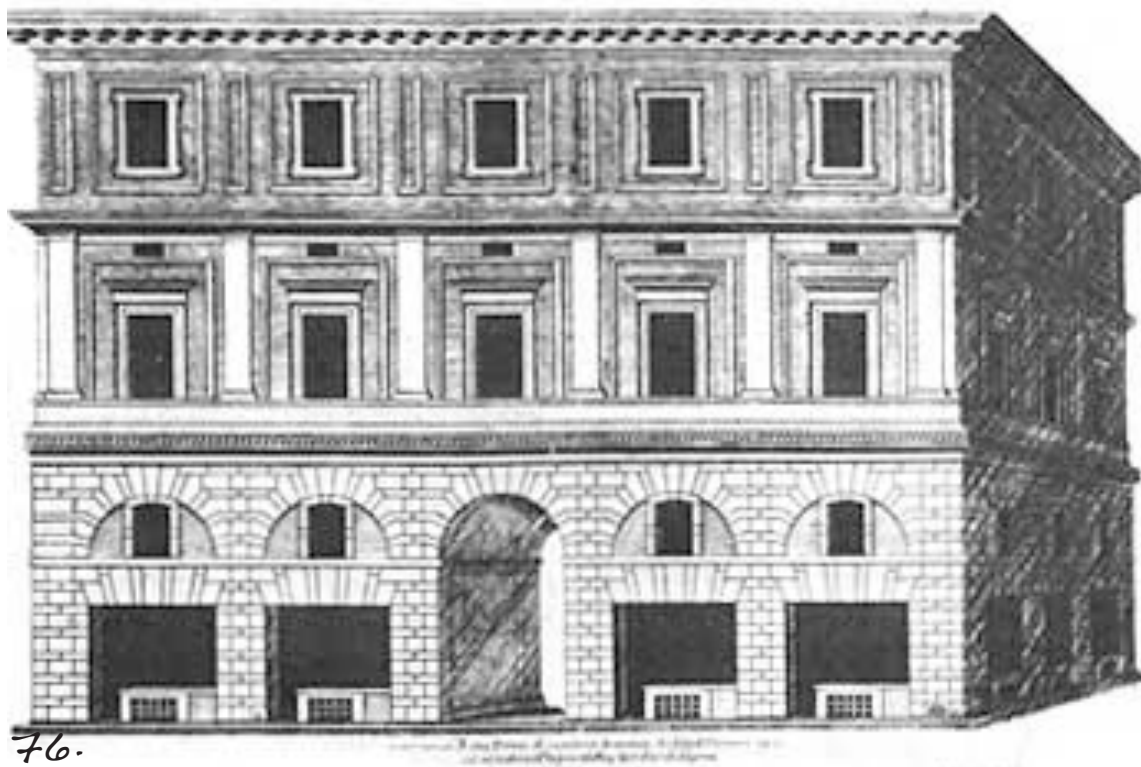
κάτω: φωτογραφίες της
όψης και της εσωτερικής
αυλής του μεγάρου



Σχέδιο της κύριας όψης και προοπτικό του Palazzo Caprini



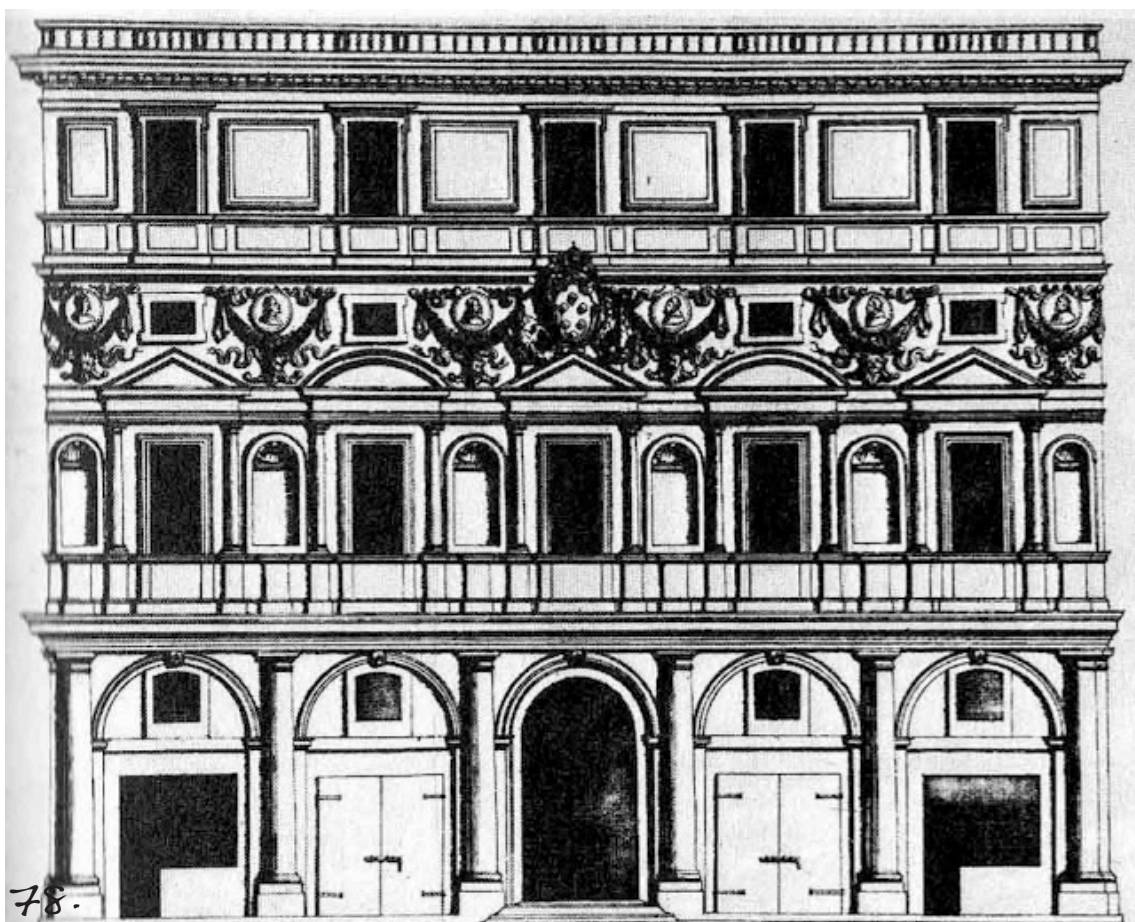
Φωτογραφία και σχέδιο του Palazzo Alberini

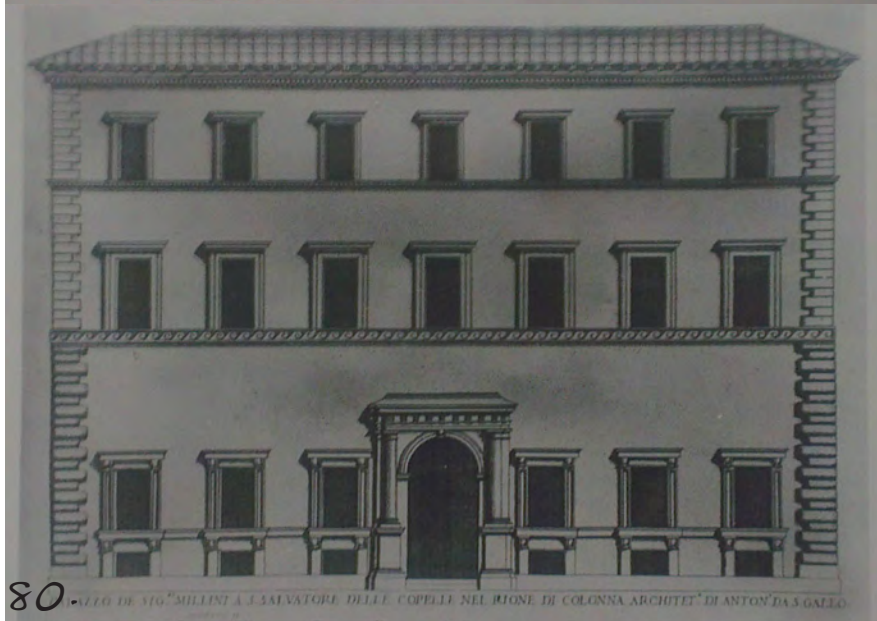
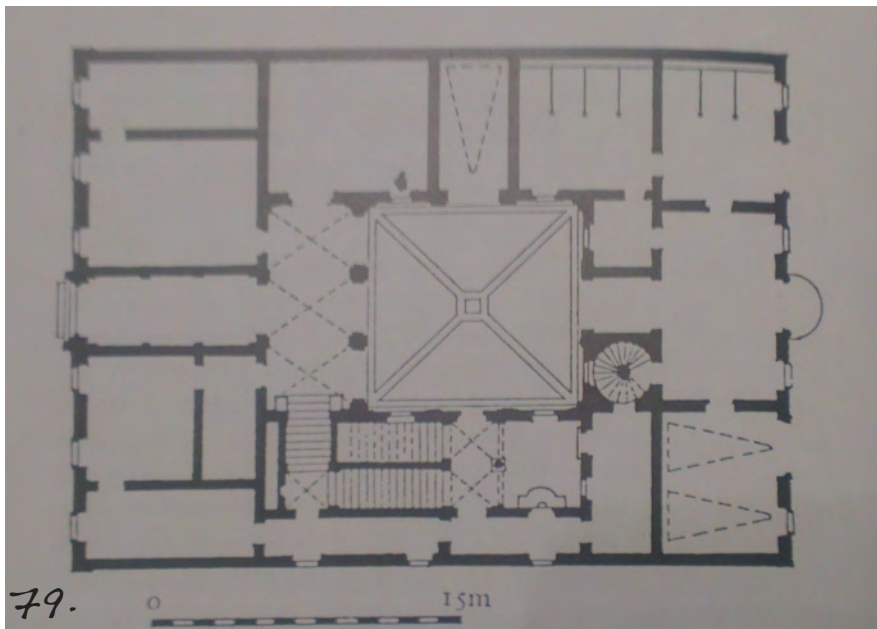


Προοπτικό σχέδιο του Palazzo Vidoni Caffarelli

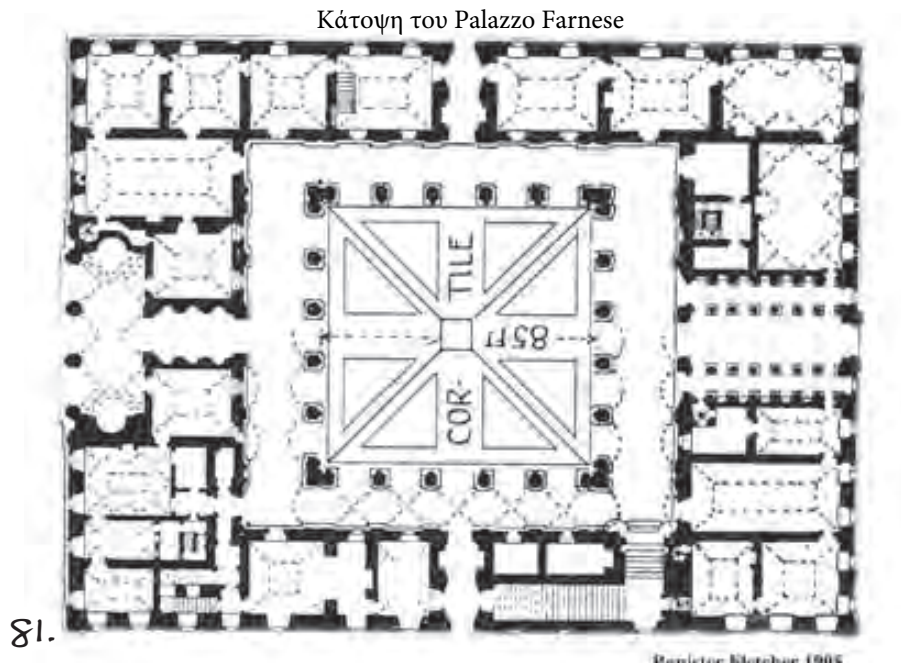


Όψη του Palazzo dell' Aquila

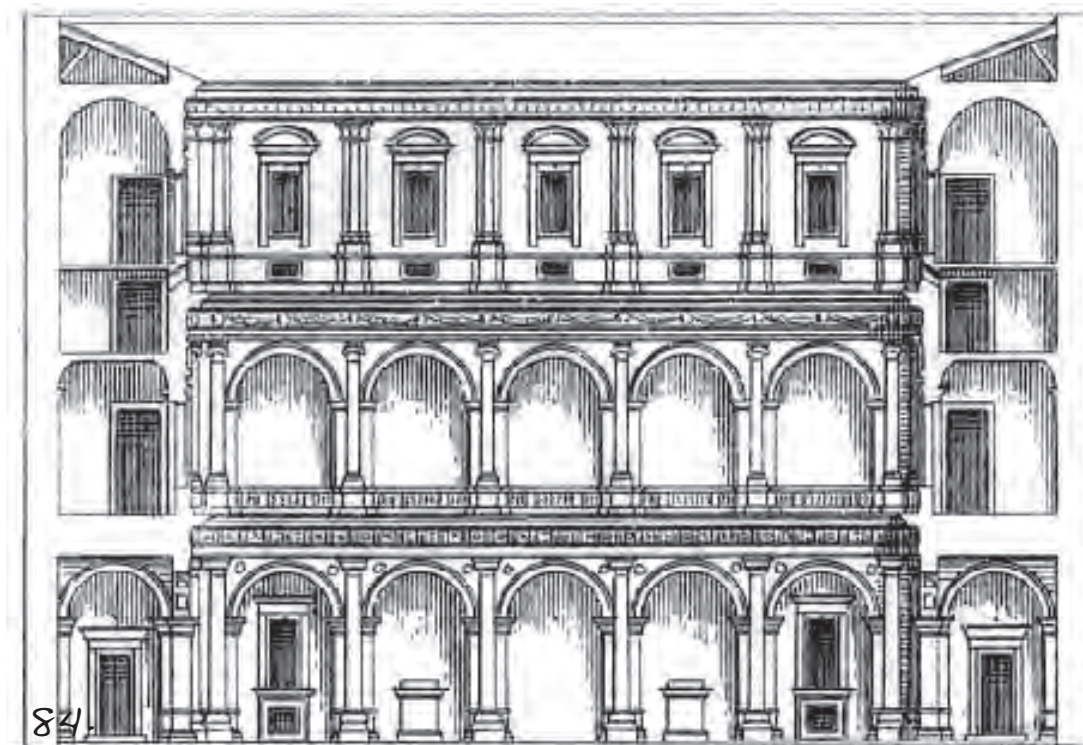




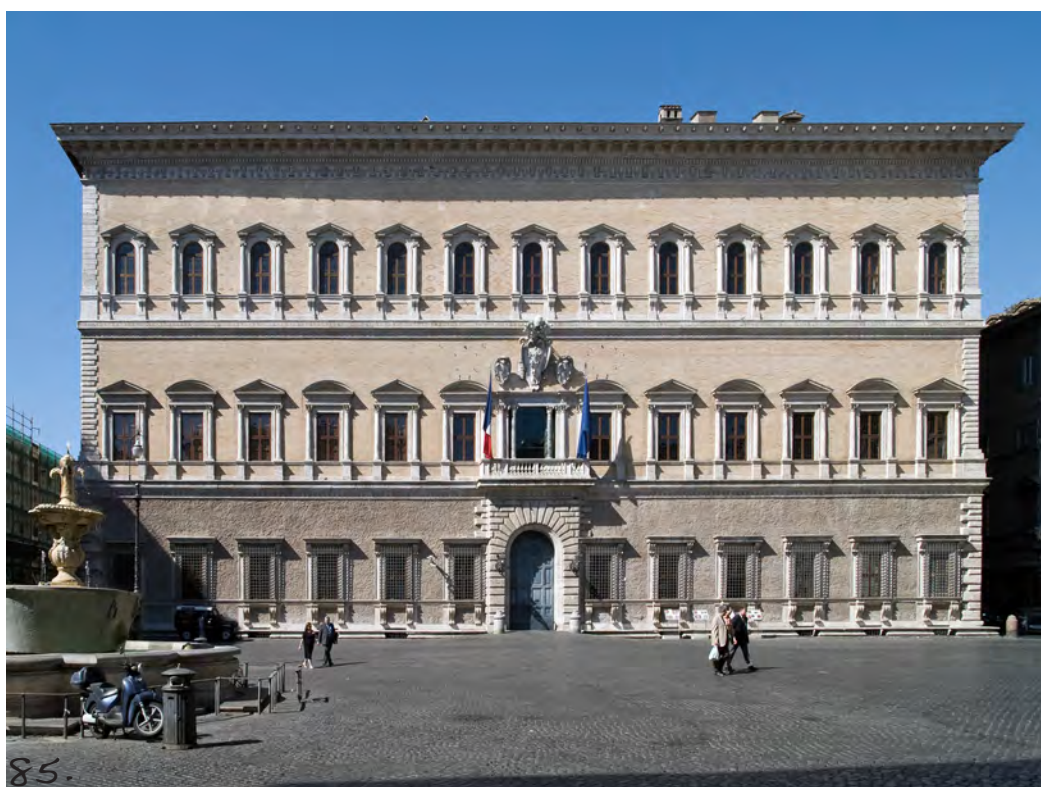
Κάτοψη του Palazzo Farnese

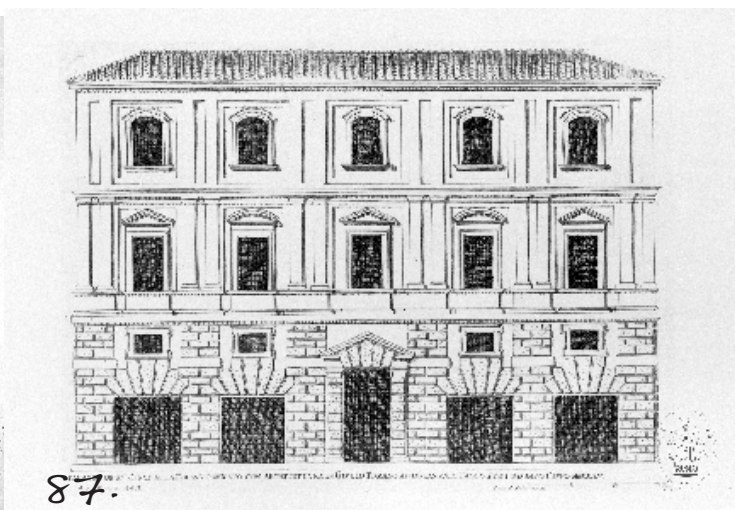
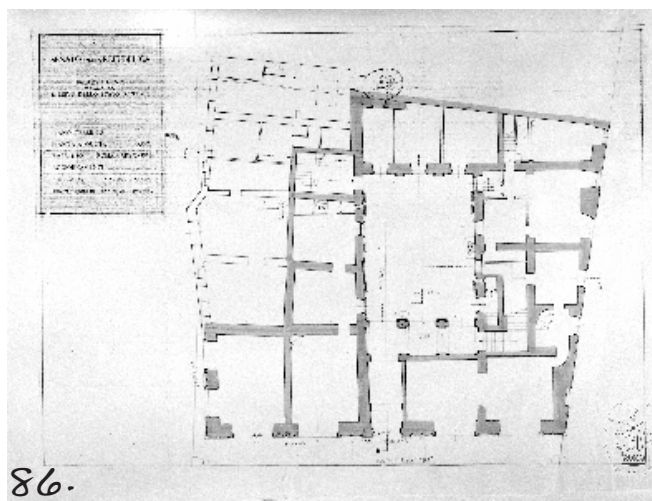


Όψεις του Palazzo Farnese



Φωτογραφία της κύριας όψης του Palazzo Farnese





Κάτοψη και όψη του Palazzo Maccarani Stati



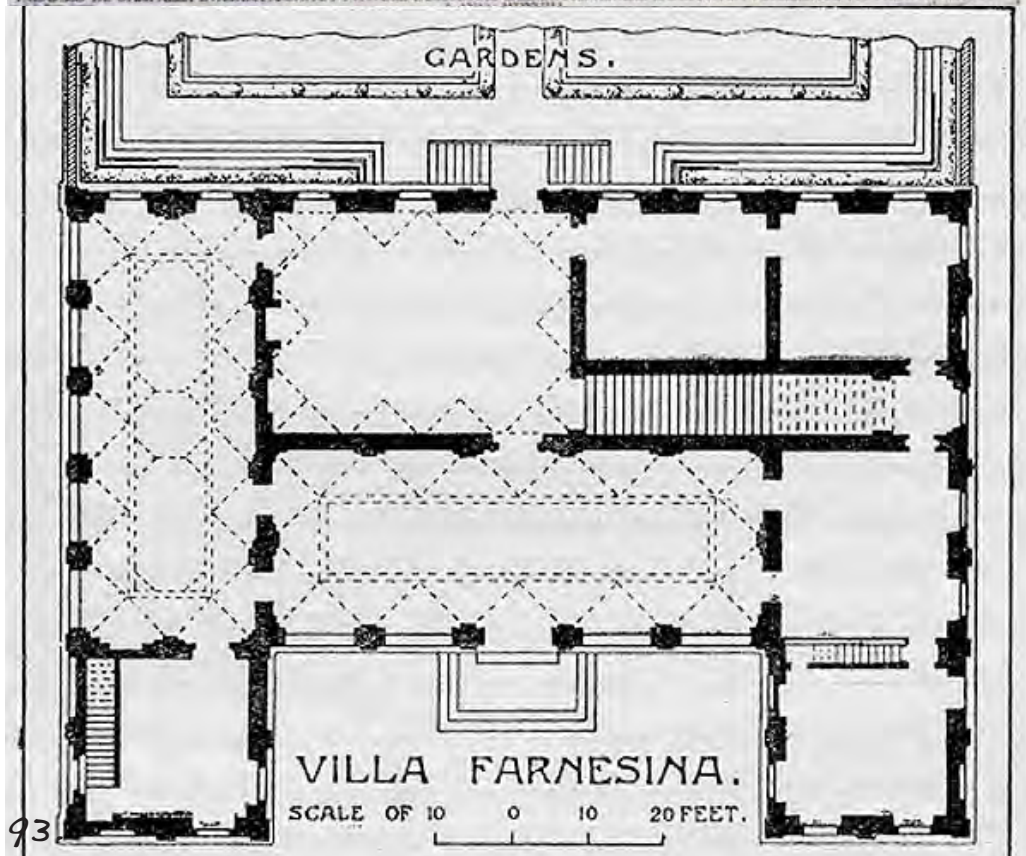
Κάτοψη και όψη του Palazzo Massimo alle Colonne



αριστερά: απεικόνιση
Agostino Chigi

δεξιά: απεικόνιση
Baldassare Peruzzi

κάτω: όψη και κάτοψη
της Villa Farnesina





Φωτογραφία της Villa Farnesina



Φωτογραφία των Νωπογραφιών της Villa Farnesina



96.

Προσωπογραφία του πάπα Κλήμη Ζ'



97.

Απεικόνιση του Antonio da Sangallo



98.

Προσωπογραφία της Μαργαρίτας της Αυστρίας



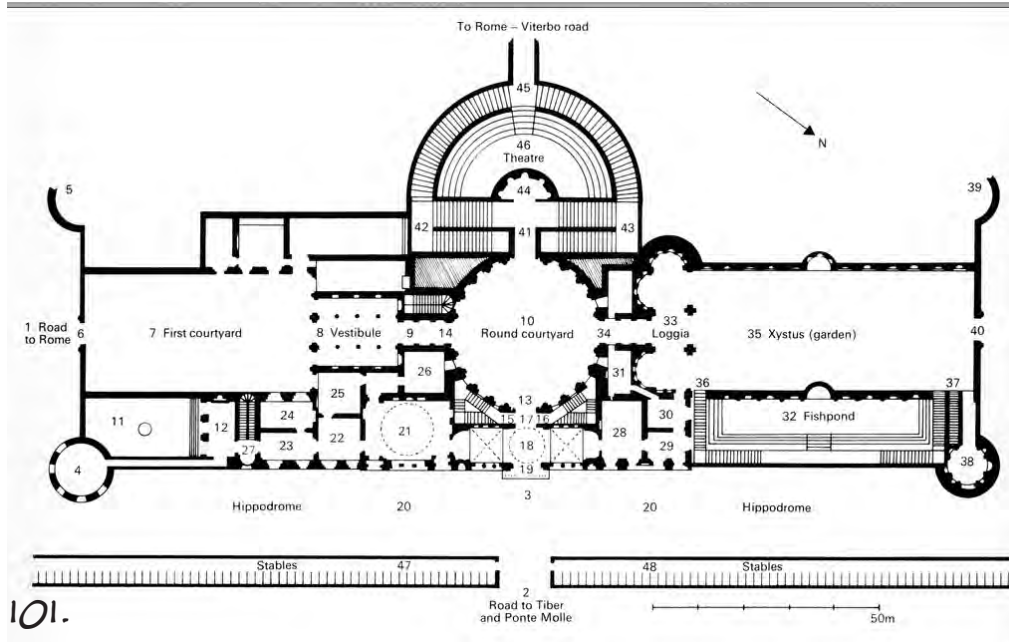
99.

Φωτογραφία του αιθρίου της Villa Madama

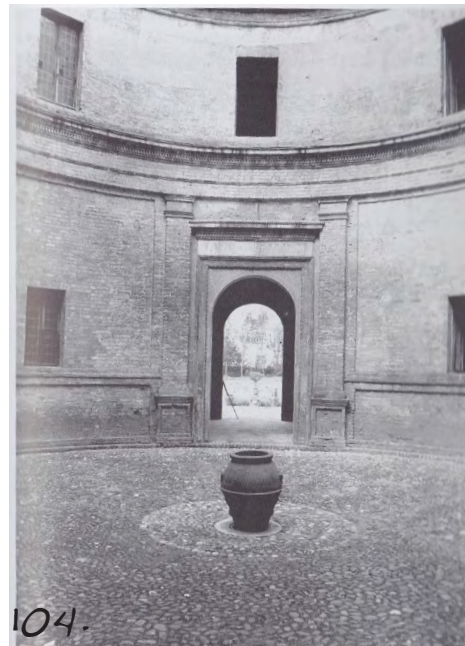
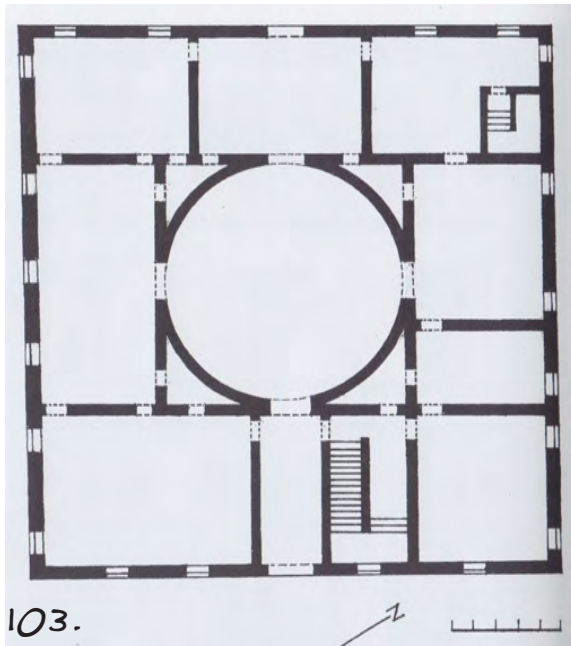


100.

Κάτοψη και όψη της Villa Madama



Κάτοψη του σπιτιού στη Μάντοβα και άποψη του αιθρίου του



4. Μέγαρα και Επαύλεις της εποχής του Μανιερισμού εκτός Ρώμης

4.1 Τα μέγαρα.

Σε αυτό το σημείο, προκειμένου να έχουμε μία σαφέστερη και πληρέστερη εικόνα της εξέλιξης των προς εξέταση κτηρίων αυτή τη χρονική περίοδο, η εργασία μας θα στραφεί σε δύο μέγαρα, ένα του **Andrea Palladio** και ένα του **Giulio Romano**. Το πρώτο είναι το **Palazzo Chiericati** στην Βιτσέντζα και το άλλο είναι το **Palazzo del Te** στην Μάντοβα. Παρότι το μέγαρο **Te** προηγείται χρονικά του έργου του **Palladio**, κρίνεται σκόπιμο για την καλύτερη μετάβαση αλλά και ροή της παρούσας εργασίας να αναλυθεί δεύτερο (και μάλιστα στο κεφάλαιο των επαύλεων λόγω της υβριδικής του μορφής).

Στο σύγγραμμά περί αρχιτεκτονικής του **Andrea di Pietro della Gondolla**, ευρύτερα γνωστού ως **Andrea Palladio**,⁹⁵ το έργο του οποίου είναι απaráμιλλο και θα επηρεάσει περισσότερο από κάθε άλλου αρχιτέκτονα την ιστορία της αρχιτεκτονικής, μπορούμε να δούμε πολλά και διάφορα αστικά μέγαρα, ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος (αν όχι το σύνολο) αυτών είναι μικρά και εντάσσονται σε ένα μέτωπο κτηρίων, κάτι που επιφέρει πολλούς περιορισμούς στον σχεδιασμό. Η τάση, ωστόσο, να ακολουθηθεί η τυπολογία ακόμη και κάτω από όλους τους περιορισμούς που συναντά είναι κάτι παραπάνω από προφανές. Το πλέον ιδιαίτερο εγχείρημά του, που αξίζει να εξεταστεί αυτοτελώς, είναι το **Palazzo Chiericati**, καθώς είναι το μόνο που υλοποιήθηκε χωρίς μεγάλες αποκλίσεις από το αρχικό σχέδιο (παρότι, όπως θα δούμε, υπάρχει μία σημαντική διαφοροποίηση από την αρχική θέληση του αρχιτέκτονα, ωστόσο και αυτή η τροποποίηση έγινε από τον ίδιο ύστερα από την επιθυμία του ιδιοκτήτη).⁹⁶ Παράλληλα αποτελεί το μοναδικό αστικό μέγαρο του **Andrea Palladio**, που μπορούμε εν μέρει να το αντιληφθούμε ως αυτόνομη οντότητα (παρά του ότι το κτήριο δεν καταλαμβάνει το σύνολο ενός οικοδομικού τετραγώνου, 'όπως είναι σύνηθες στην ολοκληρωμένη τυπολογία), καθώς η κύρια όψη του (η οποία αναφέρεται στην πλατεία της περιοχής) είναι αυτοτελής και δεν αποτελεί μέρος ενός ευρύτερου μετώπου.

⁹⁵ Marco Cattaneo & Jasmina Trifoni 2010,
ιστότοπος: [Wikipedia Andrea Palladio \(https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Palladio\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Palladio)

⁹⁶ Andrea Palladio 1965, 37-56,
Christoph Luitpold Frommel 2007, 205
Wundram 1993, 78-87
Lotz 1995, 154-155
Rudolf Wittkower 1971, 76-88
Ackerman 1991, 160-185
Ρόμπερτ Φυρνώ - Τζόρνταν 1981, 219-278
David Watkin 2007, 212-248
ιστότοπος: [Wikipedia Palazzo Chiericati \(https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Chiericati\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Chiericati)

Τα σχέδια του μεγάρου είχαν ολοκληρωθεί ήδη από το 1550 και η έναρξη των εργασιών τοποθετείται την άνοιξη του 1551. Κτίτορας του έργου εμφανίζεται από τον ίδιο τον Palladio στο σύγγραμμά του “Τέσσερα Βιβλία Αρχιτεκτονικής” ο Valerio Chiericato, αν και υπάρχουν άλλες πηγές που αναφέρουν ότι η ανάθεση του έργου έγινε από τον πατέρα του Girolamo Chiericato. Σε κάθε περίπτωση όμως, είναι σίγουρο, ότι η ανέγερση του έργου ακολούθησε γοργούς ρυθμούς μέχρι και το 1554 (έτος κατά το οποίο είχε ήδη ολοκληρωθεί η νότια loggia του κτηρίου). Ο γοργός αυτός ρυθμός ανοικοδόμησης ανακόπηκε το έτος 1556, λόγω των οικονομικών δυσχερειών αλλά και της πανώλης που έπληξε την Vicenza. Τον επόμενο χρόνο μάλιστα επήλθε και ο θάνατος του Girolamo Chiericato (1557) και το έργο πλέον συνεχίστηκε (πέραν κάθε αμφιβολίας) από τον Valerio, ο οποίος και πρώτος το κατώκησε το 1570. Ωστόσο, το κτήριο παρέμεινε ατελές και πολύ μετά τον θάνατο τόσο του αρχιτέκτονα (1580) όσο και του ιδιοκτήτη (1609). Οι πρώτες πηγές που αναφέρουν το κτήριο ολοκληρωμένο είναι αυτές του Francesco Muttoni το 1746.

Παρ’ότι όμως η ολοκλήρωση του κτηρίου αργεί πολύ να έλθει, το τελικό αποτέλεσμα δεν απέκλινε από τον αρχικό σχεδιασμό (όπως έχει ήδη αναφερθεί). Μόνη διαφοροποίηση αποτέλεσε η επέκταση του σαλονιού στο Piano Nobile (παίρνοντας χώρο που αρχικά προοριζόνταν για τη loggia), ωστόσο και γι’ αυτή τη διαφοροποίηση η απόφαση είχε ήδη ληφθεί ενόσω ο αρχιτέκτονας βρίσκονταν ακόμη εν ζωή, ύστερα από παρέμβαση του ιδιοκτήτη (ο οποίος επιθυμούσε μία πιο ευρύχωρη σάλα από την αντίστοιχη του ισογείου). Άλλωστε, η επεξεργασία της όψης στο συγκεκριμένο σημείο με έντονο βάθος, προκειμένου να υπάρξει μία αρμονικότερη ένταξή της με τις πλευρικές loggie που δημιουργούνται, και η οποία είναι ανάλογη με εκείνη των ρωμαϊκών μεγάρων, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το αποτέλεσμα αυτής της διαφοροποίησης από την αρχική επιθυμία του αρχιτέκτονα.

Η loggia σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσε να συσχετιστεί, και όχι εσφαλμένα, με την αντίστοιχη του Palazzo Piccolomini στην Pienza, καθώς εμφανίζουν κοινά στοιχεία τόσο σε επίπεδο ένταξης στο κτήριο (κυρίως ο αρχικός της σχεδιασμός) όσο και σε λόγο ύπαρξης, καθώς την εποχή ανοικοδόμησης του και το Palazzo Chiericati βρίσκονταν στις παρυφές της πόλης και είχε άμεση σχέση με το φυσικό τοπίο. Ωστόσο, σε αυτή την περίπτωση υπάρχει και μία σημαντική διαφοροποίηση, ενώ η loggia του μεγάρου της Πιένζα γειτνιάζει με τον ιδιωτικό κήπο, η loggia στην περίπτωση αυτή γειτνιάζει με δημόσιο χώρο και συγκεκριμένα με την Piazza Isola, την οποία καλείται να πλαισιώσει. Άλλωστε υπάρχει και εξ αρχής δέσμευση για την ύπαρξή της, καθώς είναι γνωστό ότι οι loggie θεωρούνταν ως το πλέον κατάλληλο στοιχείο πλαισίωσης των δημόσιων χώρων ήδη από την all’ antica περίοδο. Το ιδιοφυές στο

χειρισμό του Palladio έγκειται στο ότι η loggia αυτή βρίσκεται σε ένα ιδιωτικό κτήριο, στο οποίο δημιουργείται ένας σχεδόν ημι-δημόσιος δρόμος στο ισόγειο του, δημιουργώντας μία ενδιαφέρουσα πλοκή μεταξύ δημόσιου, ημι-δημόσιου και ιδιωτικού χώρου (σχέση η οποία εξετάζεται σε όλα τα μέγαρα και μπορεί να δώσει πολλά ενδιαφέροντα συμπεράσματα).⁹⁷

Στο Palazzo Chiericati παρουσιάζεται επίσης και απόκλιση από την τυπική τυπολογία στο επίπεδο της δομής, καθώς η είσοδος γίνεται απευθείας στο κύριο σώμα του κτηρίου χωρίς να μεσολαβεί η τυπική μετάβαση “δρόμος - στοά - εσωτερική αυλή” που έχουμε ήδη αναφέρει. Αιτίες που οδήγησαν σε αυτή την απόφαση μπορούμε να εικάσουμε πολλές, καθώς λόγω του περιορισμένου μεγέθους του δεν υπάρχει στο αίθριο περιστύλιο που να δημιουργεί την επιθυμητή αίσθηση (για έναν τέτοιο χώρο) παρά μόνο ένα τετράστυλο από την πλευρά εισόδου, που απλά αφήνει να εννοηθεί αυτή του η πρόθεση. Ακόμα μπορούμε να ισχυριστούμε ότι ο μικρός αυτός χώρος δεν ενδείκνυται ως χώρος “υποδοχής” του επισκέπτη από τον κύριο του μεγάρου και τη θέση αυτού παίρνει το σαλόνι (όπως συμβαίνει κατά κύριο λόγο στις επαύλεις), ωστόσο αυτό δεν μπορεί παρά να μένει στην σφαίρα των υποθέσεων, καθώς δεν υπάρχει κείμενο ή κάποια μαρτυρία που να καταγράφει αυτόν τον προβληματισμό (για την συγκεκριμένη περίπτωση) ή τουλάχιστον κάτι τέτοιο δεν έχει υποπέσει στην αντίληψη του γράφοντος. Επίσης, πρέπει να επισημάνουμε ότι υπάρχουν και άλλα “palazzetti” τα οποία έχουν εξίσου μικρές αυλές, που όμως συνεχίζουν να λειτουργούν κατά τρόπο παρόμοιο των μεγάλων palazzi (μεταξύ άλλων υπάρχουν και δημιουργίες του ίδιου αρχιτέκτονα), αυτό μας κάνει να συμπεράνουμε ότι αυτός ο ιδιαίτερος χειρισμός αποτελεί συνετή αρχιτεκτονική επιλογή και όχι μία λύση ανάγκης. Το γεγονός που θα μπορούσε κάποιος να ισχυριστεί ότι οδήγησε σε αυτή την επιλογή μπορεί να είναι και το ότι ο Valerio Chiericato χρησιμοποίησε το μέγαρο ως κύρια κατοικία του πολύ πριν την ολοκλήρωσή του, με αποτέλεσμα το ισόγειο να λειτουργεί ως χώρος κύριας κατοικίας και η ύπαρξη μίας στοάς κεντρικά θα τον διχοτομούσε σε δύο μέρη δύσκολα διαχειρίσιμα, τα οποία θα δυσχέραιναν τις λειτουργίες της καθημερινότητας. Επομένως θα ήταν πιθανόν να ειπωθεί ότι λειτουργικά εμπόδια οδήγησαν σε αυτή την επιλογή, κάτι που όμως απορρίπτεται από το γεγονός ότι ο σχεδιασμός (ο οποίος σε αυτό το σημείο δεν διαφοροποιείται καθόλου από την υλοποίησή του) είχε ολοκληρωθεί πολλά χρόνια πριν όλα αυτά ανακύψουν.

⁹⁷ Andrea Palladio 1965, 27-36

4.2 Οι επαύλεις.

Έχοντας πλέον δει τη δράση του **Andrea Palladio** στον τομέα των αστικών **μεγάρων**, θα ήταν συνετό πριν κλείσουμε το παρόν κεφάλαιο να εξετάσουμε και τρεις επαύλεις του αρχιτέκτονα (**Palladio**). Πρίν όμως προβούμε στην εξέταση των επαύλεων του **Palladio** κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε σε μια περιιαστική έπαυλη, το **Palazzo Te** του **Giulio Romano** στην Μάντοβα, το οποίο φέρνει τη σχέση **μεγάρου-βίλας** στην πλέον έκδηλη μορφή της.

Το **Palazzo del Te** στην Μάντοβα, ή **Palazzo del T**, όπως το αναγράφει ο **Vasari** στο σύγγραμμά του αποτελεί έργο του **Giulio Romano** του οποίου η κατασκευή αρχίζει περί το 1525-6 και περατώνεται στα τέλη του 1534, για να ικανοποιήσει την επιθυμία που ήδη από το 1524 είχε εκφράσει ο **Federico II Gonzaga**, να δημιουργήσει μία περιιαστική βίλα ("*villa suburbana*") κατάλληλα σχεδιασμένη για να καλύπτει κάθε δραστηριότητα αναψυχής. Βέβαια το αρχικό σχέδιο ήταν να οικοδομηθεί μία κατοικία για ξεκούραση κοντά στους στάβλους της οικογένειας, όμως η πρόθεση άλλαξε εξαρχής.⁹⁸

Το αρχιτεκτονικό έργο του **Giulio Romano** το συναντήσαμε αρχικά στη Ρώμη, στο **Palazzo Maccarani Stati**, αλλά και σε άλλα ως ζωγράφο και διακοσμητή (όπως για παράδειγμα στη **Villa Madama**). Στα κτήρια αυτά είδαμε να εισάγεται στην αρχιτεκτονική το στοιχείο του παράδοξου, ωστόσο σε αυτή την περίπτωση, καθώς και στις μετέπειτα επεμβάσεις του, όπως λ.χ. σε εκείνη του **Cortile della Cavallerizza** του 1539 στο **Palazzo Ducale** της Μάντοβα, το στοιχείο αυτό μεταθέτει τον Μανιερισμό σε μία άλλη διάσταση, καθώς το "παράδοξο" αρχίζει να γίνεται ο κανόνας στο μορφολογικό επίπεδο, χωρίς και να περιορίζεται μόνο σε αυτό.

Σε επίπεδο δομής το κτήριο διαρθρώνεται μεταξύ δύο κάθετων αξόνων ακολουθώντας μία "σχετική" διπλή συμμετρία. Η κάθε μία πτέρυγα αντιμετωπίζεται με παρόμοιο τρόπο, χειρισμός που σηματοδοτεί και μία ανάλογη επεξεργασία των όψεων, η κάθε μία εκ των οποίων φέρει μία κεντρικά τοποθετημένη είσοδο, από την οποία διέρχεται ο αντίστοιχος άξονας συμμετρίας. Όμως, ακόμη και σε μία τόσο "ισάξια" αντιμετώπιση υπάρχει ιεράρχηση, τοποθετώντας μία **loggia** (ανάλογη με εκείνη που εμφανίζει ο **Sebastiano Serlio** στο σύγγραμμά του *Περί Αρχιτεκτονικής* λίγα χρόνια αργότερα)⁹⁹ στην πτέρυγα που βρίσκεται από την πλευρά της πόλης,

⁹⁸ Lotz 1995, 76-82

Christoph Luitpold Frommel 2007, 129 -131

David Watkin 2007, 212-248

ιστότοπος: Wikipedia Palazzo del Te (https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_del_Te)

Wikipedia Giulio Romano (https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Romano)

⁹⁹ ιστότοπος: Wikipedia Sebastiano Serlio (https://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio)

χειρισμός που επιφέρει διαφοροποίηση μεταξύ των δύο αξόνων, μετατρέποντάς τους ένα σε πρωτεύοντα άξονα και τον άλλο σε δευτερεύοντα. Ωστόσο, η απόκλιση από την κλασικότητα γίνεται εμφανής εκ πρώτης όψεως από την διαφοροποίηση των αναλογιών. Επιλέγεται να σχεδιαστεί μία μακρόστενη όψη, με πλάτος τρεις φορές το ύψος του κτηρίου, καθώς η ελευθερία χώρου επιτρέπει μία τέτοια διάχυση του οικοδομήματος στο χώρο, και η αίσθηση αυτή του μήκους εντείνεται περισσότερο από την αντιμετώπιση της όψης κατά τρόπο τέτοιο, ώστε ηθελημένα να εμφανίζεται το κτήριο ενοποιημένο καθ' ύψος, χωρίς διαφοροποίηση των ορόφων. Ωστόσο, άλλη μία διαφοροποίηση εμφανίζεται και στο συσχετισμό των αναλογιών του αιθρίου με το σώμα του κτηρίου, καθώς το αίθριο είναι δυσανάλογα μεγαλύτερο (λογικό καθώς υπάρχει αφθονία χώρου, άρα δεν υπάρχει λόγος περιορισμού του μεγέθους, παράλογο ωστόσο ως προς την αιτία επιλογής μιας τέτοιας δομής σε αυτό το περιβάλλον). Η απάντηση σε αυτόν τον "παράδοξο" χειρισμό έγκειται στην πρόθεση του αρχιτέκτονα για πλήρη έλεγχο των οπτικών ερεθισμάτων του επισκέπτη του κτηρίου, του οποίου τα μορφολογικά στοιχεία έρχονται να εντείνουν τον παιγνιώδη χαρακτήρα του.

Σε μορφολογικό επίπεδο τα μανιεριστικά χαρακτηριστικά είναι ακόμη πιο έκδηλα. Εύκολα μπορεί να γίνει αντιληπτό ότι η επεξεργασία των όψεων γίνεται με τρόπο τέτοιο, που η αρχιτεκτονική, η ζωγραφική αλλά και η γλυπτική των γύψινων επιχρισμάτων (*stucco*) να εμπλέκονται και να εμφανίζονται ως ένα. Σε αυτή την κατεύθυνση βοήθησε η δεξιοτεχνία του ίδιου του αρχιτέκτονα και στους τρεις αυτούς τομείς. Αυτό οδήγησε και σε πολλές αποκλίσεις από τους κανόνες της ώριμης αναγεννησιακής περιόδου, τους οποίους ο *Giulio Romano* κατέχει, όπως γίνεται αντιληπτό από πάρα πολλές λεπτομέρειες τις οποίες χρησιμοποιεί. Αρχικά, στις εξωτερικές όψεις συναντάμε χρήση πεσσών δωρικού ρυθμού χωρίς διαχωρισμό των ορόφων (όπως ήδη έχει αναφερθεί), οι οποίοι όμως δεν τοποθετούνται ανά τακτά χωρικά διαστήματα, αλλά αντίθετα υπάρχει μία σταδιακή μετάθεση προκειμένου να ενταχθεί καλύτερα ο χειρισμός των γωνιών στο σώμα του κτηρίου. Στις εσωτερικές όψεις εγκαταλείπεται η χρήση των πεσών, τη θέση των οποίων παίρνουν ημικίονες του ίδιου ρυθμού (με εξαίρεση να αποτελεί ο χειρισμός των γωνιών) και ακολουθείται μία αναλόγως παράλογη διάταξη με το εξωτερικό. Εδώ οι ημικίονες τοποθετούνται ανά τακτά διαστήματα, αλλά ανά τρεις ημικίονες απουσιάζει ένας, τη θέση του οποίου καταλαμβάνει ένα τυφλό άνοιγμα, αντίστοιχο με εκείνο των παραθύρων της εξωτερικής πλευράς ενώ το υπερκείμενο τρίγλυφο έχει μετατοπιστεί προς τα κάτω, κάνοντας έτσι εντονότερα αισθητή την απουσία του ημικίονα και δίδοντας την αίσθηση της κατάρρευσης του όλου συστήματος. Παρόμοια μετατόπιση συναντάται και στα τρίγλυφα που βρίσκονται στο μικρό

διάκενο μεταξύ των ημικιόνων. Σε αυτό το σημείο έρχεται ο ζωγραφικός διάκοσμος να συνδεθεί με τον γλυπτό διάκοσμο και αυτό το συναντάμε στη *Sala dei Giganti*,¹⁰⁰ στην οποία η αίσθηση του καταρρέοντως συστήματος είναι ολική μέσω της ιλουζιονιστικής ζωγραφικής. Υποθέτουμε δε ότι η σύνδεση θα ήταν ακόμη εντονότερη, αν είχε διασωθεί το σύνολο του ζωγραφικού διακόσμου, αλλά δυστυχώς δεν υπάρχουν περαιτέρω στοιχεία για αυτή την παρατήρηση. Πέραν όλων αυτών των χαρακτηριστικών που συναντήσαμε υπάρχουν πάρα πολλές λεπτομέρειες που αποκλίνουν από το κλασικό πρότυπο, οι οποίες όμως μπορούν να χαρακτηριστούν ως ήσσονος σημασίας στο συγκεκριμένο έργο, καθώς οι περισσότερες έχουν ήδη εμφανιστεί στο *Palazzo Maccarani Stati* και αφορούν ως επί το πλείστον στην επεξεργασία του γύψινου επιχρίσματος (*stucco*). Η πλήρωση των κενών γίνεται με τη χρήση αδρά λαξευμένου έξιεργου, το οποίο είναι αλλού πιο τραχύ αλλού πιο λείο, ενώ η ασυνήθιστη χρήση του για την πλήρωση των αετωμάτων των ανοιγμάτων (κανονικών και τυφλών) δίδουν ορισμένα από τα άλλα μανιεριστικά του χαρακτηριστικά.

Επιστρέφοντας στον *Palladio*, κρίνεται σκόπιμη η εξέταση των τριών επαύλεων, γιατί οι δύο από αυτές λειτουργούν υποστηρικτικά της “υβριδικής μορφής” του *Palazzo del Te*, ενώ η τρίτη αποτελεί την έπαυλη, στην οποία ο αρχιτέκτων έδρασε με τη μεγαλύτερη ελευθερία (και για πολλούς αναλυτές αποτελεί την κορωνίδα των επιτευγμάτων του).

Έχοντας αναλύσει το *Palazzo del Te* ως ένα μέγαρο χωροθετημένο σε μία περιοχή, όπου θα άρμοζε καλύτερα μία έπαυλη (τουλάχιστον μία μορφή βίλας σύμφωνης με αυτές που έχουμε συνηθίσει μέχρι αυτή την περίοδο), σε αυτό το σημείο μπορούμε να δούμε μία έπαυλη που τείνει να πάρει τη μορφή αστικού μεγάρου και κατά συνέπεια να υπάρχει ένα παραπλήσιο σχεδιαστικό αποτέλεσμα, προερχόμενο ωστόσο από τη διαμετρικά αντίθετη πλευρά - διαδικασία.

Το κτήριο αυτό είναι η *Villa Sarego* (ή *Serego*), η ανέγερση της οποίας αρχικά πιθανολογείτο περί του 1550, αλλά αυτό δεν ήταν τίποτα παραπάνω από μία απλή υπόθεση. Μία περαιτέρω ανάλυση και μία πιο προσεκτική ματιά μπορεί να τοποθετήσει την έναρξη της κατασκευής της μεταξύ του 1560 και 1570.¹⁰¹ Ο ιδιοκτήτης που έδωσε την εντολή ανέγερσής της στον *Palladio* ήταν ο *Marcantonio Sarego*. Η βίλα δεν έμελε να περατωθεί ποτέ, κάτι που ωστόσο δεν το γνώριζε

¹⁰⁰ Ιστότοπος: Wikipedia Sala dei Giganti (https://it.wikipedia.org/wiki/Sala_dei_Giganti)

¹⁰¹ Andrea Palladio 1965, 37-56
Wundram 1993, 202-209
Rudolf Wittkower 1971, 70-75
Ackerman 1991, 19-80 και 160-185
Ιστότοπος: Wikipedia Villa Sarego (https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Serego)

ούτε ο ίδιος ο αρχιτέκτονας μέχρι το 1570 και ως εκ τούτου η έπαυλη παρουσιάζεται ως τελειωμένη στο συγγραφικό του έργο. Πέραν όμως του γεγονότος ότι η βίλα παρέμεινε ημιτελής και του ότι η σημερινή της μορφή έχει ως ένα βαθμό αλλοιωθεί από μία επέμβαση συντήρησης - αποκατάστασης το 1857 προκειμένου να θυμίζει ένα ολοκληρωμένο και όχι ημιτελές κτήριο, ο συσχετισμός της με το μέγαρο και τη Ρωμαϊκή κατοικία παραμένει προφανής, τόσο στο επίπεδο του υπάρχοντος κτηρίου, όσο και στα σχέδια, που δείχνουν την αρχική πρόθεση του αρχιτέκτονα, αλλά και σε γραπτές αναφορές του που συνδέουν την περιοχή της έπαυλης με το Ρωμαϊκό της παρελθόν.

Αρχικά, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από τα σχέδια του κτηρίου που συμπεριλαμβάνονται στο συγγραφικό έργο του **Andrea Palladio** και πιο συγκεκριμένα στο δεύτερο βιβλίου του, ο αρχιτέκτονας ήθελε να δημιουργήσει μία δομή σχεδόν πανομοιότυπη με αυτή του αστικού μεγάρου, καθώς το κτήριο αρθρώνεται γύρω από έναν άξονα συμμετρίας που συμπίπτει με τον αντίστοιχο άξονα κίνησης, που έχουμε ήδη επισημάνει στα **palazzi** (δρόμος - στοά - αίθριο - στοά - κήπος). Σε αυτή την περίπτωση, βέβαια, ο άξονας δεν έχει την αφετηρία του στο δρόμο, αλλά στην κύρια αυλή εισόδου (η οποία όμως εξακολουθεί να έχει το μικρότερο βαθμό ιδιωτικότητας και είναι σχεδόν αντίστοιχη με το δρόμο σε έναν αστικό ιστό). Επίσης, στην περίπτωση αυτή παρατηρείται η πρόθεση ένταξης στο κύριο σώμα του κτηρίου δύο πτερύγων συμμετρικά τοποθετημένων, προκειμένου να φιλοξενηθούν οι βοηθητικοί χώροι που είναι απαραίτητοι για τη διεκπεραίωση των λειτουργιών του αγροκτήματος, χώροι ανάλογοι με εκείνους που φιλοξενούνται στις πτέρυγες των άλλων επαύλεων, τις οποίες σχεδίασε ο ίδιος ο αρχιτέκτονας (όπως είναι στάβλοι και αποθήκες κ.ά.). Ωστόσο, σίγουρα σε μορφολογικό όσο και σε λειτουργικό επίπεδο, μπορεί να εντοπιστεί ένας ανάλογος χειρισμός με εκείνον του **Palazzo Piccolomini** της Πιέντζα. Πέραν όμως των σχεδίων, ο συσχετισμός της έπαυλης με τα αστικά μέγαρα είναι εμφανής και στο κτήριο, όπως το συναντάμε σήμερα. Η **Villa Sarego**, όπως ήδη έχει αναφερθεί, έμεινε ημιτελής και τη σημερινή της μορφή την πήρε το 1857 (ούτως ώστε να πάρει τη μορφή μίας ολοκληρωμένης βίλας). Πέραν αυτού όμως, όταν παρατηρούμε τη βίλα αξονικά, δίνεται η αντίστοιχη αίσθηση με αυτή που έχουμε όταν αντικρίζουμε τις εσωτερικές όψεις αναγεννησιακών μεγάρων, καθώς τόσο η χρήση της **loggia** όσο και των ανοιγμάτων γίνεται με πανομοιότυπο τρόπο με αυτόν που θα συναντούσαμε και σε ένα αίθριο πλάτους πέντε διαχώρων με **loggia** στις τέσσερις πλευρές ενός μεγάρου. Βέβαια, σε αντίθεση με τις εσωτερικές αυλές των μεγάρων των προηγούμενων δύο περιόδων, εδώ γίνεται χρήση κολοσσιαίου ρυθμού (ανάλογο με εκείνον που ο **Giulio Romano** χρησιμοποιεί σε μορφή ημικίονα στο

Palazzo del Te) αν και σε αυτή την περίπτωση επιλέγεται Ιωνικός ρυθμός με συνεχές γείσο.

Σε αυτή τη χρήση παρατηρούνται άλλες δύο ασυνήθιστες ενέργειες. Η μία, που είναι περισσότερο εμφανής, είναι το έξεργο που ο αρχιτέκτονας επιλέγει να χρησιμοποιήσει στους κίονες, μία ενέργεια που θα μπορούσε να παραπέμψει είτε στο χειρισμό του **Giulio Romano** στο **Palazzo Ducale** της Μάντοβας, είτε σε εκείνον που συναντήσαμε στο **Palazzo Piccolomini** (που το έξεργο επικάλυπτε τους πεσσούς), είτε σε ένα συνδυασμό αυτών των δύο. Το άλλο λιγότερο εμφανές αλλά ίσης σημασίας είναι η παράξενη μορφή κιονόκρανου που επιλέγεται να χρησιμοποιηθεί στις γωνίες, η μορφή του οποίου προέρχεται είτε από την απλή περιστροφή του, είτε από διπλή περιστροφή και συγχώνευση δύο κίωνων. Πέραν όμως των παράδοξων χειρισμών η σύνδεση με τις εσωτερικές αυλές (που αναφέραμε) είναι κάτι παραπάνω από προφανές και έμφαση σε αυτό το γεγονός δίνει και η μεγαλύτερη ένταση της εσωστρέφειας αυτού του χώρου με την οικοδόμηση τοίχου στις δύο πτέρυγες, που δίνουν την ψευδαίσθηση ύπαρξης του κύριου σώματος του κτηρίου σε αυτές τις πλευρές χωρίς, ωστόσο, κάτι τέτοιο να υφίσταται στην πραγματικότητα. Σε κάθε περίπτωση αυτό είναι ένα κτήριο που επιβεβαιώνει την κοινή αντιμετώπιση αστικών και εξω-αστικών κατοικιών των ηγεμονικών οίκων αλλά και των πλούσιων οικογενειών της αστικής τάξης. Οι δύο αυτές κατηγορίες ζουν βίους παράλληλους και περνάνε από ίδια ή έστω αντίστοιχα εξελικτικά στάδια αντλώντας τους σχεδιαστικούς τους κανόνες, τα πρότυπα καθώς και την έμπνευση τους από κοινή βάση, δίχως σαφείς διαχωρισμούς και περιορισμούς.

Παρόμοιο εγχείρημα του **Andrea Palladio** με αυτό της βίλας **Sarego** είναι αυτό που σχεδιάζει κατόπιν αιτήματος του **Clarissimo Cavalier** (Εκλαμπρότατου Ιππότη) **Sig. Leonardo Mocenico** σε μία περιοχή στην **Brenta**.¹⁰² Αν και δεν έχουμε πληροφορίες γι' αυτό το κτήριο πέραν μίας κάτοψης και μίας όψης, που ο **Palladio** παραθέτει στο τέλος του δεύτερου βιβλίου του, τα στοιχεία αυτά είναι υπέραρκετα προκειμένου να εξαγάγουμε τα συμπεράσματά μας. Και σε αυτό το κτήριο, όπως συμβαίνει και στα σχέδια της έπαυλης **Sarego**, το κύριο σώμα του κτηρίου αποτελείται από έναν πρισματικό όγκο με ένα κεντρικά τοποθετημένο αίθριο, το οποίο περικλείεται από τέσσερις **loggie**. Η διάρθρωση σε αυτή την περίπτωση είναι καθαρότερη, με την έννοια ότι οι βοηθητικοί χώροι είναι εμφανώς διαφοροποιημένοι από την κύρια κατοικία, ενώ παράλληλα η επεξεργασία της όψης γίνεται με τρόπο που παραπέμπει άμεσα και χωρίς να αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης στα άλλα έργα του αρχιτέκτονα.

¹⁰² Andrea Palladio 1965, 37-56

Ουσιαστικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο **Palladio** σχεδιάζει ένα αστικό μέγαρο για την ύπαιθρο, το οποίο μορφολογικά διαχειρίζεται με ανάλογο τρόπο, και το οποίο ανάγεται στην **Villa Medici a Poggio a Caiano**. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να σημειώσουμε και έναν συσχετισμό των δύο αυτών κτηρίων και σε επίπεδο δομής, καθώς η διάρθρωση και των δύο κτηρίων γίνεται περιμετρικά ενός κεντρικού χώρου, ο οποίος λειτουργεί ως σημείο αναφοράς της κατοικίας. Στην περίπτωση της βίλας **Medici** ο κύριος αυτός χώρος είναι το σαλόνι της, ενώ σε αυτήν την περίπτωση ο χώρος αυτός είναι το εσωτερικό αίθριο. Αν και αυτή η παρατήρηση εύκολα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως τυχαία, αβάσιμη ή απλοϊκή θα ήταν λάθος αν δεν προσπαθήσουμε να διεισδύσουμε σε έναν βαθύτερο συσχετισμό των δύο αυτών χώρων, καθώς τέτοιες αναγωγές εσωτερικών χώρων σε εξωτερικούς μπορούμε να επισημάνουμε πλείστους, με ένα παράδειγμα τέτοιου χώρου να αποτελεί και ο κεντρικός χώρος της **villa Capra (la Rotonda)** του οποίου η ανάλυση θα ακολουθήσει.

Η **Villa Capra** ή **la Rotonda**, όπως είναι ευρύτερα γνωστή, αποτελεί την πλέον αναγνωρίσιμη έπαυλη του **Andrea Palladio** και βέβαια αυτή που έχει αναλυθεί περισσότερο από κάθε άλλη και από τους σύγχρονους της, καθώς και από τους μεταγενέστερους. Το έτος έναρξης της κατασκευής δεν έχει προσδιοριστεί με ακρίβεια, αν και τα περισσότερα στοιχεία συγκλίνουν στην άποψη ότι η κατασκευή ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του **1560** (μετά το **1566**) και ο κτίτωρ του έργου, όπως ο ίδιος ο αρχιτέκτονας αναφέρει στο σύγγραμμά του "**I quattro libri di architettura**", ήταν ο Βενετός **Paolo Almerico**. Παρότι είναι γνωστό ότι η οικοδόμηση του κτηρίου δεν είχε ολοκληρωθεί μέχρι και το **1725-1740**, το έργο ακολουθεί περισσότερο από κάθε άλλο τον αρχικό σχεδιασμό. Ένα στοιχείο που συντελεί προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί το γεγονός ότι οι περιορισμοί (είτε αυτοί ήταν περιορισμοί του περιβάλλοντος χώρου είτε λειτουργικότητας) ήταν από ελάχιστοι έως και ανύπαρκτοι. Επομένως, μπορούμε με σχετική ασφάλεια να συμπεράνουμε ότι αποτελεί το έργο, στο οποίο ο αρχιτέκτονας μπορούσε να εκφράσει στο μέγιστο βαθμό τις αρχιτεκτονικές του θέσεις. Πέραν αυτού, όμως, η βίλα **Rotonda** έχει άλλη μία ιδιαιτερότητα σε σχέση με τα άλλα έργα του **Adrea Palladio**. Αποτελεί τη μόνη έπαυλη όπου εξ αρχής στο σχεδιασμό ο αρχιτέκτονας δεν είχε προβλέψει την ύπαρξη

βοηθητικών πτερύγων και όπου το κύριο σώμα του κτηρίου αποτελεί μία ξεχωριστή και αυτοτελή οντότητα.¹⁰³

Η έπαυλη συνεχίζει την τυπολογία, που ξεκίνησε από τη *villa Medici a Poggio a Caiano* με την ενσωμάτωση ενός εξάστυλου στην “κύρια” όψη του κτηρίου, το οποίο λειτουργεί ως ένας ενδιάμεσος χώρος, προκειμένου ο επισκέπτης να οδηγηθεί στον κύριο χώρο του οικοδομήματος, που έχει το ρόλο του σαλονιού. Αυτός είναι τοποθετημένος κεντρικά και διατρέχει όλο το ύψος του κτηρίου, με την κάτοψη του να ακολουθεί μία εκ των “ιδανικών” αναλογιών, όπως αυτές πολλάκις έχουν αναλυθεί από τους θεωρητικούς της Αναγέννησης και που βέβαια πηγάζουν από τις παρατηρήσεις των μνημείων της κλασικής και της ρωμαϊκής αρχαιότητας.

Ο κεντρικός χώρος της έπαυλης, όντας το σημαντικότερο συνθετικό στοιχείο του σχεδιασμού, έρχεται να λειτουργήσει σαν συνδετικό στοιχείο των κύριων χώρων της κατοικίας και σε αυτόν εμφανίζονται τα κλιμακοστάσια, ακολουθώντας την τυπολογία που αναφέραμε στην προηγούμενη παράγραφο. Ο χώρος κοσμείται με αρχαιοπρεπή πρότυπα, δημιουργώντας ένα περιβάλλον αντίστοιχο με αυτό που οι σύγχρονοι επεδίωκαν να δημιουργήσουν στις εσωτερικές αυλές των αστικών μεγάρων. Αυτή η αίσθηση εντείνεται περισσότερο και με την προσθήκη ενός εσωτερικού μπαλκονιού, που έρχεται να αναπληρώσει την έλλειψη της εσωτερικής *loggia* και δίδει στον χώρο τη δυνατότητα της εποπτείας του από ένα ανώτερο επίπεδο. Αυτή πέραν από μία αισθητική επιλογή μπορεί να ειπωθεί ότι έχει και μία λειτουργική πτυχή, καθώς θα μπορούσε να είναι ο χώρος, όπου ο επισκέπτης έρχεται πρώτη φορά σε “οπτική” επαφή με τον αφέντη της κατοικίας, ο οποίος ακούει το αίτημα του πρώτου από ένα υπερκείμενο επίπεδο, προκειμένου να πάρει την απόφασή του. Δηλαδή, σε αυτή την περίπτωση δε μιλάμε για διαφορετική αντίληψη του χώρου αυτού καθ’ αυτού αλλά για μία διαφορετική αντίληψη των διάφορων ανθρώπων στο χώρο αυτό, ο οποίος για άλλη μία φορά λειτουργεί ως σκηνικό. Η άποψη αυτή πρέπει να ληφθεί σοβαρά αν αναλογιστεί κανείς την άνηση του ποιητικού λόγου της εποχής σε πρώτο επίπεδο καθώς και το γεγονός ότι τέτοιοι χώροι είναι γνωστό ότι χρησιμοποιούνταν και για το ανέβασμα θεατρικών παραστάσεων, που αποτελούσε μία συνήθη δραστηριότητα των ευγενών της περιόδου.

¹⁰³ Andrea Palladio 1965, 37-56

Christoph Luitpold Frommel 2007, 205

Wundram 1993, 186-201

Lotz 1995, 155-157

Rudolf Wittkower 1971, 70-76

Ackerman 1991, 19-80 και 160-185

Ρόμπερτ Φυρνό - Τζόρνταν 1981, 219-278

David Watkin 2007, 212-248

ιστότοπος: Wikipedia Villa Capra (https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Capra_%22La_Rotonda%22)

Επομένως, αυτό που παρατηρούμε, είναι ότι ο **Palladio** στο έργο που έχει τους λιγότερους περιορισμούς και αφήνει περισσότερο από κάθε άλλο τον αρχιτέκτονα να εκφράσει το ιδανικό γι' αυτόν κτήριο (το κτήριο πρότυπο) επιλέγει μία σύνθεση, όπου το σύνολο του κτηρίου διαρθρώνεται εντός τετραγώνου.¹⁰⁴ Και επιλέγει τον κύκλο ως πυρήνα του κτηρίου, από τον οποίο διέρχονται οι δύο (κάθετοι μεταξύ τους) κύριοι άξονες συμμετρίας της σύνθεσης, αντιμετωπίζοντας τις όποιες δυσκολίες στον χειρισμό του με τρόπο παρόμοιο με εκείνον ενός αστικού «μεγάρου» στην Πάντοβα,¹⁰⁵ τα σχέδια του οποίου παρατέθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η κύρια διαφορά μεταξύ των δύο αυτών χώρων είναι ότι αυτός του μεγάρου είναι υπαίθριος, ακολουθώντας την παράδοση της εσωτερικής αυλής, ενώ αυτός της βίλας είναι κλειστός, όμως η επίστεψή του γίνεται με τρούλο που παραπέμπει άμεσα στον ουράνιο θόλο και μάλιστα αφήνει το φως να μπαίνει στον χώρο, φωτίζοντάς τον φυσικά.¹⁰⁶ Η σχέση του, ωστόσο, με το φυσικό περιβάλλον είναι άμεση, καθώς ο ευρισκόμενος στον χώρο αυτό έχει απεριόριστη θέα προς όλα τα σημεία του ορίζοντα, ενώ παράλληλα ο προαναφερθείς φυσικός φωτισμός καθώς και η ιλουζιονιστική ζωγραφική εντείνουν αυτή την άποψη. Με μία δόση υπερβολής θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο χώρος αυτός είναι πιο ανοιχτός από πολλές εσωτερικές αυλές, καθώς αυτές περιορίζονται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό στη σχέση τους με το έξω. Βέβαια πρέπει να επισημανθεί ότι αυτό δεν είναι αναγκαστικά αρνητικό στοιχείο, καθώς σχετίζεται με την ποιότητα του περιβάλλοντος του κτηρίου και με την επιλογή του αρχιτέκτονα αν θέλει να συσχετιστεί ή να αποκοπεί απ' αυτό. Πάγια τακτική ήταν τα κτήρια να ανοίγονται προς το φυσικό τοπίο και να κλείνονται προς τον αστικό ιστό.

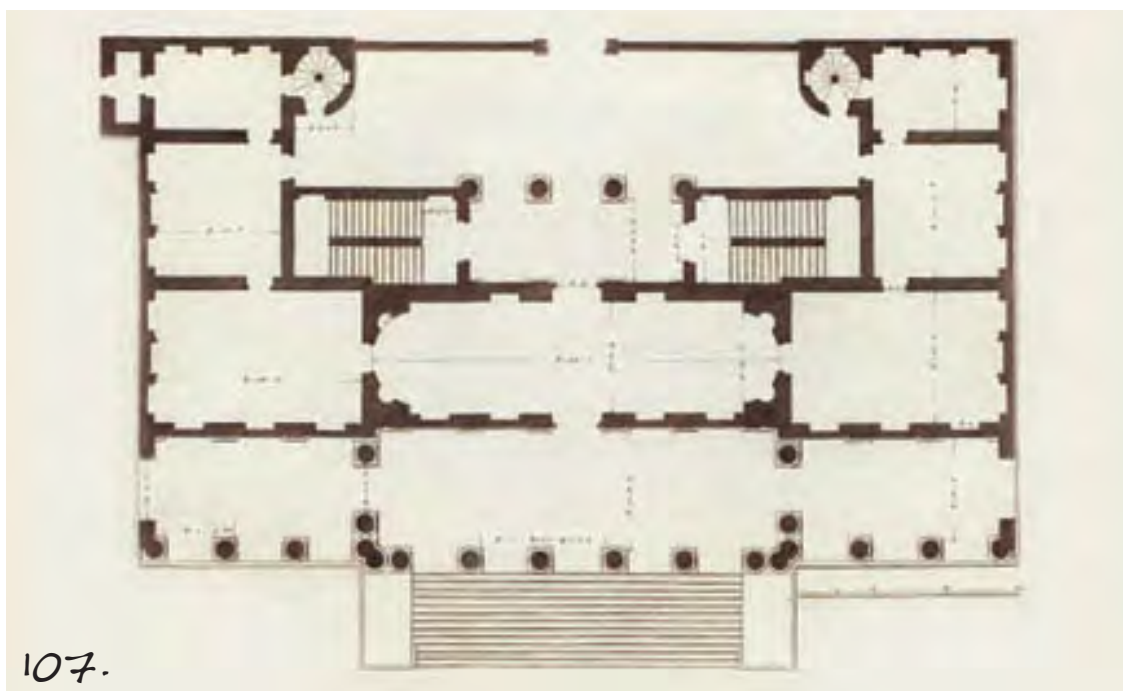
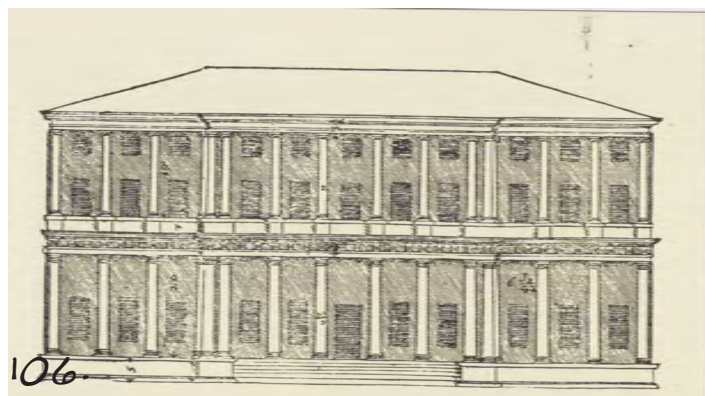
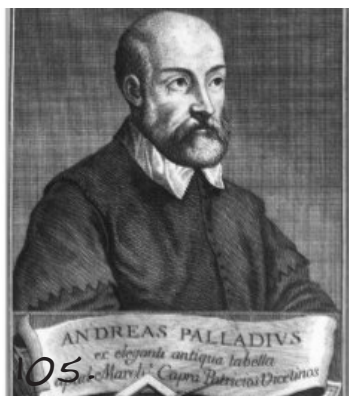
Η επιλογή μίας τετράγωνης κάτοψης σε συνδυασμό με την ελευθερία χώρου και με την τοποθεσία, που προσφέρει ένα όμοιο τοπίο σε κάθε όψη του κτηρίου, του προσδίδει άλλο ένα κύριο χαρακτηριστικό του, τις τέσσερις όμοιες όψεις του. Τα προαναφερθέντα στοιχεία δημιουργούν τέσσερις όψεις ιδίων διαστάσεων με ίδιο ειδικό βάρος, καθώς δεν υπάρχει κάποιο σημαντικό στοιχείο που να τις διαφοροποιεί. Έτσι αντιμετωπίζονται όλες ως κύριες, με χαρακτηριστική την ένταξη ενός Ιωνικού εξάστυλου στην είσοδο κάθε όψης, το οποίο τοποθετείται εξωτερικά του τετράγωνου περιγράμματος του κτηρίου και όχι εσωτερικά (όπως γίνεται στην περίπτωση της βίλας **Medici**).

¹⁰⁴ σχήμα δεύτερο στην ιεραρχία των ιδεατών σχημάτων, αλλά πρώτο σε συχνότητα λόγω της ευκολότερης διαχείρισης του έναντι του κύκλου που κατέχει την πρώτη θέση

¹⁰⁵ Georgia Clarke 2003

¹⁰⁶ Χρήση του τρούλου συναντάμε κατά παρόμοιο τρόπο και στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική της Βυζαντινής περιόδου, ωστόσο παραδείγματα υπάρχουν και κατά τη Ρωμαϊκή περίοδο.

Andrea Palladio σχέδια και φωτογραφία του Palazzo Chiericati



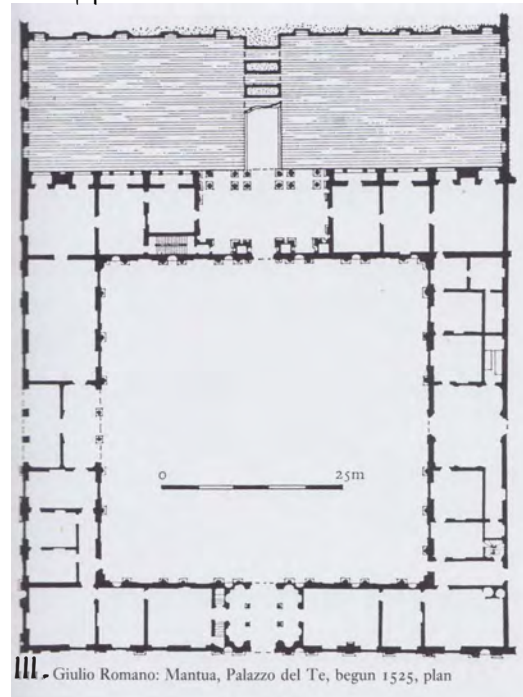
Τελική όψη του Palazzo Chiericati



Προσωπογραφία του Giulio Romano



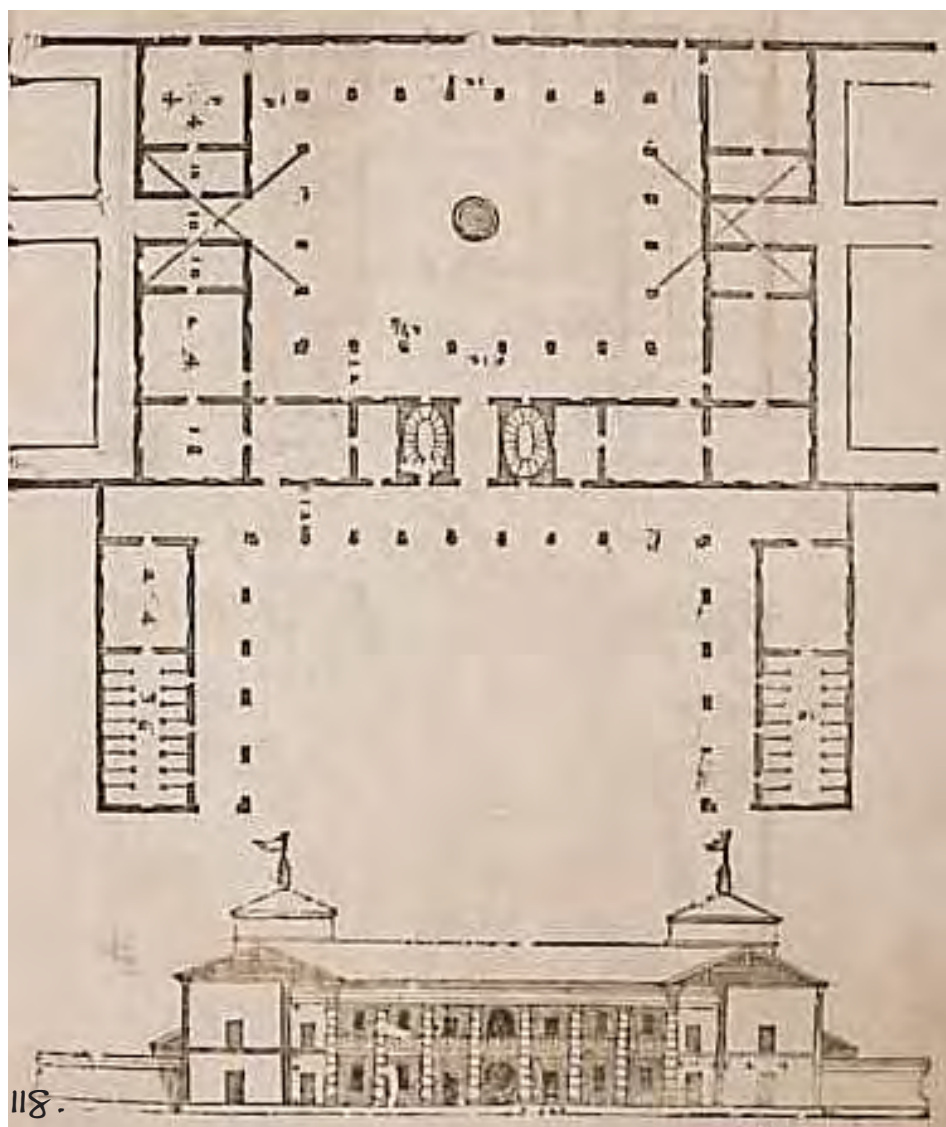
Κάτοψη του Palazzo del Te



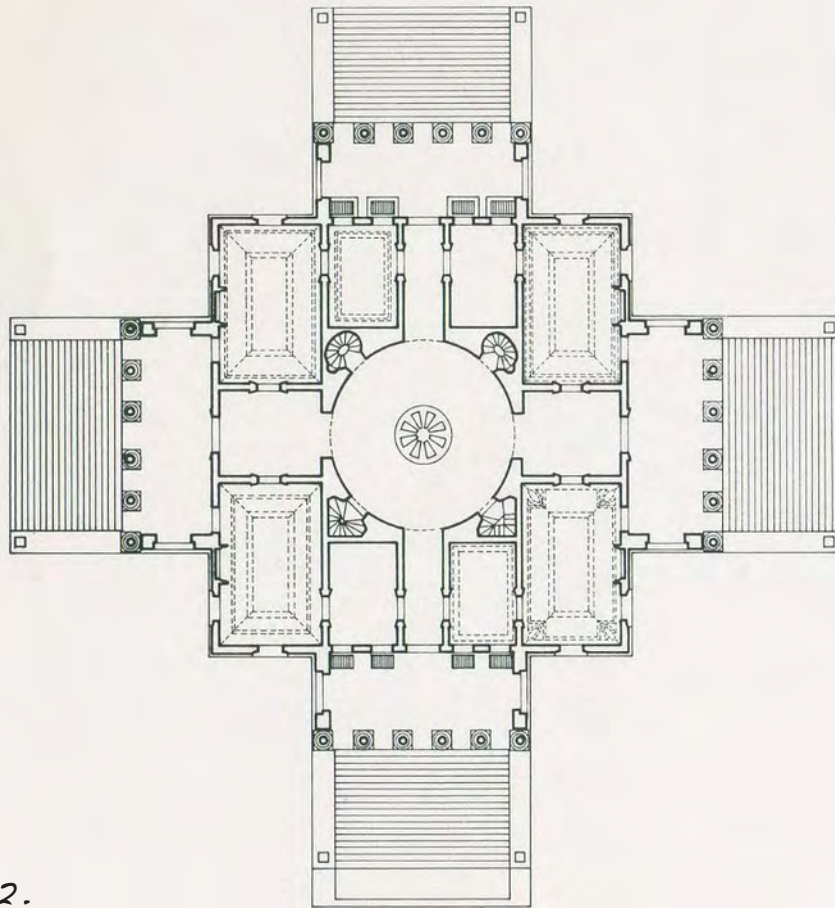


Νωπογραφίες του Palazzo del Te (sala dei Giganti κ.α.)

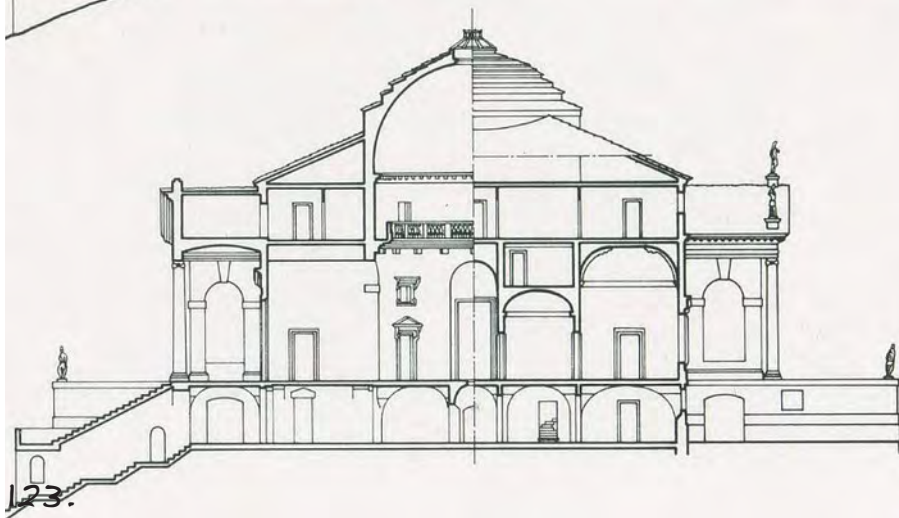
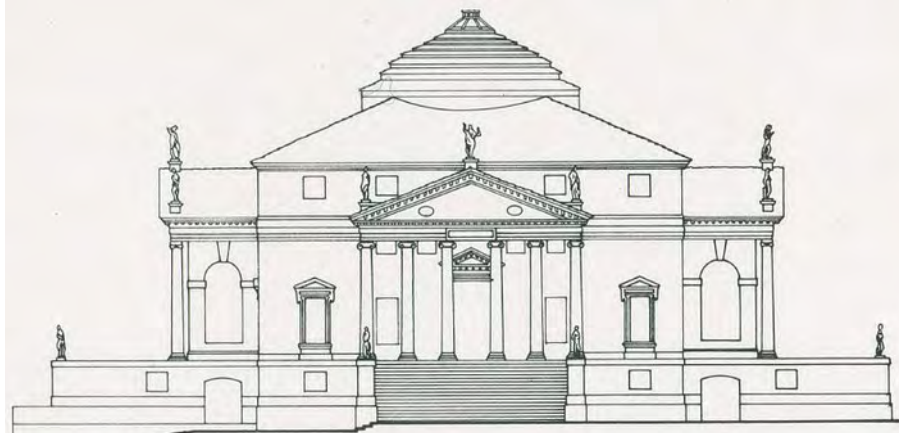






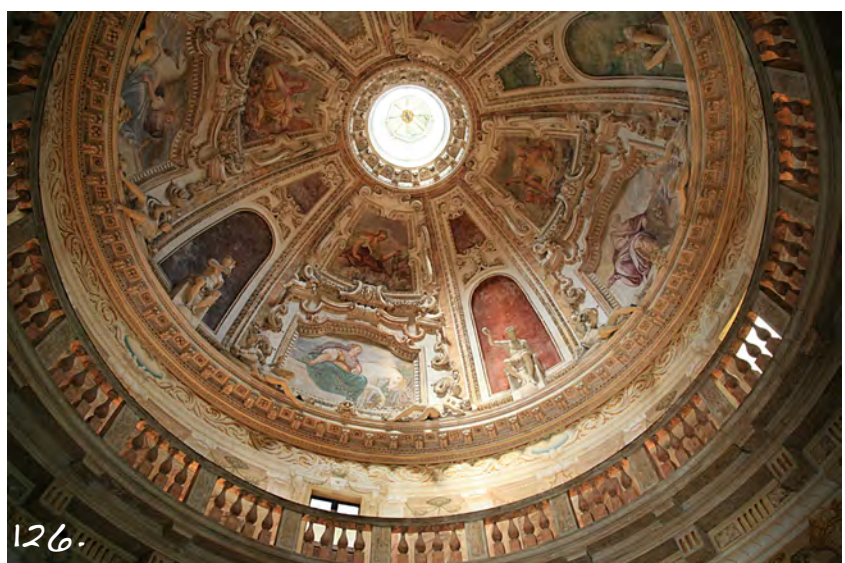


122.



123.

Φωτογραφίες της Villa Capra (la Rotonda)



5. Συμπεράσματα

Έχοντας πλέον μελετήσει ενδελεχώς τα κτήρια που κρίθηκαν ως τα πλέον σημαντικά, όσον αφορά στη συμβολή τους στην εξελικτική διαδικασία των αστικών μεγάρων και των περιαστικών επαύλεων την περίοδο της Αναγέννησης, και έχοντας επισημάνει το ιστορικό, πολιτισμικό και οικονομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο όλα αυτά αναπτύχθηκαν μπορούμε να συμπεράνουμε εν τέλει το τι είναι αυτό που στην παρούσα εργασία εμφανίζεται με τον όρο Αναγεννησιακό Μέγαρο ή Αναγεννησιακή Βίλα, γιατί και πως αυτό εμφανίζεται, πως αναπτύσσεται και εξελίσσεται στο ιστορικό χρονικό συνεχές. Μέσα από ποιες φάσεις πέρασε αυτή η εξέλιξη, τι τις διαφοροποιεί και βέβαια ποια αιτήματα αυτές φέρνουν στο φως και τι απαντήσεις δίδονται σε αυτά τα ερωτήματα.

Όπως είδαμε ήδη από το πρώτο μέρος της εργασίας, η άνθιση του εμπορίου (αρχικά) και του τραπεζικού συστήματος (σε δεύτερο χρόνο) δημιούργησε στη Φλωρεντία μία νέα ισχυρή οικονομικά τάξη, η οποία έχοντας εκ των προτέρων διαχωρίσει τη θέση της από το φεουδαρχικό σύστημα, που επικρατούσε εκείνη την περίοδο, αναζητεί να αφήσει το στίγμα της στο χώρο.¹⁰⁷ Τα κτήρια λοιπόν που μπορούν να εξυπηρετήσουν αυτό τον σκοπό είναι οι ίδιες οι κατοικίες των πιο εύπορων οικογενειών, είτε αυτές βρίσκονται εντός του άστεως, είτε στην εξοχή, και το κοινό χαρακτηριστικό μέσα από το οποίο θα μπορούσαν να εκφραστούν είναι ο Χριστιανισμός και η Ρωμαϊκή αρχαιότητα. Έπειτα, από μία σειρά συγκυριών, και δεδομένου ότι ο Χριστιανισμός αποτελούσε κοινό χαρακτηριστικό και του μεσαιωνικού κόσμου τον οποίο η νέα αστική τάξη αποστρέφεται, η αρχιτεκτονική οδηγείται αρχικά στη Ρωμαϊκή Αρχαιότητα ως μέσο έκφρασης και πρότυπο και, κατά περίπτωση, μέσω αυτής, στην Ελληνική αρχαιότητα.¹⁰⁸ Σε αυτή την κατεύθυνση θα συμβάλλουν και ορισμένες αποτυπώσεις των ελληνικών αρχαιοτήτων, με χαρακτηριστικότερες εκείνες του *Ciriaco d' Ancona*, την παρουσία των οποίων επισημάναμε και κατά την ανάλυση της *Villa Medici* στο *Poggio a Caiano*,

¹⁰⁷ Vincent Cronin 2001, 1-32
Martin Wackernagel 1981, 226-239
Dale Kent 2006, 216-238

¹⁰⁸ Vincent Cronin 2001, 1-32

Όπως είναι λογικό, η προσέγγιση του ζητήματος γίνεται πρώτα σε μορφολογικό επίπεδο, καθόσον για να επιτευχθεί αυτό είναι απλούστερο και παράλληλα γίνεται πιο άμεσα αντιληπτό στον παρατηρητή, και ιδιαίτερα στον απαίδευτο κόσμο, καθώς εκείνη την περίοδο δεν υπήρχε ακόμα η σε βάθος γνώση του παρελθόντος. Άλλωστε, το στάδιο της *μίμησης* αποτελεί βασικό προκαταρκτικό στάδιο για την καλύτερη και σε βάθος κατανόηση ενός άγνωστου σε μεγάλο βαθμό ζητήματος. Αυτό ξεκινάει αρχικά με τη χρησιμοποίηση αρχαίων στοιχείων (ως σπόλιων), καθώς και αρχαιοπρεπών μορφών ασύντακτα και μεμονωμένα εμφανιζόμενων, είτε σε νεόδμητα οικοδομήματα, είτε σε ήδη υπάρχοντα που προσπαθούν να εναρμονιστούν με το πνεύμα τις εποχής.¹⁰⁹ Οι αναφορές αυτές αρχικά προέρχονταν από την παρατήρηση είτε αρχαίων κτηρίων (όπως τα Ρωμαϊκά *fora*, το *Septizonium*, το Πάνθεον κ.ά.) είτε από κτήρια που θεωρούνταν λανθασμένα ως Ρωμαϊκά (όπως, λ.χ. το Βαπτιστήριο του Αγίου Ιωάννη στη Φλωρεντία).

Με το πέρασμα του χρόνου η εξοικείωση με τα στοιχεία αυτά αυξάνεται, ενώ παράλληλα νέες πηγές έρχονται στο φως, όπως αρχαία συγγράμματα με το πλέον χαρακτηριστικό να αποτελεί εκείνο του Βιτρούβιου¹¹⁰ και όλα αυτά συντελούν σε μία πιο συνολική αντιμετώπιση του ζητήματος, το οποίο πλέον δεν περιορίζεται μόνο στο μορφολογικό επίπεδο, αλλά αντίθετα περνάει και σε επίπεδο δομής. Σε αυτό το στάδιο, το οποίο ονομάζουμε περίοδο *all'antica* (ή Πρώιμη Αναγέννηση), συνεχίζουν να υπάρχουν αναζητήσεις για την ορθότερη χρήση των επιμέρους στοιχείων ως προς το όλον και γράφονται τα πρώτα συγγράμματα αρχιτεκτονικής αυτής της νέας εποχής, με το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα να αποτελεί το *De Re Aedificatoria* του Leon Battista Alberti.

Ενώ εξακολουθούν να υπάρχουν ζητήματα μορφής, έχουν εξ αρχής αποσαφηνιστεί τα κριτήρια που πρέπει να πληρούν τα μέγαρα ως κτήρια με άμεση σύνδεση με την πόλη, ενώ αυτή την περίοδο οι επαύλεις απλά εκσυγχρονίζονται αισθητικά.¹¹¹ Τα κριτήρια αυτά δε, συντελούν στην παγίωση μίας χαρακτηριστικής δομής, η οποία βέβαια μεταβάλλεται σύμφωνα με τις εκάστοτε ανάγκες του κάθε κτηρίου χωριστά, καθόσον οι συνθέσεις αυτές δεν αποτελούν αυτούσιες μεταφορές αρχαίων κτηρίων, αντίθετα αποτελούν κτήρια σύγχρονα τα οποία πρέπει να αντεπεξέρχονται πλήρως στις χρηστικές απαιτήσεις της καθημερινότητας. Άλλωστε, είμαστε ακόμα σε ένα πρώιμο στάδιο αυτής της νέας εποχής και ενώ γενικά

¹⁰⁹ Georgia Clarke 2003

¹¹⁰ Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής III
Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

¹¹¹ Vincent Cronin 2001, 1-97

μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οι κάτοικοι των κτηρίων αυτών είναι φορείς μίας νέας κουλτούρας δεν έχουμε φτάσει ακόμα στο σημείο αυτή η νέα στάση ζωής να έχει διεισδύσει τόσο βαθιά στη συνείδηση των Φλωρεντινών, ώστε να αναιρέσει τη βαθιά ριζωμένη “πρακτικότητα” που τους χαρακτηρίζει και μάλιστα τον εμπορικό κόσμο, από τον οποίο προέρχονταν και οι περισσότεροι κτίτορες. Άλλωστε, η αρχιτεκτονική ήδη από τη Ρωμαϊκή εποχή (μέσω της οποίας γίνεται η πρώτη προσέγγιση της αρχαιότητας), διακρίνονταν ιδιαίτερα για τον λειτουργικό-χρηστικό της χαρακτήρα.¹¹² Έτσι, δημιουργούνται κτήρια εντός του αστικού ιστού, τριών ορόφων (αρχικά) με σαφή κατακόρυφο διαχωρισμό ανά όροφο, προκειμένου οι οικογένειες να μπορούν ευκολότερα να συνεχίσουν τις εμπορικές τους δραστηριότητες. Συνήθως για την καλύτερη διεκπεραίωσή τους ο χώρος του ισογείου ήταν αυτός που καλούνταν να καλύψει τις ανάγκες τους, είτε άμεσα είτε έμμεσα, ενώ οι υπερκείμενοι όροφοι αποτελούσαν τον χώρο της κύριας κατοικίας. Στη συνέχεια συναντάμε και την ύπαρξη μεγάρων δύο ορόφων, που διατηρούσαν τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά, τα οποία όμως βρίσκονται εκτός Φλωρεντίας και ίσως αυτό θα μπορούσε να οφείλεται στο μικρότερο μέγεθος των πόλεων, όπου αυτά εμφανίζονται.

Η σύνδεση των μεγάρων με τον αστικό ιστό γίνεται μέσω ενός κεντρικού αιθρίου δεσπόζουσας σημασίας, πέριξ του οποίου διαρθρώνεται όλη η κτηριακή δομή και το οποίο ενώνεται μέσω τοξωτής στοάς με τον δρόμο. Ο χώρος αυτός είναι ημιδημόσιος, πλήρως ελεγχόμενος από τον ιδιοκτήτη και μορφολογικά πλήρως σχεδιασμένος σύμφωνα με τα νέα πρότυπα. Εδώ περισσότερο από κάθε άλλο χώρο παρατηρείται αυτή η στροφή, καθώς εξοπλίζεται με κάθε νέο μορφολογικό στοιχείο που συναντάμε αυτή την περίοδο, είτε αυτό προέρχεται από την αρχαιότητα, είτε σχεδιάζεται στα πρότυπα αυτής, όπως είναι επιγραφές, αγάλματα, μετάλλια κ.ά. Παράλληλα αποτελεί και το σημείο αναφοράς για τη διάρθρωση όλων των άλλων χώρων, η χωροθέτηση των οποίων γίνεται είτε με γνώμονα αισθητικά κριτήρια, είτε λειτουργικά.

Αυτή η περίκεντρη αντιμετώπιση της αναγεννησιακής σύνθεσης αποτελεί κοινό χαρακτηριστικό επαύλεων και μεγάρων καθ’ όλες τις περιόδους της μελέτης μας, καθώς και οι περιαστικές επαύλεις (βίλες) αλλά και τα αστικά μέγαρα διαρθρώνουν τους κύριους χώρους της κατοικίας περιμετρικά ενός χώρου μείζωνος σημασίας - ανοιχτού ή κλειστού-, ο οποίος αποτελεί το “κέντρο βάρους” του σχεδιασμού. Ο χώρος αυτός μπορεί να διαφοροποιείται ως προς το μέγεθος, τις αναλογίες προς τον εαυτό του καθώς και ως προς το σύνολο του οικοδομήματος ανά περίπτωση,¹¹³ όμως πέραν από κάθε

¹¹² Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής II

¹¹³ Rudolf Wittkower 1971, 57-154

αμφιβολία πάντα αποτελεί έναν χώρο υποδοχής - συνάντησης μεταξύ του επισκέπτη και του ιδιοκτήτη¹¹⁴ και γι' αυτό δίδεται η μεγαλύτερη προσοχή στον διάκοσμό του.¹¹⁵ Στην πιο συνήθη μορφή του σε άμεση επαφή με το χώρο αυτόν βρίσκονται τα πιο σημαντικά δωμάτια της κατοικίας, ενώ πολύ συχνά συναντάμε και τα κλιμακοστάσια. Ένας εξ αυτών είναι και ο χώρος της κύριας τραπεζαρίας, η οποία, στις περιπτώσεις όπου ο κεντρικός χώρος είναι αίθριο -κυρίως στις περιπτώσεις αστικών μεγάρων- και ο τύπος έχει προσλάβει ολοκληρωμένη μορφή (δηλαδή ο άξονας κίνησης καταλήγει σε κήπο), τοποθετείται μεταξύ του αιθρίου και του κήπου.¹¹⁶ Τις περισσότερες φορές την ίδια χωροθέτηση συναντάμε και σε επαύλεις σχήματος Π, στις οποίες ουσιαστικά η δομή αποτελεί το ήμισυ της δομής του μεγάρου, όπως ήδη έχουμε αναφέρει. Επίσης, κρίνεται σκόπιμο να αναφερθεί, αν και σε ένα βαθμό είναι προφανές, ότι από το χώρο αυτό διέρχεται ο άξονας (ή οι άξονες, ανάλογα με την περίπτωση) συμμετρίας και η προσέγγισή του γίνεται με ανάλογο τρόπο και στις δύο κατηγορίες κτηρίων, με τη μεθοδολογία που ακολουθείται να την έχουμε ήδη συναντήσει κατά την ανάλυση των αναγεννησιακών μεγάρων της Φλωρεντίας όταν αποκρυσταλλώνεται η τυπολογία της δομής (δρόμος - στοά-κεντρικός χώρος).

Η κοινή αντίληψη που επικρατεί για τον κεντρικό χώρο, ανεξάρτητα του αν αυτός είναι κλειστός ή ανοιχτός, μπορεί να τονιστεί και από το γεγονός ότι συναντάται σε πολλές περιπτώσεις μεταχείριση του εσωτερικού χώρου σαν εξωτερικού και αυτό μπορούμε να το κατανοήσουμε και από την εκτεταμένη χρήση της ιλουζιονιστικής ζωγραφικής, που σε πάρα πολλές περιπτώσεις μιμείται σκηνές εξωτερικού τοπίου τις οποίες εισάγει στον εσωτερικό χώρο. Με κάποια μεγαλύτερη επιφύλαξη θα μπορούσαμε να τονίσουμε και τη χρήση διακοσμητικών στοιχείων, που χρησιμοποιούνται σε αυτούς τους χώρους, τα οποία κατά βάση συναντώνται ως εξωτερικός διάκοσμος.¹¹⁷¹¹⁸ Εν ολίγοις, αυτό που μπορούμε να εξάγουμε ως συμπέρασμα είναι η κοινή στάση στα μέγαρα και στις βίλες για τη δημιουργία μίας περίκεντρης σύνθεσης, ο κεντρικός χώρος της οποίας καλείται να καλύψει τις νέες κοινωνικές απαιτήσεις και συνήθειες (δεξιώσεις και δρώμενα

¹¹⁴ Andrea Palladio 1965,

¹¹⁵ Leon Battista Alberti 1988

¹¹⁶ Jacob Burckhardt 1997

¹¹⁷ Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι τέσσερις ελευθεροί κίονες στο σαλόνι της villa Cornaro του Palladio που μπορούν να παραπέμψουν στη μικρογραφία ενός αιθρίου.

¹¹⁸ Andrea Palladio 1965, 37-56
Wundram 1993, 88-97

που λαμβάνουν χώρο σε αυτόν) και παράλληλα να αποπνέει μία μεγαλοπρέπεια ανάλογη με εκείνη της κοινωνικής θέσης, του κοινωνικού *status*, της οικογένειας.¹¹⁹

Η ιλουζιονιστική ζωγραφική, την παρουσία της οποίας ήδη επισημάνσαμε κυρίως στον χώρο των σαλονιών, επιβεβαιώνει και τη δεύτερη στροφή που συναντάμε να εισάγεται σταδιακά αυτή την περίοδο. Αναφερόμαστε στη στροφή προς τη φύση και την ομορφιά του τοπίου,¹²⁰ που έμελλε και αυτή με την σειρά της να επηρεάσει την αρχιτεκτονική με εντονότερη την επίδρασή της στα στοιχεία του διακόσμου. Έτσι οι γυμνοί τοίχοι που μέχρι τότε κυριαρχούσαν στον εσωτερικό χώρο έρχονται να αντικατασταθούν από τις νωπογραφίες (*fresco*), που η χρήση τους επεκτείνεται ολοένα και περισσότερο, ενώ συνδυάζουν τις δύο προαναφερθείσες τάσεις αναπαριστώντας σκηνές της αρχαιότητας, οι οποίες διαδραματίζονται σε ένα φυσικό τοπίο σύμφωνα με τα σύγχρονα αισθητικά πρότυπα.¹²¹ Τα στοιχεία αυτά βέβαια (που προέρχονται από το φυσικό τοπίο) δεν περιορίζονται μόνο στον ζωγραφικό διάκοσμο αλλά εμφανίζονται και στον γλυπτό. Χαρακτηριστικότατο παράδειγμα αποτελεί η γιρλάντα, που έρχεται να κοσμήσει εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους συμβολίζοντας την ευημερία του οίκου.

Πέραν όμως από τις όποιες επιρροές το φυσικό τοπίο επιφέρει στο μορφολογικό επίπεδο, παρατηρείται και μία έντονη επίδρασή του και στο επίπεδο της δομής, καθόσον συναντούμε αστικά μέγαρα να διαφοροποιούν (έως έναν βαθμό) τη δομή τους ως προς τη σχέση τους με αυτό. Έτσι βλέπουμε τα μέγαρα που βρίσκονται στις παρυφές του αστικού ιστού να προσπαθούν να καταπολεμήσουν την εσωστρέφειά τους με μία παράλληλη στροφή προς το τοπίο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ένταξη *loggia* στην πτέρυγα που έρχεται σε άμεσο συσχετισμό με τη φύση, με τις άλλες πτέρυγες να διατηρούν την χαρακτηριστική τους εσωστρέφεια (εξακολουθούν να στρέφουν τους χώρους τους προς το αίθριο, διατηρώντας μία πιο σκληρή και στην υπερβολή της αποτρεπτική στάση στη σχέση τους με τον αστικό ιστό). Ο άλλος παράγοντας για τον οποίο εμφανίζεται η ύπαρξη *loggia* στην πρόσοψη ενός μεγάρου είναι η άμεση γειτνίαση με αστικές πλατείες με έκδηλη την πρόθεσή τους να κοσμήσουν τους δημόσιους χώρους των πόλεων τους με τρόπο ανάλογο προς εκείνον των αιθρίων. Ουσιαστικά

¹¹⁹ Martin Wackernagel 1981, 226-239,
Jacob Burckhardt 1997,
Christopher Hibbert 1975

¹²⁰ Jacob Burckhardt 1997, 197-248

¹²¹ Martin Wackernagel 1981, 226-239,
ιστότοποι: Wikipedia Cappella dei Magi (https://en.wikipedia.org/wiki/Magi_Chapel),
Wikipedia Sala dei Giganti (https://it.wikipedia.org/wiki/Sala_dei_Giganti)

μπορούμε να αντιληφθούμε το αίθριο του μεγάρου ως μία μικρή ημιδημόσια *riazza* και την *riazza* ως ένα μεγάλο δημόσιο αίθριο.

Η εξοικείωση που επέρχεται σταδιακά, με το πέρασμα του χρόνου, οδηγεί στην αποκρυστάλλωση ενός τύπου και στο μορφολογικό επίπεδο. Αυτή έρχεται να συμπληρώσει την τυπολογία που έχει καθιερωθεί στο επίπεδο της δομής και έτσι να δημιουργηθεί μία ολότητα, που υπακούει σε αυστηρούς κανόνες τόσο ως προς τα επιμέρους του στοιχεία όσο και ως προς το σύνολο: πρόκειται για μια ολιστική αντιμετώπιση του σχεδιασμού του κτηρίου, το τελικό αποτέλεσμα του οποίου έρχεται να λειτουργήσει εν ολίγοις ως πρότυπο. Το επίτευγμα αυτό βέβαια σηματοδοτεί και τη μετάβαση της αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής στη δεύτερη περίοδό της, αυτήν που ονομάζουμε Όριμη ή Υψηλή Αναγέννηση.

Αυτή την περίοδο συναντάμε την ύπαρξη πιο σύνθετων μορφολογικών στοιχείων με αυστηρότερους κανόνες στη σύνθεσή τους και αυτό επιβεβαιώνεται και από τα διάφορα συγγράμματα της εποχής.¹²² Αρχίζει να ξεκαθαρίζει η θέση αλλά και ο τρόπος χρήσης κάθε στοιχείου ξεχωριστά, προκειμένου το τελικό αποτέλεσμα να αποπνέει όσο το δυνατόν περισσότερο το επιδιωκόμενο αρχαιοπρεπές πνεύμα. Έτσι εμφανίζονται θεωρίες που επεξηγούν πού προτιμάται η χρήση ελεύθερων κίωνων (π.χ. κάτω από οριζόντιο γείσο), πού πρέπει να προτιμούνται οι πεσσοί (π.χ. στα τοξωτά ανοίγματα) και πού είναι πιο ενδεδειγμένη η χρήση συνθετότερων μορφών (π.χ. τοξωτά ανοίγματα με επίστεψη από οριζόντιο γείσο). Παράλληλα εμφανίζονται και άλλοι πολλοί κανόνες, αρκετοί εξ αυτών βέβαια έχουν εμφανιστεί ήδη και από την πρώτη περίοδο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αφορούν την ορθή χρήση των ρυθμών, τον σαφή διαχωρισμό των ορόφων, τις αναλογίες που πρέπει να διέπουν κίονες - ημικίονες και τη σχέση με το κενό που έρχονται να καλύψουν, τις ιδανικές αναλογίες χώρων και το ιδανικό ύψους τους,¹²³ καθώς και τις ιδανικές αναλογίες των ανοιγμάτων και τη σχέση τους με τον όροφο, στον οποίο αυτά ανήκουν. Τέτοιες θεωρίες καταγράφονται αναλυτικά από εξέχουσες μορφές της αρχιτεκτονικής και βοηθούν στην εξέλιξή της (Leon Battista Alberti *De Re Aedificatoria*, Sebastiano Serlio *I Sette Libri dell'Architettura* ή *Tutte le Opere dell' Architettura e Prospettiva*, Andrea Palladio, *I Quattro Libri di Architettura*).¹²⁴

¹²² Ιστότοπος: Wikipedia Sebastiano Serlio (https://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio)

¹²³ Andrea Palladio 1965, 1-36
Leon Battista Alberti 1988

¹²⁴ Andrea Palladio 1965,
Leon Battista Alberti 1988,
ιστότοπος: Wikipedia Sebastiano Serlio (https://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio)

Δύο κύριοι παράγοντες, ωστόσο, θα συντελέσουν στη σχετικά σύντομη διάρκεια της περιόδου της Ώριμης Αναγέννησης και στη μετάβασή της στην επόμενη περίοδο του Μανιερισμού. Ο πρώτος παράγοντας που θα συντελέσει σε αυτή την κατεύθυνση είναι τα ιστορικά γεγονότα και οι ραγδαίες εξελίξεις που χαρακτηρίζουν τη συγκεκριμένη περίοδο (Μεταρρύθμιση, Αντιμεταρρύθμιση και συνεχείς πόλεμοι και εισβολές στον ιταλικό χώρο). Ο δεύτερος παράγοντας, που έρχεται να δράσει συνδυαστικά, σχετίζεται με τις σημαντικές προσωπικότητες που θα δραστηριοποιηθούν στο πεδίο της αρχιτεκτονικής, όπως ο *Raffaello*, ο *Peruzzi*, ο *Giulio Romano* και βέβαια ο *Michelangelo* κ.ά, η φύση των οποίων δεν είναι εύκολο να περιοριστεί σε αυστηρούς κανόνες. Έτσι αρχίζουν να κάνουν την εμφάνιση τους παράδοξοι χειρισμοί, όπως στοιχεία ή χώροι με τροποποιημένες αναλογίες και γενικότερα χειρισμοί αντισυμβατικοί σε σχέση με αυτό που είχε παγιωθεί τα προηγούμενα έτη. Το στοιχείο του παράδοξου μάλιστα έρχεται να συνδυαστεί πολλές φορές και με το στοιχείο του παιγνίου, το οποίο εισάγεται παράλληλα και έτσι επέρχεται η αποδόμηση του τύπου που οι έως τότε αναζητήσεις είχαν καθιερώσει στα πρωταρχικά του στοιχεία και παρατηρείται μια προσπάθεια για αναζήτηση νέων μορφών (πιο ελεύθερων συνθέσεων), που βασίζονται πάντα στα ίδια αισθητικά πρότυπα. Αυτή, λοιπόν, η απόκλιση από το πρότυπο της προηγούμενης περιόδου δεν πρέπει να εκληφθεί απαραίτητα ως μία άρνηση επί της αρχής των αναζητήσεων των προηγούμενων περιόδων, αλλά ως μία άρνηση της αυστηρής διατύπωσης, στην οποία οι αναζητήσεις αυτές είχαν καταλήξει και ως έκφραση φόβου ότι μέσα σε αυτή την τυποποίηση ελλόχευε ο κίνδυνος της στείρας επανάληψης και αναμάσησης των διαφορετικών εκδοχών του ίδιου πράγματος. Εάν ο κίνδυνος αυτός επαληθεύονταν και η αρχιτεκτονική εγκλωβίζονταν σε μία τέτοιου είδους αναπαραγωγή, αυτή θα έρχονταν σε άμεση ρήξη με το ελεύθερο πνεύμα που είναι το κύριο χαρακτηριστικό όλων αυτών των περιόδων, και έτσι θα οδηγείτο σε μία μεγάλη οπισθοδρόμηση. Σε αυτό το σημείο πρέπει να αποσαφηνιστεί ότι ο κίνδυνος στον οποίο αναφερόμαστε δεν αποτελούσε μονόδρομο, απλά υπέβασκε καθώς έθετε αρκετούς περιορισμούς και η έντονη καλλιτεχνική φύση των προσωπικοτήτων που προαναφέραμε δεν θα μπορούσε εύκολα να συμβιβαστεί σε κανόνες που δυνητικά θα μπορούσαν να περιορίσουν την καλλιτεχνική δημιουργία.

Σε κάθε περίπτωση, η πορεία της αρχιτεκτονικής οδήγησε μία εξελικτική διαδικασία στο τέλος της, ενώ έφερε στο φως μία άλλη. Αυτή βρήκε έκφραση στις κατοικίες των πλέον εξεχόντων οίκων της νέας τάξης, παρουσίασε ταλαντεύσεις αλλά και ετερόκλητα στοιχεία (όπως είναι φυσικό σε κάθε περίπτωση), όμως αποτέλεσε μία βάση για τη δημιουργία μίας νέας αισθητικής και την εξυπηρέτηση ενός

νέου τρόπου ζωής, ενώ θέλησε να καθιερώσει και να ξεπεράσει το πολιτιστικό, καλλιτεχνικό και αισθητικό τέλμα, στο οποίο συνειδητοποίησε ότι είχε περιέλθει. Αυτό αργότερα έμελλε να γίνει ευρύτερα αποδεκτό και από ανθρώπους που είχαν αντιδιαμετρικά άλλες πεποιθήσεις. Η αποδοχή άλλοτε ήταν ολική, περιλαμβάνοντας δηλαδή και όλο το πολιτισμικό πλαίσιο, από το οποίο συνοδεύονταν, άλλοτε μερική (περιοριζόμενη δηλαδή μόνο σε επιφανειακά αισθητικά στοιχεία), δημιουργήσε όμως τα θεμέλια για μία νέα ροή στο ιστορικό συνεχές (καθώς μία σωστή διακοπή του ρου της ιστορίας απαιτεί και τη χάραξη μίας νέας πορείας), που θα οδηγήσει σε μία πλειάδα απόψεων και αποτελεσμάτων, άλλοτε δημιουργώντας αριστουργήματα και άλλοτε αποτυχίες, που όμως αποτέλεσαν το έναυσμα για νέους δρόμους, ενώ σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να αμφισβητηθεί η σημασία τους.

6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:

Jacob Burckhardt 1997: Jacob Burckhardt, *Ο Πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία*, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1997

Vincent Cronin 2001: Vincent Cronin, *The Florentine Renaissance*, The Folio Society, London 2001

Christopher Hibbert 1975: Christopher Hibbert, *The House of Medici Its Rise and Fall*, William Morrow & Company, Inc. , New York 1975 (Battle Ground Academy, Franklin, Tennessee)

Georgia Clarke 2003: Georgia Clarke, *Roman House - Renaissance Palaces Inventing Antiquity in Fifteenth - Century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2003

Ρόμπερτ Φυρνώ - Τζόρνταν 1981: Ρόμπερτ Φυρνώ - Τζόρνταν, *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής*, μετάφραση: Δημήτρης Ηλίας, εκδόσεις ΥΠΟΔΟΜΗ, Αθήνα 1981 σελ.: 204-9, 219-278

David Watkin 2007: David Watkin, *Ιστορία της Δυτικής Αρχιτεκτονικής*, μετάφραση: Κώστας Κουρεμένος, εποπτεία: Παναγιώτης Τουρνικιώτης β' έκδοση, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2007, σελ.: 199-210, 212-248

Dale Kent 2006: Dale Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance The Patron's Oeuvre*, Yale University Press, New Haven and London (second printing) 2006

Martin Wackernagel 1981: Martin Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist Projects and Patrons, Workshop and Art Market*, translated by Alison Luchs, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1981

Leon Battista Alberti 1988: Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor (*De Re Aedificatoria*), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London, England 1988

Cresti & Rendina 2013: Carlo Cresti and Claudio Rendina, *Palazzi of Rome Splendor and Pride*, h.f. ullmann, China 2013

Christoph Luitpold Frommel 2007: Christoph Luitpold Frommel, *The Architecture of the Italian Renaissance*, English translation Thames & Hudson Ltd, London 2007

Lotz 1995: Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy 1500 - 1600*, Yale University Press, New Haven and London 1995, σελ. : 11-60, 76-82

Hart & Wilkins 2007: Frederick Hartt & David G. Wilkins, *History of Italian Renaissance Art Painting , Sculpture, Architecture sixth edition*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River N.J. 2007, σελ. : 65-71, 172-175

Andrea Palladio 1965: Andrea Palladio, *The Four Books of Architecture*, (with a new introduction by Adolf K. Placzek, Avery Library, Columbia University), Dover Publications, Inc., New York 1965

Wundram 1993: Wundram Manfred, Pape Thomas (photographs Marton Paolo), *Andrea Paladio 1508-1580: architect between the renaissance and baroque*, Germany: Benedikt Tashen, Koln 1993, σελ. :

Ackerman 1991: Ackerman James S. , *Palladio*, Penguin Books, London 1991, σελ. :

Rudolf Wittkower 1971: Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, W. W. Norton & Company, New York - London 1971

Marco Cattaneo & Jasmina Trifoni 2010: Marco Cattaneo & Jasmina Trifoni, *Παγκόσμια Κληρονομιά UNESCO Οι θησαυροί της Τέχνης*, μετάφραση - επιμέλεια: Γ. Κουσούνελου, εκδόσεις Δομική, Αθήνα 2010, σελ.: 150-3, 172-7

Φ.Μαλλούχου-Tufano: Διαλέξεις Μαθήματος Roma Citta' Eterna

Φ.Μαλλούχου-Tufano: Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής III

Διαλέξεις Μαθήματος Ιστορία Θεωρία της Αρχιτεκτονικής II

Tasos Tanoulas, "Through the Broken Looking Glass: The Acciaiuoli Palace in the Propylaea Reflected in the Villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Caiano" , *Bollettino d' Arte*, C, 1997, 1-32

Διαδικτυακές Πηγές:

Wikipedia Western Roman Empire (https://en.wikipedia.org/wiki/Western_Roman_Empire)
Wikipedia Middle Ages (https://en.wikipedia.org/wiki/Middle_Ages)
Wikipedia Flavio Biondo (https://en.wikipedia.org/wiki/Flavio_Biondo)
Wikipedia Dark Ages (https://en.wikipedia.org/wiki/Dark_Ages_%28historiography%29)
Wikipedia Petrarch (<https://en.wikipedia.org/wiki/Petrarch>)
Wikipedia Palazzo Medici Riccardi (https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Medici_Riccardi)
Palazzo Medici [http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/schede.php?nome=Cappella dei Magi](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/schede.php?nome=Cappella_dei_Magi)
Wikipedia Cappella dei Magi https://en.wikipedia.org/wiki/Magi_Chapel
Museums in Florence http://www.museumsinflorence.com/musei/chapel_of_the_magi.html
Wikipedia Leon Battista Alberti (https://en.wikipedia.org/wiki/Leon_Battista_Alberti)
Wikipedia Palazzo Rucellai (https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Rucellai)
Wikipedia Pope Pius II (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Pius_II)
Wikipedia Palazzo Piccolomini (https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Piccolomini)
Wikipedia Piero the Unfortunate (https://en.wikipedia.org/wiki/Piero_the_Unfortunate)
Wikipedia Girolamo Savonarola (https://en.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Savonarola)
Wikipedia Ludovico Sforza (https://en.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Sforza)
Wikipedia List of Rulers of Milan (https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_rulers_of_Milan)
Wikipedia Pope Alexander VI (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Alexander_VI)
Wikipedia Pope Pius III (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Pius_III)
Wikipedia Pope Julius II (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Julius_II)
Wikipedia Pope Leo X (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Leo_X)
Wikipedia Martin Luther (https://en.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther)
Wikipedia Protestant Reformation (https://en.wikipedia.org/wiki/Protestant_Reformation)
Wikipedia Counter-Reformation (<https://en.wikipedia.org/wiki/Counter-Reformation>)
Wikipedia Mannerism (<https://en.wikipedia.org/wiki/Mannerism>)
Wikipedia Baroque (<https://en.wikipedia.org/wiki/Baroque>)
Wikipedia Palazzo Venezia: http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Venezia
Wikipedia Pope Paul II (https://en.wikipedia.org/wiki/Pope_Paul_II)
Wikipedia Palazzo della Rovere: http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Della_Rovere
Wikipedia Palazzo della Cancelleria: http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Cancelleria
Wikipedia Donato Bramante (https://en.wikipedia.org/wiki/Donato_Bramante)
Wikipedia Palazzo Caprini: http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Caprini
Wikipedia Palazzo Alberini: http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Alberini
Wikipedia Palazzo Vidoni Caffarelli: http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Vidoni_Caffarelli
Wikipedia Palazzo dell' Aquila: http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Branconio_dell'Aquila

Wikipedia Antonio da Sangallo il Giovane (https://en.wikipedia.org/wiki/Antonio_da_Sangallo_the_Younger)
 Wikipedia Palazzo Palma Baldazzini: http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Baldassini
 Wikipedia Sack of Rome (https://en.wikipedia.org/wiki/Sack_of_Rome)
 Wikipedia Palazzo Farnese: http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Farnese
 Wikipedia Palazzo Apostolico (https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Apostolico)
 Wikipedia Palazzo Maccarani Stati: http://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Maccarani_Stati
 Wikipedia Palazzo Massimo alle Colone:
http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Massimo_alle_Colonne
 Wikipedia Palazzo Vecchio: http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Vecchio
 Wikipedia Villa Farnesina (https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Farnesina)
 Wikipedia Villa Madama (https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Madama)
 Wikipedia Margaret of Parma (https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_of_Parma)
 Wikipedia Andrea Palladio (https://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Palladio)
 Wikipedia Palazzo Chiericati (https://it.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Chiericati)
 Wikipedia Palazzo del Te (https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_del_Te)
 Wikipedia Giulio Romano (https://en.wikipedia.org/wiki/Giulio_Romano)
 Wikipedia Sebastiano Serlio (https://en.wikipedia.org/wiki/Sebastiano_Serlio)
 Wikipedia Sala dei Giganti (https://it.wikipedia.org/wiki/Sala_dei_Giganti)
 Wikipedia Villa Sarego (https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Serego)
 Wikipedia Villa Capra (https://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Capra_%22La_Rotonda%22)