

ΤΟ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ CARLO SCARPA ΩΣ ΕΜΠΛΟΚΗ ΜΕ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ:
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ CASTELVECCHIO

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΚΑΝΙΑΤΣΑΣ
ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΣ: ΝΙΚΟΣ ΤΣΑΜΠΙΡΑΣ

ΕΜΠ-ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΔΠΜΣ-ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ Α': ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ-ΧΩΡΟΣ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

Περιεχόμενα

| | |
|---|----|
| Εισαγωγή | 2 |
| Κεφ. 1 Η θέση του Carlo Scarpa στο ζήτημα του «Μοντέρνου»..... | 8 |
| Κεφ. 2 Το Κοιμητήριο Brion ως αντι-παράδειγμα: Ιστορία VS Μνήμη..... | 14 |
| Κεφ. 3 Η επέμβαση στο Castelvecchio: Ιστορία VS «Ιστορίες»..... | 28 |
| 3.1 Οι «ιστορίες» του παρελθόντος | |
| 3.2 Η «ιστορία» του Scarpa στο Castelvecchio | |
| Κεφ. 4 Η τεθλασμένη γραμμή της Ιστορίας: Παρελθόν VS Παρόν..... | 43 |
| 3.1 Η Ποιητική της Τομής και η ασυνεχής ανάγνωση της Ιστορίας | |
| 3.2 Ο «θραυσματικός» χαρακτήρας της προσθήκης και η αφηγηματική-παροντική διάσταση της Ιστορίας | |
| 3.3 Η «λεπτομέρεια» της συναρμογής ως τόπος επίλυσης της σχέσης παρελθόντος-παρόντος | |
| Επίλογος | 62 |

Εισαγωγή

Το αρχιτεκτονικό έργο του Carlo Scarpa (1906-78), τα τελευταία χρόνια, έχει γίνει αντικείμενο διαρκώς εντεινόμενων μελετών, όπως διαφαίνεται από τις διαδοχικές εκδόσεις βιβλίων αφιερωμένες σε αυτό. Οι μελέτες αυτές, ανανεώνουν συνεχώς το ερευνητικό ενδιαφέρον και διανοίγουν νέα πιθανά πεδία προβληματισμού – έστω και αν σε ορισμένες περιπτώσεις έχουν τη μορφή λευκώματος, εξαντλώντας την ανάλυση του έργου του στην παράθεση εκτενούς φωτογραφικού υλικού, συνοδευόμενου από συνοπτικά σχόλια. Παρά ταύτα, η αφορμή για την παρούσα μελέτη, δόθηκε παραδόξως, από το λόγο του Ιταλού αρχιτέκτονα, έτσι όπως αυτός διατυπώθηκε σε διαφορετικές περιστάσεις της ζωής του. Παράδοξο, αν αναλογιστούμε αυτό που ο Francesco Dal Co, αποκαλεί «υπερευαισθησία (του Scarpa) στη γραμμένη λέξη»¹, δηλαδή τη φυσική συστολή που ομολογεί ο ίδιος ο δημιουργός ότι είχε έναντι του γραπτού λόγου, καθώς μάλλον προτιμούσε τη δράση της αρχιτεκτονικής πράξης. Ως εκ τούτου, ο Scarpa, δεν άφησε ως παρακαταθήκη κείμενα, τα οποία να αποτελούν δυνάμει τεκμήρια των ιδεών του για την αρχιτεκτονική γενικότερα και ειδικότερα για το έργο του. Ωστόσο, σε ένα παράρτημα στις τελευταίες σελί-

¹ Dodds, G., *Landscape and garden in the work of Carlo Scarpa*, PhD Thesis, University of Pennsylvania, 2000, σελ.148

Στην παρούσα μελέτη η μετάφραση όλων των προτάσεων από την ξενόγλωσση βιβλιογραφία είναι δική μου, και επιχειρείται μόνο όταν είναι δυνατή η σωστή απόδοση του νοήματος τους. Σε αντίθετη περίπτωση παρατίθεται απ' ευθείας η ξενική φράση.

δες της *Opera Completa*², παρατίθενται οι «μεταγραφές» τριών διαλέξεων και μιας συνέντευξης που είχε δώσει ο Scarpa το 1978, μαζί με μια επιστολή που είχε συντάξει εκ μέρους των ενετών ρασιοναλιστών, προσφέροντας στον αναγνώστη τη μοναδική δυνατότητα, να προσεγγίσει στο σύνολό του τον αποσπασματικό λόγο του Ιταλού αρχιτέκτονα, που στις περισσότερες αναλύσεις των έργων του εμφανίζεται με τη μορφή επιλεκτικά αποκομμένων φράσεων. Επιχειρώντας λοιπόν στην αφετηρία της παρούσας μελέτης, να εξετάσουμε αυτό τον περιορισμένο αριθμό των «κειμένων» του Scarpa, στην προσπάθειά μας να εντοπίσουμε πρωτογενές υλικό αναφορικά με τις προθέσεις και τις αντιλήψεις του, το ενδιαφέρον μας επικεντρώθηκε σε μια ιδιότυπη *αμφισημία* που χαρακτηρίζει διαχρονικά τα λεγόμενά του. Η *αμφισημία* αυτή, αφορά στη θέση που παίρνει ο Scarpa στο ζήτημα του «Μοντέρνου». Όπως θα διαπιστώσουμε, δηλώνει απερίφραστα, σε δυο τουλάχιστο σημαντικές και χρονολογικά διαφορετικές περιπτώσεις, στην επιστολή του '31 και τη διάλεξη του '64, – στις οποίες θα αναφερθούμε εκτενέστερα στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας – την ακλόνητη πίστη του στο «Μοντέρνο», ενώ την ίδια στιγμή, εκφράζει μια έντονα κριτική στάση απέναντί του. Αυτή η ιδιο-

² Η *Opera Completa*, εκδόθηκε το 1984 παράλληλα με τη διοργάνωση μίας ρετροσπεκτίβας αφιερωμένης στο Scarpa, και αποτελεί ακόμη και σήμερα ίσως μια από τις πιο ολοκληρωμένες προσεγγίσεις του έργου του. Τα δοκίμια των F. Dal Co, M. Tafuri και G. Mazzariol που περιλαμβάνονται σε αυτή, θα αποτελέσουν βασικές πηγές πληροφόρησης για την παρούσα μελέτη. Πριν την *Opera Completa*, η μοναδική εκτεταμένη και κριτική ανάλυση του έργου του, εμφανίζεται το 1972, σε ένα κείμενο του Manlio Brusatin στο αρχιτεκτονικό περιοδικό *Controspazio*, ενώ μικρές αναφορές γίνονται από τον M. Tafuri στο *Teoria e Storia dell'Architettura* (1968) και από τον B. Zevi στο *Cronache di Architettura*.

μορφία του Scarpa, επιβεβαιώνεται από τη δυσχέρεια πολλών κριτικών της Αρχιτεκτονικής, να εντάξουν το έργο του σε ένα συγκεκριμένο κίνημα. Ο George Dodds, στη διδακτορική διατριβή του, επισημαίνει ότι, η απόδοση ενός «περιθωριακού χαρακτήρα στο έργο του Scarpa, στάθηκε εμπόδιο στην ενσωμάτωσή του στην ιστορία μιας ολόκληρης εποχής»³. Πράγματι, σε πολλές επισκοπήσεις της Ιστορίας της Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής, αναφέρεται ακροθιγώς η οριακή φύση του έργου του, χωρίς να επιχειρείται μια περαιτέρω ερμηνευτική προσέγγιση της προσωπικής θεωρίας του αρχιτέκτονα, με σκοπό την ένταξή της στο ευρύτερο πλαίσιο των στόχων και των μεθόδων του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού στη μεταπολεμική περίοδο του Μοντέρνου. Για παράδειγμα, ο Kenneth Frampton, στο βιβλίο του *Μοντέρνα Αρχιτεκτονική: Ιστορία και Κριτική*, συμπεριέλαβε το έργο Scarpa μόνο στην αναθεωρημένη έκδοση του '85, όταν προσέθεσε το κεφάλαιο του «Κριτικού Τοπικισμού»⁴, ενώ οι πιο εκτενείς αναφορές τις οποίες συναντάμε στο *Modern Architecture since 1900* του William Curtis, βρίσκονται διαμελισμένες σε διαφορετικά κεφάλαια του βιβλίου⁵, αναδεικνύοντας έτσι τον ανέντακτο χαρακτήρα του

³ Dodds, G., *op.cit.*, σελ.1

⁴ Ο K. Frampton, εντάσσει στο κεφάλαιο αυτό τους αρχιτέκτονες οι οποίοι αναδεικνύουν τη δυνατότητα να είναι «μοντέρνοι» και ταυτόχρονα να ενεργούν μέσα στο πλαίσιο της Ιστορίας του εκάστοτε τόπου. Το όνομα του Scarpa παρατίθεται πλάι σε αυτά των Sverre Fehn, Άρη Κωνσταντινίδη, Jørn Utzon και το έργο του εκπροσωπείται από μια φωτογραφία της επέμβασης στο ίδρυμα της Querini Stampalia.

⁵ Συγκεκριμένα, η επέμβαση στην Querini Stampalia αναφέρεται στο κεφάλαιο "Extension and Critique in the '60s", η κατασκευή του Κοιμητήριο Brion στο "Modernity, Tradition and Identity" και τέλος ο επανασχεδιασμός του Μουσείου του Castelvecchio στο "Disjunctions and Continuities in the Europe of '50s".

έργου του Ιταλού αρχιτέκτονα, το οποίο αιωρείται, όπως και ο λόγος του, ανάμεσα στο Μοντέρνο και τις αντι-μοντέρνες τάσεις που το διαδέχτηκαν από τη δεκαετία του '60 και μετά.

Η αντιπαράθεση ανάμεσα στη μοντέρνα και την αντιμοντέρνα πρακτική και σκέψη, είναι μια πραγματικότητα κεντρικής σημασίας στην Ιστορία της Αρχιτεκτονικής και η στάση που κρατά ο εκάστοτε αρχιτέκτονας απέναντι σε αυτές τις δυο αντίρροπες τάσεις, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη σχέση που έχει με το παρελθόν και κατ' επέκταση με τον ιστορικό χρόνο. Ο χρόνος, αποτέλεσε την κυρίαρχη έννοια πάνω στην οποία οικοδομήθηκε αυτή η αντιπαράθεση και «χρησιμοποιήθηκε» προκειμένου να εδραιωθούν στο χώρο οι διαφορετικές ιδεολογίες. Σε αυτό το πλαίσιο, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, η ευρύτερη αντίληψη του αρχιτέκτονα για το χρόνο, προηγείται της εκάστοτε αρχιτεκτονικής πράξης και συγκροτεί μια αφηγηρική παράμετρο της δημιουργικής διαδικασίας. Ο Karsten Harries συνδέει το κτίζειν με την αρχετυπική ιδιότητα της αρχιτεκτονικής να παρέχει προστασία ενάντια στο «φόβο του χρόνου». Η βαθύτερη ανάγκη του ανθρώπου να ξεπεράσει τον πεπερασμένο χαρακτήρα της ύπαρξής του πραγματώνεται μέσα από τη συνεχή αναφορά της στη σταθερότητα και τη διάρκεια του πραγματικού αρχιτεκτονικού χώρου ο οποίος συγκεντρώνει στις κυψέλες του συμπτυκνωμένο χρόνο⁶.

⁶ Βλ. K. Harries, "Building and the Terror of Time", στο *Perspecta 20*, Yale School of Architecture, 1982, σσ. 59-69. Ο Harries επισημαίνει ότι εάν η αρχιτεκτονική προσδιορίζεται πρωτογενώς ως ένας τρόπος άμυνας του ανθρώπου απέναντι στο φόβο του χώρου, την ίδια στιγμή πρέπει να αναγνωρίσουμε σε αυτήν, την ιδιότητα να παρέχει εξ' αρχής ταυτόχρονη προστασία ενάντια στο «φόβο του χρόνου».

Η παρούσα εργασία, είναι κατά ένα τρόπο αφιερωμένη σε αυτή την ιδιαίτερη σχέση των αρχιτεκτόνων με το χρόνο, την οποία εδώ θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε μέσα από το παράδειγμα του αρχιτεκτονικού έργου του Carlo Scarpa. Με δεδομένο λοιπόν ότι, η αντιπαράθεση μοντέρνο-αντιμοντέρνο, έχει την απαρχή της στο ζήτημα της σχέσης της αρχιτεκτονικής δημιουργίας του παρόντος με τη συσσωρευμένη εμπειρία του παρελθόντος και η οποία επιγραμματικά συνοψίζεται στο δίπολο *επιστροφή* σε αυτό ή *καθολική ρήξη* με αυτό, επιλέξαμε, στη βάση της *αμφισημίας* που διακρίναμε στο λόγο του Scarpa και στη συνέχεια επιβεβαιώσαμε μέσα από την αμηχανία των κριτικών της Αρχιτεκτονικής να οριοθετήσουν με ακρίβεια την ποιητική του, να επαναπροσεγγίσουμε το κτισμένο έργο του, εστιάζοντας πλέον συνειδητά το ερευνητικό ενδιαφέρον, στον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζεται την παρουσία του παρελθόντος, φυσική ή νοητή, και κατ' επέκταση στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την έννοια του χρόνου και εν τέλει τη δημιουργική πράξη. Συντάσσεται ως «μοντέρνος» με το νεωτερικό πρόταγμα της *ex nihilo* δημιουργίας ή αντιπείνει σε αυτό, ως «αντι-μοντέρνος», την *αναδημιουργία* μέσα από το διάλογο με το παρελθόν;

Στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού και με αφετηρία την υπόθεση ότι, η βασική πρακτική συσχετισμού με το παρελθόν είναι η *Ιστορία* με τη διευρυμένη έννοια του όρου, δηλαδή η Ιστορία που περιλαμβάνει, σύμφωνα με τη διάκριση του Pierre Nora και του Jacques Le

Goff, τις αλληλοτροφοδοτούμενες εκφάνσεις, από τη μια πλευρά της «επιστημονικής» Ιστορίας των ιστορικών, η οποία βασίζεται στη γραμμικότητα του ιστορικού χρόνου και στην έννοια του αντικειμενικού ίχνους και από την άλλη, της «προσωπικής» ιστορίας-μνήμης του βιωματικού χρόνου και των υποκειμενικών ίχνών⁷, η παρούσα μελέτη επιλέγει ως παράδειγμα βάσει του οποίου θα διερευνήσει τη σχέση της αρχιτεκτονικής του Scarpa με το χρόνο, την κατά τεκμήριο πιο ακραία περίπτωση εμπλοκής του με την Ιστορία: την επέμβαση στο οχυρό του Castelvecchio. Πρόκειται για ένα σύμπλεγμα με έντονη και σύνθετη ιστορική διαστρωμάτωση, όπου εκ των πραγμάτων τίθεται το ζήτημα της θεώρησης του παρελθόντος ως μέρους της ευρύτερης διαδικασίας του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού. Ποια είναι η στάση του Scarpa όταν καλείται να αναμετρηθεί με το δεδομένο της Ιστορίας; Οικοδομεί μια σχέση ρήξης με το παρελθόν αδιαφορώντας για το χρόνο που αποπνέει το ιστορικό περιβάλλον ή αναζητά μια διαλεκτική σχέση με αυτό σεβόμενος τις κατεστημένες δομές; Και αν ακολουθεί το δεύτερο δρόμο, ο διάλογος στοχεύει στη διατήρηση της *συνέχειας* των πραγμάτων και στο χωρικό πάγωμα του χρόνου ή στην ανάδειξη της διαφοράς τους που η χωρική και χρονική *ασυνέχεια* μπορεί να διασφαλίσει; Με άλλα λόγια, αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως μια νομοτελειακή σχέση με το παρελθόν, η οποία

⁷ Βλ. Nora, P., "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", στο *Representations* 26, The Regents of the University of California, 1989, σσ. 7-25 και J. Le Goff, *Ιστορία και Μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Αθήνα: Νεφέλη, 1998

ριζώνει σε χρονικές συνέχειες προσδοκώντας την «απόλυτη ιστορική αλήθεια», ή ως μια διαδικασία που καλλιεργεί χρονικές ασυνέχειες, καθώς παραμένει σε διαρκή εξέλιξη φιλοξενώντας κάθε φορά τα γεγονότα που της ταιριάζουν και διανοίγοντας έτσι τη δυνατότητα για νέες αναζητήσεις και συσχετισμούς;

Για τη διερεύνηση του συγκεκριμένου ζητήματος, η μελέτη βασίστηκε κατά κύριο λόγο στις πρωτογενείς παρατηρήσεις οι οποίες προέκυψαν από την *επί-σκέψη* στο ίδιο το έργο. Τα συμπεράσματα από τη βιωματική εμπειρία στο χώρο του Castelvecchio, αποτυπώθηκαν επί τόπου σε σκίτσα με επεξηγηματικές σημειώσεις και στη συνέχεια αντιπαρατέθηκαν, πρώτα, με τα σχέδια του ίδιου του δημιουργού και σε ένα δεύτερο επίπεδο με τις αναλύσεις των κυριοτέρων μελετητών και συνεργατών του. Η επιλογή αυτή, οφείλεται στην πεποίθηση ότι κάθε απόπειρα προσέγγισης του έργου του μπορεί να πραγματοποιηθεί μόνο μέσα από τη συνεχή σύγκριση ανάμεσα στο σχεδιαστικό έργο και στα καθ' εαυτά κτισμένα αντικείμενα. Η αντίληψη αυτή ενισχύεται από τον ίδιο τον δημιουργό όταν δηλώνει ότι «σχεδιάζει γιατί θέλει να βλέπει τα πράγματα». Το σχεδιαστικό έργο του Scarpa λειτουργεί ως το καθ' εξοχήν μέσο διερεύνησης της «αμφιβολίας» που τρέφει σχετικά με τη δυνατότητα πραγμάτωσης του αρχιτεκτονικού αντικειμένου⁸. Γι' αυτό το λόγο τα περισσότερα σχέδιά

⁸ Ο Hubert Damisch επισημαίνει ότι ο Scarpa φαίνεται να διατηρεί μια ανάλογη στάση με αυτή του Cézanne. Μοιράζεται την ίδια «αμφιβολία» που σύμφωνα με το Merleau-Ponty διακατέχει το Γάλλο καλλιτέχνη σχετικά με τη διαρκή και εναγώνια αναζήτηση του πραγματικού. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι το σχέδιο για το Scarpa αποτελεί ένα εργαλείο ελέγχου και επαλήθευσης των απαντήσεων στα σχεδιαστικά ερωτήματα που θέτει ο ίδιος στον εαυτό

του επικεντρώνονται κατά κανόνα στη λεπτομέρεια και όχι στην απεικόνιση του συνόλου. Οφείλουμε εδώ να επισημάνουμε ότι, σε ορισμένες περιπτώσεις, τα προσχέδια του Scarpa για το Castelvecchio, λόγω ακριβώς του πραγματικού και όχι αναπαραστατικού χαρακτήρα τους⁹, αποτέλεσαν πολύτιμα ερμηνευτικά εργαλεία συγκριτικά ακόμη και με το κατασκευασμένο έργο στο οποίο αναφέρονταν. Μέσα από τη μελέτη τους, διακρίναμε τον αρχιτέκτονα *επί το έργον*, μπορέσαμε να υποθέσουμε όχι μόνο *τι* σκεφτόταν αναφορικά με τη διαχείριση του παρελθόντος, αλλά και το *πώς* σκεφτόταν να το πραγματοποιήσει. Έτσι, η εμπειρία του έργου, σε συνδυασμό με τον προφορικό λόγο του Scarpa στην *Opera Completa* και με τον εικονικό λόγο των πολυάριθμων προσχεδίων του, αποτέλεσαν το βασικό κορμό πάνω στον οποίο εξελίχθηκε η συγκεκριμένη μελέτη.

Η μελέτη αναπτύσσεται σε τρία βασικά κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο, επιχειρείται μια προσεκτική ανασύσταση και ερμηνεία του θραυσματικού λόγου του Scarpa, σε μια προσπάθεια να αναδείξουμε την *αμφισημία* που επικαλεστήκαμε και να προσδιορίσουμε τα σημεία τριβής του με το «Μοντέρνο», στο ευρύτερο πλαίσιο της θεώρησής του για το παρελθόν και την Ιστορία. Στο δεύτερο, πριν την ανάπτυξη του κεντρι-

του, εκφράζοντας την αμφιβολία του δημιουργού για τη δυνατότητα πραγμάτωσης του αρχιτεκτονικού αντικειμένου. Βλ. H. Damisch, "Il disegno di Carlo Scarpa", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σσ.209-213

⁹ Βλ. M. Frascari, "The tell-the-tail detail", στο *Via* n.7, University of Pennsylvania, Graduate Dep. of Architecture, 1984, σσ.22-37. Σύμφωνα με τον Frascari τα σχέδια του Scarpa δεν εξυπηρετούν τους σκοπούς της καρτεσιανής παραστατικής γεωμετρίας, αλλά είναι περιγραφές της πορείας από το θεωρητικά δυνατό στο πραγματικό.

κού αντικειμένου της μελέτης, προτιμήσαμε να προτάξουμε μια συνοπτική ανάλυση του ύστατου έργου του Scarpa, του Κοιμητηρίου Brion, θεωρώντας ότι αποτελεί ένα εξίσου ακραίο παράδειγμα της ποιητικής του, το οποίο όμως βρίσκεται στον αντίποδα της επέμβασης στο Castelvecchio. Στην περίπτωση του Κοιμητηρίου, ο Scarpa, δεν αναμετρύται με μια υφιστάμενη κατάσταση, αλλά καλείται να δημιουργήσει ένα έργο εκ του μηδενός, στην ύπαιθρο του ιταλικού βορρά, όπου απουσιάζει η υλική μαρτυρία της Ιστορίας. Ποια είναι η συμπεριφορά του Scarpa, ως προς τη δημιουργική διαδικασία, όταν δεν έχει απέναντί του ένα πραγματικό δεδομένο με το οποίο μπορεί να συνομιλήσει; Η προοιμιακή διερεύνηση του συγκεκριμένου ερωτήματος, σε συνδυασμό με τη συγκριτική αντιπαράθεση των δυο ακραίων παραδειγμάτων της ποιητικής του Scarpa, θεωρούμε ότι αφενός θα λειτουργήσει επικουρικά στη μετέπειτα ερμηνευτική προσέγγιση των βασικών επιλογών του στην επέμβαση του Castelvecchio, αφετέρου έχει ως βασικό στόχο να διασαφηνίσει την αντίληψη του Ιταλού αρχιτέκτονα σχετικά με τη δημιουργική πράξη σε όλες τις εκφάνσεις της, είτε εκείνος καλείται να διαχειριστεί μια υφιστάμενη ιστορική πραγματικότητα, είτε να στήσει εξ' αρχής τη δική του «ιστορία». Το τελευταίο κεφάλαιο, επικεντρώνεται στον κύριο στόχο της εργασίας μας που είναι να καταδειχθεί η εμπλοκή του αρχιτεκτονικού έργου του Scarpa με την Ιστορία, μέσα από την εξειδικευμένη ανάλυση του παραδείγματος του Castelvecchio. Ειδικότερα, στη μελέτη του συγκεκριμένου έργου διακρίνουμε τρεις επιμέρους ενότητες. Η πρώτη, αφορά στη συνοπτική περιγραφή των βασικότερων ιστορικών φάσεων του οχυρού, η

οποία είναι απαραίτητη για την πληρέστερη κατανόηση της επέμβασης του Scarpa, καθότι το ζήτημα της ανάδειξης των «ιστοριών» του συμπλέγματος ανάγεται από τον ίδιο το δημιουργό σε καθοδηγητική αρχή του συνόλου της μελέτης. Η δεύτερη ενότητα, περιλαμβάνει μια μακροσκοπική ανάλυση των κυριότερων επεμβάσεων που επιχειρεί ο Scarpa στο σώμα του οχυρού, με απώτερο στόχο τον προσδιορισμό των μεθοδολογικών εργαλείων με τα οποία διαχειρίζεται την Ιστορία. Η ανάλυση βασίζεται κατά κύριο λόγο στις παρατηρήσεις που έγιναν κατά τη διάρκεια της επίσκεψης στο Castelvecchio και συνοδεύεται από επεξηγηματικά σκίτσα όπου επισημαίνονται τα επαναλαμβανόμενα εκείνα στοιχεία τα οποία στο σύνολό τους συγκροτούν τη βασική συνθετική στρατηγική της ποιητικής του Ιταλού αρχιτέκτονα. Τέλος, στην τρίτη ενότητα, διαγράφοντας μια διαδρομή η οποία περιλαμβάνει όλα τα στάδια του σχεδιασμού, από τη σύλληψη της κεντρικής ιδέας, στις μεγάλης κλίμακας επεμβάσεις έως και την πραγμάτωση της λεπτομέρειας, επιχειρείται μια επιμέρους ερμηνευτική προσέγγιση των συνθετικών εργαλείων του Scarpa, αναδεικνύοντας τόσο την εξελικτική τους πορεία, από το ένα στο άλλο, όσο και τη συνεκτική σκέψη του σε ότι αφορά τη δημιουργική διαδικασία. Σε αυτό το πλαίσιο, αναφερόμαστε κατά σειρά στην «ποιοτική της τομής», η οποία αποτελεί την αφηγηρία όλων των κομβικών επεισοδίων της μελέτης του Scarpa, εκφράζοντας χωρικά την ασυνεχή ανάγνωση του ιστορικού χρόνου, εν συνεχεία στο «θραυσματικό» χαρακτήρα του παρόντος, η προσθήκη του οποίου συμβάλλει στην ανάδειξη της «αφηγηματικής» διάστασης της Ιστορίας και τέλος στη «λεπτομέρεια

συναρμογή» ως τόπο επίλυσης της σχέσης παρελθόντος-παρόντος, όπου και εκφράζεται με τη μεγαλύτερη δυνατή ένταση η αντίληψη του Scarpa για την Ιστορία και κατ' επέκταση για τη δημιουργική πράξη. Απώτερος στόχος της συγκεκριμένης μελέτης είναι να αναδείξει, μέσω του έργου του Scarpa, τον τρόπο με τον οποίο η αρχιτεκτονική αποτελεί δύναμη ένα μέσο αναπαράστασης της αντίληψης του χρόνου, προσφέροντας στην Ιστορία την απαραίτητη υλική συνθήκη για τη χωρική της συγκρότηση, η οποία και ολοκληρώνει το νοηματικό της βάθος.

ΚΕΦ. Ι

Η ΘΕΣΗ ΤΟΥ CARLO SCARPA ΣΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ «ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ»

«Ανέκαθεν είχα την ανυπέρβλητη επιθυμία να βρίσκομαι μέσα στην παράδοση, αλλά χωρίς να κάνω κίονες ή κιονόκρανα, διότι αυτά δεν μπορούν πλέον να γίνουν»

Carlo Scarpa, 1978

Μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, το διάστημα 1953-78, ο Carlo Scarpa, πραγματοποιεί μια μικρή, συνεκτική ομάδα έργων, κυρίως στην περιοχή του Βένετο στη βόρεια Ιταλία, η οποία περιλαμβάνει επεμβάσεις σε περιβάλλοντα με έντονη ιστορική διαστρωμάτωση, όπως ενδεικτικά, συμβαίνει στις περιπτώσεις του Μουσείου του Castelvecchio (1956-73) και της Banca Popolare (1973) στο ιστορικό κέντρο της Βερόνας, του Μουσείου Correr (1952-53, 1957-69) και του Ιδρύματος Querini Stampalia (1961-63) στη Βενετία, της Γυψοθήκης του Capova (1955-57) στο Ποσάνιο. Την ίδια περίοδο, στην Ιταλία, ως επακόλουθο των εκτεταμένων φθορών που προξένησε ο πόλεμος στην πολιτισμική κληρονομιά της χώρας, διεξάγονται ευρείας κλίμακας συζητήσεις, οι οποίες στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον αποκτούν ενίοτε το χαρακτήρα διαμάχης, αναφορικά με το ζήτημα της ανοικοδόμησης των ιστορικών κέντρων και κατ' επέκταση της επιλογής ανάμεσα στην επιστροφή σε μια «ιταλική» αρχιτεκτονική ιστορικιστικού χαρακτήρα, η οποία προπολεμικά, προαγόταν από το Marcello Piacentini και το ευρύτερο ακαδημαϊκό περιβάλλον των αρχιτεκτονικών σχολών, και τη διαφυγή προς μια

«μοντέρνα» αρχιτεκτονική, η οποία αποστασιοποιείται από το πεδίο των αναβιώσεων, επικρίνοντας ως αναχρονιστική τη μίμηση των μορφών του παρελθόντος. Όπως παρατηρεί η Marisa Dalai Emiliani, ο Scarpa, σε αυτό το ιδιαίτερο πολιτισμικό κλίμα που διαμορφώνεται τις δεκαετίες του '50 και του '60, λόγω ακριβώς της ιδιαίτερης φύσης του έργου του, που τον φέρνει συχνά αντιμέτωπο με κατασκευές του παρελθόντος, εκ των πραγμάτων θέτει εαυτόν στο επίκεντρο αυτής της διαμάχης, η οποία αφορά ειδικότερα, στη «διαχείριση της σχέσης ανάμεσα στο παλαιό και το καινούργιο, στην παράδοση και τη νεωτερικότητα, στο ιστορικό περιβάλλον και το Μοντερνισμό¹».

Ο Scarpa, ήδη από τη δεκαετία του '30, έχει ενεργή συμμετοχή σε αυτή τη διαμάχη. Το 1931, διαμέσου μιας ανοικτής επιστολής που συντάσσει εκ μέρους της ομάδας των *Ενετών Ρασιοναλιστών*, προκειμένου αυτή να δημοσιευθεί σε έντυπα της εποχής, διατυπώνει τη στήριξή του στο νεόδμητο *Ιταλικό Κίνημα για τη Ρασιοναλιστική Αρχιτεκτονική*, επισημαίνοντας την επιτακτική ανάγκη συγκρότησης μιας εναλλακτικής αρχιτεκτονικής πρότασης, η οποία σε αντιδιαστολή με την κυρίαρχη μυθολογία της «επανίδρυσης»², θα εκφράζει πρωτίστως με συνέπεια το γεγονός ότι εκπορεύεται

¹ Βλ. M. Dalai Emiliani, "Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia", στο L. Magagnato (επιμ.), *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, Verona, 1981, σσ. 149-171

² M. Tafuri, "Il frammento, la figura, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σελ.92. Ο Tafuri αναφέρει ότι στα «δύσκολα χρόνια» της ιταλικής αρχιτεκτονικής κουλτούρας, ο Scarpa αντιτάσσεται στις μυθολογίες της «επανίδρυσης» καθώς θεωρεί ότι δεν υπάρχει κάτι να ανακτηθεί εφόσον τίποτα δεν έχει καταρριφθεί.

από την εποχή της. Σημειώνει επίσης, ότι η συνθήκη αυτή, της αναφοράς δηλαδή στο παρόν, αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό της «ρασιοναλιστικής» αρχιτεκτονικής. Όπως αναφέρει στο κείμενο της επιστολής του, «κάθε μεγάλη αρχιτεκτονική του παρελθόντος ήταν ρασιοναλιστική, από τη στιγμή που χρησιμοποιούσε τα διαθέσιμα υλικά της εποχής της, προκειμένου να ικανοποιήσει με ορθολογικό τρόπο σκοπούς κοινωνικούς, θρησκευτικούς, πολιτικούς»³. Έτσι, για το Scarpa, η έννοια του Ρασιοναλισμού δε συνιστά αποκλειστικά ένα διακύβευμα της νεωτερικότητας, καθώς δείχνει να αποτελεί γι' αυτόν ένα διαχρονικό ζητούμενο της αρχιτεκτονικής, ανεξάρτητα από το εκάστοτε ιστορικό πλαίσιο. Μέσα από τη διατύπωση των λόγων του, μπορούμε να διακρίνουμε αφενός την πίστη και την προσήλωσή του στο παρόν, αφετέρου το γεγονός ότι δεν απορρίπτει αξιωματικά την εμπειρία των προηγούμενων καθώς αναζητά σε αυτά τις διαχρονικές αξίες της αρχιτεκτονικής πειθαρχίας. Επισημαίνει ωστόσο, ότι η επιστροφή στην αρχιτεκτονική του παρελθόντος, «θα πρέπει να είναι πάντα μια επιστροφή στο πνεύμα των μορφών της και όχι στις μορφές εκείνου του πνεύματος»⁴. Διατυπώνει λοιπόν με σαφήνεια την αντίθεσή του προς την «αντι-ιστορική αναφορά στο παρελθόν μέσα από νοσταλγικού τύπου

³ C. Scarpa, "Lettera dei razionalisti veneziani", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σελ.279-80

Σχετικά με αυτή την αντίληψη, χαρακτηριστική είναι η δήλωση που κάνει ο Scarpa, επικαλούμενος τον επανασχεδιασμό ενός παραθύρου στο έργο της ανακαίνισης του Ca' Foscari (1936). Συγκεκριμένα αναφέρει: «...από τη στιγμή που το νόημα και η λειτουργία του παραθύρου άλλαξαν, πρέπει αυτό να εκφραστεί με υλικά και μορφές που να αντανακλούν τις παρούσες ανάγκες και τεχνολογίες».

⁴ *ibid.*, σελ.280

αναβιώσεις»⁵, αλλά παράλληλα, φαίνεται να επιζητά τη διαλεκτική σχέση παρελθόντος-παρόντος, στη βάση της διερεύνησης των διαχρονικών ζητημάτων της αρχιτεκτονικής παράδοσης και της επίλυσής τους σύμφωνα με τις παροντικές ανάγκες. Ο Francesco Dal Co παρομοιάζει την «παλινοδρόμηση» του Scarpa ανάμεσα στο τώρα και το χθες ως μια διαδικασία «διαρκούς μετάγγισης». Αναφέρει ότι ο Scarpa, ερμηνεύει αυτό που υπάρχει ως παρακαταθήκη στην εμπειρία, υπό το φως της μετάγγισης του υγρού από το δοχείο του χρόνου που έρχεται, στο δοχείο που περιέχει το πλούσιο και πολύχρωμο υγρό του παρελθόντος χρόνου⁶. Ανάμεσα λοιπόν στη *ρήξη* και τη *συνέχεια*, ο Scarpa φαίνεται να προτάσσει την αναζήτηση μιας κριτικής σχέσης με τα δυο άκρα, όπου το καινούργιο είναι καινούργιο αλλά ταυτόχρονα εμπλουτίζεται μέσα από το διάλογο με το παρελθόν. Ο ίδιος, αρκετά χρόνια αργότερα, το 1978, σε μια από τις τελευταίες του ομιλίες θα εξομολογηθεί: «Ανέκαθεν είχα την ανυπέβλητη επιθυμία να βρισκομαι μέσα στην παράδοση, αλλά χωρίς να κάνω κίονες ή κιονόκρανα, διότι αυτά δε μπορούν πλέον να γίνουν»⁷. Είναι φανερό ότι ο Scarpa δεν εγκατέλειψε ποτέ το διάλογο με την παράδοση, η οποία όμως δε νοήθηκε σε καμία περίπτωση ως ένα σύστημα απαράβατων κανόνων. Αντιθέτως, έχοντας επίγνωση του ανέφικτου της *επιστροφής*, διερεύ-

⁵ *ibid.*, σελ.280

⁶ F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.24

⁷ C. Scarpa, "Può l'architettura essere poesia?", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.283

νησε τα «όρια» των κανόνων της και χρησιμοποίησε τις εμπειρίες του παρελθόντος χωρίς καμία νοσταλγική διάθεση.

Στη συνέχεια της επιστολής, η κριτική του στάση μετατοπίζεται στα δογματικά χαρακτηριστικά του Μοντέρνου Κινήματος, και ειδικότερα στο ζήτημα της αναγωγής του ορθολογισμού και της λειτουργικότητας σε αισθητικές αξίες. Πιο συγκεκριμένα, διευκρινίζει ότι η έννοια του Ρασιοναλισμού δε φέρει από μόνη της ένα αισθητικό περιεχόμενο, καθώς η υψηλή τέχνη παράγεται μόνο διαμέσου της παρεμβολής στο ορθολογικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής του πνευματικού και του φανταστικού. Το άλογο, που υπερβαίνει τη λογική σκέψη και τα όριά της, είναι αυτό που προάγει κατά τη γνώμη του τη δημιουργική διαδικασία. Για το Scarpa, ο σημαντικός καλλιτέχνης στη σύγχρονη εποχή, δεν είναι αυτός που απλά χρησιμοποιεί το σπλισμένο σκυρόδεμα για να ικανοποιήσει τις λειτουργικές ανάγκες ενός κτηρίου, αλλά αυτός που μπορεί παράλληλα να εισάγει στο νέο αυτό υλικό το πνευματικό στοιχείο, δημιουργώντας έτσι μια πραγματική καλλιτεχνική έκφραση. Τότε μόνο αυτό που θα προκύψει θα είναι απολύτως καινούργιο και πρωτότυπο και ταυτόχρονα θα εντάσσεται με αυθόρμητο τρόπο στην παράδοση⁸. Ο Scarpa, αναγνωρίζει λοιπόν την αναγκαιότητα αναζήτησης νέων μορφών μέσα από τα υλικά και τις τεχνικές της βιομηχανικής κουλτούρας, αλλά την ίδια στιγμή αποστασιοποιείται από τον απόλυτα πραγματιστικό χαρακτήρα του Ρασιοναλισμού, που απογυμνώνει

την αρχιτεκτονική από την πνευματική της διάσταση και το αισθητικό της περιεχόμενο.

Η κριτική του Scarpa στην επιστολή του συνοψίζεται συνεπώς σε δυο κομβικά σημεία: το πρώτο αφορά στην αντιπαράθεσή του με τις δυο αντιδιαμετρικά αντίθετες θέσεις της αναβίωσης από τη μια, και της καθολικής ρήξης με το παρελθόν από την άλλη, καθώς δείχνει να αντιλαμβάνεται τη δημιουργική αναζήτηση με όρους παρόντος μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της αρχιτεκτονικής παράδοσης και το δεύτερο αφορά στην αλλοίωση του πνευματικού-συγκινησιακού ρόλου που ιστορικά διατηρούσε η αρχιτεκτονική, από την υπερίσχυση του ορθού λόγου και της αντικειμενικότητας. Και στις δυο περιπτώσεις, ο Scarpa, ενώ δηλώνει «μοντέρνος», αναπτύσσει μια σχέση κριτικής αντιπαράθεσης με τις κυρίαρχες τάσεις του Μοντέρνου εκείνης της περιόδου, εκδηλώνοντας πρόωρα την πρόδιαθεσή του να χαράξει μια δική του προσωπική και *αμφίσημη* ίσως πορεία, που έχει ενδιαφέρον να προσεγγίσουμε περαιτέρω στο πλαίσιο της συγκεκριμένης μελέτης, καθώς πιστεύουμε ότι η ιστορικοποίηση του λόγου του και η ενσωμάτωσή του στο ευρύτερο πλαίσιο των διεργασιών εκείνης της εποχής, απελευθερώνει το Scarpa από την «απομόνωση» που ορισμένοι του προσάπτουν και ταυτόχρονα αναδεικνύει τον *οριακό* χαρακτήρα του έργου του.

Η ένταση που διαπερνά τη σχέση του με το Μοντέρνο στην επιστολή του '31 και διαφωτίζει σε ένα βαθμό την αντίληψη του Scarpa αναφορικά με τη σχέση παρελθόντος-παρόντος, επιβεβαιώνεται και μεταπολεμικά στην περίφημη διάλεξη που δίνει το '64,

⁸ Βλ. C. Scarpa, "Lettera dei razionalisti veneziani", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.280

με αφορμή την έναρξη του νέου ακαδημαϊκού έτους στην Αρχιτεκτονική Σχολή της Βενετίας. Σε αυτήν, ο Scarpa, εδραιώνει την πρώιμη αντίληψή του σύμφωνα με την οποία η «μοντέρνα αρχιτεκτονική δε μπορεί να σταθεί χωρίς τη γνώση των αρχιτεκτονικών αξιών που ανέκαθεν υπήρχαν»⁹ και επικεντρώνει την κριτική του στο διεθνοποιημένο πλέον Μοντέρνο Κίνημα (*International Style*). Εντοπίζει μια «κρίση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής» όχι μόνο σε ότι αφορά τον πραγματιστικό χαρακτήρα της και τη σχέση της με το παρελθόν, αλλά κυρίως στο ζήτημα της υλικότητας. «Η μοντέρνα αρχιτεκτονική, αφηρημένα στερεομετρική, διαλύει κάθε είδους ευαισθησία για τα συστατικά μέρη του όλου και την αποσύνθεση. Δημιουργήσαμε ένα τίποτα γύρω από τα πράγματα...Καταργήσαμε ακόμη και το πάχος των τοίχων»¹⁰, θα ομολογήσει. Η κριτική του Scarpa εδώ, έγκειται κυρίως στη διαδικασία συγκρότησης του αρχιτεκτονικού χώρου. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, ο χώρος συγκροτείται μέσα από φυσικές οντότητες, από την αίσθηση της βαρύτητας, από την παρουσία ενός τοίχου ή ενός περάσματος, από το πάχος ενός υλικού, και όχι μέσα από μια αφαιρετική διαδικασία η οποία οδηγεί στην εξαϋλώση της φυσικής υπόστασης των πραγμάτων. Αποστασιοποιείται λοιπόν από την αφηρημένη μορφή του καρτεσιανού χώρου και προσεγγίζει σταδιακά τη συγκεκριμένη μορφή του πραγματικού χώρου της ύλης. Η ύλη είναι αυτή που καθοδηγεί τη γενεσιουργό διαδικασία και παράγει την κυρίαρχη ιδέα του εκάστο-

⁹ C. Scarpa, "Arredare", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.282

¹⁰ *ibid.*, σελ.282

τε έργου. Έτσι, στη διάλεξη, επικαλείται με θέρμη την επιστροφή στην αισθητηριακή απόλαυση που προέρχεται από την επαφή μας με την ύλη και στη διανοητική διέγερση που προκαλεί η διερεύνηση και η αποκάλυψη των δομικών χαρακτηριστικών της. Συγκεκριμένα, ισχυρίζεται ότι, η οικοδόμηση ενός συντακτικού ύλης και *διάκοσμου* είναι καθοριστικής σημασίας για τη βιωματική εμπειρία εκείνων των αισθήσεων οι οποίες διανοίγουν το αρχιτεκτονικό έργο στο μέγιστο βαθμό εκφραστικότητας και νοήματος. Ο *διάκοσμος*, σύμφωνα με την ετυμολογική ανάλυση του όρου που επιχειρεί ο Scarpa στην εισαγωγή της ομιλίας του, είναι η ταυτόχρονη μέριμνα για το αναγκαίο και το ωραίο, το αποτέλεσμα δηλαδή της συνδυαστικής λειτουργίας του ορθολογικού με το πνευματικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής που επιζητά και στην επιστολή του '31. Για το Scarpa, η αναζήτηση του αναγκαίου και του ωραίου είναι ένα εγγενές χαρακτηριστικό του ανθρώπου από τις απαρχές της ύπαρξής του, και αυτό η μοντέρνα αρχιτεκτονική δε μπορεί με κανέναν τρόπο να το παραγνωρίσει¹¹. Όπως παρατηρεί επί του προκειμένου ο Nicholas Olsberg, ο Scarpa, ενώ «διατηρεί μια παθιασμένη πίστη στο μοντέρνο λεξιλόγιο των μορφών, παράλληλα, θέλει να ενσωματώσει σε αυτό τη χαμένη αίσθηση της υλικότητας, η οποία βρίσκει έκφραση, κυρίως στο χειρισμό του διάκοσμου και της λεπτο-

¹¹ Βλ. F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.282. Στην ομιλία του αναφέρεται στα πρώτα διακοσμητικά σημάδια που χάραξε σχεδόν στα τυφλά ο άνθρωπος στους σκοτεινούς χώρους των σπηλαίων, επισημαίνοντας ότι τα σημάδια αυτά προέκυψαν αρχικά από μια άλογη, ενστικτώδη και χωρίς τεχνική χειρονομία και στη συνέχεια ολοκληρώθηκαν από την έλλογη χάραξη γραμμών και σχημάτων ενός οργανωτικού νου.

μέρειας»¹². Έτσι, στη μεταπολεμική έρευνα του Scarpa, ο λειτουργισμός και οι ορθολογικές δομές της μοντέρνας αρχιτεκτονικής διαμεσολαβούνται από μια επίμονη αναζήτηση των εκφραστικών δυνατοτήτων της ύλης. Η έρευνα αυτή έχει αφετηρία τη μαθητεία του Scarpa δίπλα στους τεχνίτες του γυαλιού στο Μουράνο, όταν ακόμη ως φοιτητής, ανικανοποίητος από τα στερεότυπα του ακαδημαϊσμού, ξεκίνησε τη σπουδή του πάνω στον κόσμο των υλικών και της ποιητικής διαδικασίας.

Συμπεράσματα

Καθώς φαίνεται, ο Scarpa αν και απομονωμένος στο περιβάλλον της Βενετίας, παρακολουθούσε με ιδιαίτερη προσοχή και χωρίς να αποστασιοποιείται από τα γεγονότα, τη μεταμόρφωση της ιταλικής και διεθνούς αρχιτεκτονικής κουλτούρας. Μέσα από τη διερεύνηση του λόγου του, που χρονολογικά συμπίπτει με τις κομβικές στιγμές στην εξελικτική πορεία του Μοντέρνου Κινήματος, τη

¹² AA.VV., *Carlo Scarpa. Intervening with History*, Canadian Centre of Architecture - The Monacelli Press, 1999, σελ.10.

Η αντίληψη αυτή φέρνει το Scarpa πιο κοντά στο «μοντέρνο» που έχει τις καταβολές του στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον της Βιέννης και πιο συγκεκριμένα στο Josef Hoffmann, καθώς επίσης και στις μορφολογικές επινοήσεις του F. L. Wright. Στη διάλεξη που δίνει το '76 στην Σχολή Καλών Τεχνών της Βιέννης, διαπιστώνει ότι από ένα είδος «φυσικής γεωγραφικής συγγένειας» ανάμεσα στη Βενετία και τη Βιέννη, δέχτηκε ισχυρή επιρροή από τους προπομπούς της μοντέρνας σκέψης της Βιεννέζικης Σχολής και πιο συγκεκριμένα από το έργο του Hoffmann, στο οποίο θαύμασε τη βαθιά έκφραση του νοήματος του διάκοσμου και διέκρινε χαρακτηριστικά εκείνης της Ευρώπης που στρέφεται προς την Ανατολή. Ειδική αναφορά κάνει επίσης σε όλους τους «δασκάλους» του: στο Wright του οποίου το έργο ήταν για το Scarpa «έναν κεραυνοβόλο έρωτα», στο Le Corbusier του οποίου ο αποκαλυπτικός λόγος στο *Vers une Architecture* αποτέλεσε ένα «άνοιγμα της ψυχής», και τέλος στον L. Kahn, τον «τελευταίο μεγάλο μοντέρνο αρχιτέκτονα».

γένεση και τη διεθνοποίησή του αντίστοιχα, διακρίνουμε στους συλλογισμούς του ένα στοιχείο *αμφισημίας*: ενώ ο ίδιος δηλώνει κατηγορηματικά «ότι ανέκαθεν πίστευε στο Μοντέρνο»¹³, την ίδια στιγμή αναπτύσσει μια αναθεωρητική προσέγγιση ως προς ορισμένες θεμελιώδεις αρχές του. Αν το μοντέρνο στις πιο ακραίες εκφάνσεις του επιδιώκει τη *ρήξη* με το παρελθόν, ο Scarpa αντιτάσσει την επιστροφή σε αυτό με όρους παρόντος στο πλαίσιο της παράδοσης (*Ρήξη vs Παράδοση*)· στην επικράτηση του ρασιοναλισμού αντιπαραθέτει τη διαλεκτική σχέση του ορθού λόγου με το άλογο που διασφαλίζει την ουσία της καλλιτεχνικής έκφρασης (*Ορθολογικό vs Πνευματικό*), στην αφαιρετική διαχείριση της μορφής επικαλείται την επιστροφή στην υλικότητα και το *διάκοσμο* (*Αφαίρεση vs Ύλη*), στην αφηρημένη σύλληψη του ενιαίου και αδιαίρετου καρτεσιανού χώρου προβάλλει την πολλαπλότητα του πραγματικού χώρου της ύλης που γίνεται αντιληπτός με τις αισθήσεις (*Αφηρημένο vs Πραγματικό*). Η *αμφισημία* του λόγου του και η ένταση που κατ' επέκταση χαρακτηρίζει τη σχέση του με το «Μοντέρνο», εκφράζει την αγωνία της δημιουργικής αναζήτησης που ζούσε ο Scarpa. Η κριτική του εστιάζει εν κατακλείδι σε δυο βασικές θεματικές: η πρώτη αφορά στη σχέση της δημιουργικής διαδικασίας με την εμπειρία του παρελθόντος, καθώς φαίνεται να αποστασιοποιείται από την *ex nihilo* δημιουργία του Μοντέρνου αναζητώ-

¹³ Η θέση αυτή που προκύπτει μέσα από την ανάγνωση της επιστολής του '31 και της διάλεξης του '64, επαναλαμβάνεται και σε μια από τις τελευταίες του συνεντεύξεις το 1978, βλ. F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.297

ντας στην παράδοση «δεδομένα» με τα οποία μπορεί να συνομιλήσει, και η δεύτερη αφορά στην αναζήτηση του «πραγματικού» που μόνο η υλικότητα των πραγμάτων μπορεί να διασφαλίσει.

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Scarpa, αντιλαμβάνεται την Ιστορία όχι ως μια αφηρημένη έννοια με τετελεσμένο χαρακτήρα, αλλά ως μια ζώσα και ενεργή πραγματικότητα η οποία υφίσταται ακόμη στα πράγματα που βλέπει γύρω του, δίνοντας αφορμές για νέους προβληματισμούς. Η εμπλοκή του με την Ιστορία συνδέεται κατά κύριο λόγο με εκείνη την “cultura dello sguardo” (κουλτούρα του βλέμματος), όπως αναφέρει ο Dal Co, που θα αναπτύξει παρατηρώντας την υλική της διάσταση. Ο Scarpa, είναι ένας προσεκτικός αναγνώστης των τόπων του πραγματικού και με αυτή την έννοια στο διάλογό του με το παρελθόν η Ιστορία λαμβάνει μια παροντική και συνάμα τοπική διάσταση. Στο λόγο του, δεν εκφέρει ηχηρές δηλώσεις αφοσίωσης στην Ιστορία, καθώς ανέκαθεν ζούσε μέσα της σε όλο της το βάθος και την πολλαπλότητα αναπτύσσοντας μια σχεδόν «φυσική» σχέση με αυτή. Έτσι, στην ποιητική του, η Ιστορία συνδέεται κάθε φορά αναπόφευκτα με ένα συγκεκριμένο τόπο (Διεθνές vs Τοπικό), ιδωμένο ως μια δεδομένη υλική πραγματικότητα με την οποία ο Scarpa συνδιαλέγεται και η οποία αποτελεί την απαρχή της δημιουργικής διαδικασίας. Όπως παρατηρεί ο Giuseppe Mazzariol, φίλος και συνεργάτης του, η Ιστορία για τον

Scarpa είναι «μια ιστορία τόπων: τόπων φυσικών, συγκεκριμένων, ανεπανάληπτων»¹⁴.

Εάν λοιπόν ο Scarpa αναζητά το διάλογο με την Ιστορία ιδωμένη ως μια υλική πραγματικότητα που εξακολουθεί να είναι υφίσταται και να είναι ενεργή στο παρόν, θα ήταν χρήσιμο για την έκβαση της παρούσας μελέτης να εξετάσουμε συγκριτικά, πριν επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στην επέμβαση του Castelvechio όπου η εμπλοκή με την Ιστορία είναι «δεδομένη», την αντιδιαμετρικά αντίθετη περίπτωση του Κοιμητηρίου Brion, στην οποία καλείται να διαπραγματευτεί με τον άυλο κόσμο της μνήμης και να οικοδομήσει ένα κτίσμα εξ' αρχής, αποδεσμευμένος πλήρως από τους λειτουργικούς και κυρίως ιστορικούς περιορισμούς που καθόρισαν σε ένα βαθμό τη μελέτη του για το Castelvechio. Εξακολουθεί η δημιουργία να διεξάγεται στο πλαίσιο του διαλόγου με κάτι που υφίσταται, έστω και αν αυτό αφορά στα υποκειμενικά ίχνη μιας «προσωπικής» ιστορίας; Στη βάση αυτού του προβληματισμού, θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια μια συνοπτική περιγραφή της επέμβασης στο Κοιμητήριο, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον σε ορισμένα κομβικά επεισόδια της μελέτης.

¹⁴ G. Mazzariol, *Vita di Carlo Scarpa*, στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.9

ΚΕΦ. ΙΙ

ΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΟ BRION ΩΣ ΑΝΤΙ-ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ: ΙΣΤΟΡΙΑ VS ΜΝΗΜΗ

Πιστεύω ότι είναι η Τέχνη που μας κάνει να συλλάβουμε την πραγματικότητα του Κόσμου. Είναι η προσπάθεια που έκανε ο άνθρωπος, από τις απαρχές του, να κατανοήσει την ύπαρξή του μέσα από τις μορφές.

Carlo Scarpa, 1978

Το Κοιμητήριο, είναι ένα ιδιωτικό ταφικό μνημείο, το οποίο προέκυψε από τη βούληση του βιομηχάνου Giuseppe Brion να ταφεί στον τόπο καταγωγής του, στο μικρό οικισμό του Σαν Βίτο ντι Αλτίβολε, στους πρόποδες των λόφων της περιοχής του Άζολο¹. Μετά τον πρόωρο και ξαφνικό θάνατό του, η γυναίκα του Onorina Tommasin, προκειμένου να τιμήσει την επιθυμία του συζύγου της, απευθύνθηκε στο Scarpa, τον οποίο γνώριζε προσωπικά², αναθέτοντάς του το σχεδιασμό ενός οικογενειακού τάφου σε ένα μικρό κομμάτι γης που διέθετε το ζεύγος στο εσωτερικό του δημόσιου νεκροταφείου που βρισκόταν στα όρια του οικισμού. Σύντομα, η διαθέσιμη έκταση θεωρήθηκε ακατάλληλη αναλογικά με το όραμα και τις υψηλές προσδοκίες της συζύγου, η οποία και προέβη άμεσα στην

¹ Σημειώνουμε εδώ ότι το Άζολο, ως τόπος, έχει εγγραφεί και στη μνήμη του Scarpa, καθώς διέμενε εκεί τα τελευταία χρόνια της ζωής του.

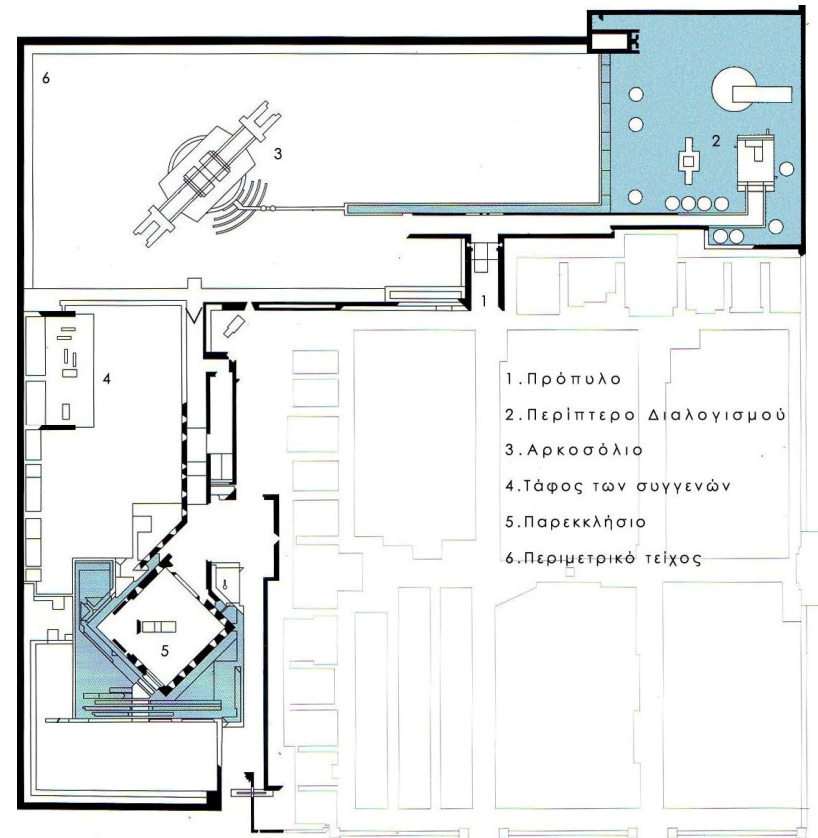
² Ο Giuseppe Brion ήταν ο ιδρυτής της καινοτόμου εταιρίας ηλεκτρικών ειδών Brion-Vega, μια από τις ηγέτιδες στην μεταπολεμική Ιταλία στην παραγωγή καταναλωτικών αγαθών βάσει των μοντέρνων κριτηρίων του βιομηχανικού σχεδιασμού. Το ζεύγος Brion γνώρισε τον Scarpa όταν ο τελευταίος κλήθηκε από την εταιρία να σχεδιάσει μια σειρά προϊόντων

αγορά μιας νέας έκτασης, περίπου 2000 τμ, που αναπτύσσεται κατά μήκος της βόρειας και την ανατολικής πλευράς του υφιστάμενου νεκροταφείου σχηματίζοντας σε κάτοψη ένα «Γ». Η σημαντική διαφοροποίηση στην κλίμακα της επέμβασης, που αποτελεί μια σαφή ένδειξη των προθέσεων της συζύγου για τη δημιουργία ενός μοναδικού σε διαστάσεις και σε ποιότητα ταφικού μνημείου, θα σηματοδοτήσει μια ουσιαστική μεταστροφή στη γενικότερη σύλληψη του έργου. Ο Scarpa, καλείται πλέον να «επινοήσει» ένα αναθεωρημένο αρχιτεκτονικό πρόγραμμα, να κατασκευάσει μια δική του «ιστορία», απαλλαγμένος από λειτουργικούς περιορισμούς, προκειμένου να αξιοποιήσει τις δυνατότητες της διαθέσιμης έκτασης. Το διευρυμένο πρόγραμμα του αρχιτέκτονα, προβλέπει τη δημιουργία ενός υπερυψωμένου «κήπου»³ σε σχέση με το επίπεδο της υπαίθρου, μέσα στον οποίο εντάσσει μια σειρά μεμονωμένων κτισμάτων που έχουν το χαρακτήρα «επεισοδίων» και στα οποία πένθιμες αναφορές στο θάνατο εμπλέκονται με θεματικές που υμνούν τη ζωή. Κεντρικό σημείο της σύνθεσης και *raison d'être* ολόκληρου του έργου είναι το ταφικό μνημείο του ζεύγους, το «Arcosolium», το οποίο τοποθετείται στην κομβική θέση της άρθρωσης των δυο πλευρών του «Γ», λειτουργώντας ως οπτικό κέντρο και σταθερό σημείο αναφοράς όλων των πιθανών διαδρομών στο εσωτερικό

³ Η ιδέα ενός Κοιμητηρίου ιδωμένου ως «κήπου» εκφράζεται καθαρά από τον ίδιο το δημιουργό σε διαφορετικές περιστάσεις.

του Κοιμητηρίου. Εκεί, στο πιο «ευήλιο τμήμα του κήπου»⁴, όπως επισημαίνει ο δημιουργός του, κάτω από μια αφιδωτή κατασκευή, φιλοξενούνται οι δυο σαρκοφάγοι του ζεύγους. Από αυτό το σημείο, ξεκινούν δυο ομαλές φυτεμένες εκτάσεις, που καταλήγουν αντίστοιχα σε δυο επίπεδα νερού, μέσα από τα οποία αναδύονται άλλα δυο βασικά αρχιτεκτονικά αντικείμενα της σύνθεσης: το «Παρεκκλήσιο» στη δυτική πλευρά, στραμμένο υπό γωνία 45° σε σχέση με τον άξονα κίνησης, και το «Περίπτερο Διαλογισμού», πιο απομονωμένο, στη νότια, αποτελούν τις δυο απολήξεις του Κοιμητηρίου. Η σύνθεση ολοκληρώνεται από τον «υπόστεγο χώρο» του τόπου ταφής των συγγενών, μια κατασκευή τοποθετημένη έκκεντρα στα μισά της διαδρομής από το Αρκοσόλιο στο Παρεκκλήσιο και από το «Proryaium», το χώρο εισόδου στο Κοιμητήριο. Η ενότητα του συνόλου υπογραμμίζεται τέλος από το περιμετρικό τείχος, ένα είδος «ερμού περιβόλου», που χαράσσει στο έδαφος με ακρίβεια τα όρια του νέου κοιμητηρίου περικλείοντας στο εσωτερικό του τα διάσπαρτα στο χώρο αρχιτεκτονικά γεγονότα (εικ.1)

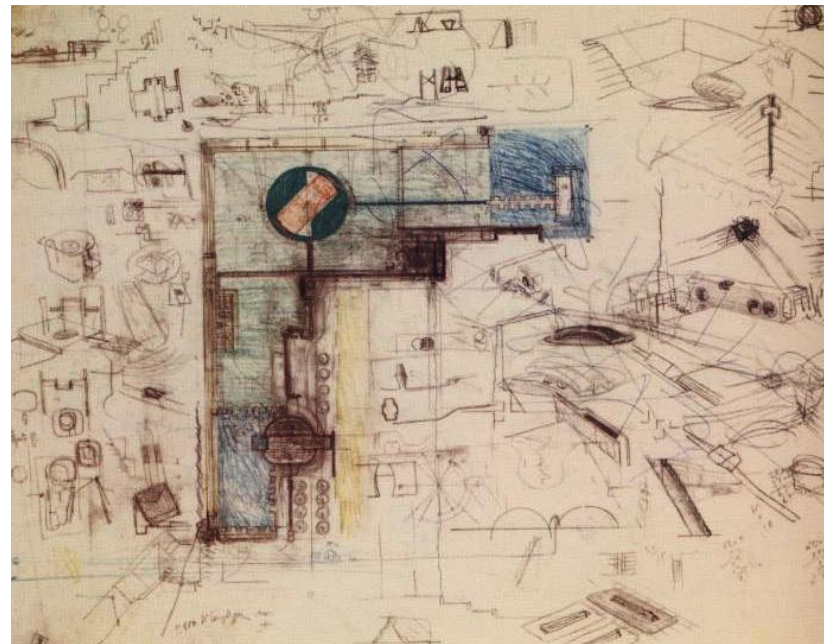
Από την περιγραφή που προηγήθηκε, αυτό που άμεσα θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως ένα πιθανό «δεδομένο» διαλόγου για την αφητηρία της δημιουργικής πράξης, είναι η φυσική και ιστορική παρουσία του υφιστάμενου δημόσιου νεκροταφείου, στο οποίο εφάπτεται το νέο Κοιμητήριο. Και πράγματι, η προφανής σχέση των δυο, ενισχύεται από το γεγονός ότι, ο επισκέπτης του Brion,



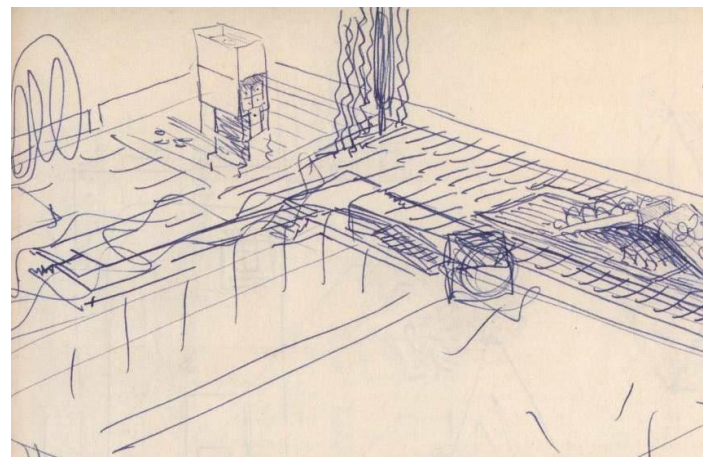
Εικ. 1

⁴ C. Scarpa, "Mille Cipressi", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σ.286

προκειμένου να προσεγγίσει το «Πρότυλο», πρέπει πρώτα να διασχίσει τον κεντρικό διάδρομο του παλαιού νεκροταφείου. Όμως, με μια δεύτερη ανάγνωση και λαμβάνοντας υπ' όψη τα προσχέδια της μελέτης, στα οποία το υφιστάμενο νεκροταφείο άλλοτε απουσιάζει εντελώς και άλλοτε εμφανίζεται ως ένα απλό περίγραμμα ή μια μαυρισμένη περιοχή πάνω στην επιφάνεια του χαρτιού η οποία επικαλύπτει όλα τα επιμέρους χαρακτηριστικά του, διαπιστώνουμε ότι ο Scarpa στην ουσία δεν επιδιώκει μια πρωτογενή σχέση με αυτό. Τα μόνα αχνά σημάδια από το παλαιό νεκροταφείο που εμφανίζονται σε ένα προσχέδιο, είναι οι δυο ευθείες γραμμές του κεντρικού διαδρόμου. Ωστόσο, η ανεξάρτητη επισήμανσή τους και η αξονική τοποθέτηση του «Πρότυλου» στην απόληξή τους, σχετίζονται περισσότερο με το γεγονός ότι ο διάδρομος αποτελεί την προέκταση του μονοπατιού με τα κυπαρίσσια που οδηγεί στον οικισμό – ενώνοντας ιδεατά το χώρο ταφής του Βίον με τη γενέτειρά του – παρά με την πρόθεση του Scarpa να καταστήσει ένα εσωτερικό χαρακτηριστικό του παλαιού νεκροταφείου σε πρωταρχικό στοιχείο διαλόγου. Η υπόθεση αυτή, επιβεβαιώνεται από την επισήμανση, στο ίδιο σχέδιο, μιας γραμμικής πορείας, η οποία έχει αφετηρία το «Πρότυλο» και στη συνέχεια προεκτείνεται πέραν των ορίων του δημόσιου νεκροταφείου με κατεύθυνση τον οικισμό (εικ.2-3). Έτσι, το υφιστάμενο νεκροταφείο δε φαίνεται να αποτελεί το βασικό συνομιλητή του Scarpa, αλλά συμπεριλαμβάνεται στην «ιστορία» που οικοδομεί, ως ένα επιπλέον επεισόδιο. Η μορφή του «κήπου» σε σχήμα «Γ», αγκαλιάζει και ενσωματώνει το παλαιό νεκροταφείο στη



Εικ. 2



Εικ. 3

νέα κατασκευή. Αντιθέτως, το γεγονός της νοητής σύνδεσης του Κοιμητηρίου με τον παρακείμενο οικισμό, μας επιτρέπει να εικάσουμε ότι, αυτό που αναζητά πρωτογενώς ο Scarpa είναι μια διαλεκτική σχέση με τον τόπο που περιβάλλει το Κοιμητήριο. Η πρωταρχική χειρονομία της υπερύψωσης του εδάφους του «κήπου» κατά εβδομήντα πέντε εκατοστά σε σχέση με το επίπεδο της υπαίθρου, επιβεβαιώνει αυτή την υπόθεση, καθώς προσφέρει ένα ευρύ πεδίο ενατένισης της περιοχής, καθιστώντας το διάλογο ανάμεσα στον παρατηρητή και τον τόπο σε απαρχή της δημιουργικής διαδικασίας. Αυτή όμως η αποκάλυψη του τόπου στο βλέμμα του θεατή μέσα από τα όρια του Κοιμητηρίου δεν είναι απρόσκοπτη, διαμεσολαβείται από την παρεμβαλλόμενη παρουσία του περιμετρικού κεκλιμένου «τείχους».

Το «Τείχος»

Ο περίβολος του Κοιμητηρίου, ήταν συνειδητά η πρώτη κατασκευή που υλοποιήθηκε⁵, και έτσι αποτέλεσε το «δεδομένο» για την ενεργοποίηση του διαλόγου με τον τόπο, καθώς και για την χωροθέτηση των υπόλοιπων θραυσματικών επεισοδίων στο εσωτερικό του Κοιμητηρίου. Ως εκ τούτου, μπορούμε να πούμε ότι η παρουσία του τείχους συγκροτεί την εισαγωγή της «ιστορίας» που αφηγείται ο Scarpa, δημιουργώντας, κατ' αναλογία με το περιμε-

τρικό κέλυφος του Castelvecchio, ένα αρχικό πλαίσιο, μια «υφιστάμενη» υλική πραγματικότητα μέσα στην οποία εργάζεται. Για τον εξωτερικό παρατηρητή, το Κοιμητήριο εμφανίζεται ως μια «οχυρωμένη πόλη», η οποία επισημαίνει τη ριζική ετερότητα του χώρου, ενώ στο εσωτερικό η εικόνα αυτή ανατρέπεται. Το τείχος, λόγω της υπερύψωσης του εδάφους, μετατρέπεται σε μια γραμμή, η οποία όπως αναφέρει ο Scarpa, επιτρέπει την «κατάκτηση του νοήματος της υπαίθρου»⁶, καθώς υπογραμμίζει τις φυσικές και κατασκευασμένες οντότητες του τόπου: τις κορυφογραμμές των γύρω λόφων του Άζολο, την πεδιάδα του Πάδου, το καμπαναριό και τις στέγες των σπιτιών στον οικισμό του Σαν Βίτο. Παρόλο λοιπόν που οι περισσότερες ερμηνευτικές προσεγγίσεις του Βrion, εστιάζουν σε ότι περιέχεται εντός των τειχών του Κοιμητηρίου, αναδεικνύοντας τη θεματική του θανάτου ως κεντρικό ζήτημα για τη σύλληψη του έργου, το οποίο συχνά χαρακτηρίζεται ως "necropoli ludens" ή ως «κήπος του θανάτου», ο Scarpa, φαίνεται να αποδίδει ανάλογη και ίσως μεγαλύτερη σημασία σε αυτό που βρίσκεται «έξω» από αυτό. Μια σειρά προσχεδίων που αφορούν στη μελέτη του περιμετρικού τείχους, ενισχύουν αυτή την υπόθεση, καθώς στα περισσότερα από αυτά εμφανίζεται μια ανθρώπινη φιγούρα, η οποία ευθυγραμμίζει το βλέμμα της με την απόληξή του. Η κλίση του τείχους κατά 60° μοίρες σε σχέση με τη γραμμή του οριζοντα, θέτει στον επισκέπτη το ζήτημα της επιλογής και της απόφασης: καλείται είτε

⁵ Αναφορικά με το πλήρες χρονολόγιο των επεμβάσεων στο Κοιμητήριο Brion, βλ. Zanchettin, V., *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*, Venezia: Marsilio, 2005, σσ.107-117

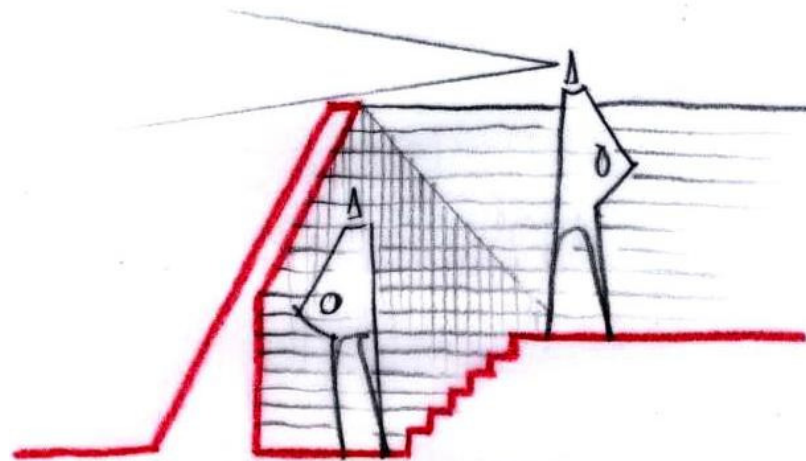
⁶ C. Scarpa, *op.cit.* σ.286

να κοιτάξει χαμηλά και να καθίσει στο σκιασμένο χώρο που δημιουργεί η διατομή του τείχους απολαμβάνοντας τις οπτικές προς τον κήπο, είτε να σταθεί όρθιος και να προσανατολίσει το βλέμμα του προς τη θέα του τόπου (εικ.4-5). Σε πολλά προσχέδια του Κοιμητηρίου, ο Scarpa απεικονίζει τον εαυτό του σε διαφορετικές περιστάσεις να κοιτάζει εκτός των τειχών, ίσως, ως ένδειξη της άμεσης εμπλοκής και σχέσης του ίδιου με την ιστορία του συγκεκριμένου τόπου⁷. Ο Giuseppe Mazzariol, επισημαίνει στην *Opera Completa*, τη διαρκή επιρροή και γοητεία που άσκησε ο τόπος του Βένετο στον Ιταλό αρχιτέκτονα. Συγκεκριμένα, ανακαλεί τη βιωματική και άμεση σχέση του Scarpa με την ύπαιθρο του Βένετο, όταν σε μικρή ηλικία επισκεπτόταν τους συγγενείς του στη Villa Tacchi, ένα τυπικό αγρόκτημα στα περίχωρα της Βιτσέντσα, ή όταν έπαιζε στη στοά του Palazzo Chiericati, πλούσια τότε σε θεάσεις της εξοχής⁸. Παράλληλα, αναφέρεται και στην έμμεση επιρροή που άσκησε στο Scarpa η «εξιδανικευμένη» απεικόνιση του Βένετο στους πίνακες των ενετών ζωγράφων, τους όποιους μελέτησε ως σπουδαστής στην Accademia της Βενετίας⁹. Ο Arrigo Rudi, φίλος και

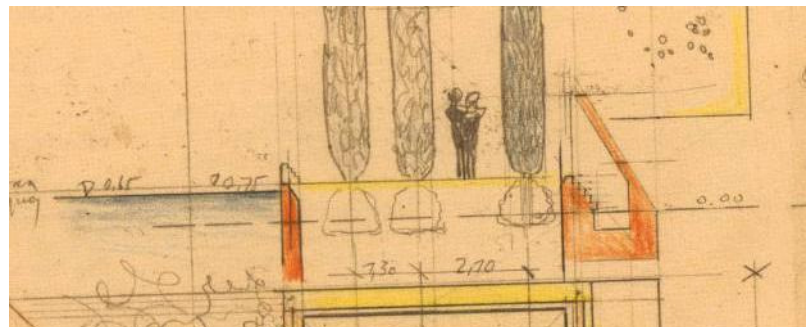
⁷ Ο Scarpa συνέδεσε και το ατομικό του πεπρωμένο με την κατασκευή του συγκεκριμένου έργου, καθώς σίγουρα δεν είναι τυχαία η επιθυμία του να ταφεί στον ίδιο χώρο, πλάι στα «πράγματα» του, σαν να επεδίωκε τη στιγμιαία κατοχή του τεχνήματος από το δημιουργό του.

⁸ Ο Scarpa σε μια συνέντευξη που παραχωρεί στη RAI το 1972 από το διαμέρισμά του στο Αζολο, συνδέει τις πρώτες αρχιτεκτονικές αναμνήσεις του με το παιχνίδι του ανάμεσα στους κίονες του Palazzo Chiericati στη Vicenza

⁹ Βλ. G. Mazzariol, "Vita di Carlo Scarpa", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σσ.9-22. Ο Mazzariol ήταν φίλος και συνεργάτης του Scarpa, ως διευθυντής της Querini Stampalia.



Εικ. 4



Εικ. 5

συνεργάτης του Scarpa, τον θυμάται να κάθεται στο παράθυρο του διαμερισμάτος του στο Άζολο, και να συγκρίνει συγκεκριμένα σημεία του τόπου με λεπτομέρειες από πίνακες των ενετών ζωγράφων της Αναγέννησης¹⁰. Στην πραγματικότητα, το τείχος είναι η υλική πραγματικότητα που αναζητά ο Scarpa προκειμένου να αγκυρώσει τη μνήμη στον τόπο. Αποτελεί ένα «μηχανισμό» διέγερσης της μνήμης καθώς διαμέσου της παρουσίας του επιτελούνται συγκρίσεις. Η γραμμή του τείχους οριοθετεί με ένα «εύθραυστο» τρόπο τη διαφορά ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, στο υλικό και το άυλο, στη ζωή και το θάνατο. Η «ιστορία» που στήνει ο Scarpa, έχει ως αντικείμενο το παρελθόν, αλλά με το τείχος αποκτά μια παροντική διάσταση. Ο περιηγητής μέσα σε ένα παγιωμένο τόπο μνήμης καλείται να αντικρίσει τον ευμετάβλητο τόπο του πραγματικού και του παρόντος. Το τείχος δεν επιδιώκει να μεταμορφώσει με την παρουσία του τον τόπο, αλλά να αλλάξει τον τρόπο θέασής του, διανοίγοντας τη δυνατότητα στον παρατηρητή να κατασκευάσει τη δική του «ιστορία» ανάλογα με τον τρόπο που συνδιαλέγεται

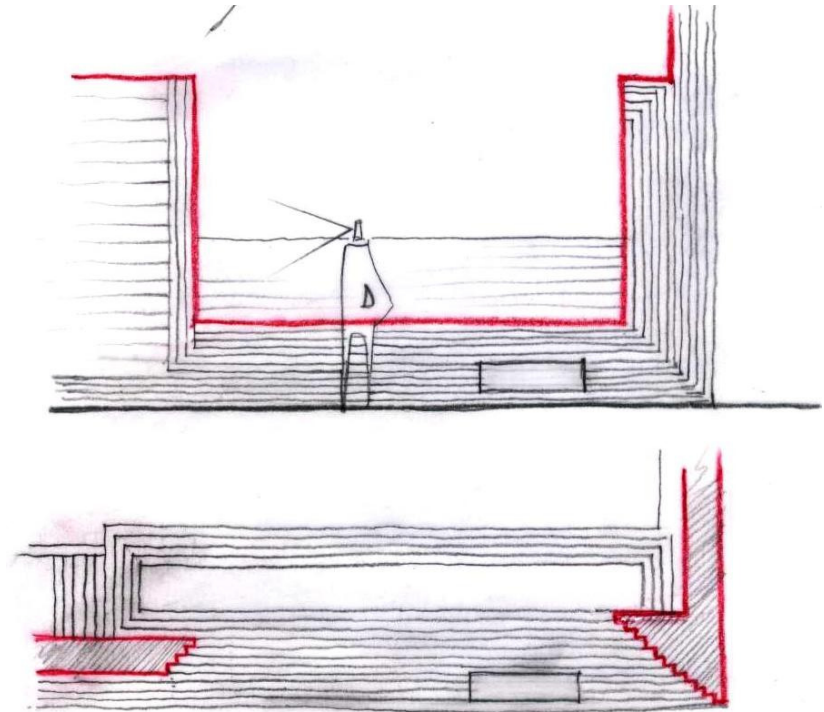
¹⁰ Η επιρροή του Scarpa από τη ζωγραφική επιβεβαιώνεται στη διάλεξη της Μαδρίτης (1978) όταν χρησιμοποιεί ένα «ζωγραφικό» λεξιλόγιο προκειμένου να αιτιολογήσει τις αρχιτεκτονικές επιλογές του στο σχεδιασμό του «Περιπτέρου του Διαλογισμού». Συγκεκριμένα περιγράφει την κατασκευή προοπτικών θέασης όχι με όρους συγκλινοφωτισμών και σημείων φυγής, κατά τα πρότυπα του φλωρεντινού *disegno*, αλλά με όρους ατμόσφαιρας και χρώματος, σύμφωνα με τη μέθοδο *colore* της Ενετικής Σχολής ζωγραφικής της Αναγέννησης. Ο Scarpa επικεντρώνει το ενδιαφέρον στις χρωματικές διαβαθμίσεις και στο βάθος πεδίου που αυτές γεννούν. Στη μέθοδο *colore* ο χώρος δεν προκύπτει με τη χρήση της γραμμικής προοπτικής, αλλά από την τεχνική του *chiaroscuro*, την ένταση του χρώματος, τη διαβάθμιση των μεγεθών, τον έλεγχο των λεπτομερειών.

με αυτό. Σε αυτό το πλαίσιο, η τοποθέτηση και η συγκεκριμένη μορφή του περιβόλου ανάγεται στην πιο σημαντική χειρονομία του Scarpa, καθώς στη σύλληψη και στην υλοποίηση του τείχους τίθενται ήδη τα κομβικά ζητήματα που καθοδηγούν το σύνολο της μελέτης: ο διάλογος με τον τόπο ως υφιστάμενη πραγματικότητα μέσω της κατασκευής θεάσεων και η ενεργός συμμετοχή του παρατηρητή στην εξέλιξη της «ιστορίας», ο οποίος καλείται να επιλέξει και να προσανατολίσει το σώμα και το βλέμμα του σε σχέση με τη χωρική οργάνωση του Κοιμητηρίου. Οι ίδιες θεματικές προαναγγέλλονται και στη δημόσια είσοδο του Κοιμητηρίου την οποία ο Scarpa αποκάλεσε «Πρόπυλο», επισημαίνοντας την ιδιαίτερη σημασία της στην ιεραρχία της χωρικής εμπειρίας.

Το «Πρόπυλο»

Το «Πρόπυλο» παρεμβάλλεται κάθετα στο περιμετρικό τείχος και τοποθετείται απέναντι ακριβώς από τη κεντρική είσοδο του δημόσιου νεκροταφείου, στην απόληξη της προέκτασης του δρόμου με τα κυπαρίσσια. Πρόκειται ουσιαστικά για μια δίοδο στην οποία αποδίδεται από το δημιουργό της ο ρόλος του «φύλακα» του Κοιμητηρίου και η οποία εμφανίζεται μερικώς κρυμμένη πίσω από μια κλαίουσα, ένα είδος «παραπετάσματος» όπως το ονομάζει ο Scarpa, που υποχρεώνει τον επισκέπτη να το παραμερίσει προκειμένου να εισέλθει στο χώρο του ταφικού μνημείου. Προηγουμένως,

αριστερά του Πρόπυλου, μια μεγάλη τομή¹¹ στο σώμα του περιμετρικού τείχους, παρέχει στο θεατή μια θραυσματική εικόνα του εσωτερικού χώρου κατευθύνοντας πρόωρα το βλέμμα του προς το Αρκοσόλιο, τον «ομφαλό» ολόκληρης της σύνθεσης (εικ. 6-7) και μια δεύτερη μικρότερη τομή συνδέει οπτικά το μνήμα του Scarpa με αυτό των Βίον (εικ. 8-9). Στη συνέχεια, ο θεατής έχοντας διασχίσει το πέρασμα και ανεβαίνοντας μια έκκεντρα τοποθετημένη σκάλα, βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα αινιγματικό «μοτίβο» που φέρει τη μορφή δυο τεμνόμενων κύκλων. Στις περισσότερες βιβλιογραφικές αναφορές, το «μοτίβο» αυτό, εκλαμβάνεται ως μια αυτοαναφορική εικόνα, η οποία έχει ένα αμιγώς συμβολικό χαρακτήρα. Ωστόσο, πέραν του συμβολικού περιεχομένου, θεωρούμε ότι λειτουργεί κατά κύριο λόγο ως άνοιγμα, το οποίο προαναγγέλλει τη σημασία του βλέμματος και της εμπλοκής του περιηγητή στη γενικότερη σύλληψη του έργου. Όπως διαπιστώσαμε και στην περίπτωση του περιμετρικού τείχους, έτσι και εδώ, τα περισσότερα προσχέδια που αφορούν στη μελέτη του Πρόπυλου, αναπαριστούν μια ανθρώπινη παρουσία να κοιτάει μέσα από τα «μάτια» του κήπου, όπως χαρακτηρίζει ο Scarpa τους δυο τεμνόμενους κύκλους (εικ. 10-12). Η «ανθρωπομορφική» ορολογία που χρησιμοποιεί στις αναφορές του για να περιγράψει τα διαφορετικά επεισόδια του Κοιμητηρίου (μάτια, ομφαλός, φύλακας), μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι, ο Scarpa

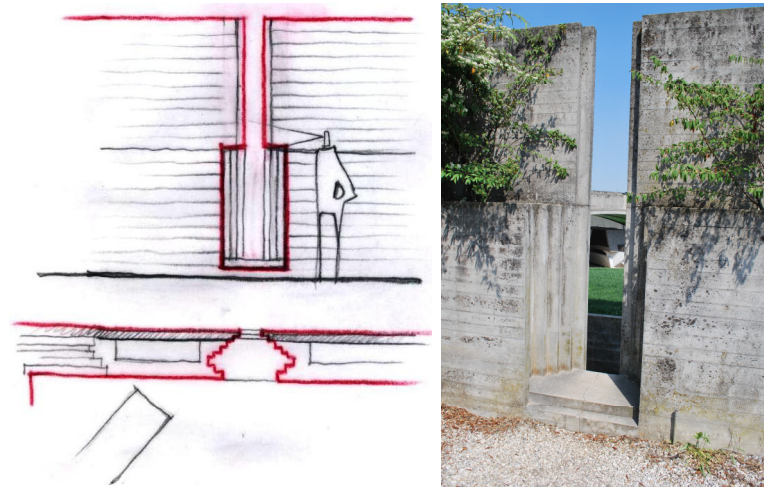


Εικ. 6-7



¹¹ Σε πολλά σημεία κατά μήκος του περιμετρικού τείχους επιχειρούνται «τομές», προκειμένου να αποκαλυφθούν στο βλέμμα τα κομβικά επεισόδια του Κοιμητηρίου ή συγκεκριμένες οπτικές προς το τοπίο.

εξ' αρχής αντιλαμβάνεται το Κοιμητήριο ως ένα σώμα, ως ένα ζωντανό οργανισμό με τον οποίο συνομιλεί κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας και ο οποίος στη συνέχεια, όταν έχει πλέον ολοκληρωθεί, εξακολουθεί να παραμένει ενεργός προκαλώντας με τη σειρά του το διάλογο με το θεατή. Πρόκειται, στην ουσία, για ένα «διαμελισμένο» σώμα, συγκροτούμενο από διάσπαρτα στο χώρο αρχιτεκτονικά μέλη, τα οποία βρίσκονται εν αναμονή του περιηγητή που θα τα συνδέσει με τη μετάβασή του από το ένα στο άλλο, ενεργοποιώντας με αυτό τον τρόπο την «αφήγηση» του Scarpa. Η διαδικασία αυτή έχει αφετηρία το Πρόπυλο. Ο θεατής κοιτάζοντας μέσα από το άνοιγμα των δυο κύκλων μετατρέπει το σώμα του σε ένα είδος «γνώμονα» που προσανατολίζεται ως προς τα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Σε εκείνο το σημείο καλείται να επιλέξει ανάμεσα σε μια αριστερόστροφη πορεία, κινούμενος προς το «Αρκοσόλιο» και μια δεξιόστροφη με κατεύθυνση το «Περίπτερο του Διαλογισμού». Η αποφασιστική στιγμή της επιλογής προοικονομεί τη συνέργεια του κινούμενου σώματος στην ολοκλήρωση της χωρικής εμπειρίας του Κοιμητηρίου. Αριστερά, ο περιηγητής οδηγείται στην ύλη, στα σώματα του ζεύγους και στις απολαύσεις του «κήπου» ιδωμένου ως *locus amoenus*, ενός τόπου σωματικής ευχαρίστησης. Ο Scarpa, με αναφορά στους γραφικούς τόπους θανάτου που περιγράφει ο Edmondo de Amicis στο διήγημά του *Costantinopoli*, φανταζόταν αυτό το τμήμα του Κοιμητηρίου σαν ένα κήπο γεμάτο από παιδιά που παίζουν και γυναίκες που τρώνε και πίνουν. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Διάβασα ότι οι γυναίκες στην



Εικ. 8-9

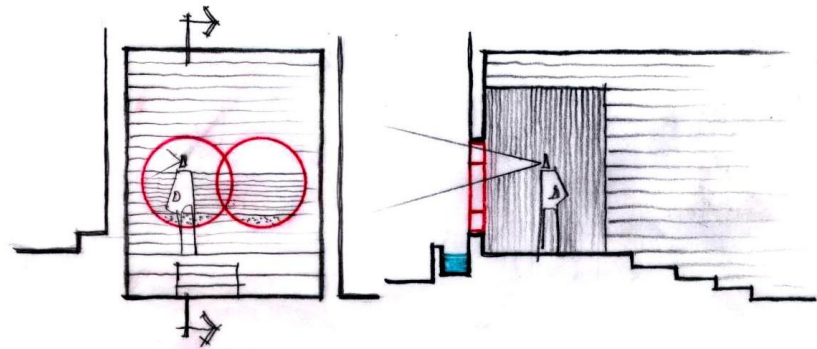


Εικ. 10

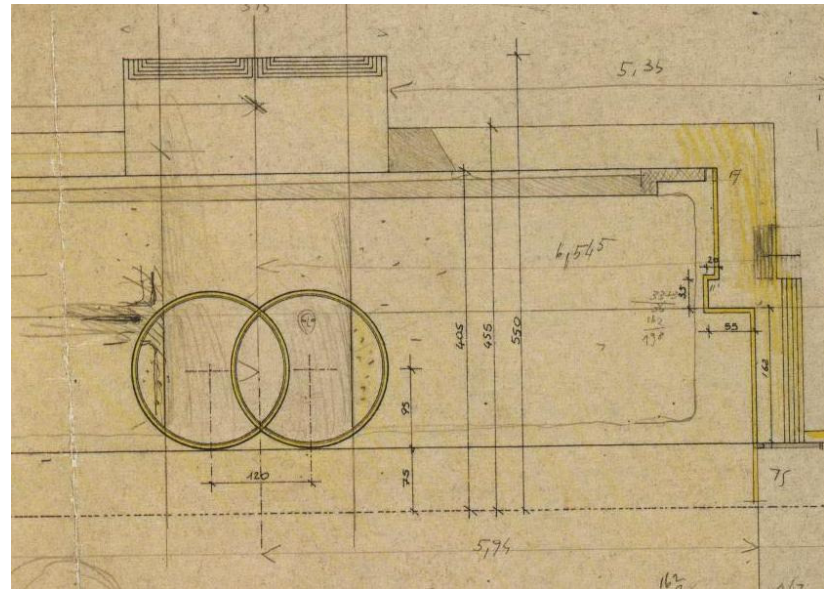
Κωνσταντινούπολη περιδιαβαίνουν ευχάριστα στα κοιμητήρια της πόλης και κάνουν πικ-νικ. Η μνήμη αυτού του γεγονότος άφησε κάτι και σε εμένα»¹². Αντίθετα, η δεξιόστροφη πορεία, η οποία φανερώνεται προσωρινά αποκλεισμένη από μια κρυστάλλινη πόρτα, οδηγεί σε ένα ταξίδι του πνεύματος, όπου ο άνθρωπος απομονωμένος στο «νησί» του διαλογισμού ατενίζει από απόσταση πλέον τον κήπο και τον τόπο που τον περιβάλλει. Για να συμβεί αυτό, πρέπει προηγουμένως να μετακινήσει προς τα κάτω την κρυστάλλινη πόρτα, ασκώντας τη δύναμη του βάρους του. Η πόρτα, με τη βοήθεια ενός μηχανισμού που ο Scarpa φανερώνει στο θεατή από την εξωτερική πλευρά του τοίχου με τους τεμνόμενους κύκλους¹³, βυθίζεται σε μια εσοχή του δαπέδου και στη συνέχεια αναδύεται βρεγμένη από τα νερά των υπόγειων δεξαμενών του Κοιμητηρίου. Ο περιηγητής καλείται για ακόμη μια φορά να δράσει, να πάρει στιγμιαίες αποφάσεις, ενισχύοντας περαιτέρω την αρχική μας υπόθεση ότι το κεντρικό σώμα στο Κοιμητήριο δεν είναι αυτό των νεκρών, αλλά το σώμα των ζωντανών, που κινούνται, παρατηρούν και επιλέγουν, κατασκευάζοντας στο παρόν τη δική τους προσωπική ιστορία-μνήμη. Ο τίτλος «*Memoriae Causa*», της ελάχιστα γνωστής μονογραφίας που επιμελείται προσωπικά ο Scarpa για το Κοιμητήριο Brion – μιας συλλογής από πολύ προσεκτικά επιλεγμένες φωτογραφίες που ενδεχομένως να αποτελεί την πιο

¹² Dodds, G., *op.cit.*, σ.148

¹³ Το γεγονός ότι ο Scarpa αποκαλύπτει με κάθε λεπτομέρεια το σύνθετο μηχανισμό για τη βύθιση της πόρτας ενισχύει την αντίληψη...αναζήτηση του πραγματικού...



Εικ. 11



Εικ. 12

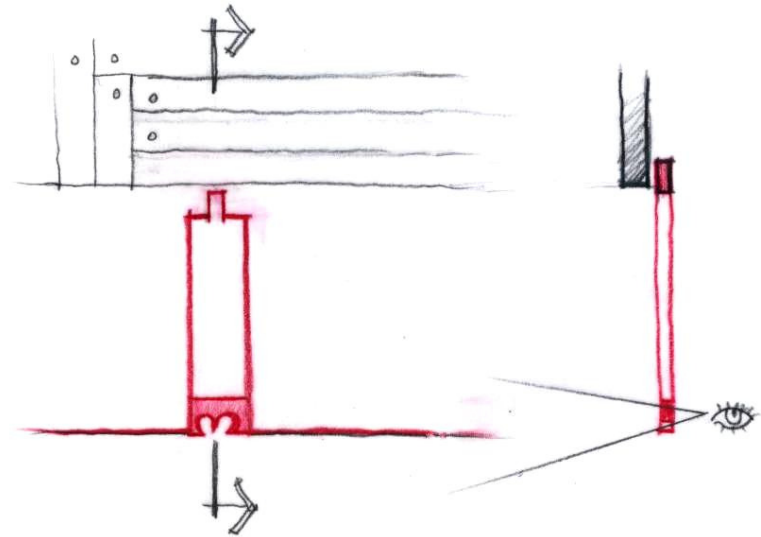
ουσιαστική ερμηνεία του έργου του – υπαινίσσεται ότι η εμπειρία στο Κοιμητήριο, δεν περιορίζεται αποκλειστικά στην αφήγηση της «ιστορίας» της οικογένειας Βρίον, αλλά δυνάμει περιλαμβάνει την «ιστορία» του ίδιου του δημιουργού και κυρίως των επισκεπτών του. Από το λεύκωμα αυτό, απουσιάζουν οπτικές του Κοιμητηρίου από το «Περίπτερο Διαλογισμού», αφήνοντας ίσως έτσι να εννοηθεί ο απόλυτα «προσωπικός» χαρακτήρας του συγκεκριμένου χώρου, ο οποίος αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο ο Scarpa συμπεριλαμβάνει το «κινούμενο σώμα που παρατηρεί» στην κατασκευή της εκάστοτε ιστορίας.

Το «Περίπτερο Διαλογισμού»

Το «Περίπτερο του Διαλογισμού» είναι η μόνη κατασκευή του Κοιμητηρίου η οποία ενθαρρύνει την ανθρώπινη διαμονή. Ο Scarpa, που επέστρεφε συχνά στο «νησί», όπως το αποκαλούσε, ακόμη και πριν ολοκληρωθεί η κατασκευή του, αναφέρει σχετικά: «Είναι το μόνο ιδιωτικό τμήμα του Κοιμητηρίου... όλα τα υπόλοιπα είναι για το κοινό, για τα παιδιά που παίζουν. Το περίπτερο το έφτιαξα για τον εαυτό μου. Πηγαίνω συχνά εκεί και διαλογίζομαι... είναι το μόνο μου έργο που με ευχαρίστηση επιστρέφω να δω». Η ξεχωριστή σημασία που δίνει ο Scarpa στο συγκεκριμένο χώρο πιστοποιείται από το γεγονός ότι συνέχιζε να παράγει σκίτσα και σχέδια ακόμη και μετά την περάτωσή του. Στα αρχεία των σχεδίων του Scarpa για το Κοιμητήριο, τα περισσότερα από αυτά αφορούν στη σύλληψη και την υλοποίηση του Περιπτέρου.

Το Περίπτερο συγκροτείται από τέσσερα μεταλλικά υποστυλώματα, τοποθετημένα ασύμμετρα στην περίμετρο μιας μπετονένιας πλατφόρμας, τα οποία φέρουν μια ιδιόμορφη στέγη σε σχήμα «ξύλινου κουτιού». Στο κάτω μέρος της στέγης, προεξέχει μια εσωτερική μεταλλική επιδερμίδα, η οποία παρουσιάζει στην περίμετρό της δυο τομές. Η πρώτη, προσαρμόζεται στις διαστάσεις του ανθρώπινου σώματος και σηματοδοτεί το χώρο εισόδου στο περίπτερο, ενώ η δεύτερη, λειτουργεί ως μηχανισμός εστίασης του βλέμματος, καθώς στη βάση της, η παρουσία ενός μεταλλικού στοιχείου με τη μορφή δυο τεμνόμενων κύκλων δημιουργεί ένα είδος «διόπτρας», η οποία προσανατολίζει το βλέμμα προς συγκεκριμένες θεάσεις. Σε ένα σκίτσο του Scarpa, δυο επάλληλες γυναικείες σιλουέτες ευθυγραμμίζουν τα μάτια τους με τις δυο διατομές, υποδεικνύοντας ταυτόχρονα την κίνηση του σώματος κατά μήκος του άξονα της εισόδου και εν συνεχεία την περιστροφή του προς τον άξονα της θέας (εικ.13-15). Στην πραγματικότητα, όμως, η στέγηση του περιπτέρου εμποδίζει τη θέα, καθώς η απόληξη της μεταλλικής επιδερμίδας ευθυγραμμίζεται οπτικά με τον περίβολο. Έτσι, ο θεατής για να την ανακτήσει πρέπει είτε να προσαρμόσει το βλέμμα του στο ύψος της «διόπτρας» λυγίζοντας ελαφρά τα γόνατά του, είτε να καθίσει σε ένα μπετονένιο στοιχείο που βρίσκεται στο εσωτερικό του περιπτέρου. Ανάλογα με την επιλογή του, προκύπτουν δυο εντελώς διαφορετικές θεάσεις οι οποίες κατασκευάζονται με βάση το πρωταρχικό «δεδομένο» του περιμετρικού τείχους: στην όρθια στάση, το βλέμμα επικεντρώνεται μέσω της «διόπτρας»

σε θραυσματικές εικόνες του τόπου πέρα από τα όρια του περιβόλου και στη δεύτερη αποκαλύπτεται το Κοιμητήριο ως ένας *hortus conclusus*, ένας περιτειχισμένος κήπος στο κέντρο του οποίου βρίσκεται το «Arcosolium». Η διττή αυτή επιλογή, υποκινεί τον επισκέπτη να κάνει συγκρίσεις και μνημονικές συνδέσεις ανάμεσα στην ιστορία του τόπου και την ιστορία των Βρίον, να διαλογιστεί πάνω στη ζωή ενώ αντικρίζει απέναντί του το θάνατο. Η ευθεία γραμμή που συνδέει νοητά το Περίπτερο, με το Arcosolium και στη συνέχεια με τη φυσική παρουσία του τόπου υπενθυμίζει εκ νέου τη *διαφορά* ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν και αναδεικνύει την παροντική και συνάμα τοπική διάσταση της ιστορίας που αφηγείται ο Scarpa. Σε αυτό το πλαίσιο, η σχολαστική κατασκευή συγκεκριμένων θεάσεων δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως μια νοσταλγικού τύπου προσπάθεια ανάκλησης μιας εξιδανικευμένης εικόνας του παρελθόντος, καθώς αυτό που φαίνεται να τον απασχολεί είναι το παρόν και το ανθρώπινο σώμα που συμμετέχει ενεργά στην εμπειρία του τόπου. Ο επισκέπτης είναι ελεύθερος να περιπλανηθεί στο χώρο προσπαθώντας να αποκρυπτογραφήσει τα σιωπηρά μηνύματα που υπαινίσσεται η αρχιτεκτονική ή όπως προτρέπει ο Scarpa να επινοήσει τα δικά του, καθώς δίπλα στην ιστορία των Βρίον και του δημιουργού τρέχει η δική μας ιστορία, ο βιωματικός χρόνος των εμπειριών μας.



Εικ. 13



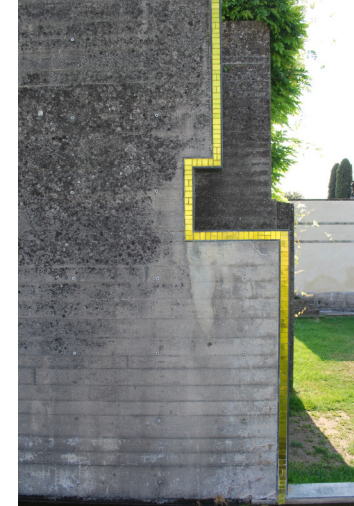
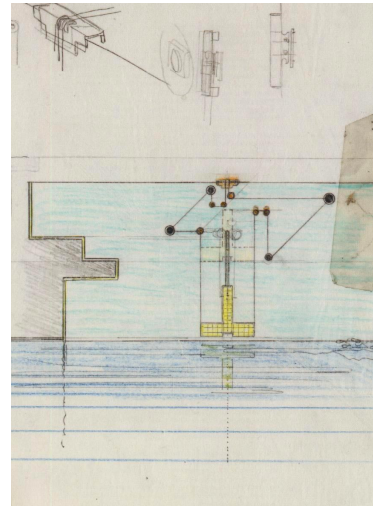
Εικ. 14-15

Συμπεράσματα

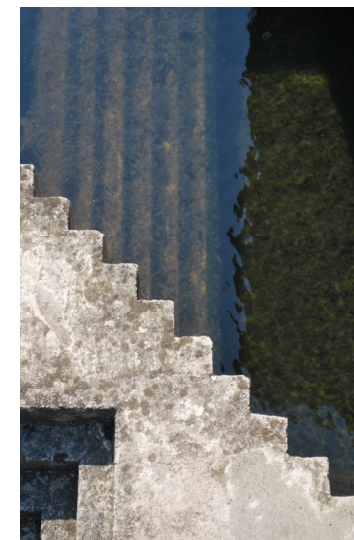
Η περιγραφή των τριών κομβικών επεμβάσεων που προηγήθηκε, αναδεικνύει το γεγονός ότι, η εκάστοτε δημιουργική πράξη για το Scarpa, ακόμη και στην περίπτωση την οποία απουσιάζει το υλικό ίχνος της Ιστορίας, έχει αφετηρία σε μια «υφιστάμενη» κατάσταση, υπό την έννοια ότι αναζητά κάθε φορά μια δεδομένη υλική πραγματικότητα με την οποία να συνομιλήσει και μέσα από το διάλογο να υλοποιήσει κάτι καινούργιο. Έτσι, ακόμη και οι πρωταρχικές πράξεις της υπερύψωσης του εδάφους και της συνακόλουθης υλοποίησης του περιμετρικού τείχους, είδαμε να καθορίζονται άμεσα από τη θέαση των φυσικών και κατασκευασμένων στοιχείων που συνθέτουν την ιστορία του τόπου, ενώ ταυτόχρονα, το τείχος καθ' εαυτό, οριοθετεί με τη σειρά του ένα νέο πλαίσιο αναφοράς, σε σχέση με το οποίο αναπτύσσονται στη συνέχεια τα υπόλοιπα επεισόδια του Κοιμητηρίου. Για παράδειγμα, η διατομή του κελύφους στο Περίπτερο του Διαλογισμού προσδιορίζεται, όπως διαπιστώσαμε, σε σχέση με το ύψος του περιβόλου και με την κατασκευή συγκεκριμένων θεάσεων προς «υφιστάμενες» πραγματικότητες. Σε κάθε περίπτωση, ο Scarpa, υπογραμμίζει τη σημασία της παρατήρησης στην αναζήτηση πραγματικών δεδομένων διαλόγου. Το *πραγματικό* συνδέεται κάθε φορά με αυτό που μας αποκαλύπτεται στο βλέμμα, με αυτό που μπορούμε να δούμε, να αγγίξουμε, να αισθανθούμε, όταν βρισκόμαστε σε ένα συγκεκριμένο τόπο μια δεδομένη χρονική στιγμή. Προϋποθέτει λοιπόν την ενεργή συμμετοχή του ανθρώπινου σώματος, σε μια αρχιτεκτονική η ο-

ποία βιώνεται εν κινήσει. Στο Κοιμητήριο, η συμμετοχή του σώματος διασφαλίζεται μέσα από την υλοποίηση ενός ασυνεχούς αρχιτεκτονικού χώρου, συγκροτούμενου από μια σειρά θραυσματικών επεισοδίων, με διαφορετικό περιεχόμενο το καθένα, τα οποία καταλαμβάνουν συγκεκριμένες θέσεις μέσα στο υπάρχον «κέλυφος» που ορίζει η υλική πραγματικότητα του περιμετρικού τείχους. Ο κενός χώρος που μεσολαβεί ανάμεσά τους, προϋποθέτει μια αλληλουχία κινήσεων του περιηγητή προκειμένου να συνδεθούν τα διάσπαρτα μέλη του συμπλέγματος και να ολοκληρωθεί η χωρική εμπειρία. Τα όρια του κάθε επεισοδίου επισημαίνονται με διαφόρων ειδών *περάσματα*, όπου ο επισκέπτης καλείται κάθε φορά να επιλέξει. Στο Πρότυλο αν θα κινηθεί δεξιά ή αριστερά, στο Περίπτερο του Διαλογισμού αν θα σταθεί όρθιος ή θα καθίσει, αφού προηγουμένως είχε αναρωτηθεί για το αν θα βυθίσει την κρυστάλλινη πόρτα που οδηγεί σε αυτό. Έτσι, η κάθε εξέλιξη στην πορεία του μέσα στο Κοιμητήριο διαστίζεται από διαδοχικές δημιουργικές *στιγμές*, οι οποίες αρθρώνουν μια ασυνεχή χρονική εμπειρία, που αντιτίθεται στη γραμμική ομοιογένεια του χρόνου. Στη βάση αυτής της αντίληψης, ο Scarpa οικοδομεί ένα «θραυσματικό» χώρο, όπου διανοίγεται η δυνατότητα στο χρήστη, ανάλογα με τον τρόπο που εμπλέκεται στα διαφορετικά επεισόδια, να κατασκευάσει στο εκάστοτε παρόν τη δική του "Memoriae Causa", καθιστώντας έτσι το έργο ανοικτό σε διαφορετικούς τρόπους «περάτωσης» στο διηνεκές. Οι διαφορετικές χρονικές στιγμές που συγκροτούν τη χωρική εμπειρία, συνδέονται κατά κανόνα με την κατασκευή συγκεκριμένων οπτικών

που αποκαλύπτουν στον παρατηρητή αποσπασματικές εικόνες του τόπου και του Κοιμητηρίου, μέσα από σημειακές τομές που επιχειρούνται στο σώμα του τείχους, καθώς και στα μεμονωμένα αρχιτεκτονικά αντικείμενα. Οι τομές διανοίγουν το χώρο για την ανάδειξη του πραγματικού και εκφράζουν την αντίληψη του Scarpa για ένα ασυνεχή χρόνο που συγκροτείται ως συναρμογή χρονικών στιγμών, οι οποίες επιδιώκουν να αιχμαλωτίσουν τις παρουσίες της ζωής και του θανάτου, καθώς η μια ανακαλεί διαρκώς στη μνήμη την άλλη. Έτσι, η ποιητική της τομής ανάγεται στη βασική σχεδιαστική μέθοδο που ακολουθεί ο Scarpa προκειμένου να υπογραμμίσει τη σημασία του ορίου στη συνθετική διαδικασία. Η τομή, αναλαμβάνει να αποκαλύψει τη διαφορά, να οριοθετήσει τη διαχωριστική γραμμή στη σχέση ανάμεσα στο μέσα και το έξω, στο παρελθόν και το παρόν, στο θάνατο και τη ζωή. Η γραμμή αυτή, που προκύπτει κάθε φορά μέσα από τη διατομή της ύλης, παίρνει κατά κανόνα την «εύθραυστη» μορφή μιας τεθλασμένης. Ακολουθώντας την εξέλιξη της διαδρομής που χαράσσει ο Scarpa στο έδαφος του Κοιμητηρίου, γίνεται αντιληπτή η σημασία της στη γενικότερη σύλληψη του έργου, καθώς αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο «διακοσμητικό» μοτίβο το οποίο προσαρμόζεται σε διαφορετικές καταστάσεις (εικ. 16-19). Κατά κύριο λόγο, υπογραμμίζει στο βλέμμα του θεατή τη σημασία της ανάδειξης του ορίου και της επίμονης επεξεργασίας της ύλης στην αναζήτηση του πραγματικού. Σε αυτό το πλαίσιο, εμφανίζεται είτε ως μια «μηχανή» καθοδήγησης του βλέμματος που ορίζει διευθύνσεις, είτε ως ένα στοιχείο το οποίο



Εικ. 16-19



οριοθετεί και μορφοποιεί με ακρίβεια τα περιγράμματα των όγκων, των διατομών και των περασμάτων. Έτσι, η λεπτομέρεια της τεθλασμένης γραμμής δεν είναι μια στιλιστική προσθήκη στις επιφάνειες του Κοιμητηρίου, ή μια αναφορά, όπως ορισμένοι θεωρούν, στο textile block του F. Ll. Wright, αλλά αντίθετα καλύπτει συγκεκριμένες ανάγκες συνθετικής τάξης. Είναι η στιγμή του διαχωρισμού και της διάρθρωσης των μορφών, καθώς περιγράφει τις αναλογίες και τις γεωμετρικές σχέσεις των μερών της σύνθεσης και αναδεικνύει με την παρουσία της το «εσωτερικό» μέτρο κάθε χωρικού συμβάντος. Ωστόσο, η μορφοποίηση του ορίου ανάμεσα στα διαφορετικά επεισόδια και στις αντιθετικές καταστάσεις δεν είναι μονόσημη. Ο αιγιματικός, ασυνεχής χαρακτήρας της τεθλασμένης, αφήνει ανοικτό το περιθώριο του διαλόγου ανάμεσα στις μορφές. Έτσι, στο Βρίον υπάρχει ένα «μετά θάνατον» που δεν είναι η μεταθανάτια ζωή, αλλά η ζωή των μορφών, οι οποίες ως υλικές πραγματικότητες διεγείρουν το βλέμμα και τη μνήμη και καθίστανται οι μοναδικοί εγγυητές της συνέχειας του χρόνου και της ανθρώπινης ύπαρξης. Όπως αναφέρει ο ίδιος ο δημιουργός του: «Πιστεύω ότι είναι η Τέχνη που μας κάνει να συλλάβουμε την πραγματικότητα του Κόσμου. Είναι η προσπάθεια που έκανε ο άνθρωπος, από τις απαρχές του, να κατανοήσει την ύπαρξή του μέσα από τις μορφές».

ΚΕΦ. ΙΙΙ

Η ΕΠΕΜΒΑΣΗ ΣΤΟ CASTELVECCHIO: ΙΣΤΟΡΙΑ VS «ΙΣΤΟΡΙΕΣ»

3.1 Οι «ιστορίες» του παρελθόντος

Στο πλαίσιο της ερμηνευτικής προσέγγισης της επέμβασης του Scarpa στο Castelvecchio, που στόχο έχει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο δημιουργός διαχειρίζεται τη σχέση του με την Ιστορία, θα επιχειρήσουμε αρχικά μια συνοπτική διερεύνηση των κυριότερων κατασκευαστικών φάσεων του κτίσματος μέσα στο χρόνο, καθώς θεωρούμε ότι η γνώση της «ιστορίας» του, θα διαφωτίσει, στη συνέχεια, τις κομβικές σχεδιαστικές επιλογές του Scarpa, οι οποίες χρονολογικά συγκροτούν την τελευταία σημαντική και μεγάλης κλίμακας επέμβαση στη μακραίωνη ζωή του οχυρού.

Το Castelvecchio, είναι ένα σύμπλεγμα κτισμάτων διαφορετικών περιόδων που βρίσκεται στην όχθη του ποταμού Adige στο βόρειο άκρο της παλαιάς πόλης της Βερόνας. Οι συνεχείς αναδιαμορφώσεις του και η εξελικτική του πορεία στο χρόνο, ταυτίζονται με μια σειρά διαδοχικών οχυρωματικών έργων, τα οποία προστιθέμενα στον αρχικό πυρήνα του 14^{ου} αιώνα, εξυπηρετούσαν, ανάλογα με το ιστορικό πλαίσιο, τις διαφορετικές ανάγκες των εκάστοτε αμυνομένων. Στην πόλη της Βερόνας, μπορούμε να διακρίνουμε τρία ξεχωριστά αμυντικά συστήματα¹, που το καθένα από

¹ Σε σχέση με την επέμβαση του Scarpa, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το δεύτερο οχυρωματικό σύστημα, καθώς ένα τμήμα του μεσαιωνικού τείχους, αποτελεί το

αυτά αντιπροσωπεύει και μια σταδιακή εξάπλωση του αστικού ιστού: το ρωμαϊκό, το μεσαιωνικό, και αυτό της οικογένειας των Σκαλιγερών, η οποία την περίοδο 1354-56, αφού έχει εδραιώσει την κυριαρχία της στην πόλη, θα οικοδομήσει το Castelvecchio μαζί με την παρακείμενη γέφυρα πάνω από τον ποταμό, ως μέρος του ευρύτερου σχεδίου για την επέκταση των οχυρώσεων της πόλης.

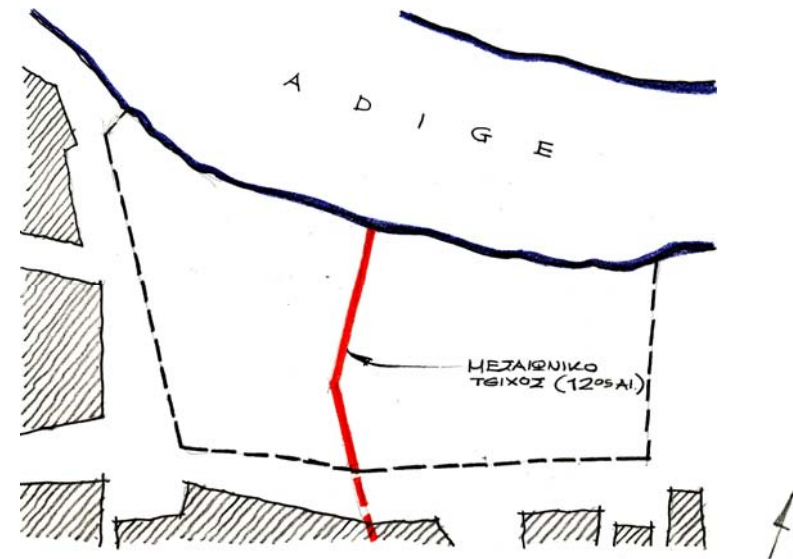
ΙΣΤΟΡΙΑ 1: Το οχυρό, στην αρχική του μορφή, συγκροτείται από δυο βασικά μέρη: την κατοικία της οικογένειας, την επονομαζόμενη *Reggia*, κτισμένη γύρω από μια μικρή εσωτερική αυλή και μια εξωτερική στρατιωτική ζώνη. Ο διαχωρισμός των δυο μερών, έγινε με «φυσικό» τρόπο, από την ενδιάμεση παρουσία ενός τμήματος του μεσαιωνικού τείχους, το οποίο ενσωματώθηκε στο οχυρό (εικ.1). Από την εξωτερική πλευρά του τείχους, στο δυτικό άκρο, τοποθετείται η *Reggia*, η οποία πλαισιώνεται από τον *Torre del Mastio*, ένα επιβλητικό πύργο που ελέγχει τη δίοδο προς τη γέφυρα. Στην ανατολική πλευρά του τείχους, οριοθετείται ο χώρος για τις στρατιωτικές επιχειρήσεις, ο οποίος έχει τη μορφή μιας ιδιότυπης εξωτερικής αυλής, ανοικτής προς το ποτάμι, το οποίο αποτελούσε φυσικό όριο του κτίσματος προς το βορρά, και κλειστής με ψηλά τείχη προς την πόλη². Η πρώτη φάση της «ιστορίας» του οχυρού ολοκληρώνεται με τη δημιουργία μιας περιμετρικής τάφρου εκτός

δυτικό όριο της μεγάλης, κεντρικής αυλής του οχυρού και χωρίζει το σύμπλεγμα σε δυο διακριτά μέρη.

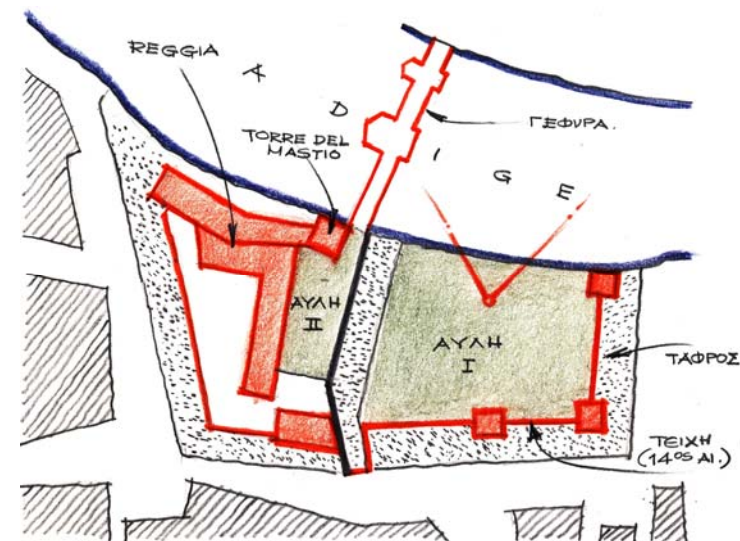
² Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι το οχυρό δεν οικοδομήθηκε ως καταφύγιο των κατοίκων της πόλης σε περίπτωση πολιορκίας από εξωτερικούς εχθρούς, αλλά απιθώς ως προπύργιο ενάντια στις εξεγέρσεις των πολιτών. Γι' αυτό ακριβώς το λόγο, τα τείχη είναι προσανατολισμένα προς την πόλη και η γέφυρα λειτουργεί ως διέξοδος προς τα συμμαχικά εδάφη του βορρά.

των τειχών και μιας δευτέρας που διανοίγεται στην εξωτερική αυλή κατά μήκος του μεσαιωνικού τείχους³ (εικ. 2). Στη συνέχεια, κατά τη διάρκεια της ενετικής κυριαρχίας, θα μεσολαβήσει μια μακρά περίοδος ειρήνης, στην οποία το Castelvecchio θα διατηρήσει την οχυρωματική του λειτουργία, χωρίς ωστόσο να επέλθει καμία ουσιαστική μεταβολή στη μορφή του. Η κατάσταση θα αλλάξει ριζικά στα τέλη του 18^{ου} αιώνα με την πολιορκία και την κατοχή της πόλης από τα ναπολεόντεια στρατεύματα το 1797.

ΙΣΤΟΡΙΑ 2: Οι Γάλλοι κατακτητές θα μετατρέψουν το Castelvecchio σε στρατώνα και θα επεκτείνουν τις οχυρώσεις του, για πρώτη φορά στην ιστορία του, κατά μήκος του ποταμού, καθώς ήθελαν να προστατευθούν από την απειλή του αυστριακού στρατού που είχε εγκατασταθεί στην απέναντι όχθη. Σε αυτό το πλαίσιο, οικοδομείται αρχικά το βόρειο τείχος που έρχεται να συμπληρώσει το οχυρωματικό σύστημα της εξωτερικής αυλής. Στη συνέχεια, η πιο καθοριστική επέμβαση πραγματοποιείται το 1806, με την προσθήκη μιας νέας πτέρυγας σχήματος Γ που καταλαμβάνει τη βόρεια και ανατολική πλευρά της μεγάλης αυλής, η οποία πλέον αποκτά ένα εσωστρεφή χαρακτήρα και μετατρέπεται σε κέντρο του συμπλέγματος. Η προσθήκη αυτή, που στο μέλλον θα φιλοξενήσει ένα μεγάλο μέρος της μουσειακής συλλογής, θα προβληματίσει



Εικ. 1

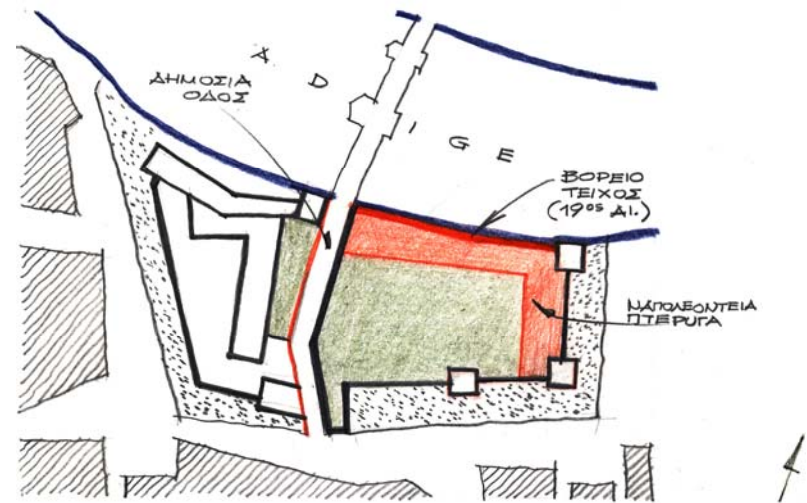


Εικ. 2

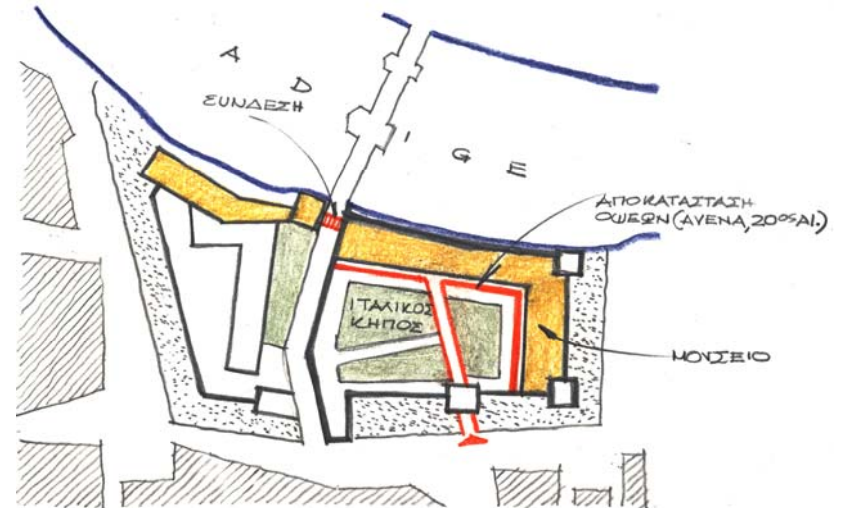
³ Το 16ο αιώνα η εσωτερική τάφος επιχωματώθηκε, ενώ προηγουμένως οι Σκαλιέροι είχαν φράξει την *Porta del Morbio*, την πύλη του μεσαιωνικού τείχους, προκειμένου να κατασκευάσουν μια νέα δίοδο προς τη γέφυρα. Και τα δυο αυτά στοιχεία του οχυρού θα έρθουν ξανά στο φως με την επέμβαση του Scairra.

αργότερα έντονα το Scarpa, καθώς προκάλεσε αφενός τη συρρίκνωση των πραγματικών ορίων της αυλής και αφετέρου την οριστική απώλεια της οπτικής επαφής με το ποτάμι, ιδίως στα σημεία απόληξης των προγενέστερων οχυρώσεων: στο βορειοδυτικό άκρο του μεσαιωνικού τείχους και στο βορειοανατολικό πύργο. Η τελευταία σημαντική επέμβαση που επιχειρούν οι Γάλλοι, αλλάζοντας δραστικά την αρχική φυσιογνωμία του κτίσματος, αφορά στη διάνοιξη ενός δρόμου στην προέκταση τη γέφυρας, ο οποίος με αφετηρία την πόλη, διέσχιζε το οχυρό προσδίδοντας σε αυτό ένα πρωτόγνωρο δημόσιο χαρακτήρα. Η νέα οδός, που ακολουθούσε την πορεία του μεσαιωνικού τείχους, παρεμβαλλόταν ανάμεσα στις δυο πτέρυγες του οχυρού, οι οποίες συνδέονταν μόνο στο επίπεδο του διαδρόμου των επάλξεων κατά μήκος του βόρειου τείχους⁴ (εικ. 3).

ΙΣΤΟΡΙΑ 3: Μετά την αποχώρηση των γαλλικών στρατευμάτων ξεκινά μια παρατεταμένη περίοδος παρακμής και εγκατάλειψης του οχυρού. Το Castelvecchio θα χάσει οριστικά την οχυρωματική του λειτουργία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όταν ο διευθυντής των μουσείων της Βερόνας, Antonio Avena, θα προτείνει στο δημοτικό συμβούλιο, τη μετατροπή του ερειπωμένου οχυρού σε μουσείο, προκειμένου να φιλοξενηθεί στους χώρους του η συλλογή έργων τέχνης της πόλης. Οι εργασίες της επανάχρησης θα διαρκέσουν



Εικ. 3



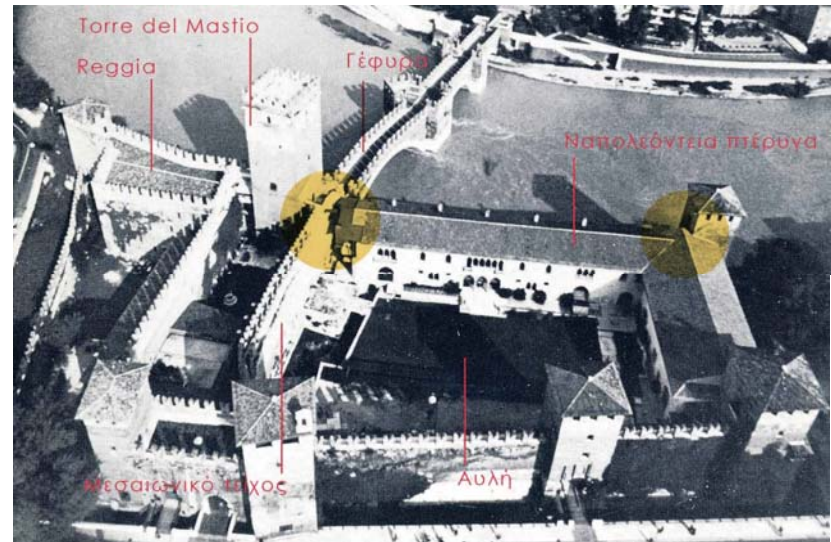
Εικ. 4

⁴ Η συνθήκη αυτή αποτέλεσε αργότερα ένα σημαντικό ζήτημα προς επίλυση σε ότι αφορά την οργάνωση της μουσειακής διαδρομής.

από το 1923 έως το 1926. Ο Avena, ακολουθώντας τα «στιλιστικά» πρότυπα αποκατάστασης του 19^{ου} αιώνα, επιχείρησε να δώσει στο κτίσμα μια όψη «εποχής». Πέραν των επεμβάσεων στους εσωτερικούς χώρους του στρατώνα, που είχαν αμιγώς διακοσμητικό χαρακτήρα, αναβιώνοντας την εικόνα μιας αριστοκρατικής αναγεννησιακής κατοικίας, η πιο ριζική χειρονομία αφορούσε στην αποκατάσταση των όψεων της ναπολεόντειας πτέρυγας. Οι όψεις σχεδιάστηκαν εξ' αρχής, ακολουθώντας κανόνες συμμετρίας, και τα καινούργια ανοίγματα πλαισιώθηκαν από αρχιτεκτονικά μέλη γοθικού στυλ, τα οποία προέρχονταν από κατεδαφισμένα κτήρια της πόλης. Σε αυτό το πλαίσιο, στο κεντρικό τμήμα της βόρειας όψης, τοποθετήθηκε αυτούσια μια γοθική στοά σηματοδοτώντας την κυρία είσοδο του μουσείου. Η μεγάλη αυλή που μέχρι εκείνη την περίοδο είχε αποκλειστικά οχυρωματική λειτουργία, μετατράπηκε σε ένα «ιταλικό» κήπο με μια κεντρική αλέα, η οποία συνέδεε διαγωνίως την κεντρική πύλη του οχυρού με τη γοθική στοά. Οι εργασίες ολοκληρώθηκαν με την ανακατασκευή των κατεστραμμένων πύργων και των επάλξεων και με την επανατοποθέτηση των κρεμαστών περασμάτων στις τάφρους. Έτσι, η «ρομαντική» εικόνα ενός μεσαιωνικού κάστρου παραδόθηκε ξανά στην πόλη. Σε ότι αφορά την οργάνωση της μουσειακής διαδρομής, η πιο σημαντική επέμβαση του Avena, ήταν η δημιουργία μιας μικρής σκάλας που διέσχιζε το μεσαιωνικό τείχος στο δυτικό άκρο του οχυρού και εννοποιούσε τους εκθεσιακούς χώρους της ναπολεόντειας πτέρυγας με αυτούς της Reggia (εικ. 4).



Εικ. 5



Όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε από την ανάλυση που προηγήθηκε, η πορεία του Castelvecchio στο χρόνο, χαρακτηρίζεται από μεγάλες περιόδους παύσης και στασιμότητας, οι οποίες εναλλάσσονται με διαστήματα έντονων διεργασιών και μετασχηματισμών του κελύφους του. Έτσι, η ιστορία του οχυρού, προκύπτει εν τέλει ως συρραφή επιμέρους «ιστοριών», οι οποίες συνιστούν «τομές» πάνω στο γραμμικό χρόνο της εξέλιξής του. Συγκεκριμένα, διακρίναμε τρεις διαφορετικές κατασκευαστικές φάσεις, οι οποίες συντέλεσαν στη διαμόρφωση της εικόνας του οχυρού πριν την επέμβαση του Scarpa: την «ιστορία» του οχυρού των Σκαλιγερών, την «ιστορία» της ναπολεόντειας πτέρυγας των Γάλλων κατακτητών και τέλος την «ιστορία» της αποκατάστασης του Avena. Οι ιστορίες αυτές συσσωματώθηκαν στο οχυρό δημιουργώντας ένα ενιαίο και συμπαγές κτίσμα που εξέφραζε την αδιαίρετη «συνέχεια» της ιστορίας του. Η συσσωμάτωση αυτή ήταν εντονότερη σε δυο σημεία του οχυρού: στο ΒΑ άκρο, εκεί όπου η ναπολεόντεια πτέρυγα και το βόρειο τείχος συναντούν τον πύργο των Σκαλιγερών και στο ΒΔ άκρο αντίστοιχα, το οποίο παρουσιάζει το μεγαλύτερο βαθμό ιστορικής πολυπλοκότητας, καθώς συρρέουν εκεί και οι τρεις διαφορετικές ιστορίες του οχυρού σε συνδυασμό με την ενδιάμεση παρουσία του μεσαιωνικού τείχους. Σε αυτά τα δυο αυτά κομβικά σημεία (εικ. 5), που λειτουργούν ως πυκνωτές των ιστοριών του Castelvecchio, θα στρέψει ο Scarpa το βλέμμα του κατά τη διάρκεια της επέμβασής του στο οχυρό.

3.2 Η «ιστορία» του Scarpa στο Castelvecchio

Η «ιστορία» της επέμβασης του Scarpa στο Μουσείο του Castelvecchio ξεκινά το 1956, με αφορμή τη διοργάνωση μιας έκθεσης, η οποία θα φιλοξενούνταν στους χώρους της δυτικής πτέρυγας του οχυρού. Ο σχεδιασμός της έκθεσης, ανατίθεται στο Scarpa από το Licisco Magagnato⁵, διευθυντή τότε των μουσείων της πόλης, και θα αποτελέσει την αφετηρία μιας μακροχρόνιας συνεργασίας των δυο, η οποία θα ολοκληρωθεί αρκετά χρόνια αργότερα, το 1973, καθώς στη συνέχεια, η μελέτη θα επεκταθεί, συμπεριλαμβάνοντας την καθολική αποκατάσταση του συμπλέγματος και τη ριζική αναδιοργάνωση του συνόλου των υφιστάμενων εκθεσιακών χώρων. Ο διπλός αυτός στόχος του αρχιτεκτονικού προγράμματος, φέρνει το Scarpa αντιμέτωπο με ένα εξαιρετικά σύνθετο πρόβλημα, καθώς καλείται να συνδυάσει τη νέα μουσειογραφική μελέτη με την προσεκτική ανάγνωση και αξιολόγηση των διαφορετικών ιστορικών φάσεων του οχυρού. Σε αυτό το διευρυμένο πλαίσιο, ο Scarpa, θέτει εξ' αρχής ως κεντρικό άξονα της πρότασής του, την ιδέα της συγκρότησης μιας μουσειακής διαδρομής, η οποία θα πρέπει να είναι πρωταρχικά μια πορεία γνώσης των «ιστοριών» του Castelvecchio. Για το Scarpa, το οχυρό, ως το κατ' εξοχήν έμβλημα της ιστορίας της πόλης, αποτελεί το σημαντικότερο

⁵ Ο Magagnato είχε εκτιμήσει τις ικανότητες του Scarpa στο σχεδιασμό εκθέσεων σε συνδυασμό με την αποκατάσταση ιστορικών κτισμάτων, κατόπιν της επίσκεψής του στο Palazzo Abatellis, στο Παλέρμο, όπου ο Scarpa το 1954 είχε ολοκληρώσει τη μετατροπή του σε μουσείο τέχνης.

«έκθεμα» ανάμεσα στην πλούσια συλλογή έργων τέχνης που το ίδιο φιλοξενεί και έτσι η αποκατάστασή του δεν ταυτίζεται με την επιστροφή του κτίσματος σε μια επίπλαστη αρχική κατάσταση, αλλά με την αποκάλυψη της ιστορικής του πραγματικότητας, μέσα από μια εκτεταμένη διαδικασία επιλεκτικών ανασκαφών και κατεδαφίσεων, που στόχο είχε την αναζήτηση των αυθεντικών μερών του. Ο Scarpa, θέλησε αρχικά να αποκρυπτογραφήσει και να κατανοήσει σε βάθος τη σύνθετη ιστορία του συμπλέγματος και στη συνέχεια να βρει τον τρόπο με τον οποίο θα ενσωματώσει τις «ανακαλύψεις» του στη σύλληψη της γενικότερης μελέτης⁶. Στην πραγματικότητα, η αντίληψη αυτή, θέτει ως βασική προτεραιότητα, τη μετατροπή του κτίσματος σε ένα μεγάλο «έκθεμα», το οποίο, ως ένας ζωντανός οργανισμός, θα αφηγείται στον περιηγητή τις «ιστορίες» του, μέσα από μια διαδρομή στο χώρο και το χρόνο που θα συνδέει τα διαφορετικά επεισόδια. Έτσι, το ζήτημα της ανάδειξης και της ερμηνείας των «ιστοριών» του οχυρού, ανάγεται σε καθοδηγητική αρχή του συνόλου της μελέτης και θα αποτελέσει τον κεντρικό πυρήνα των πιο ριζικών επεμβάσεων του Scarpa.

Οι εργασίες του Scarpa στο Castelvecchio διακρίνονται σε τρεις διαδοχικές φάσεις: η πρώτη φάση αφορά στην ανακαίνιση των χώρων της Reggia, προκειμένου να φιλοξενηθεί εκεί η έκθεση του '56, η δεύτερη στον επανασχεδιασμό της ναπολεόντειας πτε-

⁶ Σε αυτό το πλαίσιο, ο Scarpa, βρήκε ένα πολύτιμο συνεργάτη στο πρόσωπο του L. Magagnato, ο οποίος συμμετείχε στο έργο όχι μόνο ως διευθυντής του Μουσείου, αλλά κυρίως με την ιδιότητα του ιστορικού, προσκομίζοντας στο Scarpa μια σειρά από στοιχεία που διασαφήνιζαν την ιστορική διαστρωμάτωση του κτίσματος.

ρυγας και τη συνακόλουθη επινόηση του χώρου του Cangrande και η τελευταία στη δημιουργία του χώρου της βιβλιοθήκης στο βορειοανατολικό άκρο του οχυρού. Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας, θα εστιάσουμε σε εκείνες τις επεμβάσεις που αποτέλεσαν κομβικά γεγονότα των επιμέρους φάσεων, και παράλληλα ήταν καθοριστικής σημασίας για την εξελικτική πορεία της ευρύτερης μελέτης. Η ανάλυση των επεμβάσεων, η οποία βασίστηκε στις παρατηρήσεις που έγιναν κατά τη διάρκεια των επισκέψεων στο χώρο του οχυρού, αποσκοπεί στον εντοπισμό των βασικών συνθετικών εργαλείων με τα οποία ο Scarpa διαχειρίζεται την Ιστορία.

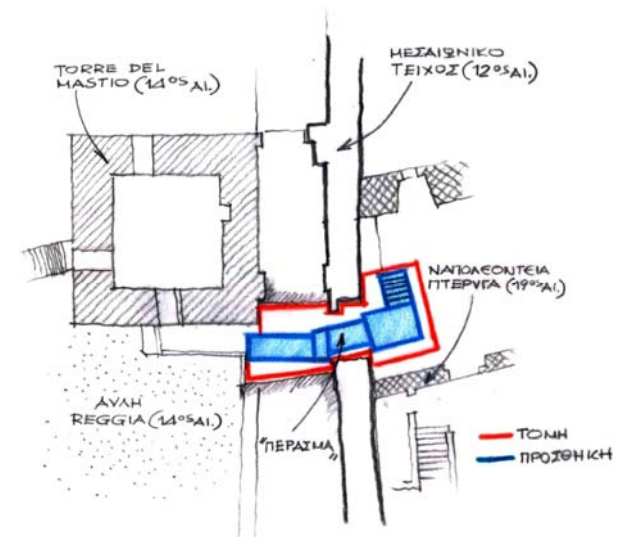
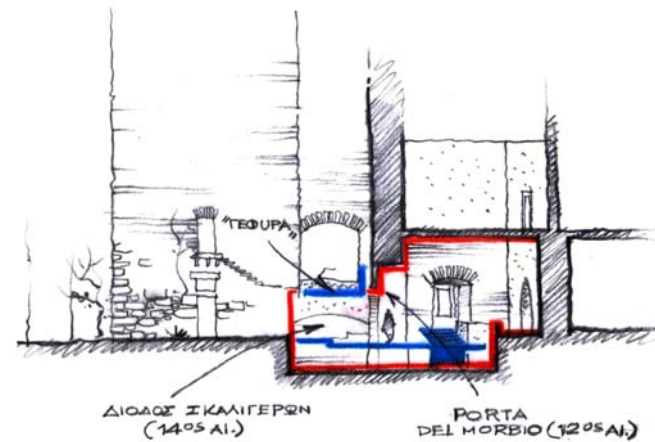
1. *H Porta del Morbio*

Η πρώτη φάση, σηματοδοτείται από την ανακάλυψη της *Porta del Morbio*, η οποία ήρθε στο φως μετά την εκσκαφή που πραγματοποιήθηκε στο ΒΔ άκρο του οχυρού⁷. Τα ίχνη της πύλης του μεσαιωνικού τείχους είχαν χαθεί, από την κατασκευή μιας νέας διόδου προς τη γέφυρα το 14^ο αιώνα και στη συνέχεια, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, από την οικοδόμηση του δυτικού άκρου της ναπολεόντειας πτέρυγας. Η υπόθεση για την ύπαρξή της, προέκυψε, όταν ο Scarpa, εξετάζοντας στα αρχεία του μουσείου ένα σχέδιο του 18^{ου} αιώνα, παρατήρησε το ίχνος ενός τόξου χαραγμένου πάνω στο μεσαιωνικό τείχος. Βασιζόμενος σε αυτή την ένδειξη, δε δίστασε να πραγματοποιήσει μια *τομή* στο σώμα του τείχους, κάτω από τη

⁷ Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι μια ευρεία αρχαιολογική έρευνα και ένας μεγάλος αριθμός «αρχαιολογικών» τύπου ανασκαφών προηγήθηκαν του σχεδιασμού, με στόχο την πλήρη τεκμηρίωση των ιστορικών φάσεων του κτίσματος.

δημόσια οδό, προκειμένου να εξετάσει το ενδεχόμενο της ανάδειξης μιας κρυμμένης «ιστορίας» του οχυρού. Η επιβεβαίωση της αρχικής υπόθεσης, αποτέλεσε για το Scarpa ένα δημιουργικό ερέθισμα, το οποίο εκφράστηκε με την προσθήκη ενός υπόγειου περάσματος, το οποίο, εκτός του ότι διασφάλιζε τη λογική συνέχεια της μουσειακής διαδρομής, αποκάλυπτε στο βλέμμα του περιηγητή τα αυθεντικά «θραύσματα» των ιστοριών του παρελθόντος. Πέραν της πύλης, ανακαλύφθηκε πλευρικά του περάσματος, ένα τμήμα της διόδου του 14^{ου} αιώνα, το οποίο ο Scarpa θέλησε να ανακτήσει προτείνοντας την ολοκληρωτική αφαίρεση του υφιστάμενου αναχώματος και την αντικατάστασή του με την υλοποίηση μιας καινούργιας «γέφυρας». Το αποτέλεσμα αυτής της τομής, ήταν η «αποκόλληση» του μεσαιωνικού τείχους και της πύλης του 12^{ου} αιώνα από τις κατασκευές του 14^{ου} αιώνα και η ανάδειξη δυο διαφορετικών χρονολογικά προσβάσεων στην περιοχή της γέφυρας: της παλαιάς διόδου των Σκαλιγερών και της ναπολεόντειας δημόσιας οδού των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Με τη χειρονομία αυτή, ο Scarpa, διασφάλισε σε κάθε υφιστάμενη κατασκευή την ανάκτηση της χαμένης της υπόστασης και της «ιστορικής» της αυτονομίας. Η συγκεκριμένη επέμβαση αποτελεί το πρώτο ενδεικτικό παράδειγμα, στο οποίο ο Scarpa συνειδητά επιχειρεί επιλεκτικές τομές στο σώμα του κτίσματος, προκειμένου να διασφαλίσει μέσω της παραγόμενης χωρικής ασυνέχειας, το διαχωρισμό των τμημάτων του οχυρού που ανήκουν σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Με ανάλογο τρόπο, διαχειρίζεται και τις προσθήκες της δικής του «ιστορίας»:

1. PORTA DEL MORBIO - TOMH 1



Εικ. 6

οι διαδοχικές πλάκες σκυροδέματος που σχηματίζουν το δάπεδο του νέου περάσματος, «αιωρούνται» πάνω από το επίπεδο της εκσκαφής και παράλληλα διατηρούν την ίδια σχέση ασυνέχειας με τις παρακείμενες δομές του οχυρού. Για τον Scarpa η παρουσία του παρόντος φαίνεται να αποτελεί ένα επιπλέον ασυνεχές στρώμα στην ιστορία του οχυρού. Αντίστοιχα, η αποστασιοποίηση της νέας «γέφυρας» από το μεσαιωνικό τείχος, δημιουργεί ένα κενό χώρο ανάμεσά τους, ο οποίος υπογραμμίζεται από την ασύμμετρη μορφή της γέφυρας, που περιλαμβάνει ένα συμπαγές στηθαίο μόνο προς την πλευρά του τείχους, εκεί δηλαδή όπου το καινούργιο τείνει να συναρμόσει με το παλαιό (εικ. 6).

Στη συνέχεια, η επέκταση των εκσκαφών στο χώρο της αυλής, φέρνει στο φως την επιχωματωμένη εσωτερική τάφρο των Σκαλιγερών. Η τάφρος, είχε πραγματοποιηθεί την ίδια χρονική στιγμή με το οχυρό, εντούτοις η μορφή της ακολουθούσε με φυσικό τρόπο την πορεία του μεσαιωνικού τείχους. Το ζήτημα της συναρμογής της τάφρου με το χώρο της μεσαιωνικής πύλης, σε συνδυασμό με την μεταγενέστερη παρουσία στο ίδιο σημείο της ναπολεόντειας πτέρυγας, ήταν το γεγονός που καθόρισε την πιο εμφαντική χειρονομία της δεύτερης φάσης των εργασιών, η οποία αφορούσε στην κατεδάφιση του δυτικού τμήματος του ναπολεόντειου κτίσματος και στη δημιουργία του χώρου του *Cangrande* για την τοποθέτηση του ομώνυμου αγάλματος. Το συγκεκριμένο επεισόδιο εντάσσεται στο πλαίσιο της ευρύτερης επέμβασης του Scarpa στη ναπολεόντεια πτέρυγα και ειδικότερα στη νότια όψη της προς την κεντρική αυλή.

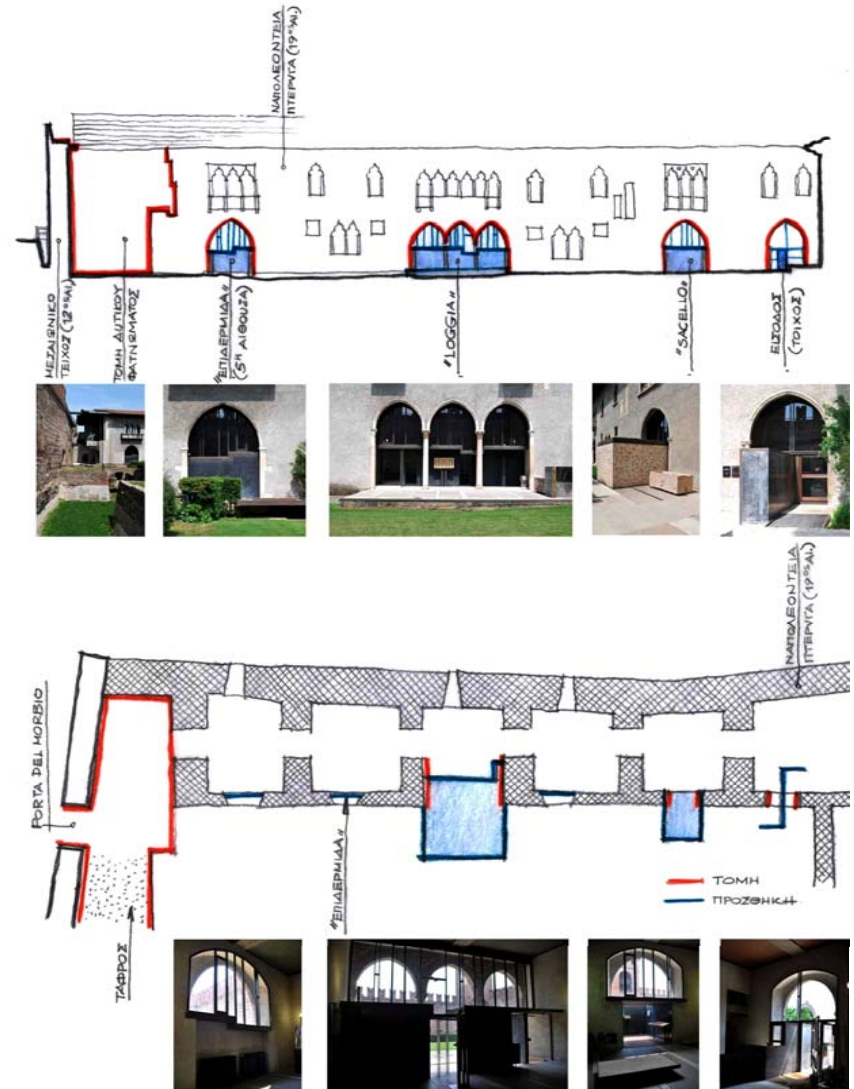
2. Η Νότια Όψη της Ναπολεόντειας Πτέρυγας

Η όψη στην οποία επεμβαίνει ο Scarpa έχει στην πραγματικότητα ήδη υποστεί αλλοιώσεις από την αποκατάσταση του *Avena* το '23. Η «αφύσικη» συμμετρία της και κυρίως η ιστορική αμφισημία της, ήταν τα βασικά ζητήματα που απασχόλησαν εξ' αρχής τον Ιταλό αρχιτέκτονα⁸. Επιζητούσε ένα τρόπο να αποκαλύψει στο βλέμμα του παρατηρητή την επίπλαστη φύση της και πειραματίστηκε αρκετά πάνω στο είδος της επέμβασης που θα ακολουθούσε. Παρόλο που τα αρχικά προσχέδια παρουσιάζουν ιδιαίτερα δραστικές επιλύσεις, όπως για παράδειγμα τη συνολική μετατόπιση των υφισταμένων ανοιγμάτων ή ακόμη και την παρεμβολή μιας μεγάλης γυάλινης επιφάνειας που θα διαχώριζε το επίπεδο της όψης από τη στέγαση, η τελική πρόταση αφήνει φαινομενικά ανέπαφη την όψη, ωστόσο, αλλοιώνει τον αφύσικο χαρακτήρα της με σημειακές επεμβάσεις πάνω στο υφιστάμενο κέλυφος. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της στρατηγικής, αποτελεί η διαχείριση των γοθθικών ανοιγμάτων, τα οποία ενώ εξωτερικά διατηρούν αναλλοίωτη τη μορφή τους, εσωτερικά πλαισιώνονται από μια νέα επιδερμίδα από μέταλλο και γυαλί. Η επιδερμίδα αυτή, ενώ στην πραγματικότητα έχει ένα αμιγώς ασυνεχή χαρακτήρα, εντούτοις, δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας δεύτερης ενιαίας εσωτερικής όψης, η οποία αναπτύσσεται καθ' όλο το μήκος της ναπολεόντειας

⁸ Στη διάλεξη της Μαδρίτης του '78, ο Scarpa επισημαίνοντας την τοπική διάσταση που έχει για αυτόν η ιστορία θα πει: «Στο Castelveccchio όλα ήταν ψεύτικα [...] αποφάσισα να σπάσω την αφύσικη συμμετρία της όψης καθώς το επιζητούσε το γοθθικό. Ιδίως η ενετική εκδοχή του δεν είναι ιδιαίτερα συμμετρική».

πτέρυγας. Στην ουσία, πρόκειται για μια σειρά από «θραυσματικές» προσθήκες με διαφορετική διάρθρωση ανάλογα με τη λειτουργία που εξυπηρετούν, οι οποίες έρχονται κατά ένα τρόπο να επουλώσουν τις σημειακές τομές που επιχειρεί ο Scarpa στα ανοίγματα της όψης του Ανεπα, χωρίς ωστόσο να επικαλύπτουν τις υφιστάμενες δομές. Τα νέα αυτά αντικείμενα συγκροτούν ένα καινούργιο στρώμα στην Ιστορία του οχυρού που έρχεται να επικαθήσει πάνω στα προηγούμενα και να συνδιαλέγει μαζί τους. Κοινό χαρακτηριστικό τους, είναι η σταθερά ασύμμετρη μορφή τους, η οποία αντιμετωπίζεται την προγενέστερη στατικότητα της όψης και λειτουργεί ως «σχόλιο» στην ψεύτικη συμμετρία της. Η λογική της διάδρασης του παρελθόντος με το παρόν μέσα από διατομές και προσθήκες στο υφιστάμενο κέλυφος, επαναλαμβάνεται με συνέπεια και σε άλλα σημεία της όψης. Για παράδειγμα, η νέα είσοδος του μουσείου, η οποία μετατοπίζεται από το κεντρικό φάτνωμα της ναπολεόντειας πτέρυγας στο ΒΑ άκρο της, προκύπτει από την προσθήκη ενός τοίχου από ανεπίχριστο σκυρόδεμα, ο οποίος τέμνει κάθετα την όψη του κτίσματος, οριοθετώντας το χώρο πρόσβασης σε αυτό. Αντίστοιχα, στο φάτνωμα αριστερά της νέας εισόδου, η χωρική συνέχεια της όψης διακόπτεται εκ νέου, με την παρεμβολή του *Sacello*, ενός αιγιματικού όγκου υπενδεδυμένου με τετράγωνες ψηφίδες από τοπική πέτρα *Prun*, ο οποίος ξεπροβάλλει μέσα από μια τομή που επιχειρείται στο υφιστάμενο τοξωτό άνοιγμα. Το *Sacello*, που φιλοξενεί εσωτερικά τα πιο μικρά και πολύτιμα αντικείμενα της συλλογής, περιβάλλεται εξωτερικά από χαμηλές βαθμιδωτές πλάκες σκυροδέματος, οι οποίες το απομονώνουν

2. Η ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ ΤΗΣ ΝΑΠΟΛΕΟΝΤΕΙΑΣ ΠΤΕΡΥΓΑΣ - ΤΟΜΗ 2



Εικ. 7

από την πλακόστρωση της αυλής, υπογραμμίζοντας περαιτέρω το «θραυσματικό» χαρακτήρα του επεισοδίου. Την προεξοχή του Sacello διαδέχεται η δημιουργία μιας εσοχής στο κεντρικό τμήμα της όψης, στο χώρο πίσω από τις τρεις γοθθικές αψίδες. Ο εσωτερικός τοίχος που φιλοξενούσε την προγενέστερη είσοδο του μουσείου κατεδαφίζεται ολοκληρωτικά και στον κενό χώρο που προκύπτει, ο Scarpa παρεμβάλλει ένα νέο πέτασμα, ελαφρώς οπισθοχωρημένο, προκειμένου να αποκαλύψει για πρώτη φορά στο θεατή την πραγματική υπόσταση της λίθινης τοιχοποιίας του ναπολεόντειου κτίσματος. Το πέτασμα, χωρίζεται σε δυο μέρη από μια οριζόντια τεθλασμένη γραμμή στο ανθρώπινο ύψος, η οποία συνδέεται οπτικά με την τεθλασμένη του μεταλλικού πλαισίου στο άνοιγμα της πέμπτης αίθουσας, εντείνοντας έτσι την ψευδαισθηση της εσωτερικής συνέχειας της νέας επιδερμίδας. Το τελευταίο επεισόδιο, που ολοκληρώνει την επέμβαση του Scarpa στο νότιο τμήμα της ναπολεόντειας όψης, είναι η κατεδάφιση του δυτικού φατώματος, στο σημείο της συμβολής της εσωτερικής τάφρου με τη μεσαιωνική πύλη. Η χειρονομία αυτή δεν αποτελεί μόνο ένα επιπλέον «τέχνασμα» στο πλαίσιο της αναίρεσης της ψεύτικης συμμετρίας της όψης του Avena, καθώς εντάσσεται στην ευρύτερη πρόθεση του Scarpa να φανερώσει τα πραγματικά όρια της αυλής και να αποκαταστήσει την οπτική επαφή με το ποτάμι (εικ.7).

3. Ο Χώρος του Cangrande

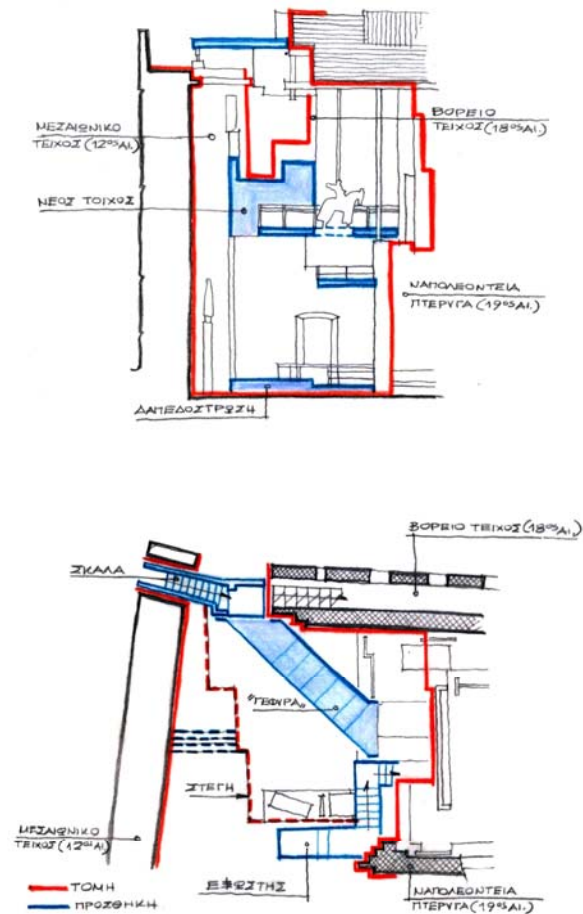
Για το Scarpa, το σύμπλεγμα της ναπολεόντειας πτέρυγας, αποτελούσε ένα «ξένο» σώμα σε σχέση με το χώρο της αυλής του 14^{ου} αιώνα και παρόλο που το κτίσμα θα φιλοξενούσε ένα μεγάλο μέρος της συλλογής του μουσείου, δε δίστασε να προτείνει τολμηρές κατεδαφίσεις, επιδιώκοντας να αλλοιώσει το συμπαγή χαρακτήρα του. Σε αυτό το πλαίσιο, εισηγείται αρχικά, την κατεδάφιση του ανατολικού φατώματος της βόρειας πτέρυγας, προκειμένου να δημιουργήσει εκεί ένα επιβλητικό χώρο εισόδου, ο οποίος παράλληλα, λαμβάνοντας τη μορφή μιας μεγάλης εσοχής, θα φιλοξενούσε το άγαλμα του Cangrande, το οποίο αποτελούσε από ιστορικής και συμβολικής άποψης το κεντρικό έκθεμα της συλλογής⁹. Η πρόταση της αποκόλλησης των δυο σωμάτων της πτέρυγας, μέσω μιας διατομής στο σημείο της συμβολής τους, η οποία αφενός θα αποκάλυπτε την αρχική έκταση της αυλής και αφετέρου θα ικανοποιούσε το λειτουργικό πρόγραμμα του μουσείου που προέβλεπε διαφορετικές χρήσεις για το κάθε τμήμα της πτέρυγας, (το βόρειο τμήμα θα συγκροτούσε το βασικό κορμό των εκθεσιακών χώρων και το ανατολικό θα φιλοξενούσε τους χώρους διοίκησης) εν τέλει εγκαταλείφθηκε, διότι δεν είχε, σύμφωνα με το Scarpa, καμία «ιστορική εξήγηση» και έτσι δεν υπηρετούσε την αποκάλυψη

⁹ Ο Cangrande Della Scala ήταν ο ιδρυτής του Castelveccchio και ως εκ τούτου η τοποθέτηση του αγάλματος που τον αναπαριστούσε στο χώρο του μουσείου αποτέλεσε για το Scarpa ένα κομβικό ζήτημα του ευρύτερου σχεδιασμού.

της ιστορικής πραγματικότητας του οχυρού¹⁰. Η ναπολεόντεια πτέρυγα υπήρξε εξ' αρχής ένα ενιαίο κτίσμα και ο διαχωρισμός της σε δυο διακριτά σώματα θα αποτελούσε μια αμφιλεγόμενη χειρονομία που θα δημιουργούσε ένα καθεστώς ιστορικής αμφισημίας. Έτσι, με αφορμή την ανακάλυψη της Porta del Morbio και της τάφρου των Σκαλιγερών, ο Scarpa αποφάσισε να επιχειρήσει μια ανάλογη τομή στο ακριβώς αντίθετο άκρο της ναπολεόντειας πτέρυγας, εκεί όπου είχε πράγματι τη δυνατότητα να αντιμετωπίσει ταυτόχρονα τους δυο βασικούς στόχους που είχε θέσει εξ' αρχής: την αποκάλυψη των «ιστοριών» του οχυρού και τη δημιουργία καινούργιων χώρων για την καλύτερη δυνατή έκθεση της συλλογής. Η δραστική χειρονομία της τομής, που σε μια πρώτη φάση είχε αφηρηρία στη δυσδιάστατη κατεδάφιση του νότιου τοίχου της όψης, για να επεκταθεί στη συνέχεια σε ολόκληρη τη δομή του δυτικού φαντώματος, είχε ως αποτέλεσμα την απελευθέρωση του μεσαιωνικού τείχους σε όλη του την έκταση, την επακόλουθη ενοποίηση της τάφρου με τη ναπολεόντεια πτέρυγα, ενώ παράλληλα φανέρωσε και ένα τμήμα του βόρειου τείχους του 19ου αιώνα, αποκαλύπτοντας τα πραγματικά όρια της αυλής και αποκαθιστώντας την οπτική επαφή με το ποτάμι. Η σταδιακή «απομάκρυνση» της ναπολεόντειας πτέρυγας από το μεσαιωνικό τείχος, άφησε το αποτύπωμά της,

¹⁰ Η συγκεκριμένη επιλογή επιβεβαιώνει την αρχική μας υπόθεση ότι η αποκάλυψη της ιστορικής πραγματικότητας καθοδηγεί τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό και υπερβαίνει το κριτήριο της λειτουργικότητας.

3. Ο ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ CANGRANDE - ΤΟΜΗ 3



Εικ. 8

σε διαφορετικά επεισόδια στο χώρο του Cangrande: στην τεθλασμένη γραμμή που χαρακτηρίζει τις τετμημένες απολήξεις του τοίχου της νότιας όψης προς την αυλή και του βόρειου τείχους προς το ποτάμι αντίστοιχα, στη δαπεδόστρωση στο χώρο του ισογείου που εμφανίζει, σε σχέση με την καμπύλη γεωμετρία του τείχους, ένα κενό χώρο ανάμεσά τους, στο ακανόνιστο προφίλ της στέγης η οποία διατηρεί μια ανάλογη σχέση ασυνέχειας με το σώμα του μεσαιωνικού τείχους και τέλος στην προσθήκη μιας εναέριας συνδετικής διαδρομής, η οποία επανενώνει σε ένα διαφορετικό επίπεδο τα απομονωμένα τμήματα του οχυρού, καθοδηγώντας τον περιηγητή προς το άγαλμα του Cangrande. Στην ουσία, ο Scarpa, με μια τολμηρή πράξη κατεδάφισης, διανοίγει πρώτα ένα κενό χώρο, στον οποίο αποκαλύπτεται η «αρχαιολογία» του οχυρού, καθώς αφήνει ακατέργαστες αρκετές από τις μεταγενέστερες επικαθήσεις στον αρχικό πυρήνα του, και στη συνέχεια εισάγει σε αυτό το χώρο, μια σειρά νέων θραυσματικών επεμβάσεων, η παρουσία των οποίων δημιουργεί εν τέλει μια εξαιρετικά σύνθετη γραμμή συρραφής πολλών διαφορετικών χρονικών περιόδων. Αυτή η γραμμή συναρμογής είναι που ενώνει και ταυτόχρονα διαχωρίζει τις διαφορετικές ιστορίες του οχυρού μέσα από τη διαμεσολαβητική παρουσία του παρόντος (εικ. 8).

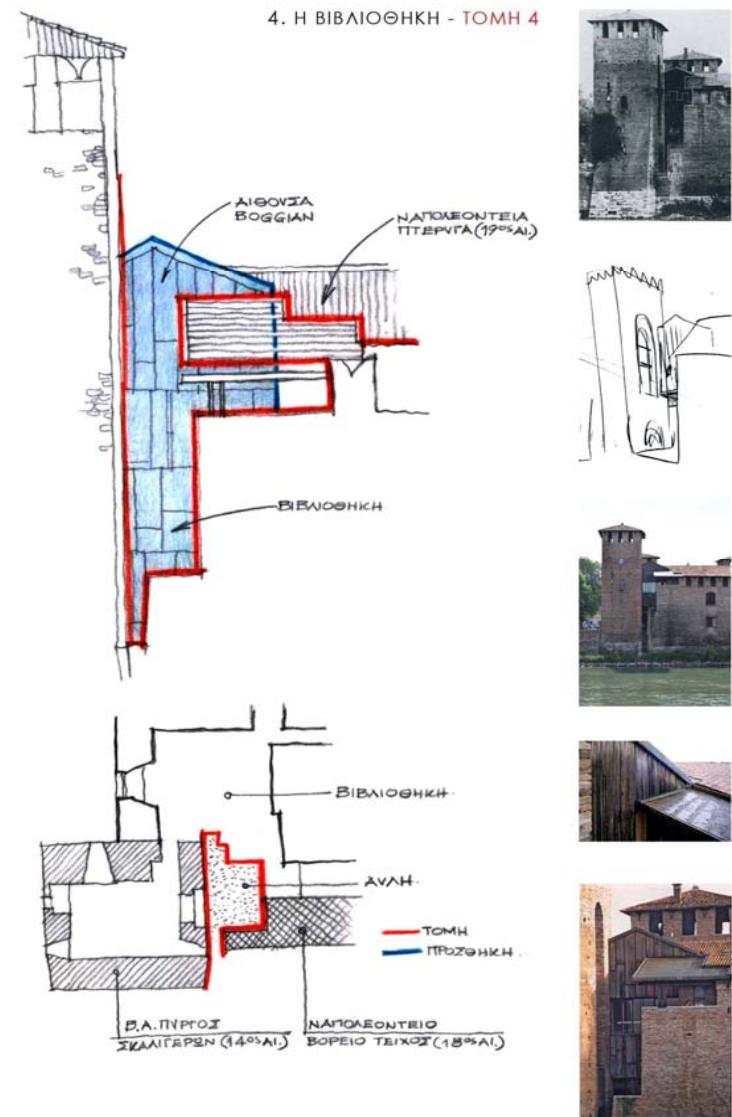
4. Η Βιβλιοθήκη

Μετά την ολοκλήρωση της επέμβασης στο χώρο του Cangrande, ο Scarpa, άρχισε να διερευνά τρόπους αποσύνδεσης του βορειανατολικού πύργου των Σκαλίγερων από το ναπολεόντειο τεί-

χος κατά μήκος του ποταμού, προκειμένου να υπογραμμίσει για ακόμη μια φορά την ιστορική απόσταση που υφίσταται ανάμεσα σε δυο κτίσματα του συμπλέγματος. Η αφορμή για την υλοποίηση των σκέψεών του, δόθηκε, όταν του ζητήθηκε να ενσωματώσει στο μουσείο μια μικρή βιβλιοθήκη τέχνης. Ο Scarpa, υπέδειξε ως καταλληλότερη τοποθεσία για την ανέγερσή της το βορειανατολικό άκρο της ναπολεόντειας πτέρυγας προς την πλευρά του ποταμού. Στη συνέχεια, ακολουθώντας ακριβώς την ίδια στρατηγική που είχε προηγουμένως εφαρμόσει στο χώρο του Cangrande, πραγματοποιεί εκ νέου μια «δημιουργική» τομή στο σώμα του οχυρού, η οποία αφενός εξυπηρετεί καθαρά πρακτικούς σκοπούς, καθώς διασφαλίζει τον απαραίτητο φυσικό φωτισμό για τη λειτουργία της βιβλιοθήκης, και αφετέρου αποκαθιστά την ιστορική και μορφολογική αυτονομία του πύργου και του βόρειου τείχους ως ανεξάρτητων στοιχείων σε σχέση με τη ναπολεόντεια πτέρυγα. Όπως και στο Cangrande, η τομή δεν αναπτύσσεται μόνο στην επιφάνεια του ναπολεόντειου τείχους, αλλά εξελίσσεται σε ένα τρισδιάστατο γεγονός που καταλήγει στη δημιουργία μιας μικρής εσωτερικής αυλής μπροστά από το χώρο της βιβλιοθήκης. Η αυλή λειτουργεί ως πηγή φωτισμού για το δυτικό τμήμα της σκάλας εξόδου, για τα γραφεία διοίκησης του πύργου στην απέναντι πλευρά και τέλος για το αναγνωστήριο. Η όψη της βιβλιοθήκης, προκύπτει ως μια σύνθεση πλήρων και κενών, όπου ανοίγματα από μέταλλο και γυαλί εναλλάσσονται με επιφάνειες επενδεδυμένες με ξύλινα πάνελς. Η νέα όψη μαζί με τον αύλειο χώρο, συγκροτούν το συνδετικό στοιχείο ανάμεσα στα δυο αποκομμένα τμήματα του οχυρού. Το ζήτημα της

σύνδεσης των δυο διαφορετικών στεγάσεων που προκύπτει από την εφαρμογή της τομής, επιλύεται με τη δημιουργία ενός αετώματος στη δίρριχτη στέγη της Αίθουσας Boggian, στο οποίο έρχεται να ακουμπήσει το αιωρούμενο τμήμα της στέγης της ναπολεόντειας πτέρυγας. Η επέμβαση αυτή έρχεται να συμπληρώσει μια μικρότερη τομή που είχε επιχειρήσει ο Scarpa στο αντίθετο άκρο της βόρειας όψης, διαχωρίζοντας σε εκείνη την περίπτωση το ναπολεόντειο τείχος από το μεσαιωνικό και από τη γέφυρα των Σκαλιγερών. Έτσι, με δυο ανάλογες τομές στις απολήξεις της βόρειας όψης και με την ταυτόχρονη αποκόλληση της στέγης και από τα δυο άκρα, ο Scarpa καταγράφει την αυτόνομη παρουσία των δυο πύργων εκατέρωθεν του βόρειου τείχους και παράλληλα επιτυγχάνει την πλήρη απομόνωση της ναπολεόντειας πτέρυγας. Η τελευταία πράξη της «ιστορίας» του Scarpa στο Castelvechio γράφεται το 1973 με τη δημιουργία της Αίθουσας Avena πάνω από το χώρο της βιβλιοθήκης (εικ.9).

Οι εργασίες στο Castelvechio απασχόλησαν το Scarpa σχεδόν ακατάπαυστα από το 1956 έως το 1973. Μια μακρά περίοδο κατά την οποία είχε το χρόνο να στρέψει το βλέμμα του σε εκείνες τις «ιστορίες» του οχυρού που προηγουμένως εντοπίσαμε, αποφασίζοντας τον τρόπο με τον οποίο θα καταστήσει εκ νέου ορατό το θαμπό σύμπλεγμα των ιχνών τους. Η πρόθεσή μας, σε ότι αφορά την ανάλυση των κυριότερων επεμβάσεών του, δεν ήταν καθαρά περιγραφική, αλλά στόχο είχε τον προσδιορισμό της βασικής στρατηγικής που χαρακτήρισε το σύνολο της μελέτης του.



Εικ. 9

Συμπεράσματα

Ο Scarpa, εξ' αρχής, αντιμετώπισε το ζήτημα της αναδιοργάνωσης του εκθεσιακού χώρου, ως μια «αφορμή» για τη γενικότερη αποκατάσταση του οχυρού, έστω και αν μόνο σε βάθος χρόνου προσδιορίστηκε ακριβώς η τελική έκταση της μελέτης. Παρόλο που οι περισσότερες έρευνες για το Castelvecchio, επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στο μουσειογραφικό έργο του Scarpa, η περιγραφή των επεμβάσεων του, θεωρούμε πως αναδεικνύει το γεγονός ότι η αντίληψή του για την Ιστορία καθοδηγεί το σύνολο της μελέτης του, καθώς σε πολλές περιπτώσεις καθορίζει την εξέλιξη του λειτουργικού προγράμματος και τη διαμόρφωση της μουσειακής διαδρομής. Όταν το 1956 ανέλαβε το σχεδιασμό της έκθεσης που θα φιλοξενούνταν στη Reggia, η μελέτη αφορούσε κατά κύριο λόγο στην αφαίρεση των «στιλιστικών» διακοσμήσεων της αποκατάστασης του '23 από τους χώρους της δυτικής πτέρυγας. Ωστόσο, με την επέκταση της ανάθεσης στη ναυπολεόντεια πτέρυγα, καθώς και με τη σταδιακή ανάδυση των αυθεντικών μερών του οχυρού, η επέμβαση του Scarpa εξελίχθηκε σε μια υποδειγματική αποκατάσταση ενός ολόκληρου τμήματος του πολεοδομικού ιστού της πόλης, αντιμετωπίζοντας με αποφασιστικότητα, όπως παρατηρεί ο L. Magagnato, «το ζήτημα της διαλεκτικής σχέσης του παρόντος με το παρελθόν, σε μια περίοδο που άνοιγε διάπλατα στην Ιταλία το

θέμα της προστασίας και της ανάπτυξης των ιστορικών κέντρων»¹¹.

Η μελέτη του Scarpa, χαρακτηρίζεται από μια σειρά διαδοχικών «χειρουργικών» επεμβάσεων, οι οποίες επιτελούνται σε προσεκτικά επιλεγμένες τοποθεσίες κατά μήκος του μεγάλου περιβόλου του οχυρού. Οι τοποθεσίες αυτές, αντιστοιχούν στα σημεία εκείνα τα οποία παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη ιστορική πολυπλοκότητα. Σε κάθε περίπτωση, αφετηρία της εκάστοτε δημιουργικής πράξης του Scarpa είναι η αναζήτηση υλικών «δεδομένων» με τα οποία μπορεί να συνδιαλεγεί. Ο Scarpa, συνομιλεί διαρκώς με την «Ιστορία» του Castelvecchio και ανάλογα με την περίπτωση, άλλοτε αποδέχεται την υφισταμένη δομή του, όταν αυτή συγκροτείται από αυθεντικά μέρη, άλλοτε επιχειρεί τομές πάνω στο σώμα του προκειμένου να αποκαλύψει τις «ιστορίες» του και άλλοτε κτίζει ex novo με σκοπό να συνδέσει τα διάσπαρτα μέλη που προκύπτουν σε μια νέα αφήγηση, η οποία θα αποκαλύπτει στο παρόν την ιστορική πραγματικότητα των έργων του παρελθόντος¹². Για το Scarpa, οι μορφές του παρελθόντος δεν είναι άχρονα σώματα, αλλά κομμάτια της ιστορίας με συγκεκριμένο περιεχόμενο και υλική υπόσταση. Έτσι, η αναζήτηση του *πραγματικού* δεν κρύβεται πίσω από την ιστορική συνέχεια του οχυρού, αλλά συνδέεται με την ανάδειξη της

¹¹ L. Magagnato, "Il Museo di Castelvecchio", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.159

¹² Ο Scarpa στη διάλεξη που δίνει στη Μαδρίτη το 1978 αναφερόμενος στο Castelvecchio σημειώνει: «Εάν υπάρχουν μέρη αυθεντικά αυτά διατηρούνται, η σύλληψη και ο σχεδιασμός οποιασδήποτε άλλης επέμβασης πρέπει να πραγματοποιηθεί με νέο τρόπο».

διαφορετικότητας των «ιστοριών» του, που μόνο η ασυνέχεια μπορεί να διασφαλίσει. Σε αυτό το πλαίσιο, η ποιητική της τομής ανάγεται σε βασικό συνθετικό εργαλείο όλων των κομβικών επεμβάσεων του Scarpa, καθώς διανοίγει τον απαραίτητο εκείνο χώρο για την αποκάλυψη των «ιστοριών» του παρελθόντος στο βλέμμα του περιηγητή, αλλά και για την εμβόλιμη προσθήκη της «ιστορίας» του παρόντος, η οποία ολοκληρώνει την αφήγηση του Scarpa. Η θραυσματική παρουσία του παρόντος, το οποίο παρεμβάλλεται ή επικάθεται στις υφιστάμενες δομές του οχυρού ως ένα νέο ασυνεχές στρώμα της Ιστορίας, καθιστά τη «λεπτομέρεια» της συναρμογής ανάμεσα στο παλαιό και στο καινούργιο τον τόπο επίλυσης της εμπλοκής του αρχιτεκτονικού έργου του Scarpa με την Ιστορία. Ο Scarpa αντιλαμβάνεται την Ιστορία ως μια κατασκευή/αφήγηση επιμέρους «ιστοριών» με αφορμή το υπάρχον ως πραγματικό συνομιλητή. Υπό αυτή την οπτική, στο Castelvecchio ο Scarpa «παίζει» με την αξία του δεδομένου, καθιστώντας την ιστορία του οχυρού ισότιμο συνομιλητή του. Όπως παρατηρεί ο Tafurì: «ο σεβασμός για τα ιστορικά ίχνη δεν αποκλείει το διασκευστικό παιχνίδι με αυτά». Προκύπτει έτσι ένας γνήσιος διάλογος με την Ιστορία, ο οποίος διεξάγεται στη βάση της προ-κατανόησης των δεδομένων που ορίζουν το οχυρό. Ο διάλογος στοχεύει στην αποκάλυψη της πραγματικότητας του έργου μέσα από την ανάδειξη της διαφοράς.

ΚΕΦ. IV

Η ΤΕΘΛΑΣΜΕΝΗ ΓΡΑΜΜΗ ΤΩΝ «ΙΣΤΟΡΙΩΝ»: ΠΑΡΕΛΘΟΝ VS ΠΑΡΟΝ

«Πώς μπορεί κανείς να δηλώνει μερικά πράγματα εάν δεν είναι καλλιεργημένος; Καλλιεργημένος, όπως λέει ο Ugo Foscolo, στις «ιστορίες», δηλαδή σε μια βαθιά γνώση του παρελθόντος;»

Carlo Scarpa, 1978

4.1 Η Ποιητική της Τομής και η ασυνεχής ανάγνωση της Ιστορίας

Παραφράζοντας την περίφημη φράση του Le Corbusier, “*Plan est le générateur*”, θα μπορούσαμε αντίστοιχα να ισχυριστούμε ότι, η «τομή είναι ο γεννήτορας» της συνολικότερης επέμβασης του Scarpa στο Castelvecchio, καθώς αποτελεί την αφετηρία όλων των κομβικών επεισοδίων της μελέτης του¹. Οι εργασίες στο οχυρό, ξεκινούν από μια εγκάρσια τομή στο μεσαιωνικό τείχος (TOMH 1), η οποία αποκαλύπτει την Porta del Morbio και επιφέρει το διαχωρισμό του τείχους από τις κατασκευές των Σκαλιγερών. Στη συνέχεια, μια σειρά από τομές μικρότερης κλίμακας κατά μήκος του νότιου τμήματος της ναπολεόντειας πτέρυγας (TOMH 2), φανερώνει την επίπλαστη φύση της όψης του Avena και προαναγγέλλει τη μεγάλη τομή στο χώρο του Cangrande (TOMH 3), η οποία συνεπάγεται την οριστική απελευθέρωση του μεσαιωνικού τείχους από τις να-

¹ Ο ισχυρισμός αυτός επιβεβαιώνεται από τη μελέτη του καταλόγου των σχεδίων του Castelvecchio, όπου οι τομές υπερτερούν αριθμητικά των υπόλοιπων προβολικών και τρισδιάστατων σχεδίων.

πολεόντειες προσθήκες. Τέλος, μια νέα τομή στο ακριβώς αντίθετο άκρο, στο χώρο της βιβλιοθήκης (TOMH 4), αποστασιοποιεί το βόρειο τείχος κατά μήκος του ποταμού από το βορειοανατολικό πύργο, προσδίδοντας στο ναπολεόντειο σύμπλεγμα την πλήρη αυτονομία του, καθώς αμφότερες οι απολήξεις του βρίσκονται «αποκομμένες» από τις προγενέστερες δομές του οχυρού. Ο Scarpa, με την εφαρμογή διαδοχικών τομών στο κέλυφος του Castelvecchio, ιδρύει κατ' αρχήν ένα πεδίο διαχωρισμού των επιμέρους «ιστοριών» του (εικ.10). Οι διαφορετικές ιστορικές στιγμές, του μεσαιωνικού τείχους, του οχυρού των Σκαλιγερών, της ναπολεόντειας πτέρυγας, της αποκατάστασης του '23, αναδεικνύονται ως γεγονότα διαμέσου της διάστασης² που μεσολαβεί ανάμεσά τους. Ο Gaston Bachelard, αναφερόμενος στο «φιλόσοφο που θέλει να περιγράψει την ιστορία των πραγμάτων», λέει ότι, «οφείλει να διαχωρίσει τα γεγονότα, επειδή τα γεγονότα ως πράξεις οφείλουν να αρχίσουν από το απόλυτο της γένεσής τους»³. Αντίστοιχα, ο Scarpa, χρησιμοποιεί το εργαλείο της τομής ως βασικό μέσο για την αποκάλυψη της πρωταρχικότητας των διαφορετικών συμβάντων στη ζωή του οχυρού, εκφράζοντας παράλληλα την αποδομητική του διάθεση απέναντι στην Ιστορία. Η αποδόμηση της Ιστορίας σε μια ιστο-

² Χρησιμοποιούμε τον όρο *διάσταση*, καθώς σύμφωνα με τον Πλωτίνιο, το *distentio* (μετάφραση του ελληνικού *διάστασις*) περιγράφει όχι μόνο το χωρικό αλλά και το χρονικό χαρακτήρα μιας απόστασης. Έτσι, ο κενός χώρος που προκύπτει ανάμεσα στις ιστορίες του οχυρού εκφράζει ταυτόχρονα τη χωροχρονική απόσταση που τις χωρίζει. Βλ. P. Ricoeur, *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990, σελ.45

³ G. Bachelard, *Η Εποπτεία της Στιγμής*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997, σελ.35

ρία έργων η οποία συγκροτείται μέσα από τα συγκεκριμένα υλικά ίχνη των ανθρώπινων πράξεων μέσα στο χρόνο, είναι η συνθήκη που μετατρέπει το ίδιο το οχυρό σε κεντρικό «έκθεμα» του μουσείου, εκπληρώνοντας έτσι την αρχική πρόθεση του Scarpa, καθώς παρέχεται στον επισκέπτη η δυνατότητα να αναγνώσει τις διαφορετικές χρονικότητες και χωρικότητες των επιμέρους «ιστοριών». Διαμέσου της τομής, η συνεχής ιστορία του συμπαγούς και ομοιογενούς σώματος του Castelvechio, διασπάται στα συγκροτητικά της μέρη και φανερώνεται στο βλέμμα του περιηγητή ως μια ασυνεχής ακολουθία των ιστοριών του παρελθόντος. Με αυτό τον τρόπο, οι ιστορίες έρχονται αντιμέτωπες, η μια απέναντι στην άλλη, και αναδεικνύονται διαμέσου της διαφοράς τους και όχι μέσα από μια συμφιλιοτική ανασύνθεση των πραγμάτων που στόχο έχει τη διατήρηση μίας «ψεύτικης», σύμφωνα το Scarpa, συνέχειας. Έτσι, οι ανατομικές επεμβάσεις του Scarpa, αντί να ανακαλούν, συγκρίνουν διαφορετικές υλικότητες και μορφές και αντί να επιβεβαιώνουν συνέχειες, επιχειρούν να νοηματοδοτήσουν τις ρήξεις. Ο ίδιος, αναφερόμενος στην επέμβασή του θα πει: «[Το Castelvechio όλα ήταν ψεύτικα [...]. Η διασφάλιση της μορφολογικής ταυτότητας του εκάστοτε κτίσματος ήταν μια βασική αρχή [...], απαιτούσε την ίδρυση μιας *tensione speculativa* (τεχνητής έντασης)»⁴. Η ιδέα της έντασης, ανάμεσα σε κάτι που εμφανίζεται ότι διαρκεί οριζόμενο ως συνέχεια και σε κάτι που εισάγεται ως τομή και αναίρεση της συνέχειας, διαφωτίζει τη σχέση του αρχιτέκτονα με την Ι-

⁴ C. Scarpa, "Può l'architettura essere poesia?", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.283

στορία. Σύμφωνα με τον Paul Ricoeur, η Ιστορία, ανοίγοντας μπροστά μας τον ορίζοντα αυτού που είναι διαφορετικό μας φέρνει μπροστά σε αυτό που είναι πραγματικό⁵. Στην έκθεση της διαφοράς, λοιπόν, που διασφαλίζει η ποιητική της τομής, έγκειται για το Scarpa η πραγματικότητα της Ιστορίας, η οποία μετουσιώνεται στην ένταση που γεννιέται από την αντιπαράθεση ανάμεσα στη συνέχεια και την ασυνέχεια, ανάμεσα στη διάρκεια ως μια μεγάλη ενοποιημένη γραμμή πάνω στην οποία εκτυλίσσεται μια Ιστορία χωρίς «ιστορίες», και τη διάρκεια ως μια αναδρομική κατασκευή, η οποία προκύπτει μέσα από τη συναρμογή δημιουργικών χρονικών στιγμών. Ο Scarpa, όπως θα διαπιστώσουμε και στην εξέλιξη της εργασίας, δείχνει να αποστασιοποιείται από την αντίληψη εκείνη που βλέπει την Ιστορία ως μια χρονολογικά προσανατολισμένη εξελικτική διαδικασία, η οποία διεξάγεται στη βάση του γραμμικού χρόνου που καθιέρωσε η ιδέα της προόδου, προτάσσοντας την ανάγνωσή της μέσα από ασυνέχειες, ως μέσο για την ανάδειξη του πραγματικού. Η αναζήτηση της ιστορικής πραγματικότητας επιτελείται συνεπώς, όχι διαγράφοντας τα επιμέρους γεγονότα της Ιστορίας στο όνομα της ομοιογενούς συνέχειας, αλλά αναδεικνύοντας τις διαφορετικές χρονικές στιγμές, μέσα από τη συγκρότηση και την εμπειρία ενός ασυνεχούς χώρου. Όπως παρατηρεί ο Manfredo Tafuri, στο Castelvechio «γινόμαστε μάρτυρες μιας ποιητι-

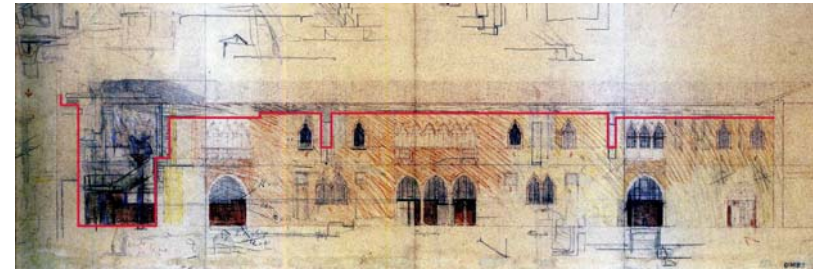
⁵ Μια ανάλογη αντίληψη εκφράζει και ο Paul Veyne όταν αναφέρει ότι η Ιστορία μπορεί να είναι η κατάσταση-κατάλογος απογραφεισών διαφορών, βλ., P. Ricoeur, *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990, σελ.80

κής της τομής η οποία εκφράζει με αρχιτεκτονικούς όρους την ασυνεχή ανάγνωση της Ιστορίας)⁶. Η ποιητική αυτή, δεν αντιμετωπίζει το παρελθόν ως μια πεπερασμένη οντότητα, αλλά ως ένα ανοικτό πεδίο ανίχνευσης δυνητικών σχέσεων ανάμεσα στις εν διαστάσει ιστορίες του. Μέσα από την εφαρμογή ανατομικών επεμβάσεων επί του πραγματικού σώματος του οχυρού, προκύπτει μια διαδικασία θραυσματικών κατασκευών, οι οποίες θεωρούμε ότι δε διεκδικούν την αυτοαναφορικότητα του αποσπάσματος, αλλά μια διαλεκτική σχέση μεταξύ τους⁷. «Για να παραχθεί κάτι πρέπει να επινοήσουμε σχέσεις...»⁸, αναφέρει ο Scarpa, και έτσι, σε ένα πρώτο τουλάχιστο επίπεδο, η Ιστορία στο Castelvechio νοηματοδοτείται ως σχέση μεταξύ ιστοριών. Τι είδους όμως σχέση είναι αυτή και πως πραγματώνεται στο χώρο; Πρόκειται για μια ενεργό σχέση αλληλεπίδρασης η οποία επικαιροποιεί κάθε φορά το παρελθόν και την Ιστορία, καθώς ο διάλογος διανοίγει τη δυνατότητα νέων αναζητήσεων και επαναπροσδιορισμών ή για μια αδρανή σχέση όπου οι εκάστοτε αντιμετώπιτοι πόλοι έχουν μια παθητική στάση ο ένας απέναντι στον άλλο, αποκρυσταλλώνοντας απλά διαφορετικές ιστορικές στιγμές; Και αν όχι, πώς αίρεται η αδράνεια για να φτάσουμε στο διάλογο που επικαλούμαστε;

⁶ M. Tafuri, "Il frammento, la figura, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σελ.81

⁷ Όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια η έννοια του «θραύσματος» στην αρχιτεκτονική του Scarpa, δεν εκφράζει τη νοσταλγία για μια ολότητα που δε μπορεί πλέον να ανακτηθεί, αλλά συνδέεται με την ανοικτότητα σε μια πολλαπλότητα ερμηνειών.

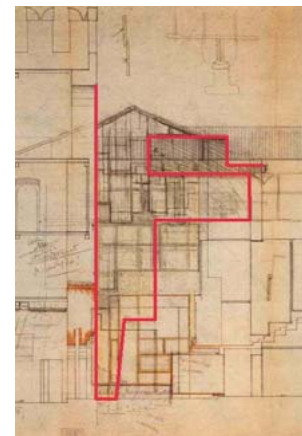
⁸ C. Scarpa, "Arredare", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σελ.282



Εικ. 10



TOMH 2-TOMH 3



TOMH 4

4.2 Ο «θραυσματικός» χαρακτήρας της προσθήκης και η αφηγηματική-παροντική διάσταση της Ιστορίας

«Έτσι επιπυγχάνεται η ανανέωση [...] διαφυλάσσοντας την ταυτότητα και την ιστορία του κτίσματος, υπογραμμίζοντας την ένταση ανάμεσα στο παλαιό και στο καινούργιο».

Carlo Scarpa, 1978

Ανατρέχοντας στην ανάλυση των επεμβάσεων του Scarpa, στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας, θα παρατηρήσουμε ότι, η σχέση μεταξύ των ιστοριών του παρελθόντος «ενεργοποιείται» μέσα από την εμβόλιμη παρουσία του παρόντος, το οποίο εμφανίζεται ως προσθήκη στον κενό χώρο που δημιουργούν οι επαναλαμβανόμενες τομές στο σώμα του οχυρού. Όπως αναφέρει ο Scarpa, επιβεβαιώνοντας την ακλόνητη αφοσίωσή του στο παρόν: «Αναπόφευκτα το κάθε κτίσμα αποκτά διαφορετικές ταυτότητες με το πέρας του χρόνου [...]. Η επίγνωση αυτής της βασική αρχής καθιστά αναγκαίο για τον εκάστοτε αρχιτέκτονα να συμπεριλάβει εντός του ιστορικού κτίσματος, εμφανείς και χαρακτηριστικές μαρτυρίες της εποχής του, αφήνοντας το χρόνο να επιφέρει τη σύντηξή τους σε ένα αδιαίρετο σύνολο»⁹. Σε αυτό το πλαίσιο, οι «θραυσματικές» εικόνες των ιστοριών του παρελθόντος, ενώ εμφανίζονται ως αυτοτελείς οντότητες, πλήρους νοήματος και ενδεικτικές μιας περιόδου ή ενός γεγονότος, δεν παρουσιάζονται στο βλέμμα

του θεατή αποκομμένες από ότι προηγήθηκε ή ότι ακολούθησε, καθώς ανάμεσά τους παρεμβάλλονται οι συνδετικές προσθήκες του παρόντος. Η νοηματοδότηση της Ιστορίας ως ένα ασυνεχές πεδίο συγκρότησης σχέσεων μεταξύ επιμέρους ιστοριών, εκφράζεται χωρικά μέσα από την παρεμβαλλόμενη παρουσία του παρόντος ως στοιχείου συσχετισμού. Στην επέμβαση της Porta del Morbio (TOMH 1), οι αποκομμένες ιστορίες του οχυρού, επανασυνδέονται με την προσθήκη ενός περάσματος κάτω από τη μεσαιωνική πύλη, το οποίο ενοποιεί τον αύλειο χώρο της Reggia με τον ισόγειο χώρο της ναπολεόντειας πτέρυγας. Οι ίδιες «ιστορίες», συναντιούνται σε ένα διαφορετικό επίπεδο, με ανάλογο τρόπο, στο χώρο του Cangrande (TOMH 3), με μια εναέρια προσθήκη, αποτελούμενη από μια σκάλα που διασχίζει το μεσαιωνικό τείχος και μια γέφυρα που διατρέχει διαγώνια το χώρο με κατεύθυνση το έφιππο άγαλμα του Cangrande (εικ.11). Αντίστοιχα, η ιστορία του βόρειου τείχους συνδιαλέγεται με αυτή του βορειοανατολικού πύργου, διαμέσου της παρεμβολής του χώρου της αυλής και του σώματος της νέας βιβλιοθήκης (TOMH 4), ενώ στη νότια όψη της ναπολεόντειας πτέρυγας (TOMH 2), μια σειρά από σημειακές προσθήκες, όπως αυτή της δεύτερης «επιδερμίδας» πίσω από τα γοθτικά ανοίγματα, του προεξέχοντα όγκου του Sacello, του μπετονένιου τοίχου της νέας εισόδου, και κυρίως της κεντρικής εσοχής της «Loggia», όπου η δαπεδόστρωση του εσωτερικού χώρου προεκτείνεται στον υπαίθριο χώρο, συνδέουν την ιστορία της αποκατάστασης του Avena με την ιστορία της κεντρικής αυλής του οχυρού.

⁹ Olsberg, N., (επιμ.), *Carlo Scarpa. Intervening with History*, Canadian Centre of Architecture - The Monacelli Press, 1999, σελ.14

Παρατηρούμε ότι σε όλες τις περιπτώσεις, οι προσθήκες του Scarpa λειτουργούν ως χωρικές αρθρώσεις των ιστοριών του παρελθόντος. Συνιστούν μια ενδιάμεση οντότητα, η οποία διαχωρίζει ενώνοντας και ενώνει διαχωρίζοντας τις διαφορετικές ιστορίες, διαμορφώνοντας μια ιδιότυπη συνθήκη αιώρησης ανάμεσα στην άρση και την επιβεβαίωση της προγενέστερης ασυνέχειας. Η εκάστοτε προσθήκη, λειτουργεί ως ένα χωρικό ενδιάμεσο, το οποίο καθιστά την ασυνέχεια όρο ακριβώς μιας νέας συνέχειας. Ο Scarpa, ως υπηρέτης του πραγματικού, πρώτα «ανατέμνει» την Ιστορία για να αναδείξει την ιστορική πραγματικότητα των έργων του παρελθόντος και στη συνέχεια την ανακατασκευάζει με σημειακές προσθήκες, που στόχο έχουν τη συγκρότηση ενός νέου αφηγηματικού συνόλου, το οποίο επαναπεριγράφει την Ιστορία μέσα από την εμβόλιμη σκοπιά του παρόντος. Το σχήμα αυτό, παραπέμπει στην «αφηγηματική διάσταση της Ιστορίας» κατά Paul Ricoeur, σύμφωνα με τον οποίο, η Ιστορία περιλαμβάνει τόσο την αναζήτηση της πραγματικότητας μέσα από τεκμήρια του παρελθόντος, όσο και την αφήγηση της ίδιας πραγματικότητας στο παρόν μέσα από τη δημιουργία μιας πλοκής¹⁰, δηλαδή μιας διάταξης γεγονότων ικανών να κατανοηθούν μαζί. Ένα γεγονός για να είναι ιστορικό, αναφέρει ο Ricoeur, πρέπει να είναι κάτι παραπάνω από ένα α-

¹⁰ Ο Ricoeur απολογεί αυτή του τη θέση επισημαινώντας ότι, η εννοιολογική αμφισημία του όρου Ιστορία που παρατηρείται στις γλώσσες, ανάμεσα στην Ιστορία ως ακολουθία πραγματικών γεγονότων και στην Ιστορία ως αφήγηση των ίδιων γεγονότων, δεν αποτελεί απλά ένα γεγονός σύγχυσης, αλλά είναι ακριβώς δηλωτικό της αμοιβαιότητας ανάμεσα στην πράξη της αφήγησης της Ιστορίας και στο δεδομένο ότι υπάρχουμε μέσα στην Ιστορία, βλ. P. Ricoeur, *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990

ξιοσημείωτο περιστατικό. Πρέπει αυτό να καθορίζεται μέσω της συμβολής του στην ανάπτυξη μιας πλοκής. Η αφηγηματική πράξη δε συνίσταται απλά στη συσσώρευση ενός επεισοδίου δίπλα στο άλλο, αλλά στην ικανότητα από μια διαδοχή γεγονότων να αποσπάται μια «διαμόρφωση», μια νέα ολότητα με νόημα¹¹. Στην περίπτωση του Castelvécchio, ο Scarpa δεν περιορίζεται λοιπόν στην ανάδειξη των ιστοριών ως μεμονωμένων γεγονότων, αλλά αντίθετα στοχεύει σε μια νέα ανάγνωσή τους, μέσα από την ένταξή τους σε μια πλοκή, η οποία υπογραμμίζει την παροντοκεντρική θεώρηση του Scarpa για την Ιστορία. Όπως αναφέρει ο Hayden White τα γεγονότα αρχίζουν να «εξηγούνται» όταν αυτά μετασχηματίζονται σε αφήγηση μέσω οργάνωσής τους σε μια πλοκή¹².

Στην επέμβαση του Scarpa, η πλοκή ανάμεσα στις διάσπαρτες ιστορικές περιοχές, συντελείται μέσα από την επαναλαμβανόμενη εμπειρία της μετάβασης από τη μια στην άλλη, καθώς οι προσθήκες που σχεδιάζει λειτουργούν κατά κανόνα ως *περάσματα*. Τα περάσματα αυτά, γεφυρώνουν την ακολουθία των αποσπασμένων ιστορικών γεγονότων, μετατρέποντας την απλή διαδοχή τους σε ένα νέο σχηματισμό, ο οποίος προκαλεί τη δράση του περιηγητή. Η ανταπόκριση σε αυτό το κάλεσμα-πρόκληση, οδηγεί αφενός στην ενεργοποίηση και αφετέρου στη σταδιακή ο-

¹¹ P. Ricoeur, *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990, σ. 22

¹² Ο Hayden White στην «ποιητική» προσέγγιση της συγγραφής της Ιστορίας, εδραιώνει στο επίπεδο της πλοκής την αλληλεξάρτηση ανάμεσα στην αφήγηση και την Ιστορία. Σε αυτό το πλαίσιο, καθορίζει την έννοια της «ένταξης σε πλοκή», ως ένα πρώτο επίπεδο εξήγησης των γεγονότων, βλ. P. Ricoeur, *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, 1990, σσ. 62-63

λοκλήρωση της «αφήγησης». Ο περιηγητής καλείται να συμμετέχει ενεργά στην εξέλιξη της πλοκής, μεταβαίνοντας από τη μια επικράτεια στην άλλη, διαγράφοντας στο χώρο μια πορεία γνώσης των ιστοριών του οχυρού, οι οποίες όχι μόνο δείχνονται μέσα από την ανατομική αποκάλυψη των ουσιαστών χαρακτηριστικών τους, αλλά και επικαιροποιούνται μέσα από την αντιπαραβολή τους με το παρόν. Έτσι, η κίνηση στο χώρο του οχυρού, η οποία διασφαλίζει τη συνοχή της πλοκής, ανάγεται σε αναγκαία συνθήκη για την επανασύνδεση των ιστοριών του παρελθόντος, σε μια νέα αφήγηση της Ιστορίας, η οποία διαμεσολαβείται από την *επι-πλοκή* του παρόντος. Η *διάσταση* που προκύπτει ανάμεσα στις ιστορίες του παρελθόντος, ως αποτέλεσμα της εφαρμογής των τομών, σε συνδυασμό με το συνδετικό χαρακτήρα του παρόντος, διανοίγει το χώρο για την κυριολεκτική και μεταφορική επαναπροσέγγιση του παρελθόντος, καθώς τα *περάσματα* λειτουργούν ως τόποι συνάντησης και συνδιαλλαγής του παρόντος με το αυτό.

Στην αφήγηση του Scarra, παρόν και παρελθόν έρχονται αντιμέτωπα, καθώς ανάμεσα στις διαφορετικές ιστορίες του παρελθόντος, παρεμβάλλεται ένα «μετέωρο» παρόν σε καθεστώς έντασης. Η ένταση, οφείλεται κατά κύριο λόγο στο γεγονός ότι, οι προσθήκες που εγκαθιστά ο Scarra κατά μήκος της αφηγηματικής διαδρομής, παρόλο το συνεκτικό τους ρόλο, εμφανίζονται ως μεμονωμένα επεισόδια, τα οποία προσδίδουν στην «ιστορία» του παρόντος ένα ασυνεχές χαρακτήρα. Το πλήρως διακριτό παρόν,



Το «πέραςμα» στην Porta del Morbio και η «σκάλα» στο Cangrande



Η «γέφυρα» στο χώρο του Cangrande

Εικ.11

ως προς την υλικότητα και τη μορφή του, εισάγεται ως ρήξη στην ψευδαισθήση της ιστορικής συνέχειας και αποτελεί μια διακοπή του ομοιογενούς χρόνου, ο οποίος κάμπτεται στα σημεία συναρμογής του παρόντος με το παρελθόν. Το παρόν εμφανίζεται στο Castelvecchio ως ένα ασυνεχές στρώμα της Ιστορίας, το οποίο διεκδικεί τη θέση του ισότιμα ανάμεσα στα άλλα και συγκρινόμενο με αυτά. Η θραυσματική παρουσία του, δεν επουλώνει οριστικά τις ανοιχτές πληγές που άφησαν πίσω τους οι τομές στο σώμα του οχυρού και έτσι, η αφήγηση που προκύπτει, σε καμία περίπτωση δεν επικαλύπτει ή καταργεί την αναζήτηση της διαφοράς, αντίθετα την υπογραμμίζει και την κάνει να λειτουργεί ως τέτοια. Όπως παρατηρεί ο Ricoeur, «κάθε αφήγηση είναι δυνατό να γίνει αντιληπτή μέσα στο πλαίσιο του συναγωνισμού ανάμεσα στη διάσταση των επεισοδίων και στη διάσταση της διαμόρφωσης»¹³. Έτσι, και στην επέμβαση του Scarpa, η διαμορφωτική διάσταση της αφήγησής του, δεν επισκιάζει τη διάσταση των επιμέρους επεισοδίων, διότι αυτό θα καταργούσε την ίδια τη συγκρότηση της αφήγησης. Η χωρική ασυνέχεια που προκύπτει σε ένα πρώτο επίπεδο, από τις ανατομικού τύπου επεμβάσεις, μεταπλάθεται σε μια συνέχεια συγκροτούμενη από τις εναλλασσόμενες ασυνέχειες των θραυσματικών κατασκευών του παρόντος και του παρελθόντος, οι οποίες είναι ταυτόχρονα και αυτοτελείς οντότητες και τμήματα μιας ευρύτερης αφήγησης.

¹³ P. Ricoeur, *op.cit.*, σελ.27

Σε κάθε περίπτωση, η «θραυσματική» εικόνα της αφήγησης του Scarpa, η οποία προκύπτει ως συναρμογή διαδοχικών ασυνεχών επεισοδίων, αναπαράγει διαρκώς ανανεώσιμες σχέσεις έντασης. Η προστασία της μορφολογικής ταυτότητας του κτίσματος, η οποία τίθεται από το Scarpa ως βασική προϋπόθεση της μελέτης του, επιτελείται, επιτείνοντας τη χωρική αντίθεση ανάμεσα στο «κείμενο» της επέμβασής του και στο «περικείμενο» (context) για το οποίο προοριζόταν. Όπως αναφέρει και ο ίδιος: *«Έτσι μόνο επιτυγχάνεται η ανανέωση [...], διαφυλάσσοντας την ταυτότητα και την ιστορία του κτίσματος, υπογραμμίζοντας την ένταση ανάμεσα στο παλαιό και στο καινούργιο»*¹⁴.

¹⁴ M. Dominguez, "Intervista a Carlo Scarpa", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σελ.298

4.3 Συναρμογή: η «λεπτομέρεια» ως τόπος επίλυσης της σχέσης παρελθόντος-παρόντος

Με απασχολεί ιδιαίτερα η διάρθρωση των συνδέσεων προκειμένου να αναδείξω την οπτική λογική της ένωσης των διαφορετικών μερών.

Carlo Scarpa, 1978

Η πρόθεση του Scarpa να «υπογραμμίσει» τη διαφορά που υφίσταται ανάμεσα στο παρόν και το παρελθόν, βρίσκει την πιο συμπυκνωμένη της έκφραση στη γραμμή της συναρμογής τους, εκεί δηλαδή, όπου οι θραυσματικές προσθήκες του παρόντος, συναντούν τα θραύσματα των ιστοριών του παρελθόντος, σχηματίζοντας από τη διάρθρωσή τους την αφήγηση της «ιστορίας» του οχυρού. Η γραμμή της συναρμογής τους μπορεί να προσδιοριστεί ως ο τόπος συγκρότησης της αρχιτεκτονικής αφήγησης του Scarpa, καθώς πάνω σε αυτή τη γραμμή συντελείται η πλοκή όλων των επιμέρους «ιστοριών» της. Όπως παρατηρεί ο Manfredo Tafuri: «Η ανάδυση θραυσματικών επεισοδίων στο έργο του Scarpa, εισάγει εντάσεις, οι οποίες εκτονώνονται προς όφελος της λεπτομέρειας»¹⁵. Στη λεπτομέρεια της συναρμογής, λοιπόν, διεισδύει «μεγεθυμένη» η διαφορά και αποκαλύπτεται με μεγαλύτερη ένταση η πραγματικότητα της Ιστορίας. Έτσι, οι λεπτομέρειες των συναρμογών που συναντάμε στο Castelvecchio, δεν αποτελούν δευτερεύοντα στοιχεία του σχεδιασμού, αλλά μπορούν να θεωρηθούν ως οι ελάχιστες μονά-

δες για την παραγωγή του νοήματος της αφήγησης που κατασκευάζει ο Scarpa. Ο Marco Frascari, μαθητής, συνεργάτης και αργότερα μελετητής του Scarpa, επισημαίνει τον κομβικό ρόλο της λεπτομέρειας στη διαδικασία απόδοσης νοήματος της αρχιτεκτονικής του και παραλληλίζει τη χρήση της με την *architecture parlante* των Γάλλων θεωρητικών του 19^{ου} αιώνα. Στην *architecture parlante*, οι λεπτομέρειες είναι ιδωμένες ως λέξεις που συνθέτουν μια πρόταση. Όπως η επιλογή των λέξεων χαρακτηρίζει την πρόταση, με ανάλογο τρόπο η κατάλληλη επιλογή των λεπτομερειών χαρακτηρίζει ένα κτίσμα. Στην αρχιτεκτονική του Scarpa, αναφέρει ο Frascari, η «λεπτομέρεια περιγράφει το διάλογο ανάμεσα στα μέρη που συνθέτουν το κείμενο του κτίσματος»¹⁶. Η θέση του αυτή, βρίσκει έρεισμα στα ίδια τα σχέδια του Scarpa, όπου, οι προβολικές αναπαραστάσεις του εκάστοτε αρχιτεκτονικού αντικειμένου, τοποθετημένες συνήθως στο κέντρο του χαρτιού, περιστοιχίζονται κάθε φορά από ένα πλήθος τρισδιάστατων λεπτομερειών, οι οποίες περιγράφουν τη διάρθρωση των μερών του αντικειμένου, αλλά και τη συναρμογή του με τα υπόλοιπα αντικείμενα του έργου, υπογραμμίζοντας έτσι το ρόλο της λεπτομέρειας στη δημιουργία του συνολικού αρχιτεκτονικού «κειμένου»¹⁷. Αντίστοιχα, στο Castelvecchio, θα

¹⁵ M. Tafuri, *op.cit.*, σελ.77

¹⁶ Βλ. M. Frascari, "The tell-the-tail detail", στο *Via n.7*, University of Pennsylvania, Graduate Dep. of Architecture, 1984, σσ.22-37. Σύμφωνα με τον Frascari, στο έργο του Scarpa, η έννοια της λεπτομέρειας ταυτίζεται με αυτή της συναρμογής και ως εκ τούτου, οι λεπτομέρειες καθ' εαυτές μπορούν να υπαγορευθούν τον κανόνα για τη διάρθρωση του όλου.

¹⁷ Τα σχέδια του Scarpa μαρτυρούν το γεγονός ότι, η πορεία της μελέτης δεν προσδιορίζεται από στάδια τα οποία εξελίσσονται από ένα γενικό σχεδιαστικό πλάνο που είναι κυρίαρχο, προς την επίλυση των επιμέρους λεπτομερειών της κατασκευής. Και οι δυο

μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι, η σύλληψη και η πραγμάτωση των λεπτομερειών στις συναρμογές των διαφορετικών μερών του οχυρού, συγκροτούν τη βασική διαδικασία μέσα από την οποία αναπτύσσεται ο διάλογος ανάμεσα στο *κείμενο* του παρόντος και στο *περικείμενο* του παρελθόντος. Με ποιο τρόπο όμως η *συναρμογή* γίνεται το μέσο που συνδέει δυο διαφορετικές χωρικότητες και χρονικότητες, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει και αναδεικνύει τις εγγενείς διαφορές τους;

Προσπαθήσαμε να δώσουμε μια απάντηση σε αυτό το ερώτημα, επικεντρώνοντας επιλεκτικά το βλέμμα μας πάνω σε ορισμένες ενδεικτικές λεπτομέρειες των επεμβάσεων που διερευνήσαμε, περιορίζοντας το πεδίο της εξέτασης στον ευρύτερο χώρο του Cangrande, ο οποίος αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό επεισόδιο του συνόλου της μελέτης σε ότι αφορά το διάλογο του Scarpa με το παρελθόν¹⁸. Μέσα από αυτή την εκ του σύνεγγυς παρατήρηση, διαπιστώσαμε ότι, η διαλεκτική σχέση έντασης μεταξύ του παλαιού και του καινούργιου επιτελείται κατά κανόνα με δυο τρόπους: είτε δια της *διάστασής* τους, με τη δημιουργία ενός κενού χώρου που μεσολαβεί ανάμεσά τους – αποτελώντας στην ουσία μια συνέχεια

αυτές συνιστώσες μιας μελέτης, το γενικό και το ειδικό, το όλον και το μέρος, συνυπάρχουν ταυτόχρονα στα σχέδιά του, αποτελώντας μια σημαντική μαρτυρία του αδιαίρετου της σύλληψης και της πραγμάτωσης μιας ορισμένης ιδέας. Η ιδέα επαληθεύεται διαρκώς μέσα από διαδοχικά σκίτσα λεπτομερειών τα οποία γίνονται οι εγγυητές της υλοποίησής της. Ο Scarpa επί του προκειμένου αναφέρει: «Θέλω να βλέπω τα πράγματα. Δεν εμπιστεύομαι τίποτε άλλο. Τα τοποθετώ πάνω στο χαρτί, μπροστά μου, ώστε να μπορώ να τα δω».

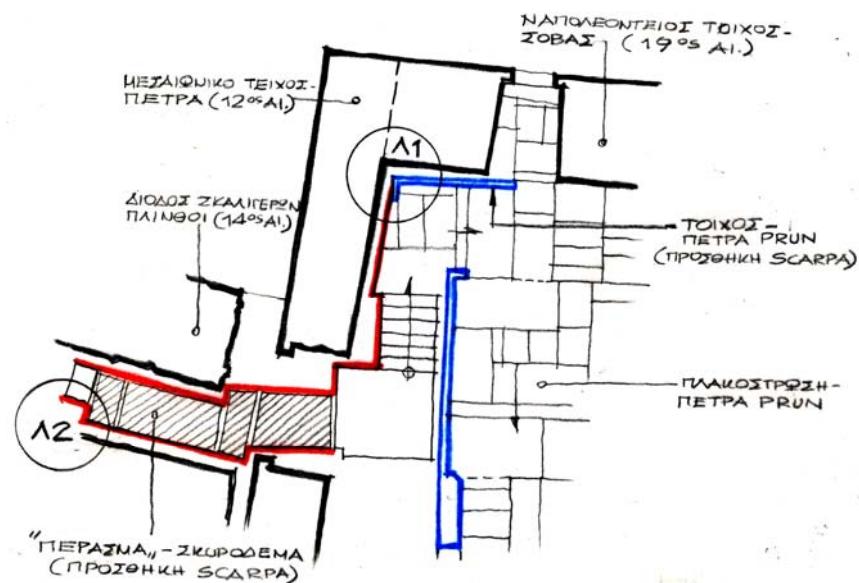
¹⁸ Η προσέγγιση αυτή, σχετίζεται με τη μέθοδο που ακολουθούσε ο ίδιος Scarpa, ο οποίος, όπως μας πληροφορεί ο M. Frascari, επισκεπτόταν τα έργα του τη νύχτα με ένα φακό, προκειμένου να εστιάσει το βλέμμα του με επιλεκτικό τρόπο στις λεπτομέρειες, ελέγχοντας την εκτέλεσή τους και το βαθμό εκφραστικότητά τους.

της μεθόδου που χρησιμοποίησε ο Scarpa για να διαχωρίσει τις κατασκευές των διαφορετικών ιστορικών περιόδων στην πρώτη φάση των εργασιών – , είτε δια της *διαστρωμάτωσης* της μιας επικράτειας πάνω στην άλλη, η οποία προϋποθέτει την επάλληλη τοποθέτηση ενός νέου επιπέδου σε ένα παλαιότερο, χωρίς όμως το πρώτο να επικαλύπτει ολοκληρωτικά το δεύτερο.

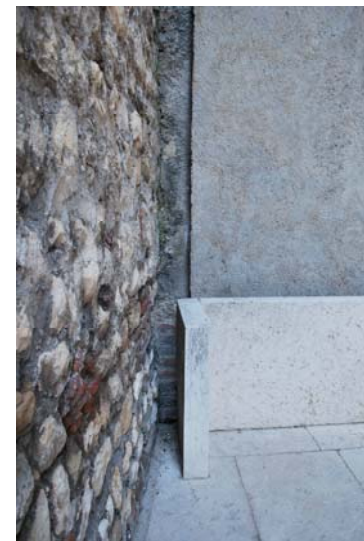
Στην επέμβαση της Porta del Morbio, οι δυο αυτές πρακτικές δρουν συμπληρωματικά. Το οριζόντιο επίπεδο της νέας δαπεδόστρωσης από πλάκες τοπικής πέτρας Prun, το οποίο συνδέει τον ισόγειο χώρο του Cangrande με το πέρασμα της πύλης, αποκολλάται από τις κάθετες επιφάνειες των υφιστάμενων περιμετρικών τοίχων στα σημεία της συναρμογής του με αυτές με δυο διαφορετικούς τρόπους. Σε σχέση με το βόρειο τοίχο της ναπολεόντειας πτέρυγας, η δαπεδόστρωση αποστασιοποιείται διαμέσου της παρεμβολής ενός χαμηλού τοίχου σχήματος Γ, από την ίδια τοπική πέτρα, ο οποίος αντιπαραβάλλεται ως προς την υλικότητα και την υφή του, τόσο με τον άγριο σοβά του ναπολεόντειου τοίχου, όσο και με την αδρή πέτρινη επιφάνεια του μεσαιωνικού τείχους στα δυτικά. Την ίδια στιγμή, η μορφή του νέου τοίχου, και ειδικότερα η ορθή γωνία που σχηματίζει πλάι στις πιο ελεύθερες γεωμετρίες των μορφών του παρελθόντος, υπογραμμίζει περαιτέρω την ένταση ανάμεσα στις διαφορετικές ιστορίες (Λ1). Η ελαφριά καμπύλη του μεσαιωνικού τείχους, που διαφορετικά ίσως να μην ήταν ορατή, αναδεικνύεται όταν αντιπαρατίθεται με το καινούργιο ορθογωνικό στοιχείο του τοίχου, καθώς και με την ορθογώνια ύφανση των πλακών του δαπέδου. Στο σημείο όπου ο χαμηλός τοίχος διακόπτεται, η δαπεδό-

στρωση αποστασιοποιείται από το μεσαιωνικό τείχος, με τη μεσο- λάβηση ενός κενού διαστήματος, το οποίο προκύπτει από τη δια- τομή της πέτρινης επιφάνειάς της κατά μήκος μιας τεθλασμένης γραμμής, η οποία αρχικά κινείται παράλληλα με το τείχος, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί τη δική της αυτόνομη πορεία, μέχρι να συνδεθεί με το νέο πέρασμα της μεσαιωνικής πύλης. Το πέρασμα, ένας επι- μήκης σχηματισμός συγκροτούμενος από τέσσερις διαδοχικές πλάκες σκυροδέματος που η μορφή του ακολουθεί το τεθλασμένο προφίλ της δαπεδόστρωσης, διασχίζει το χώρο της πύλης, διατη- ρώντας εκατέρωθεν αποστάσεις από τις υφιστάμενες δομές του οχυρού, διαμέσου της εφαρμογής διαδοχικών τομών στη μπετονέ- νια του επιφάνεια (εικ.12). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, παρουσιάζει η από- ληξη του περάσματος προς την πλευρά της Reggia, στο σημείο όπου, η αποκάλυψη του μεταλλικού πλαισίου που περιβάλλει τις πλάκες του χυτού σκυροδέματος, υπογραμμίζει ταυτόχρονα τόσο τη συναρμογή του περάσματος με την πέτρινη επιφάνεια των δυο αναβαθμών που οδηγούν στην αυλή, όσο και την απόσταση που διατηρεί η ακριβής και ελεγχόμενη μορφή του περάσματος, σε σχέ- ση με τις διαβρωμένες από το χρόνο δομές του παρελθόντος (Λ2).

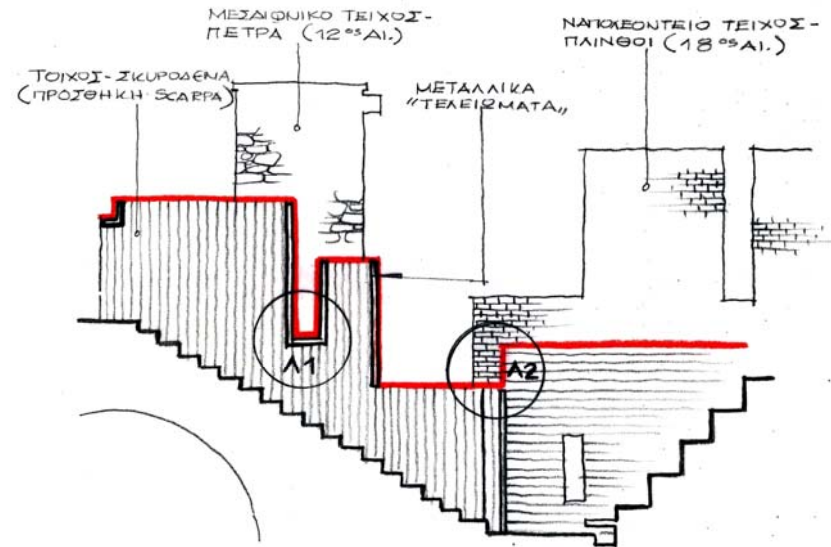
Ανάλογου τύπου συναρμογές, επαναλαμβάνονται και στην πιο σύνθετη επέμβαση στο χώρο του Cangrande, σε δυο κομβικά σημεία της ευρύτερης σύνθεσης: στο σημείο της αποκόλλησης του ναπολεόντειου τείχους από το μεσαιωνικό τείχος, στο βορειοδυτικό άκρο του οχυρού, και στην πιο δραστική τομή που επιτελείται συν- δαστικά στο νότιο τοίχο της ναπολεόντειας πτέρυγας και στη δίρ- ρικτη στέγη της. Στην πρώτη περίπτωση, τα δυο αποκομμένα



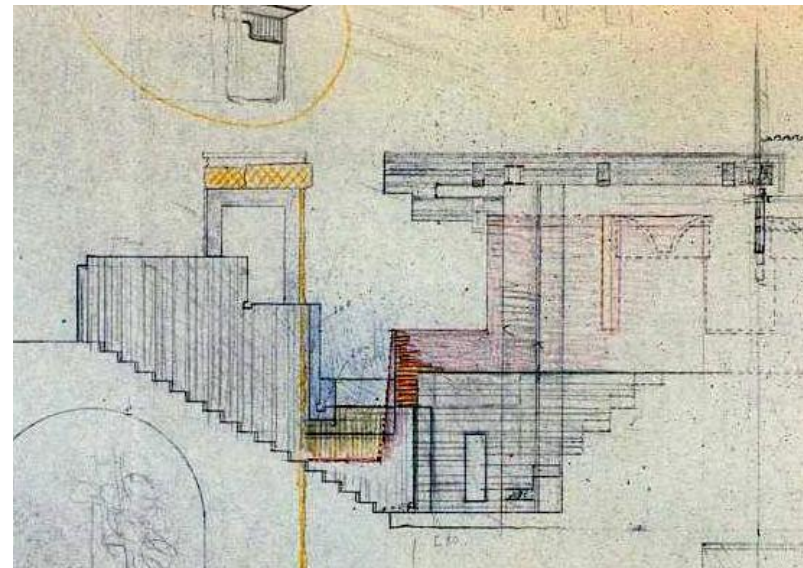
Εικ. 12



τμήματα των τειχών του οχυρού, επανασυνδέονται στην εσωτερική πλευρά τους, με τη διαστρωματική προσθήκη ενός νέου τοίχου από ανεπίχριστο σκυρόδεμα, που αποτελεί ουσιαστικά την προέκταση του βόρειου στηθαίου της μετονένιας σκάλας η οποία διασχίζει το μεσαιωνικό τείχος. Η επιφάνεια του νέου τοίχου δεν παρουσιάζεται συμπαγής, καθώς η εφαρμογή επιλεκτικών τομών σε ορισμένα σημεία της, διασπά τη χωρική της συνέχεια. Το αποτέλεσμα των διατομών, είναι ο σχηματισμός μιας τεθλασμένης γραμμής συναρμογής ανάμεσα στον νέο τοίχο και τις υφιστάμενες δομές, η οποία παρακολουθεί την καθοδική πορεία της σκάλας, ενώ παράλληλα, αποκαλύπτει στο βλέμμα τη διαφορετικότητα των ιστοριών του οχυρού, καθώς με τη μορφή της προκαλεί την αλληλοδιείσδυση της μιας ιστορίας μέσα στην άλλη. Κατεβαίνοντας τη σκάλα, στο μέσο περίπου της διαδρομής, μια κατακόρυφη διατομή στην επιφάνεια του σκυροδέματος, φανερώνει ένα τμήμα της πέτρινης δομής του μεσαιωνικού τείχους (Λ1), ενώ στη βάση της σκάλας, μια δεύτερη διατομή, αποκαλύπτει ένα μέρος της πλίνθινης επιφάνειας των επάλξεων του ναπολεόντειου τείχους και ταυτόχρονα λειτουργεί ως άνοιγμα που συμβάλει στην ανάκτηση της χαμένης θέας προς το ποτάμι και τη γέφυρα των Σκαλιγερών (Λ2). Η προσθήκη του νέου τοίχου σε κανένα σημείο δεν επικαλύπτει ολοκληρωτικά τις παρελθοντικές δομές, αντίθετα οι δυο διαδοχικές διατομές στην επιφάνειά του, προκαλούν τη σύγκριση των ιστοριών του παρελθόντος με αυτή του παρόντος στα σημεία συναρμογής των διαφορετικών υλικών τους (εικ.13,15). Η πρόθεση αυτή επιβεβαιώνεται σε ένα προσχέδιο του Scarpa (εικ.14), στο οποίο

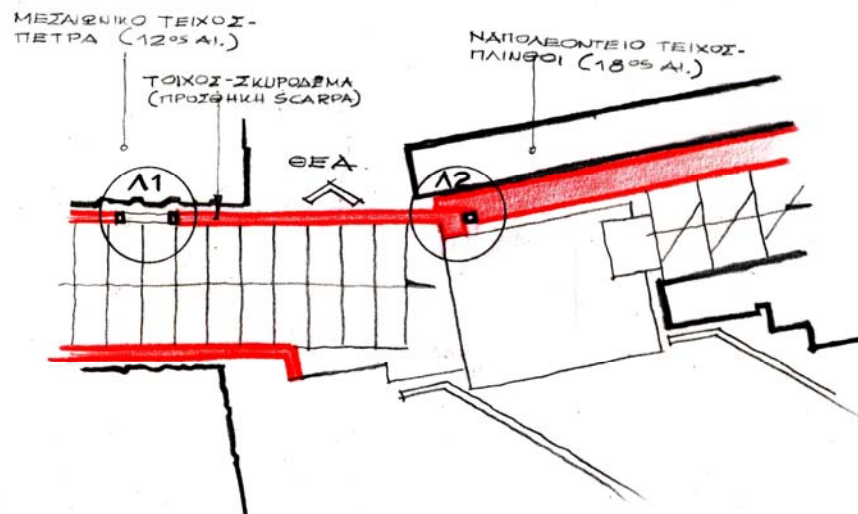


Εικ. 13-14



σημειώνονται με διαφορετικά χρώματα και συμβολισμούς τα υλικά των υφιστάμενων κατασκευών σε σχέση με την τεθλασμένη γραμμή του τοίχου. Τα κάθετα ίχνη του ξυλότυπου στο μπετονένιο τοίχο (μαύρο μολύβι), πρώτα αντιπαραβάλλονται με την πέτρινη επιφάνεια του μεσαιωνικού τείχους (κίτρινο ξυλόχρωμα) και στη συνέχεια με την πλίνθινη του ναπολεόντειων επάλξεων (κόκκινο ξυλόχρωμα με οριζόντιες μαύρες γραμμές)¹⁹. Τα μεταλλικά «τελειώματα», τα οποία λειτουργούν ως περιγράμματα της τετμημένης επιφάνειας του σκυροδέματος, υπογραμμίζουν την καθετότητα των τμημάτων της τεθλασμένης και αναδεικνύουν την αυστηρή γεωμετρία της νέας κατασκευής σε σχέση με τις λιγότερο ακριβείς μορφές του παρελθόντος. Μια ανάλογη λεπτομέρεια συναντάμε και στη διατομή του νότιου τοίχου της ναπολεόντειας πτέρυγας. Η ενέργεια της αποκόλλησής του από το μεσαιωνικό τείχος, σηματοδοτείται από την προσθήκη στη βάση του ενός στοιχείου από σκυρόδεμα, του οποίου τα λεία μεταλλικά «τελειώματα» αντιπαραβάλλονται με τις αδρές ακμές του τεθλασμένου προφίλ του (εικ.16).

Στην περίπτωση της στέγης του χώρου του Cangrande, οι συναρμογές ανάμεσα στο παλαιό και στο καινούργιο συνδυάζουν



Εικ.15



Α1



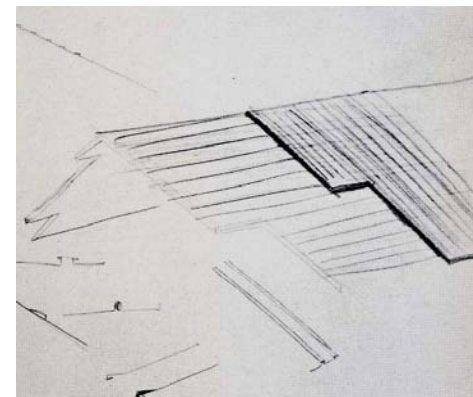
Α2

¹⁹ Στο ίδιο σκίτσο παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός ότι, από ένα σημείο και μετά, τα ίχνη του ξυλότυπου πάνω στον τοίχο αλλάζουν διεύθυνση και από κατακόρυφα γίνονται οριζόντια. Η αλλαγή αυτή, σηματοδοτείται από την εμβόλιμη παρουσία ενός μεταλλικού προφίλ που χωρίζει τον τοίχο σε δυο τμήματα και οφείλεται στη μεταβολή της λειτουργίας του. Αρχικά, ο τοίχος λειτουργεί ως στηθαίο της σκάλας που διασχίζει το μεσαιωνικό τείχος, ενώ στη συνέχεια, μετατρέπεται σε ένα στοιχείο που κατευθύνει τον περιηγητή σε μια εναλλακτική διαδρομή κατά μήκος των επάλξεων. Η παρατήρηση αυτή είναι ενδεικτική της αντίληψης του Scarpa ότι ο “διακοσμητικός” χαρακτήρας των λεπτομερειών είναι το αποτέλεσμα της πολλαπλής πραγματικότητας της δομής και της λειτουργίας της αρχιτεκτονικής.

τη λογική της διαστρωμάτωσης με αυτή της διάστασης. Ο συνδυασμός τους εκφράζεται μέσα από δυο τομές που εφαρμόζονται διαδοχικά στο σώμα της στέγης. Η πρώτη, διαχωρίζει την επιφάνεια της στέγης σε δυο επάλληλα διακριτά επίπεδα: το επίπεδο με τα υφιστάμενα ρωμαϊκά κεραμίδια της ναπολεόντειας πτέρυγας αντιπαράθεται με ένα νέο υποκείμενο στρώμα επεδεδυμένο με φύλλα χαλκού. Η συναρμογή τους, όπως συνέβη και στον μπετονένιο τοίχο που εξετάσαμε προηγουμένως, εξελίσσεται κατά μήκος μιας τεθλασμένης γραμμής, η οποία αναπαράγει τη συνθήκη της σύγκρισης των «ιστοριών» μέσα από την αλληλοδιείσδυση των διαφορετικών υλικών τους. Ένα πρόοιμο σκίτσο του Scarpa, στο οποίο τονίζει τη γραμμή της συναρμογής και αναπαριστά την αντίθεση ανάμεσα στις οριζόντιες γραμμές των φύλλων του χαλκού και στις κατακόρυφες γραμμές των κεραμιδιών, επιβεβαιώνει αυτή την πρόθεση (εικ.17). Η δεύτερη τομή, πιο δραστική, αποστασιοποιεί τη στέγη από το μεσαιωνικό τείχος. Το νέο μεταλλικό προφίλ της στέγης, σχηματίζει εκ νέου μια τεθλασμένη γραμμή, η οποία αυτή τη φορά αντιπαράθεται εξ' αποστάσεως με τη συμπαγή γραμμή του πέτρινου μεσαιωνικού τείχους²⁰. Η μοναδική μνήμη της προγενέστερης σύνδεσης, είναι οι δυο μεγάλες δοκοί του κορφιά, οι οποίες προεκτείνονται πέρα από τα καινούργια όρια της στέγης, μέχρι να συναντήσουν το μεσαιωνικό τείχος και να «ακουμπήσουν» σημειακά σε



Εικ. 16



Εικ. 17

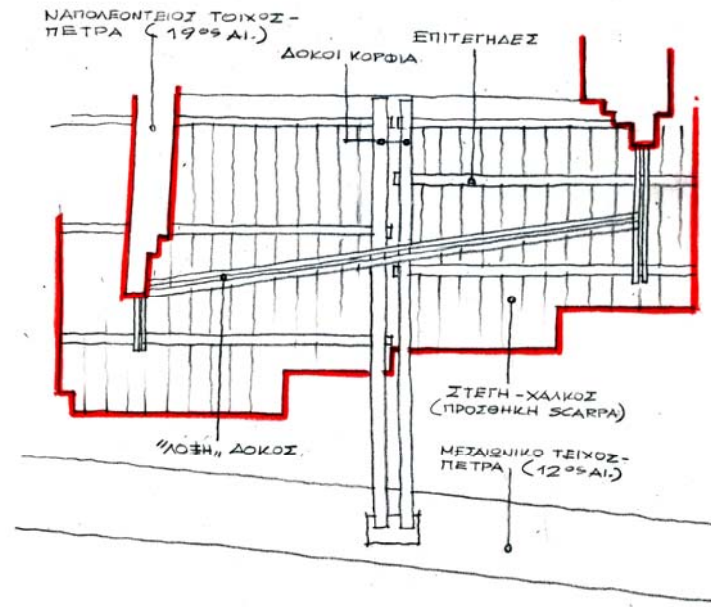


Εικ.18

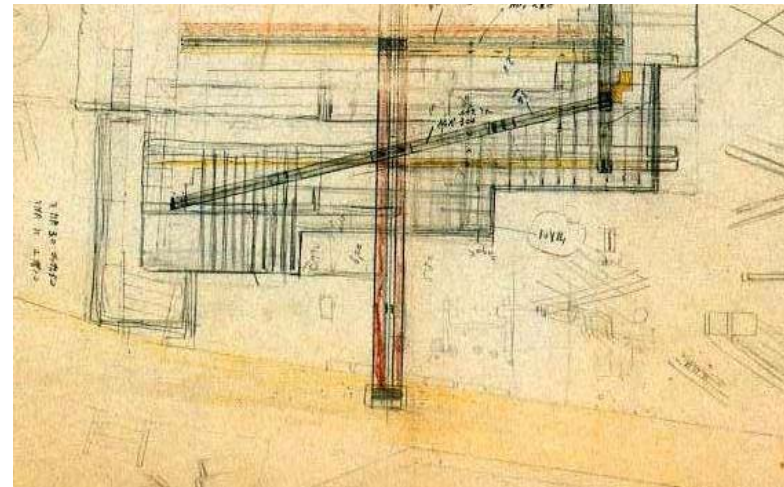
²⁰ Η τομή της στέγης θα μπορούσε να έχει ενταχθεί στη μακροσκοπική ανάλυση των επεμβάσεων του Scarpa που προηγήθηκε, ωστόσο, στην ουσία αποτελεί μια «λεπτομέρεια» της ευρύτερης επέμβασης στο χώρο του Cangrande. Όπως παρατηρεί ο M. Frascari, στην αρχιτεκτονική η «λεπτομέρεια» δεν προσδιορίζεται από την κλίμακά της, αλλά από τη λειτουργία της ως υλικό ή χωρικό στοιχείο συναρμογής.

αυτό πάνω σε μια μεταλλική βάση (εικ.18). Οι δυο δοκοί εμφανώς διαιρεμένες η μια από την άλλη – προκειμένου να αναδειχθεί ο διαφορετικός τους ρόλος στη στήριξη των δυο τμημάτων της στέγης – αναπαράγουν σε μικρότερη κλίμακα τη γενικότερη αντίληψη που βλέπει το σχεδιασμό της στέγης ως μια σύνθεση δυο διακριτών οντοτήτων. Όπως φαίνεται σε ένα από τα πρώτα σχέδια του Scarpa, η τεθλασμένη απόληξη της στέγης είναι κυρίαρχη ως ιδέα εξ' αρχής (εικ.19). Το ασύμμετρο προφίλ της επαναλαμβάνεται στη συνέχεια σε όλα τα επόμενα σχέδια ασκώντας σαφή επιρροή και στις επιμέρους κατασκευαστικές λεπτομέρειες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το λοξά τοποθετημένο μεταλλικό δοκάρι κοντά στο τελείωμα της στέγης, το οποίο ακολουθεί κατά ένα τρόπο την πορεία της τεθλασμένης γραμμής, ενώ παράλληλα υπογραμμίζει με την κλίση του το διαφορετικό μήκος και διατομή των δυο πλευρικών τοίχων της ναπολεόντειας πτέρυγας. Η προσαρμογή των επιμέρους λεπτομερειών στην ιδέα της δημιουργίας μιας νέας ασύμμετρης κατασκευής, η οποία αντιπαραβάλλεται με τη συμπαγή και στατική γεωμετρία του τείχους, ενισχύεται περαιτέρω από την ασύμμετρη τοποθέτηση των επιτεγμάτων σε σχέση με τον κορφιά και τη διαφορετική απόσταση που έχουν μεταξύ τους στο βόρειο και στο νότιο τμήμα της στέγης (εικ.20).

Η ανάλυση των λεπτομερειών που προηγήθηκε, μας επιτρέπει στη συνέχεια να προβούμε σε ορισμένες γενικότερες διαπιστώσεις: η πρώτη, έγκειται στο γεγονός ότι, η μελέτη του Scarpa επικεντρώνεται στη διαχείριση των υλικών διαστάσεων του ιστορικού χρόνου. Η επιδιωκόμενη αποκάλυψη της ιστορικής πραγματικότητας, επιτυγχάνεται κατά κύριο λόγο μέσα από την επίμονη επεξεργασία



Εικ. 19-20



της ύλης, η οποία ανάγεται σε κεντρικό πρωταγωνιστή στην κατασκευή της αφήγησης του Castelvechio. Η αφήγηση των «ιστοριών» πραγματοποιείται μέσα από την ανάδειξη της υλικότητας και των μορφών τους στα κομβικά σημεία της συναρμογής τους. Σε αντίθεση, με την όποια προσπάθεια της μοντέρνας μεταπολεμικής ιδεολογίας να προωθήσει την ουδετερότητα του χώρου και τον καθαρά χρηστικό χαρακτήρα των υλικών, ο Scarpa επισημαίνει την «ιστορική» λειτουργία τους προάγοντας τον πλούτο της αρχιτεκτονικής έκφρασης μέσα από τη διαχείριση της λεπτομέρειας. Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Στην αρχιτεκτονική δεν υπάρχει μια καλή ιδέα, υπάρχει μόνο έκφραση»²¹. Η εκφραστική δύναμη των μορφών συνδέεται στην αντίληψη του Scarpa με την έννοια του *διάκοσμου*. Οι αρχιτεκτονικές μορφές δε μπορούν να εκδηλωθούν εάν δεν φανερώνουν το μέτρο τους, δηλαδή εάν δεν προσδιορίζονται από τα «γεωμετρικά» χαρακτηριστικά του *διάκοσμου*, ο οποίος καθιστά την ύλη μετρήσιμη και κατ' επέκταση αντιληπτή²². Βάσει της συγκεκριμένης θεώρησης, η έννοια του *διάκοσμου* αποκτά διαφορετική σημασία από αυτή που του προσδίδει η μοντέρνα αντίληψη. Στην περίπτωση του Scarpa, δεν προσδιορίζεται ως ένα επιπρόσθετο στοιχείο της ύλης ή μια στιλιστικού τύπου επισύλληψη, η εκδήλωση της οποίας ενέχει τη σπατάλη, αλλά έχει ένα «λειτουργικό» χαρακτήρα, καθώς συμβάλλει στην αποκάλυψη της ύλης. Οι επιτηδευμένες λεπτομέρειες των συναρμογών που συναντάμε στο Castelvechio «μετρούν» και έτσι αποκαλύπτουν

²¹ M. Frascari, *op.cit.*, σσ.22-37

²² Βλ. F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984 σελ.59

στο βλέμμα του περιηγητή τις διαφορετικές υλικότητες των ιστοριών. Η δεύτερη παρατήρηση, αφορά στο ότι, η «*πιοητική της τομής*», η οποία χαρακτηρίζει στο σύνολό τους τις μακροσκοπικές επεμβάσεις του Scarpa, επαναλαμβάνεται και στη μικρή κλίμακα της λεπτομέρειας. Η συναρμογή, είναι σε κάθε περίπτωση το αποτέλεσμα μιας διατομής που επιχειρείται στο συμπαγές σώμα της ύλης, αποτελώντας το πρώτο βασικό στάδιο της επεξεργασίας της. Ανάλογα με την περίπτωση, η διατομή επιφέρει άλλοτε τη διάσταση και άλλοτε την αλληλοδιδίωση δυο διαφορετικών υλικών-ιστοριών, ειδικότερα στα σημεία εκείνα όπου μια οριζόντια γραμμή συναντά μια κάθετη ή εκεί όπου το ακριβές ορθογωνικό περίγραμμα μιας νέας κατασκευής συναντά στο ίδιο επίπεδο τη διαβρωμένη και ακανόνιστη επιφάνεια μιας υφισταμένης δομής. Η τρίτη διαπίστωση, συνίσταται στο ότι η λεπτομέρεια της συναρμογής, ως επακόλουθο μιας τομής, αποκτά κατά κανόνα τη μορφή μιας *τεθλασμένης* γραμμής. Η τεθλασμένη γραμμή των συναρμογών, αποτελεί το επαναλαμβανόμενο «διακοσμητικό» μοτίβο το οποίο καλείται να συνδέσει χωρικά τις διαδοχικές θραυσματικές επινοήσεις που συνθέτουν την αρχιτεκτονική αφήγηση του Scarpa, λειτουργώντας είτε ως σχόλιο στη συνολικότερη πλοκή, είτε ως στοιχείο που χρησιμοποιείται για να μορφοποιήσει ολόκληρα αρχιτεκτονικά αντικείμενα, όπως συνέβη στο παράδειγμα της στέγης του *Cangrande*. Ο «διακοσμητική» λεπτομέρεια της τεθλασμένης γραμμής, αναλαμβάνει συνεπώς να περιγράψει τη γεωμετρία των διαφορετικών ιστοριών του οχυρού, παρέχοντας το μέτρο για τη σύγκριση και την αποκάλυψη της υλικότητάς τους. Ο Marco Frascari επισημαίνει ότι, η λειτουργία μιας λεπτομέρειας σε ένα έργο διασαφ-

νίζεται, μόνο μέσα από την επαναλαμβανόμενη παρουσία της σε αυτό. Μόνο έτσι μετατρέπεται σε μια «γόνιμη» λεπτομέρεια, ανάλογη, όπως λέει, των μουσικών *leitmotifs* του Richard Wagner, των ελάχιστων δηλαδή δομικών μηχανισμών για την κατασκευή και τη νοηματοδότηση ενός μουσικού κειμένου²³. Σε αυτό το πλαίσιο, η τεθλασμένη γραμμή των συναρμογών του Castelvechchio, μπορεί να θεωρηθεί μια χαρακτηριστική περίπτωση «γόνιμης» λεπτομέρειας, καθώς δεν αποτελεί μια στιλιστική προσθήκη η οποία ολοκληρώνει τις επιφάνειες ή τους όγκους στους οποίους εφαρμόζεται, αλλά συγκροτεί ένα συστατικό στοιχείο της ύλης που αναδεικνύει το είδος της σχέσης μεταξύ των ιστοριών του παρελθόντος και του παρόντος.

Η σχέση αυτή, περιγράφεται στην αφήγηση του Scarpa μέσα από μια *εύθραυστη* γραμμή οριοθέτησης-συναρμογής των δυο επικρατειών. Όπως παρατηρεί ο Kandinskij, η τεθλασμένη, ως μια γραμμή η οποία προκύπτει από τη δράση δυο δυνάμεων που παρεμβαίνουν εναλλάξ, είναι μια δραματική γραμμή η οποία εκφράζει τη σύγκρουση²⁴. Στην περίπτωση του Castelvechchio, η μορφοποίηση του ορίου ανάμεσα στο παλαιό και στο καινούργιο στο σημείο της συναρμογής τους, δεν έχει τον τελεσίδικο χαρακτήρα μιας συνεχούς ευθείας γραμμής η οποία κινούμενη σταθερά προς μια κατεύθυνση

εκφράζει μια μονοσήμαντη σχέση, αντίθετα προσλαμβάνει το συγκρουσιακό χαρακτήρα μιας τεθλασμένης, η οποία μέσα από τις συνεχείς παρεκκλίσεις από την πορεία της αφήνει «ανοικτό» το ενδεχόμενο του διαλόγου. Η ανοικτότητα στο διάλογο, οφείλεται κατά κύριο λόγο στην ερωτηματική μορφή των οργανισμών που σχηματίζουν οι διακεκομμένες φράσεις των τεθλασμένων γραμμών. Οι αινιγματικές μορφές που προκύπτουν και οι οποίες επαναλαμβάνονται κυκλικά στη μεγάλη αφήγηση του Scarpa, διεγείρουν την οπτική περιέργεια του περιηγητή και προκαλούν τη *διερώτηση*, η οποία διασφαλίζει το περιθώριο του διαλόγου με τις μελλοντικές εμπειρίες²⁵. Ο Tafuri κάνει λόγο για «ένα μορφολογικό παιχνίδι πάνω σε θραύσματα, μια ανοιχτή οργάνωση από φράσεις που έχουν μείνει ανολοκλήρωτες»²⁶. Η αίσθηση του ανολοκλήρωτου, η οποία πηγάζει από τις θραυσματικές εικόνες των τεθλασμένων γραμμών, δεν εκφράζει τη νοσταλγία του Scarpa για μια ολότητα η οποία έχει αμετάκλητα χαθεί, προσδίδοντας, όπως υποστηρίζει ο Georges Teyssot, ένα «πένθιμο» χαρακτήρα στην αφήγησή του²⁷, αλλά αντίθετα καθιστά δυνατή μια ανάγνωση της Ιστορίας η οποία επιφέρει τομές στη χωροχρονική συνέχεια. Υπό αυτή την οπτική, το Castelvechchio δεν είναι ένα έργο ανο-

²³ *ibid.*, σσ. 22-37

²⁴ Kandinskij, W., *Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο*, μτφρ. Ε. Μαλάκη-Σταθάκη, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1996, σελ.10. Ο Kandinskij αναφέρει ότι ο κόσμος των γραμμών περιλαμβάνει όλες τις εκφραστικές αντηχήσεις και κάθε φαινόμενο του εξωτερικού ή του εσωτερικού κόσμου μπορεί να βρει τη γραμμική του έκφραση. Ειδικότερα στην Αρχιτεκτονική, ο ρόλος και η ποιημένη, θραύσματα μιας πένθιμης αφήγησης». Βλ. Teyssot, G., "Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come un lavoro di lutto", στο Lotus International 38, 1983, σσ. 5-17

²⁵ Μια ένδειξη της πρόθεσης του Scarpa να δημιουργεί μορφές αινιγματικού χαρακτήρα που προκαλούν ερωτηματικά στο θεατή, αποτελεί η φράση που υπογραμμίζει ο ίδιος σε ένα βιβλίο του αυστριακού λογοτέχνη Karl Kraus, σύμφωνα με την οποία: «Καλλιτέχνης είναι αυτός που ξέρει να μετατρέψει τη λύση σε αίνιγμα».

²⁶ M. Tafuri, *op.cit.*, σελ.77

²⁷ Ο Teyssot, αναφερόμενος στο έργο του Scarpa κάνει λόγο για μια «αρχιτεκτονική κονιοποίηση», θραύσματα μιας πένθιμης αφήγησης». Βλ. Teyssot, G., "Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come un lavoro di lutto", στο Lotus International 38, 1983, σσ. 5-17

λοκλήρωτο με την έννοια του ημιτελούς, – άλλωστε τα επιτηδευμένα «πελειώματα» των λεπτομερειών καταρρίπτουν την οποιαδήποτε τέτοια προσέγγιση – αλλά ένα έργο που διανοίγει τη δυνατότητα σε ένα διαφορετικό τρόπο περάτωσης του, διαμέσου της ανοικτότητας σε μια πολλαπλότητα νέων ερμηνειών. Τα αινιγματικά σχήματα των συναρμογών δεν είναι λοιπόν ημιτελείς οργανισμοί που δυνάμει επιδέχονται συμπληρωματικές επεμβάσεις ή κατ' άλλους συνιστούν «πένθιμα γεγονότα», αλλά είναι κατασκευές εν αναμονή της διερώτησης, από την οποία θα προκύψουν νέα επίπεδα ερμηνείας, σε ένα ατέρμονο ερμηνευτικό κύκλο, ο οποίος καθιστά την Ιστορία ένα σύγχρονο γεγονός. Εάν η γραμμή του ιστορικού χρόνου στη νεωτερική αντίληψη, αναπαρίσταται ως μια συνεχής ευθεία, τότε η γραμμή της «ιστορίας» που αφηγείται ο Scarpa λαμβάνει τη μορφή μιας τεθλασμένης, η οποία στοχεύει στη συγκρότηση μιας συνέχειας μέσα από παρεκβάσεις, δηλαδή μέσα από επιμέρους ασυνέχειες, οι οποίες αρθρώνουν το χρόνο ως μια διαδοχή χρονικών στιγμών²⁸. Οι λεπτομέρειες του Scarpa είναι λοιπόν σημεία επισήμανσης ενός ανομοιογενούς χρόνου, ο οποίος σμιλεύεται στα σημεία συναρμογής του παλαιού με το καινούργιο. Έτσι, οι συναρμογές αποτελούν πράξεις αντίστασης στις εισβολές του γραμμικού χρόνου, δημιουργώντας μια αίσθηση επιβράδυνσης, η οποία παράγεται από την ακινητοποίηση

²⁸ Ο Kandinskij επισημαίνει ότι στο θέμα του χρόνου η γραμμή προσφέρει μεγάλη ποικιλία έκφρασης. Η έννοια του χρόνου μπορεί να γίνει αντιληπτή στη γραμμή, καθώς η μορφή της ανταποκρίνεται στην έννοια της διάρκειας. Αντίστοιχα, η επαναλαμβανόμενη χρήση της τεθλασμένης γραμμής στο Castelvecchio νοηματοδοτεί δυνάμει μια συγκεκριμένη αντίληψη για το χρόνο, διαφορετική από αυτή μιας ευθείας ή μιας διακεκομμένης γραμμής ή ενός κύκλου. Βλ. Kandinskij, W., *Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο*, μτφρ. Ε. Μαλάκη-Σταθάκη, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1996

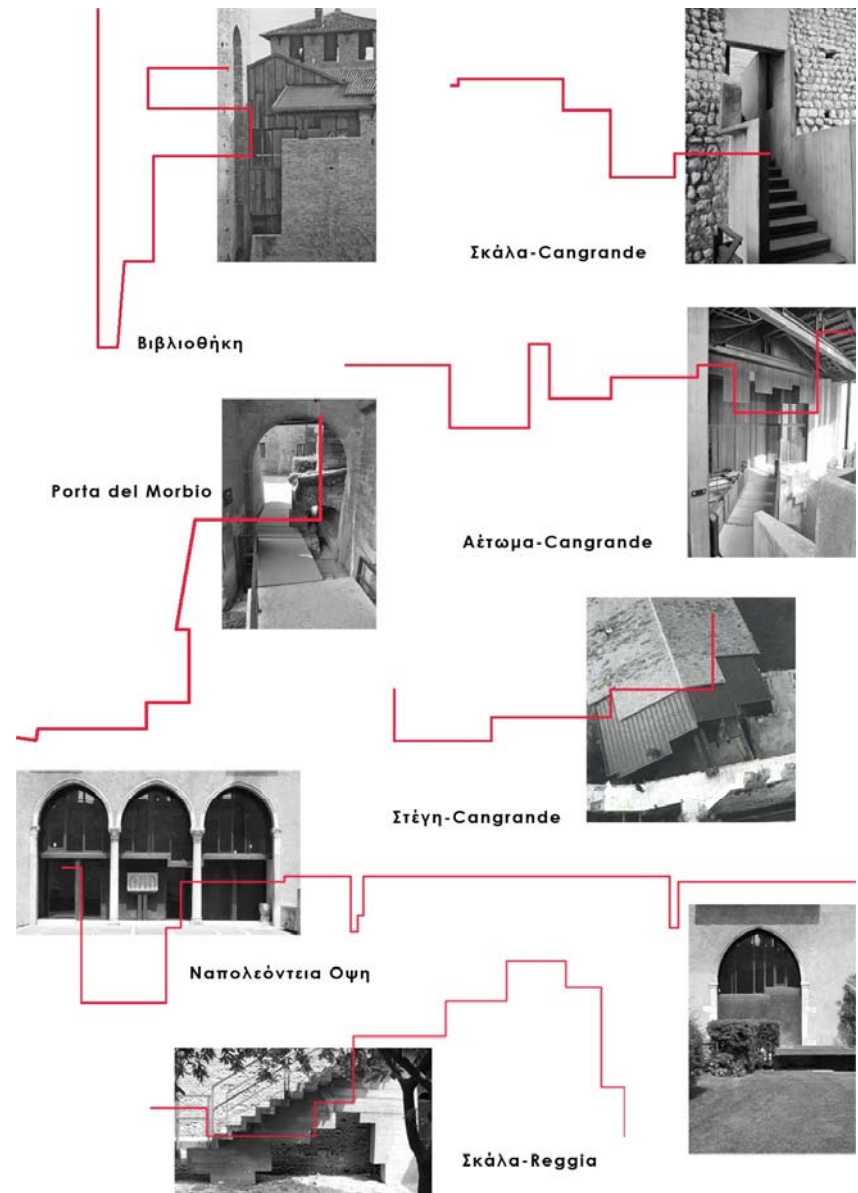
του βλέμματος στη λεπτομέρεια τη στιγμή που προκύπτει η διερώτηση. Η επιβράδυνση του χρόνου ανάγνωσης και η συνακόλουθη διαστολή της χρονικής στιγμής που επιβάλλονται από την αινιγματική-επιτηδευμένη μορφή της συναρμογής, επιφέρουν την αναχαίτιση της συνέχειας του μετρήσιμου χρόνου. Οι εκτροπές, οι παρεκκλίσεις, οι διακεκομμένες φράσεις που κυκλικά επανέρχονται σε κάθε επεισόδιο της επέμβασης του Scarpa, αποσπών σταδιακά το έργο από τον ουδέτερο και ομοιογενή χρόνο και προσκαλούν τον περιηγητή να συμμετάσχει στις δυνητικές διαδρομές της ασυνέχειας του ιστορικού χρόνου, μέσα στον οποίο μπορεί να αναζητήσει διάφορες δυνατότητες συνέχειας, καθιστώντας έτσι το χρόνο ένα ανοικτό πεδίο δημιουργίας, όπου το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον συνυπάρχουν σε έναν ενιαίο ιστορικό ορίζοντα. Σε αυτή την αντίληψη του ιστορικού χρόνου, η οποία εκφράζεται με τη μεγαλύτερη δυνατή ένταση στο θραυσματικό χώρο της λεπτομέρειας, έγκειται η δυνατότητα αναγέννησης της αρχιτεκτονικής στο ιστορικό της γίνεσθαι, διαμέσου των νέων ερμηνειών και σημασιών που προκύπτουν με το πέρασμά του²⁹. Σε αυτό το πλαίσιο, η τεθλασμένη γραμμή των συναρμογών, ανάγεται σε σύμβολο της πολλαπλότητας των ερμηνειών, υπενθυμίζοντας στο θεατή ότι η γνώση του πραγματικού δεν επιδέχεται μονοσήμαντους και τετελεσμένους κανόνες.

²⁹ Ο Tafuri επισημαίνει ότι η "opera aperta" που θεωρητικοποίησε ο Umberto Eco βρίσκει την ιδεατή της πραγμάτωση στο έργο του Scarpa.

Στην απόκλιση της λεπτομέρειας από το καταπιεστικό βάρος των κανόνων και από τα στερεότυπα της συνήθειας, που ταυτίζονται στη σκέψη του Scarpa με το μουδιασμένο γραμμικό χρόνο της διάρκειας³⁰, συμπυκνώνεται και η διάσταση του Ιταλού αρχιτέκτονα από το μεταπολεμικό Μοντέρνο Κίνημα και ειδικότερα από τον απόλυτο χώρο των αφαιρετικών μορφών, που η αντίληψη του ομοιογενούς χρόνου παράγει. Οι μορφολογικές επινοήσεις των συναρμογών του Scarpa στο Castelvetro και η αναφορά τους στο θραυσματικό χρόνο και χώρο της ύλης και του πραγματικού, δεν αποτελούν μόνο ερμηνευτικά «σχόλια» πάνω στα προηγούμενα κείμενα του οχυρού, αλλά λειτουργούν και ως «σχόλια» στη συνήθη σχεδιαστική πρακτική του καιρού του. Η επιτηδευμένη λεπτομέρεια είναι η εκδήλωση της αντί-μοντέρνας στάσης του Scarpa και εκφράζει την αποξένωσή του από τη στείρα αναπαραγωγή τεχνικών λεπτομερειών και από τις εννοιολογικές και στιλιστικές απλοποιήσεις που επιβάλλει ο λειτουργισμός της μοντέρνας μεταπολεμικής πρακτικής. Όπως παρατηρεί επί του προκειμένου ο Francesco Dal Co, οι όποιες αβεβαιότητες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής εκείνης της περιόδου φαίνεται να επιλύονται στο πλαίσιο όπου χρήση και λειτουργία, κατανάλωση και μαζικοποίηση, ανάγονται σε θεμελιώδεις αρχές ενός νέου αξιακού συστήματος³¹. Σε σχέση με αυτό το νέο σύστημα αξιών που προάγει την τάξη και τη συνήθεια, ο Scarpa αντιπάζει τη χειρονομία που ξαφνιάζει, που αφήνει εκκρεμότητες

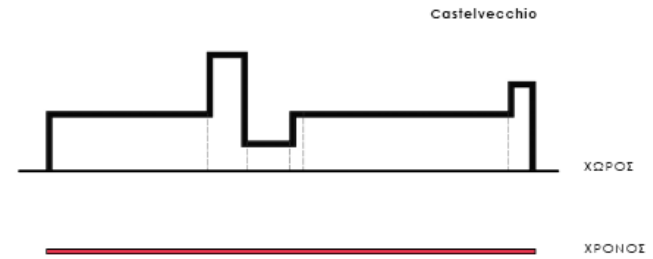
³⁰ Βλ. Dal Co, F., "Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σσ.24-69

³¹ *ibid.*, σελ.37



και δημιουργεί ερωτηματικά, διασφαλίζοντας στο εκάστοτε αρχιτεκτονικό έργο νέες ερμηνείες στο διηνεκές. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει ο ίδιος αναφερόμενος στο Castelvecchio: «...αλλά μετά κουράστηκα...ναι, διότι εγώ δεν τελειώνω ποτέ τα έργα μου»³²

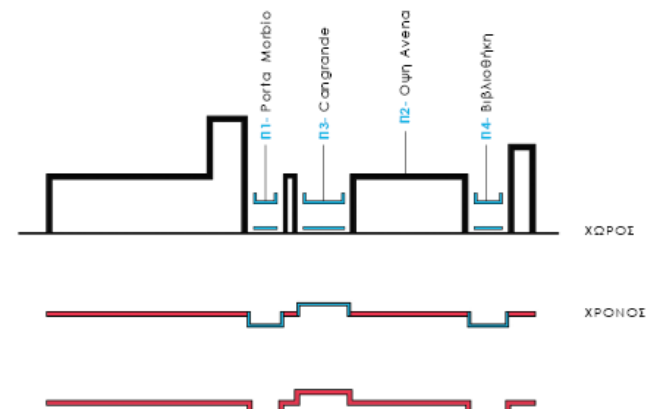
1. ΥΦΙΣΤΑΜΕΝΟ - "ΣΥΝΕΧΕΙΑ"



2. ΤΟΜΗ - "ΑΙΧΝΕΧΕΙΑ"



3. ΠΡΟΣΘΗΚΗ/ΣΥΝΑΡΜΟΤΗ - "ΑΦΗΓΗΣΗ"



³² C. Scarpa, "Può l' architettura essere poesia?", στο F. Dal Co, G. Mazzariol (επιμ.) *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Electa, Milano, 1984, σελ.283

Επίλογος

*Είναι Αληθές επειδή είναι Πραγματικό
(Verum-Ipsum-Factum)*

Giambattista Vico, Scienza Nuova, 1720

Η *αμφίσημη* θέση του Carlo Scarpa αναφορικά με το ζήτημα του «Μοντέρνου», που αποτέλεσε την αφορμή της παρούσας μελέτης, είδαμε εν τέλει να μετουσιώνεται σε μια εναλλακτική αρχιτεκτονική πρόταση σε ότι αφορά την απαρχή της δημιουργικής πράξης, καθώς και την προσέγγιση της συνθετικής διαδικασίας. Συγκριτικά με την *ex nihilo* δημιουργία του Μοντέρνου, η οποία βασίστηκε στη νοηματοδότηση του παρόντος ως ρήξη με το παρελθόν, ο Scarpa, αναγνωρίζοντας την «ιστορική» συνθήκη και προϋπόθεση της ανθρώπινης ύπαρξης, (αυτό που ο P. Ricoeur αποκαλεί «ιστορικότητα», δηλαδή το θεμελιώδες γεγονός ότι φτιάχνουμε ιστορία, ότι είμαστε ερριμένοι μέσα σε αυτή), αντιπείνει, την εμπλοκή του αρχιτεκτονικού έργου με την Ιστορία, η οποία εδραιώνεται στο διάλογο του δημιουργού με τις υφιστάμενες υλικές *πραγματικότητες* του εκάστοτε τόπου. Σε αυτό το πλαίσιο, διαπιστώσαμε ότι, η Ιστορία, αποκτά για το Scarpa μια παροντοκεντρική και συνάμα τοπική διάσταση, καθώς συνδέεται κάθε φορά με την «τέχνη της παρατήρησης», με αυτό που μπορεί να δει και στη συνέχεια να συνομιλήσει μαζί του. Την ίδια στιγμή, απέναντι στην «ολιστική» θεώρηση της μοντέρνας αρχιτεκτονικής,

που ερμηνεύει και εξετάζει τα πράγματα μέσα από ένα σχεδιαστικό μοντέλο στο οποίο η σύνθεση είναι συνώνυμο της ολότητας και της διάρκειας, στοχεύοντας στην ολοκληρωτική εποπτεία του έργου μέσα από την «κάτοψη γεννήτορα», ο Scarpa, αντιτάσσει την αντίστροφη ακριβώς συνθετική διαδικασία. Σε αντίθεση με τη λογική που βαδίζει από τη γενική θεώρηση του αρχιτεκτονικού αντικειμένου προς το μερικό, προτάσσει τη συγκρότηση του όλου μέσα από τη δημιουργική *συναρμογή* των επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης. Στο Castelvecchio, η διασύνδεση των ερμηνευτικών σχολίων του Scarpa με τα προηγούμενα «κείμενα» των ιστοριών του οχυρού είναι πάντοτε ένα πρόβλημα συναρμογής, ενώ στο Brion ο χώρος προκύπτει ως άρθρωση θραυσματικών επεισοδίων. Η «λατρεία» του Scarpa για τη συναρμογή, τον απομακρύνει από τη δεσπίζουσα τάση του μεταπολεμικού μοντερνισμού, η οποία προωθεί την ομοιομορφία του χώρου μαζί με τον καθαρά διαμεσολαβητικό χαρακτήρα των υλικών και τον κάνει να εστιάζει την έρευνά του, στη *λεπτομέρεια*. Για το Scarpa, η σύλληψη και η πραγμάτωση της λεπτομέρειας, ιδωμένης ως υλικής ή χωρικής συναρμογής, ανεξαρτήτου κλίμακας, συγκροτεί τον πυρήνα της συνθετικής διαδικασίας, αντικαθιστώντας την κάτοψη στο ρόλο που «παραδοσιακά» της αποδίδεται. Θα μπορούσαμε να περιγράψουμε την αποστασιοποίηση του Scarpa από το Μοντέρνο μέσα από το λεκτικό σχήμα ανοχή/παιχνίδι

(tolerance/play)¹. Το μηχανιστικό ιδεώδες, που προσδοκά τη δημιουργία μιας «καθολικής» αρχιτεκτονικής με συγκεκριμένα κατασκευαστικά υλικά και τυποποιημένα στοιχεία, «ανέχεται» το γεγονός ότι ένα ξύλο δε μπορεί να κοπεί με απόλυτη ακρίβεια και έτσι καλείται να επινοήσει κάτι προκειμένου να κρύψει την ατέλεια της συναρμογής του με ένα άλλο υλικό. Από την άλλη μεριά, η λέξη «παιχνίδι», χρησιμοποιείται για να περιγράψει το ίδιο φαινόμενο, ωστόσο επικαλείται μια ευχάριστη σχέση ανάμεσα στα διαφορετικά μέρη του κτίσματος. Εάν μιλήσουμε με ένα ξυλουργό θα μας πει ότι όταν κατασκευάζει μια πόρτα αφήνει ένα «παιζω», διαφορετικά η πόρτα δε θα κλείνει. Αυτή είναι μια εντελώς διαφορετική θεώρηση από αυτή της «ανοχής», η οποία επιζητά την απόκρυψη της συναρμογής. Ο Scarpa, ως ένας «τεχνίτης» που διαχειρίζεται την ύλη, δούλευε με το «παιχνίδι», σχεδιάζοντας συναρμογές οι οποίες αποκαλύπτουν την ένωση των διαφορετικών υλικών, των στοιχείων της κατασκευής, των «στοριών» και των χώρων. Υπό αυτή την οπτική, η συνθετική διαδικασία δε βασίζεται σε μια ενιαία ιδέα, σε ένα γενικό πλάνο το οποίο αποτυπώνεται σε μια «κάτοψη γεννήτορα», αλλά εξελίσσεται σε μια πιο πραγματιστική βάση δίνοντας έμφαση στην επεξεργασία της ύλης και στην κατασκευή της λεπτομέρειας, η

οποία ανάγεται στον πρωταρχικό δομικό μηχανισμό για την εκ των έσω σύνθεση του αρχιτεκτονικού «κειμένου». Η επίμονη αναζήτηση του *πραγματικού* που συνδέει την Ιστορία με το παρόν και τον τόπο και θέτει στο επίκεντρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού τη λεπτομέρεια, επιφέρει την αντιστροφή της «παραδοσιακής» συνθετικής διαδικασίας. Η αντίληψη αυτή, εξηγεί την «εμμονή» του Scarpa για τη λεπτομέρεια και τον σχεδιασμό της, καθώς αποτελεί το μέσο για το πέρασμα από το θεωρητικά δυνατό στο πραγματικό. Εάν για παράδειγμα αναλογιστούμε τον κατάλογο των σχεδίων για το Castelvecchio, θα διαπιστώσουμε ότι ως επί το πλείστον απεικονίζουν λεπτομέρειες εφαρμογής, οι οποίες λειτουργούν ως δυνάμει αποδείξεις της δυνατότητας υλοποίησης του έργου. Έτσι, η λεπτομέρεια είναι το αποτέλεσμα της «κατασκευαστικής» σκέψης του Scarpa, η οποία υπόκειται ολοκληρωτικά στην πραγμάτωση του αρχιτεκτονικού αντικείμενου και όχι στην απεικόνισή του. Μια τέτοια στάση αποκτά ιδιαίτερη σημασία στη σύγχρονη εποχή, η οποία χαρακτηρίζεται από μια τάση περιορισμού της αρχιτεκτονικής σκέψης στο πεδίο του εικονικού εις βάρος της πραγματικής της διάστασης, καθώς πολλοί αρχιτέκτονες επαναπαύονται στις αναπαραστατικές ικανότητες των ιδίων ή της τεχνολογίας προκειμένου να αποφύγουν την αντιπαράθεση με το *πραγματικό*. Η φράση, «*Verum Ipsum Factum*», («Είναι Αληθές επειδή είναι Πραγματικό») του Ιταλού φιλόσοφου Giambattista Vico, που ο Scarpa χαράσσει στην είσοδο της Αρχιτεκτονικής Σχολής της

¹ Βλ. Ridgway, S., "Constructing Tales: Sam Ridgway interviews Marco Frascari", στο *Architectural Theory Review*, vol.10, issue 2, Universtiy of Sydney, Australia, 2005, σσ. 66-88

Βενετίας, αποτελεί ίσως την πιο σημαντική παρακαταθήκη που άφησε ο Scarpia σε εμάς τους αρχιτέκτονες...

Βασική Βιβλιογραφία

Albertini, B., Bagnoli, S., *Carlo Scarpa: L' architettura nel dettaglio*, Milano: Jaca book, 1988

Agamben, G., *Χρόνος & Ιστορία*, μτφρ. Δ. Αρμάος, Αθήνα: Ίνδικτος, 2003

Bachelard, G., *Η Εποπτεία της Στιγμής*, μτφρ. Κ. Παπαγιώργης, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997

Cascavilla M., (σκηνοθ.), "Un' ora con Carlo Scarpa", Roma: Rai Teche, 2004

Crippa, M.A., *Carlo Scarpa. Il pensiero il disegno i progetti*, Milano: Jaca Book, 1984

Dal Co, F., Mazzariol, G., (επιμ.), *Carlo Scarpa. Opera Completa*, Milano: Electa, 1984

Di Lieto, A., *I disegni di Carlo Scarpa per Castelvechio*, Regione del Veneto: Marsilio, 2006

Dodds, G., *Landscape and garden in the work of Carlo Scarpa*, PhD Thesis, University of Pennsylvania, 2000

Frascari, M., "The Tell-the-Tail Detail", στο *Via n° 7: The Building of Architecture*, University of Pennsylvania, Graduate Department of Architecture, 1984, σσ. 22-37

Harries, K., "Building and the Terror of Time", στο *Perspecta 20*, Yale School of Architecture, 1982, σσ. 59-69

Kandinskij, W., *Σημείο - Γραμμή - Επίπεδο*, μτφρ. Ε. Μαλάκη-Σταθάκη, Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1996

Le Goff, J., *Ιστορία και Μνήμη*, μτφρ. Γ. Κουμπουρλής, Αθήνα: Νεφέλη, 1998

Magagnato L. (επιμ.), *Carlo Scarpa a Castelvechio*, Milano: Edizioni di Comunità, 1983

Murphy, R., *Carlo Scarpa & Castelvechio*, Venezia: Arsenale Editrice, 1991

Nora, P., "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire", στο *Representations 26*, The Regents of the University of California, 1989, σσ. 7-25

Olsberg, N., (επιμ.), *Carlo Scarpa Architect. Intervening with History*, Canadian Centre of Architecture - The Monacelli Press, 1999

Ricoeur, P., *Η Αφηγηματική Λειτουργία*, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1990

Ridgway, S., "Constructing Tales: Sam Ridgway interviews Marco Frascari", στο *Architectural Theory Review*, vol.10, issue 2, University of Sydney, Australia, 2005, σσ. 66-88

Rodeghiero, B., "Carlo Scarpa e il racconto di Castelvecchio", στο Muntañola Thornberg, J. (επιμ.), *Arquitectura: Proyecto y Uso*, Barcelona: Edicions UPC, 2003, σσ. 45-64

Schultz, A-C., *Carlo Scarpa – Layers*, Stuttgart/London: Edition Axel Menges, 2010

Tafuri M., *Storia dell'Architettura Italiana*, Einaudi, 2002

Terenzoni, E., (επιμ.), *Carlo Scarpa. I disegni per la Tomba Brion. Inventario*, Milano: Electa, 2006

Zanchettin, V., *Carlo Scarpa. Il complesso monumentale Brion*, Regione del Veneto: Marsilio, 2005

Συμπληρωματική Βιβλιογραφία

Albertini B., Bagnoli S., *Scarpa: musei ed esposizioni*, Milano: Jaca Book, 1992

Beltramini G., Zannier I. (επιμ.) *Carlo Scarpa. Atlante delle Architetture*, Regione di Veneto: Marsilio, 2006

Beltramini G., Forster K. W., Marini P., (επιμ.) *Carlo Scarpa. Mostre & Musei 1944-76, Case e Paesaggi 1972-78*, Milano: Electa, 2000

Brusatin, M., "Carlo Scarpa architetto veneziano", στο *Controspazio* n° 3-4, Bari, Dedalo, 1972, σσ. 2-24

Buchanan P., "Garden of Death and Dreams", *Architectural Review*, 1063, 1985

Duboy, Ph., "Locus Solus, Carlo Scarpa et le Cimitero de San Vito Di Altivole", *L'architecture d' Aujourd' hui*, 1975

Lanzarini, O., *Carlo Scarpa. L'architetto & le arti*, Regione del Veneto, Marsilio, 2003

Miotto L., *Carlo Scarpa. I musei*, Testo & Immagine, 2004

Polano S., "Carlo Scarpa nell'Isola", *Abitare*, 320, 1993

Tafuri M., *Teorie & Storia dell'Architettura*, Bari: Laterza, 1967

Teyssot, G., "Frammenti per un discorso funebre. L'architettura come un lavoro di lutto", στο *Lotus International* 38, 1983, σσ. 5-17

Tegethoff, W., Zanchettin, V., (επιμ.) *Carlo Scarpa. Struttura e Forme*, Regione del Veneto: Marsilio, 2007