Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΘΡΑΥΣΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ALDO ROSSI ΚΑΙ GIORGIO GRASSI

Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΘΡΑΥΣΜΑΤΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ALDO ROSSI ΚΑΙ GIORGIO GRASSI

Σερίφη Χριστίνα

Επιβλέπων καθηγητής: Κούρκουλας Ανδρέας

Ιούνιος 2012
Σχολή αρχιτεκτόνων, Ε.Μ.Π

ευχαριστώ τον καθηγητή μου Ανδρέα Κούρκουλα, όχι μόνο για την πολύτιμη βοήθειά του και τις συμβουλές του, αλλά για την όρεξη και τον ενθουσιασμό που καταφέρνει να μεταδώσει.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ
Εισαγωγή στην έννοια της θραυσματικότητας, στόχοι της εργασίας. 7

ΕΙΣΑΓΩΓΗ
Η μεταφυσική ζωγραφική του Giorgio de Chirico. 17

Ο ιταλικός Ρασιοναλισμός και η Tendenza. 31

ALDO ROSSI
Γενικά, εισαγωγή στην έννοια της τυπολογίας. 47

Το 'θραύσμα' στο έργο του. 57

Η έννοια της 'αναλογίας' και η 'Αναλογική πόλη'. 61

Το 'Θέατρο του κόσμου' (Teatro del Mondo). 71

GIORGIO GRASSI
Γενικά, η 'συνέπεια' στο έργο του. 85

Το 'θραύσμα' στο έργο του. 91

'Αρχιτεκονική νεκρή γλώσσα'(Architettura lingua morta). 97

Το ρωμαϊκό θέατρο στο Sagounto. 101

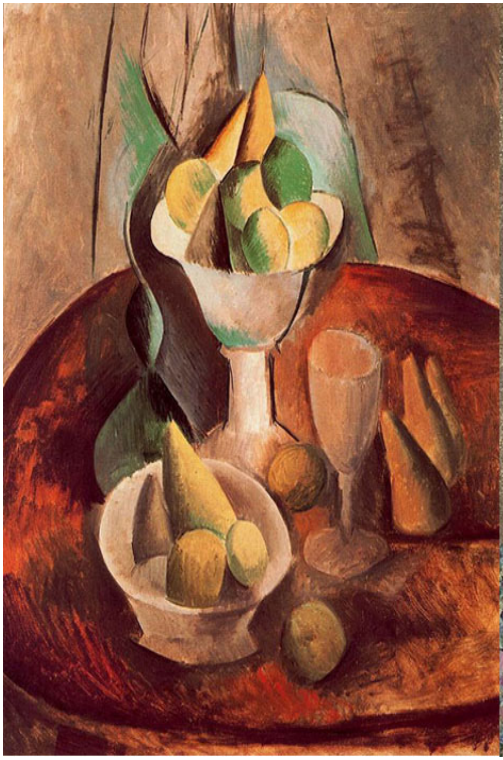
ΕΠΙΛΟΓΟΣ
Η σχέση των δύο αρχιτεκτόνων με τη διαχείριση του παρελθόντος. 113

Το 'θραύσμα' σε σχέση με γλωσσολογικά συστήματα. 121

Οι δύο αφασικές 'βλάβες' της μνήμης τους. 127

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ 135

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ 141

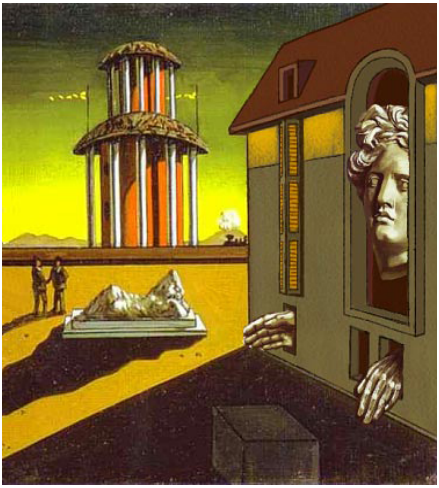


.1 Pablo Picasso, 1909 Gustav Klimt, 1907

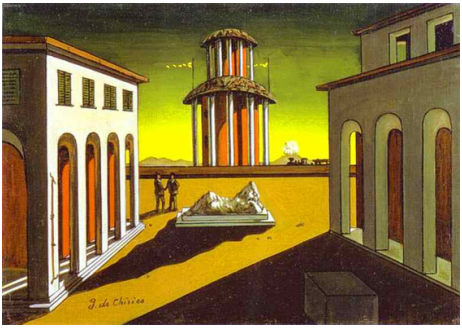
Αφορμή της συγκεκριμένης μελέτης υπήρξε το βιβλίο του Giorgio Grassi 'Architecture dead language' (Αρχιτεκτονική νεκρή γλώσσα), στο οποίο παρουσιάζεται η έννοια του θραύσματος στην αρχιτεκτονική, υπό την μορφή ερειπίων. Παράλληλα, η άμεση σχέση του αρχιτέκτονα με τον Aldo Rossi, οδήγησε σε μια αντίστοιχη αναζήτηση της αποσπασματικότητας στο έργο του, η οποία κατέληξε στην 'Αναλογική πόλη', την πόλη της μνήμης. Η μνήμη και τα θραύσματα, όμως, αποτέλεσαν στοιχεία που αποτύπωσε ο de Chirico στους μεταφυσικούς πίνακές του, οι οποίοι φαίνεται να θυμίζουν, σε αρκετές περιπτώσεις, έργα των δύο αρχιτεκτόνων. Η παρούσα διάλεξη, λοιπόν, θα ασχοληθεί, αρχικά, με την ιδέα του θραύσματος στην αρχιτεκτονική των Aldo Rossi και Giorgio Grassi και την επιρροή τους από το έργο του Giorgio de Chirico, για να ισχυριστεί στη συνέχεια τις διαφορετικές προσεγγίσεις της μνήμης από τους δύο αρχιτέκτονες.

Οι θεμελιακές αλλαγές που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση επηρέασαν πολλούς δημιουργούς που έδρασαν κατά τη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα και έπειτα, στην Ευρώπη. Η ανάγκη διαμόρφωσης μιας νέας εικαστικής γλώσσας, ικανής να ανταποκριθεί στις νέες συνθήκες που προέκυψαν, υπήρξε επιτακτική. Το γεγονός αυτό οδήγησε αρκετούς καλλιτέχνες στην καλλιέργεια μιας γλώσσας που βασιζόταν στην προβολή του θραύσματος αντί του συνόλου. Με συνέπεια, την αμφισβήτηση του τρόπου γραφής που βασιζόταν σε μια καθολική και ενιαία αντίληψη του πραγματικού. Πράγματι μόνο μια κατακερματισμένη διατύπωση μπορούσε να εναρμονισθεί «με την κοινωνική και πολιτισμική αναστάτωση που δημιούργησε η βιομηχανική επανάσταση», γράφει χαρακτηριστικά ο Pierre Daix.[1] Έτσι λοιπόν, η πιστή αναπαραγωγή του τρισδιάστατου γεωμετρικού χώρου, που πρότεινε η αναγεννησιακή κωδικοποίηση, δεν ήταν πλέον με κανένα τρόπο δυνατό να θεωρηθεί ικανοποιητική.[2]

Οι αρχιτέκτονες Aldo Rossi (1931–1997) και Giorgio Grassi (1935 –) υπήρξαν οι κύριοι εκπρόσωποι του Νεορασιοναλισμού ή Νέου Ορθολογισμού στην Ιταλία, την περίοδο του Μεταμοντέρνου. Ο Νεορασιοναλισμός συνδέθηκε με την τυπολογική προσέγγιση, που η διαμόρφωσή της συμπορεύθηκε με εκείνη της γλωσσολογικής προσέγγισης (αν και υπήρξαν διαμετρικά αντίθετες, τόσο στην ουσία, όσο και στην γεωγραφική προέλευση, Ευρώπη/Αμερική).[3]



.2



.3

η επανάληψη των ίδιων στοιχείων στα έργα του de Chirico θυμίζει τα σχέδια του Aldo Rossi, όπου σε κάθε διαδοχικό έργο βελτιώνει τις συνθέσεις του κάνωντας μικρές παραλλαγές από το ένα στο άλλο. Επαναλαμβάνει συνεχώς νέα σχήματα με διαφορετική σειρά.

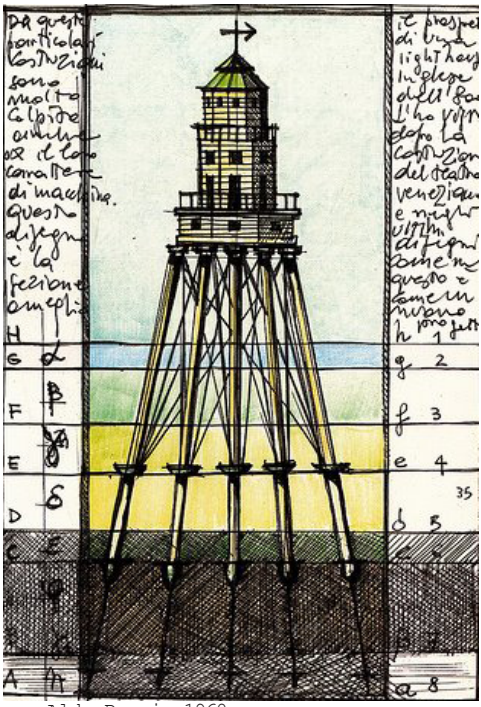
.4

Οι Νεορασιοναλιστές ασχολήθηκαν με έννοιες όπως, ο Ορθολογισμός, η ακύρωση της σχέσης 'η μορφή ακολουθεί τη λειτουργία', η τυπολογία, η συνέχιση της Ευρωπαϊκής πόλης, η έννοια του κλασικού και του παραδοσιακού και τέλος ο αγώνας για τη νέα σοσιαλιστική κοινωνία. Οι δύο αρχιτέκτονες δεν είχαν μόνο κοινή πορεία εντός της Tendenza (ιταλική Νεορασιοναλιστική ομάδα), αλλά υπήρξαν και συνεργάτες σε έργα όπως το σχολείο για παιδιά με ειδικές αναγκες (1962) στην Monza, το σχολείο San Sabba (1968–1969) στη Τεργέστη και τέλος το συγκρότημα κατοικιών San Rocco (1966) στην Monza. Σύμφωνα με τον Manfredo Tafuri: "οι μέθοδοι των Rossi και Grassi κατάφεραν να δημιουργήσουν μια σχολή. Η διδακτική επιτυχία αυτών των δύο ανδρών αποτέλεσε τη λυδία λίθο που αποκάλυψε την αγωνία και το 'κενό αξιών', που αντιμετώπιζε η νεότερη γενιά".[4]

Σχετικά με την έννοια του θραύσματος, όσον αφορά στον Aldo Rossi, θα παρουσιαστεί η ιδέα του για την 'Αναλογική πόλη' ή 'πόλη κατ' αναλογίαν' μέσω της οποίας εκδηλώνεται φανερά η αποσπασματικότητα στο έργο του και στη συνέχεια θα αναφερθεί το Teatro del Mondo (ή 'Θέατρο του κόσμου'), ως το χαρακτηριστικό παράδειγμα που πραγματοποιεί την θεωρία του για την 'Αναλογική πόλη' και κατ' επέκταση για τα θραύσματα. Ο αρχιτέκτονας, στο βιβλίο του 'Η αρχιτεκτονική της πόλης' (1966) αναφέρει την 'Αναλογική πόλη', που επινόησε μέσα από μια λογική θραυσμάτων και κολλάζ, με σκοπό να ερευνήσει τη σχέση της μνήμης με την πόλη. Το έργο αυτό παρουσιάζει αρκετά κοινά με τους πίνακες της μεταφυσικής πόλης (1911–1915) του Giorgio de Chirico, αφού, μέσω μιας κατακερματισμένης διατύπωσης, παρουσιάζουν έναν τόπο εντός του οποίου αναπτύσσεται ένας διάλογος μεταξύ παρελθόντος και παρόντος. Το 'Θέατρο του κόσμου' (Βενετία, 1979) αποτελεί το έργο του αρχιτέκτονα, που βασίστηκε σε μια αναλογική σχεδιαστική διαδικασία, μέσα από μια σύνθεση θραυσμάτων μνήμης και βιωματικών εμπειριών.

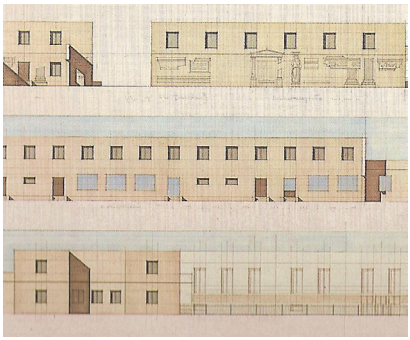
Αντίστοιχα, σχετικά με την αποσπασματικότητα στο έργο του Giorgio Grassi, θα παρουσιαστεί το θεωρητικό κείμενο 'Architecture dead language' (1988), που αναφέρεται στην έννοια των ερειπίων ως θραύσματα μιας νεκρής γλώσσας και στη συνέχεια η αναστήλωση του ρωμαϊκού θεάτρου στο Sagounto (1985), που ουσιαστικά υλοποιεί την παραπάνω ιδέα. Μέσω της θεωρίας της 'Νεκρής γλώσσας', ο Grassi τονίζει

.5 Giorgio de Chirico, 1911



.6 Aldo Rossi, 1960

.7 Giorgio de Chirico, 1911

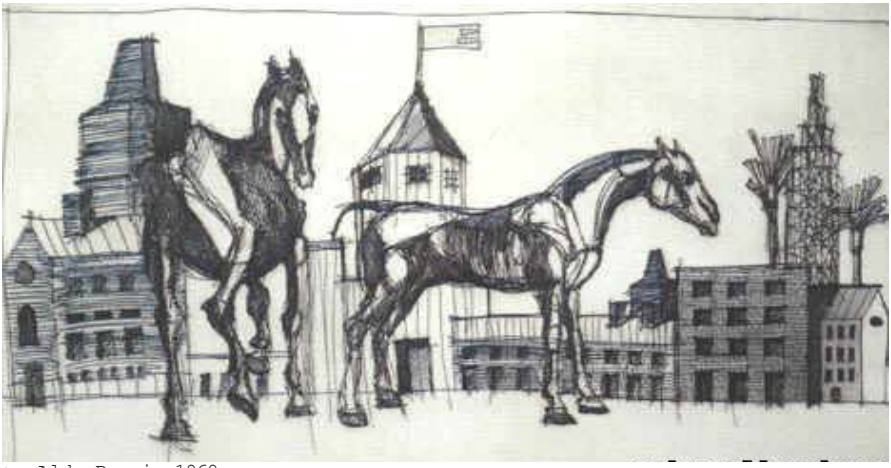


.8 Giorgio Grassi, αποκατάσταση στο Βερολίνο, 1984

ότι τα θραύσματα του παρελθόντος είναι αδύνατο να ανασυνταχθούν και να παράξουν νόημα, έτσι περιορίζεται στον εντοπισμό τους και στην πλαισίωσή τους, με σκοπό να τα αναδείξει. Η ιδέα του αρχιτέκτονα για τα ερείπια ως τετελεσμένα και ανώφελα αντικείμενα και η μετακίνηση τους από το φυσικό τους περιβάλλον, μπορεί να συχετιστεί με την αντιστοιχή χρήση θραυσμάτων στους πίνακες του de Chirico, με μια τεχνοτροπία που βρίσκεται μακρυά από τον αρχαιολογισμό. Επίσης στα μεταφυσικά εσωτερικά (1915–1918) του καλλιτέχνη παρατηρείται η παραπάνω ιδέα της μετακίνησης αντικειμένων από τον χώρο που συνηθίζεται να βρίσκονται και η ένταξη τους σε ένα διαφορετικό πλαίσιο, με σκοπό την προβολή μιας νέας όψης τους. Στην αναστήλωση του ρωμαϊκού θεάτρου στο Sagounto, αντίστοιχα, ο αρχιτέκτονας εντοπίζει και διασώζει θραύσματα του παρελθόντος και στη συνέχεια τα τοποθετεί στο έργο του, με έναν διαφορετικό τρόπο, με σκοπό την παρατήρησή τους ως αυτοπροβαλόμενα αντικείμενα. Το κτίριο, σε αυτήν την περίπτωση, αποτελεί ένα ουδέτερο υπόβαθρο.

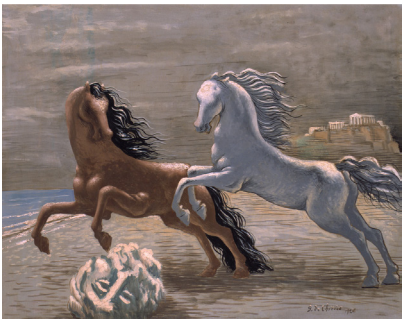
Ο τρόπος, λοιπόν, με τον οποίο χρησιμοποιούν το θραύσμα στα έργα τους οι δύο αρχιτέκτονες παρουσιάζει σημαντικές διαφορές. Για τον Rossi αποτελεί ένα μέσο, πλούσιο σε νόημα, που συντελεί στη συνέχιση παρελθόντος και μέλλοντος. Ενώ για τον Grassi το θραύσμα αποτελεί μια νεκρή φύση, κενή νοήματος που αιωρείται σε μια άχρονη κατάσταση, αφού για εκείνον η διαφορά παρελθόντος και παρόντος δεν υφίσταται.[5] Στο σημείο αυτό, θα επιχειρηθεί η αναγωγή των διαφορετικών αντιμετωπίσεων του θραύσματος σε συστήματα της γλωσσολογίας του Ferdinand de Saussure, οι θεωρίες του οποίου υπήρξαν η βασική πηγή έμπνευσης, με διαφορετικούς τρόπους, για τους αρχιτέκτονες του Μεταμοντέρνου.

Τα σημεία πάνω στα οποία θα πατήσει η παραπάνω συσχέτιση είναι αρχικά η συγχρονία και η διαχρονία (που αντιστοιχούν στον άξονα του ταυτόχρονου και στον άξονα της διαδοχικότητας), βάσει των οποίων ο de Saussure προσδιόρισε την σχέση της γλώσσας με τη χρονική της διάσταση και έπειτα ο συνταγματικός και ο παραδειγματικός άξονας (syntagmatic, associative), που μελετούν τις συνδυαστικές σχέσεις των σημείων σε μια πρόταση.[6] Σε πρώτο επίπεδο, θα επιχειρηθεί η συσχέτιση του Rossi με τη διαχρονική μελέτη, αφού με το 'Θέατρο του κόσμου' επιδιώκει τη σύνδεση παρελθόντος και παρόντος,



.9 Aldo Rossi, 1960

.10 Giorgio de Chirico, 1912



.11 Giorgio de Chirico, 1911

αναπτύσσοντας μια συνομιλία (parole). Ενώ ο Grassi θα ενταχθεί στη συγχρονική μελέτη, αφού το έργο του για το Ρωμαϊκό θέατρο αποτελεί ένα μουσείο, ένα παγωμένο σύστημα αποθήκευσης στοιχείων (lang). Σε δεύτερο επίπεδο, θα επιχειρηθεί η τοποθέτηση του Rossi στον συνταγματικό άξονα, μιας και ο αρχιτέκτονας με το 'Θέατρο του κόσμου' πραγματοποιούσε γεωγραφικές μεταθέσεις, σε ένα δεδομένο πλαίσιο, την πόλη. Ενώ ο Grassi, στην αναστήλωση του ρωμαϊκού θεάτρου, επικεντρώθηκε στις μονάδες αγνοώντας τη σύνταξή τους, μια λογική που μπορεί να ενταχθεί στον παραδειγματικό άξονα.

Είναι γεγονός ότι οι δύο αρχιτέκτονες επανέφεραν το θέμα της μνήμης στην αρχιτεκτονική, έπειτα από το Μοντέρνο. Φαίνεται, όμως, μέσα από την αρχιτεκτονική τους, η προσέγγισή της με δύο διαφορετικούς τρόπους. Οι τρόποι αυτοί θυμίζουν αρκετά τις δύο αφασικές καταστάσεις, για τις οποίες είχε μιλήσει ο Roman Jakobson στο άρθρο του 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances'.[7] Συγκεκριμένα ο Jakobson διέκρινε ένα τύπο αφασίας που αφορά στη βλάβη του παραδειγματικού άξονα (σύμφωνα με τον de Saussure), τη διαταραχή ομοιότητας (similarity disorders) και έναν δεύτερο τύπο αφασίας που αφορά στη βλάβη του συνταγματικού άξονα, τη διαταραχή συνάφειας (contiguity disorders). Στο σημείο αυτό, θα υποστηριχτεί ότι η μνήμη του Aldo Rossi έχει υποστεί διαταραχές ομοιότητας, αφού μπορεί να συγκροτεί μια συνέχεια, αλλά τα θραύσματα – λέξεις που χρησιμοποιεί δεν εμφανίζουν τη κλασική σχέση με τα πράγματα. Από την άλλη μεριά, η μνήμη του Grassi θα συσχετισθεί με τις διαταραχές συνάφειας, αφού δεν αναγνωρίζει τη συνέχειά της και περιορίζεται στη χρήση αποκομένων λέξεων – θραύσματα ερειπίων. Θα θεωρηθεί, δηλαδή, ότι ο Rossi χάνει τη σχέση της λέξης με το αντίστοιχο αντικείμενο, ένω ο Grassi ότι αδυνατεί να δημιουργήσει σύνταξη.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Daix Pierre, L'Ordre et L'Aventure. Peinture, Modernite et repression totalitaire, Παρίσι, Artaud, 1984, σ. 80.

2. Δασκαλοθανάσης Νίκος, Ο Giorgio de Chirico και η άρθρωση του μεταφυσικού χώρου, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1996, σ. 40.

3. Moneo Rafael, Theoretical axniety and design strategies in the work of eight contemporary architects, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, σ. 103, 152.

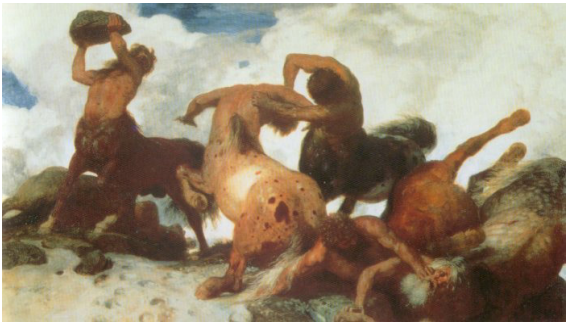
4. Tafuri Manfredo, History of Italian architecture 1944-1985, Cambrigde, Massachusetts, MIT Press, 1989, κεφάλαιο: Rigorism and Abstinence: Towards the 1980s, σ. 143.

5. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988, σ. 10.

6. Ferdinand de Saussure, Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας, μτφρ. Φ.Δ. Αποστολόπουλος, Παπαζήση, Αθήνα, 1979, σ. 126, 162.

7. Jakobson Roman και Halle Morris, Fundamentals of language, Βερολίνο, Mouton, 1956, σ. 69.

. 12



. 13

επιρροές του de Chirico από το έργο του Arnold Bocklin εικ. 14 'η μάχη των κενταύρων',1873 και τον Max Klinger εικ. 12, 'παραφράσεις γύρω από την ανα-κάλυψη ενός γαντιού', 1881.

. 14

. 15

Η μεταφυσική ζωγραφική του Giorgio de Chirico.

Ξεκινώντας, θα επιχειρηθεί μια συνοπτική αναφορά στην μεταφυσική ζωγραφική του de Chirico, μιας και ο καλλιτέχνης φαίνεται να χρησιμοποιεί το θραύσμα στα έργα του με τρόπο παρόμοιο με εκείνο των δύο αρχιτεκτόνων. Στη μεταφυσική διατύπωση, το θραύσμα αποτυπώνει τη λειτουργία της μνήμης, μέσα από τον συνδυασμό νέων και παλαιών στοιχείων.[1] Όπως προαναφέρθηκε, με βάση αυτήν τη λογική θα εξεταστεί και η αποσπασματικότητα στο έργο των Aldo Rossi και Giorgio Grassi. Ωστόσο, δεν θα πραγματοποιηθεί μια ακριβής σύγκριση με τους αρχιτέκτονες, αλλά ένας συσχετισμός των έργων τους, ώστε να διαφανούν οι επιρροές τους από τον καλλιτέχνη, τόσο στον αναπαραστατικό τρόπο, όσο και στη χρήση του θραύσματος.

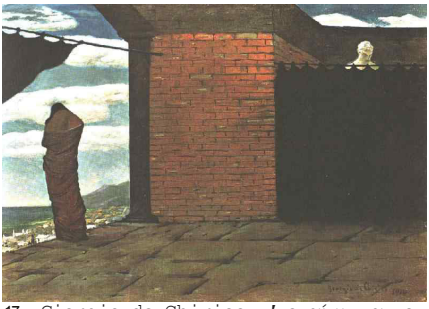
Ο Giorgio de Chirico (1888-1978) αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τους δύο αρχιτέκτονες άλλοτε άμεσα, όπως στην περίπτωση του Aldo Rossi και άλλοτε έμμεσα. Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της δουλειάς του όπως και το έργο των δύο αρχιτεκτόνων δημιούργησαν συζητήσεις και εντάσεις, με τους δημιουργούς να αρνούνται πεισματικά την τοποθέτησή τους σε κάποιο κίνημα της εποχής.

Συγκεκριμένα, ο de Chirico ακολούθησε διαφορετική τροχιά από τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, οι οποίοι στο νέο πολιτισμικό πλαίσιο που δημιούργησε η βιομηχανική επανάσταση εξέφρασαν τη ρήξη με τις παραδοσιακές αξίες.[2] Εκείνος κατόρθωσε να αποτυπώσει την πολλαπλότητα της σύγχρονης εποχής, διασπώντας την ενότητα του παραστατικού χώρου, χωρίς να επιδιώκει την απόλυτη απομάκρυνση από τον αναγεννησιακό κώδικα. Η μοναδική προσφορά του καλλιτέχνη έγκειται στην ανασύνθεση ενός χώρου, όπου οι νεοτερικές διατυπώσεις της πρωτοπορίας εκφράζονται με την αντιτιθέμενη συνύπαρξη σύγχρονων αναφορών και στοιχείων που διατηρούν δεσμούς με την παράδοση.[3] Μια διαδικασία που μπορεί να παραλληλιστεί με το έργο των δύο αρχιτεκτόνων.

Ο Giorgio de Chirico γεννήθηκε στον Βόλο από Ιταλούς γονείς και ήδη από τα δώδεκά του παρακολουθούσε μαθήματα σχεδίου στην Αθήνα, για να φοιτήσει αργότερα στην σχολή καλών τεχνών (ΑΣΚΤ). Μετά τον θάνατο του πατέρα του συνέχισε τις σπουδές του στην Ιταλία, στο Μόναχο και έπειτα στο Παρίσι. Στο Μόναχο ο de Chirico έδειξε ενδιαφέρον για τη σκέψη φιλοσόφων, όπως ο Schopenhauer και ο Nietzsche, αλλά και για την τέχνη ζωγράφων, όπως ο Arnold Bocklin

. 16

Η ψευδαισθησιακή ιδιότητα του προοπτικού συστήματος δε χρησιμοποιείται για την ορθολογική και σαφή οργάνωση της σύνθεσης, αλλά για τη δημιουργία αποσπασματικών εικόνων. Οι εικόνες αυτές αρθρώνουν τελικά έναν ανομοιογενή και ασύνδετο χώρο.[1]



. 17 Giorgio de Chirico, 'το αίνιγμα του μαντείου', 1910

. 18 Arnold Bocklin, 'ο Οδυσσέας και η Καλυψώ, 1881

. 19

. 20

και ο Max Klinger. Μελέτησε τον γερμανικό ιδεαλισμό και τα έργα των δημιουργών του μεταρομαντισμού, διατηρώντας παράλληλα μια απόσταση από τον εξπρεσιονισμό.

Όσον αφορά στη μεταφυσική ζωγραφική του καλλιτέχνη, ο ίδιος δεν είχε δώσει έναν σαφή ορισμό. Γενικά η κλασική μεταφυσική ερευνούσε το πραγματικό ον, αναζητούσε πίσω από τα ρευστά φαινόμενα σταθερές ουσίες. Οι μεταφυσικοί καλλιτέχνες διατύπωναν σκέψεις που δεν αντιστοιχούσαν σε κάτι ορατό, ενώ είχαν την πεποίθηση ότι ερμήνευαν, με τον πιο ουσιαστικό τρόπο, την πραγματικότητα.[4] Το ιδιαίτερο στίγμα της δουλειάς του de Chirico υπήρξε η σύνθετη αντιμετώπιση των παραδοσιακών όρων και της σύγχρονης πραγματικότητας, μέσω μιας συστηματικής, ελεγχόμενης και πειθαρχημένης γλώσσας. Επιδίωκε, έτσι, την καινοτομία μέσα από τη χρήση στοιχείων της καλλιτεχνικής παράδοσης.

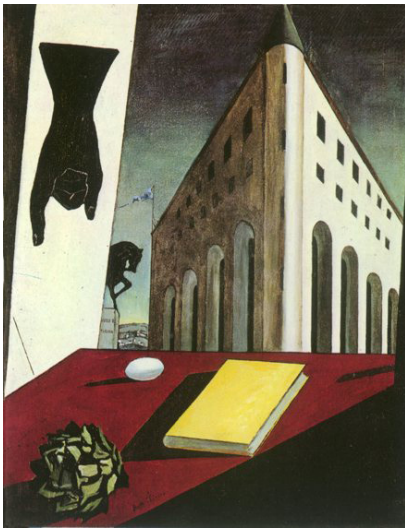
Η μεταφυσική περίοδος του de Chirico χωρίζεται σε δύο φάσεις, οι οποίες αντιστοιχούν στην παραμονή του στο Παρίσι και στη Φεράρα. Η πρώτη περίοδος του έργου του (1911–1915) έχει θέμα τη μεταφυσική πόλη, ενώ η δεύτερη (1915–1918) τα μεταφυσικά εσωτερικά.

Συγκεκριμένα στη μεταφυσική πόλη, το σκηνικό των έργων του υπήρξε το αστικό τοπίο. Η ατμόσφαιρα των περιφερειακών πόλεων του βιομηχανικά αναπτυσσόμενου ιταλικού βορρά, διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική του δημιουργία, με αποτέλεσμα τα έργα του να χαρακτηριστούν με τον όρο 'ιταλικές πλατείες'. Όπως αναφέρεται στο βιβλίο 'Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico': «Η πόλη εκλαμβάνεται ως αφετηρία γόνιμων προβληματισμών που αφορούν την άρθρωση ενός αστικού τοπίου που συμπυκνώνει και εκφράζει μια ιδεατή πραγματικότητα. Η πόλη γίνεται ο τόπος καταγραφής της αναμέτρησης των συμβόλων του παρελθόντος και των συμβόλων της σύγχρονης εποχής που ο de Chirico αντιπαραθέτει με σκοπό να τα εντάξει στον πίνακα.»[5] Η μεταφυσική πόλη, λοιπόν, αποτελεί τον χώρο εντός του οποίου αναπτύσσεται μια ιδιόμορφη σχέση μεταξύ παρελθόντος και μέλλοντος. Θραύσματα αγαλμάτων και αναγεννησιακού τύπου οικοδομήματα συνδυάζονται με τα πιο ριζοσπαστικά στοιχεία της βιομηχανικής εποχής. Όπως, θα φανεί στη συνέχεια, η συγκεκριμένη τεχνική διαθέτει αρκετά κοινά με το έργο του αρχιτέκτονα Giorgio Grassi.[6]

. 21

. 22

. 23



. 24

Ωστόσο, αυτός ο εκλεκτικισμός του de Chirico δεν αποτελούσε ένα είδος τυπολογικού εκλεκτικισμού.[7] Βρισκόταν μακριά από ιστορικές τεχνοτροπίες που συχνά άγγιζαν 'είτε τον αρχαιολογισμό, είτε τον εγκυκλοπαιδικό μεσαιωνισμό' (Viollet-le-Duc). Σκοπός του ήταν η ανάδειξη της νέας τεχνολογίας (υψικάμινοι, εργοστάσια) και η προβολή ενός σύγχρονου προβληματισμού. Ταυτόχρονα, όμως, το έργο αποκτούσε μια διαχρονική αξία, ακριβώς λόγω της προβολής των πολιτισμικών αναφορών στο παρελθόν.

Επίσης την συγκεκριμένη περίοδο, κύριο χαρακτηριστικό στο επίπεδο των χωροπλαστικών διατυπώσεων υπήρξε η ιδιαίτερη χρήση της προοπτικής της Αναγέννησης. Ο καλλιτέχνης αντιμετωπίζει την κλασική προοπτική με αυθαίρετο τρόπο. Στον εύθραυστο, αβαθή και ανομοιόρφο χώρο του πίνακα πολλαπλασιάζονται τα σημεία φυγής, ανατρέποντας έτσι την προοπτική ομοιογένεια. Ο θεατής αντιπαρατίθεται με ένα "ολόκληρο δίκτυο χωροπλαστικών εντάσεων που αλληλοεναντιώνονται, υπονομεύοντας ψυχολογικά κάθε αρχική αίσθηση γαλήνης ή σταθερότητας".[8] (εικ. 21) Ωστόσο, αυτός ο εσκεμμένος χαρακτήρας των προοπτικών 'λαθών', στην ουσία φανερώνει τη βαθιά μελέτη και κατανόηση των αρχών της αναγεννησιακής προοπτικής. Με τη συγκεκριμένη τεχνική ο de Chirico δεν στόχευε αποκλειστικά στην υπέρβαση της παραδοσιακής άρθρωσης του χώρου, αλλά κυρίως επιδίωκε τη "συντήρηση του νήματος που συνδέει την παραδοσιακή και τη νέα χωροπλαστική αντίληψη".[9] Μια λογική που θυμίζει, όπως θα φανεί στη συνέχεια, το έργο του Aldo Rossi.

Έτσι λοιπόν, η χρήση θραυσμάτων από το παρελθόν και η σύνδεση τους με ριζοσπαστικά στοιχεία, όπως επίσης και η ιδιόμορφη χρήση της προοπτικής καταφέρνουν να δημιουργήσουν έναν ανορθολογικό χώρο. Ο χώρος αυτός, αν και έχει ως πρότυπο μια συγκεκριμένη πραγματικότητα (εκείνη των ιταλικών πόλεων) κατορθώνει, μέσα από την αποσπασματική χρήση ορισμένων στοιχείων της, του παράδοξου και του φαντασιακού, να εισάγει μια καινούρια αντίληψη για αυτήν. Ένας χώρος που διχάζεται ανάμεσα "στην ποιητική διάθεση και τη συστηματική και πειθαρχημένη διατύπωση",[10] καταφέρνει να απορρίψει μια ορθολογική ερμηνεία του κόσμου και προτείνει την αναζήτηση ενός διαφορετικού τρόπου προσέγγισης τόσο του παρελθόντος, όσο και του παρόντος.

. 25

. 26

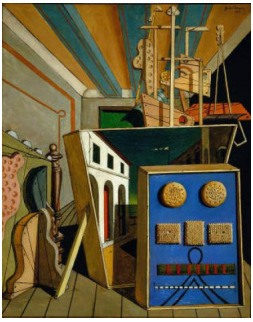
. 27

. 28

Φαίνεται λοιπόν, ότι η πόλη του de Chirico, βυθισμένη στο χώρο του ιδεατού, κατάφερε να εκφράσει και να συνθέσει την ιδιαιτερότητα των συνθηκών που επικρατούσαν στο δυτικό κόσμο στις αρχές του αιώνα.

Η δεύτερη περίοδος του καλλιτέχνη, που σηματοδοτείται με την άφιξή του στη ιταλική πόλη Φεράρα, χαρακτηρίζεται από μια σειρά έργων που έχουν ως βασικό χαρακτηριστικό την αναπαράσταση του εσωτερικού χώρου. Ο χώρος αυτός κατακλύζεται από αντικείμενα που είναι αποκομμένα από το φυσικό τους περίγυρο και λιγότερο φορτισμένα με πολιτιστικά μηνύματα (σχέση με το έργο των αναστηλώσεων του Giorgio Grassi). Ο λογικός τους συσχετισμός έχει αναιρεθεί. Αποτελούν συστατικά μιας εικόνας της οποίας η ενότητα έχει διαρραγεί. Τα αντικείμενα αυτά αποτελούν μια σειρά οικείων τυπολογικών στοιχείων (όπως σπιρτόκουτα, κουβαρίστρες, φρούτα, κουτιά γλυκισμάτων, τόπια) που όμως αποκτούν νέο περιεχόμενο στο πλαίσιο της μεταφυσικής δημιουργίας. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να πείσει τον θεατή πως σημασία δεν έχει ο τρόπος που είχε συνηθίσει να βλέπει τα αντικείμενα αυτά, αλλά το πως θα κατορθώσει να τα αντιληφθεί, αποβάλλοντας την αίσθηση με την οποία τα ατένιζε καθημερινά. Έτσι τα αντικείμενα αναιρούν τη βασική τους ερμηνεία και προβάλλουν μια νέα όψη, την μεταφυσική τους όψη. Για τον de Chirico, η ανάδειξη της φασματικής μορφής του αντικειμένου, με σκοπό την πρόκληση μιας νέας, άγνωστης και μη λογικής αίσθησης, εμπνέεται από την ανάγνωση των έργων του Nieztsche. Σύμφωνα με την ερμηνεία του ίδιου του καλλιτέχνη, στον Γερμανό φιλόσοφο συναντά κανείς την εξουδετέρωση και την απογύμνωση των καθημερινών αντικειμένων από τη συνήθη πολιτισμική τους φόρτιση, με σκοπό την απόλαυση της πρωτογενούς και πρωτόγνωρης αίσθησης που αποπνέουν.[11]

Ένα ακόμα στοιχείο αυτής της φάσης του καλλιτέχνη είναι ένα πολύ παλαιό θέμα στην ιστορία της ζωγραφικής, 'ο πίνακας μέσα στον πίνακα'. (εικ. 25, 26) Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένα συνονθύλεμα αναπαραστάσεων που συσχετίζονται μόνο επιφανειακά, τονίζοντας έτσι την απουσία συνοχής της εικόνας. Κατά τον Schmied το γεγονός αυτό σχετίζεται, για ακόμη μια φορά, με τις φιλοσοφικές επιλογές του ζωγράφου.[12] Φαίνεται λοιπόν, ότι ο de Chirico προσπαθεί να υλοποιήσει καλλιτεχνικά τις ανορθολογικές θεωρίες του Schopenhauer και του Nieztsche, πράγμα που κατορθώνει επιβάλλοντας



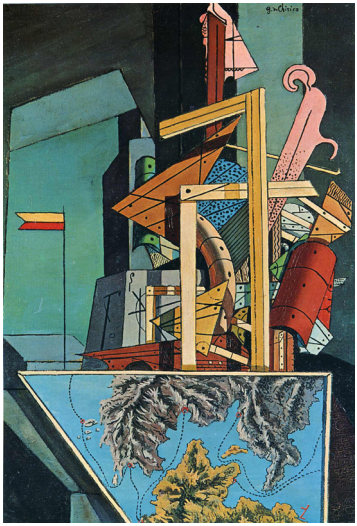
. 29

. 30

. 31

Τα ερείπια αποτυπώνονται σαν μεμονωμένα θραύσματα, σαν απολιθωμένα σύμβολα μιας αγχώδους αναζήτησης. Η ανθρώπινη ύπαρξη παραμένει ακόμη αμέτοχος θεατής στις διεργασίες που πραγματοποιούνται, ατενίζοντας παθητικά τα θραύσματα της απειλούμενης μνήμης της, χωρίς να μπορεί να προβάλει δυναμικά τη δική της νέα πρόταση.[2]

. 32



. 33

στις συνθέσεις του την απουσία μιας λογικά παραδεκτής χωροχρονικής συνοχής.

Θα ήταν ίσως παράλειψη να μην αναφερθεί η σημαντική επιρροή του Piranesi (1720–1778) στο έργο του de Chirico. Η όψη της νέας πόλης που παρουσιάζει στους πίνακες του την πρώτη περίοδο, θυμίζει τις οξυγραφίες του Piranesi με τίτλο 'Όψεις της Ρώμης' ('Vedute di Roma', 1748–1774), στις οποίες αποτυπώνεται μια αντίστοιχη αίσθηση δυσαρμονίας και ασυμμετρίας. Τα ερείπια αρχαίων, που τοποθετούσε στα έργα του, τόνιζαν ότι οι αναμνήσεις της αρχαιότητας δεν μπορούν πλέον να αποτελέσουν έναυσμα αισιόδοξων διακηρύξεων, μια αίσθηση αντίστοιχη της εποχής του de Chirico (εικ. 30). Εντούτοις όμως, στον κόσμο του Piranesi ο άνθρωπος μοιάζει να αδυνατεί ακόμα να αποδεχτεί τα σύγχρονα δεδομένα και γαντζώνεται στα θραύσματα της μνήμης του, ενώ στην εποχή του de Chirico η αδυναμία αυτή έχει πάψει να υφίσταται, με τόση τουλάχιστον καθαρότητα.[13] Επιπλέον η δεύτερη περίοδος του μεταφυσικού καλλιτέχνη, παραπέμπει στη σειρά χαρακτικών με γενικό τίτλο 'Φανταστικές φυλακές' (Carceri d' Invenzione, 1745), όπου ο Piranesi αποτύπωσε έναν περιορισμένο χώρο στον οποίο οι άξονες φυγής και τα παράλληλα επίπεδα συγχέονται με πρωτοφανή τόλμη και αφαιρούν κάθε ενιαία αίσθηση από το έργο. (εικ. 31)

Συνοψίζοντας, στη μεταφυσική πόλη ο καλλιτέχνης αποτύπωσε τη "σύγκρουση ανάμεσα στις αντιλήψεις του παρελθόντος και της σύγχρονης εποχής που επιβάλλονται με γοργό ρυθμό". Δημιούργησε ένα χώρο που ήταν προϊόν σύνθεσης αντιφατικών δεδομένων και αποτελούνταν από θραύσματα πολιτισμικής μνήμης και από σύγχρονες αναφορές. Οροθετείται ως το σκηνικό, "όπου μέσα του, από στιγμή σε στιγμή, ετοιμάζεται να παιχτεί το δράμα της αντιπαράθεσης παρελθόντος και μέλλοντος, που διχάζει τραγικά τον άνθρωπο του 20ου αιώνα." Στην περίοδο των μεταφυσικών εσωτερικών, όμως, ο χώρος αυτός εκρήγνυται.[14] Γίνεται 'εξόφθαλμα απειλητικός' και κατακλύζεται από διάφορα αντικείμενα και γεωμετικά σχήματα. Πέρα λοιπόν από τις παιδικές μνήμες, αναγνωρίζεται στο χώρο αυτό "μια συμβολική παραπομπή στη χαμένη αρμονία και τάξη ενός κόσμου που καταποντίζεται και συνθλίβεται", δίνοντας έμφαση σε μια κατακερματισμένη αφήγηση (σε αντίθεση της ποιητικής αφήγησης των μεταφυσικών πόλεων).

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δασκαλοθανάσης Νίκος, Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico, Αθήνα, Opera, 2000, σ. 107.

2. **Το γεγονός ότι οι ποιητές που συγκρότησαν την πρώτη παρισινή ομάδα σουρεαλιστών υποδέχτηκαν αρχικά με ενθουσιασμό τον Giorgio de Chirico ως πρωτοπόρο μιας επαναστατικής προσέγγισης της ζωγραφικής και λίγα χρόνια αργότερα τον απομάκρυναν με τη δικαιολογία ότι πρόδωσε την υπόθεσή τους, υπήρξε πάντα ένα ευαίσθητο σημείο στην ιστορία του Σουρεαλισμού. Την εκλογή του de Chirico στο σουρεαλιστικό πάνθεον τη διευκόλυνε ο διακεκριμένος κριτικός της πρωτοσύστατης avant-garde, ο Guillaume Apollinaire. Εκείνος τον υποστήριξε κατά την πρώτη παραμονή του ζωγράφου στο Παρίσι. Η πίστη των σουρεαλιστών στο πνεύμα της νεοτερικότητας, που οι πρώτοι πίνακες του de Chirico έμοιαζε να το επιβεβαιώνουν τόσο τέλεια, τους οδήγησε να παραβλέψουν το απλό γεγονός ότι τα λαστιχένια γάντια του και τα σκούρα γυαλιά αιφνιδιάζουν και υπαινίσσονται μόνο εφόσον συναρτηθούν σ' ένα ευρύτερο σύστημα, του οποίου θεμελιώδης άξονας αναφοράς ήταν το ακριβώς αντίθετο του μοντέρνου, δηλαδή το αρχαϊκό. Ο de Chirico ισχυρίστηκε ότι οι σουρεαλιστές ποτέ δεν κατανόησαν το έργο του, και τους απέρριψε σαν 'ταγούς της μοντερνιστικής ηλιθιότητας'.**
Λοϊζίδη Νίκη, Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση, Αθήνα, Νεφέλη, 1987, σ. 57-60.

3. Δασκαλοθανάσης, ό.π., σ. 44.
4. Δασκαλοθανάσης Νίκος, διδακτορική διατριβή, Ο Giorgio de Chirico και η άρθρωση του μεταφυσικού χώρου, Θεσσαλονίκη, 1996, σ. 30.
5. Δασκαλοθανάσης, ό.π., σ. 63.
6. **Όπως και με το έργο του Δημήτρη Πικιώνη (1887-1968) με τον οποίο υπήρξαν φίλοι.**

7. Δασκαλοθανάσης, διδακτορικό, ό.π., σ. 50.
8. Δασκαλοθανάσης, ό.π., σ. 56.
9. ό.π., σ. 80.
10. Δασκαλοθανάσης, διδακτορικό, ό.π., σ. 80.
11. Δασκαλοθανάσης, ό.π., σ. 80.

12. Schmied Wieland, L' histoire d' une influence: Pittura Metafisica et Nouvelle Oblective, στον κατάλογο έκθεσης Realismes 1919-1939, Παρίσι, MNAM, 1981, σ. 102.

13. Δασκαλοθανάσης, ό.π., σ. 55-59.
14. ό.π., σ. 76.

.34

"...ο φασισμός, μια κατοικιά από γυαλί, στην οποία ο καθένας μπορεί να κοιτάξει αδιάκριτα οδηγώντας εξ'ολοκλήρου σε αυτήν την πιστή ερμηνεία: καμία επιβάρυνση, κανένα φράγμα, κανένα εμπόδιο ανάμεσα στις πολιτικές ιεραρχίες και τον λαό."

Benito Mussolini

Ο ιταλικός Ρασιοναλισμός και η Tendenza.

Τα ονόματα των Aldo Rossi (1931–1997) και Giorgio Grassi (1935 –) είναι άμεσα συνδεδεμένα με την ιταλική Tendenza (τάση), μια ομάδα από Μιλανέζους αρχιτέκτονες , οι οποίοι τη δεκαετία του ’60 έθεσαν τις βάσεις πάνω στις οποίες στηρίχτηκε η αρχιτεκτονική σκέψη που άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή, το τελευταίο τρίτο του 20ου αιώνα, στην Ευρώπη.[1] Για την καλύτερη κατανόηση των συνθηκών της δουλειάς τους, θα επιχειρηθεί μια συνοπτική αναδρομή στην ιστορία του ρασιοναλισμού στην Ιταλία, για να καταλήξει στους Νεορασιοναλιστές (ή Νέους ορθολογιστές) της Tendenza, στις επιρροές τους και στο έργο τους.

Ο ιταλικός ρασιοναλισμός (razionalismo) είχε κάποια πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, βάσει των ιδιομορφιών της ιταλικής πραγματικότητας. Προσδιορίστηκε, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του ‘20, μέσω της αφομοίωσης του μοντέρνου κινήματος (κυρίως από τη βόρεια Ευρώπη) και της αποδοχής του πλάι στον εκλεκτικισμό. Οι αρχιτέκτονες εκείνης της περιόδου ανταποκρίθηκαν στις εξωτερικές επιρροές με τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο, σε έναν κοινό διάλογο αφαίρεσης, αναπαράστασης και μνημειακότητας. (εικ. 35) Είχε προηγηθεί ο Φουτουρισμός (όπου πραγματοποιήθηκε μια ιδιότυπη σύνδεση της αρχιτεκτονικής με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό)[2] και έτσι η ιταλική αρχιτεκτονική, αναζητώντας το λειτουργικό κτίριο, βάδισε προς ένα είδος μοντέρνας αρχιτεκτονικής προσαρμοσμένο στην ιταλική πραγματικότητα (και απόλυτα ανεκτό από το φασιστικό καθεστώς).[3]

Δεσπόζουσα μορφή υπήρξε ο αρχιτέκτονας Giuseppe Terragni (1904–1943), όπου μαζί με τους Gruppo 7,[4] διατύπωσαν το μανιφέστο μέσω του οποίου διευκρινίστηκε ο ιταλικός ρασιοναλισμός, το 1926. Μεταξύ άλλων, τονίστηκε ότι το παρόν και το παρελθόν συνδυάζονται και ότι η παράδοση είναι εκείνη που μεταβάλλεται και καθορίζει τις νέες προοπτικές. Έτσι έγινε ξεκάθαρη η διάκριση του ρασιοναλισμού και της σχέσης του με το μοντέρνο κίνημα.

Σημείο κατατεθέν ολόκληρου του κινήματος εξακολουθεί να παραμένει μέχρι και σήμερα, η Casa del Fascio (1936) παρόλο που δεν αποτελεί αντιπροσωπευτικό ρασιοναλιστικό παράδειγμα.[5] Το κτίριο αυτό

.35 Giuseppe Terragni, St Elia Kindergarten, Como, 1936

.36 Giuseppe Terragni, Novocomum apartment building, Como, 1927, θεωρείται ένα από τα πρώτα ρασιοναλιστικά έργα.

.37 Giuseppe Terragni, 1930

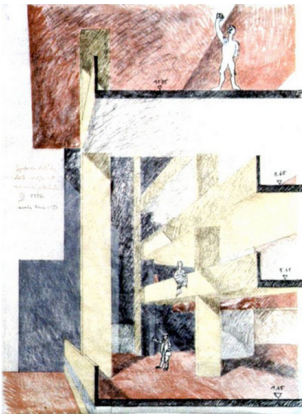
συνέδεσε τον Giuseppe Terragni και κατ' επέκταση ολόκληρη τη γενιά των ρασιοναλιστών του '30, με το φασιστικό καθεστώς. (εικ. 34) Μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο υπήρξε τρομερή αποδιοργάνωση της οικονομίας η οποία αντιμετωπίστηκε μέσω του οικονομικού φιλελευθερισμού. Στη βόρεια Ιταλία, λοιπόν, παρατηρήθηκε μια αυξημένη συσσώρευση κεφαλαίου, με αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων κοινωνικών τάξεων, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην ιδιοκτησία γης και κατοικίας. Ως επακόλουθο παρουσιάστηκε μια οικοδομική έκρηξη και η άμεση συμμετοχή των αρχιτεκτόνων.

Ο χαρακτήρας της ιταλικής αρχιτεκτονικής εκείνης της περιόδου ήταν διχασμένος και πολυσήμαντος. Η προηγούμενη αποτυχία του μοντέρνου κινήματος και οι βομβαρδισμένες Ευρωπαϊκές πόλεις, αποτέλεσαν τα γεγονότα που ωρίμασαν μια γενιά αρχιτεκτόνων, στις αρχές της δεκαετίας του '60. Η απογοήτευση και ο θυμός τους προς τους πατέρες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής, μετατράπηκαν σε κυνικότητα και απαισιοδοξία. Μέσα σε αυτό το κλίμα η δυνατότητα για ιδεαλισμούς, φιλοδοξίες και φαντασιώσεις είχε αφαιρεθεί για πάντα.[6]

Η ιταλική Tendenza (tendency: τάση) ξεπήδησε από τις θεωρίες του 1960. Η σχέση της με το ρασιοναλιστικό κίνημα του 1920 ήταν διφορούμενη.[7] Οι αρχιτέκτονες της Tendenza στάθηκαν με κριτική ματιά απέναντι στη μεταπολεμική πολεοδομία και είχαν πάρα πολλές αναφορές: Γερμανικός / Ελβετικός Ρασιοναλισμός του Ludwig Hilberseimer (1885–1967) και του Hans Schmidt (1893–1972) και τη συγκεντρωτική πολεοδομία (collective urbanism) των σοβιετικών μπλοκς.

Αποτελούνταν από μια ομάδα Μιλανέζων αρχιτεκτόνων που είχαν κοινό σημείο αναφοράς τον Μαρξιστικό ρεβιζιονισμό του Gramsci και την προσπάθειά του για μια καινούρια αριστερή κουλτούρα.[8] Με στόχο να ενσωματώσουν την αρχιτεκτονική και την πολεοδομία σ' αυτό το πλαίσιο, πρότειναν τη θεώρησή τους ως ανεξάρτητες αρχές. Αυτή ήταν και η αφετηρία επανεξέτασης της πόλης πέρα από τους αυστηρούς, κανονιστικούς όρους. Μέσω αυτής της μελέτης για την πόλη και διάφορων ιστορικών και μορφολογικών αναλύσεων, δημιουργήθηκε "ένα συγκεκριμένο είδος αρχιτεκτονικής που απευθυνόταν σε μια συγκεκριμένη μερίδα της κοινωνίας", όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Massimo Scolari.[9] Κύριο ζήτημα των Ιταλών Νεορασιοναλιστών υπήρξε

.38 Rossi, Aymonino, Gallaratese, 1967



.39 Aymonino, 1967

.40 Rossi, Aymonino, Gallaratese, 1967

η ένταξη νέων κτιρίων σε πόλεις – μνημεία. Το γεγονός της μειωμένης υλικοτεχνικής υποδομής και της έλλειψης κρατικού παρεμβατισμού, τους προσέφερε την πρωτοβουλία για μορφολογικούς πειραματισμούς και τη δυνατότητα να στηρίζουν το έργο τους σε μια εκτεταμένη θεωρητική εργασία.

Όπως αναφέρει ο Manfredo Tafuri, στο 'History of Italian architecture 1944-1985', η δουλειά των εκπροσώπων του Νεορασιοναλισμού, κατάφερε, στις αρχές της δεκαετίας του '80, να μετατοπίσει την αρχιτεκτονική πρακτική "από τις ανεξέλεγκτες κατασκευές, στη σωστή διαχείριση του αστικού χώρου, στην επανάχρηση υπαρχόντων κελυφών, στον σχεδιασμό σε διάφορες κλίμακες και σε μορφολογικά παιχνίδια".[10] Επιπλέον, ώθησε τις νέες γενιές να αποκτήσουν μια κριτική ματιά απέναντι στην κληρονομιά του Μοντέρνου κινήματος και συγκεκριμένα στην επιλογή του για αντί-ιστορικισμό. Οι Νεορασιοναλιστές επανέφεραν τη λογική και την κλίμακα του δρόμου, της πλατείας και του οικοδομικού τετραγώνου, που χαρακτήριζαν τις ιστορικές ευρωπαϊκές πόλεις από τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, μέχρι τον 20ο αιώνα.

Οι αρχιτέκτονες της Tendenza, παρόλο που μοιράζονταν μια λογική, δεν είχαν κοινή οπτική για όλα τα θέματα. Η διαφορετική αντιμετώπιση της ιστορίας, μεταξύ των Aldo Rossi, Manfredo Tafuri (1935-1994) και Vittorio Gregotti (1898-1993), δημιούργησε πολικότητες εντός της ομάδας.[11] Γενικά, όμως, επιλέχτηκε να μελετάται ως η ιστορία των τύπων και των συστατικών στοιχείων (μια αντίληψη πιο κοντά στη θεώρηση του Aldo Rossi), παρά ως το προσοδοφόρο έδαφος για στιλιστικές και μορφολογικές απομιμήσεις ή ως τη "μεγάλη συλλογή από ουτοπίες, αποτυχίες και προδοσίες", όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Tafuri.[12]

Στην ανάπτυξη της ιδεολογίας της Tendenza η συμβολή του Rossi υπήρξε καθοριστική. Τα γραπτά του φανέρωναν τη σχέση μεταξύ θεωρίας και πράξης και επηρέασαν, σε μεγάλο βαθμό, τη λογική των αρχιτεκτόνων της. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, που η ουσία του έργου των Νεορασιοναλιστών συνοψίζεται στις πρώτες σειρές του βιβλίου του 'Η αρχιτεκτονική της πόλης' : « Η πόλη, αντικείμενο αυτού του βιβλίου, θεωρείται εδώ ως αρχιτεκτονικό έργο. Μ' αυτό δεν εννοώ

41 εξώφυλλο του ιταλικού αρχιτεκτονικού περιοδικού Casabella-Continuita με το σχέδιο του Aldo Rossi για το 'μνημείο της Αντίστασης', 1962

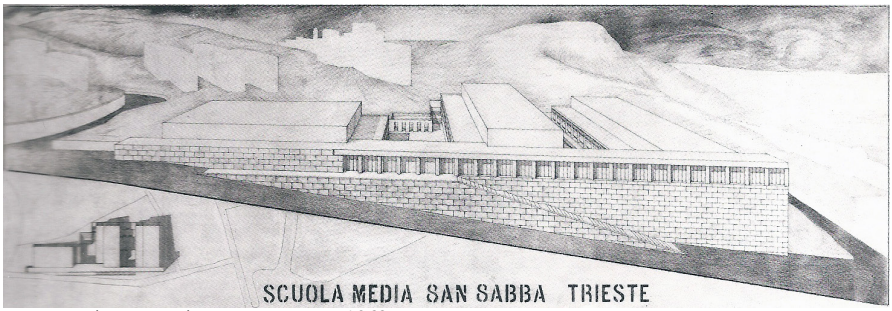
μόνο την ορατή εικόνα της πόλης και το σύνολο των αρχιτεκτονικών έργων, αλλά κυρίως αναφέρομαι στην αρχιτεκτονική ως κατασκευή. Αναφέρομαι στην κατασκευή της πόλης στο πέρασμα του χρόνου».[13] Επιπλέον, οι απόψεις των αρχιτεκτόνων της Tendenza προσέγγιζαν την ιδέα ότι η αρχιτεκτονική συνίσταται από τη σχέση μεταξύ αστικής τυπολογίας και μορφολογίας, ισχυρισμός που αποτελούσε άμεση αναφορά στη θεωρία του Rossi για την πόλη. Μια τέτοια λογική, σύμφωνα με τον Vittorio Gregotti, τείνει να συνδέσει, μέσω της ιδέας του μνημείου, "τους Νεοκλασικούς αρχιτέκτονες της Γαλλικής επανάστασης με το παράδειγμα του Loos, του Le Corbusier και του Kahn".[14] Τέλος, το γεγονός της αναγωγής της τυπολογίας από αναλυτική δομή, σε συνθετικό εργαλείο αποτελεί και πάλι στοιχείο επιρροής του Rossi. Ο τύπος, για τους Νεορασιοναλιστές, "από το α-χρονικό αντικείμενο γίνεται μια διαδικασία μέσα στο χρόνο και η μορφή γίνεται το αποτέλεσμα της μνήμης πάνω στον τύπο. Από αυτό το σημείο και πέρα τα ερωτήματα στα οποία απαντά ο σχεδιασμός αφορούν την επικοινωνιακή ικανότητα των μορφών που σχεδιάζονται".[15]

Αναμφισβήτητα, οι δύο πρωταγωνιστές της Tendenza υπήρξαν ο Aldo Rossi και ο Giorgio Grassi. Άλλωστε η εμφάνισή της συμπίπτει με τη δημοσίευση των δυο βιβλίων τους: το 'La architettura della citta' (1966), που έδινε έμφαση στη σχέση των υπαρχόντων κτιριολογικών τύπων – μνημείων και στη δομή του αστικού χώρου και το 'La construzione logica della architettura' (1967), που ανέλυε τους συνθετικούς κανόνες και την τέλεια λογική στην αρχιτεκτονική. Οι δυο αρχιτέκτονες, στην αρχική σύσταση του Νεορασιοναλισμού, είχαν κοινή οπτική για τον ρόλο του αρχιτέκτονα, συμφωνούσαν ότι έπρεπε να είναι διανοούμενος. Ωστόσο, στην πορεία διαχώρισαν τις θεωρίες και τις λογικές τους. Η δουλειά του Rossi υπήρξε λιγότερο προσκολλημένη στον ρασιοναλισμό, διατηρώντας μια 'αυτοβιογραφική υποκειμενικότητα'. Ενώ, το έργο του Grassi ήταν απόλυτα συνεπές στις αρχές του ρασιοναλισμού και διακρίνονταν από μια 'υποκειμενική ανωνυμία'.[16] Σε συνεργασίες τους, όπως το συγκρότημα κατοικιών στο San Rocco (1966), διακρίνονται καθαρά οι αντικρουόμενες πλευρές τους.[17] (εικ. 42-44)

Οι διαφορές τους οφείλονταν, κυρίως, στο γεγονός ότι η αρχιτεκτονική του Aldo Rossi ξέφυγε, στην πορεία, από τους αρχικούς κανόνες

.42 Rossi, Grassi, San Rocco, 1966

.43 San Sabba, 1968



.44 Rossi, Grassi, San Sabba, 1968

αυτής της νέας και αντικειμενικής ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής και διαποτίστηκε με έναν ρομαντισμό και μια συγκίνηση, αποκαλύπτοντας μια νέα εκδοχή του Νεορασιοναλισμού. Σε αντίθεση προς την εξέλιξη αυτής της λογικής, η θεωρία του Grassi διαφοροποιήθηκε ελάχιστα. Τα λακωνικά πρώτο-ρασιοναλιστικά του έργα στις αρχές του 1960 και η πολύ προσεκτική αντιπαραβολή του παλαιού και του νέου, σε αποκαταστάσεις (κάστρο στο Abbiategrasso, 1970), φανέρωναν ότι παρέμεινε πιστός στις ρασιοναλιστικές αρχές μέχρι τέλους. Για τον λόγο αυτό, στην εξάπλωση της νεορασιοναλιστικής σκέψης συνέβαλε, σε μεγάλο βαθμό, η επιμονή στην ανωνυμία και την κανονικότητα των κτιρίων, από εκείνον και τους ομοίους του.[18]

Αυτή, όμως, η κανονικότητα που χαρακτήριζε τα έργα των αρχιτεκτόνων της Tendenza, δεν υπήρξε το πιο σημαντικό στοιχείο της συμβολής τους. Τόσο οι παλαιότερες, όσο και οι νεότερες αντιλήψεις της ρασιοναλιστικής αρχιτεκτονικής αποτελούσαν μια αντίδραση στις επικρατούσες κοινωνικές, πολιτιστικές και πολιτικές συνθήκες. Οι αρχιτέκτονες της Tendenza, στα πρόθυρα των μετασχηματισμών της μεταπολεμικής οικονομίας της Ιταλίας, προσπάθησαν να αντιμετωπίσουν τη σύγχρονη οικονομική πραγματικότητα εκ των έσω. Αντίθετοι στον καταναλωτισμό και την ανεξέλεγκτη αστική ανάπτυξη, οδηγήθηκαν στον "προσδιορισμό του σημείου μηδέν της αντικειμενικότητας",[19] ενώ οι θεωρίες τους επηρέασαν αρχιτέκτονες με αρκετά διαφορετική δράση, όπως ο Rem Koolhaas.[20]

Φαίνεται, λοιπόν, ότι υπάρχει μια συνεχής διαλεκτική ανάμεσα στην παράδοση και το νέο στην Ιταλία. Ξεκίνησε το 1930 με τον Ρασιοναλισμό, ωρίμασε το 1950 (1950-1958, ιταλικός Νεορεαλισμός που χαρακτηρίζεται από μνημειακότητα και ευαισθησία απέναντι στο φυσικό τοπίο, στο κτισμένο περιβάλλον και στην ιστορία) και επαναδιατυπώθηκε με το Νεορασιοναλισμό. Ταλαντεύεται μεταξύ του προβλήματος της μορφής και της ιδεολογίας.[21]

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Tafuri Manfredo, History of Italian architecture 1944-1985, Cambrigde, Massachusetts, MIT Press, 1989, σ. 100.

2. **Κύριος εκφραστής του φουτουρισμού υπήρξε ο αρχιτέκτονας, Antonio Sant' Elia (1888-1916).**

3. Architectural Design, Rational Traces, vol 77, No 5, Λονδίνο, 2007, σ. 14

4. **Οι Gruppo 7 σχηματίστηκαν το 1926 από τους: Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Giuseppe Pagano, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni και τον Ubaldo Castagnoli (που αντικαταστάθηκε τον επομένο χρόνο από τον Adalberto Libera).**
5. A.D., ό.π., σ. 11
6. ό.π., σ. 12

7. **Το ζήτημα της συνέχειας των δύο ρασιοναλιστικών κινημάτων οφείλεται κατά κύριο λόγο στον Ernesto Rogers (1909-1969). Ως συντάκτης που περιοδικού Casabella Continuita (1953-1964), η κοινωνική του αντίληψη για το περιβάλλον φαίνεται να'χε κάνει ασαφή τα όρια μεταξύ της ιστορικής πόλης και της σύγχρονης αστικής μορφής.** ό.π., σ. 14

8. **Antonio Gramsci (1891-1937) και Pier Paolo Pasolini (1922-1975),**
Tafuri, ό.π., σ. 90.

9. Scolari Massimo, The New Architecture and the Avant-Garde, από K. Michael Hays, Architecture theory since 1968, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, σ. 140

10. Tafuri, ό.π., σ. 95.

11. **Εξαιτίας αυτού του χάσματος των αρχιτεκτόνων η ατζέντα Ιταλών Νεορασιοναλιστών "Architettura Razionale" (1973), αντικαταστάθηκε από το "Rational Architecture" (1978) του Leon Krier. A.D., ό.π., σ. 15. Ο Tafuri τόνισε ότι δεν έπρεπε να μπουν στο ίδιο επίπεδο τα περιπλανώμενα σχέδια του Rossi, με την έρευνα του Leon Krier, τον εκλεκτικισμό του Aymonino, την ευγλωττία του Dardi, τον μηχανισμό του Leo Ludwig, ή τα 'συνεχή μνημεία' του Adolfo Natalini, όπως έγινε στη δέκατη Πέμπτη Τριενάλε του Μιλάνου το 1973, κάτω από τον τίτλο 'Ρασιοναλιστική αρχιτεκτονική'.**
Tafuri, ό.π., σ. 105.
Σχετικά με την διαφορετική αντιμετώπιση της ιστορίας από τους αρχιτέκτονες της Tendenza, βλέπε: Scolari, ό.π., σ. 141.

12. ό.π., σ. 110.
13. Rossi Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μτφρ. Πετρίδου Βασιλική, Θεσσαλονίκη, University Studio press, 1991, σ. 31.

14. Gregotti Vittorio, Orientamenti nuovi nell' architettura italiana, Μιλάνο, Electa, 1969, σ. 20.
Στο βιβλίο αυτό έγινε μια πρώτη προσπάθεια να ιστορικοποιηθεί η Tendenza.

15. Rossi, ό.π., σ. 10.
16. A.D., ό.π., σ. 16.

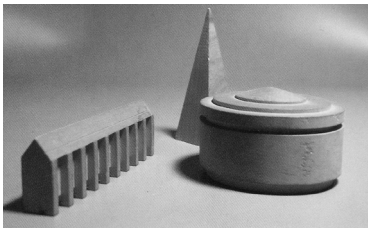
17. **" ο σχεδιασμός είχε ήδη ολοκληρωθεί, όταν συνειδητοποιήσα ότι υπήρχε ένα στοιχείο που κατέστρεφε την τάξη, αφορούσε την αίσθηση ότι κάτι είχε χαθεί, το οποίο έκανε ένα πραγματικά ορθολογικό σχέδιο αδύνατο. Κοίταξα στη συνέχεια τον κεντρικό άξονα: τον έσπασα...",**
Aldo Rossi, 'Architecture for Museums', Architectural Design, A.D , London, 1983, σ. 25.

18. A.D., ό.π., σ. 20.
19. Tafuri, ό.π., σ. 115.
20. **Junkspace του Rem Koolhaas, παρ'ότι είναι διαματρικά αντίθετη λογική.**
21. A.D., ό.π., σ. 18.

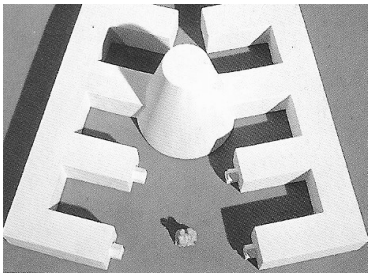
ALDO ROSSI

.45 Giorgio de Chirico, 1911

.46 Giorgio Morandi, 1950.



.47



.48

.49 Aldo Rossi, 1972

.50 Etienne-Louis Boullee, 1785

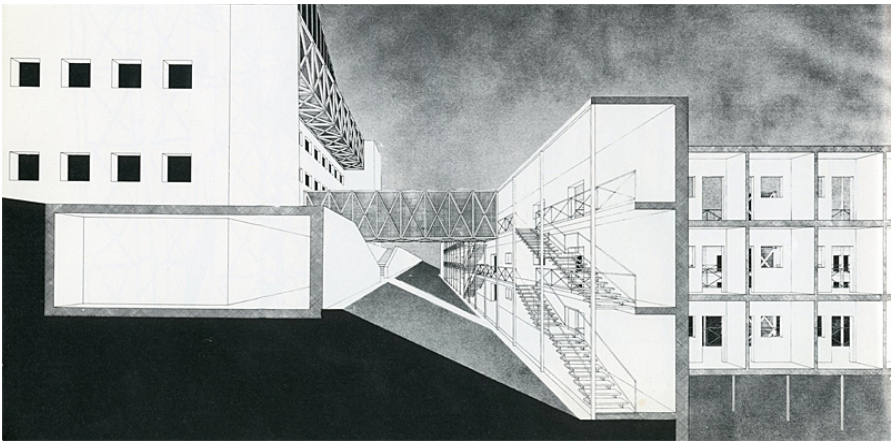
Γενικά, εισαγωγή στην έννοια της τυπολογίας.

Ο Manfredo Tafuri χαρακτήρισε τον Aldo Rossi ως έναν αρχιτέκτονα, "όπου στα μέσα της δεκαετίας του '60, συζητήθηκε πολύ όχι μόνο στην Ιταλία, αλλά και στη διεθνή σκηνή. Ηγέτης μιας σχολής, ικανός να τροφοδοτεί συνέχεια τα δικά του έργα, δημιούργησε ένα ενδιαφέρον και ταυτόχρονα μία διαμάχη, που έληξαν επηρεάζοντας την ίδια την έννοια της αρχιτεκτονικής".[1]

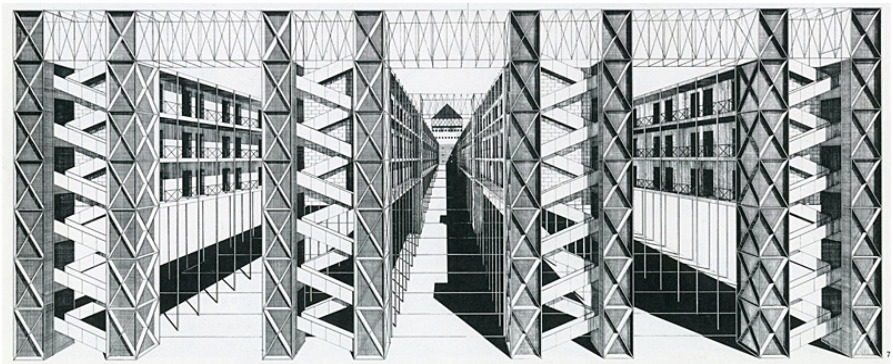
Γεννημένος το 1931 στο Μιλάνο, σπούδασε στο Πολυτεχνείο του Μιλάνου όπου υπήρξε και καθηγητής από το 1965 έως και το 1972, χρονιά όπου έφυγε λόγω πολιτικών πεποιθήσεων για το Πολυτεχνείο της Ζυρίχης (ETH). Αν και παρέμεινε στη Ζυρίχη μόνο τρία χρόνια (συνεχίζοντας τη διδασκαλία του στο πανεπιστήμιο της Βενετίας), η επιρροή του υπήρξε τεράστια, παρουσιάζοντας την αρχιτεκτονική ως μια εμπειρική επιστήμη, που βασίζεται στην κοινωνιολογική, ανθρωπολογική και τεχνολογική έρευνα και μεταλλάσσοντας την αυστηρή ιδέα του ρασιοναλισμού, μέσω των ατμοσφαιρικών σχεδίων του.

Το έργο του Aldo Rossi είχε αρκετές αναφορές. Από τον νεοκλασικισμό της Λομβαρδίας, στον Claude-Nicolas Ledoux και από τον Adolf Loos, στον Le Corbusier, διερευνώντας παράλληλα τη σχέση αρχιτεκτονικής και πολεοδομίας μέσα από το έργο του Ludovico Quaroni και τη δημιουργία ενός λογικού συστήματος αρχιτεκτονικής μέσω του Étienne-Louis Boullée.

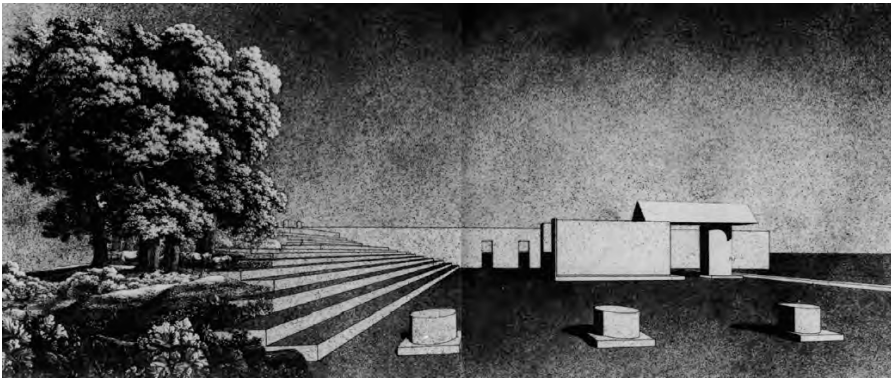
Για τον Rossi ο σχεδιασμός ήταν μια πράξη ανακάλυψης της μορφής μέσα σε ένα προϋπάρχον φάσμα. Η χρήση πρωταρχικών σχημάτων, στοιχείων απογυμνωμένων, όπως ο κύβος, το τρίγωνο και ο κώνος, αποτελούσαν εμμονή για τον αρχιτέκτονα και εμφανίζονταν συνεχώς σε όλα του τα έργα (κυρίως την πρώτη περίοδο). Ο λογικός συνδυασμός παρατήρησης και μνήμης, επιβλητικών και απλών στοιχείων που επαναλαμβάνονται, η έλλειψη κλίμακας, η παράθεση ενός γιγαντιαίου κανόνα πλάι σε έναν μικροσκοπικό κανόνα, η χρησιμοποίηση γνωστών, από την εμπειρία, μορφών και παράλληλα η χρήση παρόμοιων αντικειμένων εντός διαφορετικών πλαισίων, με μια λακωνική έκπληξη, σαν να τα αντιμετώπιζε για πρώτη φορά,[2] δημιουργούν ένα μορφολογικά εύπορο αρχιτεκτονικό έργο, το οποίο έχει αναφορές και στην ιστορική παράδοση.



.51 Aldo Rossi, 1974



.52 Aldo Rossi, 1974



.53 Aldo Rossi, 1965

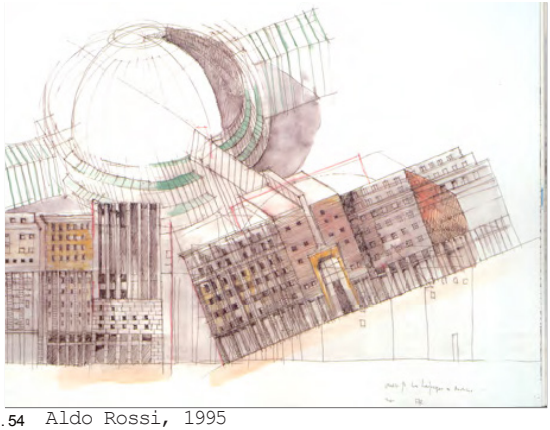
Ο Rafael Moneo χαρακτήρισε τη λογική του Rossi σαν εξέλιξη από το να' ναι "σκλάβα στη γνώση σε θύμα του συναισθήματος",[3] υπονοώντας την στροφή που πραγματοποίησε ο αρχιτέκτονας στις θεωρίες του και στο έργο του μετά το ταξίδι του στην Αμερική το 1976.

Το βιβλίο του 'Η αρχιτεκτονική της πόλης' (1966), μέσα από το οποίο ανέπτυξε τα εργαλεία της τυπολογίας και της αναλογίας και επανερμήνευσε τη μνήμη ώστε να ισχυροποιήσει την αυτονομία της αρχιτεκτονικής και του αρχιτεκτονικού νοήματος στην πόλη, συνοψίζει ουσιαστικά τις σκέψεις του αρχιτέκτονα την πρώτη περίοδο. Η επιρροή της ρασιοναλιστικής λογικής είναι περισσότερο έκδηλη τη συγκεκριμένη περίοδο, αφού η συνεχής χρήση γεωμετρικών στερεών, με μικρές παραλλαγές μεταξύ των έργων του, υποδηλώνει μια εμμονή στην ανάλυση και στην αντικειμενικότητα.[4]

Τα έργα του, την πρώτη περίοδο, καταγράφονται, κυρίως, στην Βόρεια Ιταλία και προέρχονταν από μια τυπολογική και μορφολογική προσέγγιση, που τα συνέδεε με την 'αίσθηση του τόπου' (genious loci).[5] Τα κτίρια αυτά διέθεταν περισσότερα κοινά με την ανώνυμη αρχιτεκτονική εκείνων των επαρχιών, παρά με το 'μοντέρνο ιδεώδες'. Άλλωστε η ανώνυμη αρχιτεκτονική για τον Aldo Rossi είναι η αρχιτεκτονική που προέρχεται από τη συλλογική γνώση.

Οι ιδέες της συγκεκριμένης περιόδου επηρέασαν βαθύτατα τον τρόπο σκέψης και σχεδιασμού του αρχιτέκτονα και συνεργάτη του, Giorgio Grassi. Στη συνεργασία τους, το 1966, για το συγκρότημα κατοικιών στο San Rocco, διαφαίνονταν οι μηχανισμοί του Aldo Rossi όπως η αντιπαραβολή διαφορετικών κλιμάκων και το παιχνίδι των αισθήσεων μέσω της διαφοράς κλειστών και ανοικτών χώρων.

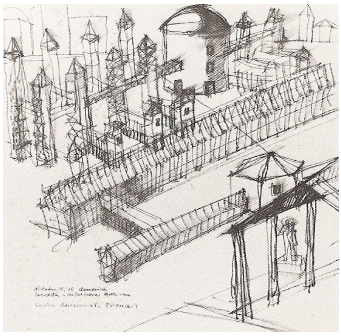
Το ταξίδι του στην Αμερική, το 1976, επέφερε μια σημαντική αλλαγή στη δουλειά του Rossi και στον τρόπο που την αντιλαμβανόταν. "Εκεί αντιλήφθηκε ότι η αρχιτεκτονική του αποτελούνταν κυρίως από τα σχέδιά του. Ότι τα σχέδιά του εξέφραζαν καλύτερα τα συναισθήματά του και ότι αποτελούσαν την αποκλειστική κληρονομιά του",[6] όπως αναφέρει συγκεκριμένα ο Moneo. Στόχος του πλέον ήταν να υλοποιήσει τα συναισθήματά του και να προτείνει μια διαφορετική πραγματικότητα, η οποία θα προέκυπτε από την εκτέλεση αυτών των



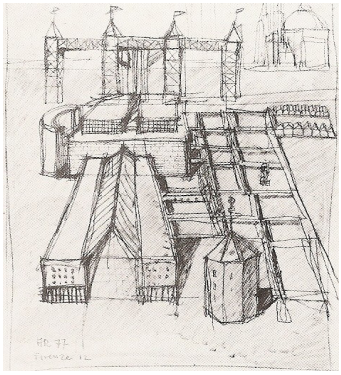
.54 Aldo Rossi, 1995

.55

.56



.57



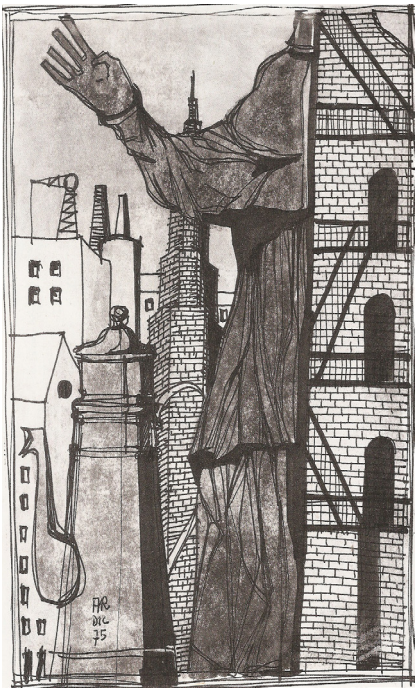
.58 Aldo Rossi, 1985

σχεδίων. Αυτή η νέα πραγματικότητα δεν θα καθοριζόταν, όπως μέχρι εκείνη τη στιγμή, από την πόλη αλλά από τα σχέδιά του. Αντιλήφθηκε, λοιπόν, ότι ήταν περισσότερο ικανός να σχεδιάσει ένα κτίριο βάσει του συναισθήματος, παρά αποσαφηνίζοντας τη σειρά των συνδέσμων που οδηγούν ιεραρχικά από τον τύπο στο μνημείο, μια διαδικασία που χαρακτήριζε την αρχή της καριέρας του.

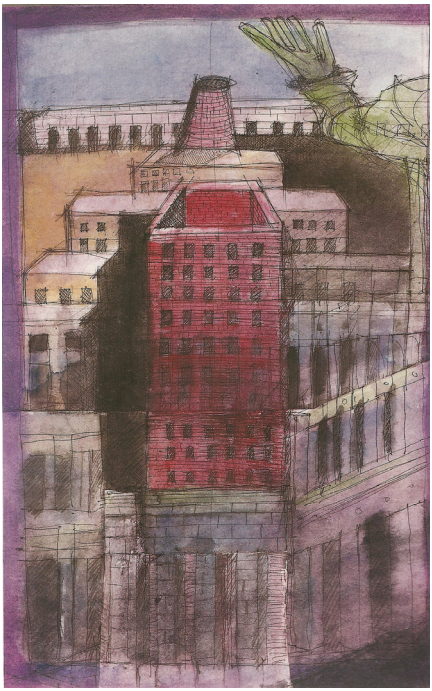
Ίσως αυτή η μετατόπιση της σκέψης του Rossi οφειλόταν κυρίως στο γεγονός ότι στην Αμερική ανακάλυψε πόσο γνωστές είχαν γίνει οι θεωρίες του, μέσω του βιβλίου 'Η αρχιτεκτονική της πόλης' και παρατήρησε του κινδύνους αυτής της γενίκευσης, γεγονός που τον τρομοκράτησε, σύμφωνα με τον Moneo. Στην 'Επιστημονική αυτοβιογραφία' (1982) φαίνεται ξεκάθαρα αυτή η μετατόπιση από τη γνώση στο συναίσθημα, που χαρακτηρίζει τα έργα του εκείνη την περίοδο.[7]

Επίσης χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης περιόδου αποτελεί το γεγονός ότι ο Rossi άρχισε να συνθέτει επιφάνειες σχεδιάζοντας από μια ευρύτερη παλέτα λεπτομερειών, ενώ τα κτιριολογικά του έγιναν πιο πολύπλοκα. Σε αντίθεση με την πρώτη φάση, στην οποία τα έργα του δεν εμφάνιζαν ιστορικές λεπτομέρειες και φανέρωναν την αρχαϊκή απλότητα της μορφής. Ταυτόχρονα πολλαπλασιάστηκαν και εμφανίστηκαν και σε χώρες εκτός Ευρώπης, συντελώντας σε μια παγκοσμιοποίηση.

Στο σημείο αυτό, θα επιχειρηθεί μια συνοπτική αναφορά στις θεωρίες του βιβλίου 'Η αρχιτεκτονική της πόλης' (1966), ώστε να γίνει η εισαγωγή στην έννοια της τυπολογίας, βασικό στοιχείο της συνθετικής διαδικασίας του αρχιτέκτονα όσον αφορά στα θραύσματα. Μέσα από το βιβλίο αυτό, ο Aldo Rossi ερευνά τη δομή της πόλης, που αποτελεί ένα αυτονομημένο πεδίο, για να ισχυριστεί την αυτονομία της αρχιτεκτονικής ως επιστήμης. Θεωρεί λοιπόν ότι η πόλη αποτελείται από κατοικίες και πρωτογενή στοιχεία ('καταλύτες' – στοιχεία που μπορούν να καθυστερήσουν ή να επιταχύνουν τη διαδικασία αστικοποίησης στην πόλη, όπως για παράδειγμα τα μνημεία), ενώ παράλληλα αποτελεί έργο των χεριών του ανθρώπου. Στη συνέχεια περιγράφει τα στοιχεία από τα οποία είναι κατασκευασμένη η πόλη, τα οποία τα χαρακτηρίζει ως αστικούς συντελεστές (κτίριο, δρόμος, οικοδομικό τετράγωνο, μνημείο) οι οποίοι γίνονται κατανοητοί μέσω της μνήμης.[8]



.59



.60

.61 Aldo Rossi, 1971

.62 Giorgio de Chirico, 1913

Η θέληση του Rossi να αποσαφηνίσει και να διατάξει τους αστικούς συντελεστές, τον οδήγησε στη μελέτη της τυπολογίας των κτιρίων σε σχέση με την πόλη (μια ιδέα που προϋπήρχε στις ιταλικές θεωρητικές μελέτες).[9] Ο τύπος είναι κάτι που προηγείται της μορφής, παραμένει αναλλοίωτος παρ' όλες τις αλλαγές της, είναι υποδηλωτικός και γενικός, γι' αυτό και ο αρχιτεκτονικός τύπος δεν έχει ακριβή μορφή ή περιεχόμενο. Ο Rossi αναφέρει συγκεκριμένα: «Κανένας τύπος δεν μπορεί να προσδιοριστεί με μία συγκεκριμένη μορφή, αλλά όλες οι αρχιτεκτονικές μορφές μπορούν να αναφέρονται σε τύπους».[10] Έτσι εξηγείται και το ενδιαφέρον του για την Νεοκλασική αρχιτεκτονική, αφού αυτήν την περίοδο καταγράφεται η 'γέννηση' μιας ολόκληρης σειράς από καινούριους τύπους κτιρίων. Ο αρχιτέκτονας, εμβαθύνοντας τη θεωρία του Quatremere de Quincy,[11] θεωρεί ότι οι σύμφυτες αξίες ενός αρχιτεκτονικού τύπου έχουν διαχρονικό χαρακτήρα και μπορούν να εξαχθούν από την ιστορία, μέσω μιας ερμηνευτικής διαδικασίας. Για εκείνον, ο αρχιτεκτονικός τύπος αποτελούσε την ίδια την ιδέα της αρχιτεκτονικής.

Η εισαγωγή της έννοιας του τύπου θα επιτρέψει στον Rossi να κάνει ένα νέο είδος ταξινόμησης που θα γίνει απαραίτητο εργαλείο για την ερμηνεία της πόλης, μέσω του κατακερματισμού. Ο κατακερματισμός για τον Rossi δεν αποτέλεσε μόνο ένα εργαλείο ανάλυσης της πόλης, αλλά τη βασική σχεδιαστική του μέθοδο. Το κτίριο, για τον Rossi, αποτελούσε έναν άξονα γύρω από τον οποίον συλλέγονται διαφορετικά τυπολογικά συστήματα.[12] Ο άξονας αυτός διευκολύνει την κατασκευή, τη σχέση δηλαδή μεταξύ των στοιχείων (μία κλειστή πλατεία, έναν πύργο σε στύλους, ένα τεχνολογικό κιγκλίδωμα, ένα θόλο). Η κατασκευή σε αυτήν την περίπτωση, είναι η δυνατότητα χειρισμού όλων αυτών των στοιχείων, το δέσιμό τους και ο συσχετισμός τους.

Ο πρώτος κανόνας του Rossi για την αρχιτεκτονική ήταν η δυνατότητα να επιτευχθεί μια μορφή μέσα από ένα σύνολο στοιχείων. Υποστήριζε ότι το πλαίσιο της δουλειάς του αρχιτέκτονα αποτελεί η "σχέση μεταξύ των στοιχείων και του όλου, εντός του οποίου αναπτύσσονται".[13] Εργαζόταν πάνω στη λογική των θραυσμάτων και του κολάζ, αγνοώντας την κλίμακα και το πλαίσιο, ερευνώντας τη σχέση της μνήμης με την πόλη.

.63

"... οι πόλεις μολονότι διαρκούν αιώνες είναι στην πραγματικότητα μεγάλοι καταυλισμοί ζωντανών και νεκρών, όπ ου ορισμένα στοιχεία παραμένουν ως σήματα, σύμβολα προειδοποίησης. (...) όπως όταν κοιτάζεις ένα ερείπιο, έτσι και στην πόλη τα περιγράμματα των πραγμάτων γίνονται θολά και συγκεχυμένα".[3]

Επιρροή του Aldo Rossi από τον καλλιτέχνη Mario Sironi (1885-1961).

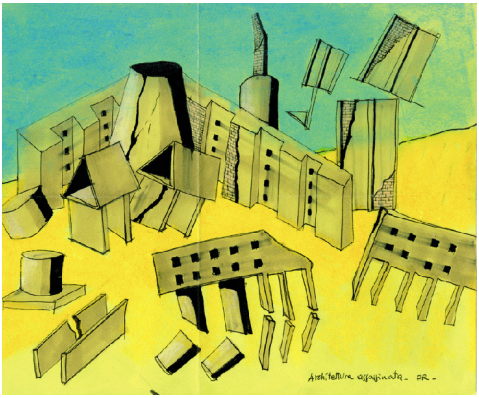
.64

.65

.66

Αναφέρει συγκεκριμένα: «Την πόλη και τους τόπους που κατοικούμε πρέπει να τους αντιλαμβανόμαστε ως τμήματα της πραγματικότητας της ανθρώπινης ζωής».[14] Ο Rossi αγαπούσε το αποσπασματικό. Το ζήτημα του αποσπασματικού, του θραύσματος ήταν πολύ σημαντικό στην αρχιτεκτονική του. Γοητευόταν από τα ερείπια μιας πόλης. Αποτελούσαν, για εκείνον, υλικό για νέες επινοήσεις. Θεωρούσε ότι μόνο τα ερείπια εκφράζουν ολοκληρωμένα ένα γεγονός και για να συμβεί αυτό πρέπει να γίνει δυνατή η σύνδεσή τους με ένα συγκεκριμένο σύστημα, "βασισμένο σε σαφείς υποθέσεις οι οποίες διαθέτουν και αναπτύσσουν μια δικιά τους αξία. Τότε αυτά τα ερείπια δημιουργούν την πραγματικότητα".[15] Αυτή η δημιουργία είναι μια έμμεση συνέπεια της σχέσης της αρχιτεκτονικής με τα αντικείμενα και την πόλη, με τις ιδέες και την ιστορία.[16]

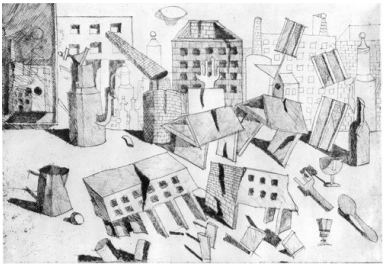
Τα ερείπια, όπως και τα μνημεία, αποτελούσαν πρωτογενή στοιχεία για τον Aldo Rossi, λειτουργώντας, όπως προαναφέρθηκε, ως καταλύτες στην εξέλιξη της πόλης. Ήταν απαραίτητη η σύνδεση τους σε ένα σύστημα, προκειμένου να μην αποτελούν 'βαλσαμωμένα σώματα', μουσειακά κομμάτια εντός της πόλης, τα οποία ο αρχιτέκτονας χαρακτήριζε 'παθολογικά'. Ο μετασχηματισμός αρχαίων μνημείων, ακόμα και οι αστικοί μετασχηματισμοί αποτελούσαν τον καλύτερο προσδιορισμό της αρχιτεκτονικής, σύμφωνα με τον Rossi.[17] Σε αυτή την περίπτωση, της απόκτησης δηλαδή διαφορετικών λειτουργιών στο πέρασμα του χρόνου, το μνημείο αντανακλά τη μέγιστη λειτουργική ελευθερία. Με αυτό τον τρόπο δικαιολογείται και ο ισχυρισμός του ότι "η αρχιτεκτονική είναι ανεξάρτητη της λειτουργίας".[18]



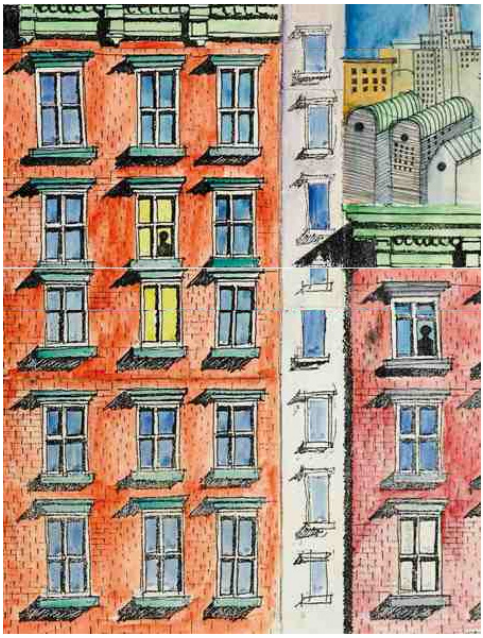
.67

.68

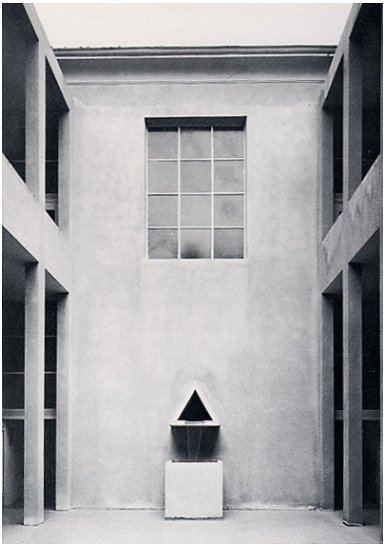
"έτρεφα πάντοτε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις μορφές και τα πράγματα, όμως τα αντιλαμβανόμουν ως την τελική στιγμή ενός πολύπλοκου συστήματος,(...)Αγαπώ την αρχή και το τέλος των πραγμάτων, αλλά κυρίως τα πράγματα που κομματιάζονται και επανασυντίθενται, τις αρχαιολογικές ανασκαφές και τις χειρουργικές επεμβάσεις. Προτιμώ τα πράγματα που βιώθηκαν και εγκαταλείφθηκαν".[4]



.69



.70



.71

Το 'θραύσμα' στο έργο του.

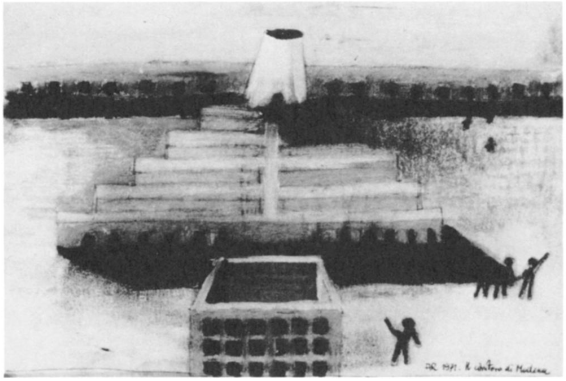
Η έννοια της θραυσματικότητας στο έργο του Aldo Rossi γίνεται εξαιρετικά εμφανής στη μελέτη του για το κοιμητήριο στη Modena (1971). Τα σχέδια του αρχιτέκτονα αποτελούνταν από εικόνες των οποίων πηγή ήταν ο De Chirico.[19] Φόρμες κλειστές, προϊόντα μιας αποκρυσταλλωμένης αντίληψης του θανάτου, αποτύπωναν ένα έργο "παγωμένο σε χώρους που έχουν εγκαταλειφθεί από το χρόνο, (...) χώροι όπου η αποξένωσή τους έχει γίνει ιερή",[20] όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Tafuri (μεταφυσική αυλή στο σχολείο De Amicis στο Broni, 1970, εικ. 71). Ο τόπος της Μοδένα, όπως και τα τοπία των μεταφυσικών πόλεων του de Chirico φέρνουν τον θεατή αντιμέτωπο με μια προβολή ονειρικών εικόνων, όπου το παρελθόν και το μέλλον συμπλέκονται σε μια απροσδιόριστη χρονική στιγμή. Λες και ο χρόνος έχει ακινητοποιηθεί σε μια μετέωρη ισορροπία ή αλλιώς "έχει ακινητοποιηθεί μέσα στη σιγή της μνήμης".[21] Ο Rossi στο έργο αυτό, έβλεπε τη διαμόρφωση των οστών στο ανθρώπινο σώμα σαν σειρά από κατάγματα και γοητευόταν από την επανασύνθεσή τους (στη προσέγγιση αυτή συνέβαλε και το γεγονός των συνεχόμενων ατυχημάτων που είχε). Προσπαθούσε να εντάξει στο έργο του τα αντικείμενα που ήταν αποτέλεσμα μιας βλάβης, μιας καταστροφής, μιας εγκατάλειψης και η σύνθεσή τους αποτελούσε κύριο μέλημα για εκείνον.[22]

Χαρακτηριστικό είναι το χαρακτικό του, με τίτλο 'dieses ist lange her' (τώρα αυτό έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί) το 1975, στο οποίο παρουσίασε τα όνειρά του σε κατάσταση κατάρρευσης. (εικ. 69) Μια παγωμένη κατάρρευση, σαν να είχε σταματήσει το χρόνο και πρόβαλε τα θραύσματα που αιωρούνταν ακίνητα σε έναν άδειο χώρο.[23]

Η αποσπασματικότητα στο έργο του Aldo Rossi αποδεικνύεται πλήρως με την ιδέα του για την αναλογική σχεδιαστική διαδικασία. Το κύριο χαρακτηριστικό της αναλογίας του αρχιτέκτονα είναι η σύνδεση κομματιών και μερών, προϊόντων της μνήμης, της ιστορίας και της εμπειρίας του, με στόχο τη δημιουργία μιας μορφής, πάνω σε έναν προκαθορισμένο τύπο. Ο ίδιος αναφέρει ότι: « η πόλη είναι ένα μορφολογικό σύνολο κομματιών, από φόρμες και τύπους που συνυπάρχουν στην ιστορία».[24] Είναι γεγονός ότι πίσω από κάθε έργο του Rossi κινείται ένας κόσμος από αντικείμενα και φόρμες. Ένας κόσμος πολύ

. 72

. 73

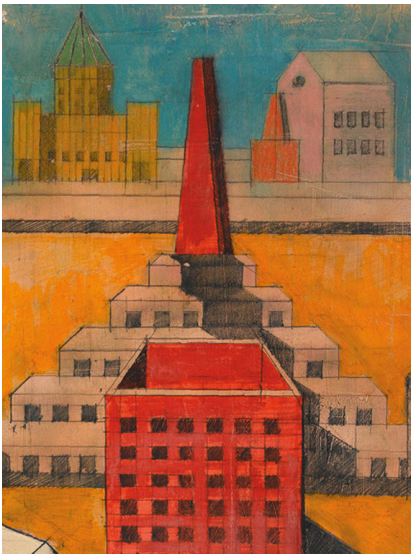


. 74

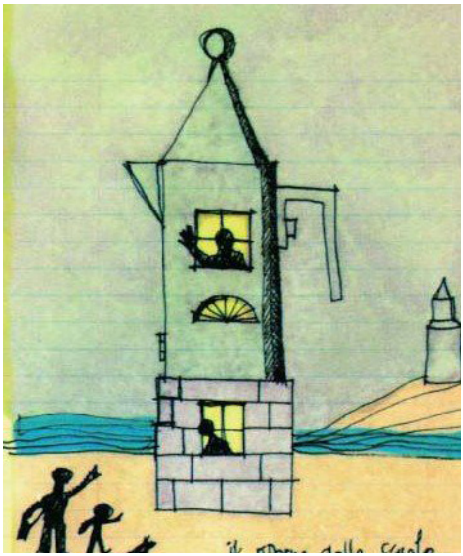
Στα σχέδιά του Rossi οι μορφές του έρχονται σε αντίθεση με του de Chirico που είναι στατικές. Οι μορφές του Rossi είναι πάντα σε κίνηση, χειρονομούν, περπατούν, στηρίζονται. Μικροσκοπικές φιγούρες αναδύονται από παράθυρα, πόρτες και στοές ή είναι έυθυμες σε ένα αστικό σκηνικό.

. 75

πλούσιος και φορτισμένος, που πολλές φορές δεν είναι εύκολο να αποκωδικοποιηθεί. Όλα αυτά τα έργα του είναι πάντα δεμένα με την πόλη με συγκεκριμένο τρόπο και περιέχουν πολλαπλές τυπολογίες και στιλιστικές αναφορές.

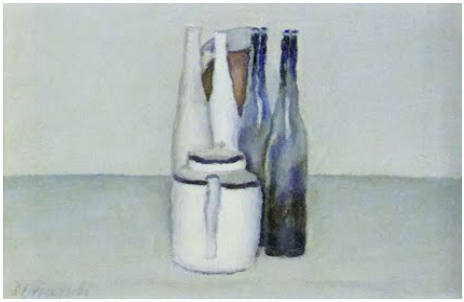


.76



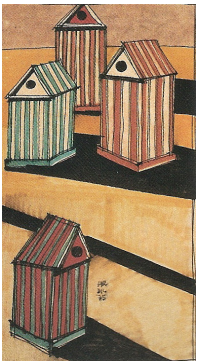
.77

.78



.79

.80



.81

"Ίσως η παρατήρηση των πραγμάτων αποτέλεσε για εμένα την πιο σημαντική μορφοπλαστική παιδεία. Κατόπιν η παρατήρηση αυτή μετατράπηκε σε ανάμνηση αυτών των πραγμάτων. Τώρα τα βλέπω σαν εργαλεία τοποθετημένα ωραία στη σειρά παρατεταγμένα σαν σε βοτανολόγο, σε κατάλογο, σε λεξικό. (...) Μόνο η διακριτική οργάνωση επιτρέπει τις αναποδιές, την ποικιλία, τις χαρές και τις απογοητεύσεις".[5]

"η ιδέα της αναλογίας ήταν για εμένα ένα πεδίο πιθανοτήτων, ορισμών, οι οποίοι πλησίαζαν το αντικείμενο παραπέμποντας ο ένας στον άλλο. Διασταυρώνονταν όπως οι διαδρομές των τρένων".[6]

Η έννοια της 'αναλογίας' και η 'Αναλογική πόλη'.

Ο όρος 'αναλογικό' χρησιμοποιήθηκε, για πρώτη φορά, από τον Rossi στο βιβλίο του 'Η αρχιτεκτονική της πόλης', χωρίς ποτέ ωστόσο να είχε εξηγήσει το ακριβές νόημα του όρου αναλογία (analogy).[25] Για τον ορισμό της έννοιας χρησιμοποίησε πολλές διαφορετικές και συχνά αντικρουόμενες αναφορές. Αρχικά, τη διατύπωση του Carl Jung, ο οποίος διαχώρισε τη λογική από την αναλογική σκέψη, λέγοντας ότι: «Λογική σκέψη είναι αυτό που εκφράζουμε με λόγια, απευθυνόμενη στον εξωτερικό κόσμο, μέσω της ομιλίας. Αναλογική σκέψη είναι αυτό που αισθάνεσαι αλλά είναι μη πραγματικό, το φαντάζεσαι αλλά είναι σιωπηλό, δεν είναι ομιλία αλλά ένας στοχασμός από θέματα του παρελθόντος, ένας εσωτερικός μονόλογος». Έπειτα τον ορισμό του Gilbert Ryle, ο οποίος στο βιβλίο του 'The concept of Mind' (1949) τονίζει πως: «η αναλογία συνίσταται σε πράγματα που έχουμε ήδη μάθει μέσα από μία διαδικασία της οποίας αναφέρεται μόνο το αποτέλεσμα. Θεωρούμε ακριβείς ή λανθασμένους μονάχα τους πολλαπλασιασμούς που έχουν ήδη ολοκληρωθεί».[26] Τέλος ο Rossi αναφέρει και τη μαθηματική ή λογική ιδέα της αναλογίας όπου "με αφορμή τη συμφωνία ορισμένων χαρακτηριστικών και ιδιοτήτων κάποιων αντικειμένων συμπεραίνουμε πιθανολογικά τη συμφωνία αυτών των αντικειμένων και στα υπόλοιπα χαρακτηριστικά τους".[27]

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο ίδιος ο αρχιτέκτονας παρουσιάζει μια ασάφεια στην χρήση της αναλογίας. Εντούτοις, μελετώντας την 'Αναλογική πόλη' μπορεί να υποστηριχτεί ότι η αναλογία του Rossi έχει ομοιότητες με την έννοια της 'μεταφοράς' του Αριστοτέλη. Η 'μεταφορά' σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, περιγράφει το φαινόμενο της αντικατάστασης λέξεων εντός ενός συγκεκριμένου πλαισίου, ώστε να προκύψει νοηματική ένταση. Η συσχέτιση των δύο όρων, μεταφοράς και αναλογίας, οφείλεται στον de Saussure ο οποίος είχε δώσει παρόμοιο ορισμό στην αναλογία.[28]

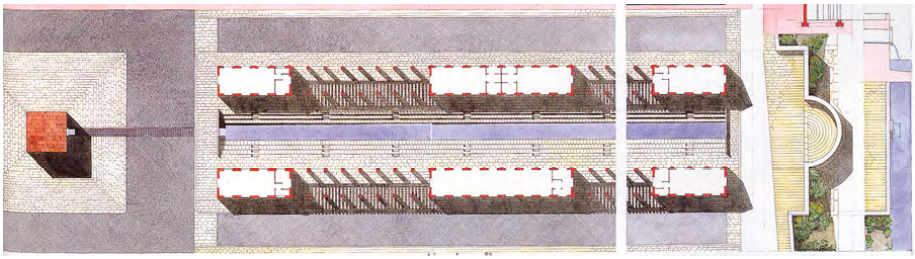
Γενικότερα, η ιδέα της αναλογίας αποτέλεσε για τον Rossi ένα πεδίο πιθανοτήτων, ορισμών και συσχετισμών με αντικείμενα που μας περιβάλλουν (σχέση με τα αντικείμενα του Giorgio Morandi, εικ. 79). Η μορφή και η θέση αυτών των πραγμάτων ήταν οικείες στον αρχιτέκτονα και τροφοδοτούσαν το έργο του αποκτώντας διαφορετικό

.82 Aldo Rossi, 1972

.83 Giorgio de Chirico, 1914

.84 Aldo Rossi, 1971

.85 Giorgio de Chirico, 1913

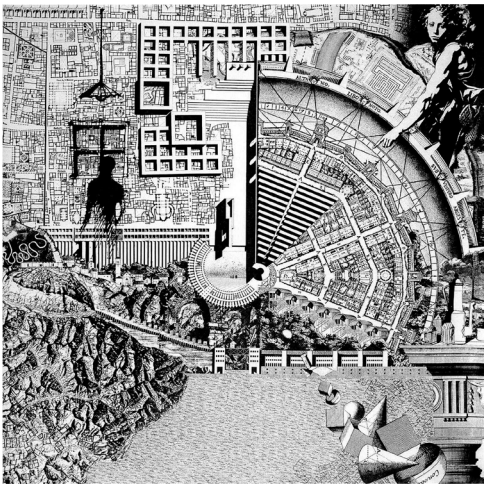


.86

νόημα μέσα από αυτό. Ο ίδιος εξήγησε ότι η αναλογία "προσφεύγει σε τύπους και σε συγκεκριμένες μορφές μέγιστης δυνατής καθαρότητας, οι οποίες αφυπνίζουν ένα είδος συλλογικής μνήμης".[29] Χρησιμοποίησε την αναλογία ως μέσο καταγραφής της διαμορφωμένης εμπειρίας του. Οι δομές και οι μορφές που αποτέλεσαν βιώματα για τον αρχιτέκτονα, είτε γιατί τις είχε γνωρίσει, είτε γιατί τις είχε ο ίδιος δημιουργήσει σε προηγούμενο έργο του, αποτυπώθηκαν μέσα του και έβρισκαν κάθε φορά διέξοδο σε μια καινούργια δουλειά με τη μορφή αναλογιών. Οι αναλογίες αυτές λειτουργούσαν στο στάδιο της έμπνευσης λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά, είτε ως ενστικτώδεις χειρονομίες, είτε ως σαφείς αναφορά σε συγκεκριμένες αρχιτεκτονικές εικόνες. Πέραν, όμως, της βιωματικής λειτουργίας της αναλογίας στον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό του Aldo Rossi, η αναλογική θεώρηση αποτέλεσε μια μέθοδο που είχε τη δύναμη να τροφοδοτεί, κάθε φορά, με νέα στοιχεία τη συνθετική διαδικασία.

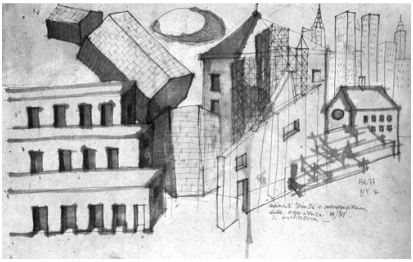
Η έννοια της αναλογίας του Aldo Rossi επηρέασε έντονα μια ομάδα φοιτητών (μεταξύ των οποίων οι Herzog and de Meuron) στο Πολυτεχνείο τη Ζυρίχης κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του, την περίοδο 1972-1975. Το έργο της ομάδας με επικεφαλής τον Miroslav Sik, ονομάστηκε 'Αναλογική αρχιτεκτονική' (Analogue Architecture) και παρουσιάστηκε το 1987 σε μια έκθεση στη Ζυρίχη. Η δουλειά αυτή προσπάθησε να ξεφύγει από την στενόμυαλη εμπειρική έρευνα και να μπει στην καθημερινότητα, επιδιώκοντας την επαφή με τον κόσμο. Χρησιμοποίησε γνωστές μορφές απεικόνισης όπως οι πίνακες διάταξης (storyboards) και τα κόμικς (comic strips), ενώ αποτελούνταν από εντυπωσιακά προοπτικά σχέδια, εκτελεσμένα με ακρίβεια, στα οποία διαφαίνονταν οι επιρροές των Hopper, de Chirico και των comics της Marvel. Τα σχέδια αυτά απεικόνιζαν "τη μελαγχολία μιας αραιοκατοικημένης πόλης στο απαλό φως του πρωινού", με μια αξιοσημείωτη δομική ποιότητα.[30]

Η έκθεση αυτή αποτέλεσε μια απάντηση στη στείρα μοντερνιστική θεωρία και ανέπτυξε μια κριτική αντιμετώπιση απέναντι στην οικοδόμηση στην πόλη, η οποία αντικατόπτριζε τη θεωρία των αρχιτεκτόνων στην Ελβετία που άντεξαν, σε μεγάλο βαθμό, τη διάβρωση της παγκοσμιοποίησης. Αργότερα, φυσικά, αρκετοί διαπρεπείς αρχιτέκτονες (ανάμεσα τους και οι Herzog and de Meuron) ενέδωσαν στις δυνατότητες



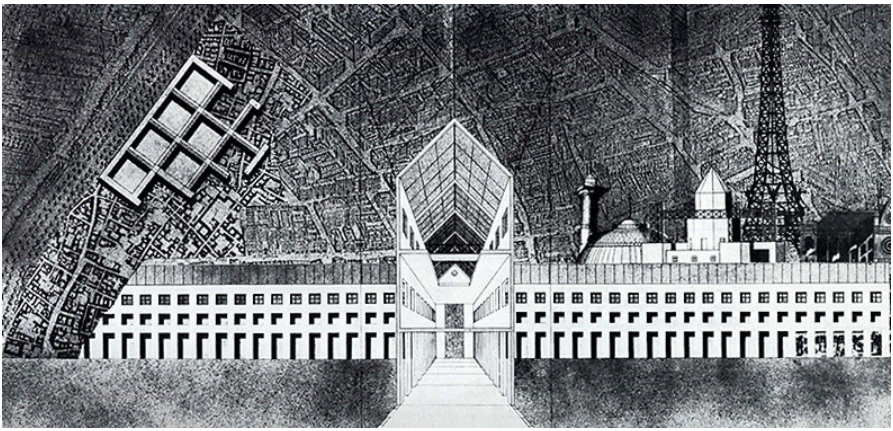
.87 Aldo Rossi, Αναλογική πόλη, 1976

.88



.89

.90



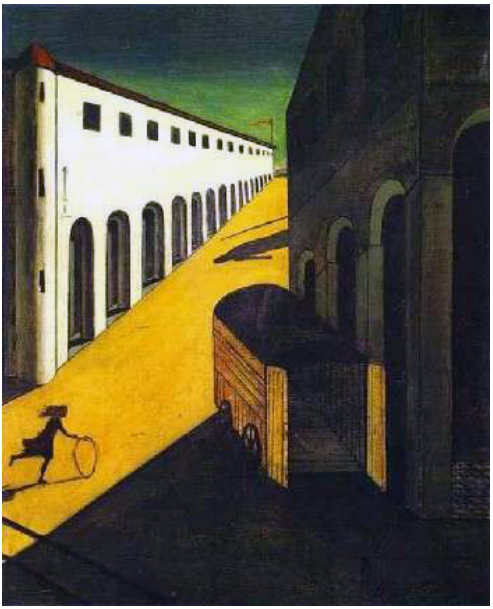
.91

της παγκόσμιας πρακτικής, προβάλλοντας μια αποδοκιμασία προς την 'Αναλογική αρχιτεκτονική' και των προηγούμενων απόψεών τους. Από εκείνη τη στιγμή και έπειτα η 'Αναλογική αρχιτεκτονική' θεωρήθηκε ξεπερασμένη και επαρχιακή.[31]

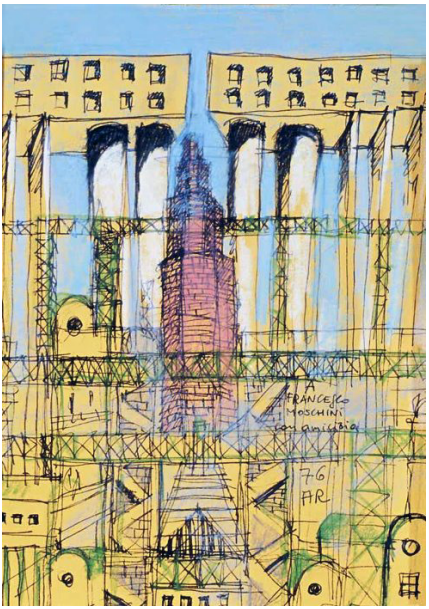
Το σχέδιο της 'Αναλογικής πόλης' του Aldo Rossi (1976) απέδειξε πως η πόλη μπορεί να απεικονιστεί, χρησιμοποιώντας την έννοια ότι διαμένει στο εσωτερικό αναγνωρίσιμων ή αναφορικών μορφών. Εμπνευσμένη από τα έργα του Canaletto, η 'Αναλογική πόλη' ή 'πόλη κατ' αναλογία' αποτελούσε μια σύνθετη διαδικασία με μια σουρεαλιστική βάση η οποία, ξεκινώντας από ορισμένα γεγονότα της αστικής πραγματικότητας, επιδίωξε να κατασκευάσει μια νέα πραγματικότητα μέσω της χρήσης αναλογιών. Αποτέλεσε έναν εναλλακτικό τρόπο προσέγγισης της πόλης, ο οποίος συσχετιζόταν, περισσότερο, με τη φαντασία, τη διαίσθηση και τα προσωπικά βιώματα, παρά με την ορθολογιστική σκέψη που μέχρι τότε είχε καθοδηγήσει τις τυπολογικές αναλύσεις της Tendenza. Παράλληλα, ήταν μια απάντηση, του Aldo Rossi, "στη διαστρέβλωση που είχε εισάγει το θέμα της ταυτότητας σε σε μια ορθολογιστική ανάγνωση της πόλης".[32] Η αναλογία που πρότεινε κατέφευγε σε αντιστοιχίες που μπορούσαν να γίνουν κατανοητές μόνο εντός της ομάδας ανθρώπων που μοιράζονταν κοινή κουλτούρα και μνήμη.

Η 'Αναλογική πόλη' φαίνεται να ανέτρεψε την πραγματική πόλη. Τη στιγμή που η πραγματική πόλη για τον Rossi, όπως την παρουσίασε στο βιβλίο του 'Η αρχιτεκτονική της πόλης', αντιπροσώπευε επαληθεύσιμα στοιχεία και αρχαιολογικά τεχνουργήματα, είχε μια συγκεκριμένη μορφή και αναφερόταν σε συγκεκριμένο τόπο και χρόνο, η 'Αναλογική πόλη' εκτόπισε τις ιδιαιτερότητες του χρόνου και του τόπου και πρότεινε μια διαφορετική πραγματικότητα, μια ψυχολογική πραγματικότητα βασισμένη στη μνήμη.

Η 'Αναλογική πόλη', λοιπόν, ήταν η πόλη της μνήμης, η βιωμένη πόλη και γι' αυτήν δεν είναι δυνατό να υπάρξει ένας πραγματικός χώρος. Έτσι ο αρχιτέκτονας την παρουσίασε σε ένα κολάζ, το 1976, με επιρροές από το παρελθόν (σχέση με προηγούμενα έργα του). Η κατασκευή του κολάζ κατέστη δυνατή μόνο με τη χρήση του τύπου. Ο ίδιος ο Rossi υποστήριξε πως: «η αναλυτική και συνθετική χρήση της τυπολογίας είναι αναγκαία, πάντοτε όμως διαλέγοντας τυπολογίες



.92

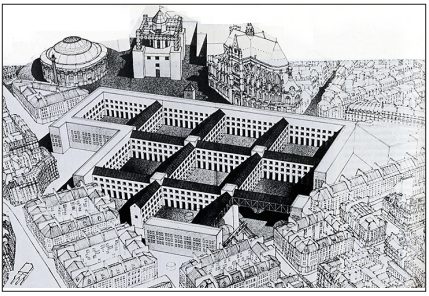


.93

"θα μπορούσα να μιλήσω για τις σχέσεις μου με τις πόλεις, όπως για τις σχέσεις με τα πρόσωπα. Αλλά κατά κάποιαν έννοια, οι πρώτες είναι πιο πλούσιες γιατί περιλαμβάνουν και τα πρόσωπα".[7]

.94

.95



.96 Canaletto, Capriccio Palladiano, 1753

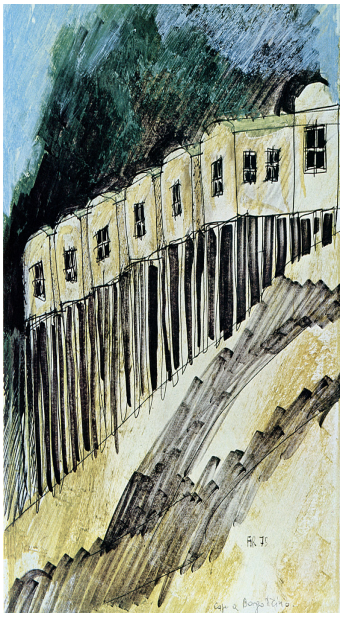
.97 παλάτι Διοκλητιανού 4ος αι.

ικανές ν' αμφισβητήσουν την υπάρχουσα κατάσταση».[33]

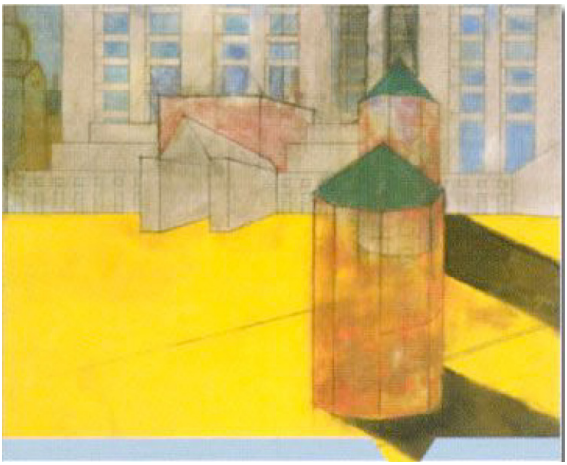
Η έννοια της 'Αναλογικής πόλης' περιλαμβάνει δύο ειδών μετασχηματισμούς, τη γεωγραφική μετάθεση και τη διάλυση της κλίμακας.[34] Ο Aldo Rossi για να καταστήσει κατανοητή τη διαδικασία της γεωγραφικής μετάθεσης, χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το προοπτικό σχέδιο της Βενετίας του Canaletto (Capriccio Palladiano ή Vedute ideate, 1753). Σε αυτήν την, εκτός χρόνου, σύνθεση παρουσιάζονται τρία έργα του Palladio (η γέφυρα του Rialto, η Basilica και το Palazzo Chiericati) τα οποία στην πραγματικότητα βρίσκονται σε τελείως διαφορετικά μέρη και ο καλλιτέχνης τα απεικονίζει σε ένα τόπο, δίνοντας την εντύπωση ότι αποτύπωσε ένα πραγματικό τοπίο της πόλης (εικ. 96). Η γεωγραφική μεταφορά των συγκεκριμένων μνημείων δημιουργεί μία πόλη που είναι οικεία, αλλά που στην πραγματικότητα δεν υφίσταται. Σύμφωνα με τον Aldo Rossi, ο συγκεκριμένος πίνακας αποτελεί μια σχεδιαστική πρόταση. "Μια λογικο-μορφολογική ενέργεια που μπορεί να μεταφραστεί σε έναν τρόπο σχεδιασμού. (…) αποτελεί μια θεωρία αρχιτεκτονικού σχεδιασμού, όπου όλα τα στοιχεία είναι μεν προκαθορισμένα και μορφολογικά ορισμένα, αλλά η σημασία τους εμφανίζεται στο τέλος αυτής της ενέργειας και δίνει το αυθεντικό, απροσδόκητο και πρωτότυπο νόημα όλης της ενέργειας".[35] Ο Canaletto κατάφερε να τοποθετήσει την αρχιτεκτονική του Palladio σε ένα κολάζ και να δημιουργήσει μια εικόνα της Βενετίας, που είναι κατ' αναλογία της πραγματικής.

Ο δεύτερος μετασχηματισμός, που ορίζει τη διάλυση της κλίμακας, επιτρέπει σε ένα μεμονωμένο κτίριο να αναφέρεται αναλογικά σ' ολόκληρη την πόλη. Για τον Rossi η κλίμακα της πόλης είναι ασήμαντη, γιατί πίστευε ότι το νόημά της και η ποιότητά της δεν εδρεύουν εντός των διαφορετικών κλιμάκων, αλλά εντός των πραγματικών κατασκευών της. Είναι χαρακτηριστικές οι αναφορές για την πόλη ως ένα 'τεράστιο σπίτι που έχει φτιάξει ο άνθρωπος' (giant man-made house) ή το 'μακρόκοσμο της ιδιωτικής κατοικίας του ανθρώπου' (individual house of man).[36] Ο αρχιτέκτονας χρησιμοποίησε ως παράδειγμα το παλάτι του Διοκλητιανού στο Split της Κροατίας, προκείμενου να εξηγήσει καλύτερα αυτήν την ιδέα (εικ. 97). Το παλάτι είχε εγκαταλειφθεί, μετά την αποχώρηση των Ρωμαίων, για αρκετούς αιώνες, ώσπου οι κάτοικοι της πόλης, έπειτα από επιθέσεις, κατα-

. 98



. 99



. 100

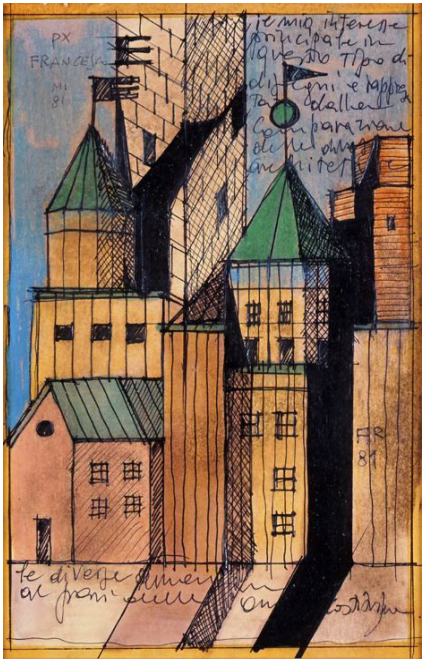
. 101

. 102

σκεύασαν στο εσωτερικό του τις κατοικίες και τα εργαστήριά τους. Ένα ολόκληρό παλάτι μετατράπηκε σε πόλη, γεγονός που αποδεικνύει πλήρως την ιδέα του Rossi για τις διαφορετικές λειτουργίες που μπορεί να φιλοξενήσει μια μορφή στην πάροδο του χρόνου και ότι τελικά ο χρόνος είναι εκείνος που συνδέει πράγματα που ανήκουν σε διαφορετικές κλίμακες και ετερογενή περιβάλλοντα. Τέλος η ιδέα ότι ένα κτίριο έχει τη δυνατότητα να αναφέρεται αναλογικά σε ολόκληρη την πόλη, περιέχει, επιπλέον, την έννοια της σωστής ένταξης ενός κτιρίου, εντός του πλαισίου της πόλης. Για τον Rossi η δημιουργία ενός νέου κτιρίου, πρέπει να θέσει σε λειτουργία μια σειρά μηχανισμών οι οποίοι θα νοηματοδοτήσουν διαφορετικά το πλαίσιο στον οποίο αναφέρονται.

Γενικά η αναλογική χρήση της αρχιτεκτονικής μορφής αποσπά το μεμονωμένο κτίριο από τον αντικειμενικό του καθορισμό στον χρόνο, στον τόπο, σε κάποιο μέγεθος και το αξιοποιεί ως στοιχείο που υποδηλώνει την συνολικότητα της δομής. Επιπλέον, επιτρέπει την χρήση των στοιχείων ενός κτιρίου και των κτιρίων της πόλης ως αντικείμενα – θραύσματα, ένας μηχανισμός που παραπέμπει σε καλλιτέχνες όπως ο Francesco de Giorgio Martini και ο Giorgio de Chirico.[37]

.103 *Aldo Rossi, 1979*



.104 *Aldo Rossi, 1979*

το 'Θέατρο του κόσμου' θυμίζει εικόνες από τα σχέδια του de Chirico και του Sironi

.105 Giorgio de Chirico, 1912

.106 *Mario Sironi, 1922*

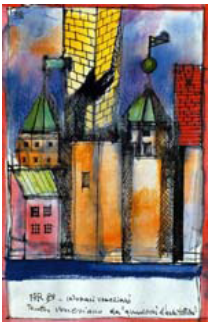
Το 'Θέατρο του κόσμου' (Teatro del Mondo).

Η αναλογική θεώρηση του Rossi αποτυπώνεται πλήρως στο έργο του, για τη Μπιενάλε της Βενετίας το 1979, το 'Θέατρο του κόσμου' (Teatro del Mondo). Το 'Θέατρο του κόσμου', θεωρείται από πολλούς ως το πιο σημαντικό έργο της επαγγελματικής του καταξίωσης. Κατασκευάστηκε πάνω σε ένα είδος ποταμόπλοιου, το οποίο περιφερόταν στα κανάλια της πόλης, ρυμουλκούμενο από ένα καραβάκι. "Μία κατασκευή φτιαγμένη από εφήμερα υλικά: το ξύλο και το μέταλλο", γράφει ο Manfredo Tafuri για αυτό το πλωτό θέατρο.[38]

Το 'Θέατρο του κόσμου' ανήκει σε μια τριλογία έργων του Rossi, που απαρτίζεται από το δημοτικό σχολείο στο Fognano Olona (1972) που έχει σαν αναλογία τη ζωή και ιδιαίτερα το νηπιακό στάδιο και το νεκροταφείο στη Modena (1971) που έχει σαν αναλογία το θάνατο. Ως μεταγενέστερο έργο των δύο προηγούμενων, το 'πλωτό θέατρο' αναφέρεται αναλογικά στο στάδιο μεταξύ ζωής και θανάτου. Ο αρχιτέκτονας υποστηρίζει την αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων για το θέατρο όπου αντιπροσωπεύει τη κάθαρση και όλα τα στάδια της ζωής: τη νεανικότητα, τα γηρατειά, τη ζωή και το θάνατο. Το θέατρο, αναφέρει χαρακτηριστικά "είναι εκείνο που επιτρέπει μια διάσπαση της ύπαρξης, μια αναπαράσταση της σύγχρονης ζωής...".[39]

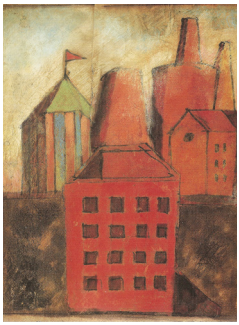
Το 'Θέατρο του κόσμου' βασίζεται σε διαφορετικές αναλογίες. Η οργάνωση των σχεδίων του μπορεί να συγκριθεί με εκείνα των ανατομικών θεάτρων, των μικρών αμφιθεάτρων και του Ρωμαϊκού θεάτρου, όπως επίσης και των Ισπανικών και Βυζαντινών εκκλησιών, σε μια προσπάθεια να προσδιοριστούν οι ομοιότητες μέσα από τις διαφορές. Επίσης ο αρχιτέκτονας σε αυτό το έργο έχει συνδυάσει πολλές εικόνες από τα ταξίδια του και τις εμπειρίες του όπως, οι φάροι της Αμερικής, τα εικονογραφημένα τοπία των γοτθικών πόλεων, οι καμπίνες στον Έλβα (εικ. 106) και αρκετά άλλα. Ταυτόχρονα η ίδια η μορφή του θεάτρου έχει εμφανιστεί ή θυμίζει φιγούρες σε παλαιότερα έργα του.[40]

Το 'Θέατρο του κόσμου' επιλέχτηκε ως παράδειγμα ανάμεσα από όλα τα έργα του Aldo Rossi, όχι μόνο για τον πλούτο των αναλογιών που διαθέτει, συνθέτοντας κομμάτια της ιστορίας και της εμπειρίας του αρχιτέκτονα, αλλά και γιατί ανταποκρίνεται πλήρως στους δύο

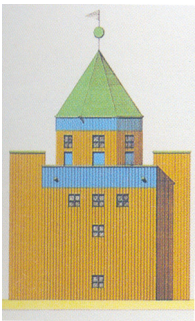


. 107

. 108

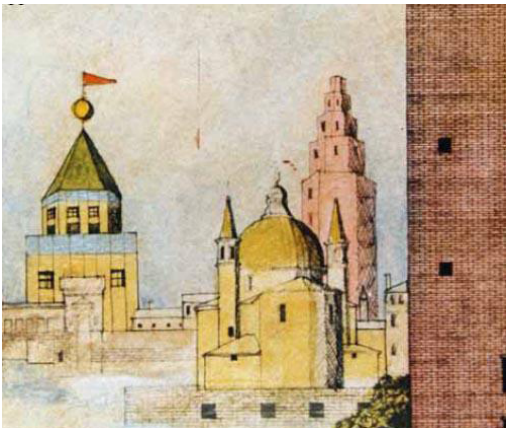


. 109

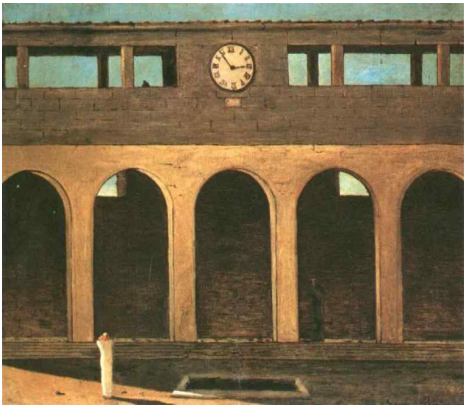


. 110

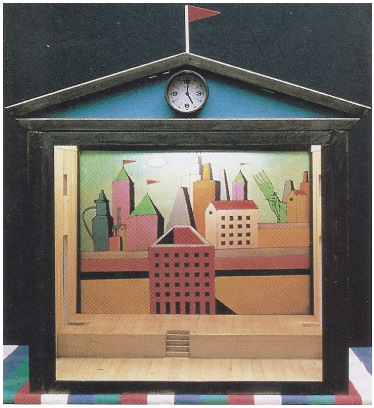
. 111



. 112



. 113 Giorgio de Chirico, 'το αίνιγμα της ώρας', 1914



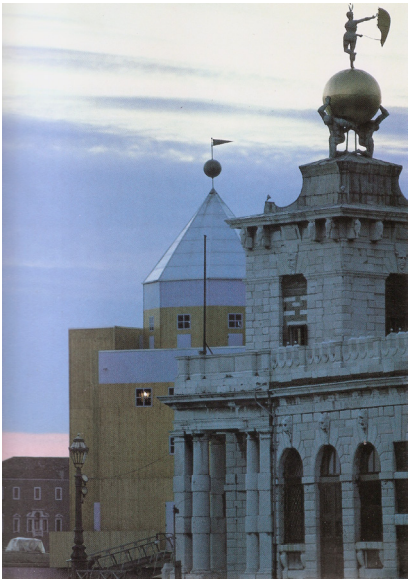
. 114 Aldo Rossi, 'Επιστημονικό θεατράκι', 1978

μετασχηματισμούς που διέπουν την 'Αναλογική πόλη', τη γεωγραφική μετάθεση και, κατ' επέκταση, το πως ένα κτίριο αναφέρεται αναλογικά σε ολόκληρη την πόλη. Με την μετατροπή ενός κτιρίου σε μία πλωτή κατασκευή, ο Rossi κατάφερε να πραγματοποιήσει στη κυριολεξία την ιδέα του για τη μεταφορά μνημείων, δημιουργώντας έτσι διαφορετικά κολάζ της Βενετίας, με τη διαφορά ότι δεν ήταν σχέδια, σαν του Canaletto, αλλά η πραγματικότητα (πρώτος μετασχηματισμός της αναλογικής πόλης).

Θα επιχειρηθεί, στο σημείο αυτό, μια αναγωγή στη γλωσσολογική έννοια της μεταφοράς, δηλαδή στην πλάγια χρήση του λόγου, για να γίνει καλύτερα κατανοητή η διαφορετική νοηματοδότηση της πόλης μέσω της μετακίνησης του θεάτρου. Η πλάγια χρήση του λόγου συνίσταται από αντικαταστάσεις λέξεων, με μη προφανές νόημα, εντός μιας πρότασης, με σκοπό να προκύψει μια νοηματική ένταση και μέσω αυτής να αποκαλυφθούν στοιχεία τα οποία δεν είναι εμφανή και να ενεργοποιηθεί η φαντασία.[41] Είναι σαφές, όμως, ότι δεν προσφέρουν όλες οι αντικαταστάσεις λέξεων νοηματικές εντάσεις. Προϋπόθεση αποτελεί το γεγονός η λέξη να είναι φορτισμένη με ένα βαθύτερο νόημα για να το μεταφέρει αναλογικά, μέσω της σωστής χρήσης του λόγου, σε ολόκληρη την πρόταση.

Αν το θέατρο του Rossi παρομοιαζόταν με μια λέξη η μετακίνησή της όχι μόνο αλλάζει την όψη της πόλης – πλαίσιο, αλλά καταφέρνει να την φορτίσει έντονα κάθε φορά που σταθεροποιείται 'συνομιλώντας' εναρμονισμένα με τα υπόλοιπα κτίρια. Το ίδιο το θέατρο, άλλωστε, αποτελώντας προϊόν αναλογιών που αναφέρονται στη βάση της αρχιτεκτονικής, καταφέρνει να μεταδώσει νοήματα, που έχουν αναφορές στην ιστορία, τη μνήμη και στο περιβάλλον του. Έτσι μπορεί να ερμηνευθεί το πώς ένα μεμονωμένο κτίριο αναφέρεται αναλογικά σ' ολόκληρη την πόλη (δεύτερος μετασχηματισμός της αναλογικής πόλης).

Το 'Θέατρο του κόσμου' κατάφερε να αποτελέσει 'κομμάτι' της πόλης. Ένα ξένο σώμα, ένα θραύσμα το οποίο εναρμονίζεται εντυπωσιακά, στην κορυφογραμμή της πόλης, με τα υπόλοιπα κτίρια. Ήταν ένα θέατρο που πρόσφερε χώρο για θέαμα και ταυτόχρονα αποτελούσε το ίδιο θέαμα, όπως γνωστά κτίρια θεάτρου (η Σκάλα του Μιλάνου ή η Όπερα του Παρισιού). Ο αρχιτέκτονας στο έργο αυτό συμπύκνωσε όλη την εικόνα που είχε για την Βενετία, "κατάφερε να αιχμαλωτίσει το



. 115

"Όπως μια άδεια θεατρική σκηνή αναμένει μια παράσταση, έτσι και η πόλη εξαρτάται από τη δική μας συμμετοχή για να επανέρθει στη ζωή και γι' αυτό η αρχιτεκτονική αποτελεί το αναγκαίο σκηνικό".[8]

Το 'Θέατρο του κόσμου' μετα το τέλος της Μπιεννάλε, ταξίδεψε στα παράλια της Αδριατικής σταματώντας σε λιμάνια που ήταν Ενετικές αποικίες.

. 116

. 117

πνεύμα της", όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Moneo.[42] Ο ίδιος ο Rossi το παρουσίασε ως τον απόγονο της αρχιτεκτονικής της Βενετίας. Φρόντισε λοιπόν να φανεί τόσο πολύτιμο όσο και η αρχιτεκτονική της πόλης, που στέκει ακίνητη για αιώνες, ανακαλώντας οτιδήποτε του είχε φέρει στο νου η ίδια η πόλη.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Tafuri Manfredo, History of Italian architecture 1944-1985, Cambrigde, Massachusetts, MIT Press, 1989, σ. 135.

2. **Ο Massimo Scolari ονομάζει αυτή την μέθοδο 'αποξένωση' (estrangement), η οποία έχει αναφορά στη λογοτεχνική διαδικασία της Ρωσικής φορμαλιστικής σχολής (Shklovsky), η οποία περιέγραφε ένα οικείο αντικείμενο ή μια κατάσταση σαν να τα έβλεπε για πρώτη φορά, χωρίς να τα αναγνωρίζει ή να τα ονομάζει.**
Scolari Massimo, The New Architecture and the Avant-Garde, από K. Michael Hays, Architecture theory since 1968, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, σ.103

3. Moneo Rafael, Theoretical axniety and design strategies in the work of eight contemporary architects, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004, σ. 105.

4. Architectural Design, Rational Traces, vol 77, No 5, Λονδίνο, 2007, σ. 13.

5. **Genious loci: θεότητα του τόπου που επόπτευε και παρενέβαινε σε οτιδήποτε συνέβαινε σ' αυτόν τον τόπο. Locus: μοναδική και οικουμενική σχέση που υπάρχει ανάμεσα σ' ένα συγκεκριμένο τόπο και στις κατασκευές που υπάρχουν σ' αυτόν τον τόπο. Ο Aldo Rossi περιγράφει το Locus σαν μια σχέση με μια συγκεκριμένη τοποθεσία. Έχει σχέση με τη μνήμη, τη συλλογική μνήμη. Είναι μια διασταύρωση του τόπου, του χρόνου, της μορφής και μια σειρά από αρχαία και πιο σύγχρονα γεγονότα."η πόλη είναι η αποθήκη της ιστορίας" όπως και "η πόλη είναι το locus της συλλογικής μνήμης". Η μνήμη αποτελεί το συνδετικό νήμα αυτής της πολύπλοκης δομής, της συλλογικής φύσης και της ατομικότητας των αστικών συντελεστών, δύο πράγματα που βρίσκονται εντός της ίδιας αστικής δομής. Εντός αυτής της δομής, η μνήμη γίνεται η συνείδηση της πόλης. " Οι Ρωμαίοι χτίζοντας τις καινούριες πόλεις τους επαναλάμβαναν τα ίδια στοιχεία στα κτίρια τους γιατί ήξεραν ότι το 'locus' θα τα διαφοροποιήσει".**
Rossi Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μτφρ. Πετρίδου Βασιλική, Θεσσαλονίκη, University Studio press, 1991, σ. 80,
Eisenman Peter, The houses of Memory: The Texts of Analogy, από Rossi Aldo, Architecture of the city, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, σ. 7.

6. Moneo, ό.π., σ. 106.

7. ό.π., σ. 107. (γενικά για τις δύο περιόδους του Aldo Rossi, σ. 104-109)

8. Σχετικά με την επεξήγηση των θεωριών του βιβλίου 'Η αρχιτεκτονική της πόλης', βλέπε: Eisenman, ό.π., σ. 4-10,
Moneo Rafael, Aldo Rossi: The idea of Architecture and the Modena Cemetery, μτφρ. Giral Angela, από K. Michael Hays, Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984, New York, Princeton Architectural Press, 1998, σ. 109-116.

9. **"Η τυπολογική έρευνα του Rossi περιορίζεται, όχι συμπτωματικά, στην αυτοπεριγραφικότητα (self-description): ο τύπος, η ακινησία, η ανυπαρξία ιστορίας, η επανάληψη, ανακαλούν τη θέληση του Tessenow για αφέλεια (naivete). Με τον τρόπο αυτό, το σύμπαν του Rossi μπορεί να βιωθεί ως ένα δαιδαλώδες τοπίο του οποίου οι παραπλανητικές διαδρομές, εξαιτίας της μνήμης του καλλιτέχνη, μπερδεύουν τον επισκέπτη".**
Tafuri, ό.π., σ. 138.

10. Rossi, ό.π., σ. 175.

11. **Quatremere de Quincy (1755-1849): "Η λέξη τύπος δεν αντιπροσωπεύει τόσο την εικόνα ενός πράγματος το οποίο πρέπει να αντιγραφεί ή να μιμηθεί τέλεια, όσο την ιδέα ενός στοιχείου που πρέπει το ίδιο να χρησιμεύσει ως κανόνας για το μοντέλο. Το μοντέλο, κατανοητό από την άποψη της πρακτικής της τέχνης, είναι ένα αντικείμενο το οποίο πρέπει να επαναλαμβάνεται όπως είναι. Ο τύπος, αντίθετα, είναι ένα αντικείμενο βάσει του οποίου, ο καθένας μπορεί να συλλάβει έργα τα οποία δεν μοιάζουν καθόλου μεταξύ τους".**
K. Michael Hays, ό.π., σ. 617-620.

12. ό.π., σ. 110.
13. Rossi, ό.π., σ. 190.
14. ό.π., σ. 85.
15. ό.π., σ. 200.
16. Eisenman, ό.π., σ. 11.
17. ό.π., σ. 6.
18. Rossi, ό.π., σ. 60.
19. K. Michael Hays, ό.π., σ. 116.
20. Tafuri, ό.π., σ. 140.

21. Λοϊζίδη Νίκη, Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση, Αθήνα, Νεφέλη, 1987, σ. 80.

22. Rossi Aldo, Επιστημονική αυτοβιογραφία, μτφρ. Πατέστος Κωνσταντίνος, Αθήνα, Εστία, 1995, σ. 28-38.

23. Tafuri, ό.π., σ. 139.
24. Rossi, ό.π., σ. 70.
25. ό.π., σ. 262.

26. Kourkoulas Andreas, Ph.D Thesis, Linguistics in Architectural theory and criticism after modernism, Barlett School of Architecture and Planning, 1986, σ. 176.

27. Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη, Αθήνα, Νίκας,1972, λήμμα: Αναλογία, σ. 4
28. Kourkoulas, ό.π., σ. 140.
29. Rossi, Επιστημονική αυτοβιογραφία, ό.π., σ. 50.

30. Architectural Design, Rational Traces, vol 77, No 5, Λονδίνο, 2007, σ. 24.

31. Caruso Adam, What happened to Analogue Architecture, A.A files, τεύχος 59, London, 2009, σ. 74-75.

32. Eisenman, ό.π., σ. 4.
33. Rossi, ό.π., σ. 105.

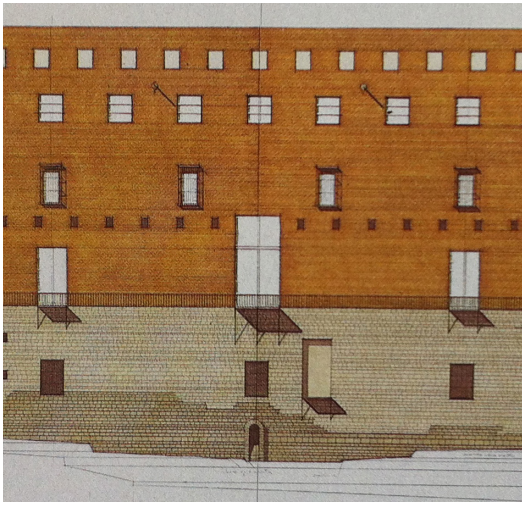
34. Eisenman, ό.π., σ. 9,
επίσης η ιδέα της 'Αναλογικής πόλης' θυμίζει και τα λόγια του Sigmund Freud, (Civilization and its discontents), όπου υποθέτει ότι η Ρώμη αποτελεί μια ψυχική οντότητα, στην οποία όλες οι φάσεις εξέλιξης συνυπάρχουν, σ. 4.

35. Rossi, ό.π., σ. 117.
36. Eisenman, ό.π., σ. 10.
37. Moneo, ό.π., σ. 115.
38. Tafuri, ό.π., σ. 139.

39. Από συνέντευξη του Aldo Rossi, στο αρχ. Περιοδικό 'άνθρωπος και χώρος', Τεύχος 18, Ιούλιος - Σεπτέμβριος 1982.

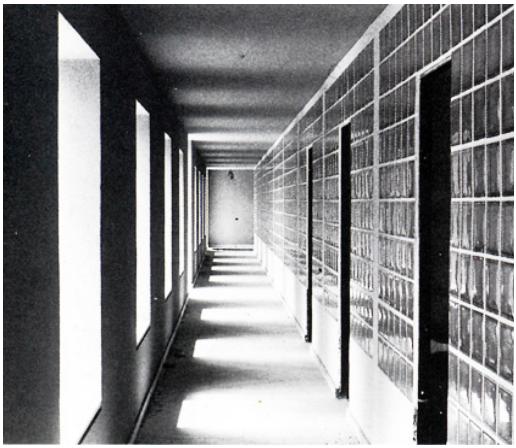
40. **Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Aldo Rossi ασχολείται με το θέατρο, η ιδέα του για τη μνήμη εκφράστηκε για πρώτη φορά μέσα από το έργο του Teatrino Scientifico (1978) ή αλλιώς 'Επιστημονικό θεατράκι'. "Το Teatrino Scientifico ήταν ένας μικρός ναός, που θύμιζε μικρό σπίτι, ο οποίος είχε ένα αέτωμα με ένα ρολόι, το οποίο ήταν μόνιμα σταματημένο στις 5 η ώρα. Ο Rossi το χρησιμοποιούσε για να πειραματίζεται και τοποθετούσε στο εσωτερικό του τα αρχιτεκτονικά του έργα, ως μόνιμα ή μετακινούμενα σκηνικά. . Πάνω στην μικροσκοπική σκηνή του ο Rossi ενορχήστρωνε ατέλειωτους συνδυασμούς από στοιχειώδεις στερεομετρίες, τόσο βασικές για τη δουλειά του. Έχοντας αναπτύξει μια θεωρία για την αρχιτεκτονική στο "architecture of the city" (1966) μετέτρεψε τις ιδέες του για τα κτίρια σ' αυτό το 'Επιστημονικό θεατράκι' και αιχμαλώτισε έναν θεματικό μικρόκοσμο που συνεχίζει να ενημερώνει τα έργα του. Ο χώρος της αναπαράστασης συμπίπτει με την αναπαράσταση του χώρου. Ο Rossi προσπαθεί να πείσει τον εαυτό του για αυτό, μέσα από αυτό το μεταφυσικό θέατρο".**
Tafuri, ό.π., σ. 137.

41. Kourkoulas, ό.π., σ. 130.
42. Moneo, ό.π., σ. 107.



GIORGIO GRASSI

. 118



. 119

. 120

. 121

. 122 Giorgio Grassi, μελέτη στο Chieti, 1976

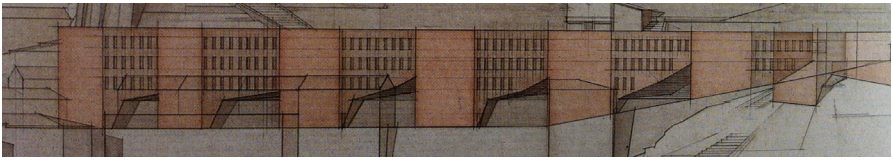
Γενικά, η 'συνέπεια' στο έργο του.

Ο Giorgio Grassi, ο 'τελευταίος των ρασιοναλιστών' όπως χαρακτηρίζεται λόγω της αυστηρής του προσήλωσης στις θεωρίες της Tendenza,[1] γεννήθηκε στο Μιλάνο, το 1935, και σπούδασε αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο του Μιλάνου, όπου ξεκίνησε να διδάσκει το 1965. Εργάστηκε και εκείνος, όπως ο Aldo Rossi, για το περιοδικό 'Casabella', υπό τον Ernesto N. Rogers, σε ένα χώρο που συνέβαλε όσο λίγοι, την περίοδο αυτή, στην ανανέωση της αρχιτεκτονικής σκέψης διεθνώς.[2]

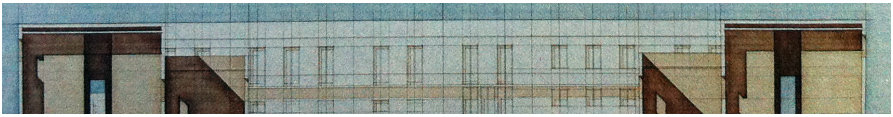
Η στενή συνεργασία τού νεαρού αρχιτέκτονα με τον Aldo Rossi (τόσο στον επαγγελματικό τομέα, όσο και στην πανεπιστημιακή έρευνα και διδασκαλία) είχε ως αποτέλεσμα τη χάραξη ενός παράλληλου δρόμου, που θα σηματοδοτηθεί από σημαντικές κοινές μελέτες και κατασκευές (μελέτη διαγωνισμού για το συγκρότημα κατοικιών San Rocco στη Monza, το 1966, το γυμνάσιο San Sabba στην Τεργέστη το 1968), αλλά κυρίως από την έκδοση ενός σημαντικού βιβλίου, του 'La costruzione logica dell'architettura' (1967). Με το βιβλίο αυτό, που κυκλοφόρησε ένα χρόνο μετά την έκδοση 'Η Αρχιτεκτονική της πόλης', ανέλυσε τους συνθετικούς κανόνες που είναι απαραίτητοι στην αρχιτεκτονική, προχωρώντας, όπως ο Aldo Rossi, σε μια συστηματοποίηση της θεωρητικής προσέγγισης για τον σχεδιασμό.[3]

Το σύνολο του έργου του Giorgio Grassi έχει περιγραφεί με μια λέξη, τη λέξη 'συνέπεια'. "Συνέπεια μεταξύ θεωρητικού λόγου και έργων, αλλά και μεταξύ των ιδίων των έργων που απαρτίζουν τη σχεδιαστική του γραφή, όπως αυτή διαμορφώθηκε σε μια μακροχρόνια πορεία σχεδόν πενήντα ετών. Συνέπεια (αλλά και εμμονή) όχι τόσο ως προς κάποιες συγκεκριμένες μορφοπλαστικές επιλογές, όσο ως προς τον τρόπο ανάλυσης και εκπλήρωσης του σχεδιαστικού του καθήκοντος".[4] Σκόπευε στην εκ βάθρων επαναθεμελίωση των όρων που διέπουν την ίδια την αρχιτεκτονική σύνθεση, τη στιγμή που αρκετοί συνοδοιπόροι του στο νεορασιοναλιστικό κίνημα προχώρησαν σε έναν 'εκσυγχρονισμό' των σχεδιαστικών τους μέσων, υιοθετώντας ακόμη και κηρύγματα του μεταμοντέρνου.[5]

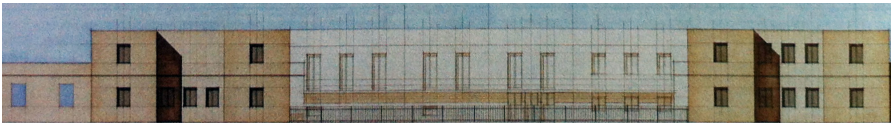
Μετά τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70 και την επιλογή να ακολουθήσει μια αυτόνομη πορεία, ο Grassi συνέχισε την εμβάθυνση



. 123 Giorgio Grassi, μελέτη στην Teora, 1981

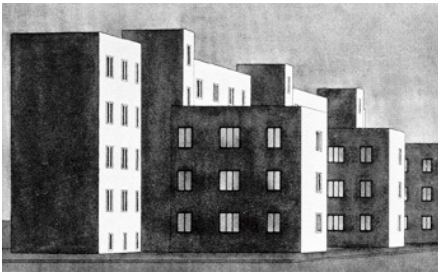


. 124



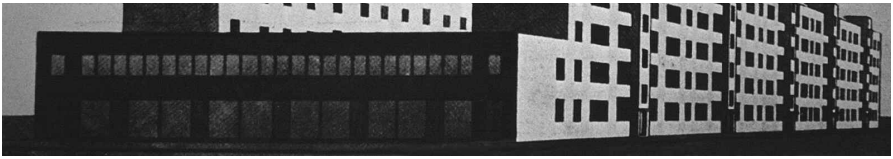
. 125

. 126 Giorgio Grassi, μελέτη στο Βερολίνο, 1984



. 127 Hilberseimer, 1923

. 128 Hilberseimer, 1924



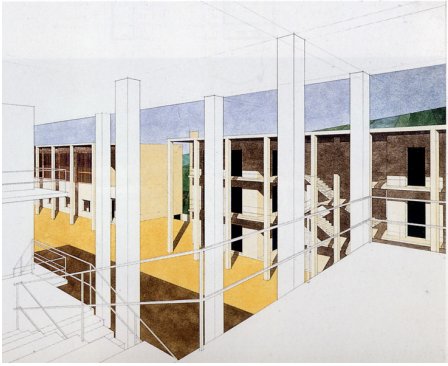
. 129

της σχεδιαστικής του έρευνας, μέσω ποικίλων θεωρητικών μελετών και δημοσιεύσεων. Σημαντική συμβολή στη διαμόρφωση της θεωρίας του, ήταν η μετάφραση των έργων του Ludwig Karl Hilberseimer και του Heinrich Tessenow, που θα φέρουν τον αρχιτέκτονα πλησιέστερα στο συνολικό έργο των Γερμανών πρωταγωνιστών του ευρωπαϊκού ρασιοναλισμού. Εκείνοι μαζί με τον Adolf Loos, τον Viollet-le-Duc και τον J. J. P. Oud υπήρξαν οι σημαντικότερες επιρροές στη συνθετική αναζήτηση του αρχιτέκτονα.[6] Επιπλέον η μελέτη της μεθοδολογίας του Leon Battista Alberti και του τρόπου μέσω του οποίου προσέγγιζε τα πράγματα, τον ώθησε να αναπτύξει έναν τρόπο δουλειάς παρόμοιο με εκείνου και παράλληλα να ξεπεράσει όλες τις ιστορικές ανακρίβειες, σε μια οπτική μακριά από τις 'δημιουργικές' υπερβολές του Μεταμοντέρνου και των σύγχρονων κινημάτων.[7]

Ο Giorgio Grassi δεν αμφιταλαντεύτηκε ποτέ μεταξύ διαφόρων θεωριών. Είχε μία αυτονομία και δικαιολογούσε το ιδιαίτερο περιεχόμενο της δουλειάς του ως συνέπεια της απόλυτης ανάγκης. Την ίδια στιγμή από τα γραπτά του διαφαινόταν ο υποκειμενικός χαρακτήρας αυτής της 'απόλυτης ανάγκης' και της εμμονής του για τη θεωρία της αρχιτεκτονικής. Τον απασχόλησε η διαδικασία του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και όχι το αποτέλεσμα. Μέσω της συνεχούς επανάληψης συγκεκριμένων κανόνων, ανακάλυπτε κάθε φορά κάτι από εκείνο που θα τον οδηγούσε στο ίδιο το νόημα της αρχιτεκτονικής.[8] Σε αντίθεση με την ιδέα της ανακάλυψης ως διαδικασία, η μέθοδος του Grassi στηριζόταν στην ταξινόμηση και στη λογική διάταξη. Δεν τον απασχολούσε το θέμα του να εφεύρεις αρχιτεκτονική, αλλά το να κατανοήσεις τη λογική της πρακτικής της. Η λογική του διαχώριζε τον αρχιτέκτονα από την προσωπική του δημιουργικότητα. Πίστευε ότι η δουλειά του σχεδιασμού χρειάζεται μια επιστημονική μεθοδολογία, ώστε να αποφευχθούν οποιαδήποτε λάθη στην κατασκευή και ότι αν ο αρχιτέκτονας υποπέσει σε στιλιστικές αναζητήσεις, τότε δεν θα είναι ικανός να διαχωρίσει τις σωστές ερωτήσεις στην αρχιτεκτονική.[9] Η συγκεκριμένη σκέψη ανταποκρίνεται πλήρως στη θεώρηση, του Grassi, για την αρχιτεκτονική, ως κατ' εξοχήν κατασκευαστικής διαδικασίας.

Ο ίδιος αναφέρει: «Ένα αρχιτεκτονικό έργο είναι πρωτίστως μια απάντηση σ' ένα καθορισμένο πρόβλημα, ένα πρόβλημα αρχιτεκτονικό/κατασκευαστικό. Αυτό που μετρά για τον αρχιτέκτονα είναι το πρόβλημα

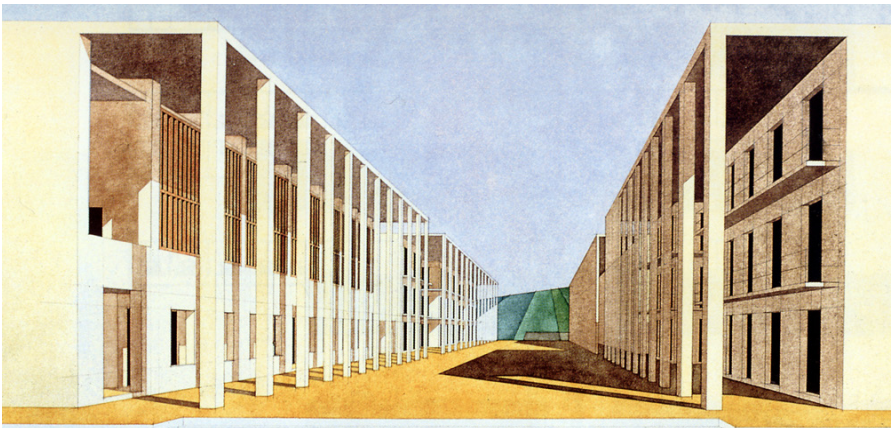
.130 Giorgio de Chirico, 1914



.131 Giorgio Grassi, 1976

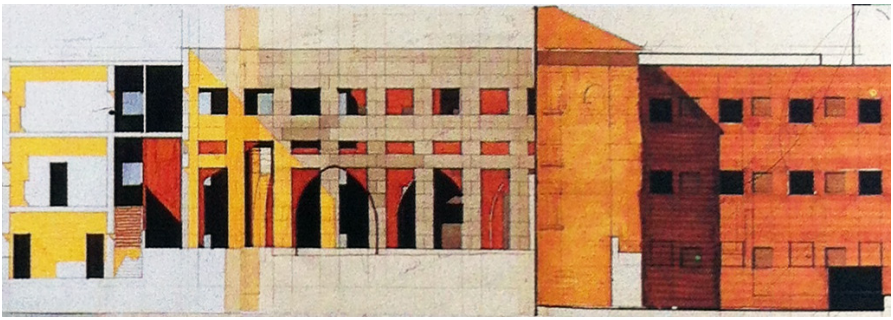
.132 Giorgio de Chirico, 1967

Οι σκιές στα σχέδια του αρχιτέκτονα εμφανίζουν κάποιες ομοιότητες με έργα του de Chirico. Ακόμα και οι χρωματικές αντιθέσεις φαίνεται να αποτελούν κοινό χαρακτηριστικό. Η κυριότερη όμως παρατήρηση είναι τα συνεχόμενα μονότονα ανοίγματα που παρουσιάζονται στα περισσότερα έργα του Grassi, τα οποία χαρακτηρίζουν τους πίνακες των 'ιταλικών πλατειών'.

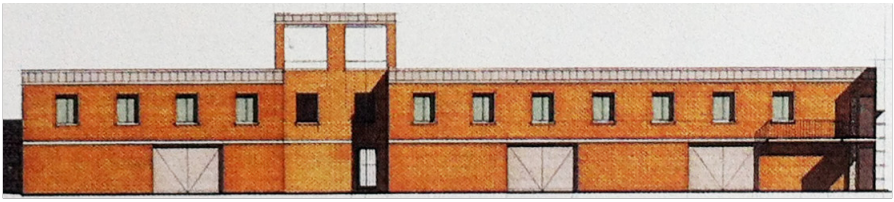


.133 Giorgio Grassi, 1976

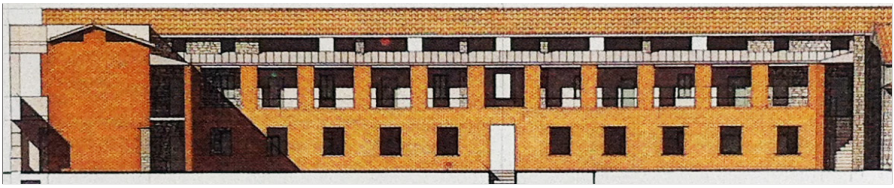
και όχι η απάντηση. Ωστόσο η απάντηση (δηλαδή το έργο) είναι το μόνο πράγμα που μπορεί να μας θέσει μπροστά στο πρόβλημα με ορθό τρόπο. (...)Το να αφήνεσαι να σε καθοδηγεί η δουλειά σημαίνει να μη σκέφτεσαι ποτέ την μορφή, έρχεται πάντα τελευταία».[10] Ο Grassi προσέγγιζε τη μορφή αποκλειστικά με τεχνικό τρόπο. Η αρχιτεκτονική, για εκείνον, αποτελούνταν από δυο παράλληλες διαδικασίες, την ανάλυση και το σχεδιασμό. Η ανάλυση τροφοδοτούσε το σχεδιασμό, αφού αναγνώριζε "τα στοιχεία της αρχιτεκτονικής, εκείνα τα οποία στη σχεδιαστική διαδικασία καθίστανται στοιχεία της σύνθεσης". Η αρχιτεκτονική, δηλαδή, αποτελούσε μια αυστηρά ιεραρχημένη διαδικασία ανάλυσης και σχεδιασμού της λύσης, που προέκυπτε ως τύπος, επειδή ανταποκρινόταν με τη μεγαλύτερη δυνατή πληρότητα στην ανάγκη διατύπωσης διαχρονικών απαντήσεων σε συγκεκριμένα ζητήματά της. Στο πλαίσιο αυτό το πρόβλημα της μορφής μηδενίζεται.[11]



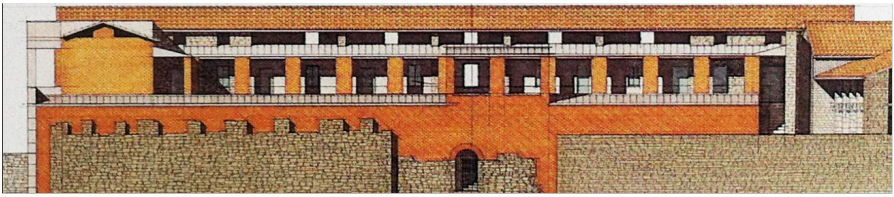
. 134 Giorgio Grassi, μελέτη στο Abbiategrasso, 1970



. 135



. 136



. 137 Giorgio Grassi, μελέτη στη Valmarina, 1986

Το 'θραύσμα' στο έργο του.

Η προσέγγιση της έννοιας του θραύσματος στον Grassi θα επιχειρηθεί με αρκετά διαφορετικό τρόπο, από ότι πραγματοποιήθηκε για τον Aldo Rossi. Στην περίπτωση αυτή, θα γίνει αναφορά σε μελέτες αποκατάστασης του αρχιτέκτονα στις οποίες το ερείπιο, υπό τη μορφή θραύσματος, πρωταγωνιστεί.

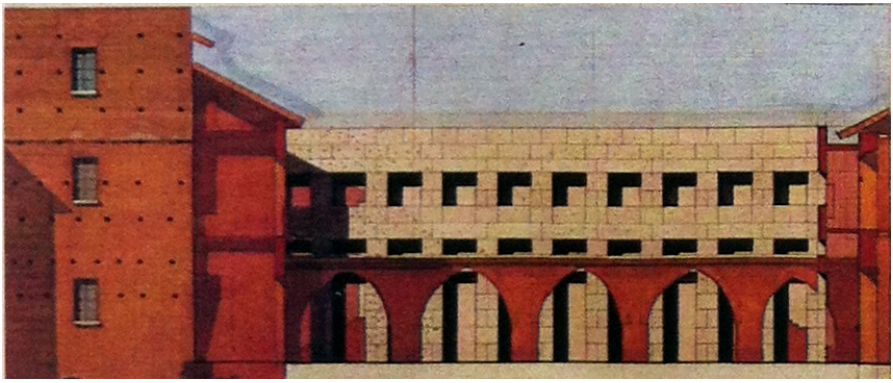
Η μελέτη, το 1970, για τη μετατροπή τού κάστρου του Abbiategrasso (μια πόλη κοντά στο Μιλάνο) σε δημαρχείο σηματοδοτεί την οριστική επιλογή πεδίου που πραγματοποιεί ο Grassi, έπειτα από μια σύντομη περίοδο από 'καθαρά' ρασιοναλιστικά έργα (μελέτη για μια οικιστική μονάδα στην οδό Tibaldi, Μιλάνο 1961, πολυκατοικία στην οδό Leopardi, Μιλάνο 1961, μονοκατοικία στο Vello di Marone, λίμνη Iseo 1962). Το πεδίο αυτό περιελάμβανε μελέτες αναστηλώσεων, στις οποίες η σχέση με το αρχαίο ήταν εμφανής μέσω ενός φυσικού και υλικού τρόπου.

Ο Grassi θεωρούσε απόλυτα λογικό το πέρασμα του έργου του στον τομέα των αποκαταστάσεων, μιας και οι προηγούμενες μελέτες του χρησιμοποιούσαν ένα λεξιλόγιο που είχε χαρακτηριστεί 'πεπαλαιωμένο'. Είναι γεγονός ότι, κατά κανόνα, η δουλειά του αναφερόταν σε παλαιότερα παραδείγματα και "μόνο σε λίγες και δευτερεύουσες εμπειρίες της μοντέρνας αρχιτεκτονικής".[12] Ο ίδιος αναφέρει συγκεκριμένα: «η δουλειά μου θέλησε πάντοτε να εκθέσει, σχεδόν επιδεικτικά, το δεσμό της με κάτι που ερχόταν πριν τη μελέτη και που η μελέτη ήθελε να καταστήσει εκ νέου εμφανές. Ωστόσο αυτό το κάτι δεν αφορούσε ποτέ άμεσα τις μορφές. Ήταν κάτι που η αρχιτεκτονική μελέτη ήθελε να καταγγείλει την απώλεια και, ταυτόχρονα, να καταδείξει την ανάγκη του. Κάτι που θέτει μπροστά μας η αρχιτεκτονική του παρελθόντος».[13]

Για το θέμα των αποκαταστάσεων, ο Grassi είχε μελετήσει τον Viollet-le-Duc. Πίστευε ότι το έργο του ήταν παρεξηγημένο γιατί, ενώ είχε χαρακτηριστεί ως οπαδός του εκλεκτικισμού, η δουλειά εκείνων που ακολούθησαν τα βήματά του θεωρήθηκε ως "ο θρίαμβος της αντί-ιστορικής αυθαιρεσίας". Για τον Viollet-le-Duc το έργο της αρχιτεκτονικής ήταν μοναδικό, περιεκτικό και σταθερό στο χρόνο. Έτσι, όποιες παρεμβάσεις πραγματοποιούνταν σε κάθε περίοδο

. 138

. 139



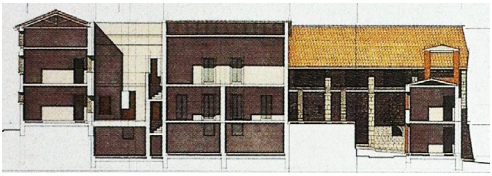
. 140

. 141

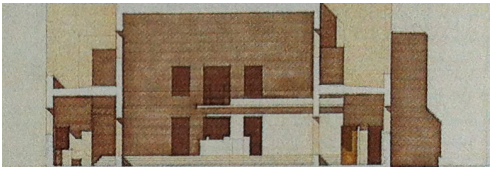
δεν αναιρούσαν ούτε και διέφεραν από τις προηγούμενες, γιατί τις ενοποιούσε η ορθολογιστική λογική.[14] Ο Grassi ενστερνίστηκε αυτή τη θεωρία στις παρεμβάσεις του και εντόπισε τη διαφορά ρασιοναλισμού και εκλεκτικισμού, τονίζοντας ότι στον εκλεκτικισμό οι ιστορικές μορφές που χρησιμοποιούνται είναι φορτισμένες με ένα νόημα που προσδιορίζει εξ' αρχής το τελικό αποτέλεσμα.[15] Εκείνος πίστευε ότι η αρχιτεκτονική του παρελθόντος δεν ήταν δυνατό να αποτελέσει 'υφολογικό συνταγολόγιο', ενώ τα αρχιτεκτονικά στοιχεία που επέλεγε χαρακτηρίζονταν από μια γενικότητα. Οδηγό σε πολλά έργα του αποτέλεσε η ιδέα του τύπου, μια ιδέα επηρεασμένη από τον Διαφωτισμό. Ωστόσο, αντί για την υφολογική συνάφεια των αποκαταστάσεων του 19ου αιώνα, ο Grassi έδωσε έμφαση στην τυπολογική συνάφεια.[16]

Η άποψη του αρχιτέκτονα για τα αρχαία δεν διαφέρει από εκείνη των ειδικών στις αποκαταστάσεις, σε σχέση με το σεβασμό της αρχιτεκτονικής του παρελθόντος. Διαχωρίζεται, ωστόσο, στον τρόπο με τον οποίο αξιολογεί το ουσιώδες, από το τυχαίο. Στις μελέτες του, ο αποσπασματικός και ανολοκλήρωτος χαρακτήρας του παλαιού αποτελεί το όριο του νέου. Έτσι δικαιολογείται η ημιτελής μορφή των έργων του.[17] Τα κτίρια του Grassi απογυμνωμένα από οτιδήποτε περιττό, αποτυπώνονται στα σχέδιά του ως ερείπια ή θραύσματα μιας μεγαλύτερης κατασκευής (στείρο λεξιλόγιο από κατόψεις στοιχειωδών γεωμετρικών σχημάτων, τομές και όψεις που υπονοούν τους όγκους, η αποτύπωση του κενού και του πλήρους μέσω 'αυστηρών' σκιών).

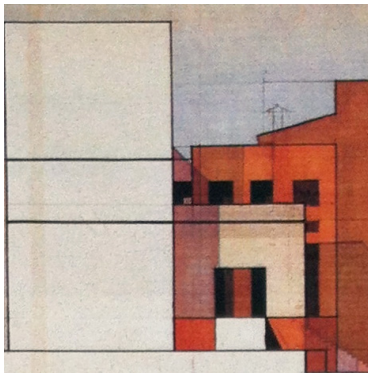
Απλοποίηση, εκλέπτυνση και περιορισμός της μορφής, ακόμα και με το κόστος να την αφήσει ημιτελή. Αυτός υπήρξε ο κύριος στόχος του έργου του Grassi, η προσέγγιση της αλήθειας των μορφών και των αντικειμένων, που βρίσκεται πίσω από αυτό που φαίνεται, το προφανές. Η πιο γενική και περιεκτική αντίληψη μιας δουλειάς, σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα, στοχεύει πρώτα από όλα στην επανεβεβαίωση της φύσης ενός συγκεκριμένου και αντιπροσωπευτικού τύπου. Εκεί έγκειται το ουσιαστικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής, στην ανακάλυψη του σημείου μηδέν, της καταγωγής των θεμελιωδών στοιχείων. "Το τελικό αντικείμενο δεν είναι η σιωπή του στοιχείου, αλλά η αναζήτηση της φωνής. Μια απλή, στοιχειώδης, αλλά αυθεντική φωνή που μιλάει για την αρχιτεκτονική, μέσω της ίδιας της αρχιτεκτονικής".[18]



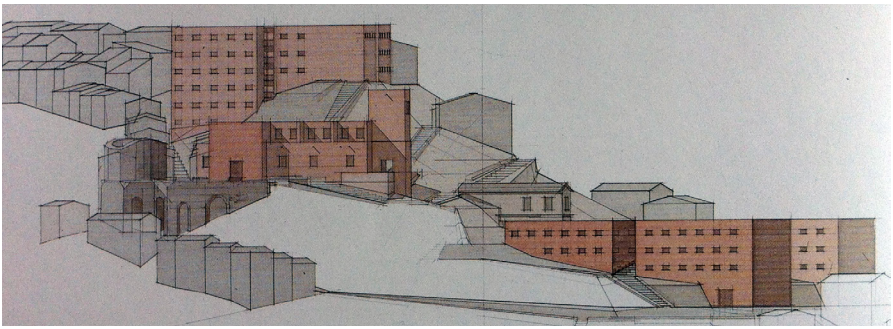
. 142



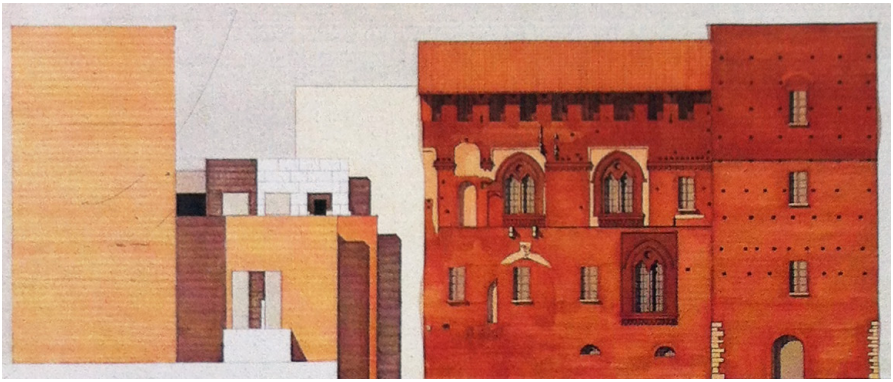
. 143



. 144



. 145



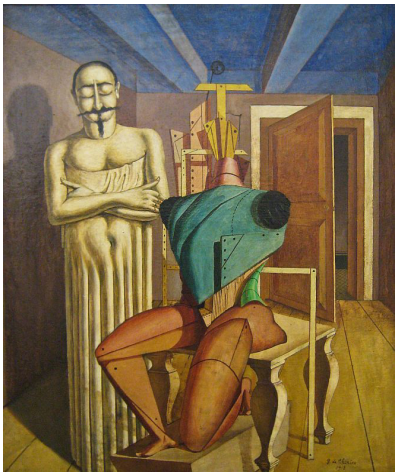
. 146

Ο αρχιτέκτονας γοητευόταν από τα ερείπια γιατί θεωρούσε ότι με το πέρασμα του χρόνου απέβαλαν οτιδήποτε περιττό, βάσει του οποίου οφειλόταν η ιδιαιτερότητά τους. Αυτή η απελευθέρωση του ερειπίου, του θραύσματος από τις μορφές που το προσδιορίζουν, γίνεται αντιληπτή μέσα από μια γνωστή φράση του Michelangelo, όπου αναφέρει χαρακτηριστικά: « ένα άγαλμα πρέπει να μπορεί να κατρακυλήσει από τη κορυφή ενός λόφου, χωρίς να χάσει τίποτα από τη σπουδαιότητά του». Ο Grassi χρησιμοποιεί συχνά τα λόγια του Michelangelo, προκειμένου να εκφράσει την απροσδιοριστία του ερειπίου, ότι δηλαδή δεν δείχνει τίποτα περισσότερο, πέραν αυτού που φαίνεται. Γενικά, το ερείπιο, για εκείνον, αναφέρεται πάντα σε έναν τύπο και ταυτόχρονα προκαλεί την εμφάνιση της αρχικής του μορφής, εκείνης, δηλαδή, που πραγματοποιήθηκε και κατάντησε ερείπιο.[19]

. 147

ο αρχιτέκτονας μετακινεί τα θραύσματα-αντικείμενα από τις φυσικές τους θέσεις, σε ένα νέο περιβάλλον, με σκοπό την ανάδειξη μιας νέας όψης τους. Ο τρόπος αυτός θυμίζει τους πίνακες των μεταφυσικών εσωτερικών του de Chirico, όπου τα αντικείμενα αποκτούν μια νέα διάσταση, αποκομμένα από τις συνήθεις θέσεις τους.

Heinrich Fussli, 'ο καλλιτέχνης απελπισμένος ενώπιον του μεγαλείου των αρχαίων ερειπίων', 1778. Αυτή η εικόνα των θραυσμάτων, θυμίζει τη διαχείριση των ερειπίων από τον Grassi στις αποκαταστάσεις του. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο που αυτή η εικόνα βρίσκεται στην αρχή του βιβλίου του.



. 148 de Chirico, 1920

. 149 Grassi, μελέτη στη Xativa, 1983

. 150 Grassi, μελέτη στη Xativa, 1983

'Αρχιτεκονική νεκρή γλώσσα'(Architettura lingua morta).

Η έννοια που αποδίδει, ο Giorgio Grassi, στα ερείπια που χρησιμοποιεί ως θραύσματα στα έργα των αποκαταστάσεων, παρουσιάζεται μέσω του βιβλίου του 'Architettura lingua morta' (Αρχιτεκτονική νεκρή γλώσσα, 1988). Στο έργο αυτό, ο αρχιτέκτονας, θεωρεί ότι τα θραύσματα του παρελθόντος, αποκομμένα από το πλαίσιο στον οποίο αναφέρονταν, έχουν χάσει τη συνοχή και το νόημά τους, αποτελώντας, κατ' επέκταση, μια 'νεκρή γλώσσα'. Η νεκρή γλώσσα, μια γλώσσα η οποία δε διαθέτει ομιλητές και δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να μεταδώσει νόημα, ερμηνεύει, πλήρως τη σημασία των ερειπίων, θραύσματα των οποίων μπορούν να αποτελέσουν λέξεις της.

Σύμφωνα με τη γνώμη του αρχιτέκτονα, η μοναδική αυθεντική (και όχι ψευδοσυναισθηματική, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει) εκδοχή του ερειπίου είναι εκείνη του "άλαλου, του ουδέτερου, του φαινομενικά αδρανούς θεατή". Αυτός ο ρόλος που αποδίδεται στο παλαιό, αποξενωμένος, περιοριστικός και φαινομενικά ελάχιστα 'ευλαβικός', αποτελεί ταυτόχρονα το μοναδικό τρόπο επιστροφής του. Όχι ώστε να επανέλθει στη ζωή και να αφηγηθεί 'την ιστορία του', αλλά για να χρησιμεύσει με πρακτικό τρόπο στη μελέτη, "ώς ένα αναντικατάστατο εργαλείο".[20]

Ο Giorgio Grassi επιδιώκει στις μελέτες του να διατηρεί το παλαιό στην κατάσταση του ερειπίου, ενός τετελεσμένου ανώφελου πράγματος που λειτουργεί, αποκλειστικά, ως αξιοθέατο, ικανό τα ανακαλεί και όχι να επιδεικνύει τη ζωή. Μια νεκρή φύση που μοναδική της ικανότητα είναι η αυτοπροβολή. Με τον τρόπο αυτό ερμηνεύεται η ιδέα της αρχιτεκτονικής, για τον Grassi, ως ένα μουσείο αντικειμένων. Το μουσείο αποτελεί τον τόπο, όπου όλα τα αντικείμενα, μετακινούμενα στο χώρο και στο χρόνο, εκτίθενται ως σημαντικά έργα.[21] Η εργασία του αρχιτέκτονα περιοριζόταν στο να εντοπίζει θραύσματα που διαθέτουν κάποια αρχιτεκτονική αξία και μέσω της αφαίρεσής τους από τις αρχικές θέσεις και τις συνήθεις λειτουργίες τους, να τα παρουσιάζει μέσα από τα κτίριά του.

Τα ερείπια στην αρχιτεκτονική του Grassi γίνονται εικόνες του εαυτού τους, γιατί αυτή είναι η μοναδική λειτουργία που μπορούν να εκτελέσουν. Μέσω της αυτοπροβολής η αρχιτεκτονική καταφέρνει να

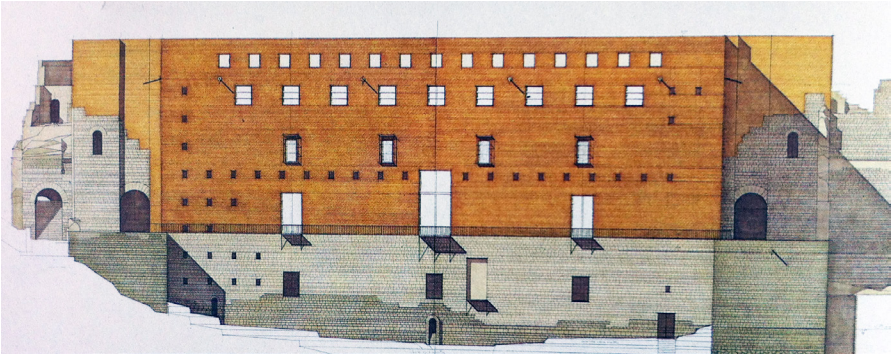
. 151 Giorgio de Chirico, 1913

. 152 Giorgio Grassi, 1983

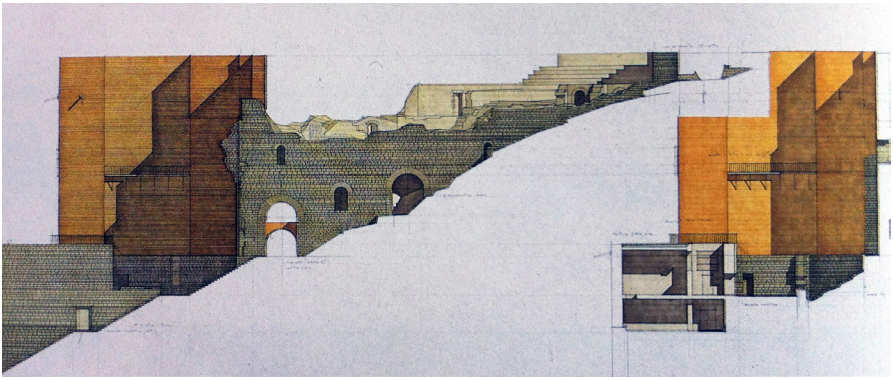
. 153 Giorgio Grassi, 1983

. 154 Giorgio de Chirico, 1914

αναφέρεται "στον εαυτό της, σε όλα τα έργα της και ταυτόχρονα στο κάθε ένα ξεχωριστά".[22] Ουσιαστικά τα κτίρια του Grassi λειτουργούν όπως το κάδρο σε έναν πίνακα, σκοπός τους είναι να πλαισιώσουν και να αναδείξουν το έργο με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Τοποθετεί τα θραύσματα, όπως θα λειτουργούσε ένας ειδικός σε μουσείο, μέσα σε προθήκες. Τα κτίριά του αποτελούν το σταθερό υπόβαθρο, στοχεύοντας στην προβολή των σημαντικών θραυσμάτων. Θραύσματα τα οποία έχουν χάσει τη νοηματική τους συνοχή με το πέρασμα του χρόνου και ο αρχιτέκτονας τα μετατοπίζει από τις θέσεις τους, με σκοπό να τα προβάλει μέσω του έργου του. Ίσως το γεγονός αυτό να εξηγεί την ουδετερότητα των κτιρίων του Grassi, έργα απογυμνωμένα και μονότονα που παίρνουν μορφή μέσα από το παλαιό και ταυτόχρονα προκαλούν τη προσοχή σ' αυτό.



. 155



. 156

. 157 απόψεις του θεάτρου πριν την αποκατάσταση

. 158

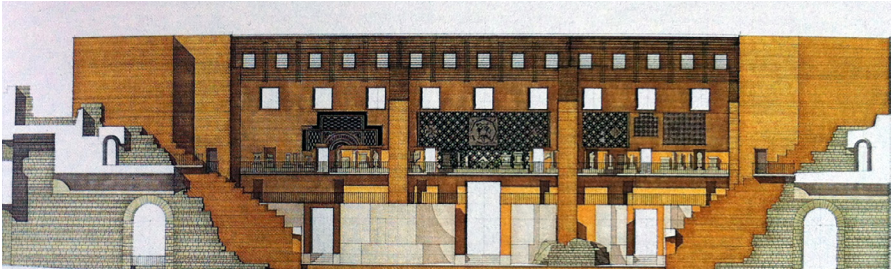
Το ρωμαϊκό θέατρο στο Sagounto.

Οι θεωρίες που εκφράζει μέσα από το βιβλίο 'Architecture dead language', ο Grassi, αποτυπώνονται ξεκάθαρα στη μελέτη του (σε συνεργασία με τον αρχιτέκτονα Manolo Portaceli) για την αναστήλωση του ρωμαϊκού θεάτρου στο Sagounto της Ισπανίας (μια πόλη κοντά στη Βαλένθια), το 1985. Το έργο αυτό, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος, "αποτελεί ένα μουσείο στο οποίο η αρχιτεκτονική οργανώνει το νέο χώρο, χάρη στον οποίο τα θραύσματα που είναι αδύνατο να συντονιστούν από μόνα τους, θα βρουν τάξη στην εντύπωση ενός μουσείου".[23]

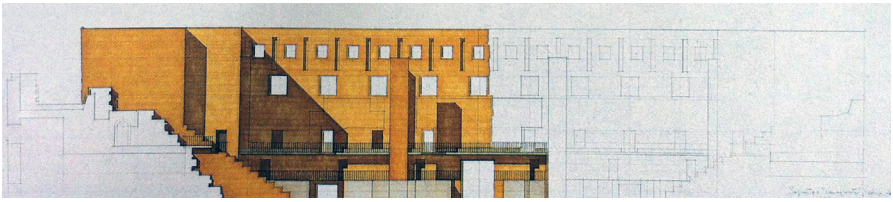
Το έργο της ανακατασκευής του ρωμαϊκού θεάτρου βασίστηκε αρχικά στα ερείπιά του και έπειτα στον τύπο του. Σύμφωνα με τον Giorgio Grassi "Το νέο έργο πήρε από το παλαιό κτίσμα κάθε ίχνος, κάθε ένδειξη για το πως θα δουλευόταν και πάνω από όλα το γενικό μάθημα της αρχιτεκτονικής, που επιδίωξε να το συνεχίσει με συνέπεια".[24] Όλα αυτά υπαινίσσονται την αποδοχή του γεγονότος ότι το ρωμαϊκό θέατρο προπορεύεται της απλής μορφής και αποτελεί τον απόλυτο τύπο θεάτρου. Έναν καθορισμένο αρχιτεκτονικό τύπο, που έχει διασωθεί αμετάβλητος και αντιπροσωπεύει μια ιδέα θεάτρου που εξακολουθεί και εξυπηρετεί πολύ καλά το τελετουργικό και υποβλητικό σκοπό της, την ιδιότητά της ως μια κατ' εξοχήν συλλογική στιγμή. Αυτή η ιδέα, σύμφωνα με τον αρχιτέκτονα είναι ολοένα και πιο ανοιχτή στις νέες αλλαγές.

Η μελέτη στάθηκε, αρχικά, αντιμέτωπη με τις επεμβάσεις που είχαν πραγματοποιηθεί στο παρελθόν, οι οποίες είχαν ως πρόθεση την ανάδειξη των ερειπίων και όχι την επαναδημιουργία της ιδέας του ρωμαϊκού θεάτρου. Δίνοντας, επίσης, έμφαση στο κοίλο του θεάτρου, δημιούργησαν μια στρεβλή εικόνα του αρχαίου κτίσματος, που θύμιζε αρχαίο ελληνικό θέατρο.[25] Οι δύο αρχιτέκτονες αφαίρεσαν τις συγκεκριμένες παρεμβάσεις, διατηρώντας μόνο εκείνες που δεν συγκρούονταν με την ιδέα της ανακατασκευής του.

Ο Giorgio Grassi, στο έργο αυτό, χαρακτηρίζει το ερείπιο του θεάτρου ως ένα θραύσμα, το οποίο δεν έχει κάποια ιδιαίτερη αρχιτεκτονική αξία. Πάντα αποτελεί τμήμα ενός συνόλου και η αξία του



. 159



. 160

. 161

αναδεικνύεται ακριβώς από γεγονός αυτό. Υπό αυτό το πλαίσιο, τα ερείπια του ρωμαϊκού θεάτρου υπήρξαν η αφετηρία του έργου του. Ήταν κυριολεκτικά οι λίθοι πάνω στους οποίους κατασκεύασε το νέο κτίσμα. Η ανακατασκευή αυτών των ερειπίων ήταν ο μοναδικός τρόπος να φωτιστεί η αληθινή μορφή του, σύμφωνα με τον Grassi.[26]

Έτσι λοιπόν, χρησιμοποιώντας τα αρχαία θραύσματα και με στόχο την επαναφορά της μορφής του ρωμαϊκού θεάτρου, η οποία είχε χαθεί από τις παλαιότερες επεμβάσεις, ο αρχιτέκτονας προχώρησε στην κατασκευή της σκηνής, η οποία θα αποτελούσε το όριο του κοίλου και ταυτόχρονα θα ολοκλήρωνε την όψη του θεάτρου. Η σκηνή ήταν για εκείνον "ένας χώρος φαντασίας στον οποίο η αρχιτεκτονική και το θέατρο περιπλέκονται μεταξύ τους".[27]

Γενικά η σκηνή στα ρωμαϊκά θέατρα ήταν ένας χώρος ιδιαίτερος και ευέλικτος. Χωριζόταν σε δύο επίπεδα (σε σε αντίθεση με τα αρχαία ελληνικά), εκ των οποίων το πρώτο (λογείο) ουσιαστικά συνέδεε τη σκηνή με την ορχήστρα και αποτελούσε το χώρο δράσης των ηθοποιών. Ο Grassi τον χαρακτηρίζει ως το 'χρήσιμο τμήμα' και τον ανασυνθέτει από απομεινάρια αρχαίων θραυσμάτων. Το δεύτερο και ανώτερο μέρος της σκηνής ανακατασκευάστηκε, διατηρώντας τα σημαντικότερα στοιχεία της συνθήκης του, τα τρία θυρώματα. Τα υπόλοιπα ανοίγματα καθ' όλο το ύψος του σταθερού σκηνικού δεν λαμβάνουν μέρος στη δράση, αλλά είναι απαραίτητα για λόγους ακουστικής. Φαίνεται ότι στην αποκατάσταση ολόκληρης της σκηνής ακολουθήθηκε ένα αυστηρά αρχιτεκτονικό σύστημα, μιας και υπήρξε το βασικότερο χαρακτηριστικό του ρωμαϊκού θεάτρου, το οποίο έμεινε αναλλοίωτο στο πέρασμα των χρόνων.

Το σημαντικότερο στοιχείο της επέμβασης, όμως, υπήρξε η κατασκευή ενός, ουσιαστικά, υπαίθριου μουσείου, στο ανώτατο ύψος του σταθερού σκηνικού, υλοποιώντας κυριολεκτικά την βασική ιδέα του Grassi για το θραύσμα. Ο αρχιτέκτονας αποσυναρμολόγησε ένα παλαιό αρχαιολογικό μουσείο, που βρισκόταν στη βάση του αρχαίου θεάτρου, στο οποίο εκτίθεντο υλικό, που προερχόταν από τις συνεχόμενες κατεδαφίσεις κτιρίων, του ιστορικού κέντρου της πόλης. Τα περισσότερα από τα εκθέματα αυτά αποτελούνταν από κομμάτια διακοσμητικών στοιχείων, μέρη αγαλμάτων και κάποια μεγαλύτερα κομμάτια από μωσαϊκά,

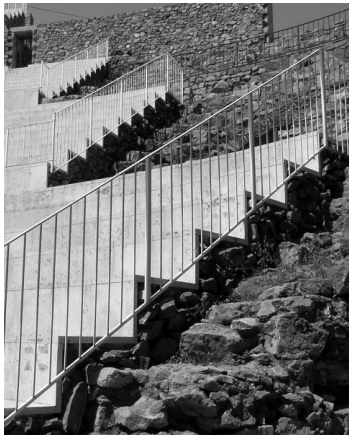
. 162

"οι σχεδόν ερειπωμένες κατασκευές έχουν ακόμα την όψη της ανολοκλήρωτης, επιβλητικής μελέτης. Μπορούμε πια να μαντέψουμε τις ωραίες αναλογίες τους. Δεν έχουν πια ανάγκη την κατανόησή μας. Άλλωστε, έχουν χρησιμεύσει ήδη μέχρι σημείου ώστε να μπορούν να θεωρηθούν ακόμα και ξεπερασμένες. Όλα αυτά με κάνουν ευτυχή".[9]

Bertolt Brecht, 'Όλα τα αντικείμενα', 1932

. 163

. 164

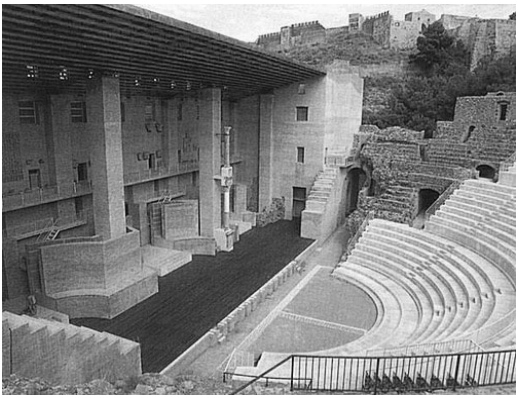


. 165

ιδιαίτερης αξίας. Όλα αυτά τα θραύσματα, ο αρχιτέκτονας τα τοποθέτησε στον τοίχο του σκηνικού, που πλέον έμοιαζε με ένα τεράστιο τέμπλο. Επίσης, στο χαμηλότερο επίπεδο της σκηνής, χρησιμοποιήθηκαν τα μεγαλύτερα κομμάτια με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανακαλούν τη σύνθεση του αρχαίου ρωμαϊκού σκηνικού, με περισσότερη αμεσότητα. Έτσι, ολόκληρη η σκηνή αποτέλεσε μάρτυρα της λαμπρότητας του ερειπίου, ενώ παράλληλα θύμιζε "τον πυκνά διακοσμημένο τοίχο των σκηνικών που συναντά κανείς στις εικονογραφήσεις παλαιών βιβλίων της ιστορίας της τέχνης".[28] Με την κίνηση αυτή, ο αρχιτέκτονας, φανέρωσε τους εσωτερικούς μηχανισμούς της, ώστε να αποτελέσει, ξανά, ένα φανταστικό τόπο και να γίνει, ταυτόχρονα, θέαμα του εαυτού της. Σκοπός του ήταν να φανεί η απώλεια δομής της σκηνής και η κυριολεκτική αποκάλυψή της ως χάλασμα, μέσα από ένα απίστευτα διακοσμημένο σύστημα.

Όσον αφορά στο κοίλο του θεάτρου, πραγματοποιήθηκε μια μερική αποκατάσταση, με το κεντρικό κομμάτι να είναι το μοναδικό ανακαινισμένο τμήμα του (επικάλυψη κερκίδων και αποκατάσταση σκαλιών). Το ερείπιο έμεινε ανέπαφο σε αρκετά σημεία, μια αρχιτεκτονική λύση που έμοιαζε συνεπέστερη με τις υπόλοιπες εργασίες της σκηνής.

Το έργο του Grassi, για το ρωμαϊκό θέατρο στο Sagounto, άγγιξε ένα θέμα που συχνά διχάζει αρχαιολόγους, αρχιτέκτονες και τους ειδικούς των αποκαταστάσεων. Εξαιτίας των αντιδράσεων των κατοίκων της πόλης, για την νέα κατασκευή που 'έκρυψε' το κοίλο και εξαφάνισε τη θέα της πόλης, οι εργασίες σταμάτησαν για μεγάλο χρονικό διάστημα. Εντούτοις όμως, ο αρχιτέκτονας υποστήριζε ότι: «χτίσαμε ένα θέατρο με τον τρόπο των Ρωμαίων και το κάναμε αυτό με μέσα: τον πολιτισμό και τα μάτια της εποχής μας. Έτσι ακριβώς είναι ένα ρωμαϊκό θέατρο κατασκευασμένο στη σημερινή εποχή».[29] Για τον αρχιτέκτονα δεν υπάρχει διαφορά μεταξύ της ανακατασκευής και της εκ νέου κατασκευής. Εφόσον η σχέση με την ιστορική εμπειρία είναι αναγκαία και αναπόφευκτη προϋπόθεση για κάθε έργο, τότε όλα τα έργα αποτελούν, για εκείνον, έργα ανακατασκευής. Δεν αντιλαμβάνεται τη κατακραυγή για την αποκατάσταση του μνημείου, αφού το μόνα μέσα που ένας αρχιτέκτονας μπορεί να χρησιμοποιήσει με νόμιμο τρόπο είναι τα σύγχρονα μέσα που διαθέτει.


. 166

. 167

. 168

. 169

Φυσικά, στόχος του Giorgio Grassi, δεν υπήρξε η κατασκευή ενός έργου που θα αποτελούσε το 'μάθημα' για όλες τις μεταγενέστερες μελέτες. Άλλωστε ποτέ ο ίδιος δεν υπήρξε δογματικός με τις ιδέες του και υιοθετούσε την αμφιβολία ως τη μοναδική δημιουργικά αποδεκτή στάση. "Να τελειοποιούμε, χωρίς να παραλείπουμε τίποτα που δεν αυτοακυρώνεται", αναφέρει συγκεκριμένα ως επιγραμματική φράση για τη δουλειά του αρχιτέκτονα.[30]

Μέσα από το έργο αυτό, διαγράφεται η προσήλωση του αρχιτέκτονα σε συγκεκριμένους κανόνες. Το θέατρο ήταν ένα ρωμαϊκό θέατρο και έτσι έπρεπε να ξανασχεδιαστεί. Το ερείπιο αποτελεί μια τμηματική εικόνα και έτσι ακριβώς έπρεπε να αντιμετωπιστεί. Ο Grassi δε ξέφυγε, ούτε στιγμή, από τους στόχους που έθεσε και τη θεωρία του, έδρασε ως ένας σωστός επιστήμονας, χωρίς συναισθηματισμούς και γραφικότητες. Τα θραύσματα στο συγκεκριμένο έργο δε συμπληρώνονται από το νέο, αλλά αναδεικνύονται μέσα από αυτό, με σκοπό, μέσω της σωστής μετακίνησής τους, να ολοκληρωθεί μια σύγχρονη εικόνα ενός παλαιού ρωμαϊκού θεάτρου.

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πατέστος Κωνσταντίνος (επιμ.), Τζιόρτζιο Γκράσι, Κείμενα για την αρχιτεκτονική, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 217.

2. Tafuri Manfredo, History of Italian architecture 1944-1985, Cambrigde, Massachusetts, MIT Press, 1989, σ. 142.

3. ό.π., σ. 145.
4. Πατέστος, ό.π., σ. 217.
5. ό.π., σ. 220.

6. **Θεωρούσε ότι οι συγκεκριμένοι αρχιτέκτονες κατάφεραν και ξέφυγαν από τους '-ισμούς', κινήματα, ταμπέλες της αρχιτεκτονικής.**
Grassi Giorgio, Avant Garde and continuity, μτφρ. Stephen Sartarelli, από K. Michael Hays, Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984, New York, Princeton Architectural Press, 1998, σ. 391.

7. A.D., Rational Traces, Vol 77, No 5/2007, σ. 20.
Επίσης υπάρχουν πολλά στοιχεία της Νεοκλασσικής αισθητικής του Gyorgy Lukacs (1885-1971) που μπορούν να βρεθούν στο λόγο του Grassi, ξεκινώντας με την αντίληψη για την μίμηση, δηλαδή με την αντίληψη για το αντικείμενο ως κάτι θεμελιωδώς αυτοαναφορικό. Για τον Lukacs, η αισθητική έγκειται στο γεγονός της τυποποίησης (typification), η οποία οικομενοποιεί την ατομική εμπειρία, διαποτίζοντάς την με έναν μόνιμο χαρακτήρα. Ο Grassi αναφέρει και τον ορισμό του Lukacs για την αρχιτεκτονική: " Η αρχιτεκτονική δημιουργεί έναν πραγματικό και συνεπή χώρο, σχεδιασμένο ώστε να προκαλλεί οπτικά, υγεία/ καταλληλότητα". Στα χαρακτηριστικά τα οποία υποδηλώνει εδώ ο Lukacs συνεπάγονται ο ρεαλισμός, η υλικότητα και η ορθότητα της αρχιτεκτονικής. Αυτά τα χαρακτηριστικα είναι αναποσπάστα και το ένα ορίζει τον εαυτό του μέσω του άλλου.
Ignacio Sola-Morales, Giorgio Grassi La arquitectura como oficio, μτφρ. Kolbowski Silvia, από K. Michael Hays, Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984, New York, Princeton Architectural Press, 1998, σ. 663.

8. **Η αρχιτεκτονική, σύμφωνα με τον Giorgio Grassi, αποτελεί μια διεργασία που εμπλέκει όλη την εμπειρία της αρχιτεκτονικής. Δεν είναι το έργο, το αποτέλεσμα. Το ότι ο ελληνικός ναός είναι τέλειος δεν 'μετράει' πια, γιατί είναι το αποτέλεσμα μιας διεργασίας. Είναι το έργο. Για τον Grassi δεν υπάρχει η έννοια της αρχιτεκτονικής ως κάτι που επιλύει τα προβλήματα, ως καινοτομία ή ως κάτι που εφευρέθηκε εκ του μηδενός. Και αυτό γιατί τον ενδιαφέρει να προβάλλει το μόνιμο, το προφανές και το δεδομένο χαρακτήρα της γνώσης στην παραγωγή αρχιτεκτονικής. Γκράσι, ό.π., σ. 137. "Προσανατόλισα πάντοτε τη προσοχή και το ενδιαφέρον μου ως αρχιτέκτονας προς την κατεύθυνση της αναγνώρισης του στοιχείου ενότητας της αρχιτεκτονικής στο πέρασμα του χρόνου. Στην αναγνώριση δηλαδή των χαρακτηριστικών καθολικότητας σε μεμονωμένα έργα".** ό.π., σ. 126.
9. ό.π., σ. 25.

10. Πατέστος, ό.π., σ. 127.

11. **ο ίδιος αναφέρει: "κοιτάζουμε τη μορφή με αναλυτική ματιά κι αναγνωρίζουμε τη σιγουριά των επιλογών, πιο πολύ όμως μας έλκει την προσοχή ο συντονισμός αυτών των επιλογών. Η τάξη που πρυτανεύει στη διάταξη των μερών και των στοιχείων. Κι αν μας ενδιαφέρει η μορφή ως μορφή, μας ενδιαφέρει γιατί είναι το αποτέλεσμα αυτής της τάξης".** ό.π., σ. 113.

12. A.D., συνέντευξη του Giorgio Grassi, σ. 27. **Ο Grassi εμφανίζεται ιδιαίτερα κριτικός απέναντι στη δεισιδαιμονία του νέου που κυριαρχεί στη μοντέρνα αρχιτεκτονική. Καυτηριάζει τις αρχιτεκτονικές θεωρίες του αιώνα μας που υποστηρίζουν ότι η μοντέρνα αρχιτεκτονική είναι νέα (ή πρέπει να είναι νέα) και τελείως διαφορετική από εκείνη του παρελθόντος. "Μεγάλη αρχιτεκτονική είναι εκείνη που συγκεφαλαιώνει την κεκτημένη σοφία και δεξιοτεχνία" για τον λόγο αυτόν ο Grassi ανατρέχει με τόση συχνότητα στο έργο του Schinkel ή του Palladio, ή στο έργο ενός αρχιτέκτονα παρεξηγημένου που ο ιταλός δάσκαλος αγάπησε με σπάνια ένταση: το έργο του Heinrich Tessenow** (1876-1950). Γκράσι, ό.π., σ. 88.

13. ό.π., σ. 154.
14. A.D., ό.π., σ. 29.
15. Πατέστος, ό.π., σ. 26-27.
16. Tafuri, ό.π., σ. 144.
17. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988, σελ 15.
18. ό.π., σ. 18.

19. Hays, ό.π., σ. 396. **"Σε αυτές τις αποκαταστάσεις, η διαλεκτική σχέση που συνάπτεται εκ νέου με τον τύπο, η οποία, ενώ είχε ολοκληρωθεί με το αποπερατωμένο κτίριο, ανοίγεται ξανά λόγω της απροσδιοριστίας του ερειπίου. Ένα είδος παράλληλης ιστορίας του οικοδομήματος, βιωμένης σαν να ήταν επαβιωμένη. Με άλλα λόγια, η σαφής δυνατότητα που έχει το ερείπιο να ζήσει δύο φορές".** Γκράσι, ό.π., σ. 136.
20. Grassi, ό.π., σ. 16.
21. ό.π., σ. 14.
22. ό.π., σ. 15.
23. ό.π., σ. 16. **Επίσης με το έργο αυτό η ποιητική του Grassi έκανε ένα ακόμα ποιοτικό άλμα, αποδεικνύοντας τη γονιμότητα του λακωνικού λεξιλογίου που επέλεξε.** Tafuri, ό.π., σ. 143.
24. ό.π., σ. 85.
25. από συνέντευξη του Giorgio Grassi στο περιοδικό Displayer, τεύχος 3/2009, σ. 238.
26. ό.π., σ. 87.
27. ό.π., σ. 89.
28. ό.π., σ. 91.
29. Displayer, ό.π., σ. 236.
30. Πατέστος, ό.π., σ. 151.

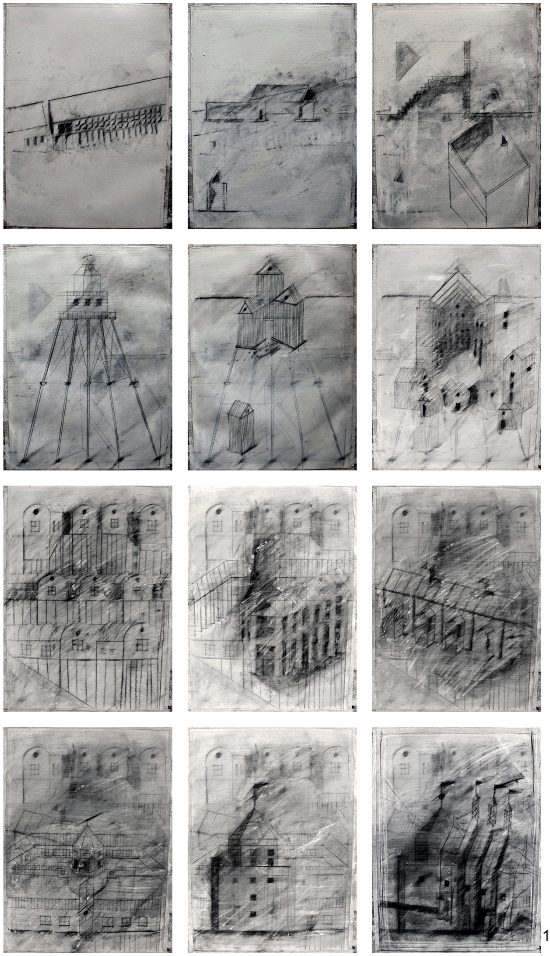
FR

Η σχέση των δύο αρχιτεκτόνων με τη διαχείριση του παρελθόντος.

Στα προηγούμενα κεφάλαια, επιχειρήθηκε η αναφορά σε δύο έργα των αρχιτεκτόνων φαινομενικά ανόμοια, την 'Αναλογική πόλη' και τη θεώρηση του Grassi για την αρχιτεκτονική ως 'Νεκρή γλώσσα'. Σ' αυτές τις δύο ξεχωριστές περιπτώσεις παρουσιάζεται το θραύσμα με τελείως διαφορετικό τρόπο. Ο Aldo Rossi το χρησιμοποιεί ως ένα κομμάτι που το έχει ανασύρει από τις βιωματικές εμπειρίες του, ενώ ο Giorgio Grassi, ασχολείται, κυριολεκτικά, με θραύσματα ερειπίων, τα οποία επιχειρεί να πλαισιώσει. Έγινε, επίσης, αναφορά στα δύο, ίσως πιο αντιπροσωπευτικά κτισμένα έργα των δύο αρχιτεκτόνων, που το μόνο τους κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί ίσως το γεγονός ότι δημιούργησαν ποικίλες αντιδράσεις, το καθένα με τον τρόπο του και το ότι ήταν και τα δύο θέατρα.

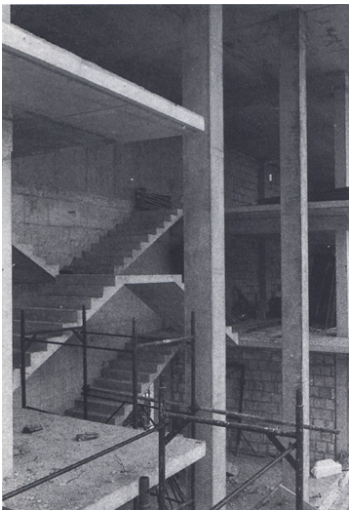
Παρ'όλα αυτά, η παραπάνω διαδικασία αντιπαράθεσης της δουλειάς των δύο αρχιτεκτόνων, σχετικά με τη χρήση θραυσμάτων, μπορεί να παρουσιάσει μια ξεκάθαρη εικόνα όσον αφορά στη διαχείριση του παρελθόντος από τους δύο αρχιτέκτονες και κατ' επέκταση σε συμπεράσματα σχετικά με τη μνήμη.

Η μνήμη και η ιστορία, για τον Aldo Rossi, αποτελούν τα στοιχεία μιας κυκλικής διαδικασίας, σε ένα αντικείμενο. Η ιστορία διαρκεί όσο το αντικείμενο βρίσκεται σε χρήση, όταν όμως η λειτουργία διαχωριστεί από τη μορφή και μόνο η μορφή παραμείνει ζωντανή, τότε η ιστορία μετατρέπεται σε μνήμη.[1] Για την ακρίβεια, το στοιχείο που μεταφέρεται από την ιστορία στη μνήμη, δεν είναι η μορφή αλλά ο τύπος. Ο Rossi ανασύρει αυτόν τον τύπο από το πεδίο της μνήμης και τον ξαναζωντανεύει, δίνοντάς του λειτουργία, ώστε να βρεθεί ξανά στον επίπεδο της ιστορίας. Όπως αναφέρει ο Eisenman, "ο τύπος για τον Rossi δεν αποτελεί μια ουδέτερη μορφή που συναντάται στην ιστορία, αλλά μια αναλυτική και πειραματική δομή, που λειτουργεί στο σκελετό της ιστορίας".[2] Ο Aldo Rossi, οδηγήθηκε στην αναλογική σχεδιαστική διαδικασία, που περιγράφηκε, εξαιτίας της ιδέας ότι η ιστορία τελειώνει, όταν η μορφή δεν ενσωματώνει πλέον την αρχική της λειτουργία και της μετάβασης του τύπου από την ιστορία στη μνήμη. Για τον Rossi, δεν υπάρχει χρονολογική σειρά των γεγονότων, ούτε και ιστορική σειρά. Ο χρόνος για τον αρχιτέκτονα έχει σχέση με τη μνήμη (τη συλλογική μνήμη) και όχι την ιστορία.[3]



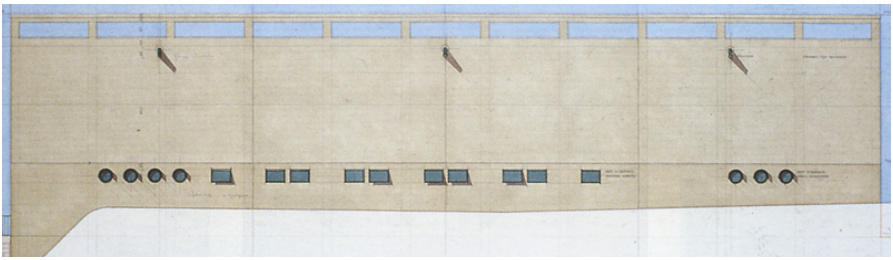
Αναφέρθηκε ότι η θεωρία του Grassi, σχετικά με τις αποκαταστάσεις, διαφέρει από εκείνη των ειδικών, σε σχέση με την αξιολόγηση των ερειπίων. Η σκέψη ενός ειδικού βασίζεται στην θεώρηση ότι υπάρχει διαφορά μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Αυτή η διαφορά καθορίζει και το είδος της επέμβασης. Έτσι, παρατηρείται ο διαχωρισμός των νέων κτιρίων από τα παλιά, κάνοντας να φανεί ακόμα περισσότερο το κενό μεταξύ τους, μεταξύ της σύγχρονης τεχνολογίας και μιας παλιάς εποχής.[4] Ο Foucault είχε αναφέρει για το χρόνο, ότι δεν αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στην αισθητηριακή εμπειρία.[5] Ο Grassi, μέσα από τα γραπτά του και τα έργα του, εκφράζει συνεχώς αυτό το γεγονός. Για εκείνον, αυτό που βρίσκεται στην καρδιά της αρχιτεκτονικής δεν είναι ο χρόνος και οι διαφορές που επιβάλει, αλλά η αιτία και η ενότητα. Η αρχιτεκτονική δεν γίνεται αντιληπτή ως μόνιμη και αμετάβλητη τάξη, αλλά ως κάτι που προέρχεται από την ορθολογιστική φύση της ανθρώπινης εργασίας και της αναγκαιότητας.[6] Ενισχύοντας περισσότερο αυτή τη λογική, τείνει να υποβαθμίσει την έννοια των ιστορικών αλλαγών, ευνοώντας έτσι τη μονιμότητα και το αμετάβλητο των τύπων, μέσω μιας τυπολογικής ανάλυσης της μορφής.[7] Έτσι για τον Grassi, τα ρεπερτόρια των καθαρών και στοιχειωδών λύσεων είναι μόνιμα.

Σχετικά με την έννοια του τύπου, οι δύο αρχιτέκτονες συμφωνούν στο γεγονός ότι ο τύπος διατηρείται αναλλοίωτος στη διάρκεια του χρόνου και το έργο τους στηρίζεται σε αυτή την υπόθεση.[8] Η διαφορά τους όμως έγκειται στην αντίληψη του χρόνου. Ο Rossi μιλάει για τη συνέχεια μεταξύ παρελθόντος και παρόντος, με τη μνήμη να αποτελεί το συνδετικό στοιχείο.[9] Ενώ ο Grassi δεν δέχεται εξαρχής το διαχωρισμό ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, οπότε δεν τον ενδιαφέρει η σύνδεσή τους. Η μνήμη δεν αποτελεί το συστατικό σύνδεσης των ιστορικών αλλαγών, αφού για εκείνον δεν υφίστανται ιστορικές αλλαγές.[10] Η αρχιτεκτονική για τον Grassi είναι μια και πάντα η ίδια στο χώρο και στο χρόνο, δεν υπάρχει παλαιά και νέα αρχιτεκτονική. Τα θραύσματα που χρησιμοποιεί στα έργα του ο Rossi είναι γεμάτα μνήμη, εικόνες και εμπειρίες, στοιχεία που μεταφέρουν από το παρελθόν, στο παρόν. Τα θραύσματα του Grassi δεν διαθέτουν απολύτως τίποτα στο εσωτερικό τους, δεν μεταφέρουν νοήματα. Αναφέρονται, μόνο, στον εαυτό τους και η μοναδική λειτουργία τους είναι η αυτοπροβολή. Αποτελούν κομμάτια μιας νεκρής γλώσσας, άψυχα

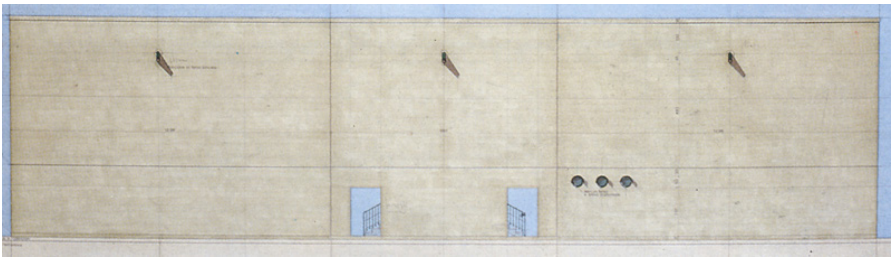


. 172 Giorgio Grassi, 1976

. 173 Aldo Rossi, 1979



. 174



. 175 Giorgio Grassi, 1976

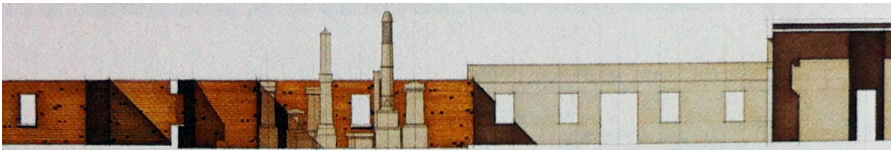
σώματα, τα οποία ο αρχιτέκτονας δεν σκοπεύει να επαναφέρει στη ζωή, αλλά προσπαθεί να διαφυλάξει. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η ενότητα της αρχιτεκτονικής δεν έγκειται στο χρόνο, μέσω μιας διαδικασίας που προσπαθεί να εξαλείψει τα όρια μεταξύ παρελθόντος και παρόντος (Rossi). Η αρχιτεκτονική για εκείνον είναι μια.

Ο Rossi αναφέρεται, κάποια στιγμή, στα ποιήματα του T.S Eliot 'Four quartets' (Τέσσερα Κουαρτέτα, 1943), στα οποία παρουσιάζεται το παρελθόν και το παρόν να συνδυάζονται σε έναν μελλοντικό χρόνο.[11] Το μέλλον αποτελεί, ουσιαστικά, τη συνέχεια του παρόντος το οποίο τραβάει μαζί του και το παρελθόν. Το νέο και το παλαιό, για τον αρχιτέκτονα, βρίσκονται σε συνεχή διάλογο μέσα σε μια πόλη, τα πάντα στο εσωτερικό της αποτελούν μια ενεργή γλώσσα και μέσω αντικαταστάσεων, επιχειρεί να φορτίσει διαφορετικά κάθε σημείο (παράδειγμα το 'Θέατρο του κόσμου'). Σχεδιάζει επαναφέροντας από τη μνήμη του μορφές και εικόνες, που αποτυπώνονται στα κτίρια του. Εκείνα, με τη σειρά τους, θυμίζουν ένα κολάζ, το οποίο αλλάζει μορφή στα μάτια κάθε χρήστη. "Δεν επινοώ, θυμάμαι", είχε δηλώσει ο ίδιος, εκφράζοντας έτσι τη σημαντική θέση της μνήμης στη σχεδιαστική του διαδικασία.[12]

Τα κτίρια του Grassi αποπνέουν τον αέρα του ανολοκλήρωτου. Ο αρχιτέκτονας ισχυρίζεται ότι ποτέ δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει τη μορφή τους , προωθώντας έτσι, συνειδητά, μια ατελή απάντηση.[13] Η προσωρινή όψη των έργων του, όμως, ανταποκρίνεται πλήρως στην θεωρία του για την απώλεια του χρόνου. Η αρχιτεκτονική του μοιάζει καθηλωμένη στο χρόνο, σχετικώς αδιάφορη για τους τόπους που συναντά στην πορεία της, μια σχεδόν άφωνη αρχιτεκτονική που δεν κατόρθωσε να προοδεύσει στο ελάχιστο. Τα ουδέτερα και μονότονα κτίριά του, δεν εντάσσονται σε κανένα χρονικό πλαίσιο, δεν έχουν κάποια προφανή χρονολογική σειρά.[14] Η μορφή τους δεν διαγράφεται με ακρίβεια, ακριβώς για να μην αναφέρονται σε μια εποχή. Αποτελούν θραύσματα μιας διαχρονικότητας. Ο ίδιος, ο αρχιτέκτονας, δεν σχεδιάζει υποκινούμενος από εικόνες ή βιωματικές εμπειρίες. Λειτουργεί ως αφασικός.[15] Συνδέει κομμάτια δημιουργώντας σύνολα, τα οποία αναμένουν, με τη σειρά τους, να αποτελέσουν θραύσματα για κάποιον επόμενο. Ωστόσο, τα ερείπια που χρησιμοποιεί σε έργα του, όπως στην αποκατάσταση του ρωμαϊκού θεάτρου, μπορεί για τον αρχιτέκτο-

. 176

. 177



. 178 Giorgio Grassi, 1984

. 179 Aldo Rossi, 1979

να να μην μεταφέρουν κάποιο εσωτερικό νόημα, αλλά η εικόνα τους, που αποτελεί για εκείνον το σημαντικότερο στοιχείο τους, αντανακλά μνήμες από κάτι που προηγήθηκε και καταστράφηκε (όπως επίσης το έργο για την ανακατασκευή του παλατιού του πρίγκιπα Albrecht στο Βερολίνο, 1984). Όταν ο Grassi αναφέρει ότι τα ερείπια πρέπει να γίνονται εικόνες του εαυτού τους, υπονοεί κατά κάποιον τρόπο αυτή την αντανάκλαση θραυσμάτων μνήμης, τα οποία όμως αδυνατούν να αποτελέσουν ένα συνεχές.

. 180

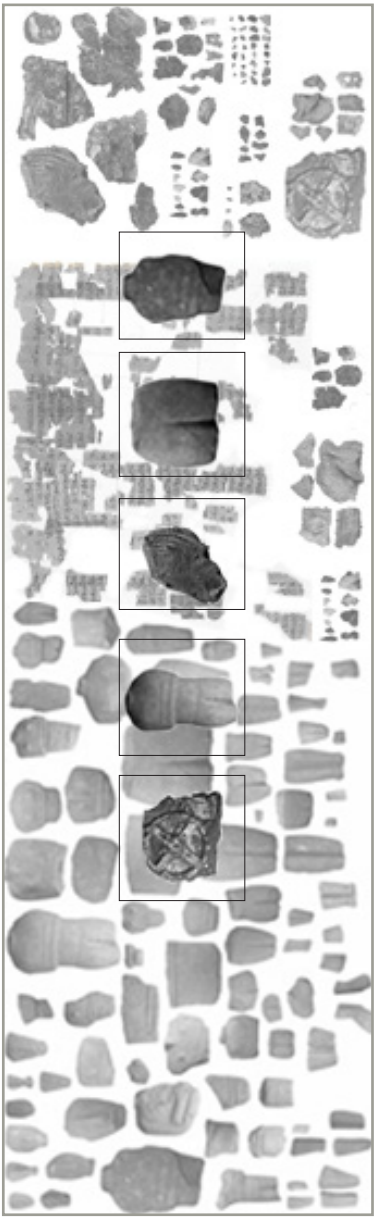
. 181

Το 'θραύσμα' σε σχέση με γλωσσολογικά συστήματα.

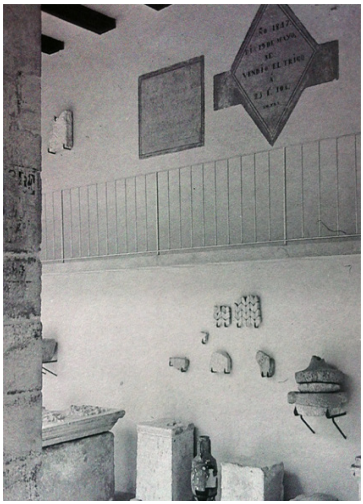
Η συσχέτιση της αρχιτεκτονικής με τη γλώσσα είχε επιχειρηθεί και από τους δύο αρχιτέκτονες, αλλά χωρίς να υπάρξουν εκτενείς αναφορές σε συγκεκριμένες γλωσσολογικές θεωρίες. Συγκεκριμένα ο Aldo Rossi αναφέρει: «Είναι φανερό ότι η μελέτη μιας πόλης παρουσιάζει αναλογίες με τη μελέτη μιας γλώσσας, και κυρίως ως προς τα πολύπλοκα φαινόμενα μεταβολής και ως προς την ύπαρξη των στοιχείων που επιβιώνουν»,[16] ενώ ο Giorgio Grassi με τον τίτλο του βιβλίο του 'Αρχιτεκτονική νεκρή γλώσσα', υπονοεί το συσχετισμό των θραυσμάτων στα κτίρια του, με λέξεις μια γλώσσας που έχει χάσει τη νοηματική της συνοχή.[17] Θεωρώντας, λοιπόν, τα θραύσματα, που χρησιμοποιούν στα κτίριά τους οι δύο αρχιτέκτονες, ως λέξεις, θα επιχειρηθεί, αρχικά, η μελέτη τους, σε σχέση με τον χρόνο, πάνω στους δύο άξονες που είχε θέσει ο Ferdinand de Saussure (1857–1913).

Ο de Saussure με σκοπό να προσδιορίσει με ακρίβεια τη σχέση της γλώσσας με τη χρονική της διάσταση, όρισε τη συγχρονική και διαχρονική μελέτη. Συγκεκριμένα, η συγχρονική μελέτη (συγχρονία) εξελίσεται πάνω σε έναν οριζόντιο άξονα, τον άξονα του ταυτόχρονου, ο οποίος "αφορά τις σχέσεις ανάμεσα σε πράγματα που συνυπάρχουν, απ' όπου αποκλείεται κάθε παρέμβαση του χρόνου".[18] Η μελέτη της γλώσσας, δηλαδή, πραγματοποιείται μια δεδομένη χρονική στιγμή, στην οποία η κατάστασή της παραμένει αμετάβλητη. Αντίθετα, στη διαχρονική μελέτη (διαχρονία) δεν εξετάζεται το γλωσσικό φαινόμενο στο σύνολό του, αλλά επιδιώκεται η απόμωση ενός μέρους του, ώστε να εξεταστεί η εξελικτική του πορεία. Αφορά δηλαδή έναν κατακόρυφο άξονα, τον άξονα της διαδοχικότητας.[19] Ουσιαστικά, η συγχρονική και η διαχρονική μελέτη, μπορεί να ερμηνεύσει τον διαχωρισμό της γλώσσας, από τον de Saussure, σε γλώσσα και ομιλία (lang και parole).[20]

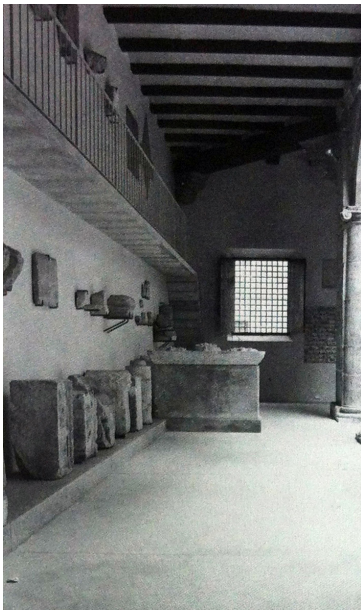
Όσον αφορά στους δύο αρχιτέκτονες, ο Rossi χρησιμοποιεί το θραύσμα με σκοπό την παραγωγή ενός νέου νοήματος. Επιχειρεί το διάλογο με το παλαιό, μια συνομιλία που κάθε φορά νοηματοδοτεί διαφορετικά το παλαιό και το νέο. Το 'Θέατρο του κόσμου', στη Βενετία, κατάφερε να επαναφέρει μνήμες και εικόνες από το παρελθόν στο παρόν, μια διαδικασία που μπορεί να συσχετιστεί με τη διαχρονική μελέτη. Φαίνεται να τον ενδιαφέρει περισσότερο η επικοινωνία, αφού με τα



. 182



. 183



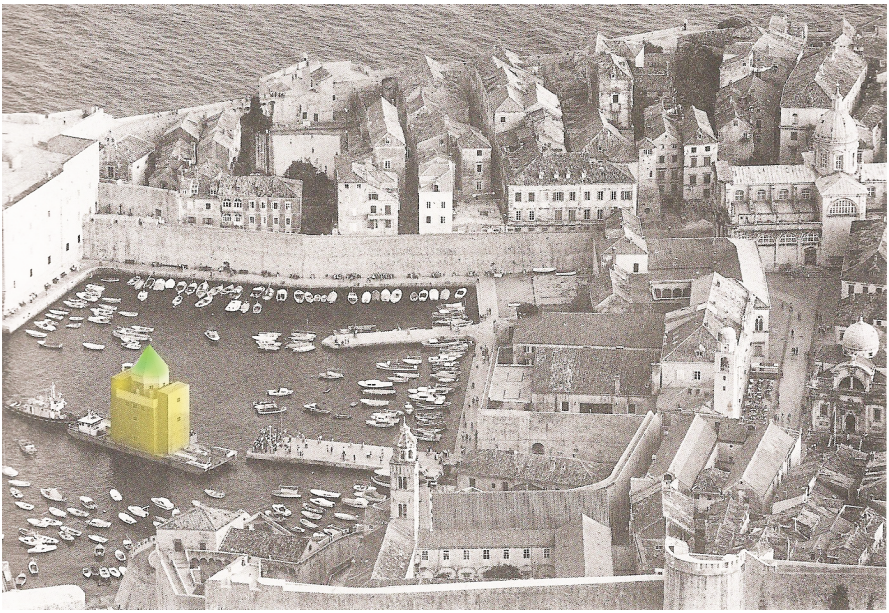
. 184

κτίριά του επιτυγχάνει μια συνομιλία, όπως εκείνη που πραγματοποιείται ανάμεσα σε δύο ανθρώπους. Αντιλαμβάνεται, δηλαδή, τη γλώσσα με την έννοια της ομιλίας (parole), επιδιώκοντας μια αλληλεπίδραση με το έργο του. Ο ίδιος είχε αναφέρει ότι όταν σχεδιάζει ένα κτίριο, ουσιαστικά το εμποτίζει με ανθρώπινες αρετές. Ο χρόνος, για εκείνον, αποτελούσε μια συνέχεια, μια εξελικτική διαδικασία που αποτυπωνόταν με τη μορφή θραυσμάτων στα έργα του.

Τα έργα του Grassi, από την άλλη μεριά, χρησιμοποιούν και ταυτόχρονα αποτελούν θραύσματα μιας 'νεκρής γλώσσας'.[21] Τα κτίριά του βρίσκονται σε μια άχρονη κατάσταση, μια παγωμένη στιγμή και έτσι συσχετίζονται με τη συγχρονική μελέτη. Η γλώσσα, στη συγκεκριμένη περίπτωση, μελετάται στατικά, ως ένα εν δυνάμει σύστημα και όχι ως μια ζωντανή συνομιλία. Ένα σύστημα το οποίο μπορεί να ταυτιστεί με τα έργα του αρχιτέκτονα, που αναδεικνύουν τις διαδικασίες ταξινόμησης αρχαιολογικών θραυσμάτων (όπως τα έργα αποκατάστασης Almudin στη Xativa και το ρωμαϊκό θέατρο στο Sagounto, 1985).

Με βάση τα παραπάνω, το έργο των δύο αρχιτεκτόνων μπορεί να παρομοιαστεί με ένα μηχανισμό. Ο Rossi ενδιαφέρεται για τη λειτουργία του μηχανισμού, για την παραγωγή έργου και έτσι ταυτίστηκε με μια κίνηση, μια εξέλιξη. Ενώ, για τον Grassi ο μηχανισμός αυτός βρίσκεται σε μια αδρανή κατάσταση, έχει αποσυναρμολογηθεί και τα επιμέρους κομμάτια του αποτελούν το μοναδικό αντικείμενο εργασίας του αρχιτέκτονα.

Στο σημείο αυτό, θα επιχειρηθεί η μελέτη των θραυσμάτων βάσει των συνταγματικών και των συνειρμικών σχέσεων. Ο de Saussure μελετώντας τις συνδυαστικές σχέσεις των σημείων για τη δημιουργία προτάσεων, αναφέρει συγκεκριμένα τον συνταγματικό (syntagmatic) και τον παραδειγματικό (associative) άξονα. Ο συνταγματικός άξονας σχετίζεται με τις "σχέσεις που συνάπτουν μεταξύ τους οι λέξεις, λόγω της αλυσιδωτής σύνδεσής τους ".[22] Ασχολείται, δηλαδή, με τη δομή ενός συστήματος σημείων, τους τρόπους με τους οποίους ομαδοποιούνται οι λέξεις και σχηματίζουν προτάσεις. Αντίθετα, ο παραδειγματικός άξονας αναφέρεται στις συνειρμικές ή κατακόρυφες σχέσεις των λέξεων.[23] Βασίζεται στην απομόνωση μιας λέξης από μια πρόταση και στον τρόπο με τον οποίο εκείνη συνδέεται υποσυνείδητα με άλλες



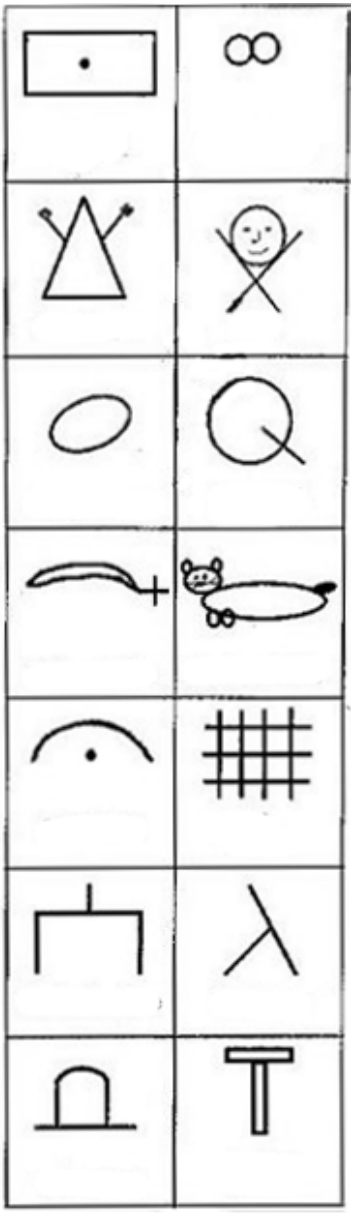
. 185

λέξεις. Είναι πάντως γεγονός ότι το "συνειρμικό επίπεδο συνδέεται πιο στενά με τη 'γλώσσα' ως σύστημα, ενώ το συνταγματικό είναι πιο κοντά στην ομιλία".[24]

Ο Aldo Rossi πραγματοποιούσε μετατοπίσεις με το 'Θέατρο του κόσμου', διαθέτωντας ένα δεδομένο υπόβαθρο, την πόλη. Η πόλη ήταν, για εκείνον, ο τόπος αναφοράς και η σχέση του έργου του με τα υπόλοιπα κτίρια αποτελούσε κύριο μέλημά του. Φαίνεται, λοιπόν, ότι το έργο του μπορεί να τοποθετηθεί στο συνταγματικό άξονα, διαθέτοντας περισσότερα κοινά στοιχεία με την ομιλία. Μέσω της αναλογικής σχεδιαστικής διαδικασίας, ο αρχιτέκτονας πραγματοποιούσε γεωγραφικές μεταθέσεις, θεωρώντας τα κτίρια ως τους όρους μιας πρότασης, των οποίων η συνδιαλαγή εξασφάλιζε νοηματικές εντάσεις.

Αντίθετα, για τον Grassi δεν υπήρχε κάποιο δεδομένο πλαίσιο, τα θραύσματα για εκείνον αποτελούσαν λέξεις μιας γλώσσας που είχε ολοκληρωτικά χαθεί. Είναι σχεδόν βέβαιο λοιπόν, ότι η λογική του μπορεί να προσαρμοστεί στον παραδειγματικό άξονα. Το έργο του, όπως η αποκατάσταση του ρωμαϊκού θεάτρου, επικεντρωνόταν στις μονάδες και στην πλαισίωση τους μέσα από τα κτίρια, αγνοώντας τη σύνταξή τους. Παράλληλα, το ίδιο το κτίριο συνιστούσε μια μονάδα, η οποία δεν εντασσόταν σε κάποιο συγκεκριμένο πλαίσιο, αποτελούσε θραύσμα ολόκληρης της αρχιτεκτονικής εμπειρίας, ενός όλου, το οποίο ο αρχιτέκτονας αδυνατούσε να περιγράψει.

Συνοψίζοντας, το έργο των δύο αρχιτεκτόνων μπορεί να παρομοιαστεί με ένα ψηφιδωτό. Ο Rossi αντιλαμβάνεται το σύνολο του ψηφιδωτού, συνθέτωντας τις ψηφίδες μαζί με άλλες, για να δημιουργήσει κάθε φορά μια νέα εικόνα. Ενώ, ο Grassi χρησιμοποιεί ψηφίδες από ένα σύνολο που έχει χαθεί η συνεκτικότητα. Ο ίδιος δεν έχει πρόθεση να ασχοληθεί με την αποκαταστασή του, δημιουργώντας ένα νέο πλαίσιο για τις ψηφίδες, το οποίο δεν λειτουργεί ως συνδετικό στοιχείο. Η ουδετερότητα του πλαισίου επιδιώκει την ανάδειξη των μονάδων και όχι την ολοκλήρωση της συνολικής εικόνας.



. 186

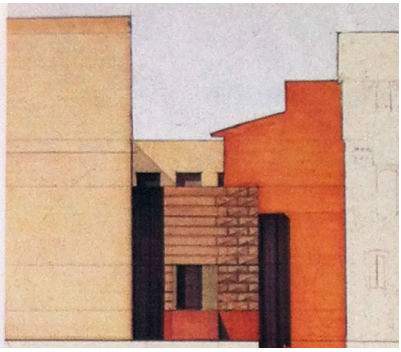
. 187

Οι δύο αφασικές 'βλάβες' της μνήμης τους.

Έχει ενδιαφέρον να δει κανείς ότι ο Grassi, σε μια συνέντευξή του,[25] επισημαίνει το γεγονός ότι έχει χαρακτηριστεί ως αφασικός, με την έννοια ότι έχει χαθεί η σύνταξη στην ομιλία του και παραμένουν μόνο θραύσματα με τη μορφή λέξεων. Σε αντιπαράθεση, ο Rossi εμφανίζεται να συγκροτεί σύνταξη και νόημα, αλλά οι λέξεις οι οποίες χρησιμοποιεί, εξαιτίας των πολύ προσωπικών εμπειριών, βάσει των οποίων έχουν εμποτιστεί, φαίνεται να μην παρουσιάζουν μια κλασική σχέση με τα πράγματα. Θα μπορούσε, λοιπόν, κανείς να ισχυριστεί, αξιοποιώντας το γνωστό άρθρο του Jakobson για τους δύο τύπους αφασίας,[26] ότι η μνήμη των δύο αρχιτεκτόνων παρουσιάζει δύο διαφορετικές 'βλάβες'.

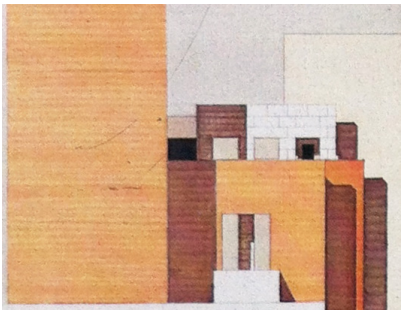
Ο Roman Jakobson (1896–1982) ξεκινώντας από τον διαχωρισμό του de Saussure σχετικά με τον παραδειγματικό και τον συνταγματικό άξονα, διαχωρίζει δύο αφασικές διαταραχές ή αλλίως, δύο περιπτώσεις ανώμαλης γλωσσικής συμπεριφοράς, που αφορούν στις βλάβες των δύο αξόνων αντίστοιχα. Συγκεκριμένα, τις διαταραχές ομοιότητας (similarity disorders), όπου είναι αδύνατος ο συσχετισμός της λέξης με το αντίστοιχο αντικείμενο, αλλά δυνατή, εν μέρη, η σύνταξη προτάσεων και τις διαταραχές συνάφειας (contiguity disorders), όπου έχουν χαθεί οι συντακτικοί κανόνες που οργανώνουν τις λέξεις.[27]

Η δουλειά του Aldo Rossi σε σχέση με το θραύσμα, όπως προαναφέρθηκε, εντάχθηκε στον συνταγματικό άξονα, ωστόσο φαίνεται ότι η μνήμη του παρουσιάζει 'βλάβη' στον παραδειγματικό άξονα. Οι διαταραχές ομοιότητας (που συνδέονται με βλάβες στον παραδειγματικό άξονα) έχουν να κάνουν με την ανικανότητα συνδυασμού λέξεων με αντίστοιχα αντικείμενα, αλλά μπορεί, ωστόσο, η περιγραφή τους να γίνει περιφραστικά. Τα θραύσματα του αρχιτέκτονα αποτυπώνουν την θέληση του για μια ομαλή πορεία της μνήμης από το παρελθόν στο παρόν, εντούτοις είναι δύσκολο να αναγνωρίσει κάποιος τον συσχετισμό τους με τις αντίστοιχες εικόνες. Παρουσιάζουν ένα πολύ προσωπικό χαρακτήρα, αφού αποτελούν κομμάτια εμπειριών του αρχιτέκτονα. Εμφανίζουν μια παραδοξότητα, εγκαινιάζοντας, ταυτόχρονα, ένα καινούριο αμφιλεγόμενο λεξιλόγιο. Ένας 'ακροατής' του Rossi δυσκολεύεται να αντιληφθεί το νόημα των λέξεων του, εξαιτίας, ακριβώς,



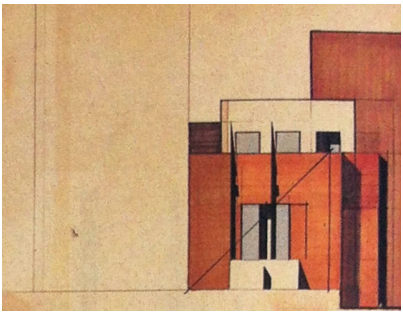
. 188

. 189

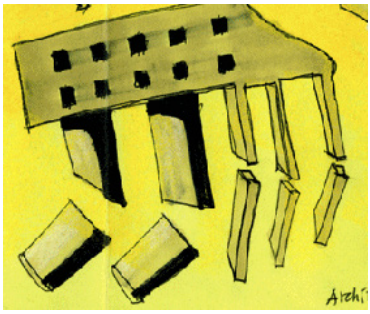


. 190

. 191



. 192 Giorgio Grassi



. 193 Aldo Rossi

του νέου χαρακτήρα τους. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, που λόγω του προσωπικού ύφους της αρχιτεκτονικής του, έχει χαρακτηριστεί ότι από τη σύλληψή της και από το σχεδιασμό της φαίνεται να λείπει ο άνθρωπος.[28] Τα κτίρια στα σχέδιά του κατοικούνται από 'σκιές', ενώ σε εικονογραφήσεις βιβλίων, απαθανατίζονται άδεια. Εντούτοις ο ίδιος ο αρχιτέκτονας σε αρκετές περιπτώσεις προσπαθεί να αποτυπώσει ίχνη ζωής, μέσω της χρήσης οικείων αντικειμένων (εικ. 191).

Όσον αφορά στο δεύτερο τύπο αφασίας, τη διαταραχή συνάφειας, διακρίνεται από ανικανότητα συνδυασμού συγκεκριμένων λέξεων, προκειμένου να σχηματιστούν προτάσεις με νόημα. Ο λόγος απαρτίζεται από μια διαδοχή απλών όρων, οι οποίοι δεν δηλώνουν απολύτως τίποτα. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι η μνήμη του Grassi έχει υποστεί τον συγκεκριμένο τύπο διαταραχής (βλάβη στον συνταγματικό άξονα). Η αρχιτεκτονική του αποτελείται από μια σύνθεση λέξεων, υπό τη μορφή θραυσμάτων, που δεν επιδιώκει τη μεταφορά νοήματος. Δεν υπάρχει συνεκτικότητα στη μνήμη του αρχιτέκτονα και μόνο τα ερείπια που χρησιμοποιεί αποσπασματικά στα έργα του, αντανακλούν μνήμες. Ωστόσο, δεν αποτελούν εικόνες προσωπικών εμπειριών του αρχιτέκτονα, όπως στην περίπτωση του Rossi, αλλά προβάλλουν την δική τους ιστορία, ως νεκρά αντικείμενα. Παρατηρείται, επίσης, στην περίπτωση της διαταραχής συνάφειας η συνεχής επανάληψη απλών λεκτικών μονάδων, γεγονός που θυμίζει αρκετά τον τρόπο δουλειάς του Grassi. Ο αρχιτέκτονας κατατρίβεται, συνεχώς, πάνω σε δεδομένες απαντήσεις, τις οποίες δοκιμάζει μπροστά σε νέα προβλήματα. Ο ίδιος έχει αναφέρει ότι οι μελέτες του επαναλαμβάνουν πράγματα ειπωμένα στο παρελθόν, τα οποία επαναδιατυπώνουν κάτω από διαφορετικές συνθήκες.[29] Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που τα περισσότερα κτίριά του φαντάζουν απελπιστικά όμοια.(μερικά παραδείγματα για εδω) Θραύσματα τα οποία αδυνατεί κανείς να τα τοποθετήσει σε μια χρονολογική σειρά, απαρτίζονται από απλά αρχιτεκτονικά στοιχεία και αρχαιολογικά ευρήματα.

Παρ' όλες τις 'βλάβες' που ίσως αντιμετώπισαν οι δύο αρχιτέκτονες, όσον αφορά στη μνήμη τους, δικαίως τους έχει αποδοθεί ο χαρακτηρισμός ως 'αρχιτέκτονες της μνήμης', μιας και επανέφεραν το θέμα της μνήμης στην αρχιτεκτονική μετά το Μοντέρνο. Δύο αρχιτέκτονες που η πορεία τους συνέκλινε σε αρκετά σημεία, παρεκκλίνοντας, ταυτόχρονα,

. 194

"Είμαι ένας αρχιτέκτονας περιορισμένος γιατί ο ίδιος έχω επιβάλλει στον εαυτό μου αυστηρά όρια. Και παράλληλα ανεπανόρθωτα αλλοιωμένος, γιατί έχω ήδη πάρει το σχήμα των ορίων αυτών".[10]

Giorgio Grassi, 1935 -

. 195

"'Εμεινα προσκολλημένος σε μια κατάσταση που είναι ίσως ολόκληρη η αρχιτεκτονική μου, όπου η απεικόνιση του τόπου και του χρόνου, που μοιάζει τόσο σημαντική, διαλύεται σε συνηθισμένες χειρονομίες και διαδρομές".[11]

"Καμιά μου μελέτη δεν ξεκολλάει από το παρελθόν, ίσως γιατί ποτέ δεν μπόρεσα να εκφράσω όλη τη χαρά για το μέλλον".[12]

Aldo Rossi, 1931-1997

σε ακόμη περισσότερα. Η μακρόχρονη αναζήτησή τους πάνω στην ίδια την έννοια της αρχιτεκτονικής, οδήγησε τον καθέναν σε διαφορετικά μονοπάτια, με θεωρίες και έργα που συζητήθηκαν ποικιλοτρόπως. Τα θραύσματα στα έργα τους αντανακλούσαν μνήμες προσωπικές, συλλογικές, μνήμες από κάτι που είχε παντελώς χαθεί. Μέσων των κτιρίων τους, επιδίωκαν, κάθε φορά, την ομαλή ένταξη στον υπάρχοντα ιστό της πόλης, έστω και έαν στην περίπτωση του Grassi, η διάθεση αυτή αποτυπωνόταν με τη δημιουργία ενός 'άλαλου' υπόβαθρου. Η 'φωνή' της πόλης έπρεπε να ακουστεί πιο δυνατά. Το σίγουρο είναι ότι και οι δύο ανέπτυξαν θεωρίες που συγκρότισαν βασικές δομές, πάνω στις οποίες στηρίχτηκε η σύγχρονη αρχιτεκτονική σκέψη.

Κλείνοντας, ίσως θα μπορούσε κανείς να τους αφιερώσει τα λόγια του Adolf Loos, ο οποίος αναφερόμενος στον Karl Friedrich Schinkel είχε πει: *"Από τότε που η ανθρωπότητα συνέλαβε το μεγαλείο της αρχαιότητας, μια μόνο σκέψη συνδέει μεταξύ τους τους μεγάλους αρχιτέκτονες. Αυτοί σκέπτονται: έτσι όπως κατασκευάζω εγώ, θα κατασκεύαζαν και οι αρχαίοι Ρωμαίοι. Εμείς γνωρίζουμε ότι σφάλλουν. Χρόνος, τόπος, σκοπός, κλίμα, περιβάλλον απαγορεύουν έναν τέτοιο συλλογισμό. Κάθε φορά όμως που η αρχιτεκτονική απομακρύνεται από το μοντέλο της με τους ελάσσονες, τους διακοσμητές, επανεμφανίζεται ο μεγάλος αρχιτέκτων ο οποίος την οδηγεί εκ νέου στην αρχαιότητα. (...)Είθε το φως αυτής της εξαίρετης φιγούρας να φωτίσει τη μελλοντική μας γενιά αρχιτεκτόνων!".*[30]

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Eisenman Peter, The houses of Memory: The Texts of Analogy, εισαγωγή στην Αμερικάνικη έκδοση Rossi Aldo, 'Architecture of the city', MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1984, σ. 10.

2. ό.π., σ. 9.
3. ό.π., σ. 11.
4. A.D., Rational Traces, Vol 77, No 5/2007, συνέντευξη του Giorgio Grassi, σ. 27.
5. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988, σελ 10.
6. Πατέστος Κωνσταντίνος (επιμ.), Τζιόρτζιο Γκράσι, Κείμενα για την αρχιτεκτονική, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 156.

7. **Η αντίληψη αυτή, της αρχιτεκτονικής γνώσης ως ένα κλειστό και πεπερασμένο σύνολο, προϋποθέτει όχι μόνο την ορθολογική και μεταδοτική φύση της αρχιτεκτονικής (η πρώτη προϋπόθεση στη πρακτική σκέψη του Διαφωτισμού), αλλά και μία ανιστορική (ahistorical) ιδέα για την παραγωγή της αρχιτεκτονικής. ό.π., σ. 89. Ταυτόχρονα, αναπτύσσοντας την προσωπική του επεξεργασία και με αναλυτικό εργαλείο τη διαδικασία "απλοποίησης", ο Grassi θα οδηγηθεί σε αυτό που ο ίδιος ονομάζει "απελευθέρωση από τις ιστορικές μορφές τής αρχιτεκτονικής". Θα οδηγηθεί, δηλαδή, στην ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση από αυτή των λεγομένων "μεταμοντέρνων".** ό.π., σ. 100.

8. **Ο Alan Colquhoun αναφέρει συγκεκριμένα: «όχι μόνο δεν είμαστε ελεύθεροι από τις μορφές του παρελθόντος και από τη διαθεσιμότητα των μορφών αυτών ως τυπολογικών μοντέλων, αλλά αν επιπλέον θεωρήσουμε ότι είμαστε ελεύθεροι, έχουμε χάσει τον έλεγχο ενός πολύ ενεργού τομέα της φαντασίας μας και της δυναμικής μας να επικοινωνούμε με τους άλλους.» τα λόγια αυτά, μεσώ των οποίων ο Colquhoun ασκεί κριτική στο Μοντέρνο, συνοψίζουν ίσως την αντίληψη των δύο αρχιτεκτόνων για τον τύπο.**
Charles Jencks, George Baird,(επιμ.) Meaning in Architecture, Λονδίνο, Barrie & Rockliffe, 1969, άρθρο, Alan Colquhoun, typology and design methods, σ. 275.

9. Rossi Aldo, Επιστημονική αυτοβιογραφία, μτφρ. Πατέστος Κωνσταντίνος, Αθήνα, Εστία, 1995, σ. 50.
10. Grassi, ό.π., σ. 22.
11. Rossi, ό.π., σ. 80.
12. ό.π., σ. 60.

13. Πατέστος, ό.π., σ. 158. **Μάλιστα θεωρεί ότι γι' αυτό τον λόγο οι μελέτες των αποκαταστάσεων έχουν δεχτεί αρνητικές κριτικές. Γιατί προωθούν μια ατελή, προσωρινή απάντηση. Ο ίδιος, μάλιστα, είχε ασκήσει κριτική στις μελέτες αυτές λέγοντας ότι "δεν μπορώ να μη δω και εγώ ο ίδιος, μεταξύ άλλων, την απατηλή πλευρά αυτού του τρόπου εργασίας κι αυτών των μελετών που δείχνουν να αναβάλλουν διαρκώς την αποφασιστική απάντηση. (...) στο τέλος κάθε μελέτης, παραμένει κάτι σαν εντύπωση πως κατόρθωσα να μεταθέσω το κεντρικό ζήτημα".** ό.π., σ. 168.

14. **Υπάρχει, με άλλα λόγια, μια συνεχής ανάδραση που "πληροφορεί" πότε το αρχιτεκτονικό έργο, πότε τη θεωρητική αναζήτηση. Και μάλιστα, υπό το πρίσμα μιας σαφούς σταθερής και αναγνωρίσιμης ορθολογικής ανάλυσης. Ο ορθός λόγος, η Λογική, είναι το σταθερό σημείο αναφοράς τής ποιητικής τού Μιλανέζου δασκάλου και είναι ενδεικτικό ότι το πρώτο βιβλίο του, όπως είδαμε, τιτλοφορείται ακριβώς 'Η λογική συγκρότηση της αρχιτεκτονικής'.** ό.π., σ. 111.

15. **Όπως ο ίδιος δηλώνει πως έχει χαρακτηριστεί λόγω των έργων του.**
A.D., ό.π., σ. 28.
16. Rossi Aldo, Η αρχιτεκτονική της πόλης, μτφρ. Πετρίδου Βασιλική, Θεσσαλονίκη, University Studio press, 1991, σ. 8.

17. **'Ισως ο Giorgio Grassi με την ιδέα της 'Νεκρής γλώσσας' αναφέρεται στην έννοια της ομιλίας –parole– του de Saussure, η οποία είναι 'νεκρή' γιατί ουσιαστικά δεν εκτελεί το έργο της, δεν παράγει νόημα, άρα δεν εκτελείται ομιλία.**

18. Ferdinand de Saussure, Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας, μτφρ. Φ.Δ. Αποστολόπουλος, Παπαζήση, Αθήνα, 1979, σελ. 163.
19. ό.π., σ. 162.
20. Kourkoulas Andreas, Ph.D Thesis, Linguistics in Architectural theory and criticism after modernism, Barlett School of Architecture and Planning, 1986, σ. 158.

21. Grassi, ό.π., σ. 25.
22. Saussure, ό.π., σ. 163.
23. ό.π., σ. 162.
24. Παπαγιώργης Κωστής (επιμ.), Μπενβενίστ, Μπαρτ, Ντεριντά, Πιρς, Φουκώ, Κείμενα Σημειολογίας, Αθήνα, Νεφέλη, 1981, Roland Barthes, σ. 99.

25. A.D., ό.π., σ. 28.
26. Jakobson Roman και Halle Morris, Fundamentals of language, Βερολίνο, Mouton, 1956, κεφ. 7 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances'.
27. ό.π., σ. 115.

28. **" ..στην αυστηρά προσωπική αρχιτεκτονική του Aldo Rossi (..)φαίνεται από τη σύλληψή της και από το σχεδιασμό της να λείπει ο άνθρωπος. Τα κτίριά του μοιάζουν να κατοικούνται από τα δικά του "φαντάσματα," που δεν είναι κατ'ανάγκην κοινά με εκείνα των πολλών ανθρώπων της κοινωνίας του."**
Τουρνικιώτης Παναγιώτης, Ιστορία και θεωρία 6 – η σύγχρονη εποχή, Αθήνα, σχολή αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, 2007, σ. 55.

29. Πατέστος, ό.π., σ. 166.
30. Steffen Martin, Schinkel, New York, Taschen, 2004, σ. 5

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Δασκαλοθανάσης Νίκος, **Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico**, Αθήνα, Opera, 2000

Δασκαλοθανάσης Νίκος, **Ο Giorgio de Chirico και η άρθρωση του μεταφυσικού χώρου**, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1996

Λοϊζίδη Νίκη, **Ο Τζιόρτζιο ντε Κίρικο και η σουρεαλιστική επανάσταση**, Αθήνα, Νεφέλη, 1987

Frampton Kenneth, **Μοντέρνα Αρχιτεκτονική ιστορία και κριτική**, μτφρ. Ανδρουλάκης Θόδωρος, Πάγκαλου Μαρία, Θεμέλιο, Αθήνα, 1999

Tafuri Manfredo, **History of Italian architecture 1944-1985**, Cambrigde, Massachusetts, MIT Press, 1989

Colquhoun Alan, **Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987**, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989

Architectural Design, **Rational Traces**, vol 77, No 5, Λονδίνο, 2007

Moneo Rafael, **Theoretical axniety and design strategies in the work of eight contemporary architects**, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004

Rossi Aldo, **Η αρχιτεκτονική της πόλης**, μτφρ. Πετρίδου Βασιλική, Θεσσαλονίκη, University Studio press, 1991

Rossi Aldo, **Επιστημονική αυτοβιογραφία**, μτφρ. Πατέστος Κωνσταντίνος, Αθήνα, Εστία, 1995

Πατέστος Κωνσταντίνος (επιμ.), **Τζιόρτζιο Γκράσι Κείμενα για την αρχιτεκτονική**, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998

Peter Arnell και Ted Bickford (επιμ.), **Aldo Rossi Buildings and projects**, New York, Rizzoli, 1985

Morris Adjmi (επιμ.), **Aldo Rossi Architecture 1981-1991**, New York, Princeton Architectural Press, 1991

Rossi Aldo, John O'Regan (επιμ.), **Aldo Rossi selected writings and projects**, London, Architectural, 1983

Grassi Giorgio, *Avant Garde and continuity*, μτφρ. Stephen Sartarelli, από K. Michael Hays, **Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984**, New York, Princeton Architectural Press, 1998

Ignacio Sola-Morales, *Giorgio Grassi La arquitectura como oficio*, μτφρ. Kolbowski Silvia, από K. Michael Hays, O**ppositions Reader: Selected Essays 1973-1984**, New York, Princeton Architectural Press, 1998

Grassi Giorgio, **Architecture dead language**, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988

Scolari Massimo, *The New Architecture and the Avant-Garde*, από K. Michael Hays, **Architecture theory since 1968**, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998

Eisenman Peter, *The houses of Memory: The Texts of Analogy*, από Rossi Aldo, **Architecture of the city**, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1984

Moneo Rafael, *Aldo Rossi: The idea of Architecture and the Modena Cemetery*, μτφρ. Giral Angela, από K. Michael Hays, **Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984**, New York, Princeton Architectural Press, 1998

Kourkoulas Andreas, Ph.D Thesis, **Linguistics in Architectural theory and criticism after modernism**, Barlett School of Architecture and Planning, 1986

Caruso Adam, **What happened to Analogue Architecture**, A.A files, τεύχος 59, London, 2009

Colquhoun Alan, *Typology and design methods*, από Charles Jencks, George Baird,(επιμ.) **Meaning in Architecture**, Λονδίνο, Barrie & Rockliffe, 1969

Παπαγιώργης Κωστής (επιμ.), **Μπενβενίστ, Μπαρτ, Ντεριντά, Πιρς, Φουκώ, Κείμενα Σημειολογίας**, Αθήνα, Νεφέλη, 1981

Ferdinand de Saussure, **Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας**, μτφρ. Φ.Δ. Αποστολόπουλος, Παπαζήση, Αθήνα, 1979

Broadbent Geoffrey, **A plain man's guide to the theory of signs in architecture**, από Architectural Design, τέυχος 7-8, Λονδίνο, 1978

Jakobson Roman και Halle Morris, **Fundamentals of language**, Βερολίνο, Mouton, 1956

Rossi Aldo, **La citta analoga**, μτφρ. Steward David, από LOTUS, τεύχος 13, Μιλάνο, 1976

Canella Giuseppe, **Ιδεολογίες και μορφές στην ιταλική αρχιτεκτονική 1960-1960**, από Αρχιτεκτονικά θέματα, τεύχος 15, Αθήνα, 1981

Rossi Aldo, **Thoughts about my recent work**, από Architecture and Urbanism, τεύχος 56, Λονδίνο, 1976

Rossi Aldo, **An analogical architecture**, από Architecture and Urbanism, τεύχος 56, Λονδίνο, 1976

Κουρούμαλη Αικατερίνη, **Η αναλογική θεώρηση στην αρχιτεκτονική**, διπλωματική μεταπτυχιακού, σχολή αρχιτεκτόνων Ε.Μ.Π, Αθήνα, 2001

Τουρνικιώτης Παναγιώτης, **Ιστορία και θεωρία 6 η σύγχρονη εποχή**, σχολή αρχιτεκτόνων ΕΜΠ, Αθήνα, 2007

Seungkoo Jo, **Aldo Rossi: Architecture and memory**, από Journal of Asian Architecture and Building Engineering, τέυχος 237, 2003

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. http://26.media.tumblr.com/tumblr _ lpkclrG8fB1qf12c5o1 _ 500.jpg
2. http://julielomoe.files.wordpress.com/2010/03/giorgio-de-chirico.jpg
3. http://2.bp.blogspot.com/-l9UB _ iZ8laE/Tho8mx6leYI/AAAAAAAABKA/wnAxyLDkGuk/s1600/de+Chirico.jpg
4. http://1.bp.blogspot.com/-J _ TNimSpyxw/Tj9YKmChofI/AAAAAAAAA1k/Hf _ 6gAhvVt0/s1600/1913-the-red-tower-giorgio-de-chirico.jpg
5. http://spacecollective.org/userdata/QwT0U2Ni/1197851810/dichirico.jpg
6. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
7. http://farm3.static.flickr.com/2296/1767191416 _ 081c70e508.jpg
8. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
9. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
10. http://www.barnesfoundation.org/assets/collectionImgResize/b/bf/250 _ 300 _ bf1178 _ i5r.jpg
11. http://u1.ipernity.com/10/87/31/3518731.ccfd73a3.1024.jpg
12. http://www.1st-art-gallery.com/thumbnail/135948/1/Anguish-From-A-Series Of-Ten-Plates-From-$27paraphrase-On-The-Discovery-Of-A-Glove$27,-Published-In-1881.jpg
13. http://www.lilithgallery.com/arthistory/greekroman/images/ArnoldBocklin-Battle-of-the-Centaurs-1873.jpg
14. http://uploads5.wikipaintings.org/images/giorgio-de-chirico/the-battle-of-lapiths-and-centaurs.jpg
15. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/1/1b/De _ Chirico's _ Love _ Song.jpg/220px-De _ Chirico's _ Love _ Song.jpg
16. http://uploads0.wikipaintings.org/images/giorgio-de-chirico/the-dream-turns-1913.
17. http://4.bp.blogspot.com/ _ MQgiDxRs40g/SadVr0n78gI/AAAAAAAAAp4/GdiAcb7wMcY/s1600-h/Chirico _ Oracle.jpg
18. http://2.bp.blogspot.com/ _ MQgiDxRs40g/SadVim8u1aI/AAAAAAAAApw/9dn4eUoTtCA/s400/Arnold _ B%C3%B6cklin _ 008.jpg
19. http://digilander.libero.it/pumpmoon/chirico/images/L'enigma%20di%20una%20giornata%201914.jpg
20. http://2.bp.blogspot.com/-l9UB _ iZ8laE/Tho8mx6leYI/AAAAAAAABKA/wnAxyLDkGuk/s1600/de+Chirico.jpg
21. http://uploads3.wikipaintings.org/images/giorgio-de-chirico/gare-montparnasse-the-melancholy-of-departure-1914.jpg
22. http://www.sarahakwisombe.com/storage/de-chirico-poet.jpg? _ _ SQUARESPACE _ CACHEVERSION=1314119080067
23. http://gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka _ o _ inspiracji/giorgio _ de _ chirico/giorgio _ de _ chirico _ torino _ printaniere _ 1914.jpg
24. http://www.artcyclopedia.org/art/giorgio-de-chirico-ritornante.jpg
25. http://www.atlantedellarteitaliana.it/immagine/00005/2854OP377AU4678.jpg
26. http://www.estorickcollection.com/images/permanent/image _ permanent _ chirico.
27. http://uploads2.wikipaintings.org/images/giorgio-de-chirico/metaphysical-

interior-with-biscuits-1916.jpg
28. http://artinvestment.ru/temp/cache/20081020 _ de _ chirico _ head _ philosopher.
29. http://uploads2.wikipaintings.org/images/giorgio-de-chirico/metaphysical-interior-with-biscuits-1916.jpg
30. http://www.grabadosantiguos.eu/DSCN4732.JPG
31. http://1.bp.blogspot.com/ _ ScdnDt-ZTeI/SOKNTgae80I/AAAAAAAAAwk/y-TiXgMr4Ic/s400/piranesi-prision.jpg
32. http://3.bp.blogspot.com/ _ tAUr8znw5oQ/TGwOLhKe9hI/AAAAAAAABoE/ss67emz3Cnc/s1600/Giorgio-de-Chirico-The-Anguish-of-Departure.jpg
33-36 http://www.moma.org/collection _ images/resized/962/w500h420/CRI _ 150962.jpg
37. http://www.teknemedia.net/esposizioni/2006/TKimg458a8e69877ca.jpg
38. http://www.aamgalleria.it/GALLERY/6/7/5/2/1217339242.jpg
39. http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/F/p/cab _ pma _ 09 _ 24.jpg
40. http://www.architetturadelmoderno.it/nodi/373/gallaratese _ rossi _ vista008.jpg
41. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
42. A.D., Rational Traces, Vol 77, No 5/2007.
43. http://i.ytimg.com/vi/GvidAtH9 _ Ec/0.jpg
44. A.D., Rational Traces, Vol 77, No 5/2007.
45. http://images.gg-art.com/trahow/photos/1007/690311.jpg
46. http://www.likeyou.com/files/fullimages/giorgio _ morandi _ sperone _ 08.jpg
47. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
48. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
49. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
50. http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/F/p/cab _ pma _ 09 _ 24.jpg
51. http://rndrd.com/i/540
52. http://rndrd.com/i/538
53-61 Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
62. http://digilander.libero.it/pumpmoon/chirico/images/L'enigma%20di%20una%20giornata%201914.jpg
63. http://uploads3.wikipaintings.org/images/mario-sironi/urban-landscape-1922.jpg
64. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
65. http://3.bp.blogspot.com/ _ Lv7WZfGZHcw/Sxiwtr1-VzI/AAAAAAAAB4k/DnEiznULgfE/s1600-h/sironi _ 05 _ .jpg
66. http://1.bp.blogspot.com/ _ B-wHZ0Lhuk0/SUZ7KqOm8LI/AAAAAAAAAPQ/qS-TAI6uXE0/s200/sironi2.jpg
67. http://artificialorder.files.wordpress.com/2011/12/architettura _ assassinata-1974.
68. http://artnews.org/files/0000028000/0000027107.jpg/Aldo _ Rossi.jpg
69-74. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.

75. http://images.gg-art.com/trahow/photos/1007/690311.jpg
76-77. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
78. http://ilikethisart.net/wp-content/uploads/atelier-giorgio-morandi-grizzana.
79. http://3.bp.blogspot.com/ _ 3r7x67Z9RyA/S _ olPiX8GTI/AAAAAAAABfo/rFF-KOdeDb0/s1600/giorgio+morandi100.jpg
80-82. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
83. http://i.ytimg.com/vi/MyWJERHMStM/0.jpg
84. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
85. http://3.bp.blogspot.com/-TTO8WNnAcfM/T92OsNbj7PI/AAAAAAAALOg/r _ DkmOngFuI/s1600/photo-747351.JPG
86-90. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
91. http://payload.cargocollective.com/1/0/13372/514959/1980-Aldo _ Rossi-Architecture _ DAujourdHui-207-Apr-18-web2 _ 905.jpg
92. http://www.peri-grafis.com/patroklos/spaw/images/chirico9a.jpg
93-94. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
95. http://rndrd.com/sites/default/files/1980-Aldo _ Rossi-Architecture _ DAujourdHui-207-Apr-18-web _ 905.jpg
96. http://www.quondam.com/17/1759i01.jpg
97. http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg _ 000102/9712 _ 869961.jpg
98-100. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
101. http://3.bp.blogspot.com/-NCBIHrzQB8Y/TsKQNuAg0 _ I/AAAAAAAAAUs/6nmfwx7R9TU/s1600/dechirico.jpg
102-104. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
105. http://uploads1.wikipaintings.org/images/giorgio-de-chirico/the-enigma-of-the-arrival-and-the-afternoon-1912.jpg
106. http://1.bp.blogspot.com/ _ B-wHZ0Lhuk0/SUZ7K8P935I/AAAAAAAAAPY/brqfeM7hgDo/s1600-h/sironi3.jpg
107. http://25.media.tumblr.com/tumblr _ lijk9sqiNb1qe0nlvo1 _ 500.jpg
108-112. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
113. http://chartopontikas.files.wordpress.com/2007/05/giorgio-de-chirico-the-enigma-of-the-hour-1911.jpg
114-117. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
118-122. http://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/59b-chieti-casa-dello-studente-1976-vues-et-elements-de-construction-de-la-cage-descalier.jpg
123-126. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.

127. http://www.ifa.de/uploads/tx _ ifafreebox/resize _ hilberseimer _ reihenhaus02 _ 01.jpg
128. http://diffusive.files.wordpress.com/2011/12/hilberseimer _ highrise.jpg?w=440&h=271
129. http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg _ 000102/9712 _ 869961.jpg
130. http://news.princeoliver.com/wp-content/uploads/2011/04/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%B11.jpg
131. http://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/59d-chieti-casa-dello-studente-1976-photos-de-ledifice-en-1995.jpg
132. http://static.flickr.com/25/50097763 _ f266636137.jpg
133. http://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/59c-chieti-casa-dello-studente-1976-vues-et-dessins-dexcecution-du-refectoire.jpg
134-147. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli,
148. http://media-2.web.britannica.com/eb-media/79/12379-004-44216747.jpg
149-150. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
151. ttp://4.bp.blogspot.com/ _ uObNyYcqeZ4/TNEmbVA2u8I/AAAAAAAACUQ/iefrQfLBoYQ/s1600/IMG _ 5407 _ small.jpg
152-153. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
154. http://3.bp.blogspot.com/ _ lW7h _ Q-fyhM/TK75u-UfdrI/AAAAAAAAAgw/4T3TLSisUT0/s1600/images.jpg
155-156. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
157. http://static.flickr.com/25/50097763 _ f266636137.jpg
158. http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/grassi02 _ big.jpg
159-160. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
161. http://dsc.discovery.com/news/2009/02/27/gallery/papyrus-540x400.jpg
162. A.D., Rational Traces, Vol 77, No 5/2007.
163. http://www.cosmosmagazine.com/files/news/Moa _ Eggshell _ 100310.jpg
164. http://www.famsi.org/reports/02006/images/fig05b.jpg
165. http://www.flickr.com/photos/9549670@N05/5295930417/sizes/o/in/photostream/
166. http://imageshack.us/f/851/teatrosaguntocopia.jpg/
167. http://www.flickr.com/photos/9549670@N05/5295930417/sizes/o/in/photostream/
168. http://static.flickr.com/25/50097763 _ f266636137.jpg
169. http://news.princeoliver.com/wp-content/uploads/2011/04/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B1%CE%B9%CE%B11.jpg
170. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
171. http://cameronmcewan.wordpress.com/category/phd/
172. http://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/58-chieti-casa-dello-studente-1976-etudes-en-elevation-des-corps-de-dortoirs.jpg
173. Aldo Rossi Buildings and projects, επιμ. Peter Arnell και Ted Bickford, New York, Rizzoli, 1985.
174. http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/grassi02 _ big.jpg
175. http://bertrandterlindeninarchitecture.files.wordpress.com/2010/03/59d-chieti-casa-dello-studente-1976-photos-de-ledifice-en-1995.jpg

176-178. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
179. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
180. http://media-2.web.britannica.com/eb-media/79/12379-004-44216747.jpg, με δική μου επεξεργασία.
181. Σχέδιο επεξεργασμένο από τα σκίτσα του Aldo Rossi.
182. http://www.cosmosmagazine.com/files/news/Moa _ Eggshell _ 100310.jpg, με δική μου επεξεργασία.
183-184. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
185. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991, με επεξεργασία.
186-187. http://cameronmcewan.wordpress.com/category/phd/
188. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
189. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
190. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
191. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
192. Grassi Giorgio, Architecture dead language, Μιλάνο, Electa/Rizzoli, 1988.
193. Aldo Rossi Architecture 1981-1991, επιμ. Morris Adjmi, New York, Princeton Architectural Press, 1991.
194. http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagedata/grassi02 _ big.jpg
195. http://www.cosmosmagazine.com/files/news/Moa _ Eggshell _ 100310.jpg

ΑΝΑΦΟΡΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Tafuri Manfredo, **H**istory of Italian architecture 1944-1985, Cambrigde, Massachusetts, MIT Press, 1989, σ. 88
2. Δασκαλοθανάσης Νίκος, Η ζωγραφική του Giorgio de Chirico, Αθήνα, Opera, 2000, σ.98.
3. Rossi Aldo, Επιστημονική αυτοβιογραφία, μτφρ. Πατέστος Κωνσταντίνος, Αθήνα, Εστία, 1995, σ. 56.
4. ό.π., σ. 28.
5. ό.π., σ. 60.
6. ό.π., σ. 205.
7. ό.π., σ. 162.
8. ό.π., σ. 95.
9. Πατέστος Κωνσταντίνος (επιμ.), Τζιόρτζιο Γκράσι, Κείμενα για την αρχιτεκτονική, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 153.
10. ό.π., σ. 164.
11. Rossi, ό.π., σ. 80.
12. ό.π., σ. 97.