Tradició i ruptura en l'obra de Brunelleschi

Una celebració important per al món de l'arquitectura ens reuneix avui per a honrar i glossar la personalitat i l'obra de Filippo Brunelleschi.

La intemporalitat, do que la glòria concedeix al geni, ens proporciona avui l'avinentesa justa en aquest sisè centenari del seu naixement.

Entre nosaltres, Brunelleschi no és un estrany. En poques ciutats, tant d'Itàlia com fora d'ella, trobaríem un clima tan preparat per a comprendre tot el que Brunelleschi significa, com trobem entre nosaltres. El culte a Brunelleschi, de perllongada tradició, queda àmpliament avalat per una espontània compenetració amb el seu estil simple i mediterrani, com també pel refinat eclecticisme del nostre noucentisme brunelleschià. Així, les arrels d'aquesta vinculació ens permeten parlar no sols d'un Brunelleschi universal -com ho és sens dubte-, sinó també d'un Brunelleschi molt pròxim a nosaltres, d'un Brunelleschi nostre.

Homes de mentalitat enciclopèdica es troben en tota l'Edat Mitjana i en tots els països, en una època en què el saber estava concentrat i reduït en cercles excepcionalment valuosos. Però fins al Renaixement no es presenta l'home com a totalitat i no com un ésser destinat exclusivament a un treball d'especialització. D'aquí procedeix la força creadora i l'impuls integrant de la seva personalitat.

A Itàlia trobem en aquests anys artistes que demostren saber fer coses noves i perfectes en tots els camps. Dotats d'una voluntat enèrgica i d'una capacitat de treball increíble, ens fan pensar també en aquelles grans figures del segle XIX i de principis del XX, creadores de la civilització que a nosaltres ens ha correspost viure.

L'individualisme, factor bàsic de l'humanisme del Quatrecents, és indisoluble del concepte d'originalitat creadora, i aquesta doble consciència d'individualisme i personalitat s'afirma ara en el Renaixement, instrumentalment potenciada.

Filippo Brunelleschi neix a Florència l'any 1377, ciutat on seguia viu l'esperit gremial de l'Edat Mitjana i on transcorren els primers anys de la seva vida, de manera que al començar l'Edat Moderna és un noiet de tretze anys. Es té notícia de que el 1398 és admès com aprenent en l'Art de la Seda, que en l'organització gremial florentina comprenia l'Art de l'Orfebreria, ocupació principal de la majoria dels artistes florentins del Quatrecents. Donatello, Verrocchio, Ghirlandaio, Botticelli, per citar alguns dels noms més coneguts, van formar-se en aquesta corporació gremial que amb raó es va anomenar l'Escola d'Art del Segle.

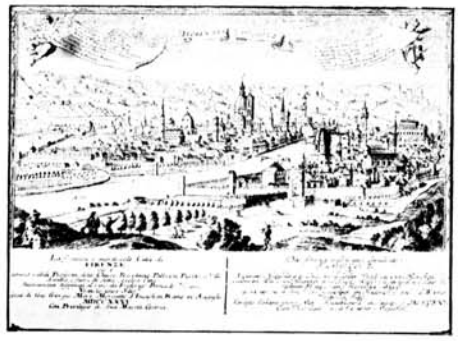
A finals del Quinze artesania i art no estaven tan diferenciats com ho estaran després, al llarg del Renaixement.

De manera que els artistes florentins procedien de l'orfebreria que, en certa manera, és també una especialització. Podem veure per tant com l'home universal del Renaixement, intel.lectual al mateix temps que artista i home d'acció, dotat de diversos talents, té el seu origen -com aquests artistes demostren- en l'home d'ofici, en l'orfebre, que a més de qualitats creadores posseeix l'habilitat de l'artesà.

Després d'aquesta data, no massa important però ja orientadora respecte al seu futur, trobem una altra data més important, el 1401, en començar el segle XV, any en què participa al concurs convocat per l'Art de Calimalla, el gremi de la llana de Florència, per a la construcció de les portes del Baptisteri de Florència. Aquest episodi interessà vivament als florentins, de manera que va haver-hi una certa divisió d'opinions, i es van prendre amb passió les diferències que es plantejaven al voltant d'aquest concurs. El resultat final va ser l'atorgament indistint del premi a dos dels més importants participants: Brunelleschi i Ghiberti. En no acceptar aquests la divisió del premi, el concurs es va deixar de moment sense resoldre, fins que va ser finalment Ghiberti l'anomenat directament per a l'execució de la porta.

Trobem aquí, per tant, a un Brunelleschi important com a escultor bronzista, i la seva obra ens proporciona un punt de referència interessant per a comprendre el desenvolupament següent de la seva vida artística. En ser la base del concurs definida -el sacrifici d'Isaac-, ens permet veure les pròpies vertents de cadascun dels dos artistes, molt igualats en qualitat: Ghiberti més goticista, Brunelleschi més orientat envers el que serà l'escultura del futur: envers Donatello i tota la seva evolució posterior.

Entre 1404 i 1417 hi ha un període de misteriosa



inactivitat. És una època en la qual no apareixen dades. Brunelleschi, en una edat propícia per a prendre iniciatives i cercar horitzons nous, degué madurar la seva personalitat i a la vegada dedicar-se a completar coneixements tècnics i geomètrics que li havien de ser summament útils.

D'aquesta època són les dues primeres perspectives que es troben en el Renaixement, dibuixades pel propi Brunelleschi, i que han estat l'argument bàsic per a considerar-lo -sobretot a través del Vasari- com l'inventor de la perspectiva geomètrica, és a dir, de la forma científica de representar els cossos de tres dimensions partint de la planta i de l'alçat. Aquesta atribució no és contradita per altres dates anteriors.

Aquests experiments de Brunelleschi amb la perspectiva no tenen continuïtat immediata; la tindran més tard, quan la perspectiva deixi de ser una forma d'investigació científica, limitada a la representació dels cossos, per passar a tenir una finalitat absoluta, com és la conquesta de l'espai en profunditat per mitjà de la geometria.

En aquest sentit, el gran contrast entre el món mediterrani i florentí i el món nòrdic, el món septentrional, consisteix en que aquest problema, la recerca de la profunditat, l'aconsegueix resoldre a través de mètodes diferents: en el cas de Florència a través de la geometria, mentre que en l'arquitectura i la pintura nòrdiques mitjançant la isotropia espacial, és a dir, l'espai continu i definit més pels seus valors pictòrics que pels seus esquemes plàstics.

Individualisme, originalitat, inspiració en la naturalesa i l'antiguitat, sensibilitat per les relacions numèriques i harmòniques i per la forma geomètrica, són qualitats pròpies del Renaixement. Però entre elles és fonamental la nova concepció de l'espai, de la profunditat, en el sistema geomètric de la perspectiva.

El prestigi del mètode es deu més a la pintura que a l'arquitectura, perquè en aquesta última les presumpcions teòriques són aproximatives o indicatives de la representació de la forma, en canvi en la pintura l'espai existeix positivament com a realitat concreta.

Aquest contrast és important per a saber fins a quin punt el sistema geomètric de la perspectiva pot significar per ell mateix un mitjà operatiu, un sistema creacional propi, important per a l'arquitecte (no solament a l'època de Brunelleschi sinó també en les posteriors), i fins a quin punt és un instrument limitat per altres condicionaments, principalment per l'adopció rigorosa dels esquemes simètrics, i després per l'observància, teòricament sistemàtica, de les famoses Regles.

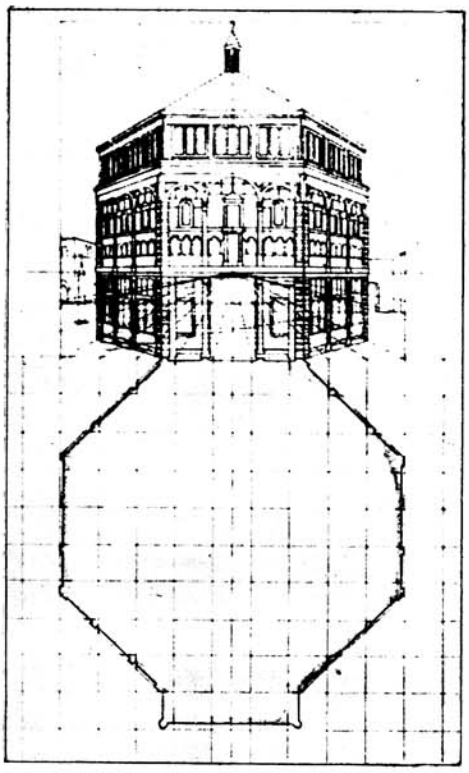
L'espai de la perspectiva geomètrica és un espai estrictament mesurat, però en canvi artificiosament construït, perquè el que obtenim és una visió en dues dimensions. Tant o més que com un mètode, l'hem d'entendre com un procés crític, és a dir, tal com l'entenien evidentment els renaixentistes, que no l'aplicaven sempre d'una manera rigorosa i exacta. Com a procés, hem de veure-hi també la possibilitat de substituir la precisió i utilitat del mètode per la corresponent correcció mental o visual del mateix, reduïnt les dades de la realitat o de la història a una concepció racional del món, meta última envers la qual s'orienta tota la ideologia -i en gran part la pràctica- del Renaixement.

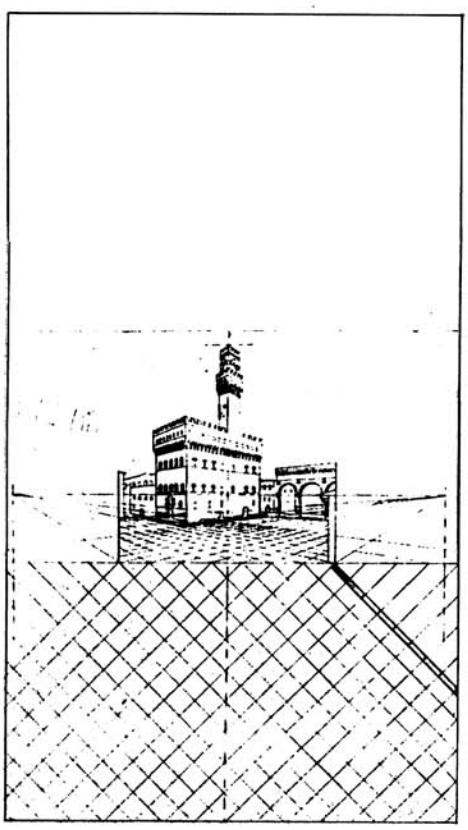
El Renaixement ens proposa un concepte de l'espai antitètic al medieval. En l'Edat Mitjana cada cosa, cada figura, cada episodi té el seu propi espai, de manera que la comprensió unitària, inclusiva, es produeix per agregació d'espais parcials.

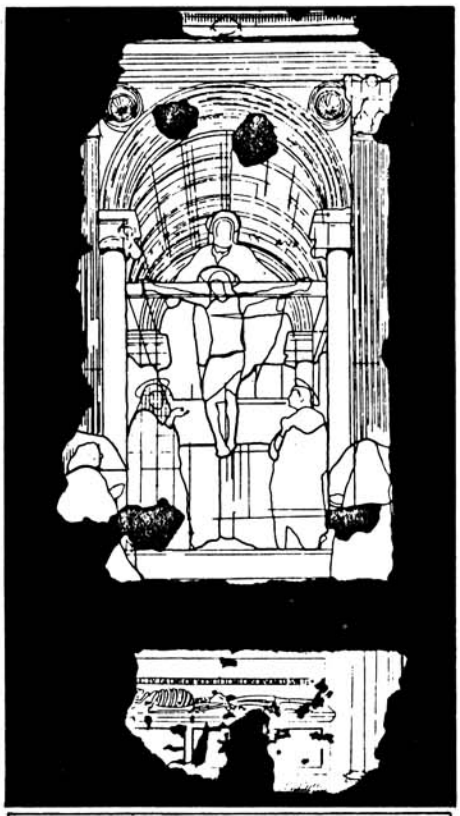
La visió unitària de l'espai en perspectiva a través d'un punt, segons la construcció geomètrica que coneixem, és un ideal abstracte que reflecteix l'esperit d'una època, però com a presentació directa, viva, de la realitat resulta ser molt més significativa.

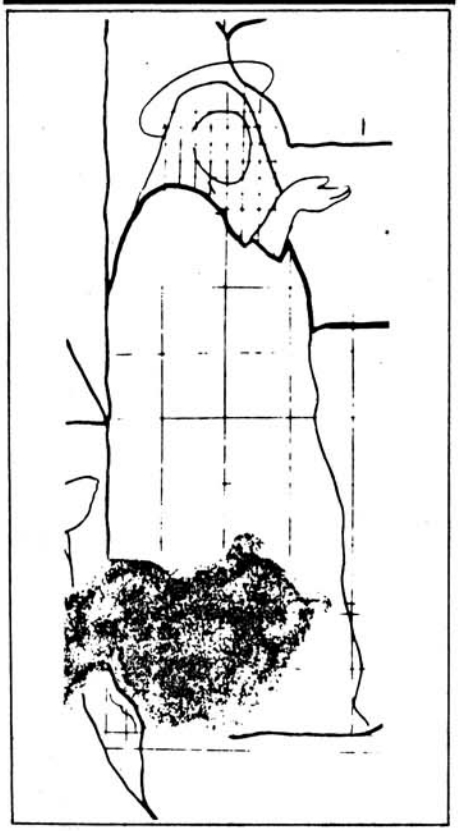
El contrast d'aquesta doble visió, unitària en el Renaixement, múltiple en l'Edat Mitjana, va fer possible l'aparició del cubisme, ja que entre aquestes dues visions antitètiques s'havia de produir necessàriament una crisi, reduïda en una forma de síntesi no estabilitzada, sinó al contrari, convertida en l'inici d'una nova espacialitat, on la visió unitària s'implica i es fa comprensible en la multiplicitat.

Vasari, el tractadista que ens proporciona major nombre de dades sobre els seus contemporanis, atribueix la invenció de la perspectiva a Brunelleschi. La difusió del mètode i la immediata creació de l'espai pictòric seran la base més important del nou estil. Investigacions recents demostren, no obstant, que el procediment de la perspectiva no és aplicat quasi mai d'una









forma rigorosa.

La primera perspectiva monumental que es va realitzar en la història de la pintura és el fresc de Santa Maria Novella, obra de Masaccio, que representa la Santíssima Trinitat. És un fresc de grans dimensions, amb les figures incloses dins d'un espai arquitectònic de tipus romà, amb una volta de canó encasetonada, amb un punt de vista molt baix. D'acord amb els principis generals, en una pintura hi ha sempre un punt de vista preferent als altres, òptim per definició, i des d'aquest punt de vista l'espectador veurà l'obra en les condicions més idònees per a assolir l'efecte final. Aquest és, naturalment, un punt de vista ideal. En el cas de la Santíssima Trinitat es tracta d'un punt de vista baix que obliga a elevar la mirada envers la part alta, contribuïnt a donar a la pintura una gran monumentalitat. Aquesta obra de Masaccio va ser realitzada estrictament d'acord amb les lleis de la perspectiva. En èpoques posteriors, en canvi, el mètode s'empra d'una manera més lliure, progressivament orientada, especialment a partir del XVI, envers la varietat i la fantasia. L'obra de Masaccio a Santa Maria Novella sembla obeir a aquest propòsit de perfecció ideal en la representació de la forma, no solament figurativa sinó també arquitectònica, i aquest últim factor és determinant.

La perspectiva, com a finalitat absoluta, representa portar les coses a la seva pròpia identitat, fer que siguin el que realment són, i es converteix en un centre de referència lògic sobre el qual establir un determinat ordre jeràrquic entre les seves dimensions, les seves proporcions, les situacions concretes, de manera que la perspectiva, en el Renaixement, va sempre precedida d'un ordre mental previ, la qual cosa val tant per a la pintura com per a l'arquitectura, en aquesta última encara amb més motiu.

Amb Brunelleschi s'inicia el concepte d'un nou ordre racional, en el qual el propi passat es veu amb un nou significat, situació que és pròpia de tots els canvis de mentalitat, d'època.

La intervenció de Brunelleschi en la cultura del Quatrecents és més un esforç crític i creacional que una resposta a determinades condicions del moment, perquè fins i tot acceptada la tradició florentina renuncia a actuar d'acord amb ella, degut a les aspiracions de perfecció que buscava en el paradigma de les creacions clàssiques. Així, partint de l'experiència i del coneixement de les arquitectures antigues, romana i medieval, i de la perspectiva, realitza la seva obra arquitectònica.

Pocs dels edificis projectats per Brunelleschi van arribar a bon fi abans de la seva mort. La seva obra apareix en un moment decisiu de la història de l'arquitectura i de la forma urbana, decisiu també pel que fa referència a les relacions entre artista i col.lectivitat, i no poden sostreure's d'aquesta valoració la importància que tenen els monuments de Brunelleschi a Florència, en relació al conjunt del context urbà.

En un altre sentit, Giotto -i en aquest cas la vinculació de la pintura amb l'arquitectura de l'època és fonamental-, en una de les seves poques intervencions com arquitecte, en el Duomo, es mou realment en l'òrbita del goticisme; en canvi, si veiem en Giotto el precursor del Renaixement -ja que, apart d'aquesta qualitat, és el creador del realisme d'Occident-, trobem en ell un descobriment realment extraordinari: la seva gran troballa pictòrica va ser arribar a una extraordinària síntesi entre l'extensió superficial plana i l'espai, externament formulada per l'estructura i la simplicitat irreductible de la imatge, totes aquestes reduccions al essencial, com allò que ell entenia per Classicisme, amb una visió fixada en el futur. En la direcció d'una síntesi semblant opera Brunelleschi en el tractament dels interiors, tant de plantes basilicals com d'organismes de planta centralitzada.

Brunelleschi parteix, en els seus edificis religiosos, de la tradició remota de l'arquitectura des del segle VII fins al XII, és a dir, pre-romànica i romànica, que és la que està més vinculada, com és natural, amb la tradició romana més antiga, i a la vegada depenent de la limitació fonamental de la tipologia. En aquest moment el temple cristià ofereix dues variants tipològiques: o bé és un temple basilical, allargat, o bé és un temple de planta central. No hi ha una solució intermitja, de manera que el projectista ha de prendre partit forçosament per una d'aquestes dues opcions.

La primera obra que pot ser considerada dintre del Renaixement en la producció de Brunelleschi és el Pòrtic dels Innocents, formant part de la plaça de l'Annonziata a Florència. Aquest pòrtic demostra una vegada més la importància que certs elements tenen, per si mateixos, en l'arquitectura. Posseeix una força autòctona, un poder

exclusiu fins i tot, que el pot fer prescindir de tots els elements que el volten.

En aquest sentit, és comparable a les lògies italianes del XV i fins i tot anteriors. Aquelles grans lògies, independents dels propis edificis, són simplement un espai cobert d'ús indeterminat, com era, per exemple, la Loggia dei Lanzi a Florència, construida per Orcagna. Independents d'allò que les envolta, es poden col.locar indistintament a qualsevol lloc i, sigui el lloc que sigui, conserven sempre aquesta potència, la seva força tectònica i l'espacialitat cenyida que els hi és pròpia.

Trobaríem, no en el món llatí sinó en el grec antic, el punt de partida del pòrtic aïllat. La lògia italiana del Quatrecents, tractada segons les idees de Brunelleschi, arriba a posseir una força similar a la d'aquest pòrtic grec antic.

El Pòrtic dels Innocents és simplement un seguit d'arcs d'ampla llum, suportats per columnes summament esveltes, limitat en la part superior per un motlluratge molt lineal. Tot el conjunt està sustentat per una plataforma, un podi, amb una escalinata molt assenyalada. Aquí apareixen les línies de fuga de l'escalinata i de les cornises superiors, el ritme isòcron, tens i vibrant dels arcs. Per altra part, la visió es necessàriament frontal.

Per a Brunelleschi, el Pòrtic està pensat de la següent manera: el punt de vista a l'alçada del pla sobre el que es recolzen les columnes, és a dir, a un metre i deu centímetres de promig aproximadament sobre el nivell de la plaça. Aquesta és la visió òptima que li correspon segons les previsions del projectista. La norma farà correspondre a cada edifici un punt de vista més important que els altres, que sempre es tindrà en compte. Aquest punt de vista no ha de ser necessàriament fix, però qualsevol forma de captació visual de l'edifici s'haurà de supeditar sempre a aquesta imposició elemental, teòricament òptima, del sistema.

Així, convé destacar, del Pòrtic dels Innocents, la seva independència, la seva potència expressiva i la seva singularitat monumental. És a través d'aquestes consideracions que podrem arribar a comparar-lo amb l'stoa grega.

El Pòrtic forma part d'una plaça. En Brunelleschi, la idea arquitectònica i urbanística d'edifici i de plaça -de plaça entesa com eixamplament del propi espai arquitectònic- és un tema que es va repetint.

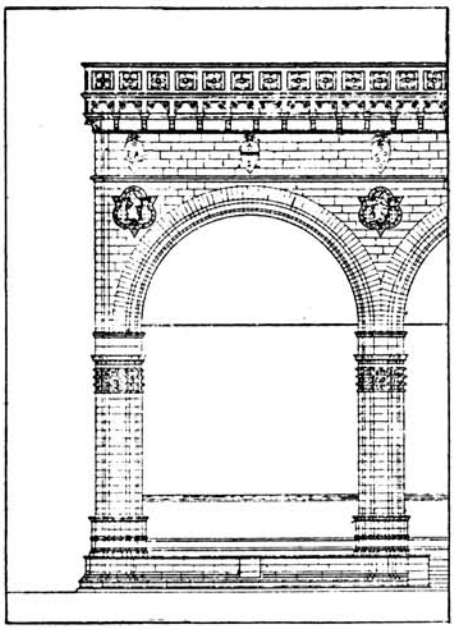
En aquest cas particular, el Pòrtic dels Innocents, la terminació lineal superior de la sèrie d'arcs està també acompanyada d'elements anecdòtics, que accentuen especialment la seva generació circular. El cercle és l'element generador dels arcs, però també és l'element generador d'altres elements subsidiaris, com són per exemple les formes circulars decorades per Della Robbia amb les figures de nens embolcallats, de ceràmica blanca dintre d'un fons blau cel, nota narrativa simbòlica a nivell popular.

Brunelleschi s'inspira principalment en proporcions clàssiques romanes, sobretot en les del Pantheon de Roma, que aproximen l'alçada -comprenent la fletxa de l'arc i la columna- a l'amplada, de manera que quasi es pot dir que l'arc està inscrit en un quadrat. Aquesta és exactament la proporció del Pantheon, que ell va poder veure en el seu viatge a Roma, juntament amb Donatello. La trobem repetida en moltes obres seves -i també en la pintura de Fra Angelico, per exemple, es repeteix amb freqüència-.

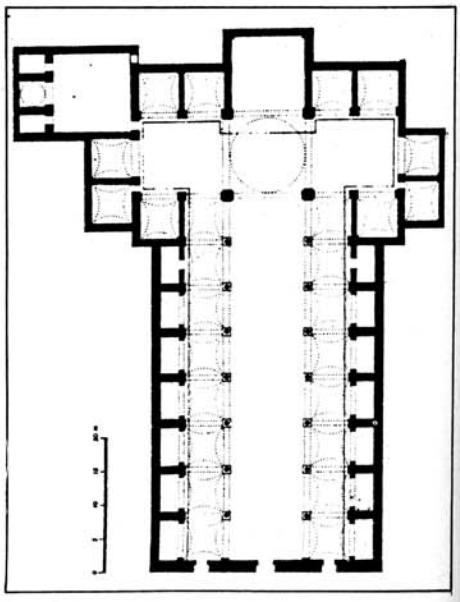
Són la forma i la proporció contrastant, en canvi, les que utilitzarà en els temples basilicals, en els quals la conveniència és crear un element unitari, columnes-arc, sobreelevat, cosa que aconseguirà mitjançant uns altres medis.

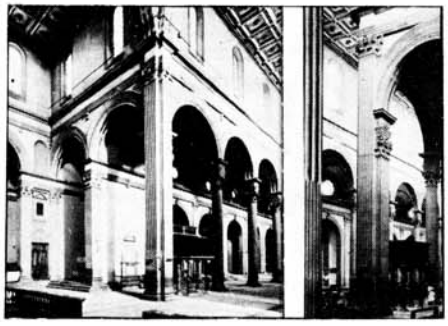
És en la basílica de San Lorenzo on s'utilitzen per primera vegada tots aquests recursos figuratius. És una basílica inspirada en els exemples paleo-cristians, de planta longitudinal, abundants a Roma. Brunelleschi no la va acabar, sinó que en va construir únicament tres naus: la central, les laterals, i les capelles adjuntes. L'interior és un espai perfectament definit. L'espectador que entra a San Lorenzo, al cap de pocs moments, té ja una visió completa, un control visual complet de l'espai, perquè aquests elements lineals en forma paramètrica li presenten unes determinades relacions interiors amb les quals aquest espai queda definit per sempre. Encara que està pensat com un espai únic, el punt de vista es va movent amb el propi espectador, enriquint totes aquestes visions en diagonal, en escorç vers la part superior, les superposicions.

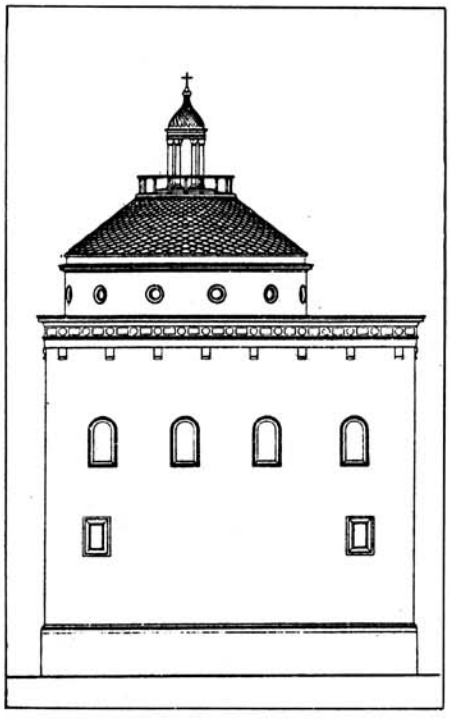
Tota aquesta dinàmica prové precisament de la multiplicitat d'efectes previstos.



Loggia dei Lanzi.







A San Lorenzo, a més d'aquests elements de les columnates, les pilastres adosades en els murs de divisió de la nau, el motlluratge molt marcat -l'estil lineal és característic de Brunelleschi-, trobem aquests elements superposats a les columnes, els fragments d'entaulament, que tenen com a finalitat principal augmentar la seva esveltesa.

A més, evidencien un problema molt de fons de l'arquitectura d'aquest moment, que és la difícil unió -mecànica, s'entén, pels efectes visuals- entre l'arc i la columna. Arc i columna no són elements arquitectònics homogenis, compatibles des d'un punt de vista estàtic. Ho poden ser perceptivament, però la contradicció continua, i això és el que interessa destacar aquí.

Aquests elements procedeixen del repertori romà, i tenen antecedents que es perllonguen extensament en el passat. En el Baix Imperi, amb Dioclecià, es troben per exemple a Spalato; també en els edificis proto-cristians de Roma, com Santa Constanza, i tenen com a objecte guanyar alçada, però per un mitjà indirecte, afegint-hi un element de procedència estilística remota, adaptant-lo prèviament per a aquesta finalitat.

L'església de San Lorenzo, no acabada en vida de Brunelleschi, serà a partir d'ara el camp d'experimentació de l'arquitectura posterior. Hem de pensar que Brunelleschi projectava les seves obres amb mentalitat experimental i també partint d'un cert principi d'estandardització dels elements. En realitat, les naus d'aquesta església -com també passarà després amb l'església del Santo Spirito- estan pensades per a unes dimensions quasi idèntiques en amplada. Repeteix per tant una experiència, de la que intenta treure'n el màxim partit, com passa sempre en qualsevol experiència. En la segona església, del Santo Spirito, la seva visió anirà molt més enllà d'aquesta primera interpretació sensible, delicada i lineal que fa d'una basílica cristiana antiga.

La Sagristia Vella, en la part superior dreta de San Lorenzo, serà el germen de les plantes centrals posteriors.

És un edifici de reduïdes dimensions, però summament demostratiu de l'estil de Brunelleschi. Aquí inicia un tema nou, la construcció d'una planta centralitzada de dimensions relativament reduïdes, coberta amb una cúpula de planta circular dodecagonal amb nerviacions, amb una lluerna també coberta a la part superior. La base d'aquest temple és un quadrat d'11,60 per 11,60 metres aproximadament. Sobre aquesta base quadrada s'aixeca un volum cúbic bastant elevat sobre el que s'estableixen tots els demés elements de la composició.
Cercle i quadrat són, per tant, les formes directes de generació.

En la Sagristia trobem efectes nous, diversitat en les harmonies espacials i un màxim equilibri en la distribució de la il.luminació en les seves diverses qualitats de llum: indirecta, reflectida a contrallum i zenital procedent de la lluerna.

Tots els elements són descompostos i estudiats per separat, per a ésser recompostos després en un nexe unitari. El conjunt està cenyit per l'entramat de les pilastres i els arcs en baixrelleu, reforçat pel contrast cromàtic de les faixes de pietra serena, de color gris blavenc, sobre el fons blanc de l'estucat.

Aquesta estructuració obliga a separar cada element en si mateix i valorar-lo singularment dins de l'ordre geomètric del conjunt.

Hi trobem també formes geomètriques de percepció immediata i una anàlisi fonamental en l'organització de l'espai, com passa a la lògia dels Innocents.

La definició de l'espai ve determinada principalment pels requadrats de pilastres corínties i arcs, en baixrelleu decorat, amb ordres dels que arrenca la doble arquivolta de sustentació de la cúpula.

L'ordre i el sentiment d'equilibri regnen en tota la composició. Els elements secundaris: finestres, medallons, cornises dels nínxols, petxines, són tangents a l'ordenació general de la retícula superposada dels ordres. D'aquesta manera queden clarament determinades la composició i les relacions entre elements primaris i secundaris, característica que s'extendrà a la Capella Pazzi.

La coberta és una cúpula dodecagonal en ventall que rep la llum per petites finestres circulars i descansa sobre petxines amb relleus de Donatello.

Verrocchio és l'autor de les portes de bronze, que recorden a escala menor les del Baptisteri. Els apòstols asseguts, emmarcats en cercles, són obra de Luca Della Robbia. També hi col.labora Desiderio, l'elegantíssim decorador, en el fris amb querubins de terracota.

Per primera vegada, coincideixen en una obra

brunelleschiana les més grans personalitats de l'escultura florentina.

L'altra església centralitzada, la Capella Pazzi, no és altra cosa que una ampliació del tipus genèric de la Sagristia Vella mitjançant addicions de cossos laterals de planta rectangular. La conseqüència immediata d'aquest sistema es produirà en Giuliano Da Sangallo a Santa Maria Delle Carceri, a Prato.

En certa forma, aquest sistema additiu és més propi de l'Edat Mitjana que del Renaixement. Al Renaixement, l'esperit que domina és el de concentrar els elements, entendre'ls com a totalitat i no com a unió de diverses parts. La idea de unir elements és clarament medieval, correspon al seu propi esperit. Les obres de Brunelleschi estan compostes d'elements diversos: cercles, triangles esfèrics, cúpules de diferents tipus, elements circulars amb temes decoratius... Cadascun d'aquests elements està tractat a la manera pròpia de l'artista, encara que tots ells quedin articulats entre si formant un tot. Aquesta articulació és molt més accentuada en el Renaixement que en el món gòtic, però perdura com a reminiscència i reflex del goticisme que alguns atribueixen a Brunelleschi.

L'estilística de Brunelleschi es continua amb l'obra de Sangallo, dintre de la producció de finals del Quatrecents, en el moment que declina l'hegemonia estètica de Florència. La seva obra reflecteix el caràcter local i provincià per mitjà d'un estil indecís encara que ple de sutileses i elaborats preciosismes.

L'obra més perfecta de Sangallo és sens dubte Santa Maria Delle Carceri, a Prato. És una planta central summament simple reduïda al quadrat i al cercle, amb quatre braços equivalents a la meitat del quadrat. Les relacions no poden ésser més elementals. El seu interior és igualment una reducció de la Capella Pazzi.

Interessa particularment de Sangallo el tractament extern de l'edifici, problema que Brunelleschi no va arribar o no va voler resoldre. La solució consisteix en una pura síntesi utilitzant elements del Baptisteri de Florència, interpretant-los amb lògica i precisió en les proporcions i utilitzant l'efecte cromàtic del revestiment de l'opus sectile amb blanc i verd fosc de Prato, com també podríem veure en el Baptisteri.

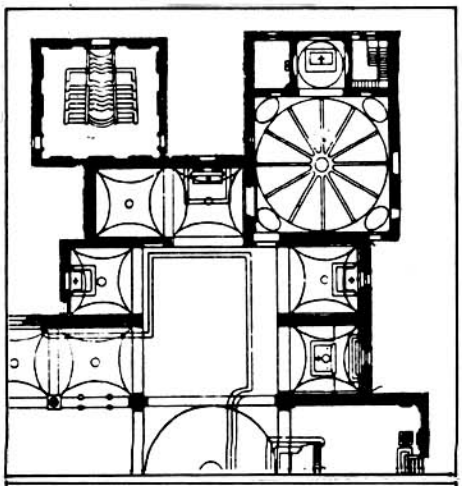
En la Sagristia de l'Spirito Santo, Sangallo ens ofereix també un comentari arquitectònic de la línia brunelleschiana, partint d'una planimetria medieval que troba la seva millor aplicació en els baptisteris, i de la qual Florència n'és un exemple immediat. L'accentuació de l'estucat blanc i del marbre verd fosc de Prato, solució que repeteix en moltes obres florentines del període, es converteix també en una forma local de manierisme que arriba fins al vestíbul de la Biblioteca Laurenziana, és a dir fins al manierisme pròpiament dit del XVI.

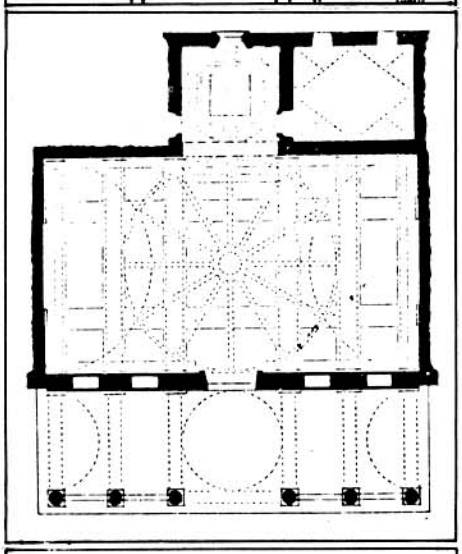
Com a últim contacte entre el món de Brunelleschi i el de Bramante anterior a l'etapa del classicisme a Roma, el claustre de Sant'Ambrogio a Milà, construït amb molta probabilitat després d'un viatge de Bramante a Florència, és un bon exemple d'un intent impossible d'anar més enllà del que Brunelleschi havia aconseguit amb la puresa del seu estil lineal.

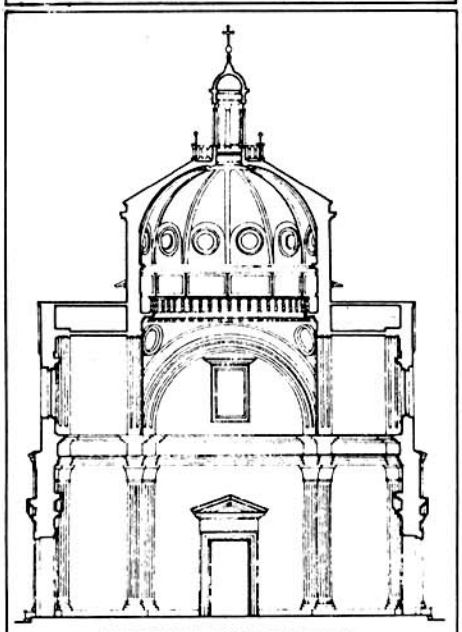
Amb aquests darrers reflexos de l'estil de Brunelleschi, la seva vivència artística és clara, a la vegada que es radicalitza el canvi d'estil, des del Primer Renaixement al Ple Renaixement, i comença des de Roma una nova gran etapa.

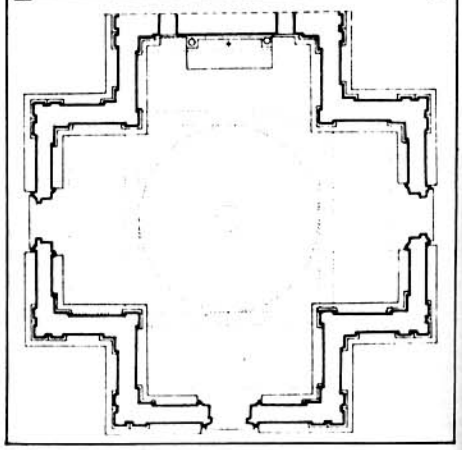
En ésser-li encarregada a Brunelleschi l'església del Santo Spirito, va pensar en una obra que en certa manera aprofundís les experiències anteriors. En una primera versió es projecten els absis, que modulen i envolten tot l'edifici deixant la seva forma externa aparent com una seqüència de volums cilíndrics. En realitat, l'estructura del Santo Spirito és així. L'única diferència que hi ha entre aquest projecte i la realitat és que en el projecte es preveia el ritme de les formes convexes exteriors aparents, és a dir, una clara reminiscència romànica. Aquest projecte es genera tot ell, a més, seguint un mateix mòdul estructural. La idea no va prosperar i la solució següent, el Santo Spirito tal com és actualment, va ser l'adaptació del que era l'ideal del Renaixement: la forma centrada, en aquest cas la forma de creu grega, afegint-l'hi però un altre fragment al final que la converteix en creu llatina.

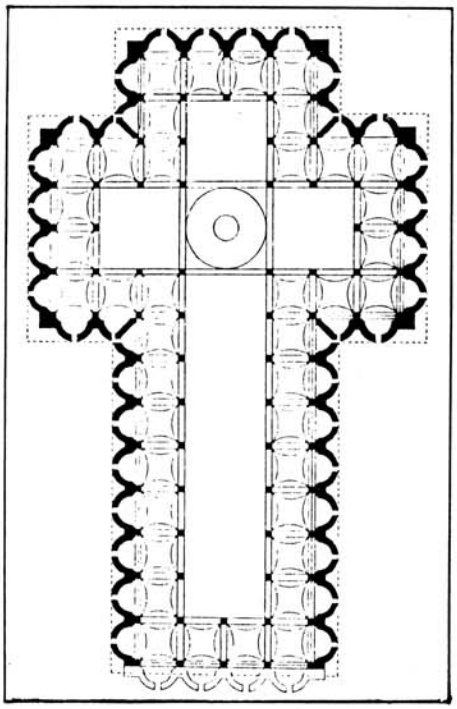
La multiplicitat de les columnes condueix a la creació d'un espai nou. Aquesta multiplicitat del suport aïllat és originalment romana, deguda en realitat a Apolodor de Damasc, l'arquitecte siri, que l'aplica a la basílica Ulpia. Es torna al gust per la repetició d'efectes verticals que, en certa forma i més remotament, té el seu orígen en les sales hipòstiles orientals, passant posteriorment de la basílica civil a la basílica cristiana.

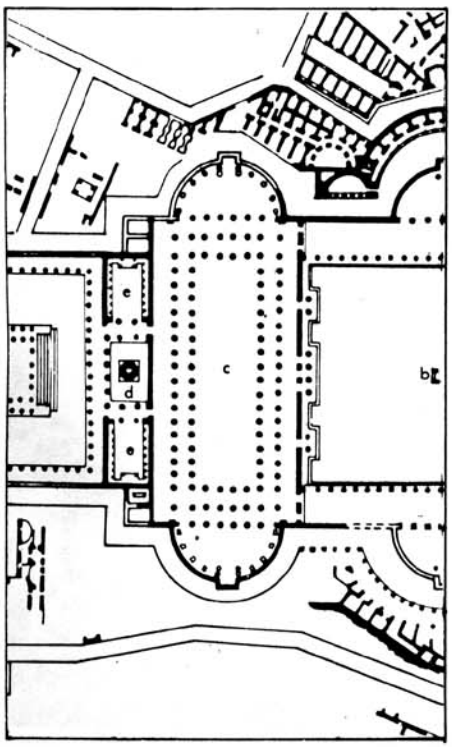












A la planta del Santo Spirito es pot veure com el sistema de seguir tot el contorn mitjançant el mòdul, que s'aplica lateralment, desapareix en la façana d'ingrés al temple. No obstant, les proporcions numèriques són summament simples. El Renaixement es caracteritza, en front del gust per les complexes proporcions gregues, per la simplicitat de proporcions: generalment, sempre nombres enters, la meitat del mòdul, el doble del mòdul. Amb aquesta simplicitat s'obtenen uns efectes harmònics summament càlids, summament emotius. Tampoc és precisament l'efecte de perspectiva central el que expressa millor l'esperit de l'edifici sinó al contrari, la diversitat de punts de vista canviants que contribueixen a produir aquest viu efecte de superposició de les columnes.

Com a paradigma d'aquesta obra és interessant de veure la planta de la catedral de Pisa. L'estil de Pisa difereix substancialment del de Florència pel fet de que en l'estilística pisana el volum es presenta directament a la visió de l'espectador, mentres que a Florència està generat per un conjunt de plans units mitjançant arestes que determinen formes geomètriques pures, tals com prismes cúbics, octagonals, piràmides. De manera que l'arquitectura de Pisa segueix una concepció volumètrica molt similar a la grega, amb un nucli central massís i una envoltant de columnes, produïnt-se la impressió d'un volum determinat per aquesta envoltant, disposició que pot observar-se tant en la Torre com en el Baptisteri, i que recorda la forma d'un temple monòpter grec.

Una qüestió important, de la qual derivarem les conclusions, és que la sensació de l'arquitectura pisana difereix essencialment de la florentina en un problema de tancament del volum -no de l'espai, sinó del volum. A Pisa, el volum és tractat d'una forma grega -greco-romànica, si això és compatible-, com a envoltant, com a element que envolta un nucli. L'espai ve donat per tant d'una forma directa, a través del contorn. A Florència, en canvi, les formes arquitectòniques són formes geomètriques pures, que tenen com a significat uns plans que les tanquen amb unes arestes. Aquests plans tanquen un interior que moltes vegades, com passa al mateix Baptisteri, -la meravellosa obra del Baptisteri-, té poca relació significativa amb l'exterior.

El valor volumètric de l'arquitectura de Pisa ens ve donat com a percepció directa, en contraposició a l'arquitectura florentina, que sempre l'hem de mirar com un pla, ja sigui interior, ja sigui exterior, més o menys diferenciat des del punt de vista de la percepció, mitjançant els elements lineals del motlluratge.

L'interior de l'església del Santo Spirito ens porta a una visió d'una arquitectura en relleu, volumètrica, en contrast amb l'arquitectura lineal i plana de la basílica de San Lorenzo. Sería possible una altra interpretació del Santo Spirito, partint inicialment del concepte bàsic d'una planta en creu grega, estrictament ordenada d'acord amb un mateix mòdul, en la que s'hi afegeixen uns nous trams en sentit longitudinal i en direcció a l'entrada del temple, virtualment separats de la forma bàsica per un diafragma invisible. Aquesta disposició, entesa segons les dues formes, semblaria voler fer compatibles els dos ideals fonamentals: la planta centralitzada i la planta longitudinal.

En aquest cas, l'ambigüitat tan criticada en l'obra de Brunelleschi tindria un bon punt de raó de tant o més pes que les seves extraordinàries intuicions i l'aire nou, primaveral, de tota la seva obra.

A l'ombra de la Santa Croce s'eleva, pura, blanca, cristal.lina, la Capella Pazzi. En front de la mola d'Arnolfo destaca la seva essencialitat i puresa.

El punt de partida d'aquesta creació és la Sagristia Vella, desenvolupant, si realment és possible, la puresa del projecte. La solució perfecta i tancada porta fins al límit la coherència inicial de la Sagristia Vella.

Les dimensions del cos central quadrat són aproximadament iguals a les de la Sagristia Vella, d'uns 10 metres de costat. Sobre l'experiència anterior, a més de progressar en sentit del concepte de planta central, hi afegeix uns nous elements lineals amb el seu corresponent refinament cromàtic.

L'entaulament és l'únic element longitudinal que recorre interiorment els murs, convertint-se en el nexe que vincula i cenyeix el contorn geomètric de la forma espacial.

En la Capella Pazzi veiem per primera vegada una façana de Brunelleschi. La majoria de les obres de Brunelleschi són edificis en els quals l'exterior generalment és inacabat o compositivament descuidat. Es produeix un contrast dramàtic entre aquests interiors meravellosos, aquests

espais interessantíssims com a tals, però que en canvi no tenen un exterior amb el qual es puguin comparar.

En aquest sentit, per tant, la façana de la Capella Pazzi és summament interessant i il.lustrativa, perquè hi trobem algunes novetats: en primer lloc, la utilització de les columnes amb l'arquitrau, pensada correctament d'acord amb els principis de l'arquitectura grega, i d'acord també amb el que després va confirmar el propi Alberti, és a dir que la columna deu anar acompanyada sempre de l'arquitrau i que en canvi l'arc va sempre acompanyat del pilar, perquè són els elements idonis en la relació que els correspon. En aquesta façana hi trobem aquesta característica, però, a més, un altre element nou és l'arc que s'obre en el centre.

El mur paral.lel a la façana és massís i la seva aparença no correspon a un volum sinó a una placa estructurada amb panells motllurats que li donen solidesa, col.locada verticalment sobre l'arquitrau, és a dir un mur de tancament que amaga frontalment la l'articulació mitjançant un refinat i, en certa manera, sofisticat enllaç.

La concepció albertiana de l'arquitectura partint del mur i de l'arc ens ofereix en aquest cas una solució híbrida, sensitiva, no per això menys interessant.

Ens demostra també com aquesta difícil combinació d'elements heterogenis encara que visualment molt expressius, posseeix un valor autòcton que la farà perdurar en el futur. A través de Serlio, de qui pren el nom, la serliana es convertirà en el símbol plàstic d'una època incerta com va ser el manierisme.

En el barroc s'utilitzarà lliurement la seva capacitat d'adaptació a significacions monumentalistes. S'emprarà sense reserves en el neo-classicisme.

En el seu inici, aquest element brunelleschià va ser la feliç troballa d'un element seleccionat de l'antiguitat, que es projectarà sintomàticament en el futur com símbol d'un dualisme més i com intent de sintetitzar formes i estructures tan fonamentalment antitètiques per la seva forma i origen com són el trilit i l'arqueria, és a dir, la interpretació dual grega, en primer lloc, i, després, la versió romana de l'arquitectura del classicisme.

En l'interior de la Capella Pazzi trobem la mateixa ordenació que en la Sagristia Vella. La base és l'ordenació geomètrica de l'espai mitjançant enquadraments gris fosc i afegint a tota aquesta creació espacial els elements pictòrics ja esmentats. Cal remarcar també la participació de diversos artistes en aquesta obra. La majoria són obres de col.laboració, fet que afirma al mateix temps la unitat de les arts majors en el Renaixement.

En relació a aquesta afirmació conjunta de l'esperit que anima l'època, és interessant aportar un document -conegut, certament, però mai sobra de fer-hi referència- que ens explica millor la relació de les arts majors en el Renaixement i també l'esperit de col.laboració que animava a aquests artistes. El document és interessant perquè la pròpia prosa d'Alberti és suficientment suggestiva per a situar-nos dintre d'un món que reviu en el passat, molt lluny de nosaltres.

Confinat Alberti de Florència, torna el 1434 i pot contemplar, ja acabada, la cúpula de la catedral. "És que crèiem la naturalesa esgotada després de les creacions dels antics?" -es demana- "Després del llarg exili, en el qual he envellit, jo, Alberti, arribat en aquesta per damunt de totes honradíssima pàtria, entre molts m'adreço primer a tu, Filippo, i a aquell caríssim amic nostre, Donato, escultor, i a aquells altres, Nencio, Luca i Masaccio, per a dir-vos que és per damunt de qualsevol altra cosa digna de lloança aquest edifici que no desmereix de tots aquells que hagin estat famosos en aquest art".

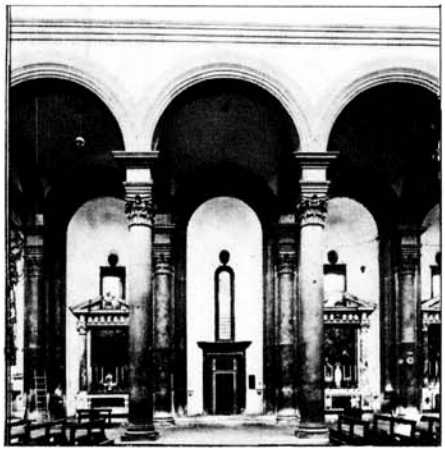
Aquestes paraules, testimoni de la devoció d'Alberti pel pare del Renaixement i que poden fer-se extensives també als altres protagonistes d'aquesta vivència històrica, acrediten a més particularment a Brunelleschi com a cap del cercle.

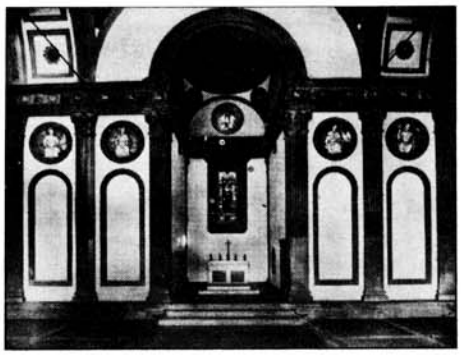
Intercalar aquest paràgraf en el context sembla interessant perquè ens suggereix com les arts majors eren respectades, valorades i al mateix temps individualitzades en cadascuna d'aquestes personalitats.

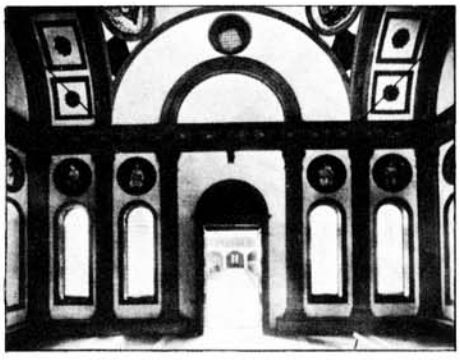
La Capella Pazzi, a l'igual que la Sagristia Vella, és un exemple de la col.laboració d'aquests renaixentistes.

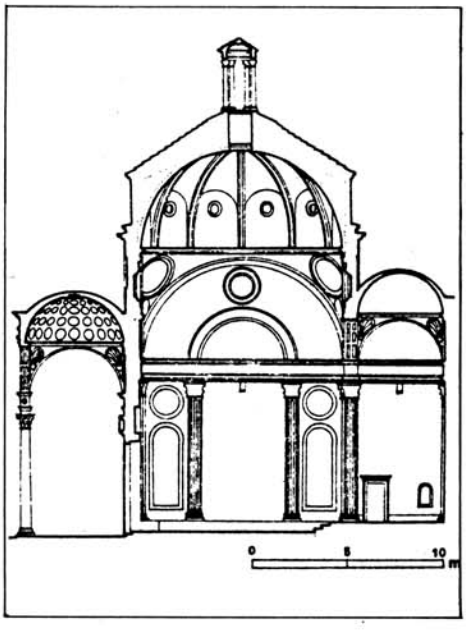
L'accentuació decorativa del to fosc sobre el blanc, aquesta invariant expressiva de l'arquitectura brunelleschiana, reviu a través de moltes contingències fins arribar al seu desenllaç final en la Biblioteca Laurenziana de Miquel Àngel.

En la Capella Pazzi es veu com els atirantaments no preocupen el més mínim a l'arquitecte de l'època. Els mitjans tècnics









són poc importants, la tecnologia no és el que preocupa a l'arquitecte del Renaixement, sinó els valors formals. Deslliurar-se del problema estructural i incidir en el problema de la forma és un dels punts propis del Renaixement. En aquest cas, els atirantaments són perfectament acceptats, i no solament acceptats sinó que en certa forma contribueixen també a la seva manera a subratllar els mòduls de la pròpia composició. En la part inferior es repeteixen en el paviment els mòduls semblants, amb colors diferents, essent un element més de captació i percepció de l'espai.

Les figures dels apòstols dins dels seus cercles són obra de Luca Della Robbia; les figures dels querubins de la part inferior són de Desiderio, i les petxines de la part alta són obra del mateix Brunelleschi. Atribuïts aquests relleus a Donatello, resulten ser, segons dades recents, obra del propi Brunelleschi i recorden el relleu en bronze del concurs per a les portes del Baptisteri, d'un estil sec, eixut, realista, amb colors agres i freds, en els que predominen el verd, el morat, el blau i el negre, i que semblen inspirar-se en Andrea Del Castagno amb aquesta pintura geometrista, pre-cubista, tan típica, i que contrasta bé amb els valors lineals continuats dels cercles.

La secció de la Capella Pazzi és molt il.lustrativa de l'esperit que deriva de la sutilesa de les proporcions, de la força ascensional, de la modulació de la il.luminació, des de la part inferior a la superior o bé des de la superior a la inferior, però sempre pensant en una il.luminació difusa, amb un cert ressò bizantí, freqüent en Brunelleschi. La llum ha de ser difusa necessàriament, perquè està recolzada sobre valors lineals que únicament es poden apreciar o subratllar visualment partint d'una il.luminació summament equilibrada. Tan intensa és de vegades aquesta llum que dóna la impressió de que emani de les pròpies portes, de les pròpies parets, no que la reflecteixin sinó que l'emanin i l'expandeixin exteriorment.

L'estructura és sempre la mateixa: són estructures de laterici, ceràmiques molt lleugeres com ho són les de gran part del romànic de la zona central, com ho és la del Baptisteri de Cremona o el mateix Baptisteri de Florència, en doble volta ceràmica. Però l'església de la Rotonda dels Àngels, per exemple, que no es va arribar a construir, està pensada com una volta massissa, segons la tradició romana.

La primera església important després dels exemples romànics que es construeix amb doble volta serà la cúpula de la catedral de Florència.

L'altar de la Capella Pazzi és un suggeriment del propi Brunelleschi. És un element molt simple però molt interessant perquè demostra la sensibilitat brunelleschiana i, com hem dit abans, el paviment és també demostratiu d'una determinada concepció de l'edifici, en la mesura en que repeteix un determinat mòdul i una determinada proporció.

El pòrtic d'entrada a la Capella Pazzi és en realitat l'única façana completa que tenim de Brunelleschi. Pel problema de la resolució volumètrica de l'exterior de la seva arquitectura va tenir que pensar molt, i va demostrar que aquesta decisió no arribaria fins al final de la seva obra. Podem creure que aquest final, aquest pòrtic de la Capella Pazzi, és el coronament de totes les seves inquietuds i, en certa manera, és el pòrtic que obre el futur de l'arquitectura creada per Filippo Brunelleschi.

Josep Maria Sostres

Paula de Oliveira/Francesco Marconi

Política y proyecto

Una experiencia de base en Portugal

Colección Punto y Línea

Tomar la ciudad...

La ciudad no debe pertenecer a los explotadores, no debe continuar siendo propiedad de los capitalistas que desprecian a los trabajadores.

La ciudad debe tener un rostro popular.

El pueblo debe poder vivir en su ciudad y no en sus márgenes.

Samora Machel, 4-II-1976.

Editorial Gustavo Gili, S. A.

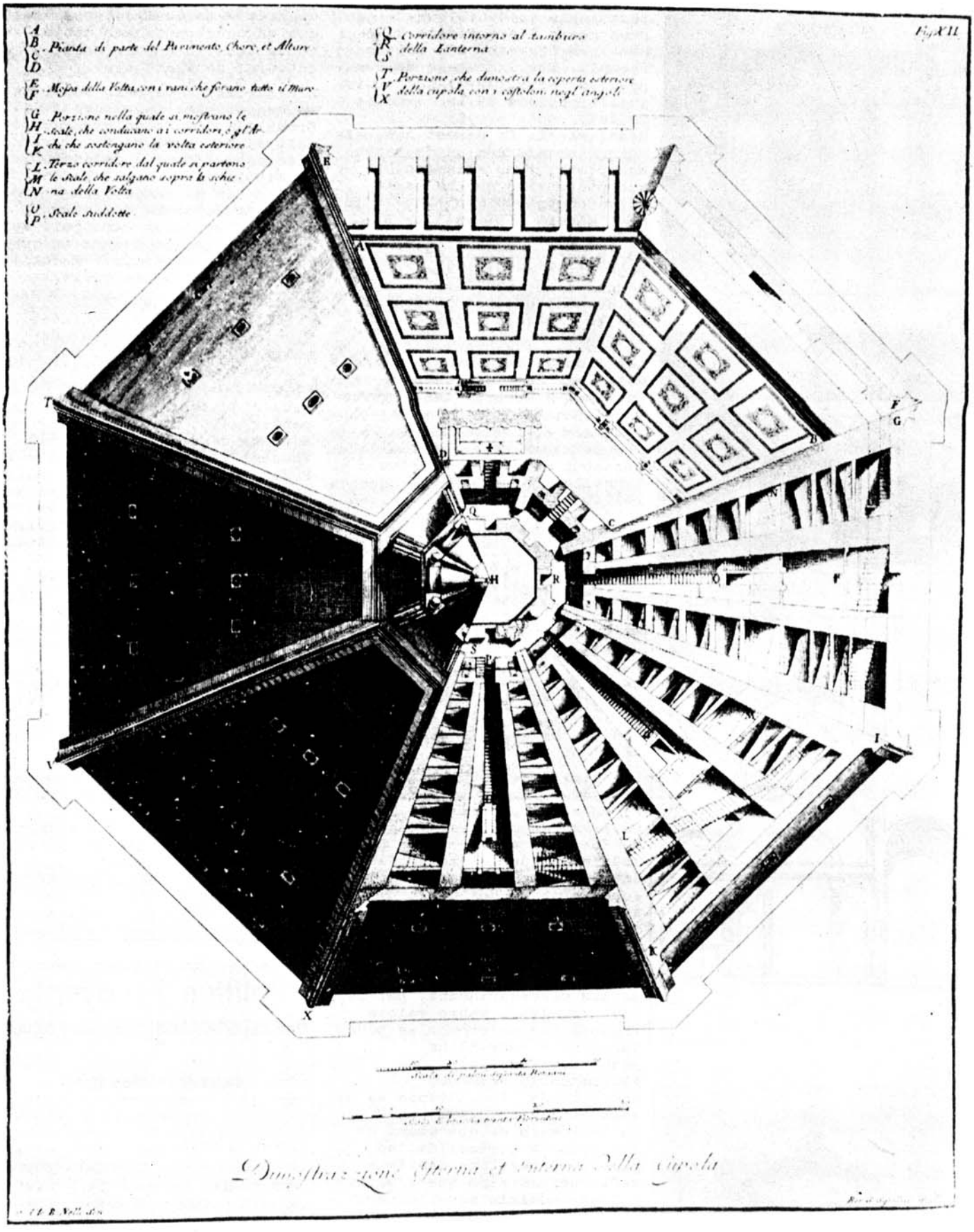


Fig. XII.
A B C D Pianta di parte del Pavimento, Choro, et Altari
E F Mappa della Volta con i vani che forano tutto il Muro
G H I K Porzione nella quale si mostrano le scale, che conducano ai corridori, e gl'Archi che sostengano la volta esteriore
L M N Terzo corridore dal quale si partono le scale che salgano sopra le schiena della Volta
O P Scale suddette
Q R S Corridore intorno al tamburo della Lanterna
T V X Porzione, che dimostra la coperta esteriore della cupola con i coppoloni negl'angoli
Dimostrazione Esterna et Interna della Cupola

1. *Imprima la cupola da lato dentro e volta a misura del quinto acuto, neglangoli (negl'a.). Ed e grossa nella mossa da piè braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue sichè nella fine congiunta nell' occhio di sopra rimane grossa br. $2^1/_2$.*
2. *Fassi una altra cupula die fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perche torni piu magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mossa da pie braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in fino al' occhio di sopra rimane braccia $^2/_3$.*
3. *Il vano, che rimane tra l'una cupula e l'altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mectono le scale per potere cerchare tucto tra l'una cupola e l'altra: et finisce il decto vano al' occhio di sopra braccia $2^1/_3$.*
4. *Sono facti 24 sproni, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie: ciascuno sprone deglangoli (degl'a.) e grosso da pie braccia 7 dalla parte di fuori; e nel mezzo di decti angoli in ciascuna faccia si e due sproni, ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano insieme le decte due volte, e piramidalmente murati insino alla somità dell occhio per iguale proporzioni(e).*
5. *I decti ventiquattro sproni, colle decte cupule sono cinti intorno di sei cerchi di forti macigni e lu(n)ghi e bene sprangati die ferro stagnato; e di sopra a decti macigni sono catene di ferro, che cerchiano intorno le decte volte con loro sproni. Assi a murare di sodo nel principio braccia $5^1/_4$ per altera, e poi seguire li sproni.*
6. *Il primo e secondo cerchio e alto braccia 2, el terzo el quarto cerchio si e alto braccia $1^1/_8$, el quinto el sexto cerchio alto braccia 1; mal primo cerchio dappiè si è oltraccio aforzato con macigni lunghi per la traverso, sichè l'una cupola et l'altra si posi in su decti macigni.*
7. *E al alteza d'ogni dodici braccia o circa delle decte volte sono volticciule a botti tra l'uno sprone e l'altro per andito intorno alle decte cupole e sotto le dette volticciule tra l'uno sprone el l'altro sono catene di quercia grosse, che legano i decti sproni el in su decti legni una catena di ferro.*
8. *Gli sproni sono murati tucti di macignio e pietra forte e' mantegli overo le faccie delle cupole tutte die pietra forte, legate cogli sproni per infino al' alteza di braccia 24, e da indi in su, si murera di macioni o di spugna, secondo si deliberra per chi allora l'arà a fare, ma piu legiere materia che pietra.*
9. *Farassi uno andito di fuori sopra gli otto occhi di sotto imbecchatellato con parapecti trasforati, e d'altezza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in su una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia scoperto.*
10. *L'acque della cupola termino in su una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in certe doccie di pietra forte murate sotto la racta.*
11. *Farannosi 8 cresste die marmo sopra glangoli (gl'a.) nella superficie della cupola di fuori, grosse come si ricchiede e alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra sicchè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d'ogni parte e murisi pirramidali dalla mossa insino alla fine.*
12. *Murisi le cupole nel modo sopra decto senza alcuna armadura, massimamente infino a braccia trenta; ma con ponti in quel modo sarà consigliato e deliberato per quegli maestri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato, perchè nel murare la praticha insegnerà quello che ss'ara a seguire[68]).*