

АНДРЕА ПАЛАДИО (1508- 1580) И СЛИКАРСКОТО ИСКУСТВО НА КЛАСИЧНАТА АРХИТЕКТУРА

Кратка содржина

Големiot јубилеј- 500 години од раѓањето на големiot ренесансен архитект Андреа Паладио продолжува да се слави со различни активности и оваа година и да го актуелизира неговото значење во европски и светски рамки. Иако предмет на бројни истражувања, формулата за безвременоста и огромниот успех на неговата архитектура, имитирана низ столетијата до денес, е вистинска енигма. Се поставува прашањето дали тој ја прочисти, поедностави и најпосле на специфичен начин примени класичната теорија за пропорциите и модуларното градителство на Витрувиј, одговарајќи со тоа на потребите на своето време? Но, неговото едноставно, а сепак алхемиско решение ги надминува временските граници на неговото доба и допира до нашето. Можеби одговорот се наоѓа во фактот дека Паладио не е само архитект, туку по сензибилитетот и сликар, чувствителен на светлоста и нејзините ефекти. Оттука не изненадува неговата блискост со сликарите на неговото време, од кои некои биле негови соработници, како Паоло Веронезе. На Паладиевата безвременска класична архитектура нема да останат рамнодушни ни сликарите на XVIII век, особено Каналето, Сукарели, Гварди, Пиранези и многу други.

Клучни зборови: АНДРЕА ПАЛАДИО, РЕНЕСАНСА, КЛАСИЧНА АРХИТЕКТУРА, ВИТРУВИЈ, РИМ, ВЕНЕТО, ВИЧЕНЦА, СЛИКАРСТВО.

Италијанскиот архитект и градител Андреа Паладио (Andrea Palladio) е веројатно највлијателниот и најпознатиот меѓу значајните архитекти кои работеле последните четири века. Неговата слава и углед ќе го надживеат барокот, бео-готичкиот вкус и неговата Раскинова подршка и најпосле модерното движење во архитектурата. Еклектичното цитирање на елементи од архитектонскиот јазик на Паладио низ епохите неретко резултирало со неугладен стил, иако придонело да се сочува значењето на неговото име и да се одржи жива славата на неговата книга. Но, во исто време им помогнало на повнимателните посматрачи да ја разберат посебноста

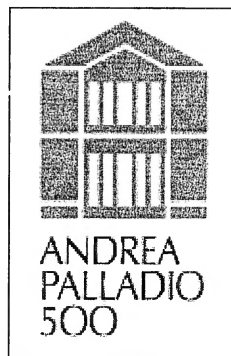
на архитектонскиот систем на Паладио, во кој структурата и орнаментот, формата и функцијата се совршено интегрирани.

Имено, неоспорно е дека Андреа Паладио оставил длабоки траги во архитектурата на светско ниво. Можеби изгледа парадоксално, но човекот кој за време на животот веројатно доследно зборувал на локалниот дијалект и ретко ги минувал границите на Венециската Република, е автор на архитектура, која по неговата смрт ќе стане протагонист на една вистинска архитектонска револуција и ќе го смени ликот на Европа, за потоа да го премине океанот и да ги дефинира карактеристиките на америчката архитектура. Иако плод на локална култура, Паладио ќе прерасне во културна сопственост на светот. Од таа причина големиот јубилеј- 500 години од неговото раѓање се славеше и сеуште се слави на локално, национално и интернационално ниво.

Еден од моќните фактори за далекусежното ширење на влијанијата од Паладиевата архитектура, инаку концентрирана на релативно мал дел на Италија, е објавувањето на неговиот трактат за архитектурата во 1570, насловен *I Quatro Libri dell' Architettura* (*Четири Книги за Архитектурата*), кои преку текст поддржан со цртежи, ги даваат основните инструкции, односно правила, кои останатите треба да ги следат.¹ (А. Паладио (А. Palladio, 2002) Паладио бил преведен на различни јазици и на некој начин станал препознатлив не само на широко географско подрачје, туку и за повеќе идни генерации. Притоа системот на Паладиевата архитектура покажал дека е применлив и лесно прилагодлив во краиштата и контексти далечни од Венето (Veneto).

Можеби тајната на успехот и долговечноста на идеите на Андреа Паладио се крие во концептот базиран на Витрувиевите законитости, но мајсторски модифициран, така што ќе открие една поедноставена, безвременска класична архитектура, дефинирана како „Паладиевски архитектонски систем“. Под оваа формулација се открива способноста на Паладио да размислува за архитектурата како композиција од елементарни модули - просторни ќелии, кои аранжирани на креативен начин, создаваат различни градби.

Ваквото толкување на Паладиевиот архитектонски систем совршено го сватил и на сопствен начин го интерпретирал вичентинскиот архитект

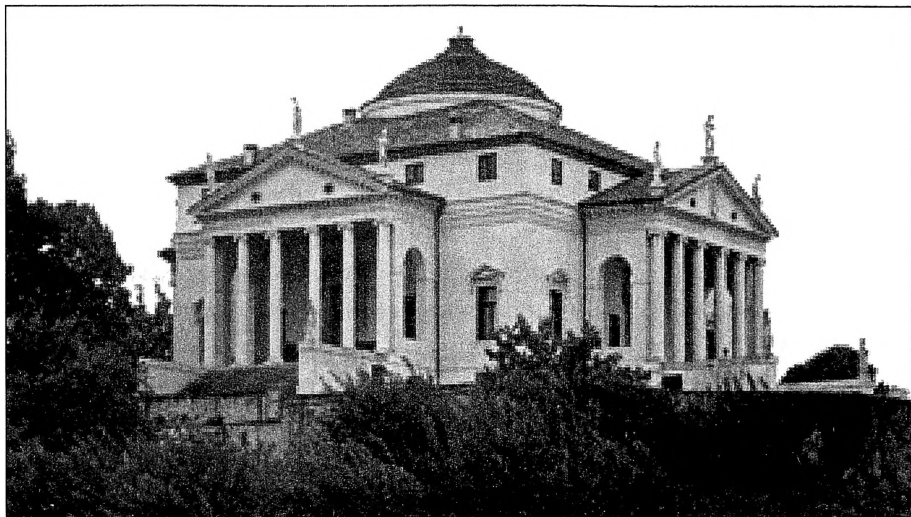


¹ A. Palladio, *The Four Books on Architecture*, MIT Press 2002.

Алдо Чибик (Aldo Cibic), авторот на логото на сите манифестации поврзани со големиот јубилеј на Андреа Паладио.² (сл. 1)

Практично не постои друг првокласен архитект од генерацијата на Паладио, роден и образуван во Венето; оние кои дошле однадвор, како Сансовино и Санмикели, го адаптирале централно - италијанскиот идиом на венециската традиција, но во суштина тие никогаш сосема не ја абсорбирале, како што успеал Паладио, византиската фантазија или прекрасната светлина и зрачење на раната провинциска ренесансна архитектура во Венеција. Сензибилноста на венецискиот стил всушност претставуваше фактор кој ги трансформира школските и интелектуални компоненти на Паладиевата мисла во најхумана архитектура на неговото време, истовремено правејќи ја достапна до сите наредни генерации.

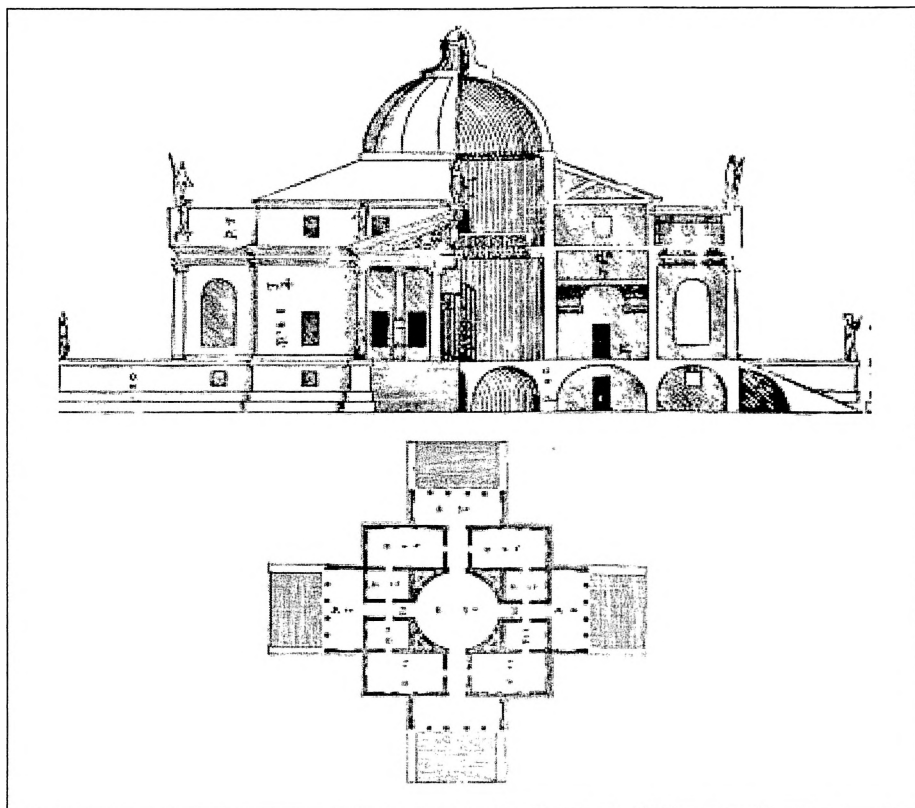
Иако заснована на Витрувиј, Паладиевата теорија за пропорциите била посуптилна, особено откако тој поставил комплексна серија на хармонични односи, засновани на музичките скали. Тие не се однесувале исклучиво на пропорциите на една просторија, туку и на односот меѓу сите простории во градбата. Во прилог на тоа, Паладио стриктно се придржувал до симетричната позиција на собите, некогаш претставена со целосна двоосна симетрија, како во Вилата Ротонда.³ (П. Мареј (P.Murrey, 1975: 298). (сл. 2 и 3)



СЛ. 2 VILLA CAPRA ("LA ROTONDA")

² Види на www.Andreapalladio500.com

³ P. Murrey, *Renaissance Architecture*, Schocken 1975, 298.

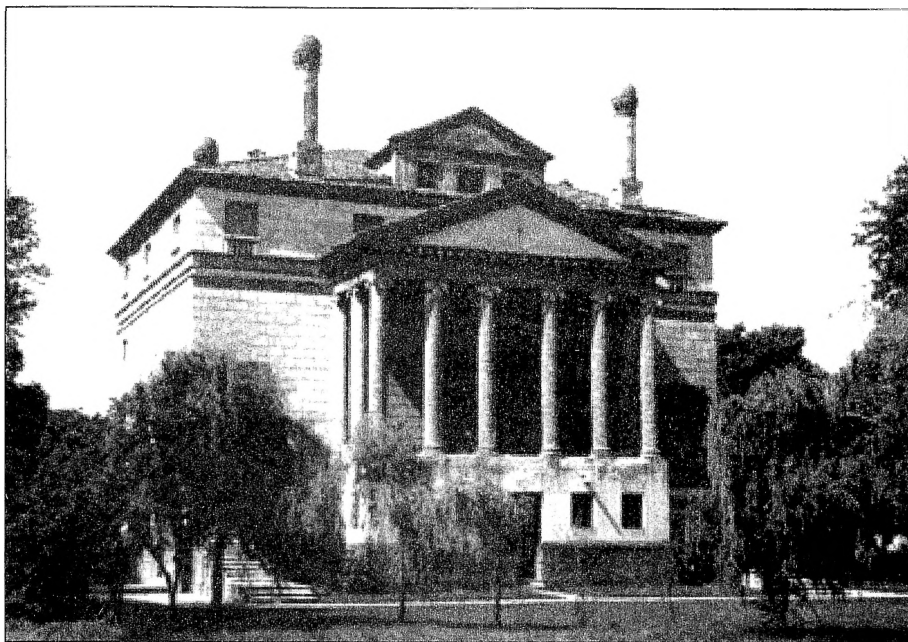


СЛ. 3 ЦРТЕЖИ НА VILLA CAPRI ВО QUATRO LIBRI DE ARCHITETTURA

Она што Андреа Паладио ќе го создаде како цивилизација на вилите, е своевиден уметничко-архитектонски, но и социо-економски феномен.⁴ (М. Мураро (M. Muraro, 1996) Тој го оживува концептот на римската вила (rustica и suburbana) за новиот хуманистички период. Способноста на неговата архитектура, јасно и недвосмислено и со високи естетски критериуми да претставува симбол на супериорност и манифестација на политичка моќ, ќе најде на плодна почва при нејзиното прифаќање како урнек за јавни и приватни објекти ширум светот, кои треба да ја испратат таквата порака.

Всушност, Паладиевото чувство за благородна едноставност најмногу доаѓа до израз во неговите вили. Неговата ангажираност во таа насока се базира на желбата да реконструира античка вила, како што ја опишуваат Плиниј Помладиот и останатите извори, и потребата од функционална градба, која ќе произлезе како симултана креација. Нивната едноставна

⁴ Види во M. Muraro, Venetian Villas, Konemann 1996.



СЛ. 4 VILLA FOSCARI ("LA MALCONTENTA")

елеганција пак ќе ги направи паладиевите вили идеални модели за домовите на аристократијата на Англија и колонијална Америка, претворајќи ги во највлијателни градби со релативно мали димензии воопшто подигнати.⁵ (Ц. К. Фабер, Х. Х. Рид (J.C. Faber, H. H. Reed, 1980) Дури и погрешната археологија на Паладио - тој впрочем сметал дека античките вили имале портици и педименти - им дава дигнитет на неговите проекти, кој можеби инаку би изостанал. Конфигурацијата на Паладиевата вила е препознатлива по доминантниот централен блок поставен на издигнат подиум до кој се доаѓа преку истакнати скалила, фланкиран од двете страни симетрично со две пониско изградени крила, како што е случајот со Villa Foscari (наречена La Malcontenta). (сл. 4)

Во урбаните средини за своите богати клиенти Паладио, повторно изнаоѓа совршено решение во адаптацијата и новата верзија на типична ренесансна палата како што се Брамантеовата куќа на Рафаел или Палатата Строци (Palazzo Strozzi). Моќниот симболичен центар, кој ја потенцира престижната социјална позиција на сопственикот, овде е доловен со класичен портик, чија височина е постигната со вклучување на спалните соби

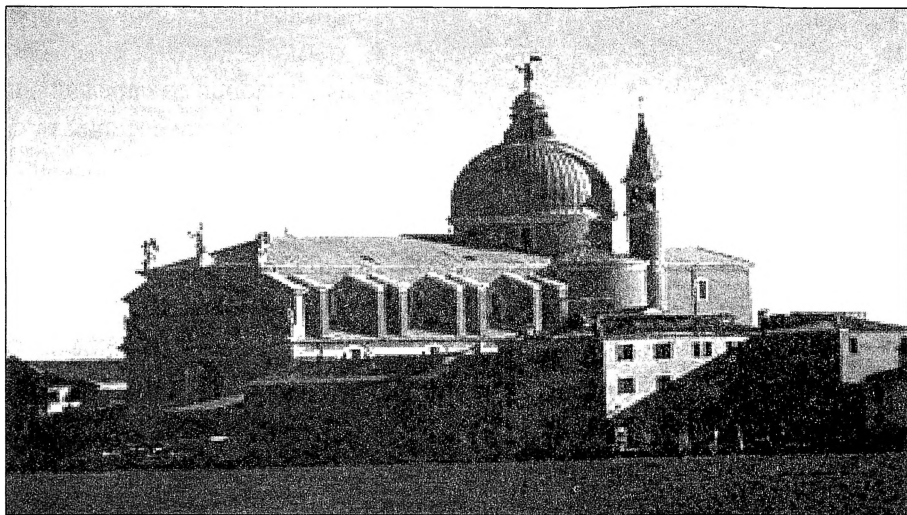
⁵ J. C. Faber, H. H. Reed, *Palladio's Architecture and his Influence, A Photographic Guide*, Dover Publications 1980.



СЛ. 5 ЦРКВАТА SAN GIORGIO MAGGIORE ВО ВЕНЕЦИЈА

на третиот кат во рамките на гигантските двоспратни класични колонади. Гигантските колонади се практично детал превземен од capitoлинските палати на Микеланџело во Рим и адаптиран во нови услови.

Кога Паладио започнал да гради цркви, тој веќе имал преку педесет години и зад себе завршени проекти на повеќето негови палати и вили. Меѓу Паладиевите рани цртежи нема цркви. Од Леон Батиста Алберти преку ренесансните архитекти наваму архитектите го решавале проблемот на проекција на едноброден антички храм на челната фасада на планиметријата на тробродна христијанска црква. Паладио понуди конкретно решение на оваа тема со хармоничниот проект на портик од столбови на антички храм (тетрастил или секстил), применет во негова интерпретација на централниот дел на челната фасада, како маска за централниот брод со гигантски ред полустолбови. Истиот мотив со тимпанон, но понизок и симетрично поделен на половини ги означува еднадвор страничните кораби на црквата. Ваквата формула Паладио ќе ја примени на неколку храмови во Венеција: Сан Пјетро ди Кастело (San Pietro di Castello, 1558), Сан Франческо дела Виња (San Francesco della Vigna, 1564), Сан Џорџо Маџоре (San Giorgio Maggiore, 1565), Спасителот (Il Redentore, 1577), но и на капелата во Масер, која има



СЛ. 6 ЦРКВАТА DEL REDENTORE (НА СПАСИТЕЛОТ) ВО ВЕНЕЦИЈА

централен план во основата.⁶ (сл. 5, 6,) Последниве две венецијански градби имаат статус на највеличествени Паладиеви црковни објекти, совршено вклопени во амбиентот на Серенисима (Serenissima), специфични меѓу другото и заради обидот на архитектот во нивните проекти да рефлектира просторни решенија типични за римските бањи. (сл. 7)

Ентериерот на црквата Il Redentore е најдобар пример за тоа колку всушност бил чувствителен Паладио на играта на светлината, може да се рече дури сликарски и сценографски чувствителен на венециската светлина, која има посебна улога во доживувањето на просторот на храмот. Поради тоа е тешко да се одолее на споредбите на Паладио како архитектонски еквивалент на современите венецијански сликари од рангот на Тицијан и Веронезе, мајстори во доловувањето на особената венециска светлина, која го обезбедува полниот квалитет на боите. Во прилог на ова се различно осветлените (по интензитет и квалитет), но извонредно усогласени три големи целини на внатрешноста на црквата на Спасителот- главниот брод, хорот и олтарскиот простор. (сл. 8)

Трансцедентните карактеристики на црквените ентериери на Паладио оддаваат топла светлина која продира до секој агол на градбата. Тоа е

⁶ Во 1575 година епидемијата на колера во Венеција однела 50 000 животи. Во очај Сенатот, барајќи божја помош, одобрил пари за изградба на црква посветена на Спасителот. Интересна е воспоставената традиција секоја година на 20-ти јули, датумот кога бил означен званичниот крај на епидемијата, процесијата да пристигне до храмот преку мост составен од чамци на каналот Џудеска (Giudecca).



СЛ. 7 ЦЕНТРАЛЕН КОРАБ НА SAN GIORGIO MAGGIORE ВО ВЕНЕЦИЈА

рефлектираат светлината. Неговата намера не била само да постигне богато осветлен простор, бидејќи најпосле и готичките храмови биле осветлени со



СЛ. 8 ЕНТЕРИЕР НА IL REDENTORE - ВЕНЕЦИЈА

последица на смислен програм, обезбеден од голем број на прозорци со одредени димензии, со ориентацијата на планот на градбата во правец на патеката на сонцето и со доминација на црквата над околните градби.⁷ (Џ. С. Акерман (J. S. Ackerman, 1991:156) Но, сите овие напори на Паладио не би вродиле со очекуваниот ефект, доколку тој не водел сметка за природата на материјалите од кои се изработени ѕидните површини и начинот на кој тие ја интензивна, но строга светлина. По угледот на венецијанските ренесансни сликари Паладио доловил топло осветлување без силен контраст, кое е совршено ускладено со хуманата димензија на неговите градби.

Површината на ѕидовите во внатрешноста на Паладиевите цркви не ја реметат ниту скулптури, ниту пак сликани орнаменти. Најголемиот број детали се однесува на полу-столбови, пиластри и ентаблатури, а тие, со исклучок на деловите кои бараат детално делкање, се сочинети

⁷ J. S. Ackerman, *Palladio* (Architect and Society), Penguin Books 1991 (1966), 156.

од штука врз цигла, кое потоа е потребно да се бојадиса во бела или крем боја. На тој начин Паладио можел да ја контролира бојата на површините, како и квалитетот и квантитетот на светлината. Мат - бојата на штукото нежно ја рефлектира светлината, доволно да создаде пријатен, човечен амбиент. Нормално, бојата била обновувана секои неколку години, за да ја сочува свежината. Камените површини пак со време ја менуваат својата боја и потемнуваат, па оттука камените детали во П Redentore се денес потемни од штукото.

Паладио, впрочем, ја наследил и усовршил традицијата воспоставена во времето на раната ренесанса, да се варосува црковниот ентериер.⁸ (Ц. С. Акерман (J. S. Ackerman, 1991: 156-157) Во време кога во останатиот дел на Италија било вообичаено да се исликуваат фрески на црковните сводови и куполи, кои дури се наметнувале над самата архитектура, Венеција како да ја заобиколува ваквата помодност, токму како што Републиката љубоморно ја чувала својата независност и религиозна автономија. Во такви околности и во услови кога христијанството се нашло пред голем предизвик како што е Реформацијата, Паладио ја остварил својата креативна мисија преку остварувањето на сопствената независност во тој процес. Подготвен по прво да се консултира со римските, готичките и византиските градителски искуства за да одговори на сопствените критериуми, отколку да се приклучи кон современите маниристички текови во архитектурата, Паладио останал доследен на својата цел - да ги помири интелектуалната и спиритална димензија во проектите на црковните ентериери. Всушност, вака осмислени, тие биле поблиски до современото венецијанско сликарство, отколку кога би биле на било каков начин декорирани. Нив ги обединува заеднички концепт - да бидат сцена за природната светлина.

Фасадите на Паладио оставиле силна импресија на подоцнежните градители. Имитации се појавувале како во Венеција, така во сите земји на Западниот свет и во наредните столетија. Тоа не се должи само на среќното решение на една стара дилема, туку е исто така резултат на вештото искористување на нивната сликарска улога во панорамата на Венеција. Малкумина архитекти успеале со своите остварувања да постигнат магично вклопување во амбиентот и со тоа да постигнат величествена глетка.

Фасадата на Сан Џорџо (San Giorgio) извонредно прилега на нејзиното островско позиционирање, каде е најчесто посматрана од далечина - од чамците, Пјацета и покрај Фондамента - а потоа одблизу. Сепак во однос на

⁸ *Ibid.*, 156-157. Мауро Кодучи (Mauro Coducci) на овој начин го дефинирал ентериерот на Санта Марија Формоса (Santa Maria Formosa) уште во 1492.

сликарските ефекти, зависни не само од амбиентот, туку пред сè од светлината, најподатна е фасадата на Сан Франческо дела Виња - гигантскиот ред, сјајниот камен, длабокиот релјеф и скулпторските детали. Иако има само мал *campro* пред неа, фасадата на оваа црква претставува извонредна позадина за сцена покрај канал. Спротивно на оваа, фронталната дводимензионална доминанта на Реденторе исто така оддава сликарска илузија, овојпат сценографска маска, чиј волумен не е податен на погледите преку каналот. Недостигот на *chiaroscuro* контраст овде се должи на свртеноста на фасадата кон север, што оневозможува таа воопшто да биде осветлена од директна светлина.

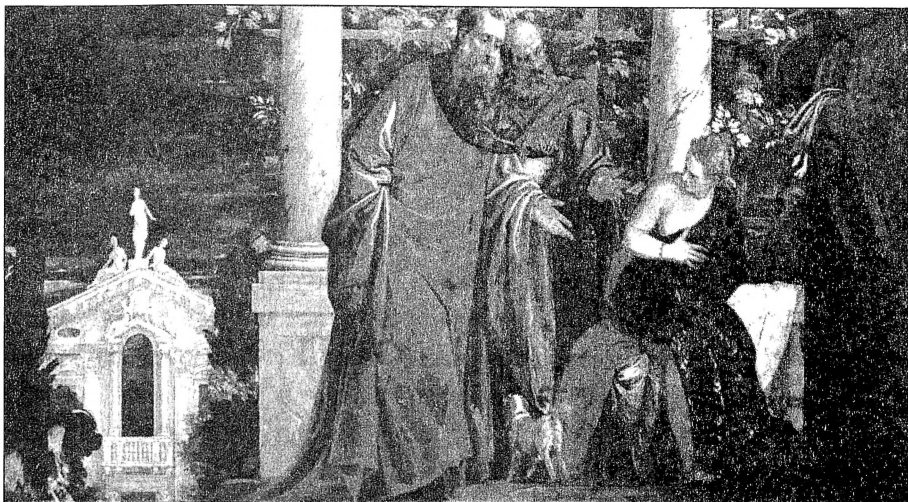
Најдобар доказ дека светлосните ефекти за Паладио имаат примат и над класичната чистота на стилот, е капелата на вилата Масер, која Акерман ја нарекува „рококо верзија“ на Пантеонот.⁹ (Ц. С. Акерман (J.S. Ackerman, 1991: 137) Играта на сенки на портикот на фасадата, предизвикана од гирландите кои слободно висат меѓу капителите, практично претставува еден вид архитектонски импресионизам или архитектонски еквивалент на дифузијата на боја во слободните потези на доцните дела на Тицијан.

Андреа Паладио бил очигледно во дослук со венецијанското сликарство на високата ренесанса, но исто така неговата работа била инспирација за познатите венецијански сликари од тоа време. Декоративноста и впечатливоста на сликите на Паоло Веронезе не произлегува само од колоритот, елганцијата на фигурите или богатството и егзотичноста на нивните облекувања, туку и од жанровските ефекти и световноста со која оддишуваат. Во добивањето на комплетниот впечаток, круцијално место во неговите дела сепак има архитектонската поставка, инаку јасен репер за релациите на сликарот со најпознатите архитекти на тоа време, Санмикели (M. Sanmicheli), Sansovino (J. Sansovino), а особено Паладио (Paladio).¹⁰ (П.Ф. Браун (P. F. Brown, 1997: 55) Иако Веронезе не се ангажира доследно да прикаже препознатлив дел од градот или одреден објект, тој успева да го долови амбиентот на класичните архитектонски интервенции, актуелни во XVI век и културата која ги следи. Архитектонска е концепцијата на „театарскиот простор“ во неговите слики, јасно детерминиран од сцената и сценографијата, како и од распоредот на актерите во предниот план.¹¹ (А. Превер (A. Prieuer, 2000: 18)

⁹ *Ibid.*, 137.

¹⁰ Традицијата на прикажување на религиозни сцени во препознатлив урбан амбиент кој асоцира на Венеција, прв во раната ренесанса вовеле Jacopo Bellini. во чии цртежи фонот од ренесансна архитектура веќе зрело го дефинира просторот со изумот на епохата - перспективата. P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997, 55.

¹¹ A. Prieuer, *Veronese*, ed. Masters of Italian Art, Keln 2000, 18.



СЛ. 9 ПАОЛО ВЕРОНЕЗА, СУЗАНА И СТАРЦИТЕ

Во случајот на Веронезе, концентрацијата на фигурите во предниот план значи нивна поставеност на ограничениот сценски простор и всушност претставува јасно дистанцирање од публиката, без оглед на фактот што зад фризот (просцениумот) практично се прават напори за проширување и продлабочување на сцената. Аналогно на „театарска“ сцена во *Семејството на Дариј пред Александар* или пак на останатите негови слики е направен обид за фузија на сценскиот простор во предниот план и сликаната илузија на фонот. (сл. 9) Ова Веронезево решение е секако поблиско до Витрувиевиот театар и неговиот *periaktoi* (*De architectura* V.vi. 4) отколку делата на Тинторето, бидејќи се работи пред сè за актерски театар каде што актерите ги изговарале своите текстови со реторичко гестулирање на сцената поставена пред низа аркади. Илустрациите од добро познатото венециско издание на Plautus, *Comoediae*, од 1518 година, се потврда за тоа, а монохромната фреска во атриумот на Teatro Olimpico во Виченца, проектиран од Паладио во 1562, со приказ на сцена од Sofonizba, пак е потврда за улогата на Паладио како врска меѓу античката и ренесансната сцена.¹² (Л. У. Падоан (L.U. Padoan, 1980: 152-154) Но како што Веронезевата композиција има помало значење за развојот на барокното сликарство отколку динамичната просторна ангажираност на Тинторетовата уметност, така Паладиевата сценска концепција, која ѝ кореспондира, нема да води кон просторно условените барокни сценски решенија. Веронезе не го решава просторот

¹² Види L. U. Padoan, „Gli Spettacoli urbani e l'utopia“, во *Architettura e Utopia*, izl.kat., Venecija 1980, 144-167, 152-154.

доследно по класичните начела на перспективата, адекватно на опседнатоста на Паладио со дводимензионалната појавност на неговите фасади, чисти и белузлави, разиграни со благите контрасти на светло и сенки, токму онакви, какви што можеме да ги видиме на сликите на големиот сликар.

Изненадувачки е што во својата педантна евиденција Паладио не го споменува како свој соработник Паоло Веронезе, иако овој ги насликал со фрески ѕидовите на речиси сите простории на горниот кат на вилата Барбаро (Villa Barbaro) во Масер, која тој ја изградил како селска резиденција на Даниеле Барбаро. Митолошките, алегориските и жанр-сцените на овој единствен ансамбл биле дело на сликарот на врвот на неговата слава. Овие илузионистички претстави отвораат нови пространства и поставуваат архитектонски рамки независни од актуелната архитектура на вилата, но во нив содржат класични елементи познати во Паладиевиот архитектонски речник, како столбови, пиластри, аркади, балустради, тимпанони над прозорци и врати итн. Иако не го споменал Веронезе, Паладио на овој проект всушност остварил извонредна соработка со него. Двајцата биле способни да се нурнат во антиката, но од неа да направат нешто оригинално, а доколку може да се споредат архитектурата и сликарството на ниво на сличност на стилот, може да се рече дека обајцата овде се докажале како мајстори на бојата и светлоста.

Паладио бил присутен во културниот живот на Венеција не само преку неговите проекти за перманентни градби, туку и со своите решенија и изведби на привremени објекти - макети, наменети за различни свечености, меѓу кои и дочеци на важни гости. Венецијанската Републиката била позната по организирањето на раскошни, некогаш мегаломански протоколи и свечености по ваквите поводи, градејќи го имиџот на супер- сила која тоа може да си го дозволи и да му оддаде посебна чест на гостинот.

Останува фактот дека само за два настани од ваков вид од периодот на ренесансата денес сведочат уметнички творби во самата Дуждева палата: дочекот на францускиот наследник на тронот Анри III во 1574 (слика од Андреа Вичентино) и на персиската амбасадорка во 1603 (од Карло Калиари) - двете поставени во Салата на четирите порти (Sala delle Quattro Porte). Сепак, од сите венециски дочеци во ренесансната епоха, дочекот на Анри III не само што е уметнички апсолутно најмногу презентираан настан од ваков вид, туку сите изведби посветени нему се истовремено сведоштва

за ангажманот на Паладио во уредувањето на сценографијата.¹³ (В. Волтерс (W. Wolters, 1987: figs. 226-231) (сл.10 и 11)

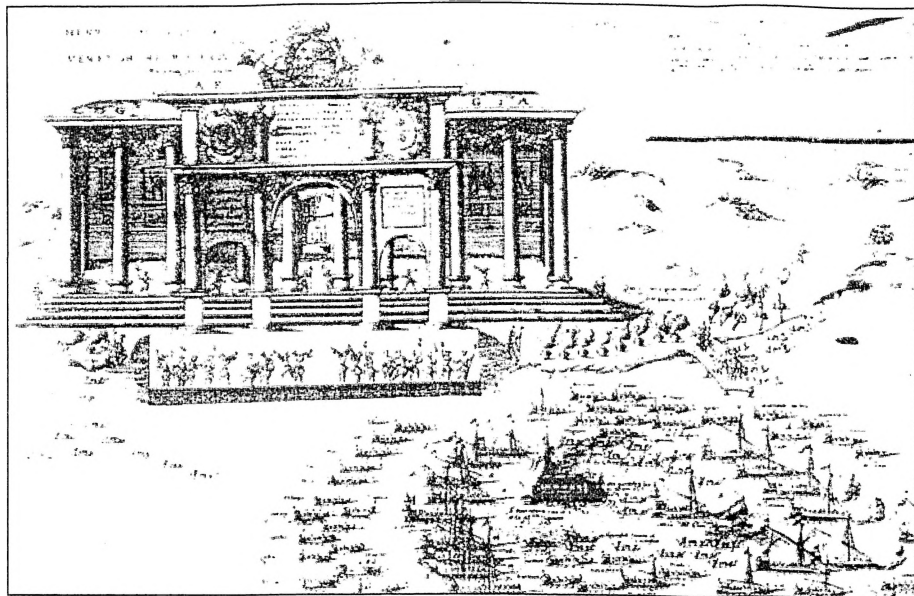


СЛ. 10 М. ПРЕИС. АНРИ III НА ЛИДО МИНУВА ПОД АРКАТА ПОДИГНАТА ОД ПАЛАДИО

Свеченостите во чест на Анри III биле величествени и траеле десет дена. Републиката потрошила големи суми за приеми, посети, театарски претстави, балови, регати и сл. Уметници, историчари и поети во детали го опишале славното влегување на идниот суверен на Франција и Полска во Венеција. Откако во пресрет му излегле Сенатори, кои заедно со елегантната група млади дотерани патриции, одредени како кралска придружба и почесна стража за време на посетата, ценетиот гостин пристигнал до Мурано на свечано украсена гондола. Потоа придружуван од дуждот и следен од топовски плотуни, Анри влегол во Венеција на галија со 400 веслачи, следена од галии, бригантини и други пловила украсени со бродат, сомот, огледала и грбови.¹⁴ (П. Молменти (P. Molmenti, 1888: 235) Арката и лоцата, изработени по нацрт на Паладио, биле поставени на Св. Никола на Лидо, така, за во нив да ужива оној кој доаѓа накај Лидо со брод, додека на Моло (градското пристаниште), крајната цел на делегацијата на фран-

¹³ W. Wolters. *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*. Venecija 1987, figs. 226-231. Покрај споменатата слика на Вичентино во Sala delle Quattro Porte, многу слики, цртежи и графики ја обработуваат оваа тема: сликата на Јакопо Палма Помладиот, некогаш во Палатата Фоскари, а денес во Staatsgalerie во Дрезден; цртежот на Вичентино, денес во Fogg Art Museum на Harvard University, графиката од Вичентино и Мартин Преис во Museo Civico во Басано, која е работена по сликата во Дуждевата палата, графиката од MCC (Museo Civico Correr) на Мустие (G. de Moustier).

¹⁴ P. Molmenti. *Povjest Venecije u životu privatnom*. Senj, 1888, 235.



Сл. 11 ДОМЕНИКО ЗЕНОНИ. АРКАТА И ЛОЏАТА ПОДИГНАТИ НА ЛИДО ОД АНДРЕА ПАЛАДИО ВО ЧЕСТ НА АНРИ III ОД ФРАНЦИЈА

цускиот крал, биле поставени две пирамиди, со очигледна намера од „водена“ перспектива да се велича значењето на гостинот.¹⁵ (Л. У. Падоан (L. U. Padoan, 1980: 146, 152- 154)

Споменатата слика на Вичентино, како и останатите примероци кои го овековечиле настанот, ја прикажуваат кулминативната фаза на дочекот, т.е. минувањето на гостинот и поворката под триумфалната арка. На 18 јули 1574, патрициите Фабио да Канал (Fabio da Canal) и Џовани Мосениго (Giovanni Mocenigo) испловиле за Мурано, каде бил усидрен кралот, а потоа го придружувале со една галија до Лидо. Тука Анри III се сретнал со патријархот на Венеција и со шест прокуратори на Св. Марко, па со придружбата минал под лакот за да стигне до олтарот, сместен во внатрешноста на лоџата. Натписот во горниот десен агол, меѓу другото, ја означува годината на изработка на сликата на Вичентино - 1593.

Сите овие ликовни претстави, во согласност со описите на објектите припремени како сценографија за дочекот на францускиот престолонаследник, јасно упатуваат на значењето на класицистичкото решение на Паладио за триумфалната арка и лоџата на Лидо за кулминативниот момент на церемонијата. Во 1750 година архитектот Антонио Висентини (A. Visentini) направил нивна реконструкција по цртежите на Паладио и забележал:

¹⁵ L. Urban Padoan. „Gli Spettacoli...“, во *Architettura e utopia*, изл.кат.,146. 152-154.

“Pianta ed alzato/del magnifico/arco trionfale e loggia/eretto/dal celebre Architetto/ Andrea Palladio/Per ordine Publico/In occasione della venuta a Venezia di/Enrico Terzo/Re di Francia e Pollonia/l`anno MDL x XIV/Diligentemente disegnato e sopra le guiste misure/prese dallaRelazione di Marsilio Dalla Croce/Eseguito da/Antonio Visentini/Pittore ed Architetto Veneziano/L`anno MDCCCL“. Овој „план и изградба“ бил изработен со перо и акварел на хартија и се чува во Лондон (British Museum, ms. reale 146), а во Англија пристигнал откако англискиот конзул Смит (Smith), во чија сопственост бил, го продал на англискиот крал Џорџ III во 1762. Оригиналниот план, кој содржел вкупно десет листа (36 x 26 cm), а осум цртежи, го носи печатот на конзулот.

Интересен е фактот дека во XVIII век, кога се возобновува традицијата на величествени и престижни дочеци на високи гости на државата, се јавува интерес за историското и уметничко искуство од минатите столетија. Користејќи ги сликите, графиките, описот на Марсилио дела Кроче (Marsilio della Croce) на самиот дочек-настан на XVI столетие (Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 2619/8), Висентини имал задача да направи реконструкција на овие објекти, со особено внимание на деталите и украсните орнаменти, кои имале симболично значење.¹⁶ (Л. У. Падоан (L. U. Padoan, 1980: 152-155)

Најпознатиот сликар на венецијански празнични сцени на Сетеченто (Settecento), меѓу кои претстави на дочеци на странски државници и дипломати, бил Антонио Канал - Каналето (Antonio Canal- Canaletto). Како ведутист Каналето и самиот соработувал со Висентини околу графичкиот приказ на неговите поединечни или серии ведути. Можеби таа соработка го доближила до работата на Паладио, но со Паладиевите остварувања бил одушевен и неговиот значаен покровител од раниот период - англискиот конзул и страсен колекционер Јозеф Смит (Joseph Smith).

Сликајќи го градот на лагуните виден од сите можни атрактивни точки, Каналето во своите ведути на Венеција тука и таму ги прикажувал познатите Паладиеви градби, како што тоа го направил на сликата *Поглед на Бачино од каналот Цудека*, од околу 1740 година. На позадината на ова платно на десната страна се гледа јасно осветлена челната фасада на црквата Сан Џоецо Маџоре, распослана на истоимениот остров, спроти кој во далечината се назира Моло со библиотеката Св. Марко и Дуждевата

¹⁶ *ibid.*, 152-155. fig. 148- бројот на експонатот на изложбата. Оригиналните сликарии на триумфалниот лак на Паладио биле дело на Тинторето и Веронезе.



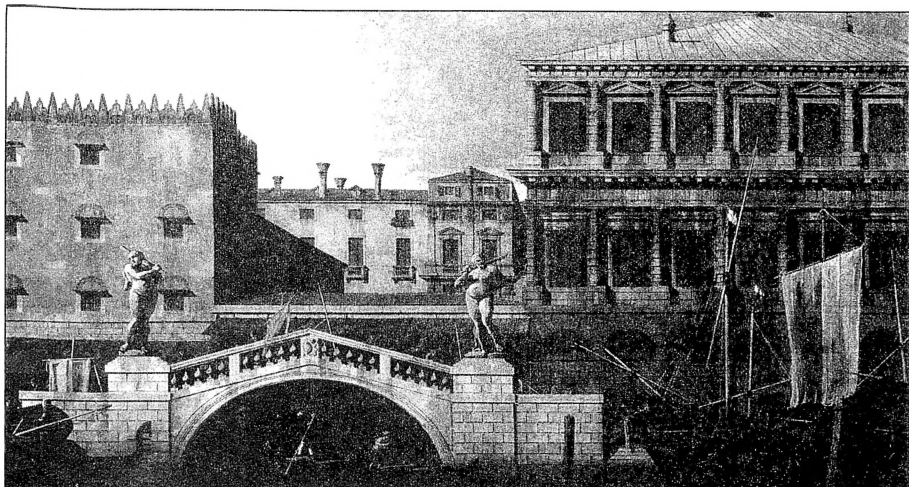
СЛ. 12 АНТОНИО КАНАЛ - КАНАЛЕТО, ВЕДУТА СО ИЛ РЕДЕНТОРЕ

Палата. Таков е случајот и со сликата *Ведута со Il Redentore* во Манчестер (Manchester City Galleries). (сл.12)

Меѓутоа во раните 40-ти години на XVIII век Каналето насликал серија од тринаесет платна, кои покажуваат нескриен восхит кон Паладио.¹⁷ Овие капричи биле најверојатно порачка од конзулот Смит и како идеализиран градски пејсаж претставуваат осврт на работата на ренесансниот архитект. Иако наликуваат на компилациски архитектонски аранжмани со истакнато класицистички карактер, сликите асоцираат на познатите венецијански ведути на сликарот. Така платното *Ponte della Pescaria и згради на кејот* (1742-44, Royal Collection, Windsor) открива еднаква перспектива и распоред на градбите како кога гледаме на Рива деи Шјавони од Бачино, меѓутоа наместо Дуждевата палата во преден план е поставен мост.¹⁸ (К. Бејкер (C. Baker, 1994:34) Библиотеката Марчиана овде има свој супститут на левата страна од мостот како и ковницата Зека (Zessa) на десната, додека наместо новата прокуратура (Procuratie Nuove) во позадината, Каналето сместил виртуелна комбинација од Паладиевски конципирани објекти. (сл. 13) Заради засилување на драматичноста на мостот се насликани симетрично поставени две статуи, кои ведутистот ги видел на влезот на библиотеката.

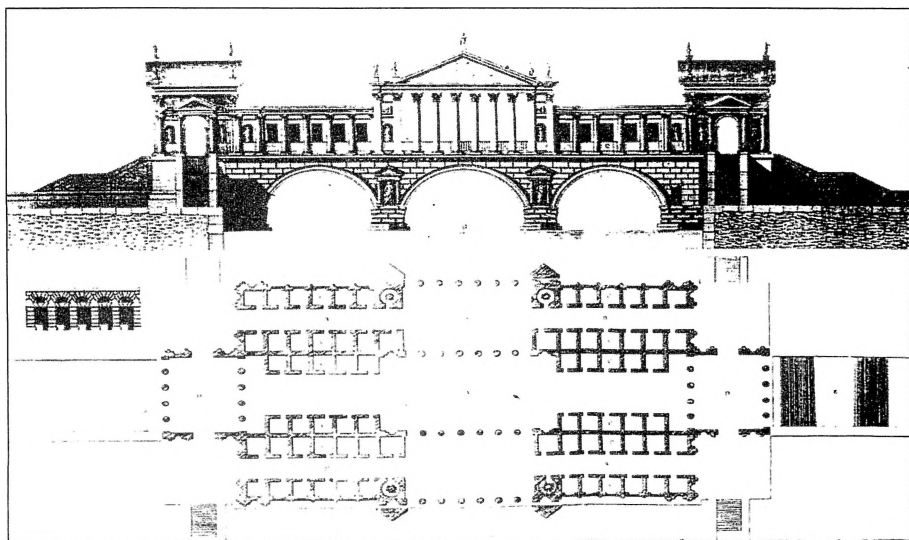
¹⁷ Во еден ран инвентар овие платна биле опишани како едни за над врата, според нивната декоративна намена.

¹⁸ C. Baker, *Canaletto*, Colour Library, Phaidon Press 1994, 34.



СЛ. 13. КАНАЛЕТО, PONTE DELLA PESCARIA И ЗГРАДАТА НА КЕЈОТ

Двете *капричи* (*capricci*) на Каналето од истата серија, денес во посед на Националната Галерија во Парма, се сликарски, но и композициски поуспешни примероци од предходното, а пропорционално и поавтентични во односот кон архитектурата на Андреа Паладио. Платното *Големiot Канал со замислениот мост Риалто и други згради*, всушност прикажува нереализиран проект на архитектот на венецискиот мост Риалто. (сл. 14 и 15) Како плод на Каналетовата „искуствена“ фантазија, ова дело оддава и реминисценци на детали од делата на Клод Лорен (Claud Lorrain, 1600-1682)



СЛ. 14 ЏОРЏО ФОСАТИ, ПРОЕКТОТ НА АНДРЕА ПАЛАДИО ЗА МОСТОТ РИАЛТО

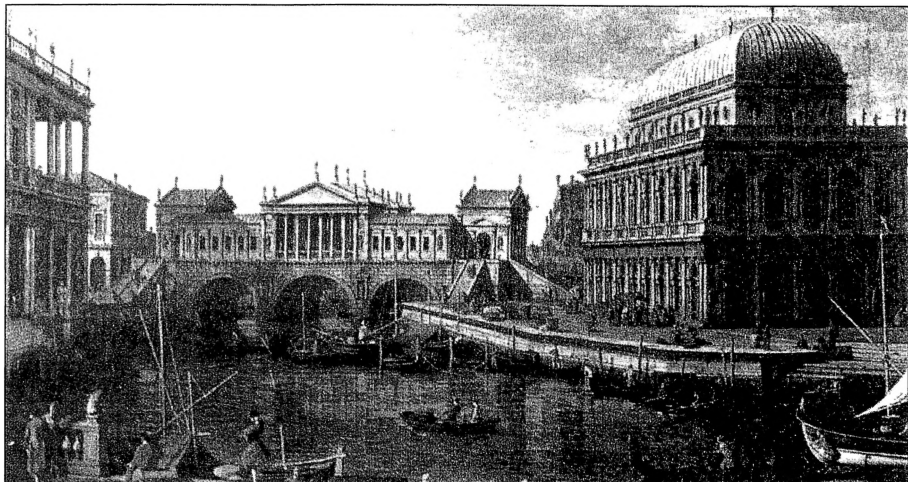


СЛ. 15 КАНАЛЕТО. CANAL GRANDE СО ЗАМИСЛЕНИОТ МОСТ РИАЛТО И ДРУГИ ЗГРАДИ

и Џовани Батиста Пиранези (Giovanni Battista Piranesi, 1720-1778), но ведутистот ги трансформирал можните извори во сопствена декоративна креација. Позајмиците не се случајни ако се има во предвид дека Лорен, како и Пиранези биле почитувачи на работата на Паладио од различни епохи. Каналето, а уште повеќе Пиранези во екот на неокласицистичките стремежи на XVIII век, на своите сликарски и граверски остварувања повторно го актуализираат Паладио.

Нереализираниот проект на Паладио за мостот Риалто е претставен и на другото платно на Каналето во Парма.¹⁹ (Р. Машио (R. Maschio, 1980: 119- 129, 123, 125-126) (сл. 16) Но, ова капричо веќе во потполност претставува омаж на Паладио и неговите градби, бидејќи на сликата се препознаваат повеќе постоечки објекти на архитектот изведени во неговата Виченца. На левата страна е препознатлива фасадата на Палатата Кјерикати (Palazzo Chiericati) прикажана во скратување, додека десно од централно поставениот мост Каналето ја насликал Базиликата во Виченца, позната како Палата дела Радоне (Palazzo della Ragione), првиот значаен ангажман на Паладио. Иако Каналето се прославил како сценограф и сликар на архитектура, бил познат по тоа што не водел секогаш сметка за прецизното сликање на бројот на архитектонските елементи или деталите на познати венециски градби. Таков бил случајот и овде, на платната кои покрај различниот

¹⁹ R. Maschio, „Rialto“, во *Architettura e utopia*, izl.kat., 119-129, 123, 125-126. Риалто бил на некој начин бизнис центар на Венеција, а Паладио почитувајќи ја таа негова функција внимавал со својот проект да одговори на потребата од обезбедување простор за таа намена во вид на дукани, канцеларии и слично.



СЛ. 16 КАНАЛЕТО, CAPRICCIO PALLADIANO

квалитет, сепак покажуваат почит и добро познавање на работата на ренесансниот архитект.²⁰

Венецијанскиот сликар Франческо Гварди (Francesco Guardi, 1712-1793) со својот особен стил на разлевање на формите под венециското сонце, успеал во повеше наврати да ја долови магијата на фасадата на црквата Сан Џорџо Маџоре, видена од различни позиции, која како да лебди над водената површина.²¹ (сл. 17) Но како што често позајмувал иконографски решенија од Каналето, така околу 1770 година го насликал платното *Canal Grande col ponte di Rialto secondo il progetto del Palladio* (денес во Лисабон, Coleçcao Calouste Gulbenkian), по углед на Каналетовата слика во Виндзор. Можеби Гварди за разлика од Каналето нуди пожива асоцијација на венецијанскиот амбиент. Но, тој во случајов ја доловува Венеција изменета, инаква, идеална и истовремено утописка. Тоа е замисла за Венеција како град-споменик, кој гравитира кон Паладиевиот никогаш не изграден

²⁰ Во неможност да ги реализира во потполност заради обемот на нарачките и временската ограниченост за нивната изведба, Каналето како и многу сликари пред него, идејно ги конципираше и скицираше повеќето од овие слики, а ги довршувале неговите помошници. Тоа секако резултирало со опаѓање на квалитетот. Нееднаквост и преовладување на техничкиот над креативниот момент се забележува повремено и во англиската фаза, како и по враќањето на уметникот од Англија во Венеција, пред сè во периодите кога заради бројноста на порачките не можел да одговори на желбите на клиентите без асистенција на својата екипа.

²¹ Станува збор за сликите: *Поглед на црквата Сан Џорџо Маџоре од Цудека* (приватна колекција), *Бочино со Сан Џорџо и Цудека* (1770-74, Gallerie del'Academia, Венеција), *Поглед на Пиацета кон Сан Џорџо Маџоре* (1770-ти, Galleria Franchetti, Ca' d'Oro, Венеција) и цртежот со мотив на *Сан Џорџо Маџоре видена од Сатере* во Fogg Art Museum во Кембриџ.



СЛ. 17 ФРАНЧЕСКО ГВАРДИ. SAN GIORGIO MAGGIORE ВИДЕНА ОД ZATTERE

мост, а притоа станува фантазма на пропуштената прилика, декадентен сон без надеж за остварување.²² (Р. Машио (R. Maschio, 1980: 123)

Сликарската авантура на Паладио започна со неговите први проекти, а особено со плановите и илустрациите во неговите *Quattro Libri della Architettura* и илустрациите за Цезаровата книга за *Галската војна (De bello gallico)*, каде архитектонски *fotogramma* по *fotogramma* ги илустрирал сцените на битки. Но, она што е навистина впечатливо, е манифестацијата на сликарскиот сензибилитет при проектирањето и изведбата на неговите објекти, каде покажал особен однос кон светлината. Надминувајќи ја класичната црно-бела интерпретација, Паладио интуитивно и со голема вештина го открил светот на бојата и светлината, приближувајќи се така до работата на современите сликари, како Веронезе, Тинторето, Тицијан. Неговите безбројни имитатори во најголем број не ја доловиле таа негова алхемиска нишка, утописката димензија, а со тоа ни суштината на архитектурата, чиј неприкосновен креатор бил. Тој изумувал форми, пронаоѓал решенија, но и создавал слики, по што се разликува од колегите современици и од оние кои ќе дојдат по него.

Најпосле, на Паладиевата активност и остварувања не останале рамнодушни ни сликарите, како современите, така и оние од наредните столетија. Неговите градби и воопшто архитектура станале препознатлив сценографски елемент на сликите на повеќе уметници, воглавно од Венеција. Од Андреа Вичентино, до Антонио Висентини, Каналето, Гварди, Пиранези

²² R. Maschio, *op. cit.*, 123.

и други мајстори на сликана или графичка продукција, следиме уметници кои ја препознавале важноста на Паладиевата архитектура доминантна во тој културен контекст. Тие исто така морале да одговарат на барањата на нарачарелите, кои во кулминацијата на неокласицизмот во европската култура не можеле да го заобиколат Андреа Паладио.

ЛИТЕРАТУРА

- J. S. Ackerman, *Palladio* (Architect and Society), Penguin Books 1991 (1966).
- C. Baker. *Canaletto*. Colour Library, Phaidon Press 1994.
- P. F. Brown, *The Renaissance in Venice*, London 1997.
- J. C. Faber, H. H. Reed. *Palladio's Architecture and his Influence, A Photographic Guide*. Dover Publications 1980.
- R. Maschio, „Rialto“, во *Architettura e utopia*, izl.kat.. 119-129.
- P. Molmenti, *Povjest Venecije u životu privatnom*, Senj, 1888.
- M. Muraro. *Venetian Villas*, Konemann 1996.
- P. Murrey. *Renaissance Architecture*, Schocken 1975.
- L. U. Padoan, „Gli Spettacoli urbani e l'utopia“, во *Architettura e Utopia*, izl.kat., Venecija 1980. 144-167.
- A. Palladio. *The Four Books on Architecture*, MIT Press 2002.
- A. Prierer, *Veronese*, ed. Masters of Italian Art, Keln 2000.
- W. Wolters, *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale*, Venecija 1987.

СПИСОК НА ИЛУСТРАЦИИ

1. Алдо Чибик, *Логото на манифестациите по повод јубилејот- 500 години од раѓањето на архитектот Андреа Паладио.*
2. А. Паладио, *Villa Capra ("La Rotonda"),* започната во 1566 година.
3. А. Паладио, *Цртежи за Villa Capra* во книгата *Quatro Libri de Architettura.*
4. А. Паладио, *Villa Foscari ("La Malcontenta"),* ок. 1557- 1560.
5. А. Паладио, *Црквата San Giorgio Maggiore* во Венеција, 1565.
6. А. Паладио, *Црквата Il Redentore* во Венеција, 1577.
7. А. Паладио, *Централниот кораб на црквата San Giorgio Maggiore* во Венеција.
8. А. Паладио, *ентериер на црквата Il Redentore* во Венеција.
9. Паоло Веронезе, *Сузана и старците,* масло на пл., Kunsthistorisches Museum, Виена.
10. М. Преис, *Анри III на Лидо минува под арката подигната од Паладио.* Графика делумно боена со акварел, 34,5 x 45,5 cm, Museo Correr (inv. P. D 2417), Венеција.
11. Доменико Зенони, *Арката и лоцата подигнати на Лидо од Андреа Паладио во чест на Анри III од Франција.* Графика 19,5 x 26,5 cm, Museo Correr (inv. Stampe Gherro, 1741), Венеција.
12. Антонио Канал - Каналето, *Ведута со Il Redentore,* масло на пл., Manchester City Galleries, Manchester.
13. Каналето, *Ponte della Pescaria и згради на кејот,* 1742 - 44, масло на пл., Royal Collection, Windsor.
14. Џорџо Фосати, *Проектот на Андреа Паладио за мостот Риалто, графика,* 42 x 55cm, 1793, Biblioteca del Museo Correr Inv. Stampe Gherro 280, Венеција.
15. Каналето, *Canal Grande со замислениот мост Риалто и други згради,* масло на пл., рани 1740-ти, Galleria Nazionale, Парма.
16. Каналето, *Capriccio Palladiano,* масло на пл., Galleria Nazionale, Парма.
17. Франческо Гварди, *San Giorgio Maggiore* видена од Zattere, цртеж, Fogg Art Museum, Кембриџ.

Tatjana FILIPOVSKA

ANDREA PALLADIO (1508 - 1580) AND THE PAINTING EXPERIENCE OF THE CLASSICAL ARCHITECTURE

Summary

Andrea Palladio (1508-1580) combined classical restraint with constant inventiveness to produce one of the most beautiful, and easily the most influential, series of buildings in the history of art. As a part of a great Humanist era of Michelangelo and Raphael, Titian and Veronese, Palladio constructed a world made of wonderful villas, churches and palaces, which is a truth miracle. Palladio's theoretical writings are important and illuminating, yet they can never do justice to the intense intuitive skills of a magician of light and colour. Indeed, Palladio was as sensual, as skilled in visual alchemy as any Venetian painter of his time, and his countless imitators have usually captured the details, but not the essence, of his supreme style. Especially in his late years, by employing colour, giant orders and facades like stage-sets, Palladio strove to design buildings that would move people. Departing sharply from the usual Classicist black and white interpretation, here Palladio is shown in a new light, as a creator of images, an inventor of new forms or innovative solutions required to overcome the difficulties of irregular sites. Many painters respect his work and show that through their paintings, like Veronese, Tintoretto, Vicentino and others. Even splendid vedute by Canaletto and Zuccarelli will show real and idealised versions of Palladian buildings painted for 18th century admirers in a kind of „Palladio show“ conceived over 200 years ago.

Palladio changed the face of Vicenza, the way of living in the Veneto countryside and the backdrop to the bacino di San Marco in Venice. There are buildings all the way from Philadelphia to St Petersburg which bear witness to Palladio's permanent place in the making of architecture.

Keywords: ANDREA PALLADIO, REINASSANCE, CLASSICAL ARCHITECTURE, VITRUVIUS, ROMA, VENETO, VICENZA, PAINTING.