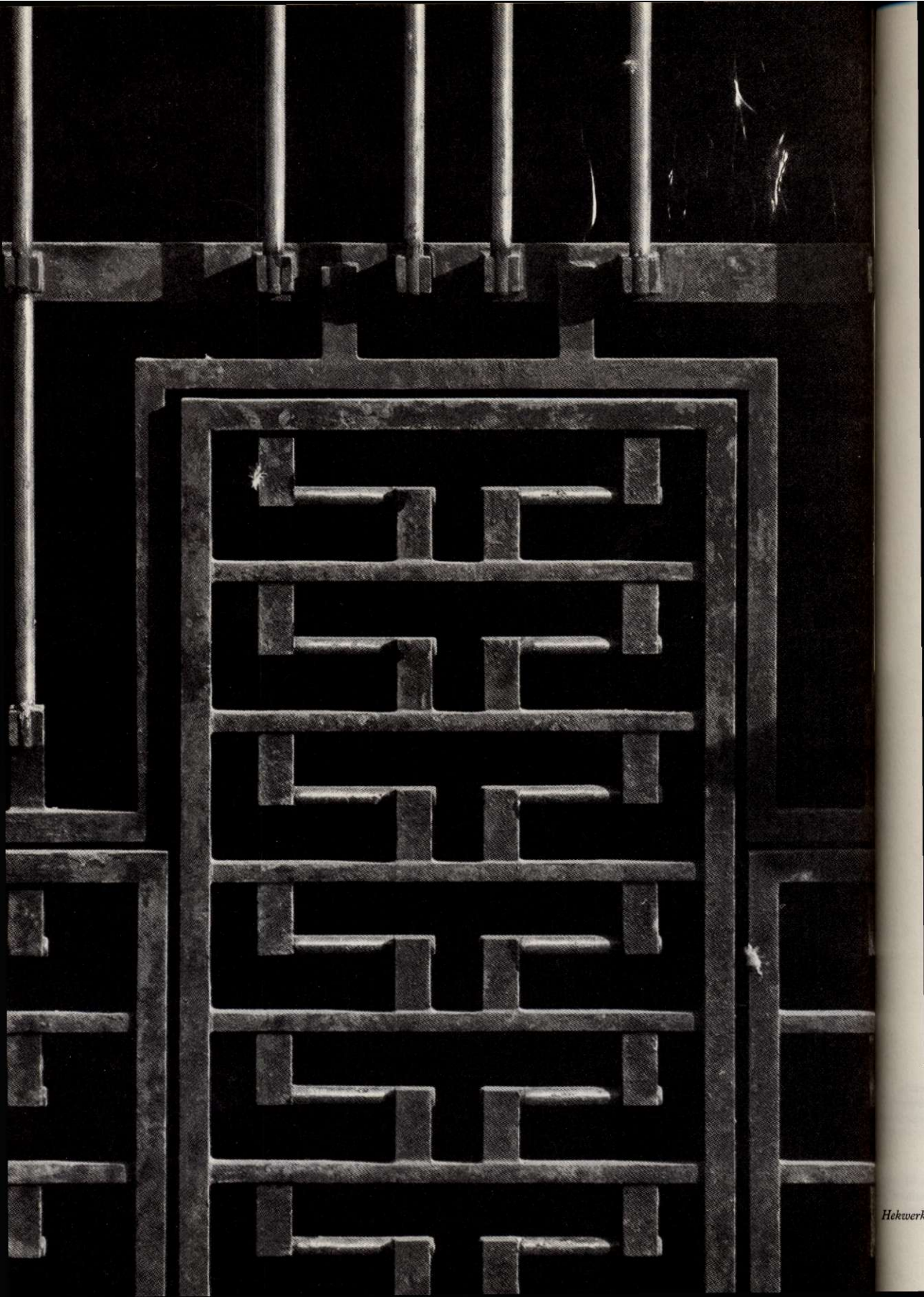




Carlo Scarpa en het maniërisme

De architectuur van Carlo Scarpa is een *ontwapenende*.¹ Dat is geen metafoor. Hij vat de architectuur op in zoverre deze een wapen is en smeedt haar om tot een subliemere bestemming. Een wapen: de opstand als een raam/vizier, een *scherpstellen* op de wereld; het oog dat voorstelt, het werpnet van het perspectief, het *vaststellen* van de dingen. De opstand als een scherm, een

schild: het wegkaatsen van het turbulente, onbeheersbare leven, altijd buiten, altijd elders. De koepel tenslotte als een barokke helm: geraakt te worden door één wereld, de wereld in het hoofd, daarbuiten niets. Hij omgordt zich met deze wapenrusting (een renaissancistische/modernistische) waarin de architectuur een techniek van de verovering en de bescherming is, en trekt opnieuw ten strijde. De strijd waarin hij zo opgenomen wordt is een

Quichotteske: de strijder ziet de wereld, de aardse-zinnelijke (maar misschien evenzeer, in de omkering daarvan, de idealistisch-bovenzinnelijke), als een *tegenstander*. Die strijd echter dient opnieuw gestreden. Men bevindt zich op het slagveld. Er is geen keus, men weet zich meegevoerd door deze even pijnlijke als vreemde ge-

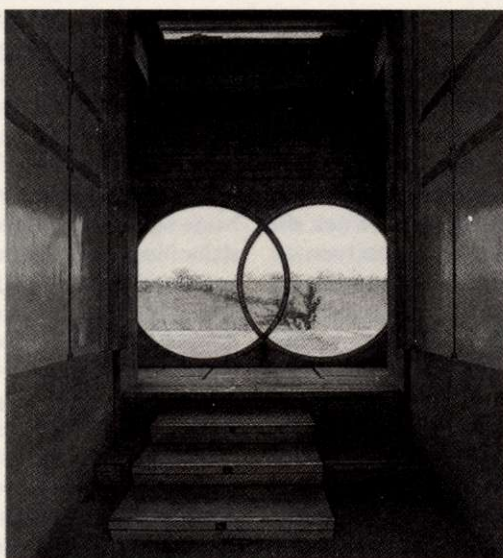
schiedenis. Trouwens: de eerste stap in de ontwapening is altijd *geraakt te kunnen worden*, met open vizier het strijdperk te betreden. Don Quichotte te zijn, opnieuw, want alleen de ridder van de Mancha is in staat zichzelf, zijn Quichotteske geschiedenis te verliezen, om te vormen.

Carlo Scarpa is een maniërist; hij heeft een hand te veel. Hij dient zich te bedienen van de

wapens die hij aantreft, ze anders aan te wenden, omgekeerd of wellicht op nog een andere manier. Het historisch maniërisme keerde het renaissancistisch raam-vizier om en maakte het tot een schild omdat de dingen zelf, de wereld achtervolgd in het perspectief, een wending maakten, zich tegen de held van het verhaal keerden: de mens, althans zo leek het. Het schild impliceerde een 'fout', een 'onthand' gebruik van de opstand als een raam, een noodge-

dwongen improvisatie die leidde tot het manieretje, het quasi 'ik weet niet hoe' van een geërfde hand. In deze wending bleef het wapen echter wapen, een ander zeker, maar daarom nog niet minder.

Een maniërist: het maniërisme is een schaduw, het behoeft een lichaam en geschiedenis



Opening bij de hoofdentree van het 'Brion-familiëgraf', S. Vito 1969

¹
Het past de schrijver zijn filosofische inspiratiebronnen te memoreren. Ik zou hier willen noemen: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1933/36, en Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, Parijs, 1985.

om mee te 'werken'. Op deze wijze is het werk van Scarpa modern, het verhoudt zich tot de moderne architectuur;² evenzeer echter gaat het in de geschiedenis terug naar het historisch maniërisme en het lijf daarvan, de renaissance. De maniërisme immers zou zichzelf niet trouw zijn als hij niet ook stroomopwaarts zwom om de bedding van zijn eigen stroom een eindje te verleggen: ook de oude 'familiewapens' te verliezen, ze om te smeden voor een nieuwe tijd.

Het maniërisme is een schaduw. De schaduw is uiteindelijk altijd groter dan de dingen zelf; ze is hun exces, hun keerzijde. Ze biedt er ruimte aan, een ruimte die ze meevoert en verandert, uitzicht op iets anders biedt.

Het traliwerk van de blik

Laten we beginnen met een in het werk van Scarpa veel voorkomend element: de ijzeren hekwerken die functioneren als een soort zegels op de openingen (deuren, ramen) van gebouwen. Ongetwijfeld zijn het ook directe veiligheidswerken maar dat is niet waar het hier om gaat. We zullen zien dat deze hekwerken ook als architectonische versieringen een verhaal vertellen over de blik, over hun veiligheid en zekerheid juist in zoverre zij een raamwerk vormen, een prefiguratie van het oog. Het traliwerk vormt voor Scarpa in eerste instantie een motief waarin plaats is voor een algemene mijmering over het raster van de blik. Regel en stijl in het hekwerk vormen immers ook iets dat voorafgaat aan het oog wanneer dit door de opening naar een of ander buiten gaat, een soort 'zeef' waardoor het oog 'gevormd', ge-informeerd wordt over hoe het de wereld buiten moet zien. Regel en stijl vormen die wereld voordat ze het oog betreedt. Het hekwerk is – in zijn ornamentale vertelling – een scherpstellen op datgene wat de blik kan vatten, een doorlaten van wat ze 'hebben' kan. Een van de beroemdste zeefjes uit de geschiedenis

van het raam als raamwerk vormt natuurlijk het omliggende raster van Dürer, een vroege poging om de diepte van de reële ruimte objectief vast te leggen in een vlak van schildering. Het 'traliwerk' van het vouwhek dat de etalage van de Olivetti-showroom in Venetië kan afsluiten vormt op dit raster een prachtige variatie. Net als in Dürers houtsnede bevinden zich achter het raamwerk de objecten van begeerte. Regel en stijl die ze zouden kunnen vastleggen voor het oog worden bij Scarpa echter verdubbeld in een kleine verschuiving alsof men door het raster kijkend even op zijn oogbol drukt en verticalen en horizontalen ziet splijten en uiteenwijken. De scherpstelling van het zien verdwijnt, beide ogen, het linkse en het rechtse, eisen hun recht op, het recht hun eigen weg te gaan, de weg van het platte oog dan wel, zonder brandpunt voor de begeerte.

Een ander fraai voorbeeld vinden we in de hekken van de Fondazione Querini Stampalia waar de afdaling van het oog via de stijlen in horizontale regels steeds even wordt verlegd, omgeleid, van links naar rechts (symmetrisch voor beide ogen) en terug, zodat de linea recta in een slalombeweging wordt gebroken: beide stijlen gaan zo als lijnen van het oog uiteen om vervolgens te wenden en elkaar te naderen in een focus die aldus blijft zwalken tussen een verziend en bijziend moment.

Het is alsof het oog gevangen raakt in deze labyrintische patronen, in dit filigraan van het oppervlak van de blik, door een gat in zijn eigen werpnet wordt meegevoerd naar een veel ruimer domein van het zien dat aan iedere scherpstelling voorafgaat. In zekere zin vormen deze hekwerken een kritiek van de scherpe blik maar als kritiek brengen zij ons niet bij iets dat ná het raster komt maar naar iets groters waarin de scherpe blik een figuur onder andere is; een variabiliteit of een vage blik waarin de zuivere geometrie alleen het min of meer abstracte midden vormt.³

2

De verhouding van Scarpa tot de moderne beweging en tot zijn tijdgenoten is reeds breed uitgesponnen in de artikelen van Francesco Dal Co en Manfredo Tafuri, 'The architecture of Carlo Scarpa' respectievelijk 'Carlo Scarpa and Italian Architecture', beide in: Carlo Scarpa, *The complete works*, Milaan, 1984. Dal Co gaat in zijn essay nauwelijks in op de afzonderlijke werken maar tracht een algemeen kader te scheppen waarin

bovengenoemde verhouding bespreekbaar wordt. Hij mobiliseert daartoe een enorme eruditie maar mist, misschien ook daardoor, wel enige empirische teit.

3

Het meetkundig zuivere raster wordt in het hekwerk ook niet per se gemeden, het kan als figuur onder andere een plaats vinden in het 'vocabulaire'. Vandaar ook dat het in het Balboni-huis gewoon kan worden toegepast.

Deze ironie, slecht van het zi-

Het raam

De wijze waarop Scarpa vorm geeft aan het traliwerk van de blik mag 'exemplarisch' heten voor de rest van zijn architectonische praktijk. Ook in zijn raamontwerpen weet hij het wapen van het zien – de scherpe blik – om te smeden tot een ironisch moment.⁴ Het raam waar Scarpa aan refereert is zonder meer dat van de renaissance waarin de ideale geometrie van de architectonische lijst het zicht op de wereld buiten – een aardse wereld – bemiddelt om haar te doen verschijnen als een geordend landschap. De ideale vorm van het raam *zeeft* de natuur uit, selecteert of 'informeert' haar, het raam domineert als vorm de natuur als fond. Precies de helderheid van de geometrie vormt bij Scarpa het aangrijpingspunt voor zijn 'exercities' met het raam. Het raam krijgt – als gat in de wand – bij Scarpa meestal een heel extreme vorm: er zijn de lange, 'opgerekte' rechthoekige spleetramen in de Olivetti-showroom of de ramen 'als vissen' in hetzelfde gebouw. Er zijn zelfs, zoals in het Ottolenghi-huis, ramen in T-vorm. Men zou al deze ramen kunnen zien als overlappings van primaire geometrische vormen. Nog helderder wordt dit in de 'opgerekte' cirkels in het Zentner-huis of in de rechthoekige ramen met op barokke wijze afgeschuinde hoeken (in hetzelfde huis en in de Olivetti-showroom). Het beroemdste zijn natuurlijk de uit elkaar geschoven ronde gaten of elkaar overlappende cirkels, bijvoorbeeld in de gevel van de Gavina-showroom en op de Brion-begraafplaats. Opnieuw zien we hoe hierin een verdubbeling van de contour, van het raam als ooglid plaatsvindt waarbij het scherpe moment van het zien verloren raakt in een elliptische wijking van het brandpunt. Het ideale cirkelvormige (maar evenzeer het vierkante), scherpe raam dat de diepte perspectivisch weet te beheersen in de eendrachtige samenwerking, het samenvallen van twee ogen, verschijnt zo ei-

genlijk als een grensgeval, een min of meer organisch gelukje. Het blijft in zijn geometrische extensie en de daarmee corresponderende doorzichtige diepte het oog van een 'animal rationale', het visuele instrument van een homo sapiens of meer nog, een homo faber. Het wijkende, loense oog vormt een kritiek op de organiciteit van het zien. Wat dat betreft heeft het dubbele raam in de gevel van de Gavina-showroom natuurlijk zijn meest ironische portee: het etaleert de waren binnen als objecten van verlangen, het legt ze als etalage voor het grijpen klaar; tegelijk echter zal de blik er niet in slagen zich los te maken uit zijn kluistering aan het oppervlak die gewaarborgd is in de elliptische verwarring, de wijking van beide cirkels die de scherpstelling op de verte van het object verhinderen. Op de begraafplaats, waar het dubbele oog als een soort visuele poort fungeert tussen het oude en het nieuwe deel, zou men het kunnen lezen als een soort inscriptie: 'hier laat men de wapens van het zien'.

Een ogencatalogus

De wazige blik impliceert ook dat de diepte van het zien niet langer als een homogeen veld voorgesteld kan worden. In de gevels van de Banca Popolare te Verona wordt dit gegeven gethematiseerd. De huid van het gebouw vormt bij de ramen steeds twee aparte, 'gedesynchroniseerde' lagen; een *stedelijke* met gaten, geometrisch perfecte figuren, en daarachter een glazen vlies dat functioneert vanuit het *interieur* (uitzicht/licht). De buitenlaag zingt werkelijk de lof van de geometrie, lof van het ronde, lof van het vierkante raam. Men zou hier kunnen spreken van een wonderbaarlijke ogencatalogus zoals Messiaen zijn *Catalogue d'oiseaux* schrijft. Geen vogel-kunstenaars hier echter, maar de manieren, de ethos van het menselijk oog, een rijke 'natuur' van het zien: ogen op steeltjes, ogen met tranen; uithangogen en ogen op railtjes; rasters en spleetjes.

⁴ Deze ironie vormt overigens, zoals we straks zullen zien, slechts een eerste moment in de omvorming van het zien.



Ogen nieuwsgierig en geknepen, ogen gretig en ogen afgemeten. Het is de etalage zelf van het zien, van de rijke gestiek die een zekere evolutie, of moeten wij zeggen *geschiedenis* van ons oog zich gevormd heeft. Prachtig! Al deze scherpe ogen doen zich voor als een metamorfose van de lijst die helemaal onderaan als een horizon van links naar rechts gaat en de gevel onderstreept, alsof ieder richeltje van die lijst zich éénmaal had afgescheiden om zich te plooiën tot een ideale oogrand om met alle andere de gevel tot een schitterend boek te maken, een platte vaas vol oog-bloemen, een pauwestaart rijk aan verleden. Dit alles vormt bij uitstek een barok gegeven: het opengeslagen gevel-ogenboek van dit bankgebouw – een pagina uit de geschiedenis van ons zien – is een bij uitstek stedelijk moment; het zien is het zien van de gemeenschap, de ironisch spiegelende optica van een *civitas pecuniae*, van de stad van Simmel gemunt op en vrijgeworden in het geld. Een stedelijk moment: vandaar ook dat die buitenhuid en de lijst als horizon zijn losgesneden van het gebouw en aan de achterzijde in de hof aan hun uiteinden links en rechts zelfs zijn omgezet als waren ze het masker, het front – de gaten van de oogkassen – van een stedelijke schedel. Precies zoals de preferentie van het raster een vergissing werd in de variabiliteit van de vage blik, zo ook is deze horizon een pagina in het geschieden van het zien, een pagina die men spoedig om zal slaan. Reeds wacht een ander netvlies dat bij tijd en wijle reeds uit de oogkassen naar buiten stulpt maar waarvan de scheiding, de onverzoenlijkheid met de buitenlaag is vastgelegd door een verdubbeling van het ronde oog buiten met het vierkante daarachter, de aporie van de kwadratuur van de cirkel.

De materialen van het zien

Toch zijn al deze ramen, ideale of misvormde, deze scheve en oprechte blikken niet meer dan bijzondere momenten in een meer algemene,

een grotere optica van de architectuur. Het raam als 'gat in de wand' is eigenlijk een analogie of homologie van de opstand als raam of raamwerk. Het renaissancistische aedicula is van dat gegeven wellicht de vertelling.

Evenzeer is het zo dat het raam voor zijn functioneren als een doorkijkje, als een zicht op de wereld, niet strikt afhankelijk is van een transparent, een 'open' moment van het materiaal. Men weet bijvoorbeeld dat het muurveld bij Brunelleschi niet beschilderd mocht worden omdat het als venster moest dienen, als een virtueel doorkijkje.⁵ Zeker, het ene raam is het andere niet, dat van glas niet dat van stucwerk, dat van het uitzicht niet dat van de voorstelling, maar hun verschil is hier niet zo belangrijk want het maakt uiteindelijk niet zoveel uit *waar* het landschap verschijnt; op de muur zoals in de maniëristische trompe-l'oeil-schilderingen of erachter, in de virtuele of reële dimensie van een buiten of buitenkant. Datgene wat het raam tot doorkijkje maakt, is niet het materiaal van het netvlies, zij het spiegelend of transparent, zij het beschilderd of blank; nee, de opstand wordt tot venster op de wereld door het naturalisme van de *lijst als ooglid*, het architectonisch raamwerk dat het correlaat vormt van de perspectivische blik. Daarbij is het onbelangrijk of deze ooglid-lijst gevormd is als een architectonische orde (stylobaat, kolom, architraaf of wellicht vloer, wanden, plafond), of simpelweg alleen de contour is van een opening (dorpel, jambe, intrados) of uiteindelijk mischien in een opeenvolging van torus en trochilus ook een echte dikte krijgt, het typische verwerft van een lijst (sterker nog, ook iedere objectmatige constellatie kan als zo'n raam functioneren zo lang er sprake is van een omgrensde contour). Van belang is dat de lijst (of de architectonische contour) beslist over een binnen- en buiten-de-lijst, over wat wel en niet in het raam van de voorstelling verschijnt; over wat voorstelbaar-percipieerbaar, door de blik doortast kan

worden als de reële of virtuele *diepte* van een wereld; en wat omgekeerd, daarnaast de blik weerstaat, dicht blijft voor het oog maar ook: het dichte oog blijft, het oog dat niet meedoet, het donkere van een lichaam-ooglid. Zo bezien moet men iedere architectonische opstand een raam noemen, het raamwerk van een voorstelling. Dit raam maakt het vlak van de opstand tot een doek, het doek van schildering, het doek als toneelgordijn, of het transparante venster-vlies, het verleent het de diepte van een wereld.

Wij hebben gezien hoe het raam als gat bij Scarpa een formele bewerking ondergaat die het in het 'onscherpe' brengt. Deze wazigheid – de verwarring van de ideale geometrie van het ooglid, de uiteengeschoven lenzen en hun gerateerde diepte – verwijst in de wijkende contouren van het raam naar een uitbreiding van het oog over het hele vlak van de opstand, maar getuigt daarmee tegelijkertijd van een menging van het 'dichte' en het 'open' moment daarin. Het aan gene zijde van de lijst, de natuur als het ongevormde, duistere deel, wordt binnengetrokken in het venster waarin de ideale wereld, de lichtende, aldus begint te schemeren – men zou een vergelijking kunnen maken met de schilderijen van Lucio Fontana waar datgene wat zich buiten de lijst bevindt maar dat tevens het fond is waartegen het doek hangt, in het schilderij betrokken raakt doordat het doek opengesneden wordt met een mes; het fond (het buiten-de-lijst) treedt binnen in het schilderij. Deze wazige blik, de 'mistige' opstand vormt als half duistere, half lichte perceptie, als ondiepe blik – het ooglid knippert, het fond van de natuur treedt naar voren – een kritiek en oplossing van het renaissance-cistisch platonisme van de blik, het naturalisme van het ooglid-raam.⁶

Deze verwarring van wat 'in het venster is', in het oog, en wat daarbuiten, wat niets is, doet zich omgekeerd ook voor als de verdwazing van het materiaal. Materialen dienen immers van dan af

aan de rol van deze gemengde perceptie te kunnen aannemen. Wij zien bij Scarpa dan ook een diepgaand onderzoek naar de mogelijkheden van de materie om een historische of a-priori bepaaldheid in de constellatie van het ontwerp op te geven en ook andere rollen te spelen in de architectuur dan de haar in gewoonte gevormde. In het kapelletje van de Brion-begraafplaats is een aantal kleine, vierkante gaten afgedicht met uiterst dunne, licht doorlatende marmeren plaatjes die tegen het grijze fond van de muur oplichten als een zwerm vuurvliegjes. Het marmer wordt er een mengsel van licht en donker, een troebel gegeven, half oog, half steen. Iets soortgelijks gebeurt in het interieur van de Banca Popolare waar een lange strook onyx in het trappenhuis dwars door de verschillende verdiepingen van het gebouw trekt. Doordat het onyx hier als 'glas' van een lamp functioneert verkrijgt het dezelfde onzekere status als het marmer, het wordt een half transparant, half open gegeven, een oog van lava.

Het is niet per se het lichte en het donkere dat op deze manier gemengd hoeft te raken. De wazige blik kan ook functioneren door de verwarring van het ruwe en het gladde of het bewerkte en het onbewerkte materiaal, in het algemeen door de verwarring van iedere tegenstelling die als analogie functioneert van die van het netvlies en het ooglid van de architectuur. In het Ottolenghi-huis vinden we bijvoorbeeld de grote ronde kolommen die opgebouwd zijn uit afwisselend gladde schijven beton en ruw bepleisterde schijven van hetzelfde formaat die de gladheid van het interieur en de ruwe buitenzijde van het huis in zich verzamelen als immense, binnenste-buiten gekeerde vazen die de erin opgeslagen, gelaagde materie onmiddellijk weer over het oog uitstorten.⁷

Ook de tegenstelling van vlak en diepte ontkomt niet aan deze mistigheid. Zo kan ook het stuc als afwerking van een vlak opgaan in een ze-

6

De wazige blik vormt slechts een eerste etappe in Scarpa's omgang met het raam, een omgang die – naar we straks zullen zien – noch de diepte, noch het perspectief uitsluit maar beide in een andere vorm terugbrengt in het vraagstuk van de lijst.

7

Uiteindelijk zou men nu ook de metalen hekwerken als een gemengde, half met materie, half met licht gevulde blik kunnen zien.

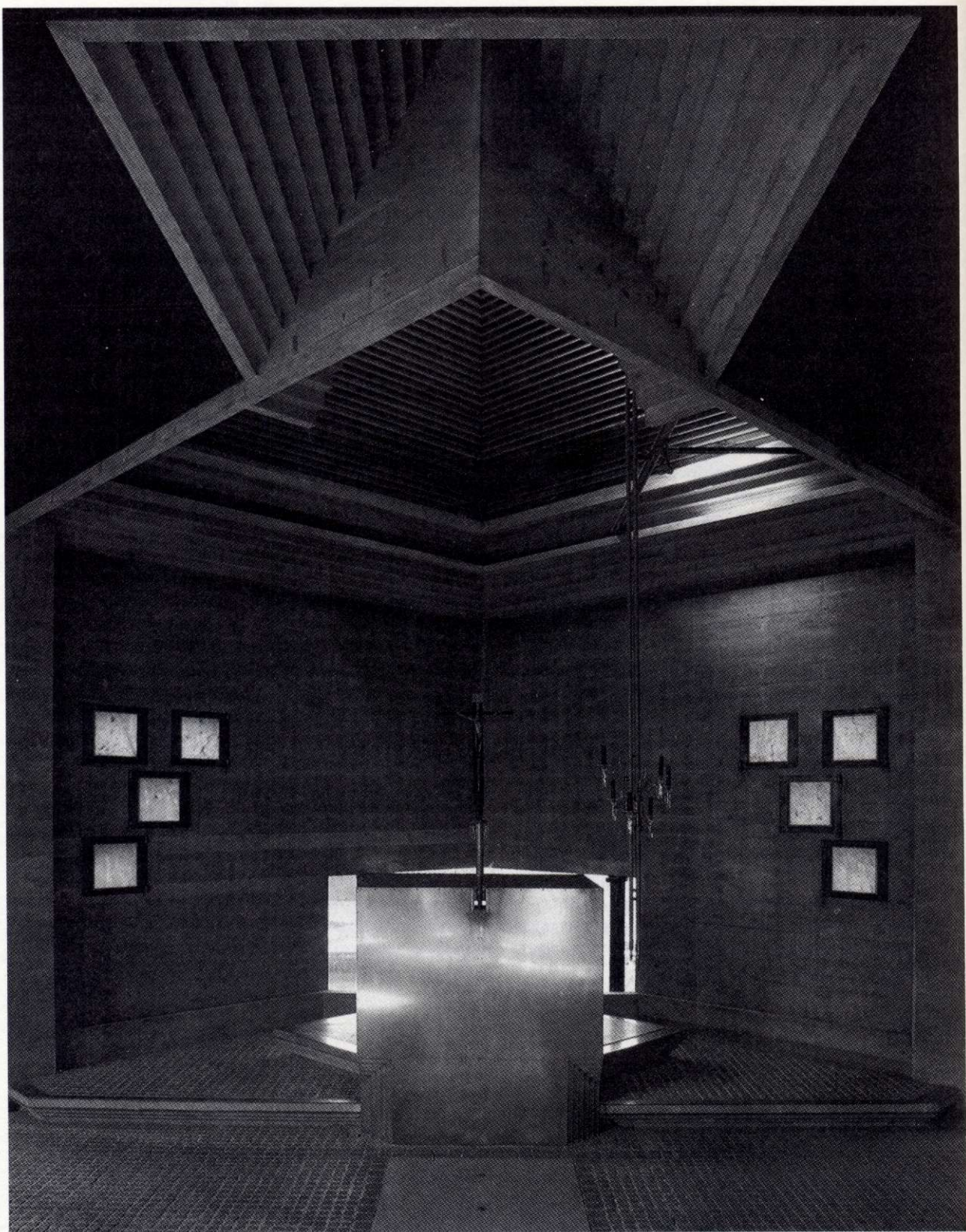
kere onbestemdheid, bijvoorbeeld wanneer het onregelmatig getint wordt zoals in de grote, in bronzen lijsten gevatte muurvelden in het keldertrapgat van de Banca Popolare; daar krijgt het het karakter van een spiegelend maar desondanks troebel watervlak dat steeds de belofte in zich draagt te verhelderen en iets van een diepte of ruimte prijs te geven wanneer de kalkdeeltjes zouden gaan liggen of zich aan de randen als het wit van een oogbol om de pupil verzameld zouden hebben.

Het materiaal wordt bij Scarpa dus gedwongen al zijn mogelijkheden te onderzoeken om in het nieuwe theater van de blik te functioneren, om een tegelijk open en gesloten moment te vormen. Vandaar ook een zekere onbestemdheid in het materiaal dat zoals gezegd zijn categorische, a-priori-bepalingen verliest, die bepalingen die het vastzetten in zekere opposities waarin het of als lijst of als vlak, als ooglid of als netvlies functioneert. Deze onbepaaldheid is volledig positief: ze impliceert een breedheid of wijsheid in het innerlijk landschap van de materie, een vergrote 'amplitude', een *kunnen* waarin het van zichzelf vervuld raakt. Het materiaal houdt er een mogelijkhedenzin, het blijft bepaalbaar. Dit geldt overigens niet alleen voor het vraagstuk van het oog. Ook het constructieve kunnen kan in het geding zijn, bijvoorbeeld wanneer het marmer niet alleen als bekledingsmateriaal functioneert maar ook tot een massieve deur wordt gemaakt, zoals in de Fondazione Querini Stampalia, en daardoor plotseling ook op zijn vermogen ondervraagd wordt om torsiekrachten op te nemen en het moment van zijn eigen gewicht op de scharnieren over te brengen.

In al deze gevallen wordt het materiaal uit zijn 'luiheid' gewekt, van zijn gewoonte ontdaan in een barokke forcering of 'mobilisatie'. Zoals gezegd wordt het gedwongen in de verste uithoeken van zijn ziel te zoeken naar nog onbekende predikaten: voor het marmer is dit bij-

voorbeeld het *zien*, het vatten van het licht, pupil te zijn. Het is evident dat deze verhoogde potentiaal, de grensoverschrijding van het ene, ten koste gaat van het andere materiaal, in dit geval bijvoorbeeld het glas dat gedoemd is een ondergeschikte rol te gaan spelen tenzij het bereid is mee te gaan in deze 'verheffing' en op zijn beurt te zoeken naar nog onbekende mogelijkheden (gesteld dat het glas zelf een *lichaam* wordt, duister, dicht, de alchemie van een wolk in plaats van de chemie van het licht; iets van de mogelijkheden van zo'n ander glas ligt zonder meer besloten in het glaswerk dat Scarpa tussen 1933 en 1947 ontwierp bij *Capelli & Co* en bij *Venini*).

Deze verhoogde vitaliteit van het materiaal, deze vrije menging van donker en licht, ruw en glad, van netvlies en ooglid; deze 'onopgeklarde' toestand betekent op zichzelf nog niets, ze is alleen een voorwaarde, een moderne voorwaarde wellicht voor een veranderd bewegen van de architectuur, van de architecturale lijst. Pas nu kan de lijst *als lijn* verschijnen, als vrije trek die deze zee van licht en materiaal en al hun mogelijkheden doorkruist als een scheidende of onderscheidende trek, een lijn die vrij is de predikaten *open* en *gesloten* zonder a-priori's te distribueren over alle materialen om te zien wat ze daarmee zouden kunnen bereiken. De scheiding zou dan een intensief of kwalitatief verschil worden: het marmer laat *meer* licht door dan het beton waarin het gevat is maar minder dan het glas even verderop. Het oog als lijn of lijst moet tasten hoever het komt in de onbepaaldheid van het materiaal, in de tactiliteit van de constellatie, moet maar zien hoe het het opene vindt, welke mogelijkheid van het materiaal het die openheid kan bieden, de openheid: de holte of het licht voor zijn wereld (het is bijvoorbeeld de kleurbaarheid van het beton, de tinctuur die het in de Brion-kapel in de deur – wit beton in messing lijst – tot een 'open' moment maakt, iets wat oplicht uit de stroom van het grijze beton; het is de



Interieur van de kapel, 'Brion-familiëgraf', S. Vito 1969

polijstbaarheid van het brons die het oog in de opstand van de kathedraal daar op een lichtstraal kan weerspiegelen naar een verte; maar evenzeer kan het de nerf zijn van het fijne die, naast de gladde stuc, het zoekend oog ontvoert).

De vrije trek heeft als het onderscheidende oog niet alleen betrekking op de kwaliteit van het materiaal. Hij kan eenvoudigweg ook een diepte of ruimte vrijmaken in het vlak van de opstand, hij kan als lijst of richel het wijken van het vlak betekenen, de trede van 5,5 cm op de Brion-begraafplaats bijvoorbeeld die als trede ook een treden, een pas of stap van het vlak van de opstand is, een verruimtelijking ervan, het onderscheiden van een holte in de volte van het beton.

De lijst als trede

De lijst als een treden, als een tred; nergens helderder dan op de Brion-begraafplaats is de architectuur op deze wijze bepaald. Wanneer wij zeggen *lijst*, dan duiden we daarmee op de tot enkelvoudige lijn gereduceerde architectonische orde. Men zou geneigd kunnen zijn de lijst op de Brion-begraafplaats juist in haar dikte te zien als een kroonlijst,⁸ een die weliswaar niet alleen bekroont maar ook rondgaat als een schilderijlijst, hoe dan ook als een *type*. En zeker is ze dit ook wel (en ter wille van het spraakgebruik zullen wij deze term ook als zodanig blijven hanteren) maar in eerste instantie toch vanuit de lijn, de lijn die scheidt en/of samentrekt, dezelfde lijn als die van de tekening, de potloodlijn. Pas vanuit de vermenigvuldiging van deze lijn wordt de lijst bij Scarpa als architectonisch type denkbaar. Daarmee is niet gezegd dat de enkelvoudige lijn geen architectonische zou zijn, integendeel, ze duidt op een trek van de architectuur die voorafgaat aan de typisering, een trek die als tred plaatsmaakt en ruimte schept. De lijst is als type bij Scarpa een min of meer willekeurig moment van begrenzing van deze trede of tred die met iedere nieuwe lijn geprolongeerd wordt. (Op enkele

plaatsen in het werk wordt dit zeer manifest, namelijk wanneer de lijn van de lijst een heel vlak 'arceert' en zo werkelijk tot een trap maakt met aan- en optrede van 5,5 cm, het dominante motief van de begraafplaats. De trap is zo op dezelfde wijze een type, een metamorfose van de lijst als een enkele trede of richel. We zullen straks zien dat alle architectonische typen op de Brion-begraafplaats uiteindelijk als zodanig gelezen kunnen worden.)

De lijst omlijst, ze omgrent een vlak, perkt het af, geeft het een maat, een extensie. Toch is de lijst, als architectonisch type, dus altijd een achtergelaten trek, een spoor, iets wat resteert van deze beweging van de trede als trek, de pas van de opstand die een ruimte vrijmaakt of prijsgeeft aan de nadering van het fond. De lijst als omsluiting volgt, logisch gezien, op de tred als beweging van het fond. Daarmee is deze beweging in de breedte die betrekking heeft op de vlakmatige organisatie van de architectuur beslist niet onbelangrijk. Laten we haar eens een moment volgen.

De lijst omlijst in een laterale beweging, in een aantal gehoekte en gestrekte gebaren die uiteindelijk een vlak moeten *omsluiten*. Frappant is echter dat de kroonlijst op de Brion-begraafplaats er in haar menigvuldige verschijningsvorm nooit in slaagt zonder bijgedachten zo'n gesloten vorm aan te nemen. Voortdurend is ze in een zeer geraffineerd spiegelspel bezig haar ondubbelzinnige sluiting op te heffen door zichzelf te verdubbelen, te draaien of zichzelf binnenstebuiten te keren. Soms lijkt ze een vlak – beton of glas – tot vlak van 'schildering' te willen maken, tot grondvlak voor een visuele pyramide, door overhangend een binnenzijde of binnenkant te noteren, maar nauwelijks om de hoek toont ze een zelfde vlak als achterkant door zichzelf als weggeslepen richel, als een soort achterzijde van een lijst te poneren. In de omkransing van de aanzet van de koepel binnen in het kapel-

88

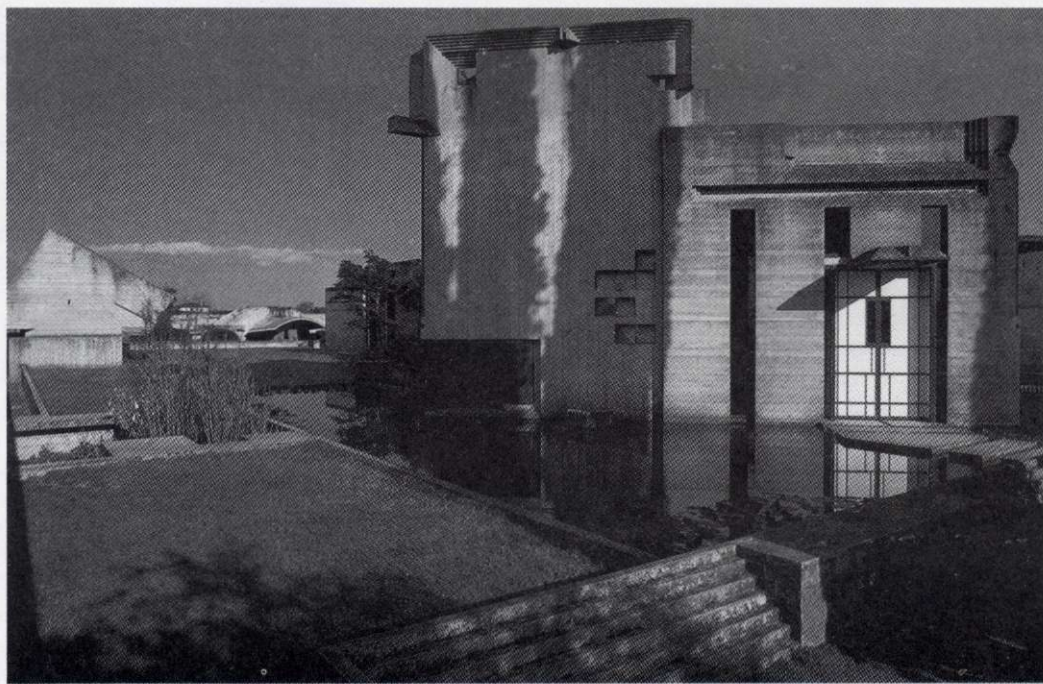
letje lijkt ze een gesloten vorm aan te nemen, maar ook hier niet zonder 'apostrofe': in een kleine diagonale zijsprong vormt zich een minuscuul bijkoepeltje dat de zelfverzekerde beslistheid van de moederlijst juist in de sluitende hoek als een schaduw aanvreet.

Ook laat de lijst zich niets gelegen liggen aan de naturalistische idee als zou ze altijd een verticaal vlak moeten inlijsten: met evenveel allure gaat ze langs de vijver rond en wordt er tot een gebaar dat het water vasthoudt als een spiegel voor het narcistische gebouw dat zich daar mijmerend kan buigen over haar evenbeeld.

Ook prachtig zijn de plaatsen waar de lijst er niet in slaagt om zichzelf op het beslissende moment, in de overhoekse nadering van twee ge-

stekte delen, om te zetten, een hoek te vormen en zo een sluiting te bewerkstelligen, maar waar ze doorschiet om zichzelf te kruisen zodat het vlak van schildering op een vreemde manier toch diagonaal wordt weggespiegeld.

Er is hier waarlijk een bezeten maniërisme van de lijst dat voortdurend ook neigt naar het zelfgenoegzame, het zelfreferente; de lijst vat namelijk niet alleen dit of dat vlak, virtueel of reëel, bepaalt deze of gene buiten- of binnenkant, ze vat ook *zichzelf*. Prachtig is in deze de gestiek aan de voet van de grote boog van het 'arcosolium' midden op de begraafplaats. In deze voet vormt de lijst, door zichzelf over twee assen te spiegelen in een in zichzelf gekeerd gebaar een soort holte, een bek waarin ze zichzelf lijkt op te vreten maar



Achterzijde van de kapel, 'Brion-familiëgraf', S. Vito 1969

tegelijk, in de extase van dit solipsistische gebaar, naar lucht hapt. Even maar, want dwars daarop vervolgt ze haar weg door zichzelf binnenstebuiten te keren om zo haar introvertie op te geven en te eindigen in het extravagante gebaar van een dubbele Januskop.

Een van de mooiste momenten van de onmogelijke zelfgenoegzaamheid van het omlijsten als een sluiten vinden we in het lijstwerk aan de

achterzijde van de kapel. In een aaneenschakeling van metamorfosen waarin ze nu eens sponning, dan weer dakrand speelt, hier een gootje, daar een waterspuwer vormt, trekt de lijst als overhangende dakrand in de gespiegelde herhaling van de onderwaterrichels uiteindelijk het watervlak van de vijver in een imaginair gebaar omhoog om het via de spuer terug te geven aan de vijver; ze wil daarmee de opstand als een vlak van schildering, als een spiegelvlak omvatten, afsluiten, maar breekt in deze inspanning op het beslissende moment af

om in vier kleine druppeltjes lijst naar beneden te vallen en in de *verticale* vijver uiteen te spatten. Het is een ongenaakbaar ogenblik: niet alleen drijven de druppeltjes als een tragisch relikwie in het muurveld waar ze de herinnering vormen aan de nooit voltooide arbeid van het omlijsten; waarlijk dramatisch worden zij pas in de oriëntatie die zij teweegbrengen, een 'van elkaar af' dat het bijna omgrensde vlak nu verwijst naar een

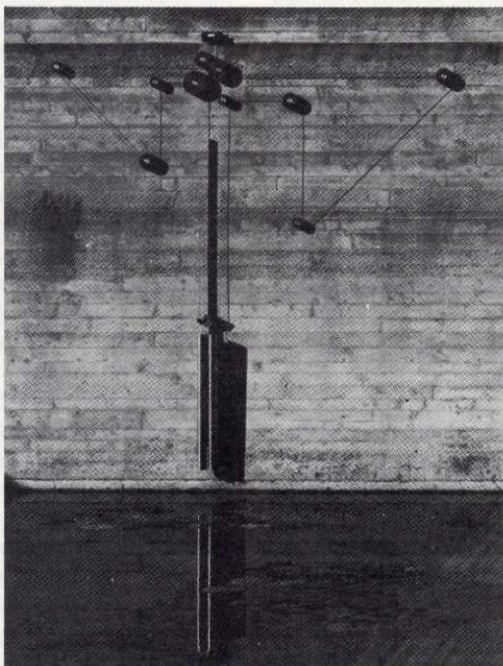
buiten-de-lijst of omgekeerd dit buiten naar binnen trekt en als een onbegrensd, kosmisch vlak laat uitkristalliseren in het vlak van de opstand om zo het onmetelijke te paren aan het intieme.

De lijst is op de Brion-begraafplaats waarlijk een toverstafje. Overal waar ze gaat of staat construeert ze immers een min of meer gesloten vlak maar *tegelijktijd* het fond waaruit dit gesneden is, het aan gene zijde van de lijst, een inge-

sloten en uitgesloten helft die in de dubbelzinnigheid van het lijstwerk steeds een ogenblik verward raken. Het is een uiterst subtiële neobarokke organisatie: niet langer de axis mundi, de obelisk of koepel waarover of waardoor een hemels lichtend punt afdaalt om in extensio uit te stromen over het aardvlak; nee, de lijst omlijst een wereld, stelt een wereld op en geeft die zo een maat, maar sluit haar zo ook af van alles wat daarbuiten is; tegelijk echter verward ze beide – het binnen en het buiten van de lijst – in het spel van omke-

ring en spiegeling, betreft ze op elkaar, laat de omgrensde wereld zien als een uitsnede uit een veel groter, virtueel oneindig, een onmetelijk schilderij.

Dit alles wordt bevestigd door het kosmisch ornamentje tegen de scheidingsmuur van de oude en nieuwe begraafplaats. Het is het draadje van de horizon dat nu eens niet een vorm of silhouet bepaalt maar een aantal wielmpjes als sterren



Ornament, 'Brion-familiegraf', S. Vito 1969

40

uitzaait, constelleert en in die beweging de hemel naar beneden trekt en in de trechter – het buisje beneden – weg laat vloeien om haar in de reflecties van het watervlak onmiddellijk terug te spiegelen. Dit ornamentje is met zijn lijntjes en kartolletjes een duidelijke toespeling op de techniek en mathematiek, op het Leibniziaanse *numero, pondere et mensura*⁹ waarin voor ons een door God berekende (*Cum Deus calculat fit mundus*) en door de mens te ontcijferen wereld zou zijn samengevat. Toch telt, meet en weegt dit goddelijk machientje hier iets anders. De uiteinden van het koordje gaan naar boven toe uiteen om de wijidte van de hemel te omspannen, om haar maat te nemen, haar maat als het onmetelijke; de ‘wieltjes’-constellatie weegt de sterren, het weegt ze in de waagschaal, een worp, een kans, het werpt de mogelijkheden; het koordje telt uiteindelijk de zon als twee, als lijn en schaduwnlijn, als wel en niet, dag en nacht. Het ornamentje weegt en meet en telt voorbij het rekenen, geeft plaats aan het onberekenbare.

Het perspectief

Uit onze uitgebreide beschouwing over de lijst als begrenzing en ontgrenzing van het vlak zou men kunnen opmaken dat Scarpa’s architectuur eerder een vlakmatige is dan een echt ruimtelijke. En inderdaad is Scarpa ook geen ruimtevirtuoos zoals Wright dat was of Van Eyck het is. Desalniettemin is ruimte een belangrijk, misschien het belangrijkste gegeven in zijn werk. Toch lijkt het op het eerste gezicht een wat ‘zwemmend’ idee, iets latents dat steeds wacht op een ander gegeven om een patent moment te vormen. Of misschien moeten wij zeggen dat ruimte pas tot stand komt door dit andere, deze katalysator, die vreemd genoeg gevormd wordt door het perspectief. Het perspectief is echter bij Scarpa nooit een globaal idee, het *organiseert* niet zoals het renaissancistisch perspectief. Mochten er al plaatsen zijn waar het ertoe neigt een over-

zicht of doorzicht te vormen, zich een weg te banen naar de horizon om een globale referent te vormen, dan wordt deze beweging toch steeds onderbroken door diagonale of laterale vlakken die het perspectief afsnijden en een nieuwe richting aangeven waarin de ruimte zich kan openen. Het perspectief is hier niet een instrument van het *doorzien*. Het is eerder een topologisch gegeven dat her en der verschijnt om in de zee van licht en materiaal het oog een moment te confronteren met een of ander object of vlak, met een architecturale opstand. Het perspectief confronteert, het brengt ons in een *face en face* met het object. Het is ook niet per se ruimtelijk, het kan ook een objectmatige vorm aannemen. Het arrangeert een min of meer toevallige, lokale ontmoeting. In deze zin herinnert het ook wel degelijk aan het renaissancistische beginsel, waarin het ‘front tegenover front’ ook een belangrijke rol kon spelen. Het perspectief maakt zo, als een lokale trek, bij Scarpa deel uit van een opzichtige gestiek van de representatie die het hele werk doortrekt en die het aura heeft van een wat ironische hoffelijkheidscultus, een cultus die in de museale installaties uiteindelijk een hoogtepunt bereikt. Ironisch: het perspectief brengt ons oog in oog met het ding maar lijkt eerder de aporie van deze ontmoeting te willen bevestigen en een geslaagde tegenoverstelling in de weg te staan. Zo geleidt het stalen lopertje in de vloer van het kapelletje op de Brion-begraafplaats de toeschouwer, zijn oog, evidentelijk naar de kathedraal waar hij zich in het bronzen vlak van opstand met zijn crucifix zou kunnen spiegelen. In dit front echter zijn aan de voet twee gedeelten uitgespaard waar het vlak zelf in een getrapte snede terugwijkt, waardoor het eigenlijke front een snede onder andere wordt, een aankomst of vertrek van een reeks van vlakken, een reeks van fronten, voorhoofden, van simulacra, een vlucht van bronzen vliezen, een staan en gaan van de kathedraal. Het aanzicht of de verschijningsvorm, de

9
Leibniz, *Les principes de la nature et de la grace fondés en raison*; 14e beginsel: ... et découvrant les sciences suivant lesquelles Dieu a réglé les choses (*pondere, mensura, numero*)...

Griekse *eidos* of idee van het object wordt zo in het getrapte, perspectivische wijken aan zichzelf onttrokken, het neemt vrij letterlijk een loopje met het oog: het perspectief slaagt er niet in het object te fixeren, een objectieve constellatie of ontmoeting te bewerkstelligen, het is hier eerder een 'ontruimend' dan een ruimtelijk 'vastlegend' perspectief.

In het trappetje van de blik, de lijn die een trede aanbrengt in de opstand, vormt iedere op-trede een perspectivisch moment, hetzij in de dagkant of negge van een lijst wanneer het vlak van de muur terugtreedt en er aldus een ruimte, een interieur *van* de opstand wordt vrijgemaakt, hetzij omgekeerd aan de zijanten van een naar voren tredend muurveld of 'uit zichzelf' tredend object (bijvoorbeeld de bovengenoemde kathedraal). Iedere trek of tred, iedere trede bewerkstelligt daarnaast in de aantrede een uitbreiding of inkrimping van de ruimte die vrijgemaakt wordt in het materiaal of omgekeerd een extensio of diminuendo van de massa van het object. Het perspectief wordt zo als een lokale en steeds herhaalde trek een moment van strijd tussen het inruimen, het ruimte scheppen enerzijds en het afnemen, het 'opvullen' van ruimte anderzijds. Het is de confrontatie van een aards, materieel moment vol mogelijkheden met een wereld die zich daardoorheen een weg baant, een mogelijke weg kiest, een oog dat tastend een hol moment zoekt. Daarmee is het radicaal van karakter veranderd. Voor Brunelleschi was het een techniek om een onbestemde verte, de zo moeilijk vatbare diepte van de ruimte van de natuur, het onbeheersbare fond vast te leggen in een objectieve structuur. De terugkeer van de gelijke maat in het perspectief vormde de mathematische verzekering van een homogene diepte of ruimte.¹⁰ Hier echter verzekert het perspectief niets, het is niet de terugkeer van een gelijke maat maar de terugkeer van het fluctuerende, het nu eens zich openen dan weer zich sluiten van een ruimte in

het vlak, de barokke variabiliteit waarin het Brunelleschiaanse perspectief slechts een variant is.

De tred of trede is als perspectivische trek de noot in de partituur, de letter waarmee op de Brion-begraafplaats alles wordt verteld. Een van de mooiste 'verhalen' lezen wij in de twee frontale zijden van de graftomben onder het 'arcosolium'. De twee aanzichten vormen beide een getrapte pyramide waarvan de top ons oog komt vullen. Het naar voren treden, de opdringerigheid van het aardse object is hier zo sterk dat de hand, de beitel, het beitelend oog voortdurend moet werken, moet slijpen en polijsten opdat het een ruimte vrijhoudt voor het zien, opdat de mogelijkheid openblijft dat iets verschijnt. Maar hoe we ook werken om aan de aardse materie – Michelangelesk – het geheim van de vorm, het aangezicht of idee van het ding te ontfutselen, alles wat zich aan de beitel vormt is steeds een nieuw vlak, een volgende snede of gewaad, een blijvende maskering. Steeds glijdt de 'hand' – het oog op weg het ding te vatten – af naar de zijden en blijven de sneden, de aangezichten of sluiers opwellen uit de diepte van het ding om als Lucretiaanse vliegende vliezen het actieve oog te komen verbijsteren.¹¹ Men mag hier wel spreken van een omgekeerd perspectief, een omgekeerde visuele pyramide, een diepte die er niet langer in slaagt een handelingsruimte voor het oog te verzekeren maar die een vreemde spiegeling bepaalt waarin het ding zelf als *vis activa*, *vis primitiva* onze wil of de in ons heersende wil ironisch terugspiegelt: het relatief ruwe deel van de tombe, de bovenhelft van het front, toont hoe het object in de afnemende doorsnede van het materiaal vervliegt in zijn nadering tot het oog, en ontmantelt zo een empirische illusie; precies zoals de onderste, gladde helft de rationele blik en de projectie van zijn idee fixe pareert met zijn eigen onvermoede apetijt, de lust tot zelfverwerkelijking.

Eenmaal echter, halverwege, treedt de trede in een omtrek en toont deze pyramide zich 'en

10

Vgl. Guglio Carlo Argan, *Brunelleschi* (oorspr. 1952); nu in *Classico/anticlassico*, Milaan, 1984, pp. 75 e.v.

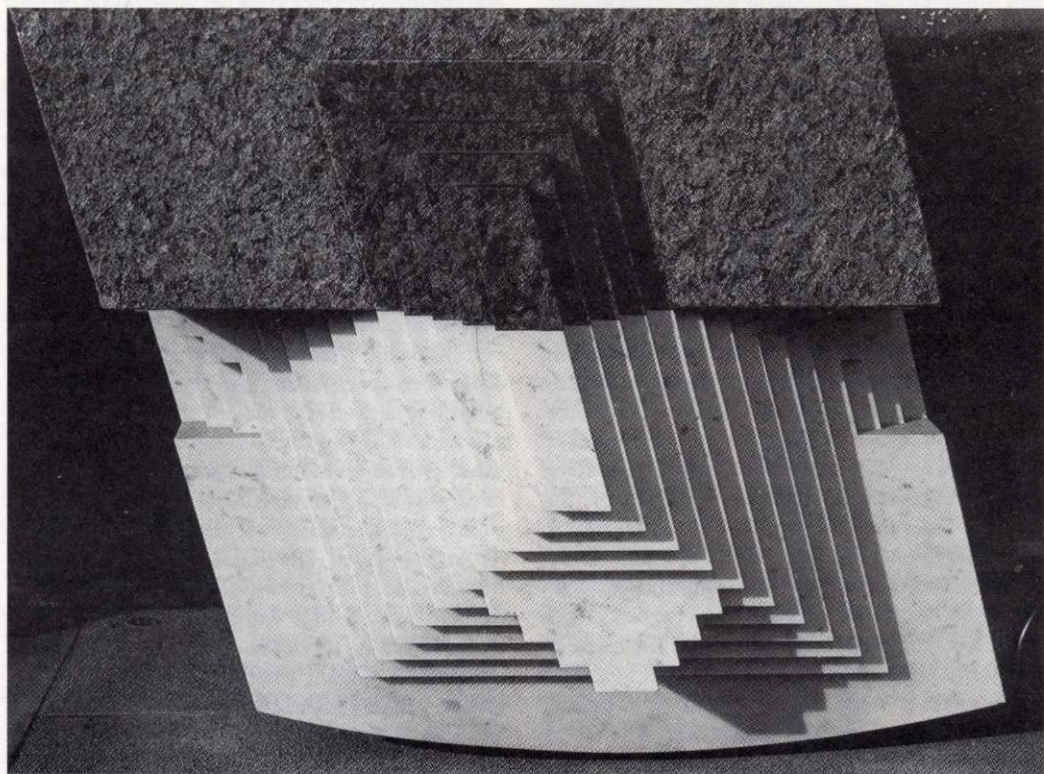
11

Vgl. Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Parijs, 1977, pp. 127 e.v.
En natuurlijk Lucretius zelf, *De rerum natura*, met name het vierde boek, versregels 110-522.
Nederl. vert.: *Over de natuur*, Amsterdam, 1984.

42

profile', laat zich zien, geeft haar beweging bloot. Ongetwijfeld mijmert deze pyramide 'en profile' over het wezen van die trede van de grote, omgekeerde visuele pyramide die het aangezicht vormt van de tombe. Is deze waarlijk de spiegel van onze wil, of wanneer groter, het geschieden van de wil zelf, is ze het verlangen dat stroomt, de stroom die wast en niet tot staan komt, de Bergsoniaanse kegel van het geheugen of de Leibnizianse pyramide die het grondvlak van haar mogelijkheden steeds vergroot? Is het de pyramide van de wil die wast en die alleen maar wassen wil, in herhaling en verschil, een geschiedenis waarin

het object en het subject als idées fixes slechts een obstruerende etappe vormen? Is dit Nietzsches pyramidale zelfverheffing van het kosmische subject? Misschien. In de kleine pyramide 'en profile' echter ziet zij zichzelf eenmaal terug, er is een moment van omzien. Komt daarin de strijd tot rust, de strijd van een zich sluitende aardse wimper van het ding en het oog dat op zoek is naar zijn wereld? Is de pyramide ook werkelijk graf, een tombe, een rusten? Of is dat kleine aangezicht een engelenblik, Klee's Angelus Novus in de stormwind, voor immer voortrazend weg uit de rust, het aardse paradijs?



Front van de tombe onder het arcosolium, 'Brion-familiegraf', S. Vito 1969

De lijsten van de verticale ramen van de kapel bieden ons de gelegenheid de trede als een eigenlijk architectonische pas te construeren. De getrapte snede postuleert een aantal achter elkaar geplaatste vlakken. Ze wijst op een soort conceptuele verdikking in de opstand. De opstand is in de architectuur altijd de snede die beslist over een 'binnen' en een 'buiten' van de ruimte, over interieur en exterieur, hun begin en hun einde. Door tussen het gevelvlak en de binnenzijde een reeks van virtuele vlakken te suggereren (de negge is getrapt, iedere aantrede impliceert opnieuw een vlak) wordt deze ideale snijlijn, deze plaats van doorsnijden een onzekere. Door de wand ook als een dikte, als een materiële snede te laten zien kan men plotseling niet meer precies bepalen *waar* het binnen van het buiten afgesneden wordt. Interieur en exterieur worden zo vrijelijk gemengd in het oog van het gebouw, het raam dat in zijn 'gelaagde' nis een dikte krijgt, de wazigheid van een oogbol. Evenals bij de tombe zouden we hier kunnen spreken van een extreem spel met het perspectief: niet alleen bepaalt iedere nieuwe dagkant een nieuw moment van het perspectief als een lokale trek, evenzeer is het zo dat de diagonalen die opgeroepen worden door de getrapte reeksen voortdurend van richting wisselen als overgangen van het vertraagde naar het versnelde perspectief. Door deze wisseling is er sprake van een blijvende divergentie van de trapjes van de blik die in de breedte van de negge gevormd zijn, een op-en-neer bewegen van de lenzen van het raam dat er opnieuw niet in slaagt een scherp moment te vormen. De hele ruimte van de nis wordt een soort glasachtig lichaam, een lichaam van het zien waarin de confusie van binnen en buiten plaatsvindt. Een en ander is prachtig te zien in de tekeningen van de plattegrond van het kapelletje: de opstand glijdt weg in zijn eigen innerlijk als in een eindeloze mijmering over de vraag waar nu precies – in zijn noodlottige empirische dikte –

de snede tussen binnen en buiten, de scherpe snede of categorische sluiting, gelegd moet worden. Deze onopgeloste vraag is een volmaakt positief gegeven. Ze impliceert weliswaar een *niet-weten-te-snijden*, een niet weten te scheiden van interieur en exterieur, maar deze niet-snijkunst vormt een 'geleerd' weten, een Cusaanse *docta ignorantia*; geen twijfelende wetenschap maar een wetenschap van de twijfel, van het onbesliste of het onbeslisbare. Niet de twijfel als methode, Cartesiaanse weg naar het zekere die convergeert naar het subject, niet de twijfel tussen grenzen vastgelegd, Leibniziaans, de grenzen van het trillende object. Nee, een grenzeloze twijfel waarin zowel het binnen als het buiten zijn betrokken, gebouw en toeschouwer, een verwarring zonder midden, zonder begin of einde, een wellen en vervellen van de huid van het gebouw en de vliezen van het oog.

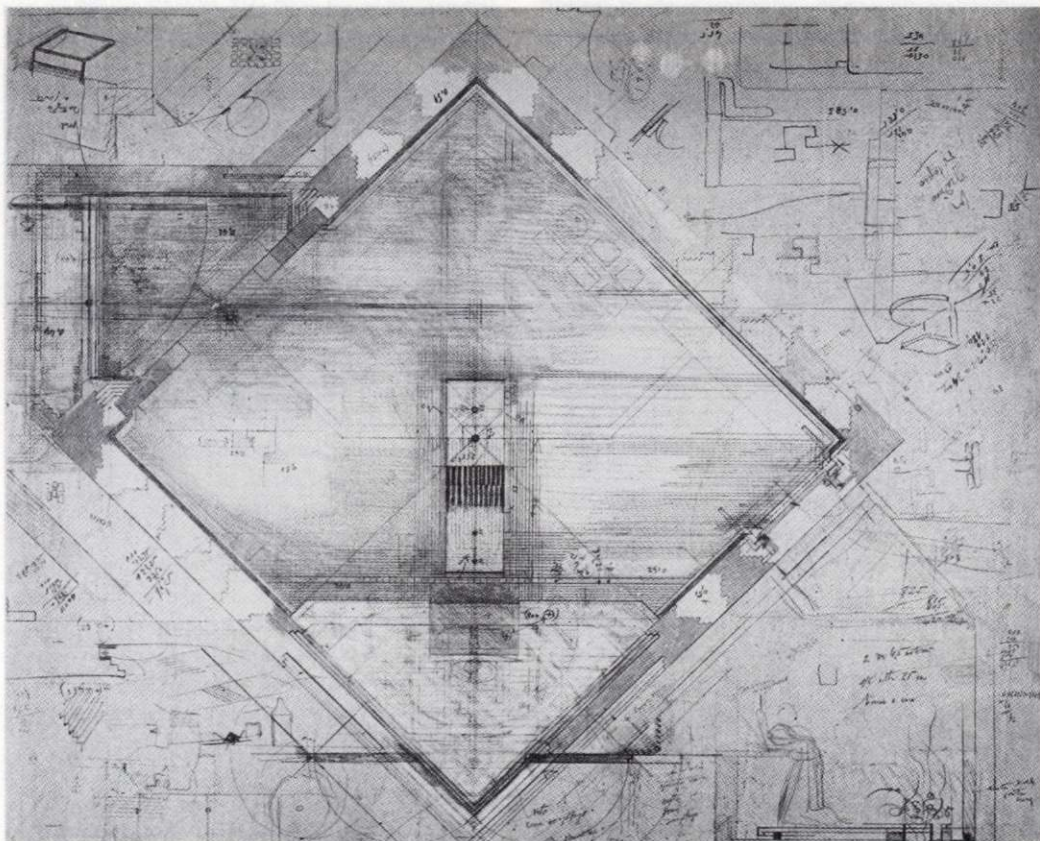
Het maniërisme

Dit alles is uiteindelijk het verhaal van het maniërisme. Men zou Scarpa's getrapte lijst kunnen vergelijken met Michelangelo's conceptie van de wand. Cesare Brandi beschrijft bijvoorbeeld de opstand in de hal van de Lorenzo-bibliotheek – de muur treedt daar tussen kolommen naar voren (de kolommen zijn in het muurveld in nissen ingelaten) – als een opklappen van de zijden van de visuele pyramide die vanuit het vlak of raamwerk van de opstand geconstrueerd zou kunnen worden.¹² In plaats van een door kolommen en hoofdstel ingekaderd venster op de wereld te zijn wordt de wand nu de plaats waar de diepte van het 'aan gene zijde' samenkolkt. De tijdgenoten van Michelangelo ervoeren zijn conceptie als een *nadering* van de wand, sterker nog als een stoot, een *ictus*, een opdringen of opstoten van de wereld.

Op de Brion-begraafplaats lijkt iets dergelijks te gebeuren. Op sommige plaatsen is de lijst vormgegeven als een reeks aan de randen van het

muurveld weggeslepen richels. De muur wekt hierdoor de indruk naar voren te treden in een 'opbollend' gebaar. Tegelijkertijd echter – en dit is ongetwijfeld een van de grote verschillen met het historisch maniërisme – vinden we er ook de overhellende lijsten waarin de wand wordt voorgesteld als iets dat terugtreedt in een 'hol' gebaar. De opstand wordt zo een duel van stoot en tegenstoot, het oord van een waar krachtenspel (door Borromini wellicht ooit voorvoeld) waarin

het buiten nu eens opdringt dan weer terugdeinst en het binnen nu eens ingetogen, dan weer trots, trotserend, de borst vooruit, de krachten van de andere zijde pareert. De trap, de trede of de pas vormen zo een tektonische gestic van het duel, ze zijn het eerste maniëristische concept. De trede van de opstand is echter op haar beurt een metamorfose van het architectonische werkwoord *treden* waartoe bijvoorbeeld ook de trap behoort, de trap als type, bijvoor-



Schets plattegrond van de kapel, 'Brion-familiegraf', S. Vito 1969

13

Men zou ook hier een prachtige vergelijking kunnen maken met Scarpa's trap in de Olivetti-showroom in Venetië waar de richting van de beweging niet zomaar omgekeerd is aan die van de trap van Michelangelo, maar in een vertraagde zweefvlucht tot hangen wordt gebracht. Twee treden gaan als vleugels de breedtemaat van het lichaam van de trap te buiten, een links, een rechts. De onderste acht treden van de trap zijn gehoekt alsof ze als landende vogels wind willen vangen.

14

Deze weerstand is de maniëristische *difficultà*; de overwinning van deze moeilijkheid die een Quichotteske rimpel in de eenvoud is, een hobbel

in de rechte horizon, leidt tot de *complexità* die typerend heet voor het zestiende-eeuwse Italiaanse ontwerp.

15

Vgl. Manfredo Tafuri, *L'architettura del' manierismo*, Rome, 1966. De eerste 38 pagina's waarin Tafuri een groot aantal theoretici van het maniërisme de revue laat passeren, geven een aardig beeld van deze verhouding tussen renaissance en maniërisme.

16

Maniera werd ook al in de zestiende eeuw gebruikt en betekende aanvankelijk stijl, ook in de betekenis van 'iets heeft stijl'. Later is men het maniërisme dan ook gaan begrijpen als een obsessie met de stijl.

beeld de beroemde van Michelangelo in diezelfde hal van de Lorenzo-bibliotheek die als een waterval het oog van de beschouwer overwelddigt.¹³ En tenslotte is er de cascade, het watertrappetje uit de zestiende- en zeventiende-eeuwse tuinen waarin de wereld als een vloeiende en onbedwingbare (te bedwingen) natuur het oog kwam vullen.

Het zestiende-eeuwse maniërisme denkt net als de renaissance de mens *tegenover* de wereld. Tegelijkertijd echter ervaart het deze verhouding als een problematische. De renaissance is de heldhaftige ontdekking en verovering van een wereld en de inrichting daarvan als een perspectivische doortocht naar de horizon, deze aardomspannende en wereldopenende lijn. In het maniërisme echter stuit deze doortocht op een weerstand van de dingen: deze blijven een moment aan de horizon staan en dit niet-wijken wordt ervaren als een opstandigheid, als een naar voren treden van de dingen, een riposte.¹⁴ De wereld wordt een vijandelijke. Don Quichotte, ridder van de Mancha, maniëristische held bij uitstek, ziet dat zijn horizon zich krult tot allerlei vage silhouetten, mistig, dreigend. In de architectuur worden de deur en ook het raam, ja ieder gat in de opstand (zelfs de open haard van Giulio Romano) nu een monster, een Bomarzo-muil, een buiten of buitenwereld die ons dreigt te verslinden. Ook de rustica van de opstand belaaft ons als een puntige, vijandige natuur. Het project van de maniërist is erop gericht deze vijand, de vijandige natuur of wereld op een afstand te houden, het maniërtje is een schild, een strikt neoplatonisch verdedigingswerk. Voor zijn verdediging is de maniërist echter aangewezen op de wapens van de renaissance.¹⁵ Hij weet zich namelijk op zijn doortocht plotseling gestuit, verrast door een *keren* van de dingen. Hij heeft niet werkelijk de tijd om zich te prepareren en dient met de beschikbare wapens, de technieken van de doortocht, het vege lijf te redden. Het wa-

pen krijgt zo een andere wijze, een nieuwe, gebroken richting, een andere 'manier'. Het *maniërtje* bestaat in het 'foute' gebruik van het wapen, in een onhandig of onthand gebaar (zelfs wanneer dit onthand gebaar een maximale virtuositeit impliceert).¹⁶ Wanneer Borromini in het Palazzo Spada overgaat tot het *versnellen* van het perspectief impliceert dat een 'oneigenlijk' gebruik van deze techniek waarin tot dan toe de ruimte als een homogeen en objectief veld werd voorgesteld; in de versnelling lijken de dingen juist verder weg dan ze zijn, de afstand wordt op een artificiële wijze vergroot.¹⁷

Ook de plattegrond verandert; voor de maniërist is hij niet langer het plan waarin materie en ruimte gedistribueerd worden voor de doortocht van een handelend oog dat vanuit zijn geschiedenis jacht maakt op zijn toekomst en deze in de 'rechte' inrichting van de wereld, de dingen in de ruimte tracht zeker te stellen. Bij Serlio wordt de plattegrond de gedachte van een *omsingeling*; de open ruimte wordt belaagd door het amorfe zwart van de doorgesneden materie; tegelijk echter schetst deze kaart de vluchtwegen om uit deze hinderlaag te ontsnappen. De plattegrond tekent het beleg *door* de wereld, een aardse wereld, een aarde die het open wit van de ideale ruimte tracht te verduisteren.¹⁸ Het is een trek die we ook vinden bij Antonio de Sangallo en Michelangelo en die culmineert in de plattegronden van Borromini waar het doorgesneden materiaal uiteindelijk de trekken krijgt van een deinende, stormachtige zee die door de geometrische uitholling van het ontwerp bevaren en in toom gehouden dient te worden.

Het maniërisme is lange tijd verguisd geweest vanwege dit 'foute' of 'onnatuurlijke' gebruik van het wapen, wellicht ook omdat in zijn omkeringen de ironie van het renaissancecistisch project naar voren treedt, de roem van de mensheid er een Quichotteske apostrofe vindt. Toch is het 'foute' gebruik meer dan een omkering al-

In zekere zin is dit juist: de obsessie met de stijl is een obsessie met een geërfde techniek of taal waarvan de betekenis niet meer voldoet of niet meer begrepen wordt maar die toch gebruikt moet worden, iets wat leidt tot een oprekkende van haar mogelijkheden, een experimenteel en ten aanzien van de oorspronkelijke betekenis misschien ook onjuist, in ieder geval enorm verrijkt gebruik. Vgl. John Shearman, *Mannerism*, Hardmondsworth, 1967. Nederl. vert. *Maniërisme*, Nijmegen, SUN, 1991, pp. 11-22.

¹⁷ Borromini lijkt in veel opzichten sterk verbonden met het maniërisme. Er is een sterk neoplatonischader in zijn werk. Overigens niet zonder dubbelzin-

nigheid; het interieur van de S. Ivo heeft weliswaar iets weg van een bijna overbelichte monade, een spirituele innerlijkheid die de aardse materie niet duldt; omgekeerd is de vitaliteit van het ornament zo sterk, de verering van de natuur zo uitbundig dat er voortdurend een doorbraak van het volle, geïncarneerde leven op handen lijkt. Zie voor Borromini's relatie met het maniërisme ook Manfredo Tafuri's bijdrage aan de *Studi sul Borromini*, Rome, 1967; zie voor het neoplatonisme in zijn werk Yves Bonnefoy, 'L'architecture baroque et la pensée du destin', in: *L'improbable*, Parijs, 1980, pp. 211 e.v.

¹⁸

Sebastiano Serlio, *Architettura* (*The five books of architecture*, London, 1611, New York 1982).

leen; het maakt de architectuur als techniek namelijk ook vrij van haar onmiddellijke doelmatigheid, van haar functie als verlengstuk van het handelend oog. Overal is de maniërist – noodgedwongen – op zoek naar een zo groot mogelijke *speelruimte* in de teleologie van de architectuur. Juist de omkeerbaarheid van het wapen schrijft de techniek in in een grotere dimensie waarin een zekere onbepaaldheid heerst.¹⁹ Men kan deze breuk in de organische verhouding waarin de architectuur volgens de renaissance moet zijn opgenomen, zien als een decadentie (zoals maar

al te vaak is gebeurd)²⁰ maar men mag nooit vergeten dat dit 'verval' een zeer grote virtuositeit veronderstelt waarin het vermogen, het *kunnen* van de architectuur enorm vergroot wordt. Het scheerbekken is trots op dit kunnen, op zijn mogelijkheden, wanneer Don Quichotte het uitroept tot helm en er zich als ridder van de Mancha mee tooit. Op dezelfde wijze ligt de opgave van het maniërisme er vandaag in deze helm een nog subliemere bestemming te geven, hem tot een koperen vergiet van het denken te maken, tot een kunst verwond te worden.



Trap en hal van de 'Lorenzo-bibliotheek' van Michelangelo Buonarroti, Florence 1525-1558

19

Op een soortgelijke manier wijzen Gilles Deleuze en Felix Guattari op een onbepaaldheid in de techniek bijvoorbeeld in het gebruik van de bijl en de zeis die afhankelijk van de maatschappelijke voorwaarden waarin ze functioneert nu eens een werktuig is (sedentaire condities) dan weer tot wapentuig wordt (nomadische condities). In: *Mille Plateaux*, Parijs, 1980, pp. 491 e.v.

20

Zelfs Argan leest haar als een onvermogen. O.a. in 'Sebastiano Serlio', in: *Classico/anticlassico*, Milaan, 1984, pp. 290 e.v. Zie verder Manfredo Tafuri, a.w.

Misschien dat we iets van deze subliemere bestemming kunnen lezen in het lot van de kolom zoals dat beschreven wordt door het lijstwerk aan de achterzijde van de kapel op de Brion-begraafplaats (om precies te zijn, de buitenmuur van de gang die van de kapel naar het achterdeel loopt). De lijst *tekent* hier de verschillende delen van het muurveld tussen de ramen als een reeks kolommen (de richels die als quasi-cannelures werken plooien zich boven om tot kapitelen). De kolom draagt hier geen koepel-hemel zoals in het classicisme, ze spiegelt de mensen geen eigen hemel toe, ze is geen humanistische Atlas die de hemel torst zoals bij Brunelleschi. Als de kolom hier al hemel draagt dan toch alleen in het platte beeld, in de opstand als een vlak van tekening, niet in de tektoniek.²¹ Als teken is het een herinnering. De kolom behoort hier toe aan de wand, in het lijstwerk wordt ze voorgesteld als een verbijzondering daarvan, een naar voren treden van gedeelten uit het muurveld. De kolom is er dus een pilaster, Albertiaans, bezig terug te vallen in de wand, in een vlak van schildering, een geschilderde architectuur.²² In de belevenissen van de lijst behoort deze schildering, zoals we gezien hebben, toe aan een groter palet, de zelfschildering, het zelfportret van de natuur, een vlakke kosmos-cosmetica. Maar ook deze schildering is op haar beurt deel van een beeldvlucht, een vermenigvuldiging van het vlak, het doek, een verruimtelijking waarin de hartstocht en het handelen van de mensen, het doen en laten van de dingen, alleen de spiegelingen zijn van een heel ander werk, dat van de eindeloze zelfomlijsting, de zelfverkleiding van het universum, de juwelierie van de wereld (de architectuur is wellicht niets anders dan de ring aan deze hand).

De maniëristische lijst doet het werk niet alleen communiceren met het 'hors-cadre', maar in de verruimtelijking tevens met het fond, de zee waaruit ze zelf met al haar architectonische pro-

fielen gesneden is. Ook de bouwtechniek vindt in dit verhaal een plaats. Het gieten van het beton moet in S. Vito een bijzondere aangelegenheid geweest zijn eenvoudig omdat de bekisting nergens het karakter gehad kan hebben van een herhaalbare mal en haar economie derhalve alleen die geweest kan zijn van het excès.²³ Het hylemorfische schema – de vorm die als mal voorafgaat aan de materie, de contour die opgelegd wordt aan de stof – wordt hier omgekeerd en ingeschreven in een andere verhouding. Het is de mal, de bekisting zelf die een hand wordt die de *mogelijkheden* van het beton steeds *volgt* en niet de vloeiende materie die zich voegt naar de mogelijkheden van de mal²⁴ (ze doet dit misschien wel, maar altijd pas in tweede instantie, als een zelfvervulling of een self-enjoyment, als een vervuld raken van het eigen kunnen). De bekisting is dan ook altijd enigszins geforceerd, ze moet boven haar eigen kunnen, de haar gangbare gebruiken uitgaan, ze is meer dan bezig het vermogen van het beton af te tasten, al haar singuliere ontplooiingskansen te markeren. Het beton wordt een mentaal-materiële stroom waarin de stroomgod – de lijst als bewegende horizon, de lijn in de tekening – niet ophoudt zichzelf te vermommen om steeds op te duiken in een nieuw architectonisch werkwoord: dragen, hangen, openen, sluiten, dekken, funderen enzovoort. De bekisting heeft slechts als functie die metamorfosen vast te houden en te laten stollen in een laatste lijn, een omtrek die alleen het eenmalige ornament vormt van deze of gene gedaanteverwisseling of overgang van de stroom beton, Proteus als architect. (In de omkering is het de bedding die zich voegt naar de stroom voordat ze misschien ooit gezamenlijk, in een wederzijds gewirwar hun tocht vervolgen.)

De koepel

De lijst is als metamorfoserende, als draaiende en kerende, een architectonisch concept dat het

21

Dit tot teken worden van de architectuur of het architectonische beeld is een typerende trek van het zestiende-eeuwse maniërisme. Vgl. Cesare Brandi, *Segno e immagine*, Milaan, 1960, pp. 79 e.v.

22

Alleen omdat de schilderkunst voor Alberti voorafgaat aan de architectuur als een algemene wetenschap van het zien kan de kolom als een verbijzondering van de wand verschijnen, als iets dat uit het fond naar voren treedt of beter als een bewerking van de muur zelf. Zie: Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, Florence, 1485, boek I, hoofdstuk 10. Engelse vertaling (Leoni) 1755. 'A row of columns being indeed nothing else but a wall open and

discontinued in several places.'

23

Vgl. Dal Co, a.w.

24

Vgl. Deleuze en Guattari, a.w., p. 509.

naturalisme van boven en onder, voor en achter, links en rechts kan 'overwinnen'.²⁵ Wij moeten er ons echter voor hoeden deze overwinning te zien als een omkering of afschaffing. Dit geldt ongetwijfeld ook voor het naturalisme van de lijst als ooglid. Het architecturale oog, het raam of raamwerk, de lijst of het lijstwerk verdwijnen niet. Zij keren eenvoudig terug als een vrije trek die niet langer gebonden is aan de tegenstellingen van licht en donker, ruw en glad, bewerkt en onbewerkt, diep en vlak, die functioneren in de categorische scheiding van de opstand als een netvlies/spiegelveld en de lijst en haar aan-genezijde als ooglid; zij keren terug als een beweeglijke contour in de verwardheid van het materiaal, de moleculaire perceptie van een mentaal-materiële stroom. Het oog keert terug, wie zal zeggen *wijzer*, niet meer beslissend over wat als ideale wereld, als geest in het oog verschijnt of wat daarbuiten blijft als een duister nog te vatten lichaam. Het oog keert terug als een trek *van* de wereld, het is het moment *dat* deze tot schijnen komt.

Dat de overwinning van het naturalisme niet de afschaffing ervan betekent, daarvan vormt het koepeltje in de kapel van de Brion-begraafplaats ongetwijfeld het mooiste voorbeeld. De koepel vormt in de bouwkunst al sinds lang het meest virtueuze moment van het staan, van de stand of opstand van het gebouw; in deze vorm is het ongetwijfeld een eminent moment van het naturalisme. In de koepel buigt de opstand zich om ook boven het hoofdgestel zijn kunnen te bewijzen in een steeds gedurfder raaklijn van het gewelf. De koepel is tektonische opschepperij, het opsnijden over de 'kracht', de roem van de mogelijkheden van het verrijzen, het zingen van de *mirabilis* van het staan. Tegelijkertijd wordt de sluiting van het gebouw – de snede van het plafond of dak, de scheiding tussen binnen- en buitenwereld – in het koepelen of welven opgeschort. In dit uitstel blijven de opstand en de wereld die

hij opstelt een hypothetisch moment, het mogelijkhedenfond van het gebouw blijft open en laat het daarmee vol gedachten voordat hij uiteindelijk convergeert naar de lantaarn en in de axis mundi een bestemming vindt, een laatste en beslissend denkbeeld.

De geschiedenis van 'het koepelen' is een lange, maar niemand zal ontkennen dat ze in de barok haar hoogste bestemming vindt. Niemand, wanneer hij tenminste de koepels van Borromini, Guarini en Vittone heeft mogen bewonderen. Vittone ging zonder meer het verst: hij voorzag zijn koepels van een krans van hele of halve bijkoepels. Deze getuigden van een ware acrobatiek van het staan, een hypothetiek waarin de kans geraakt te worden door een andere wereld, een andere axis mundi, een wereld-gedachte, gedachte-wereld, een reëel 'gevaar' werd. Niettemin bleven zijn bijkoepels con-notaties, bijgedachten, een kleine of grote verstrooidheid die uiteindelijk toch samengetrokken werd in die éne koepel, koepel-wereld, koepel-gedachte.

Ook het koepeltje van de kapel op de Brion-begraafplaats vindt in deze geschiedenis een plaats, zij het dat het gebaar heel onverwacht blijft: het is niet de vermenigvuldiging van de koepel die uiteindelijk leidt tot andere gedachten. Zeker, deze vermenigvuldiging zou leiden tot 'de andere gedachte' van Van Eyck, tot de voltooiing van het barokke perspectivisme in de gepreëtableerde, zij het hiërarchieloze, harmonie. Scarpa's weg is een andere. Onder zijn getrapte, met hout 'beklede' koepeltje vinden wij het platvorm met daarop de kathedraal. Deze verhoging van het platvorm doet zich voor als een spiegelbeeldige koepel. In plaats van een hol vormt ze echter een vol moment waarvan het getrapte silhouet met zijn punt in de aarde rust. Deze tweede koepel is een schaduwhemel, een wereld die uiteindelijk niet tot staan, tot stand kwam maar geborgen bleef in de aarde. De getrapte koepel boven is met zijn richels een van de

varianten, een van de metamorfosen van de lijst of het lijsten, het inruimen en plaatsmaken, het barokke opstellen van een wereld. De andere koepel echter komt niet te voorschijn: de omgekeerde, onbeloopbare treden van het platvorm die de aanzet vormen van deze tweede koepel – een aanzet die niet de aanvang vormt van het rijzen maar eerder van het wegzakken – duiden wellicht een engelentrapje, want alleen de engel, de luchtgeest kan de koepel als koepel zien. Deze ‘aardse’ koepel is dan niet het *negatief* van de werkelijke die daarboven schijnt. Ook is hij niet, denk ik, de *mogelijk andere* koepel, de koepel van al die andere mogelijke werelden, als zou hij de top voorstellen van de Leibniziaanse pyramide²⁶ die al haar mogelijkheden, *i suoi infiniti possibili*²⁷ reeds had uitgestrooid in ons bestaan. Eerder lijkt hij me een *onmogelijke* koepel. Want deze aarde-koepel, deze koepel-aarde, deze volslagen duisternis, deze trede die niet ruimt maar die bergt, is *dezelfde* koepel als daarboven, *maar dan niet*. Hij is deze koepel maar hij *is* niet. Hij is het graf ervan, de grafsteen. Daarmee verandert ook de mirabilis van die koepel boven. De verwondering betreft hier dan het simpele *factum est*, de koepel *dat hij is*. *Dat hij is* heet ook een stoot;²⁸ deze is niet de Michelangeleske of misschien ook Borromineske *ictus*, een aarde die overweldigt, een geest die niettemin blijft branden, luctor et emergo. Noch is hij het brute lijf, de botte inbreuk van de ruwe rots die door de opstand breekt zoals bij Wright, de verduistering door de stoot van het organische.²⁹ *Dat* de koepel boven is, *dat* hij schijnt, maakt van de stenen koepel ook een afgrond, een grafkamer waarin het *staan* voldoende omgestoten is (en wel met oneindig veel meer verbeelding dan in alle tot vorm of beeld gemaakte dynamiek van het moderne bestaan). De schaduwkoepel maakt van zijn houten tegenbeeld, de staande en zo men wil ook gaande, bovenal een hangende.

26

Leibniz construeerde als beeld van het mogelijke een pyramide. De bovenste steen of kamer was de beste wereld. Alle andere daaronder waren mogelijke werelden, ze waren mogelijk maar niet samen mogelijk. Bovendien waren het slechtere werelden, God verkoos de bestaande wereld, de bovenste, die in zijn oog rustte, zijn oogappel.

27

Ik ben mij bewust van een zekere spanning tussen het vraagstuk van het mogelijke, het vermogen of het kunnen enerzijds en de rust, het in zich rusten van het werk anderzijds. Luigi Nono, een met Scarpa bevriend componist, schreef een compositie die opgedragen is aan Scarpa en die de titel draagt: *Per Carlo Scarpa e i suoi infiniti possibili*. Zonder meer speelt de mogelijkheid als zijnswijze een belangrijke rol in het werk van deze architect. Reeds hebben wij gezien hoe zijn omgang met het materiaal geheel bepaald lijkt door de vraag naar hun mogelijkheden, naar hun ‘kunnen’, en dat dit vragen erop gericht is deze mogelijkheden tot hun grenzen te voeren (bijvoorbeeld in het marmer als oog). Tegelijkertijd echter geloof ik dat er een tendens bespeurbaar is die voorbij deze verheffing van het potentiële voert, iets dat niet langer dingt naar de vergroting, naar het groeien, maar integendeel naar de rust, naar de stilte. Het vergroten van de mogelijkheid is het vergroten van de macht – Nietzscheans begrepen – als een in staat zijn tot, een dynamiek, de dynamiek van het leven. Het lijkt me dat deze dynamiek bij Scarpa minstens begrepen dient te worden als een overgangsfiguur naar iets anders waarin de stilte en rust niet langer datgene zijn wat ‘gevat’, in ogenschouw genomen en in de verheffing meegenomen dient te worden, zó dat men kan zeggen ‘in staat zijn tot de stilte’, ‘in staat zijn tot het trage’, maar als datgene waarin deze dynamiek als relatie van het mogelijke, het werkelijke en het noodzakelijke een plaats vindt, waarin zij in evenwicht komt. Op dezelfde wijze zou Nono’s muziek, het onderzoek naar het kleinste, de noot die steeds terugvalt in de toon van een ademen en er weer uit opkrabbelt, het ‘in staat zijn’ van de muziek tot het a-muzikale, tot de niet-muziek, de kanteling van de panfluit tot een zoekende ademtocht (*Das atmende Klarsein*, 1984) ook reeds een overgang kunnen zijn naar een muziek die het besef draagt dat iedere toon reeds opstaat uit de stilte, zoals in *Fragmente-stille, an Diotima* 1986. Over Diotima gesproken: of Scarpa zich zou hebben kunnen vinden in het grafchrift van Loyola dat Hyperion zich tot leidraad had gekozen: *Non coerceri maxima, contineri minima, divinum est* (Niet door het grootste gedwongen, door het kleinste omvat te worden, is het goddelijke) blijft in het licht van het bovenstaande een open vraag.

28

Vgl. Heidegger, a.w.

29

Deze brute inbraak van het organische is een constante in het werk van Wright. Ze toont zich in het formalisme van de rotspartijen die dwars door de buitenwand naar binnen steken als onverteerde brokstukken van de situatie, als iets dat de opstand als schild niet meer heeft weten te pareren (in het huis boven de waterval). Hierin voltrekt zich ongetwijfeld een historisch lot van het maniërisme. De opstand als een schild moest ooit doorboord worden. De stoot van het organische is bijvoorbeeld ook waar te nemen, opnieuw vrij letterlijk, in de glazen buitenwand van het Jacobs-huis waar een vijver met waterplanten onder deze gevel doorkruipt en het huis binnendringt.