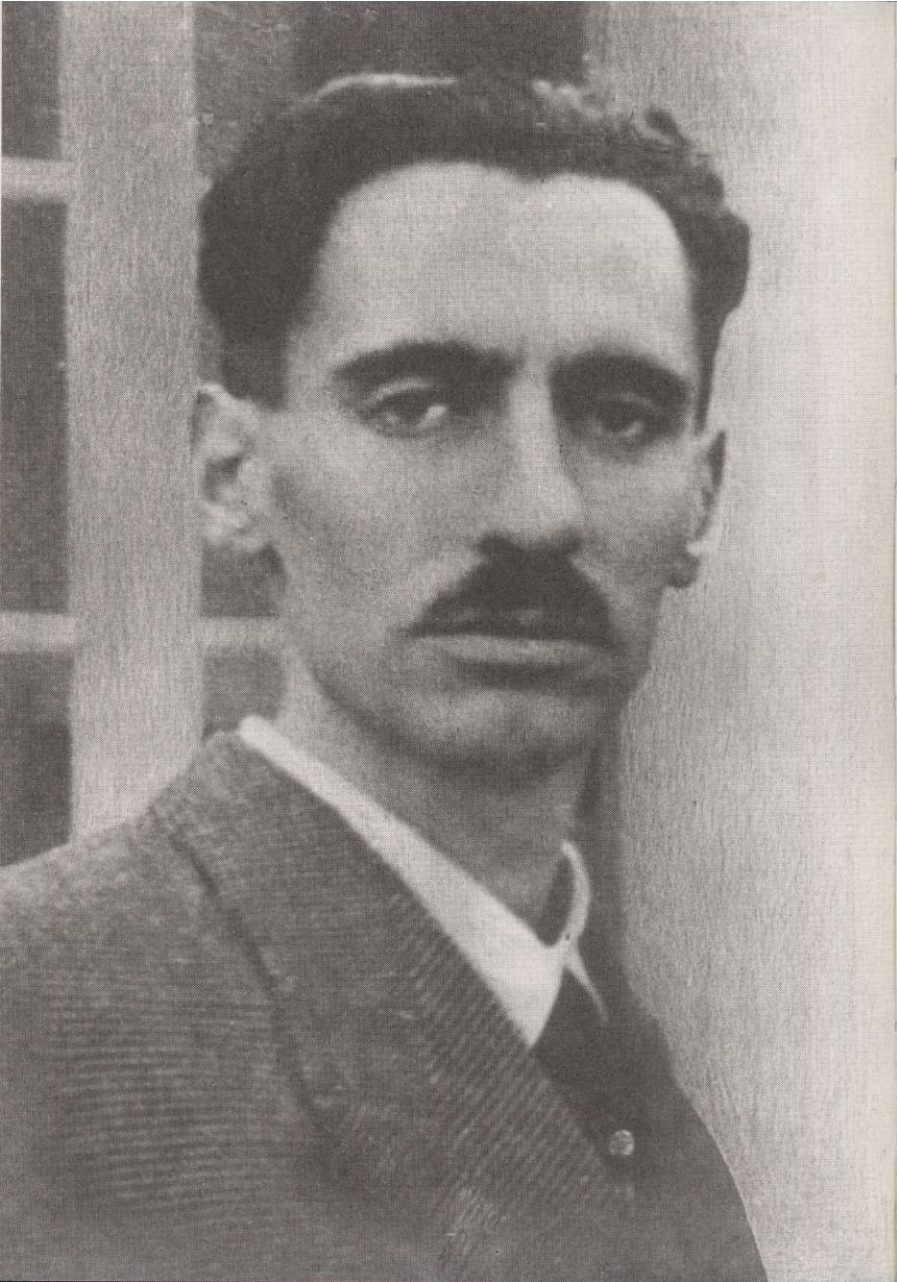




Joost Meuwissen

Dopo Eupalino

De architectuurdialogen van Cesare Cattaneo

Omdat mijn onderwerp, de architectuurdialogen van Cesare Cattaneo uit 1941 getiteld *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi d'architettura*, de laatste grote theoretische verhandeling van de bouwkunst van het interbellum, door weinigen is gelezen en we eigenlijk pas met lezen beginnen, zal mijn betoog iets anekdotisch en indicatiefs hebben.

Niet alleen het omineuze tijdstip van publikatie heeft het boek ongeopend gelaten. Het heeft ook nauwelijks een nageschiedenis. De oorlog is nog niet afgelopen of met Bruno Zevi's *Naar een organische architectuur* wordt in Italië een nieuw begin gemaakt, een verzoening, een metaforische synthese, een op het vlak van metaforische vormen, die door Cesare luttele jaren eerder met kracht van argumenten was afgewezen. Organische architectuur zou een verzoening met een ander verleden aangaan en een nieuwe overlevering van het moderne scheppen waarin continuïteit werd voorgesteld met Bauhaus en Frank Lloyd Wright, maar geen plaats meer werd ingeruimd voor de ethisch-platoonse overwegingen van het Italiaanse rationalisme van voor de oorlog of liever 'van' de oorlog.

In dit opzicht is Cesare Cattaneo's verhandeling ook een laatste, een koortsachtig en in haast gesteld afscheid, een verdwijnen van een architect of, in termen van de

door de zo bewonderde Johan Huizinga voorgestelde ascese, een 'recht gebruik van de levenskrachten (...) als een bereiding tot den dood'.¹

Ascese

Cesare's bibliotheek is niet groot. Niet alleen door zijn overlijden in 1943, amper 31 jaar oud aan een longaan-doening, maar ook omdat hij bij de aanschaf van een boek niet over één nacht ijs ging. In het Cattaneo-archief te Como is uitvoerige correspondentie met kunstboek-handel Salto in Milaan, die ook *Giovanni e Giuseppe* zou uitgeven, bewaard waarin inhoud en belang van een boek uitputtend worden besproken alvorens tot aankoop werd overgegaan. Desondanks zijn veel boeken onopengesneden gebleven. De architect las weinig, maar selectief.

Zijn voorkeur gaat uit naar literatuur, naar Miguel Cervantes en Giacomo Leopardi, een interesse die ook blijkt uit het literaire gehalte van veel van zijn artikelen, hun humor, maar die in zijn hoofdwerk, althans naar de mening van zijn zoon Damiano, jammer genoeg minder naar voren komt.² *Giovanni e Giuseppe* is weliswaar opgezet in de strenge vorm van een dialoog, maar raakt vervolgens volledig verbrokkeld tot een opeenstapeling van afzonderlijke, onafgemaakte en steeds herhaalde gedachten en losse noten. Toch is juist deze vorm van dit traktaat niet zonder belang voor wat erin te berde kan worden gebracht aan twijfel en onzekerheid.

Naast de schone letteren raadpleegt Cesare christelijke mystici zoals Sint Jan van het Kruis. In de oorlogs-jaren werd hij steeds overtuigder katholiek. In een artikel uit 1942, geheten *Het anti-bolsjevisme van de Italiaanse architectuur*, noemt hij het katholicisme om zijn gewel-

dige dogmatische en liturgische structuur 'de meest architectonische godsdienst van allemaal'. Als mystiek lichaam van Christus is de katholieke Kerk het ideale model voor alle andere architecturen.³ Ook las hij, in de vertaling van Raffaele Contu uit 1932 – in 1986 opnieuw uitgegeven – Paul Valéry's *Eupalinos ou l'architecte*.

Hoewel niet met name genoemd in *Giovanni e Giuseppe*, is Eupalinos, net als Plato's dialogen die hij kende van de middelbare school, weliswaar van begin tot eind aanwezig, in vorm, inhoud en argumentatie, zij het zonder de dramatische spanning.⁴ De – afwezige – verhaallijn lijkt vooral te worden ontleend aan Johan Huizinga's ook niet met name genoemde maar zo mogelijk nog driftiger gelezen *In de schaduwen van morgen* uit 1935, waarvan de Italiaanse uitgave al in 1938 was verschenen – zoals al Huizinga's werken meteen in het Italiaans werden vertaald, de meeste door Kenny van Schendel.

¹ J[ohan] Huizinga, *In de schaduwen van morgen. Een diagnose van het geestelijk lijden van onzen tijd*, Haarlem, Tjeenk Willink, 1935, pp. 221-222.

² Damiano Cattaneo, 'Cesare Cattaneo. A Profile', in: Joost Meuwissen en Ornella Selvafolta (red.), *Wiederhall 6/8. Cesare Cattaneo (1912-1943). First Monograph*, Amsterdam, Stichting Wiederhall, 1987, pp. 9-10.

³ Cesare Cattaneo, 'L'antibolscevismo dell'architettura italiana', in: *Origini. Quaderni di segnalazione. Periodico mensile*, anno VI, n. 6-7, maggio-giugno XX [1942], pp. 1-3; tevens in Enrico Mantero, *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Bari, Dedalo, 1969, pp. 175-182.

⁴ Ornella Selvafolta, 'Giovanni is for the morning. The Writings of the Architect Cesare Cattaneo', in: Meuwissen en Selvafolta, *Wiederhall 6/8*, pp. 64-67.

Ofschoon uit talloze kritische opmerkingen in de kantlijn blijkt dat Cesare de werkwijze van Johan Huizinga afwijst als te generalistisch en te deductief, wordt er menig thema aan ontleend dat als programma mag gelden voor de narratieve ontwikkeling van de dialogen van Giovanni en Giuseppe. Het wordt in zekere zin samengevat in de door Cesare onderstreepte zin van Huizinga: 'De som van alle wetenschap is in ons nog niet cultuur geworden.'⁵

Voor Huizinga is het niet zozeer een klacht als wel een vaststelling. De wetenschap 'is wijder van bereik en hoger van gestalte geworden (...) op werkelijke, positieve vooruitgang kan de geest niet terugkomen of willen terugkomen. (...) De gedachte dat een wetenschappelijk denken afstand zou willen doen van al het nieuwe dat zich baan heeft gebroken, is absurd.' Kon volgens Huizinga de wetenschap niet van het nieuwe – en hiermee van ongeremde vooruitgang – afzien, de kunsten konden dit wel. Volgt een zekere afwijzing van het nieuwe in de kunst, een afwijzing van sommige moderne kunstvormen en van het massaproduct op het gebied van de cultuur. Kunst is geen moeten maar willen, maar zoals het moeten is ook dit willen een gevaar. Artistiek voluntarisme jaagt het nieuwe na omwille van het nieuwe.⁶

Het is opmerkelijk dat Huizinga de kunsten niet aanwijst als trooster en als middel tot het bereiken van een harmonisch evenwicht – de cultuur. Uiteindelijk zullen de kunsten in hun ontwikkeling niet zoveel van de wetenschappen verschillen. Om te komen tot een coherentie, tot een harmonisch evenwicht, is een zekere ascese nodig die eigenlijk op alle terreinen van

het maatschappelijk leven in acht zou moeten worden genomen. Dat hiermee de oplossing in het individu wordt gezocht zal Cesare zeker hebben aangesproken.

Ook de kunsten, ook de architectuur, zouden in ons nog cultuur moeten worden, in een proces waarin het nieuwe gemeden noch per se wordt gewild; waar het nieuwe geen doel is maar een vraagstuk. Dit beïnvloedt de rolverdeling in de dialogen, die een gesprek zijn over de architectuur, tussen een architect – Giovanni – en een niet-architect – Giuseppe – en waarin aan de ene kant het nieuwe op zichzelf en aan de andere kant het streven naar het nieuwe – het experimentalisme – worden getoetst aan een literair taalgebruik en een begripsvorming die zo mogelijk alledaags zijn. Bij een volslagen ontbreken van een ontwikkeling, van een conclusie en zelfs van gebeurtenissen hebben de dialogen een uitzonderlijk egaal taalgebruik, vol bedoelde gemeenplaatsen. Hiermee hangt een zekere onmogelijkheid samen het karakter van de beide protagonisten te ontwikkelen. Er vindt geen rijping, geen catharsis plaats. Er is niets wat er eigenlijk van wordt geleerd. De twijfels blijven.

Als dialoog is deze literaire vorm van meet af aan als schijnspel opgezet, misschien als een simulatie van iets heel anders dat er niet het onderwerp van kon worden, vermoedelijk de ascese van de architect, zijn ontheemdheid aan zichzelf. Terwijl de dialoogvorm wordt gekozen omdat het de meest 'surrealistische' vorm van literatuur is, wordt in de zeventiende dialoog

⁵
Huizinga, *In de schaduwen van morgen*, p. 45.

⁶
Ibidem, pp. 180-185.

het surrealisme opgevat als strijdig met het beginsel van het organisme. Hoewel een dialoog van levenden, zijn er geen lichamen.

Eigenlijk ben ik tegen dit boek

De personages lijken zich ook niet te mogen ontwikkelen, bijvoorbeeld in dat ze voor iets zouden staan en hiermee zelf onderwerp zouden worden en zo een dramatiek in het rollenspel zouden brengen. Een paar keer komen scènes als deze voor, aan het begin van de elfde dialoog, getiteld 'Het publiek', als Giuseppe zegt: 'Vandaag wil ik dat je met mij eens over mijzelf praat.' 'Over jou?', antwoordt Giovanni, 'dan kunnen we het net zo goed over marmelade hebben. We zouden het uitsluitend over architectuur hebben.'

Giuseppe werpt op dat hij toch uiterst belangrijk is in het architectuurdebat dat in de wereld wordt gevoerd. Hij is namelijk het publiek. Dan vraagt hij zich af in hoeverre een architect zelf ook niet zijn eigen publiek is. Dit wordt door Giovanni, de architect, categorisch ontkend. Het leidt tot een nogal bitse discussie waarin Giuseppe – het publiek – de architect van de verschrikkelijkste weerkerende gemeenplaatsen beschuldigt.

Eigenlijk gaat het in de dialogen niet om een ontwikkeling van begrippen maar van gemeenplaatsen. Of, zoals het in een van Cesare Cattaneo's artikelen heet: compositie, eenvoud, eenheid.⁷ Het is de architect, niet het publiek, die naar gemeenplaatsen zoekt, niet om architectuur voor eenvoudige mensen te verklaren maar omdat architectuur een eigen streven heeft van Eupalisch zwijgen, spreken, zingen, waaraan het publiek altijd

te veel betekenis hecht. Giuseppe, het publiek, ze zijn allen gewoon te slim.

Het publiek is te slim voor architectuur. In dit verband is het opmerkelijk hoe Cesare zelf, als auteur, zich in voor- en nawoord voorstelt als ongeletterd man. Die niet gestudeerd heeft. Een wending overigens die in de architectuurtheorie, vooral in die van het rationalisme, veelvuldig voorkomt, zoals in de formulering van het domme als negatief scheppend vermogen in de architectuur, door Heinrich Tessenov in 1916 in *Hausbau und dergleichen*. Het anti-academisme in de architectuur zou hiervan zeker een variant kunnen zijn.

Zo weinig dramatisch als de gesprekken tussen Giovanni en Giuseppe verlopen – er is geen wisselwerking tussen de figuren – zo'n kleine rol speelt ook de ruimte, de setting, waarin de discussie plaatsvindt. De laatste dialoog, die niet meer genummerd is maar 'Giuseppe va in città' heet en die begint met de zin van Giuseppe: 'Adieu Giovanni, ik ga terug naar de stad', doet ons er plotseling weer bij stilstaan dat de eerste ontmoeting, aan het begin van de eerste dialoog, plaatsvond op een pad onder de olijfbomen – de klassieke situatie van een platoonse dialoog, buiten de stad, maar hier ongetwijfeld ook een bijbelse verwijzing.

'Adieu Giovanni, ik ga terug naar de stad.'

'Adieu Giuseppe, ik blijf.'

'Kom je niet mee?' vraagt Giuseppe.

'Nee', zegt Giovanni, 'ik heb me voorgenomen aan de zijlijn te blijven. Er zijn te veel tegenspraken. Ik heb

⁷
Cesare Cattaneo, 'L'antibolscevismo'.

steeds de nadruk gelegd op het ideaal van coherentie, van een volstreckte harmonie, misschien juist omdat ik ze zelf niet heb. Het heeft de glans van een droom. Eigenlijk ben ik tegen dit boek.'

De dramatische inhoud wordt niet in de dialoog als vertelstructuur maar in de tekstualiteit zelf gelegd, in de tekst als substantie.

Vliegtuigfabriek

Hiermee hangt een ander vraagstuk samen dat in de architectuurtheorie van het interbellum niet minder van belang is geweest dan de categorie van het domme. Methodologisch individualisme of autobiografisme van het denken wordt aan het eind van het interbellum doorslaggevend voor de theorievormen, de verschijningswijze en formulering van theorie. Giovanni, in zijn Hof van Olijven, lijdt eronder.

Het 'ik' in de boeken van Le Corbusier, het nog veel uitgesprokener en hierom voor de theorie van de architectuur zoveel interessantere 'ik' van Bob Oud, een denken dat in anekdotes uiteenvalt die allemaal op zichzelf het oeuvre herformuleren, in diens prachtige, postume boek *Architecturalia*. In *Giovanni e Giuseppe* is het 'ik' echter, zoals in de meeste van Cattaneo's latere artikelen, een gecompliceerd literair gegeven geworden. Waar in de dialogen sprake is van bepaalde bezigheden van een architect wordt het door architect Giovanni niet in ik-vorm of wij-vorm beschreven, wat toch heel goed mogelijk zou zijn geweest, maar in hij-vorm: 'Een architect gaat naar de bouwplaats.'

De vraag die in de dialogen rijst is: wie spreekt?

Wie spreekt beide kanten van de dialoog? Voor wie zijn de tegenspraken niet te groot om te worden gehandhaafd in de vorm van een dialoog en zijn onbevredigende slot?

In feite ontstaan heel andere figuren waar de architect – niet de architectuur – zich ver buiten de begaande paden zou kunnen begeven. Er zouden heel andere relaties kunnen ontstaan, zoals de kunstenaar aan het hoofd van de industrie.

Aan het eind van de dag zou een kunstenaar naar een vliegtuigfabriek kunnen gaan. Hij zou het productieproces van vliegtuigen kunnen organiseren volgens hetzelfde artistieke idee als waar hij de hele dag aan gewerkt heeft om het tot een kunstwerk te vormen, terwijl dit idee uitdrukken in het productieproces van vliegtuigen niet meer dan vijf minuten neemt.⁸ Het artistieke idee, heel het platonisme van de kunst, wordt op deze wijze tot gebeurtenis. Je zou kunnen zoeken naar het creatief proces dat eenvoudig de minste tijd kost.

Het idee van een gebouw komt tot een heldere uitdrukking in een lang en moeilijk proces van materialisering. Maar dit is alleen maar opdat je het als uitgangspunt neemt voor het zeggen van een paar woorden die de wereld veranderen. Of tenminste, die een vliegtuigfabriek veranderen. Toch is duidelijk dat deze dialectiek wel voor een vliegtuigfabriek opgaat maar niet werkt binnen het stoffelijke kader van een bouwwerk dat er het uitgangspunt of de transcendentale conditie van vormt.

8

Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi d'architettura*, Milaan, Libreria artistica Salto, 1941, pp. 138-140; 'Leonardo. Modern Technology and the Artists', in: Meuwissen en Selvafolta, *Wiederball* 6/8, p. 54.

Binnen een bouwwerk zou zo'n dialectiek een hiërarchische verschuiving veronderstellen van het materiaal en het immateriële op verschillend vlak.

In een werk van architectuur zou deze dialectiek alleen maar omgekeerd kunnen werken. Van het abstracte concept van een gebouw, zijn regels en orde, zijn systemen, zou kunnen worden overgegaan naar het idee van het materiaal als gebeurtenis, als een activiteit die zomaar plaatsvindt, als een plotselinge bezigheid die eigenlijk niet werd verwacht. In dit geval is er geen dialectiek tussen 'een regel die ordent', een 'nieuwe Vignola', als een passief toebehoren aan een onveranderlijkheid aan de ene kant en een speelse uitvinding van details als activiteit aan de andere kant.⁹

Details uitvinden wordt beschreven als een vorm van rust en niet van maken. De factor tijd wordt er op dezelfde manier in betrokken als wanneer de kunstenaar een vliegtuigfabriek binnengaat, terwijl als het om maken gaat de artistieke waarde wordt geput uit de 'regel' noch uit uitzonderingen erop.¹⁰ De afwijzing van het verbeelden van een detail is in overeenstemming met Eupalinos' voorschrift dat er in de uitvoering geen details zijn: 'Dans l'exécution, il n'y a point de détails – In de uitvoering bestaan geen details.'¹¹

In plaats ervan treedt een dialectiek op tussen de wil van de architect om een architectonisch werk te maken en het materiaal als resultaat. In de loop van een architectonisch proces blijken de materialen, als middel, tevens het doel te worden. De houding van de architect tegenover het bouwwerk is intentioneel.¹² Architectonische compositie is er slechts de procedure van en geen vooraf bepaald beeld. Elke doelstelling wordt alleen

bereikt door haar als doelstelling overboord te gooien. Het doel wordt alleen door de middelen bereikt: 'We moeten ons niet alleen zorgen maken over het doel maar ook over de middelen, want in de loop van de gebeurtenissen breiden de middelen zich in hun weerklink uit', ze gaan mee resoneren en zo 'worden ze het doel'.¹³ Het is waarom zijn argumenten zo naar pluralisme streven, met zo'n empirische blik.

Polydimensionaliteit

'Polydimensionaliteit' wordt de voornaamste sleutel waarmee een eenzijdige – esthetische – ontwikkeling van architectonische vormen wordt vermeden en tendentieel de segmentatie in specialismen (bijvoorbeeld die tussen architect en constructeur) kan worden overwonnen. Polydimensionaliteit kan ook een ontsnapping betekenen uit de tweedimensionaalheid van de geveltekening waarmee de architect van de negentiende eeuw was gedoemd werk voort te brengen dat alleen maar op

9

Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe*, pp. 127-130.

10

Ibidem, p. 193.

11

Paul Valéry, *Eupalinos, L'âme et la danse, Dialogue de l'arbre*, Parijs, Gallimard, 1944, p. 19. Ned. vert. in Paul Valéry, *Leonardo en Socrates*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1991, p. 67.

12

'La tensione dell'intendere', een intentionele spanning, wordt het genoemd door Rosanna Fiocchetto, *Cesare Cattaneo 1912-1943. La seconda generazione del razionalismo*, Rome, Officina, 1987, pp. 42 e.v.

13

Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe*, p. 61; 'Polydimensionality. Giovanni and Giuseppe (1941), Second Dialogue', in: Meuwissen en Selvafolta, *Wiederhall* 6/8, p. 73.

het culturele vlak iets zei en niet tevens op een maatschappelijk en inhoudelijk vlak.¹⁴

Methodisch gezien wordt polydimensionaliteit gedefinieerd als een tendens tot het zoeken van een gemeenschappelijke noemer, 'relaties en associaties van ideeën, die in onze geest verschijnen als dimensies – relaties die op een specifieke manier zijn samengesteld en via overgangen en opeenvolgende bepalingen piramidaal opstijgen naar eenheid'.¹⁵ Deze definitie is zo gelukkig omdat ze in het geheel van een proces een overheersing door een afzonderlijke waarde onmogelijk maakt en het vraagstuk van architectonische identiteit niet in een gesloten en systematisch begrippenkader aansnijdt.

Als er systemen bestaan, zoals bijvoorbeeld de gulden snede als systeem van maatverhoudingen, dan is Cattaneo's argument dat een gebouw er nooit volledig aan kan beantwoorden. De eenheid van een gebouw dient op een ander vlak van denken te worden bereikt. Bij de bepaling van wat de vorm van een gebouw is zijn de afwijkingen of liever, alle vormen die niet in zo'n systeem passen van het grootste belang. Zulke vormen behelsen immers veel empirischer onderzoek. In zulke vormen is een architect wel gedwongen te laten zien wat zijn ware bedoelingen zijn – die met een meer systematische houding gemakkelijker te verbergen zouden zijn. Zo komt de schoonheid van het Parthenon niet voort uit een Vitruviaanse codex maar uit een naïeve wil om op elk vlak van het gebouw de vorm ervan daadwerkelijk op dat vlak te formuleren.¹⁶ Polydimensionaliteit leidt dan tot een bijzonder begrip van hiërarchie, namelijk tot de gedachte dat een systeem zou kunnen worden

beschouwd als een enkel begrip en behandeld als een enkele vorm. Als dit het geval is dan is er geen regel, geen orde meer. Dan is er geen wezenlijk onderscheid meer tussen een systeem en een meer enkelvoudige inventie. Alle worden evenementieel en kunnen door middel van een zelfde soort tactiliteit worden waargenomen.

Een echt scheppingsproces is de dingen maken om ze te kunnen laten gebeuren. Niet een ontwerp maar het materiaal van een gebouw is wat gebeurt. Het ontwerp is maar een deel van het werk.¹⁷ Toch wordt een gebouw niet door zijn materiaal gedefinieerd. Niet het materiaal is wezenlijk. Het is slechts een hiërarchische en polydimensionale piramide 'vertaald in muren'.¹⁸

Grondmetafoor

Cesare Cattaneo biedt een architectuurdefinitie die materieel is maar zich niet in dit materiaal uitput. Een primaat van 'maken' boven 'denken', wat doet denken aan Eupalinos' buitenstaanderspositie binnen Valéry's dialogen over waarheid en schoonheid, resulteert niet in een realisme van architectuur maar berust op porties tijd en volharding. De bouwkunst heeft geen innerlijke

¹⁴

Zie voor zijn kritiek op 'culturalistische' architectuur ook: Cesare Cattaneo, 'L'antibolscevismo', p. 1; Mantero, *Giuseppe Terragni*, p. 176.

¹⁵

Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe*, p. 33; 'Polydimensionality', p. 73.

¹⁶

Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe*, p. 193.

¹⁷

Ibidem, p. 66.

¹⁸

Ibidem, p. 33; 'Polydimensionality', p. 73.

beperking. Ze ontmoet alleen uitwendige weerstand.¹⁹ Tussen de materialen van een gebouw heerst geen dialectiek.

Bovendien is van belang dat op deze manier in Cattaneo's theorie een bouwwerk op zichzelf geen object van architectuur is. Alleen als activiteit is het een architectonisch onderwerp. Maar op haar beurt is architectuur geen representering van haar onderwerp, geen representering van een gebouw als gelaagde architectonische bezigheid op zichzelf, of het nu in de vorm is van ruimte of doos of vanuit wat voor fenomenologisch of psychologisch gezichtspunt dan ook. In de narratieve logica van de zich gecompliceerd herhalende tekst wordt een gebouw alleen aangeduid, zij het niet als begrip, systeem of object van zo'n logica, ook niet als analogie of metafoor. Een gebouw dient slechts als grondmetafoor die het de architect mogelijk maakt dat hij spreekt als architect. Er is geen begripsvorming rond een gebouw als object.

Als categorie is het gebouw in de tekst afwezig maar het spreekt in elke zin. Daarom is, omgekeerd, niet de personages maar wel het 'ik' van de architect in de dialogen een literaire ontwikkeling toebemeten. Geen 'ik' dat zich ontwikkelt als subject maar een dat in een narratieve logica zelf modificeerbaar is gedacht. Wat verandert is wie spreekt. Wat gelijk blijft is wat spreekt. Wat spreekt, dat is het bouwwerk, niet zoals het buiten klaar staat om waargenomen of in bezit genomen te worden. Het spreekt alleen in tekst, met tekst, in deze tekst – in dialoog dus.

Cesare Cattaneo en Vito Latis, 'Scuole d'architettura', in: *Quadrante*, juli-aug. 1935, nr. 27-28; 'Schools of Architecture (1935)', in: *Meuwissen en Selvafolta*, *Wiederhall* 6/8, pp. 12-15.