

Piranesi en het idee van de prachtige stad

Citation for published version (APA):

Wallis De Vries, J. G. (1990). *Piranesi en het idee van de prachtige stad*. [Dissertatie 1 (Onderzoek TU/e / Promotie TU/e), Built Environment]. Uitgeverij 1001. <https://doi.org/10.6100/IR345327>

DOI:

[10.6100/IR345327](https://doi.org/10.6100/IR345327)

Document status and date:

Gepubliceerd: 01/01/1990

Document Version:

Uitgevers PDF, ook bekend als Version of Record

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.tue.nl/taverne

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

openaccess@tue.nl

providing details and we will investigate your claim.

PIRANESI
en het idee van de prachtige stad

PROEFSCHRIFT
ter verkrijging van de graad van doctor aan de Technische Universiteit Eindhoven,
op gezag van de Rector Magnificus, prof. ir. M. TELS,
voor een commissie aangewezen door het College van Dekanen
in het openbaar te verdedigen
op vrijdag 7 december 1990 te 16.00 uur

door
JOHAN GIJSBERT WALLIS DE VRIES
geboren te Semarang

Dit proefschrift is goedgekeurd door
de eerste en tweede promotor

prof. drs. G. A. BEKAERT
en
prof. dr. E. TAVERNE

PIRANESI

en het idee van de prachtige stad

Colofon

© 1990, Gijs Wallis de Vries

Vormgeving: Villa Y, Den Haag
Zetwerk en druk: drukkerij Lakerveld, Den Haag

ISBN 90-71346-11-0

Uitgeverij Duizend & Een, Amsterdam

PIRANESI

en

het idee

van

de prachtige stad

Gijs Wallis de Vries

Inhoudsopgave

Voorwoord 6

I. Op zoek naar Piranesi's idee van de stad 9

Inleiding 10

Pertinentie van Piranesi's idee van de stad 10

Actualiteit van Piranesi's idee van de stad 12

Het subject Piranesi 14

Leven 14

Werken 20

Het object Piranesi

De receptie van Piranesi 24

De Neoclassicistische interpretatie 24

De Romantische interpretatie 31

De existentialistische interpretatie 32

De kunsthistorische interpretatie 33

Recente contextuele interpretaties 40

De receptie van het Marsveld 56

II. De architectuur van de stad 67

De theorie 68

Kruis en cirkel 68

Labyrint 71

Stedelijke feiten 73

De plattegrond van de stad 77

Hypothese, probleemstellingen en thema's 83

Hypothese 83

Elementen van de hypothese 83

Probleemstellingen 83

Moderniteit en historiciteit 83

Ruïne en utopie 83

Rede en verbeelding 83

Thema's 84

Het vriendelijk labyrint van de plattegrond 84

De ets als schrift van zintuig en zin 84

De bestemming van de architectuur van de stad 85

III. Queste parlanti ruine

Piranesi trajecten 87

Magnificenza ed Architettura: Piranesi's teksten 89

Prima Parte 89

Antichità Romane 91

Della Magnificenza ed Architettura 97

Parere su l'architettura 113

Ragionamento apologetico 117

Tectonische proportie en ornate gradatie 120

'Per mille versi': Piranesi's prenten

Fragmenten van een thematische analyse 122

Pianta di Ampio Magnifico Collegio: de vernieuwing 122

Covels van de Parere: de inscriptie 125

Aut cum hoc, aut in hoc: de tekening 127

Carceri d'invenzione: de oudheid 128

Frontispices en grotteschi: het perspectief op drift 131

Paestum: de vorm te buiten 133

Vedute en Antichità: de openbaarheid als sfeer 135

De val van Phaeton: de ruimte gepeild 138

IV. Amor Urbis

Analyse van het Marsveld 141

Opbouw van het boek 142

Voorplaat I 142

Dedicatio 142

Approbatio 144

'Il Campo Marzio dell'antica Roma' 145

Catalogus van de bouwwerken beschreven in de grote plattegrond van het Marsveld 147

Index van de ruïnes van het oude Rome en het Marsveld die voorkomen op de topografie van plaat III 149

Indices van de gebouwen van plaat III, fig. I, II en III en van plaat IV, fig. I, II en III 149

Voorplaat II 149

Plaat I, topografie van het Marsveld 149

Plaat II, de grote vogelvlucht van het Marsveld 149

Plaat III, topografie van de resten van de oude stad en het Marsveld 152

Plaat IV, de ontwikkeling van het Marsveld in drie plattegronden 153

Plaat V t/m XLVII 153

Plaat XLVIII, drie kleine vogelvluchten 153

Wandeling door Rome

Analyse van de grote plattegrond 155

De rivier en haar loop 156

Plaat V 157

Plaat VI 158

Plaat VII 159

Plaat VIII 162

Plaat IX 164

Plaat X 165

Typologie van de bouwwerken op grond van hun namen 167

Openbaar 167

Zuilengang (*porticus*) 167

Markt (*forum*) 167

Heilig 168

Tempel en heiligdom (*templum, sacellum, aedes*) 168

Graf (*sepulchrum*) en praalgraf (*mausoleum*) 169

Toneel, sport en lichaamscultuur 169

Theater, amfitheater en scheepsgevechtvijver (*naumachia*) 169

Renbaan (*circus, stadium*) en speelveld (*ludus*) 170

Sportschool (*gymnasium*) 170

Woonhuizen 171

Stadshuis (*domus*) 171

Buitenhuis (*horti, villa*) 172

Politieke en culturele gebouwen 172

Raadhuis of senaatsgebouw (*curia*), gerechtszaal (*basilica*), stemlokalen (*septa, diribitorium*), school, bibliotheek 172

Bedrijven 173

Schuur of loods (*horrea, minutia*), winkels en/of werkplaatsen (*tabernae, officinae*), bordeel (*lupanar*), scheepswerf (*navalia*), stapelplaats (*emporium*) 173

Openbare buitenruimte 173

Wegen, bruggen, triomfbogen, triomfzuilen, piramiden, obeliskken, fonteinen, standbeelden, zonnwijzerplein 173

Infrastructuur 174

Aquaduct (*ductus aquae, arcus ductus*), riool (*cloaca*), keermuur (*substructio*) 174

Tussenruimte 174

Velden (*prata*), bos (*lucus, nemus*) 174

Inhoud van de typologie op grond van de namen 175

Typologie op grond van de plattegrondvormen 177

Novitatem Meam

Poëtica van het Marsveld 180

Het probleem van de uitdrukking, de vorm en de functie 180

De hangende stad 182

De tussenruimte 184

De plattegrond 185

V. Città Pensile

Het Piranesi project 189

Het traject 190

Het project 191

Barokke opheffing 193

Register 196

Index 198

Voorwoord

Waarom Piranesi? Waarom Piranesi als architect, als stedenbouwer? Waarom een theorie over de architectuur van de stad van Piranesi?

Piranesi's Rome heb ik altijd prachtig gevonden: niet alleen zijn stadsgezichten maar ook zijn fantasieën, niet alleen zijn archeologie maar ook zijn ontwerp. Zoals hij het Barokke en het antieke Rome belicht, de herinnering laat leven en vitale grillen geeft, is geweldig intrigerend. Vooral het Marsveld, Piranesi's reconstructie van een deel van het oude Rome, vind ik sublim. Het heeft het karakter van het onbekende, zelfs onmogelijke, maar meet zich dankzij een sterk werkelijkheidsgehalte toch met het lot van de stad. De betoverende plattegrond van het Marsveld lijkt mij de sleutel tot Piranesi's idee van Rome, geliefde, wie hij het universum gunt.

Telkens geniet ik van Piranesi's platen en al zijn ze lang niet alle zo mooi, het is juist van hun gebundelde karakter, van die enorme boeken te samen, dat ik onder de indruk ben. Daarbij fascineren me ook zijn teksten. Wanneer ik Piranesi's werk beschouw, doemt er een grootse gestalte van even scheppende als vernietigende kracht op. Hij vernietigt zekerheden, schept verwachtingen. In de klassieke architectuur vernietigt hij dogma's, maar in wat dode traditie leek schept hij nieuwe levenskracht. Zijn werk geeft me een vermoeden van een andere stedenbouw, het zet tenminste een oude traditie in een licht dat aan de hier gladde, ginds doorgroefde oppervlakken van architectonische ruimten helder weerkaatst of tintelend verwijft en dan in een ontzaglijk duister verschiet. Is dat misschien de stad? Verwacht ik daar soms het wezen van de architectuur te begroeten?

Toen ik als student aan de Technische Hogeschool te Delft in 1974 en 1975 tijdens door Kees Völlemans opgezette studieprojecten over Florence en Rome uitgebreid en grondig kennis maakte met 'de architectuur van het humanisme'¹, werd ik geconfronteerd met het Marsveld van Piranesi dat het einde van de cyclus markeerde. Onmiddellijk wist ik dat ik van die uitzinnige plattegrond alles wilde uitzoeken. Het werd een reisdoel waarbij ik gaandeweg al het onmiddellijke van de intuïtie inruilde voor de middelaar van de theorie, stralende doch ook verblindende gids. Reeds had ik al die naïeve oordelen (die ook hun tijd moeten hebben) over een harmonische Renaissance, een overspannen Maniërisme en een overladen Barok van me afgezet en begon juist de tegenstelling, de spanning en gelaagdheid op te zoeken. Ik leerde in zwellende, brekende bewegingen, steile, duizeling-

wekkende afgronden, gestapelde lagen, ondermijnende, kantelende verschuivingen, spiegelgladde vlakken, wervelende draaiingen, eindeloze herhalingen, fijne nuances, gezochte metaforen en esoterische allegorieën, een behagen te scheppen waarvan de zintuiglijkheid haast niet meer lichamelijk doch vooral spiritueel werd. Het waren de apocalypsen van de theorie. Ik had een faustische kijk gekregen op al wat klassiek heet en mocht het humanisme vinden afgedaan. Er was immers geen slotsom, geen synthese, geen ideaal meer, tenzij de theorie, want in haar apocalyps ontwaarde ik de belofte. En gelijk Johannes op Patmos leek me de belofte een stad.

Mijn ideaal van de stad was als jongen gevormd door een zekere klassieke orde van delen van Den Haag en Haarlem. In Den Haag woonde ik vlak bij het Gemeentemuseum van Berlage waarvan de asymmetrische harmonie van de voorkant met de vijvers en de lyrische symmetrie van de axiale pergola aan de achterkant me dierbaar waren als terrein van spelletjes en fantasieën. De grotto in de tuinmuur naar de Adriaan Goekooplaan (thans Catsheuvel) deed me, voorzover ik me erin waagde, griezelen. Ik woonde vlak bij op de Stadhouderslaan en hield van ons huis, waarvan de overwegende horizontaliteit me achteraf aan Wright doet denken. Het stond aan de rand van het Statenviertel waarvan ik de straatwanden in Art Nouveau toen verschrikkelijk vond. Van het nabije door Zocher ontworpen villapark, het Van Stolkpark, achter de beeldschone Waterpartij, behaagden me slechts enkele Neoclassicistische villa's, terwijl de andere in mijn ogen door hun gebrek aan karakter zowel hun eigen tuin als het genot van hun omgeving verspeelden. Prachtig vond ik het Neoclassicistische Willemspark met het Plein 1813, waarvan ik de assen liefst had doorgetrokken. In Haarlem sprak me vooral de ontmoeting tussen stad en natuur aan bij de Haarlemmer Hout langs de Dreef en Paviljoen Welgelegen (waarvan ik later leerde dat Piranesi er een schoorsteenmantel voor had gemaakt). Ook aan een bezoek aan Londen bewaarde ik mooie herinneringen van klassieke architectuur. Ik hield van dagdromen, en bedacht harmonische steden, waarin de natuur grillig, de architectuur regelmatig was. Op het gymnasium tekende ik tijdens de lessen en onder het huiswerk heimelijk denkbeeldige steden, en ik herschiep half Heemstede, waar ik toen woonde, van een veel te los samenraapsel huizen en tuinen in een contrastrijker orde van architectuur en natuur. Maar ik wist niets van proportie. En wat wist ik van ornamentiek? De harmonie die ik zocht was stijf en saai gebleven. Hoe ik orde en beweging moest combineren, ritme was me onbekend. Op het gymnasium leerde je dat ook niet, hoe verfijnd het je ook toeruste om met tekst en wetenschap om te gaan. De grote plaats die daarnaast voor muziek werd ingeruimd wees op een andere dimensie die ook in het visuele hoorde. Ik voelde dat wat ik zelfstandig kon

¹Deze benaming voor de architectuur van de Renaissance en Maniërisme is van MANFREDO TAFURI, *L'architettura dell'Umanesimo*, 1969.

bedenken nog niet 'muzisch' was, het was niet bijster expressief. En ook wat inhoudsloos: over het stedelijk leven had ik suburbane ideeën. Mijn gevoelens over wonen hadden iets te maken met zomerse vakantiereizen: architectuur als natuur, schoon en stil. Er vond ook geen geschiedenis plaats. Pure utopie.

Dit kinderlijk ideaal van architectuur was voorbestemd om op de universiteit te ontaarden in braafheid (aangepast aan functionele programma's) en als banaal verworpen te worden. In mijn studententijd maakte ik verheugd kennis met het werk van Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe en Le Corbusier. Maar de Nederlandse architecten van De Stijl en de Nieuwe Zakelijkheid gaven me geen gevoel van de stad, die van Forum waren me te rommelig. Toen ik echter kennis maakte met het werk en vooral de ideeën van Aldo van Eyck en Herman Hertzberger, die toen professor in Delft waren, leerde ik een existentiële en expressieve benadering van de stad. Maar bij anderen werd ik gefrustreerd door wat voor menselijk doorging, maar eng aanvoelde, soms ecologisch heette maar nauwelijks de natuur kende, een stedenbouw die meestal zeurderig, plat en bekommerd van inhoud was en grof, ongearticuleerd en rommelig van uitdrukking (het vreselijke 'vlekkenplan'). In de stedenbouw keerde men eigenlijk het visuele de rug toe en werd louter verbaal. Planologie had me als jongen wel geboeid, als manier om groot te denken, maar niet als afkeer van het visuele dat aan ruimtelijke ordening eigen is. In die tijd reageerde men tegen de grootschaligheid, de monotonie, de leegte van de naoorlogse wederopbouw (iets waarvoor ik zelf mijn ogen min of meer had gesloten, hopende dat het een spoedig genezen kinderziekte zou zijn, maar ik verlangde niet naar 'kleinschaligheid'). Men had het over schaal. Maar nog steeds werd me geen begrip voor proportie bijgebracht. De mens heette namelijk de maat der dingen (niet als schepper, maar als poppetje, de mannequin wie het huisje moest passen). Zijn gedrag en zijn omgeving moesten versmelten tot een patroon dat eigenlijk mechanisch was. De mens heette daar centraal te staan, maar werd van zijn dromen en drang ontdaan. In dat 'humanisme' ontbrak geschiedenis, in die ecologie ontbrak kunst. Het was reactie, wellicht terecht, maar geen actie, het was kritiek, maar zonder theorie.

Discussies over de zin van geschiedenis bij ontwerpen bleven niet uit. Aan de bouwkundeafdeling van de Technische Hogeschool Delft verdedigde de sectie kunstgeschiedenis de boeiendste stellingen, omdat ze er ook de vraag naar de zin van kunst bij betrok. Ik mag me gelukkig prijzen dat ik met de reeds genoemde projecten over Florence en Rome in Italië belandde, waar ik zowel de braafheid als de ongearticuleerdheid afleerde. In de werken van Giotto en Arnolfo, Brunelleschi en Michelangelo, Bernini en Borromini zag ik opeens architectuur als taal in licht en ruimte. Rome vooral, geweldige stad! Heerlijk vond ik de

pleinen, die met hun ongelooflijk kunstmatige karakter in informele omgevingen liggen, terwijl de hele stad is doortrokken van natuurlijke tussenruimten. In voorsteden van Parijs zag ik tot mijn vreugde hoe de architect Emile Aillaud aan de Romeinse pleinen een moderne wedergeboorte toedacht, daarbij dichters eerde, en zich door Hölderlin liet treffen.² Dat alles vond ik nog sterker terug in het Marsveld van Piranesi. Wat zou hij daarmee hebben bedoeld, vroeg ik me af, zou hij mijn gids worden, of liever, metgezel? Helaas, zijn toelichting bleek ontwijkend, filosofisch teleurstellend, en zonder theorie. Onbegrijpelijk vond ik het dat Piranesi zich voor zijn vrijmoedige reconstructie, die toch haast een ontwerp was, en niet toevallig opgedragen aan Robert Adam, een jong architect die vervuld van de lessen van de oudheid zijn vrijheid in het moderne Londen zou beproeven, verontschuldigde en slechts archeologische plausibiliteit betoogde. Zou een lezing van zijn hele oeuvre uitkomst bieden? Maar ook zijn andere teksten leken merkwaardig ontwijkend, indirect. Ofschoon fel en gepassioneerd van toon (en dat hield mijn aandacht vast), belichtten ze slechts de oudheid, en dat in een achterhaald debat – terwijl Piranesi zich waar het zijn eigen ideeën betrof op de vlakte hield. Ik bespeurde toen althans in zijn pleit voor vernieuwing en variatie met behoud van proportie en gradatie niets bijzonders, tenzij een ironische buiging voor de traditie die hij juist bespote. Spot, dat was ook de interpretatie die de scherpzinnigste architectuurhistorici gaven van Piranesi's reconstructies en ontwerpen, waaraan onnavolgbare overpeinzingen, scepsis, galgenhumor of wanhopige wijsheid werd toegedicht.

Moest ik het stellen zonder de architectuurgeschiedenis die me op weg had geholpen? Moest ik mijn intellectuele zoektocht verlaten? Op de Piranesireceptie zal ik uitgebreid terugkomen, maar ik wil er op deze plaats alvast dit van zeggen. Ik was helemaal bekoord door de in een algemene theorie ingebedde interpretatie van Manfredo Tafuri. Zijn analyse was subliem doorgeconstrueerd. Alles had in een boog van Renaissance tot

²J'e peux dire qu'Apollon m'a frappé de sa lance' ('Und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen.'). schreef Aillaud als inscriptie op een felrode keermuur van het Place de la Lance, een 'Circus' met bordessen voor de omringende huizen, in Chanteloup ten Westen van Parijs. Het citaat van Hölderlin komt voor in een brief, aan zijn vriend Böhlendorff, 2 december 1802, waaruit een ongelooflijk intense blik op de natuur en het

wonen van de mensen spreekt. Anderhalf jaar later schrijft hij aan Leo von Seckendorff: 'Die Fabel, poetische Ansicht der Geschichte, und Architectonik des Himmels beschäftigt mich gegenwärtig vorzüglich, besonders das Nationale, sofern es von dem Griechischen verschieden ist.' Steeds beoordeelt hij het lot van 'het vaderland' aan de hand van en in tegenstelling tot de oudheid, vooral zijn dierbaar Griekenland.

Moderniteit zijn plaats, een openbaring! Maar het apocalyptische denken van Tafuri bleek slechts negatief, en zoveel ontzag dwong zijn theorie nu ook weer niet af die, als neo-marxisme, beduidend minder voorbehoud tegen onberedeneerde voorkeuren voor revolutie en vooruitgang had dan denkers zoals Benjamin, die me vooral door zijn Baudelairestudies een voorliefde voor de probleemstelling van het autonome kunstwerk had gegeven. Doch alles wat breed denkt en meeslepend betoogt heeft effect, en zo onderging ik Tafuri. Uiteindelijk ontsnapte ik aan al zijn stellingen van verlies, afwezigheid en vernietiging van zin, orde, vorm, ruimte, plek, geschiedenis en taal – stellingen die me een droevige wetenschap toeschenen – dankzij Gilles Deleuze. Deze Franse filosoof had, mede door de wijze waarop hij me liet kennismaken met Spinoza en Nietzsche, mijn denken ‘opgevekt’. Voor Deleuze waren problemen altijd positief. Ik ging op zoek naar een nieuwe probleemstelling. Welnu, er was nog een andere architectuurhistoricus die Piranesi voor het voetlicht bracht, niet via een algemene theorie, maar crudet genoeg voor veelzijdige historische verantwoording: John Wilton-Ely. Diens traditionele kunsthistorische analyse van contexten en invloeden enerzijds en tamelijk impressionistische analyses van het

talent van de kunstenaar en het effect op de toeschouwer anderzijds, waren in staat om losjes vitale aspecten te benoemen. Wilton-Ely zag Piranesi als hartstochtelijk ontwerper, die vernieuwing, vrijheid en verlichting bepleitte, weliswaar de traditiekende maar zich keerde tegen classicisme en academisme. Dat aanvaardde ik graag, doch de veronachtzaming door Wilton-Ely van het speciale, onherleidbare, ja, absolute van Piranesi, of zijn gezonde huiver voor theorie en metafysica, liet me wat teleurgesteld achter, maar ook vrij om een eigen interpretatie op te bouwen.

Centraal probleem was de terugkeer op het ontwerp, want ofschoon het me in dit onderzoek was te doen om de verheffing van Piranesi's prachtige stad tot idee, tot theorie, was het me steeds om de toets der praktijk te doen. Praktijk heeft niet alleen het natuurlijk primaat, maar ook de poëtische voorrang. Mijn theorie van de architectuur van de stad moest licht werpen op haar vitale, toegewijde, soms geduldige, dan weer woedende, nu eens vindingrijke dan weer traditionele, vaak jaloerse, toch vrijgeveige praktijk. Zelfs de theorie is haar maakwerk, haar poësis. Maar alleen de theorie weet dat.

I

Op
zoek
naar
Piranesi's
idee
van
de
stad

Inleiding

PERTINENTIE VAN PIRANESI'S IDEE VAN DE STAD

Kan in Piranesi's werk het idee van de stad pertinent heten? Daarmee bedoel ik niet te vragen of Piranesi's idee van de stad adequaat is aan de werkelijkheid van de stad, wat een te globale vraag zou zijn, maar of het adequaat is aan een gezichtspunt dat men ten opzichte van de stedelijke werkelijkheid kan innemen. De pertinentie van Piranesi's idee van de stad hangt af van het perspectief dat het zelf vergunt. Als het van de stad slechts dat behoudt wat pertinent is voor het perspectief waarin de stad is geschilderd en voortduurt, dan bezit het waarheidsgehalte.

Geeft Piranesi uitdrukking aan een stadsconcept dat voldoende diepgang en reikwijdte heeft opdat het zelfstandig benoemd mag worden? En is dit stadsconcept pertinent voor de stedenbouw, zijn theorie en praktijk? Getuigt niet juist zijn liefde voor de ruïne van het tegendeel? Is Piranesi niet vooral een grafisch kunstenaar die de architectuur en het landschap als motieven voor visuele composities benut? Heeft hij meer dan pittoreske affiniteit met de stad?

De overlevering wil dat Piranesi eens, nadat men hem ervan beschuldigde geen enkel benul van architectuur te hebben en slechts 'fantastische' perspectieven te tekenen, verantwoordelijk een geweldig ingewikkelde plattegrond heeft getekend. Waarschijnlijk betreft dit het *Collegio ampio e magnifico*, de enige plattegrond in zijn *Opere Varie*.³ De anekdote toont de woede van Piranesi wanneer men hem niet voor architect aanzag.

Maar is Piranesi stedenbouwer? Ofschoon men Piranesi steeds meer als architect is gaan zien, is de receptie van zijn werk minder bedacht op stedenbouw. Natuurlijk kan men om het *Campo Marzio* niet heen, maar dit werk geldt bijna steeds als te fantastisch om stedenbouwkundig te heten. Voorzover er al een stadsconcept in wordt gelezen, geldt dat als buitenissig, chaotisch of zelfs apocalyptisch. Kortom onbruikbaar tenzij in een hooggestemd betoog over de ondergang van de klassieke en de doem van de moderne architectuur. Bij uitzondering ziet men er iets heel creatiefs in, maar specificereert dit niet nader. Het stadsbeeld van Piranesi wordt geplaatst buiten de geschiedenis van architectuur en stedenbouw, een geschiedenis die zelf slechts in hetzij formalistische, hetzij functionalistische termen wordt begrepen, dat wil zeggen dat men een formele orde of een functioneel programma onderzoekt. Voor een fundamenteel idee van de stad wil ik bij Rykwerts studie van het idee van een stad⁴ te rade gaan: de stad als constructie van een wereld met universele aspiraties.

Piranesi's stadsbeelden dienen geplaatst te worden in het kader van zijn hele werk. Het is niet toevallig dat zijn werk niet uit losse platen, maar uit boeken bestaat, en dus op samenhang mikt – een oeuvre waarvan reeds de topografische aanpak stedenbouwkundige implicaties heeft. Piranesi's samenwerking met Gianbattista Nolli bij de vervaardiging van de beroemde kaart van Rome, en met diens zoon Carlo bij een kartering van de Tiberloop, overstijgt duidelijk het pittoreske aspect. Tegenover en naast het topografisch aspect is er het 'fantastische'. Piranesi documenteert zich ter plekke, ademt de *genius loci*, vertolkt een, veelal stedelijke, werkelijkheid van plaatselijke aard, maar gaat verder en verzint 'capriccio's' en gist reconstructies.

Het archeologisch aspect van Piranesi's werk draagt veel bij aan het idee van de stad. In zijn archeologisch onderzoek is namelijk niet alleen de ruïne van het enkele gebouw, zijn opmeting, zijn constructieve, stilistische en functionele analyse, alsmede de datering ervan, maar ook de ligging in de omgeving belangrijk. Een ruïne brengt hem op het spoor van een heel stedelijk territorium. Zo reconstrueert Piranesi zowel ondergronds als bovengronds het verloop van de aquaducten in Rome. Bovendien vervaardigde hij complexe plattegronden van zijn reconstructies: zoals van het Forum, het Kapitol, de Palatijn, de Thermen van Tito, die van Caracalla, en die van Diocletianus, de *Castra Praetoria*, het *Nymphaeum* van Nero en tenslotte het hele Marsveld.⁵ Daarbij vormen de brokstukken van de antieke stadsplattegrond, de *Forma Urbis*, de intrigerende puzzel die Piranesi voor het eerst confronteert met de actuele en exacte plattegrond van Rome (de puzzel is tot op heden onopgelost).

Ieder idee van de stad behoeft zowel visualisering als beredenering. Beide moeten niet alleen precisie maar ook een open vizier hebben. Omdat voor Piranesi de evocatieve visualisering in plattegronden, aanzichten en doorsneden, hebben velen het architectuur- en stadsconcept van Piranesi als subjectief geïnterpreteerd. En de plattegrond van het Marsveld wordt als fictief gezien. Voorts mist men bij Piranesi de verbale uitleg van zijn 'fictie'. Maar Piranesi wijst er zelf op dat hij perspectieven benut als middel om uit te leggen wat in woorden te omslachtig is. De meeste woorden wijdt hij dan ook aan de systematiek van het onderzoek (vondsten, meningen van derden, hypothesen). Daarbij geldt de plattegrond als iets objectiefs, ofschoon hij zich in het Marsveld zulke grote vrijheden veroorlooft dat moderne archeologen deze plattegrond als ongegrond kenschetsen.

³Zie mijn analyse in hoofdstuk III. De anekdote stamt van de architect William Chambers, (afb. 19)

⁴Zie hoofdstuk II.

⁵Ook in andere archeologische studies (rond het Albaanse Meer, Castelgandolfo, Cosa, Villa Hadriana) neemt de

plattegrondstudie een belangrijke plaats in.

Maar als we nu Piranesi's methode begrijpen, een methode die begint met empirisch onderzoek van resten, brokken, sporen en tekens in het terrein, de topografie, en dan overgaat tot vergelijking met bouwwerken die beter bewaard zijn gebleven, de architectonische analyse, waarbij alle interpretaties van de oude Romeinen zelf en van latere geleerden worden geïnventariseerd, de doxografie, en tenslotte een gissing van eigen makelij wordt gemaakt, de conjectuur, dan moeten we ook in zijn stoutmoedigste reconstructie geen romantische dromerij zien, maar een aan feiten en meningen toetsbare hypothese, een 'verlicht' idee. De Piranesiaanse reconstructie is dan ook enerzijds getekend (vogelvlucht, plattegrond), anderzijds beredeneerd (raadpleging en bespreking van overlevering en studies over plaatsnamen, gebiedsgrenzen, gebruiken en gebouwen, chronologie etc.). Te midden van de doxografie omtrent het oude Rome neemt de mening van Piranesi echter een bijzondere plaats in, namelijk op de waterscheiding tussen literaire eruditie, scheppende kunst (vooral architectuur) en empirische wetenschap (archeologie).

Piranesi heeft zich altijd architect genoemd. Maar aangezien hij vooral heeft getekend en geschreven en haast niets gebouwd (een café en een kerk), gaat hij in de eerste plaats door voor etser. Tijdgenoten trokken zijn titel 'architect' graag in twijfel. Sir Horace Walpole zag hem 'fierce as Michelangelo, savage as Salvator Rosa', hemelhoge bouwwerken tekenen, maar apprecieerde dit als gotische droom.

Of Piranesi nu wel of niet als architect wordt gezien, doet echter niets af aan de doorwrochtetheit van zijn idee van de stad, al schijnt het de meesten af te schrikken en de weinigen die zijn verleid te bestempelen tot misleiden. De combinatie van een Barokke beeldcultuur, wetenschappelijk graafwerk, erudiete speculatie, nauwgezette topografie en geschoold architectonisch ontwerp, maken Piranesi's idee van de stad wellicht te complex voor een eensluidende omschrijving van een stedenbouwkundig idee. Dat is echter wel degelijk wat ik me voorneem te doen.

Om te weten of Piranesi's werk een pertinente plaats in de stedenbouw verdient, moet zijn hele visuele en verbale oeuvre worden geanalyseerd. Piranesi visualiseert zijn denkbeelden immers niet alleen, hij verwoordt ze ook. Hij betoont zich een fel debatteur in het Neoclassicisme, aan de wieg waarvan hij zelf staat. Zijn erudiete en polemische verhandeling over de Romeinse architectuur, '*Della Magnificenza ed Architettura de Romani*', zijn ironische dialoog van Protopiro en Didascalo, '*Parere su l'Architettura*', zijn verdediging van het creatieve genie dat in staat is te putten uit de Egyptische en Romeinse architectuur, '*Ragionamento apologetico*', vormen zeker niet het naadloze systeem en evenmin de afdoende uitleg bij zijn visuele werk,

maar ze betogen wel degelijk objectieve regels in de functie van de architectuur (techniek en nut), en subjectieve vrijheid in haar schoonheid, al kent ook die haar regels: proportie en gradatie. De esthetiek is dus ook niet zo subjectief. Juist in de objectiviteit van architectuur ontwaart hij sublieme schoonheid. Zo is het beslist niet alleen in het ornament dat Piranesi zich esthetisch inventief toont, maar ook in de constructies en plattegronden en vooral in de stedenbouw.

Piranesi's associatieve evocatie van de oudheid is subjectief, maar gelouterd door een analyse van wetenschappelijke aard. Piranesi is in de ware zin een vertegenwoordiger van de Verlichting. Wetenschap wilde toen zeggen: 'feiten' als argumenten, maar ook: argumenten als 'ideeën'. Voor ons is zulke wetenschap wellicht ideologie. We kunnen haar echter ook opvatten als spirituele oefening, denkwerk, een intellectuele praktijk die niet uitwijkt voor de fantasie omdat ze 'ongegrond' is, maar haar onbevangen in het gelaat ziet omdat ze op de 'grond' steeds een nieuwe blik werpt.

Het *Campo Marzio*, dat het uitgebreidste getuigenis van Piranesi's idee van de stad is, presenteert de paradox dat het als plattegrond in de visualisering objectief oogt, maar dat het bij nader inzien zeer subjectief is. Het is een kaart die Piranesi's standpunt weergeeft, niet de werkelijkheid zonder meer. Ontzaglijk groot en labyrinthisch, is het op het eerste oog moeilijk de topografie van Rome te herkennen. Maar weldra doemen de oriëntatiepunten op, het Pantheon, de Engelenburcht, de renbaan waarop het *Piazza Navona* is gebouwd, het theater van Marcellus, en vele andere, in het Barokke Rome van destijds nog herkenbare resten van het oude Rome die ook thans nog aanwezig zijn. Daaromheen en daartussen weeft zich op Piranesi's plattegrond een ongelooflijke stad vol monumenten, zuilengangen, parken en tuinen. Doorgaande wegen ontbreken nagenoeg, soms dringt de natuur diep in de stad door, soms verdringen de monumentale complexen elkaar. Volgens Piranesi's toelichting geeft zijn kaart de toestand van het keizerlijk Rome weer (na de dood van Hadrianus, ergens in de 2-de eeuw n. Chr.). Zijn reconstructie is in de nagestreefde precisie en in de gewaagde visie nog steeds onvergelijkelijk.

Piranesi verenigde in een inductieve methode het objectieve van het spuurwerk met het subjectieve van de conjectuur. Het is dus niet juist om zo'n reconstructie te willen logenstraffen met de recentste vondsten en inzichten van de moderne archeologie (die zich ook een volstrekt ander doel stelt en bijvoorbeeld geen architectonische ambities heeft). Daarmee hebben we aan Piranesi geen recht gedaan en zijn architectonisch vermogen niet begrepen. Zonder Piranesi bleven de ruïnes dode dingen die nimmer tot de verbeelding zouden 'spreken'. Ongetwijfeld heeft dit een mythologische inslag. Omdat architectuur een 'stille

getuige' is, is ze mythe, want, zoals Vico, tijdgenoot van Piranesi, het verklaart: mythe zou zijn afgeleid van 'mutus', 'stom'.⁶ En mythen worden in de Verlichting niet 'ontmythologiseerd' maar 'filologisch' bestudeerd. De 'sprekende ruïnes' moesten hun pendant krijgen in sprekende reconstructies. Of eigenlijk zouden de ruïnes zonder die reconstructies nimmer hebben gesproken. Maar nooit zouden ze hebben berust in hun rationalisering, doch koppig hebben gezweven.

Daarom is het evenmin juist om Piranesi's werk slechts te willen situeren in een eeuwenoude traditie van topografische reconstructies van het oude Rome (Ligorio, Bianchini), want die missen de aandacht voor het zwijgen van de ruïnes, missen de realistische spanning van Piranesi's hypothese.

En het is ook weer niet juist om na een formele lezing, die een zekere chaos en willekeur van vormen vaststelt, over te gaan tot een interpretatie die is ontleend aan de moderne cultuur van de grote stad en het heeft over de vervreemding van het humanistisch denken en voelen ten opzichte van de kapitalistische productie, over de schok van het traditionele bewustzijn, over de afstomping van de esthetische ervaring ten gunste van ontgoochelde geblaseerdheid, en over het verlies van naïef vertrouwen in de betekenis der dingen die plaats maakt voor cynische alertheid te midden van cybernetische signalen van informatiesystemen. Zulke analyses zijn heimelijk verkleefd aan een formalistisch classicisme, al roepen ze de heerschappij van de willekeur uit. Zo is de briljante analyse van Tafuri niet in staat om het *Campo Marzio* anders te waarderen dan in termen van het bezweren van het verlies van de klassieke orde die het zou bespotten en de vlucht voor de moderne functionaliteit die het zelf zou oproepen.

Vastere grond bezit de analyse van Wilton-Ely, die, hoewel minder scherpzinnig, biografische, contextuele en formele analyses combineert en in Piranesi's werk een poëzie van bewust gekozen en empirisch onderbouwde vrijheid van ontwerp ziet. Doch Wilton-Ely formuleert geen idee van de stad en bedt de analyse niet in een algemeenheid in en onthoudt zich van absolute uitspraken. Elegant als zijn inzichten zijn gepresenteerd, ze blijven te relativistisch, te 'kunsthistorisch'.

Ik wil in mijn onderzoek aantonen dat voor het begrip van Piranesi's werk het idee van de stad een pertinente categorie vormt, en, omgekeerd, dat voor het idee van de stad Piranesi's werk pertinent is. Ik noem Piranesi's stad prachtig om aldus een toespeling

te maken op het sublieme waarover Piranesi expliciet heeft geschreven, en dat zich impliciet heeft uitgedrukt in het clair-obscur dat zijn roem uitmaakt. Ik stel dat Piranesi een welbepaald idee van de stad ontvouwt, dat, ondersteund door een verbaal betoog, maar vooral visueel uitgedrukt, in staat is op geschiedenis, theorie en praktijk van de stedenbouw een verbaazend actuele kijk te geven.

ACTUALITEIT VAN PIRANESI'S IDEE VAN DE STAD

Om te weten of de stedenbouw van Piranesi relevant is voor de huidige tijd, mochten we heel nauwkeurig nagaan hoe deze zich in de geschiedenis opstelt. Wij werpen uit het heden een blik op Piranesi. Onvermijdelijk brengen we onze vragen en oordelen mee, maar het zou wel eens verhelderend kunnen zijn om te weten hoe hij een blik zou werpen op het heden. We zouden zelf een Piranesiaanse blik op het heden kunnen trachten te werpen. Hoe zien we de stedenbouw dan?

Volgens archeologen werd de stad in de Griekse en Romeinse oudheid, maar ook daarvoor al, en eigenlijk over de hele wereld, gedacht uit een stelsel van wegen dat op de zon gericht was en dat in een gesloten vorm midden en rand op elkaar betrok. De (ideale) stad was axiaal en concentrisch. Aan de binnenkant bepaalde deze configuratie de gebouwen in kavels en de straten ertussen in kwartieren, terwijl aan de buitenkant de gesloten vorm de relatie met de omgeving (de akkers, de weiden, de landwegen, en de natuur) ordende als tegenstelling. In de loop der tijd kon de stad deze grondslag overwoekeren. Dat gebeurde in de Middeleeuwen. De Renaissance spiegelde de stadsvorm opnieuw axiaal en concentrisch aan de kosmos. Het Maniërisme maakte er een complex en reflexief spel van. De Barok verkende de perspectivische, oneindige, excentrische, diagonale dynamiek ervan.

Bij Piranesi opeens niets van dit alles. Zijn *Campo Marzio* doct zich ten opzichte van de traditie van de ideale stad als chaos voor. Geen stelsel, geen midden, geen rand. Geen stadsvorm! Maar bij nadere studie is er sprake van een complexe orde. De Barokke as, die zowel symmetrisch als dynamisch is, en het Barokke plein, dat een pulserende ruimte vormt, keren erin terug, terwijl Piranesi ook grandioze axiaal-symmetrische complexen in verbluffende collages introduceert, vernieuwingen die bijvoorbeeld op de reeks van Romeinse fora, de thermencomplexen of de *Villa Hadriana* zijn geïnspireerd. Maar er is meer.

Stedenbouw geeft gestalte aan een idee van de wereld, de bestemming van de mens in de kosmos. De kosmische 'oriëntatie', dat wil zeggen de gerichtheid op de zonsopgang, is daarbij even belangrijk als de relatie met de omgeving, een heuvel, een

⁶GIOVANNI BATTISTA VICO, Napoli-taans geschiedfilosoof, 1688 - 1744. Komt nog uitgebreid aan de orde.

rivier. Steden die daarin niet slagen doen onbehaaglijk aan, wekken verveling, of onverschilligheid. Joseph Rykwert heeft in zijn (later te behandelen) studie over het oorspronkelijk idee van de stad aan de hand van vooral de oude stedenbouw van de Middellandse Zee, en Rome in het bijzonder, duidelijk gemaakt dat op de hemel georiënteerde assen en een in de aarde geploegde omtrek tijdens een gewijde stichting maar ook bij plechtige en feestelijke herdenkingen, de terugkerende elementen van de stadsvorm zijn. Ze vormen de kosmische grondslag van de stad. Ze zijn niet functioneel maar ritueel, ze zijn niet rationeel en objectief, tenzij menselijkerwijs. Steden zijn de bezielde voortbrengselen van aan ons lichaam ontsproten verbeelding over het lot van ons verblijf op een planeet die we de Aarde noemen. Voor het wetenschappelijk denken zijn aarde en hemel weliswaar reëel genoeg, zowel in economisch-ecologisch, als in natuurkundig opzicht, maar tegenwoordig kunnen we er lijkt het slechts metaforisch aan denken. Aarde en hemel zijn geen letterlijke elementen meer waarmee we ons bestaan 'verwoorden' en waarin we ons bestaan 'verbeelden'. Onze horizon is veel functioneler dan die van het uitspannel, onze plaats veel functioneler dan die van de grond.

In de moderne stad, die de figuur van een agglomeratie, vlek of klontering, heeft aangenomen, die zijn oriëntatie afleidt van verkeerscirculatie en de zon hoogstens functioneel ziet, is de grondslag van een axiaal stelsel en een concentrische configuratie zinloos geworden. (Voorzover ze bestaat, bewaard gebleven uit vroeger tijden, fungeert ze slechts in de beschermde 'historische' stad.) Ook de polariteit van openbaar (de straat) en privé (het bouwperceel) bestaat niet meer echt: noch die van de gevel die het interieur verborg voor het exterieur waaraan het een representatief gezicht toonde, noch die van de straat die de openbare sfeer van de cultuur was en dan ook het gezicht van de gebouwen naar zich toegekeerd wist. In de moderne verkeerscirculatie is de straat afgedankt en opgeheven, de representatieve sfeer is opgegeven ten gunste van de cybernetische. En de gevel is transparant geworden en dient slechts de regeling van de lichttoetreding en energiehuishouding. Haar transparantie, eigenlijk haar afwezigheid, is tot esthetiek verheven.

Voor de traditie waarvan de bestemming zoek is, voor de moderne metropool die haar expressie kwijt is, biedt het *Campo Marzio* een poëtische uitkomst. Noch de traditionele perspectivische representatie, noch de experimentele cybernetische transparantie, geven het lot van de stad een poëtisch verloop. Het Piranesiaanse op het oude Rome geïnspireerde stadsconcept ontslaat het perspectief uit de axiale hiërarchie en onthet de straat uit het gesloten stelsel zonder te vervallen in abstracte homogeniteit, en zonder het veld van permanente circulatie in te stellen, want het gaat uit van een veelheid aan centra en een

openheid van omtrek. De centra zijn prachtige complexen, grote openbare bouwwerken die hun eigen straten, pleinen, tuinen, zuilengangen, terrassen en vijvers bezitten; eigenlijk verliest het woord centrum zijn betekenis, want het gaat om de veelheid zelf, de heterogeniteit, de verbindingen, en het 'perspectief' van de kaart die ons het idee van al die vertakkingen geeft. Tussen die complexen ligt de grond, onbebouwd, vaak leeg en wild gelaten: helling, rivierbedding, veld, bos – hier voel je de aarde. Is er dan geen verkeer? Niet in de zin van circulatie. De stad ademt een sfeer van verpozing. Er is wel een vernuftig, nuttig en vooral prachtig geheel van aquaducten en riolen, ondergronds en bovengronds, dat van de stad een hangende stad, *città pensile*, maakt, een stad waar je onderdoor en overheen kunt varen, of – waarom niet – rijden. Dit hangende stadsconcept is toch heel modern?

Er is in het *Campo Marzio* geen stelselmatige orde die naar een stichting verwijst en die bewaakt blijft. En het is ook geen inplanningsprocedures bijstelbare orde van organische en functionele verbanden. Maar het is evenmin chaos. Het is de orde van de ontmoeting.

De ontmoeting van openbaarheid en privésfeer geschiedt schijnbaar ongeordend. Huizen staan overal tussendoor, maar ze zijn wel degelijk herkenbaar. Er is sprake van ongedwongenheid en intimiteit. Maar er heersen wel degelijk manieren in de omgang. Grote villa's zijn eigenlijk openbaar: met dierentuinen, bibliotheken en restaurants overstijgen ze de verhouding gastheer-gast verre, terwijl ze er alle galanterie van bewaren. Straten hebben hun eigen allure, ze dienen meer de flaneur of de stoïcijnse filosoof, dan de forens. Wie zich van huis naar werk moet spoeden neme deel aan ondergronds of bovengronds verkeer, de grond is er te rustig voor. De grond is overigens, buiten de lege tussenruimte, in de complexen 'opgeheven': in sierlijk plaveisel, majesteitelijke trappen, spiegelende vijvers, klaterende fonteinen, gebeeldhouwde terrassen en wolkenkrabbers in de dichtertelijke zin van het woord, waarop soms nog cypressen staan. En de gevels? De Piranesiaanse gevel is opaak en plooit, vrij van de rooilijn, aan de ene kant intiëmer het interieur, en aan de andere kant uitgelatener het exterieur. Deze architectonische ontplooiing is Maniëristisch en Barok. Piranesi ontleent haar aan Michelangelo, Peruzzi en vooral Borromini. De moderne stad heeft de altijd wat schemerige suites opgeheven ten gunste van doorzonde vertrekken, en heeft de intimiteit geofferd aan communicatie en informatie. We willen niet terug naar vroeger, maar er is een poëtische oplossing voor het onbehagen dat het transparante en functionele interieur scheidt: het indirect belichte, indirect toegankelijke, indirect communicerende vertrek van een contemplatief interieur. Piranesi's *Carceri* en *Cammini* vertolken deze mogelijkheid in twee uitersten. Hoe dan ook, de gevel, zoals

Het subject Piranesi

Piranesi er in de *Parere* ontwerpt, die raadselachtig inspeelt op de binnenwereld die hij aan de blik van buiten onttrekt, weet het oog te verlokken dat zich voelt aangetrokken door de expressie van de plaats, de *genius loci*.

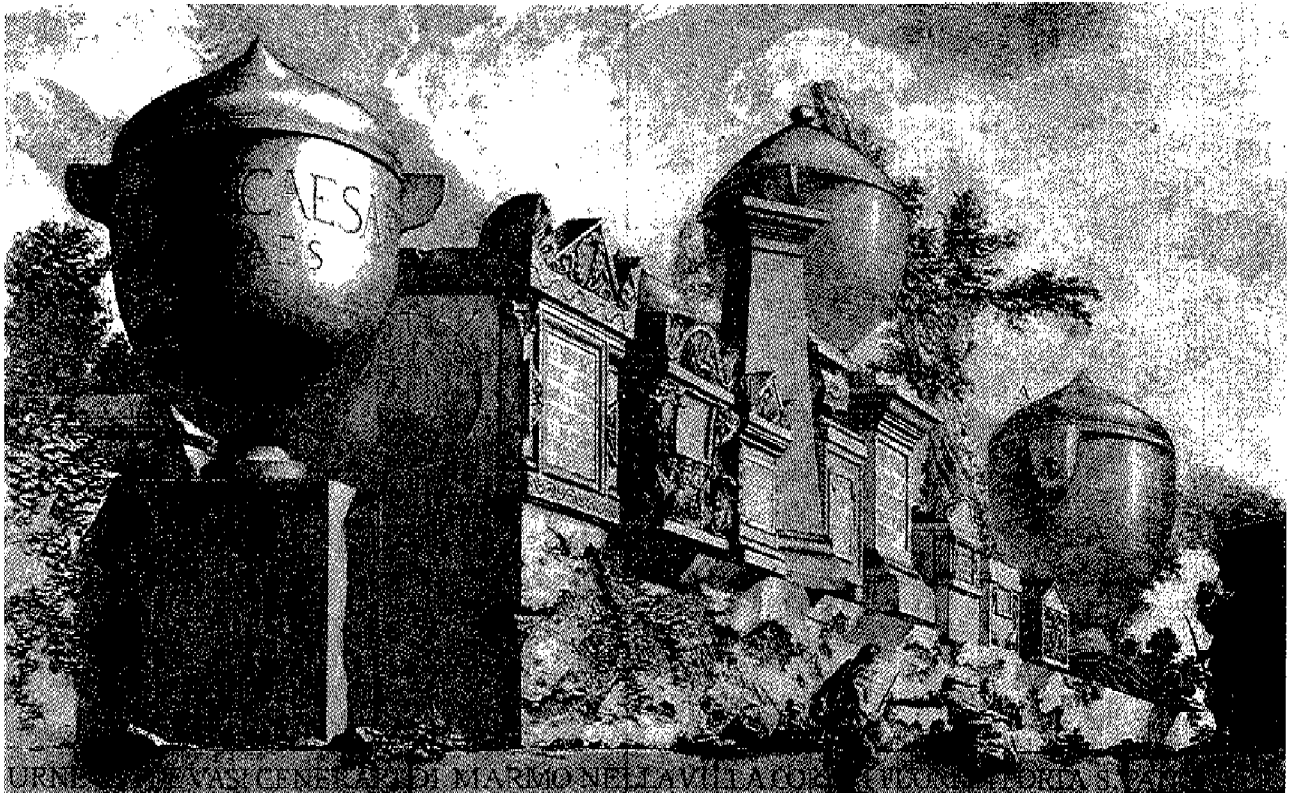
De stad is de meest doordachte verblijfsruimte die we bouwen tussen aarde en hemel te midden van licht en stof, water en lucht. Hoe Piranesi zich dat voorstelt wil ik in deze studie duidelijk maken. Het is een bij uitstek modern voorstel dunkt me, bewust van de grondslag rond de Middellandse Zee die we klassiek noemen, maar niet gehecht aan een naïeve verzekering van het eeuwige, evenmin pathetisch strijdend voor een utopie, maar dichtertlijk zinnend op een werk, waarvan in het verloop tussen onbekende oorsprong en onbekende bestemming de lyrische en epische wendingen hun plaats hebben. Maar de tragische cesuur van het actuele conflict tussen de werkelijke en de mogelijke stad is de esthetische expressie van de vreugde van het idee, de virtualiteit van de prachtige stad.

Leven

Venetië is de geboortestad van Piranesi, Rome de stad waar hij werkte en Londen de stad die in zijn gedachten leefde. Vlak voor zijn dood heeft Piranesi in een brief aan een zuster in Venetië geschreven waarom hij deze stad had verlaten, naar Rome was gegaan en eigenlijk zijn hoop op Londen had gevestigd. In de woorden van Pietro Biagi,⁷ die de brief overlevert en samenvat luidt Piranesi's verklaring als volgt: 'Hij vleit zich dat de genius

⁷PIETRO BIAGI, Sull'incisione e sul Piranesi, 1820; Biagi's samenvatting van de brief als document opgenomen bij ALESSANDRO BETTAGNO red., Piranesi; incisioni-rami-legature-architetture, catalogus van de tentoonstelling door de Fondazione Cini gewijd aan Piranesi, red. A. BETTAGNO, 1978, p. 6.

1. Plaat LVII, *Antichità Romane II*, 'Urne.. della Villa Corsini'.



van Rome hem had geïnspireerd om de overweldigende grote werken die op een kwade dag in louter puin dreigden te eindigen openbaar te maken, opdat er door hem mooi geëetste waardige exemplaren van overbleven. Hij noemt zich zoon van Rome, omdat zijn talent alhier werd geacht voor wat het waard was, en omdat hij dankzij dit feit een aanzienlijk fortuin had gemaakt, en was gedecoreerd met de titel van ridder. Hij overlaadt de Italianen van de achttiende eeuw met beledigingen, verwijt hun de kleingeestigheid en traagheid, en steekt de loftrumpet over de vrijgevigheid van de Engelse natie en de moeite die zij deed om alle ondernemingen die de literatuur en de kunsten ten doel hadden te beschermen, verklaarend dat als hij zich een vaderland moest kiezen hij Londen boven alle andere ter wereld zou verkiezen. Omdat hij Venetië, zijn vaderland, als balling had moeten verlaten, zo verklaart hij, zal hij er nooit terugkeren, des te meer aangezien deze stad, ofschoon getooid met de prachtigste gebouwen en schilderijen, geen toneel was dat vermocht de sublimiteit van zijn grootse concepten te laten ontplooiën, gelijk dat Rome wel was..'

Gianbattista Piranesi werd, getuige de doopakte van 8 november 1720, geboren op 4 oktober van dat jaar in een dorpje vlakbij Venetië, Mojano di Mestre. Waarom zijn ouders, 'Anzolo Piranesi', een metselaar ('*tagliapietra*'), en Laura, geboren Lucchesi, naar Venetië waren gekomen om hun zoon te dopen is onbekend, misschien kwamen zij zich er juist vestigen, misschien woonden ze er al maar waren ze op reis geweest, naar Pirano (tegenover Venetië aan de Joegoslavische kust), ongetwijfeld de plaats van hun herkomst. Zijn ouders vroegen een edelman als peetvader, Zuanne Vidimann⁶, en ze hebben hun zoon naar hem vernoemd: 'Zuanne Battista'. Daarmee wilden ze hun zoon ongetwijfeld bescherming in de maatschappij bieden.

Venetië was een republiek, zelfstandig en welvarend, maar over het hoogtepunt van haar macht heen. Giovanni Battista kreeg een opleiding als architect. Hij leerde vooral tekenen, praktische kennis deed hij op bij zijn oom, Matteo Lucchesi, die een tamelijk bekend architect was en werkzaam bij de republikeinse waterstaat, de *Magistrato delle Acque*. Lucchesi was ook een intellectueel en debatteerde met andere architecten over het

⁶Vidimann = Widmann. In Venetië staat een paleis Widmann. Er bestaat ook nog een Villa Widmann, thans Borletti, in Bagnoli. Het is een van de grote 'Ville Padovane', in 1670 gebouwd door Baldassare Longhena, de bekendste Barokke architect uit Venetië. In de 18-de eeuw veranderde de villa in 'antieke' stijl, met een

theater en een tuin met beelden van Antonio Bonazza. Een en ander geeft ons een wenk dat Piranesi van meet af aan tot een creatief cultureel milieu hoorde. Zijn peetmoeder ('comare') was Madalena Fachinetti, geboren Palliotti. Zie voor facsimile en transcriptie van de doopakte, A. BETTAGNO, Piranesi, op. cit., p. 3.

wezen en de oorsprong van architectuur. Zijn oudste broer, Angelo, is monnik geworden, en heeft, naar verluidt, zijn jongere broer Latijn geleerd. Zo voorbereide de jonge Piranesi zich ook voor de theorie.⁹

Op jonge leeftijd vertrok Gianbattista Piranesi naar Rome als tekenaar in het gezelschap van de nieuwe Venetiaanse ambassadeur, Francesco Venier. Hij mocht onderweg en daarginds gezichten ('*vedute*') tekenen. Maar zelf vatte hij vooral liefde voor de ruïnes op. En hij bleef in Rome en ging bij Giuseppe Vasi, een beroemd vedutist, de kunst van het etsen leren. Weldra werd hij zijn rivaal, ofschoon een boze Vasi had gezegd dat Piranesi toch te veel schilder was om een goed etser te worden. Juist zijn flukse, expressieve 'streken' zouden hem echter tot een ongeëvenaard etser maken. Intussen bleef Piranesi zich architect noemen. Zijn roeping om zolang hij niet 'groots' kon bouwen in de leer te gaan bij de 'sprekende ruïnes' van de oudheid en hun voorbeeld door eigen ontwerpen in de vrijheid van het medium van het perspectief tot leven te wekken, verklaarde hij in zijn eerste zelfstandige publicatie, de '*Prima parte di architetture e prospettive*'.

In de mooie tuin van de Villa Corsini zit een klein gezelschap mensen te praten aan de voet van wonderbaarlijk grote vazen uit de oudheid, mogelijk verdiept in vragen over de herkomst, de betekenis en de kunst ervan. Het tafereel is afgebeeld op een plaat van Piranesi in zijn boekwerk over de oudheden van Rome (afb. 1). Iemand gebaart heftig, een ander is juist komen

⁹Zie JOSEPH RYKWERF, *The first moderns*, 1980, hoofdstuk 8. Carlo Lodoli was de eerste die het begrip functie voor de moderne architectuur definieerde. Piranesi moet deze definitie hebben gekend. 'It seems fair to say that he was Lodoli's most brilliant and influential pupil.' Rykwert documenteert deze bewering uitgebreid. 'Whether it was through Poleni and Lucchesi, or through Temanza, or even his brother, Angelo, Piranesi came into contact with Lodoli. This contact led to a firm friendship and presumably some correspondence.' En in een noot: '(Memmo asserts that Della Magnificenza ed Architettura de' Romani by the Cavaliere Piranesi, which was published several months before Lodoli died and which was sent to him as a present by the author, who was his friend.. The friendship must have been of old date since Lodoli hardly left Venice after

1740, and Piranesi did not return after 1743.' En verderop: 'But the connection with Lodoli and his circle has been difficult to establish. Too many authorities accepted Algarotti's account of Lodoli's theory and could not reconcile his apparent condemnation of ornament with Piranesi's immoderate addiction to it. But as I have already suggested, Lodoli did not find ornament damnable at all.' Een belangrijke schakel is Andrea Memmo, leerling van Lodoli, wiens belangrijkste architectonische monument de herstructurering tot een soort Romeinse 'Naumachia' van de Prato delle Valle in Padua is, zichtbaar op een ets van Francesco Piranesi, de zoon van Gianbattista, en nog steeds bestaand. In hoofdstuk 9 vervolgt Rykwert zijn poging om Piranesi in te schrijven in de voorgeschiedenis van de moderne architectuur.

aanlopen en luistert aandachtig, een derde kijkt dromerig, een vierde kritisch. Rechts op de voorgrond staat nog een figuur, krom van ouderdom, meer een teken dan een persoon, volmaakt contrast met het levendig gezelschap. In dit tafereel zie ik een autobiografisch document: de jonge Piranesi is op bezoek bij de tuinman van Prins Corsini, die deze enthousiasteling voor alles wat van de oude Romeinen nog over is, heeft binnengelaten, wellicht om hem een paar vragen te stellen namens zijn heer. Piranesi ziet de geweldige vazen, grafmonumenten zijn het, en wil ze graag onderzoeken en afbeelden. Hij begint over het oude Rome te vertellen. Maar dan valt zijn oog op de dochter van de tuinman, die nieuwsgierig komt kijken wie deze jonge man is. Met heldere blik hoort ze zijn vurige verhaal aan, en fantaseert er haar eigen wereld bij. Zij heet Angela Pasquini, en Piranesi wordt volgens de overlevering ogenblikkelijk verliefd op haar. Hij vroeg haar vader om haar hand, waarop ze zelf 'Ja!' antwoordde.¹⁰ Ze zou hem hebben doen denken aan de oude Romeinse schoonheden. Te midden van resten van de oudheid voelden deze jonge mensen zich aangetrokken door het beeld dat zij elkaar weerspiegelden van een verjongd Rome. Praktische kant van de gebeurtenis was dat Piranesi van haar bruidsschat het koper voor zijn platen kocht, hij was juist bezig aan een enorm werk, de *Antichità Romane*. In alle opzichten stond hun liefde en huwelijk dus in het teken van de 'regeneratie' van de oudheid.

Na te zijn opgeklommen van leerling tot zelfstandig etsen, en vlakbij de Spaanse Trappen een eigen bureau te hebben gevestigd, ontwikkelt zich zijn sociale positie als zelfstandig kunstenaar gunstig maar onstuimig. Hij geniet de gunst van de Paus, eerst van Benedictus XIV, daarna van de Venetiaanse Clemens XIII en zijn familie, maar ook van andere mecenassen uit kerkelijke en wereldlijke kringen. Tot de laatste behoren eveneens buitenlanders, voornamelijk Engelsen, onder wie Lord Charlemont. Deze wilde aanvankelijk Piranesi's boek over de oudheden van Rome helpen financieren, maar kwam zijn beloften niet na toen het werk eenmaal voor publicatie gereed was. Nadat Piranesi op herhaalde beleefde herinneringen geen antwoord had gekregen, maakte hij tenslotte de affaire openbaar. De open brieven tot zijn rechtvaardiging, *Lettere di Giustificazione*, vormen een schitterend document van het karakter van Piranesi, zijn weerbarstigheid, zijn woede, zijn trotse kunstenaarschap. In de openbare mening treedt Piranesi wellevend, vol plichtsbesef en plichtpleging, maar ook onbevangen en fier op. Hij wil de openbare mening respecteren, maar wat hij er respecteert is niet de mening, doch de openbaarheid. Hij vormt haar, maar volgt

haar niet. Vrije meningsuiting was nog gevaarlijk en niet politiek gewaarborgd. De censuur keurde alle boeken. Vrije meningsvorming vond in besloten kringen plaats, zoals in het genootschap *'Arcadia'* waarvan Piranesi lid was. Toch was de openbaarheid de enige arena voor de Verlichting. Die te betreden vergde echter behoedzaamheid en onstuimigheid tegelijk, het eerste om niet meteen te worden gediskwalificeerd, het tweede om te durven meedingen. Piranesi geniet de gunst van de heersers, en krijgt een ridderorde van de Paus, wordt benoemd tot lid van het *Londens Genootschap van Oudheidkundigen*, en tot lid van de *Accademia di San Luca*. Anderzijds raakt hij verwickeld in polemieken die hem plaatsen tegenover gerespecteerde opvattingen over rationaliteit en zuiverheid. Deze dubbele ethiek is niet hypocriet: nog in het eerbetoon aan de heersers verpakt hij zijn aansporing tot culturele vernieuwing, en in de polemiek tegen rationalisten en puristen houdt hij weer de eeuwige traditie hoog.

Afgezien van twee onlangs gevonden schriftjes met aantekeningen en schetsen, en een klein aantal brieven, zijn geen autobiografische geschriften overgeleverd.¹¹ Het beeld van Piranesi komt uit tweede hand. We kennen zijn karakter natuurlijk door zijn werk, maar zouden graag, juist in de eeuw van de Verlichting, de auteur over zichzelf hebben horen spreken, met de nieuwe zelfverzekerdheid, het onderzoekend zelfbewustzijn dat de eeuw kenmerkt. In de vroegste biografieën zijn enkele sprekende anekdotes overgeleverd, zoals de befaamde, waarin hij op een dag tegen een van zijn leerlingen had gezegd: 'Ik heb behoefte aan grote ideeën, en ik denk dat als ik de opdracht kreeg om een nieuw universum te ontwerpen ik dwaas genoeg zou zijn om eraan te beginnen.' De bevlogenheid van de ziener. Maar ook de magie van de kunstenaar die spreekt met zijn instrument: 'Ha! we zullen eens zien of jullie [koperen etsplaten] niet de zon van Italië kunnen weergeven! Jij daar, jij zal baksteen zijn, en jij marmer.' Trots op zijn handigheid had hij eens gezegd tegen de Franse schilder Robert die hem vergezelde bij het schetsen van ruïnes: 'het staat allemaal niet op papier, dat geef ik toe, maar de tekening zit in mijn hoofd, dat zult Ge merken op de ets'. Want hij beroemde zich erop ook van het 'mechanische' van het afdrucken van etsen een 'oorspronkelijk' werk te maken: 'Ik zou het heel erg vinden [om te werken naar gedetailleerde voorstudies]; ziet Ge niet dat als mijn tekening af was, mijn ets slechts een kopie zou worden; maar als ik op het koper het effect [van

¹⁰Over de schriftjes: ADRIANO CAVICCHI, SILLA ZAMBONI, 'Due "taccuini" inediti di Piranesi', in A. Battagno red. *'Piranesi tra Venezia e l'Europa'*, 1983. Met representatieve illustraties, ik heb de schriftjes kunnen raadplegen in de

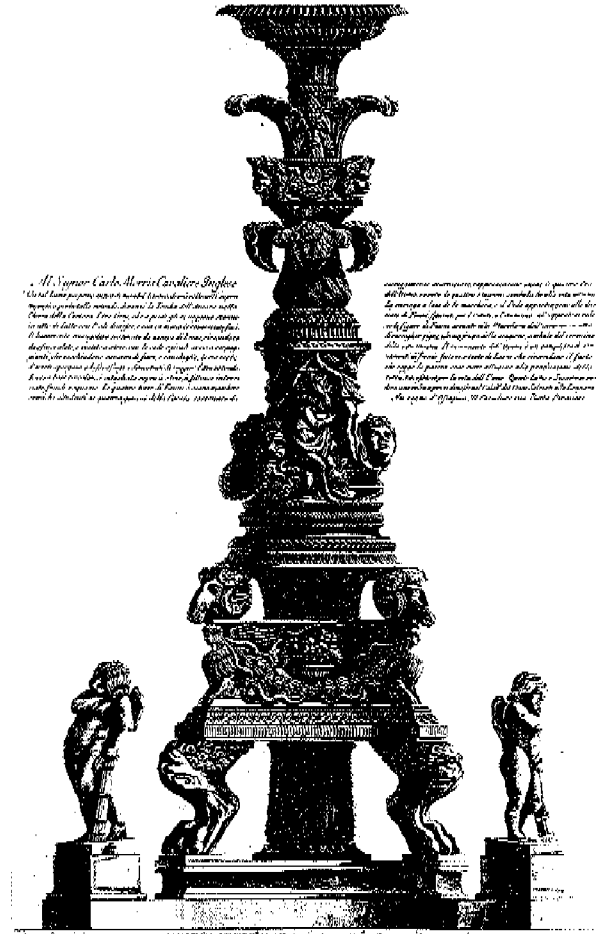
Biblioteca Estense in Modena, vond de betekenis marginaal, maar zou een ontcijfering van het handschrift toejuichen. Over de brieven: A. BERTAGNO, red. *'Piranesi, rami, incisioni.'*, 1978.

¹¹Zie de biografie van Bianconi die later aan de orde komt.

licht en schaduw] aanbreng, maak ik een origineel.' In hem verenigden zich de trots en de bescheidenheid van de zich uit handwerk en navolging bevrijdende kunstenaar die zich tot genie mag uitroepen.¹²

Piranesi had, lang voordat hij eraan overleed, last van een aandoening aan de blaas. In plaats van zijn ziekte te verzorgen stortte hij zich alleen maar meer in zijn werk dat hij vreesde onvoltooid te laten wanneer de dood hem eenmaal wegrukte. Stoïcijns onderging hij de heftige aanvallen vlak voor zijn dood, weigerde een arts te raadplegen en liet zich Livius brengen, de oude Romein die *'Ab urbe condita'* had geschreven, de enige in wie hij vertrouwen stelde. Het laatste ziekbed duurde acht dagen, en hij verdroeg het, in de woorden van Legrand, de biograaf: 'ogenschijnlijk nog rustig, te midden van zijn familie, ondanks de hevige pijnen die hij voelde en die hij tevergeefs wilde ontveinzen, bewarend over zijn toestand een wrede stilte voor zijn vrienden en kinderen, die zijn laatste wil hadden willen vernemen. Zijn doodsstrijd was kort maar vreselijk, zijn krachten woedden zo hevig in hem dat hij niet in bed wilde blijven.' 'Rust, zei hij, is een burger van Rome onwaardig, laten we nog eens kijken naar mijn modellen, m'n tekeningen en m'n koperen platen.''' Verschrikkelijker dan de dood te begroeten was het hem zijn levenswerk vaarwel te zeggen, en ofschoon hij wist dat zijn kinderen het zouden voortzetten was dat geen troost.

Het karakter van Piranesi komt dan ook minder uit in een reeks portretten (afb. 2-5), dan in het dubbele gedenkteken bij zijn graf, het ene, thans afwezige, dat zijn eigen werk was, en het andere, nog steeds aanwezig, dat zijn vrouw en kinderen hem



hadden toegedacht. De kandelaber, die zijn kinderen in 1799 meenamen toen ze naar Frankrijk emigreerden, komt al voor in een publicatie van Piranesi, *'Vasi, candelabri, cippi, sarcophagi, tripodii, lucerne ed ornamenti antichi'* daterend uit zijn sterfjaar 1778 (afb. 6). Zijn toelichting over de iconografie laat zich lezen als een epitaaf¹³: 'Het driehoekig basement, ondersteund door leeuweklauwen, op elke hoek een gevleugelde sfinx, is bekleed met plooiën, met spiraliserende ofwel slangachtige staarten, die

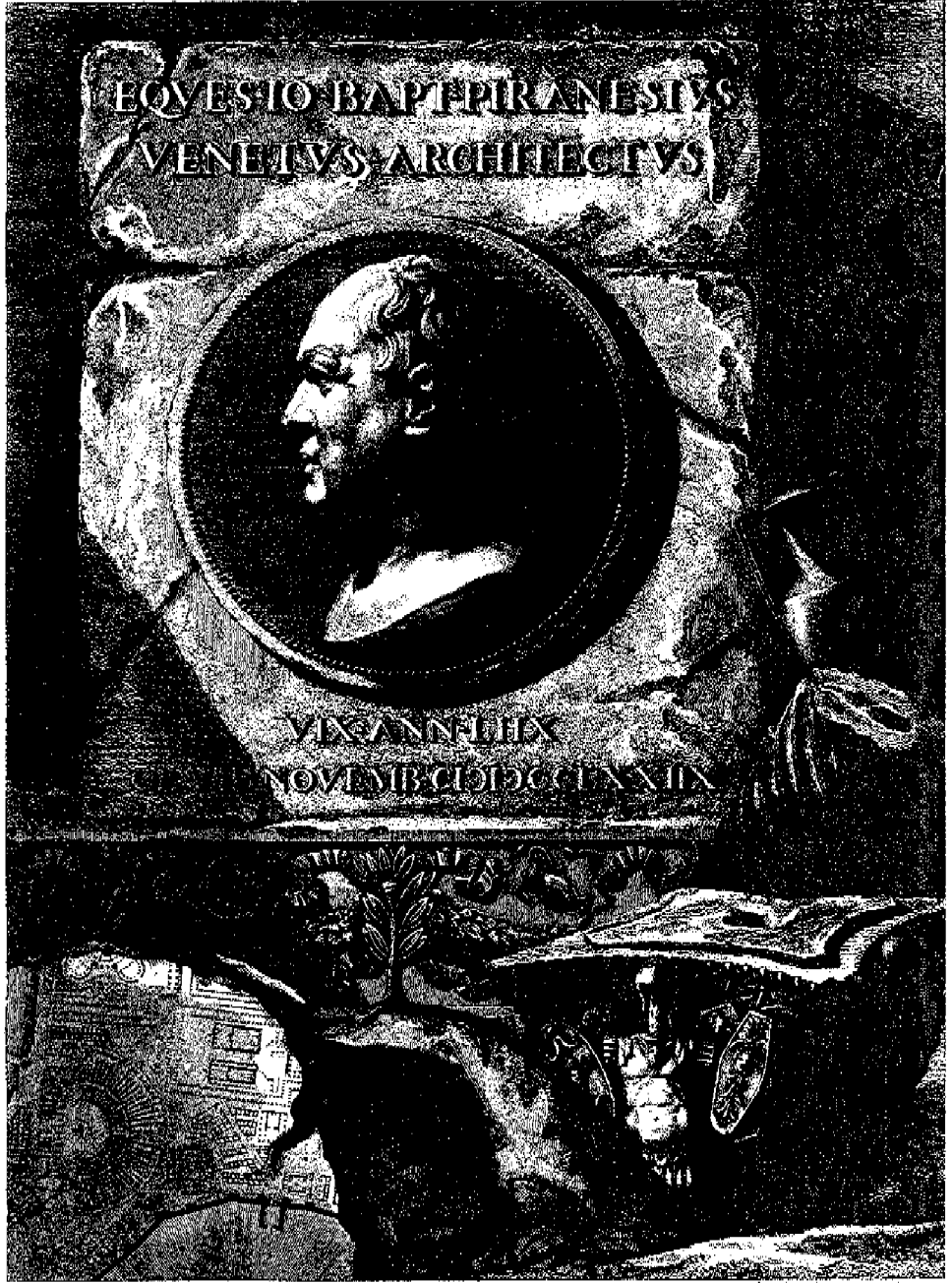
¹²Cellini is hiervan het archetype. NATHALIE HEINICH, 'L'insoumission de Benvenuto Cellini', in *Critique*, 1988 (490). In een periode waar de kunstenaar nog geen duidelijk statuut heeft ten opzichte van de ambachtsman, en slechts charismatische individuen zoals Michelangelo, Rafael of Leonardo zich emanciperen, verschaft Cellini, (die edelsmid is maar ook een kunstenaar die een autobiografie schrijft) zich een identiteit die noch die van de 'vrije kunstenaar' noch die van de 'mechanische ambachtsman' is, en die evenmin die van de hoveling, de geleerde, de diplomaat of de avonturier is, een identiteit die anderen kenmerken als 'weerspanning': brutaal, opvliegend, zelfingenomen. Tegenover een paus of vorst die in een feodaal bestel de ambachtsman de

kans gunnen, tegenover de vleierij, de gebortzaamheid en angst van de hoveling redt alleen het 'talent' de kunstenaar. Hij is dan onherleikbaar tot de gemene maat en bepaalt zijn eigen prijs, waarbij hij een eigen billijkheid en eerlijkheid ontwikkelt, een gevoel voor de juiste prijs voor zijn arbeid, de grondstof, en de uitvoering en afwerking. Maar daarbovenop komt, volgens Heinrich, iets onherleelbaars: de *caprice*, de eigenzinnige singulariteit. Dat laatste staat gelijk aan het in de 18-de eeuw ontwikkelde idee van genialiteit en oorspronkelijkheid. (o.a. door Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, boek II, 49-50.) Goethe vertaalt Cellini's autobiografie en bereidt zo de moderne interpretatie van het kunstenaarschap voor.

¹³Aldus ook ALVARO GONZALEZ-PALACIOS, in zijn artikel over de Vasi, Candelabri in A. BETTAGNO, Piranesi, op. cit.. In het Louvre staat de kandelaber zelf, afgebeeld bij WILTON-ELY, Piranesi, zijn visie en zijn werk, 1978, p. 114. (afb. 7) Piranesi ontwierp dergelijke stukken als antiquair en kunstenaar tegelijk. Opmerkelijk is de verfijnde uitvoering, die de ets overtreft. De ets munt uit door virtuoos licht, maar blijft vooral in de mense-

lijke figuren wat lomp. Zie bijvoorbeeld de gratie van de op de rug gezene denneappels plukkende faun. In zijn toelichting vermeldde Piranesi de bestemming van deze kandelaber 'voor de tombe van de auteur in de kerk van de Certosa' (namelijk de S. Maria degli Angeli, het door Michelangelo tot kerk getransformeerde koude bad van de oude Romeinse thermen van Diocletianus).

3. J. Cades, portret van G. B. Piranesi; ets door F. Piranesi (met fragment Marsveld).



2. F. Polanzani, portret van G. B. Piranesi.



4. P. Labruzzi, portret van G.B. Piranesi.

5. J. Nollekens, buste van G.B. Piranesi.



schalen met bloemen en schelpen omsluiten; de drie ramskoppen steken boven die sfinxen uit, en dragen duidelijk het ronde altaar. De basis is een cirkel, waarop gesneden zijn ribbels, vlechten, loof en schubben. De vier hoofden van de Fauns, ofwel toneelmaskers, die zinspelen op de vier soorten van de Poëzie¹⁴, ondersteund door sierlijsten, stellen ook de vier leeftijden van de mens voor, ofwel de vier symbolische seizoenen van het menselijk leven. De *syrix* (pansfluit) naast het masker, en de Staf horen toe aan de twee faunshoofden die de Zomer en de Herfst verbeelden, aan de andere zijde zijn naast de maskers van de Winter fauns te zien die denneappels aan het plukken zijn, de laatste vrucht van het seizoen, symbool van het einde van het menselijk leven. Het Werk is verder samengesteld uit Ornamenten van loof, kransen, en Loeuwekoppen die zijn gegroepeerd om de schacht die de plengschaal draagt, allemaal dingen die zinspelen op de voortbrengselen van de aarde, nodig voor het leven van de mens. De symboliek van de ornamenten is voor velerlei uitleg vatbaar. Op een andere vaas die hij uit al of niet echte antieke delen samenstelt komt een leeuw voor die een koe bespringt: symbool van de zwakte van het menselijk leven neergeslagen door de kracht van de dood. De vruchten plukkende fauns keren terug op een andere vaas, daar plukken ze druiven. Het is duidelijk dat de kandelaar die Piranesi voor zijn graf had bestemd een bittere betekenis heeft. Maar we moeten ook bedenken dat ornamenten voor hem in de eerste plaats betekenisloze zingeving aan de scheppingskracht, elegante toevoegselen of abstracte versieringen, vooral de expressie van vindingrijkheid waren. In dat licht toont zijn kandelaar zich ook als een glorieus werkstuk.

Vereeuwigd als Romein staat Piranesi in de S. Maria del Priorato (afb. 8), de kerk die hij had vernieuwd en waar kardinaal Giovambatista Rezzonico, de neef van de Paus Clemens XIII (Carlo Rezzonico), die beiden Piranesi zeer hadden begunstigd, zijn as wilde bewaren.¹⁵ Van de kandelaar, waarvan Piranesi volgens Legrand gezegd zou hebben, 'de schim van mijn afgestorven ziel zou verheugd zijn als een dorgelijk meesterwerk mijn graf opluisterde', is ook een glimp op te vangen in het portret dat Labruzzi van Piranesi schilderde, een gezicht van een van de tempels van Paestum, zijn allerlaatste werk, nog in de hand.¹⁶

WERKEN

Aangezien de beelden en de teksten waarin Piranesi de ideeën over de stad uitdrukte zijn vervlochten met het hele oeuvre en ik daarvan in het vervolg een studie maak, volsta ik hier met een thematische indeling.



7. G.B. Piranesi, kandelaar.

¹⁴Vermoedelijk tragedie, komedie, epos, lyrick.

¹⁵De begrafenisplechtigheid had plaats gevonden in de S. Andrea delle Fratte (arch. Borromini), waar het stoffelijk overschot lag opgebaard. Daarna moet het zijn het verast en overgebracht naar de S. Maria del Priorato, want volgens de inscriptie op het standbeeld in de S. Maria del Priorato is daar de as bewaard ('cineribus').

¹⁶P. Labruzzi, portret van G.B. Piranesi, in het Museum van Rome, Pal. Braschi, gesigineerd 1779. Vreemd genoeg is de kandelaar in spiegel-

beeld. Postuum geschilderd zou de kandelaar toen reeds voor het graf hebben moeten staan, maar Labruzzi heeft zich blijkbaar gebaseerd op de ets uit Vasi Candelabri, wat ook blijkt uit dezelfde lompeheid van de plukkende faun die in de gehouwen kandelaar zo fijn en zinnelijk is. Over de portretten van Piranesi: C. PIETRANGELI, 'Sull'iconografia di Giovanni Battista Piranesi', in Bollettino dei Musei Comunali di Roma, (1) 1954, pp. 49-43; J. WILSON-ELY, 'A bust of Piranesi by Nollekens', in Burlington Magazine, cxviii, 1976, pp. 593-5; A. BETTAGNO, Piranesi, op.cit., pp. xxi-iii en p. 3.



S. G. Angelini, grafmonument van
G.B. Piranesi in de S. Maria del
Priorato, Rome.

en tekening zijn, zo onafscheidelijk gaan er tekening en betoog samen. Ze genieten een hoge mate van zelfstandigheid, maar alles draait om de expressieve relatie. Door die expressieve relatie van enerzijds bouwwerk en tekening, anderzijds betoog en tekening, bevestigt Piranesi de eenstemmigheid van theorie en praktijk, die (ondanks dubbelzinnigheden, die slechts retorisch zijn) beide het wezen van architectuur uitmaken. Kijken en beredeneren, sensibiliseren van het oog en scherpen van de geest, dat is het hele werk, de ongedeelde levenstaak van Piranesi, 'architetto veneziano'.

Voor de lijst van zijn werken verwijs ik naar de index, voor de analyse naar hoofdstuk III, voor de receptie naar de volgende paragraaf. De veelheid van thema's is indrukwekkend. In de *Prima Parte di Architetture e Prospettive* van 1743 en de *Opere Varie* van 1750, gebundelde vrije ontwerpen, is de thematiek van de stad reeds aanwezig, ook de ruïne komt voor, maar centraal staat het perspectief: middel om te 'bouwen' zonder opdrachtgever en materiële middelen: 'om de architectuur te onttrekken aan de willekeur van hen die de kapitalen bezitten en ons in de waan laten dat zij het talent hebben om over haar werken te beschikken'; maar ook middel om gunsten te verkrijgen die geen enkele machthebber kan verstrekken: 'wie haar onmisbaarheid voor de architectuur niet inziet, weet nog niet, waarvandaan zij haar grootste en onwankelbaarste bekoring haalt', aldus Piranesi zelf in het voorwoord. In de *Capricci* (fantasieën, schertsen) en de verworpen *Caduta di Fetonte* (Val van Phaeton) en de *Carceri* (Kerkers) van 1745 (tweede uitgave 1760/61) gaat het om het oppervlak, het speelveld tussen zware materie en halfduister licht, maar ook om de paradox van het onbegrensd interieur, de esthetiek van het sublieme en de ethiek van individuele vrijheid en rechtsstaat, en om nog veel meer: de aanvankelijk anoniem gepubliceerde *Carceri* zijn het intrigerendste werk van Piranesi.

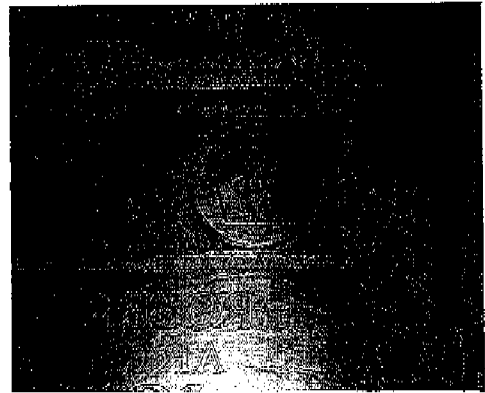
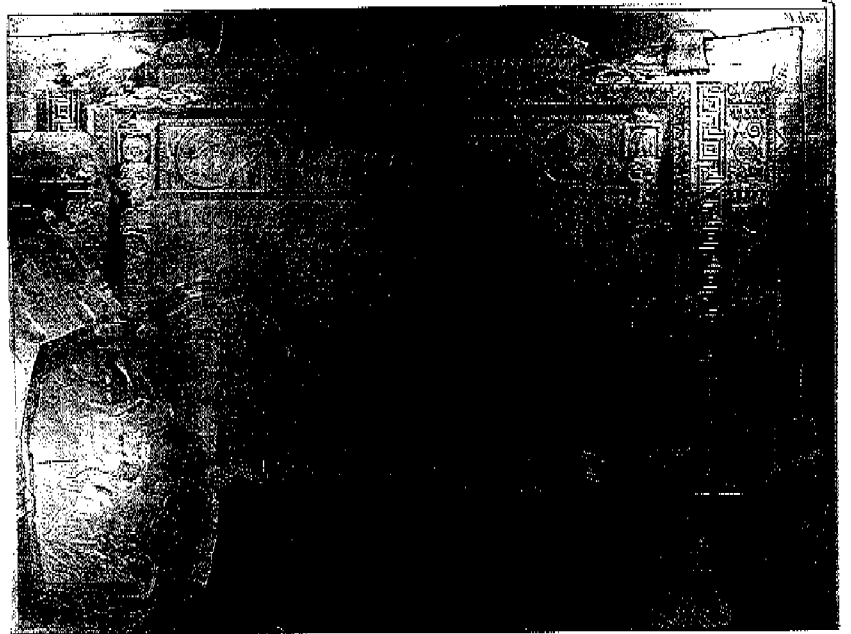
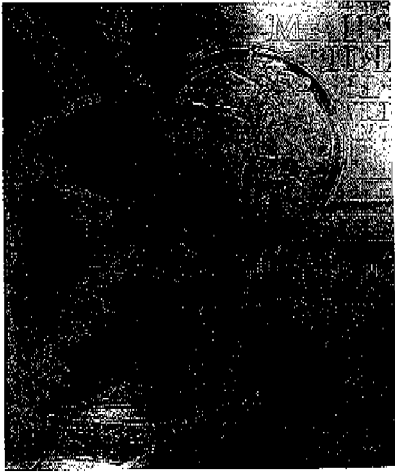
En dan gaat het in het langdurige project van de *Vedute di Roma* (gezichten van Rome; 1745-1778) en de reusachtige onderneming van de *Antichità Romane* (Romeinse oudheden; deel 1 in 1748, deel IV 1756) om de opmeting maar vooral ook de bekoring van de architectuur van de stad, met een integrale aandacht voor landschap, infrastructuur, constructie, materiaal, ornament, inscriptie, atmosfeer en mensen, waarbij Piranesi naast eruditie en accuratesse, stoutmoedige gissingen en speculatieve reconstructies niet schuwt. In een tweede reeks archeologische werken, het *Marsveld* (met de fantastische reconstructie in plattegrond en vogelvluchten), *Acqua Giulia*, *Lapides Capitolini*, *Emissario del Lago Albano*, *Due spelonche*, *Albano e Castelgandolfo*, en *Cora*, ontwikkelt Piranesi bovendien een steeds feller standpunt omtrent de superioriteit van de oude Romeinse architectuur en stedenbouw, als openbare zaak, maar tegelijk voor de eeuwigheid geconcipieerd.

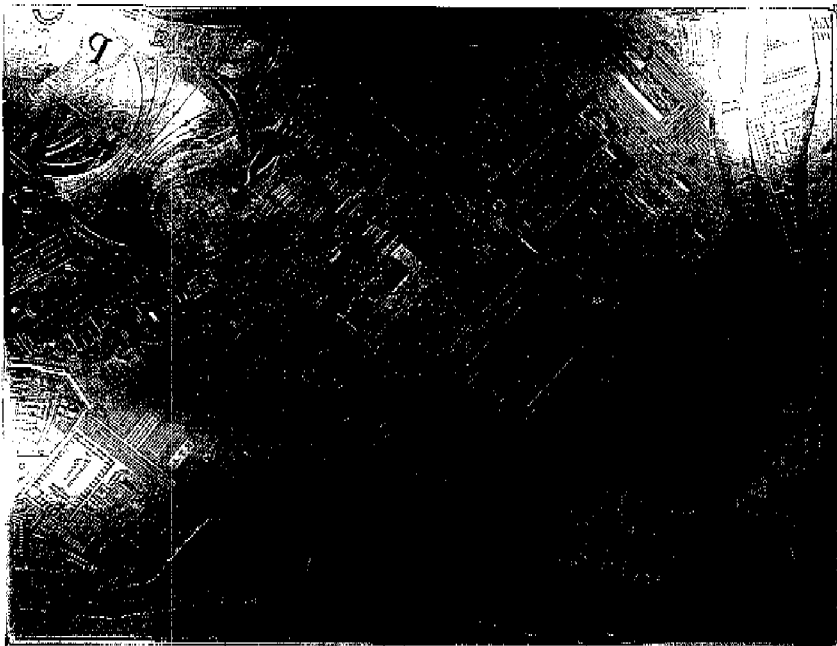
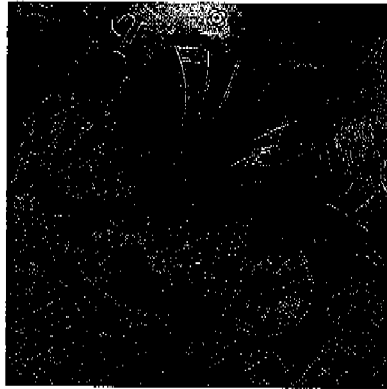
Zich zijn leven lang 'architect' noemend, heeft Piranesi weinig gebouwd, maar veel getekend. Hij wilde de architectuur, die zich met enige kommer van de Barok had losgemaakt, vernieuwen door een frisse confrontatie met de oudheid, maar hij stond niet het Neoclassicisme voor dat Winckelmann zo treffend typeerde als 'stille Einfalt, edle Grösse'. Evenmin wilde hij 'door navolging onnavolgbaar' worden: om tot een eigentijdse architectuur te komen moest het onnavolgbare in de oudheid zelf, namelijk haar permanente variatie, worden ontdekt. Die kennis verplichtte niet tot respect maar tot lankmoedigheid, geen aansporing tot letterlijke navolging maar vrije voortzetting. 'Het is billijk om te weten wat de ouden plachten te maken en te vergeven als de jongen dat maken.'¹⁷ schreef hij bij wijze van inscriptie op een van zijn meer buitenissige ontwerpen.

Piranesi wijdt zich aan de wederopstanding van het oude Rome waarin hij zelf regeneratieve kracht bespeurt. Eigenlijk is er geen apart archeologisch werk te onderscheiden, maar evenmin is zijn ontwerpwerk los te zien van de oudheid die hij erbij betreft. In feite heeft zijn werk het karakter van een tractaat, een theoretische verhandeling. Niet de 'orden' vormen de elementen van zijn systeem, maar een diversiteit aan elementen waaronder typen en ornamenten. Juister is het te zeggen dat de architectuur voor Piranesi geen systeem is, want herhaaldelijk verbijstert hij ons met raadsels of amuseert hij ons met een scherts.

Zo onlosmakelijk verbonden als in zijn oeuvre bouwwerk

¹⁷ 'Aequum est vos cognoscere quae veteres factitarunt atque ignoscere si faciunt novi.' Zie ook hoofdstuk III.





Het object Piranesi

De receptie van Piranesi

In debat met verdodigers van de Griekse eenvoud, bepleiters van soberheid, puristen van het archetype en aanhangers van abstracte kennis, treedt Piranesi vooral met de volgende polemische en theoretische werken: *Della Magnificenza, Osservazioni annex Dialoog van Protopiro en Didascalo*, en *Diverse Maniere annex Ragionamento Apologetico*, terwijl de *Lettere di Giustificazione* een aanval op een verzakend lid van de heersende klasse is.

Hij valt niet alleen kleinerende ideëen over architectuur aan, maar demonstreert vooral in zijn tekeningen constructieve ideëen, zoals over tectoniek (vooral in steen: stapelen of welven, takelen en voegen, maar ook kantelen en vallen), over het ornament (abstract, symbolisch, of juist natuurlijk; in lijsten en nissen gevat, of juist weelderig woekerend), de onbegrensde van de geometrie en de eenmaligheid van de plaats (paradoxaal verenigd in de configuratie van de plattegrond). Wat hij onder woorden brengt is nauwelijks de poëtica zelf, maar de bescherming van de kunst tegen botte aanspraken op haar wezen. De poëtica ontvouwt hij eigenlijk beeldend.

In zijn late jaren heeft hij zich door de *Diverse Maniere* en de *Vasi, Candelabri* evenzeer antiquair als interieurontwerper betoond; hij beoefent de kunst van de 'collage' en mengt diverse stijlen (eclecticisme). Hij bouwde toen ook het *Caffè degl' Inglesi*, dat helaas is afgebroken, en vernieuwde op grondige wijze de S. Maria del Priorato, die nog steeds is te bewonderen. Archeologisch onderzoek blijft doorgaan met publicaties over de Colonna Trajana, de Colonna Antonina en de schitterende, ongenaakbare tempels van Paestum. Hij had werk over de Villa Hadriana in voorbereiding, zijn kinderen hebben dat voltooid, evenals een werk over het Pantheon.

Piranesi heeft een ongelooflijk omvangrijk oeuvre van etsen en teksten nagelaten. Hij maakte ruim drieduizend platen. Zijn etsen waren bovendien van zulke kwaliteit dat hij van iedere plaat een paar duizend afdrukken kon maken. Zijn kinderen hebben de productie na zijn dood in Parijs nog een tijdlang voortgezet. Geen wonder dat zijn werk grote bekendheid genoot en nog steeds geniet. Het was inderdaad zijn bedoeling een zo groot mogelijke verbreiding te geven aan 'de genius van Rome' wiens zoon hij zich zelf noemde.

Hoe Piranesi wordt gezien is mede bepalend voor de mogelijkheid en de oorspronkelijkheid van mijn probleemstelling. In welke mate is Piranesi object van de gangbare voorstellingen? In welke mate weet ik het object 'Piranesi' aan de receptie te ontfutselen? Er bestaat in de receptie van Piranesi een zeer gevarieerde breedte en diepgang. Het is niet gemakkelijk voor onderzoekers en beschouwers om zich een eigen oordeel te vormen maar wel boeiend. Ik wil in de volgende paragraaf een overzicht van 'Piranesi-beelden' geven, toegespitst op Piranesi als 'Venetiaans architect', of beter, 'Romeins stedenbouwkundige'.

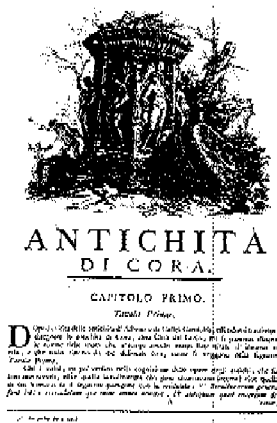
DE NEOCLASSICISTISCHE INTERPRETATIE

De eerste die over Piranesi schreef was, een jaar na diens dood, *Bianconi*. Van zijn hand verscheen in een Romeins tijdschriftje een 'Historische lofrede op Ridder Gianbattista Piranesi, beroemd oudheidkundige en etsers te Rome'.¹⁸

Deze eerste biografie van Piranesi begint ermee zijn 'stormachtige' leven met dat van Cellini te vergelijken, een populaire



9. Vignet, *Antichità di Cora*, p. 61: 'Labor vincit omnia' ('Arbeid overwint alles').



10. Vignet, *Antichità di Cora*, p. 1.

11. Plaat I, fig. 1. *Antichità di Cora*.
'Rovine delle antiche fortificazioni.'



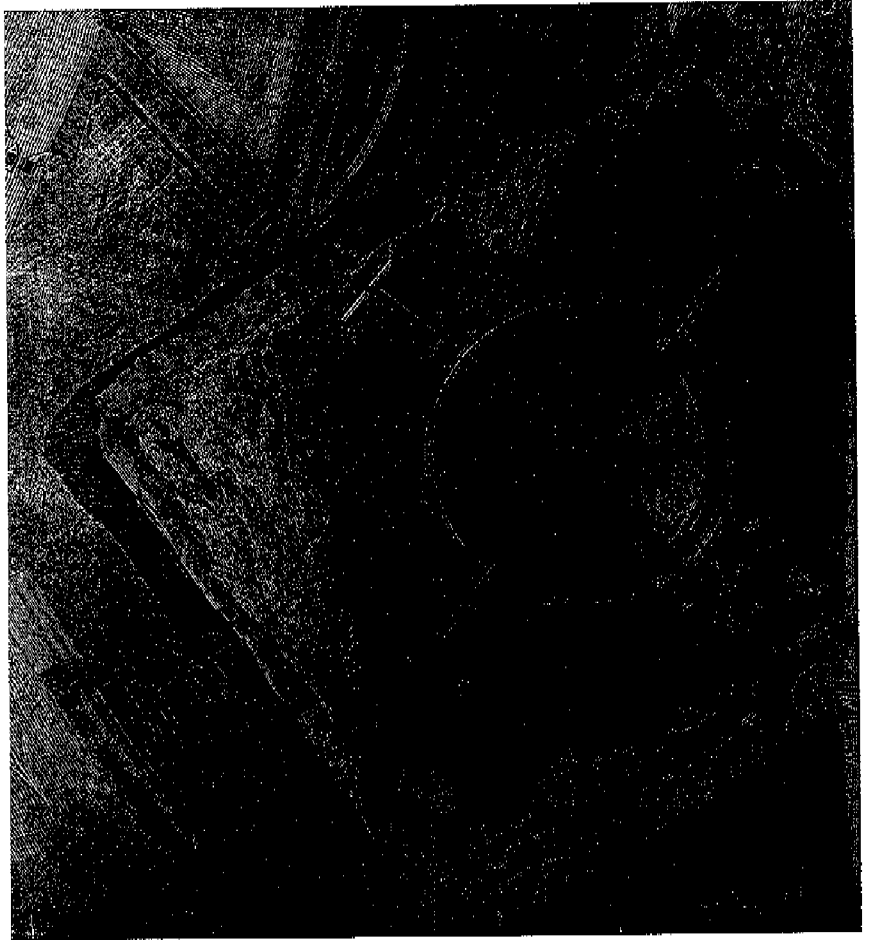
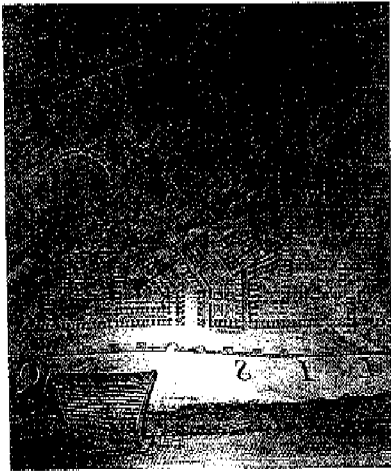
overdrijving die waarschijnlijk ertoe dient om het levensverhaal door de vergelijking met een exempel van bandeloze kunstenaarstrots smakelijker te maken. (Er zit trouwens in de hele 'lofredre' minder 'historische' dan 'schilderachtige' waarde, en Piranesi zelf zou er hevig door zijn verontwaardigd, niet alleen door de halve waarheden en leugens, maar vooral door de onderschatting van de historische betekenis van zijn werk.)

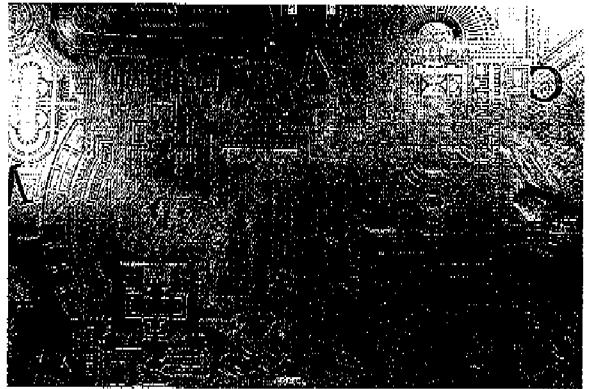
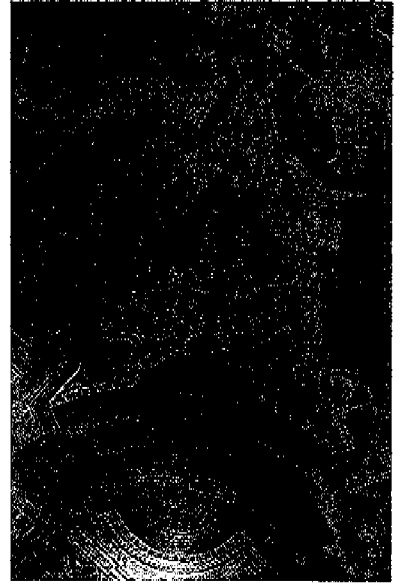
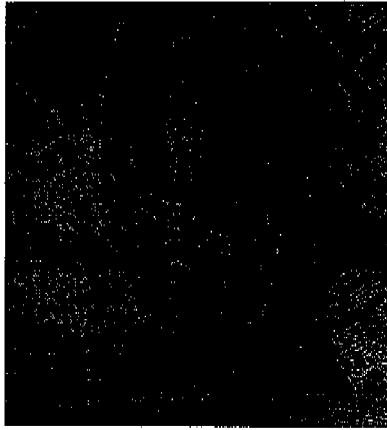
Bianconi's typering van Piranesi als onafhankelijk en gedreven kunstenaar is prachtig, maar het Barokke element crin dient ter contrastering met de Neoclassicistische kunstopvatting die hij zelf aanhangt. Zo merkt hij met afkeuring op dat hij, toen hij leerde tekenen en zich ook op de menselijke figuur toelegde, 'in plaats van het naakt te bestuderen, of de mooiste beelden van Griekenland die we hier hebben, en die de enige goede weg zijn om de kunst te leren, hij de meest ontwrichte en gebochelde figuren begon te tekenen. ... Ook hield hij ervan gezwachtelde benen, gebroken armen en verrotte vergroeiingen te tekenen.' Zo wordt Piranesi in het teken van het bederf gezet, wat hem het ironische compliment oplevert de bringer te zijn van 'de heilzaamste overpeinzing over de menselijke ellende'. En dan komt opeens de lof: Piranesi wist aan de beroemde, eindeloos afgebeelde gezichten van Rome een ongekende, haast magische glans te geven. Bianconi waagt de vergelijking met Rembrandt. Tegelijk echter trekt hij de waarheid ervan in twijfel: ja, in het buitenland, waar Piranesi's prenten gretig aftrek vonden, moch-

ten ze nauwkeurig lijken, maar 'wie ter plekke was, vond niet altijd dat die gepassioneerde aandacht voor het detail in overeenstemming met de werkelijkheid was, hoewel ons toch een zo schone ontrouw oneindig meer genooien bereid'. De leugen is schoner dan de waarheid; Piranesi is kunstenaar, geen oudheidkundige. Hij is een vaardig illusionist, kunstenaar in de vrije zin van het woord. Maar, vervolgt Bianconi, Piranesi zelf had meer noten op zijn zang, 'exorbitante ideeën, nieuw en meestal visio'nair'. Eerst had hij geld nodig om koper te kopen voor de etsen waarmee hij zijn ideeën kon verbreiden. En hij had eruditie nodig om ze te onderbouwen. Verscheidene geleerden raakten in de ban van zijn geniaal talent. Zij leverden de tractaten bij zijn platen, zonder dat hun naam eronder stond, aldus Bianconi. Ook zou Piranesi met al zijn geleerde raadgevers ruzie hebben gekregen 'omdat ze zijn extravagante visioenen niet wilden aannemen'. De verhouding van Piranesi tot de oudheidkundigen is duidelijk vanuit enige afstand geïnterpreteerd. Want ongetwijfeld zal een universeel genie als Piranesi, deels autodidact en steeds uit op verdieping en uitbreiding van zijn kennis van Rome, velen hebben geraadpleegd, sommigen hebben gerespecteerd, anderen hebben geminacht, maar ook met velen van mening hebben verschild. En daarvan getuigen zijn teksten trouwens openhartig. En aangezien Piranesi meer dan de geleerden concrete kennis opbouwde door ter plekke te kijken, te meten en te graven, zal hij met 'eigenzinnige' hypothesen en oplossingen zijn gekomen. Dat er ruzies zijn ontstaan is een feit waaraan hij zelf ruchtbaarheid gaf, zoals aan de ruzie met de falende 'beschermer' James Caulfield Lord Charlemont, maar met Bottari, met Giobbe, met de beide Pausen die hij meemaakte en met kardinaal Rezzonico bleef de relatie goed. Ook bleef er

¹⁸G.L. BIANCONI, 'Elogio storico del Cavaliere Giambattista Piranesi celebre antiquario, ed incisore di Roma', in *Antologia* (34, 35 en 36) 1779, herdruk

in facsimile in: *Boll. d.I. Calcografia Nazionale, Grafica*, 11, 2, Roma, 1976, pp. 127 - 135.





met sommige geleerden respectvol contact (Nardini, Venuti, het *Londens Genootschap van Oudheidkundigen*). Er was wel professionele naijver, bijvoorbeeld van de architecten William Chambers en Luigi Vanvitelli, en ik denk dat het daaruit is dat Bianconi heeft geput.

Bianconi's toon is wat zuur. Toen Piranesi erkenning kreeg, beroemd werd, zelfs door de Paus was geridderd en hij de opdracht kreeg om de kerk van de Malthezer Ridder op de Aventijn te moderniseren, zou hij, zo verhaalt Bianconi, een tamelijk aardig en bizar ontwerp hebben gemaakt, maar het was geen gezicht toen het gebouwd was! 'Het was overladen met ornamenten, die, ofschoon aan de oudheid ontleend, helemaal niet bij elkaar pasten. De prioraatskerk viel overigens bij velen wel in de smaak, en vooral bij Piranesi zelf, die het steeds als een meesterwerk beschouwde, maar noch aan Vitruvius, noch aan Palladio, als die in Rome terugkwamen, zou hij behagen', aldus Bianconi.

Zelfs aan een passage als de volgende weet hij een negatieve wending te geven, die we maar niet aan zijn harteloosheid maar aan Piranesi's ongrijpbaarheid moeten wijten. 'Op een dag was hij in het *Campo Vaccino* [het oude Forum] één van die eerbiedwaardige ruïnes aan het tekenen, toen een jonge hovenier in het gezelschap van een liefvallig meisje, dat zijn zuster was, voorbij kwam. "Is zij te huwen, deze juffrouw?" vroeg Piranesi zonder plichtplegingen. Toen hem met gelijke openhartigheid van het meisje "Ja!" ten antwoord kwam, legde de tekenaar meteen het papier en de lapis neer en daar, staande tussen de bomen en de heesters, onverwacht en naar het gebruik van de gouden eeuw, werd dit uitzonderlijk huwelijk gesloten. Hoe gelukkig dat vervolgens is geweest zal, aangezien het geen argument voor dit tijdschrift is, heel Rome kunnen zeggen, zoals de door ingebeelde zorgen gekwelde echtgenoot het zijn leven lang aan iedereen heeft verzekerd, ook wie het niets kon schelen, want hij bezat die dwangmatige neiging om steeds zijn naaste te verontrusten.'

Bianconi ziet in Piranesi een paranoïde type. Maar hij geeft hem opeens in de twist met Mariette weer groot gelijk, het debat was volgens hem namelijk reeds voorgoed beslecht ten gunste van de stelling dat de Etrusken de grondslag van de Romeinse bouwkunst en beschaving vormen, en niet de Grieken.

Bianconi waardeert Piranesi's archeologische kennis: 'Voor Piranesi, die praktisch omging met deze dingen, was één blik meer waard dan de naarstigste opmetingen van een ander.' Hij hoopt dan ook dat Piranesi's kinderen de studies die hij van Pompeji en Herculaneum heeft gemaakt zullen publiceren. Met nieuwsgierigheid vermeldt hij verder een studie over het Circus van Caracalla buiten de Porta Capena - Vitruvius zegt niets over



12. S. Andrea delle Fratte, architect F. Borromini.

de bouw van renbanen, dus het zou heel leerzaam zijn geweest als Piranesi zijn bevindingen had gepubliceerd. Tenslotte worden zijn studies van de Villa Hadriana genoemd, Piranesi had die nog evenmin uitgegeven, zijn kinderen zouden het later doen.

Het plan van de weduwe en de kinderen om Piranesi's graf met een standbeeld (en niet met de kandelaber die Piranesi zelf daarvoor had ontworpen) te tooien was Bianconi bekend. Hij schrijft: 'Te midden van al die mooie (onvoltooide) ondernemingen werd de kunstenaar ziek en overleed na een kort ziekbed op 9 november 1778. Het stoffelijk overschot werd plechtig naar de S. Andrea delle Fratte gebracht waar het thans verblijft totdat bepaald is in welke kerk voor hem een mooi graf wordt opgericht, zoals hij dat altijd heeft gewenst. Aan dit terecht eerbewijs van eer, liefde en roem denken zijn kinderen: de beeldhouwer Angelini is opgedragen van de overledene een mooi marmeren standbeeld te maken, meer dan levensgroot.'¹⁹

Bianconi ontslaat zich van de plicht om een catalogus van werken te geven, die is immers nog in omloop. Maar hij vermeldt het gerucht dat er een flink pak vellen papier is gevonden met Piranesi's autobiografie en spreekt de hoop uit dat deze spoedig zal worden gepubliceerd.²⁰

Noch de ironie, noch de lof verplichten Bianconi tot erg veel aandacht voor de persoon en het werk. 'Het is alles bij elkaar een uitzonderlijk man geweest, en in het rijk van de schone kunsten zal zijn naam onsterfelijk zijn.' Substantiëler oogt het portret dat hij in de slotlinea schetst. 'Piranesi was tamelijk lang van stuk, donker, en met levendige ogen die nimmer stil stonden. Hij had een knap gezicht, ofschoon hij tamelijk ernstig en nadenkend keek. Als het nageslacht meent zijn gezicht in de

¹⁹Het standbeeld van Piranesi bevindt zich thans in de S. Maria del Priorato.

²⁰Dit is nooit gebeurd. Misschien was het een loos gerucht, misschien achten de nabestaanden het niet opportuun, misschien duikt het manuscript

nog eens ergens op, of misschien was het slechts de mythologiserende rijn op Cellini, in wiens teken Bianconi Piranesi had geplaatst en van wie Goethe weldra de autobiografie zou bewerken en vertalen.

buste die er van hem in de Academie (van Bouwkunst te Rome) is te zien, zou men bedrogen uitkomen, want die lijkt helemaal niet. Hij was een eerder omstandig dan welsprekend spreker, en liet na zich helder uit te drukken. Maar met wonderbaarlijke ontwerpen concipieerde hij zijn idee van het schone in de kunst, en drukte dit in zijn etsen zeldzaam gelukkig uit.'

Bianconi's biografie omschrijft het Piranesibeeld in de volgende termen: architectuur, etskunst, archeologie, taal en kunstenaarschap. Elk daarvan vormt een paradigma, een grond voor de wijze waarop Piranesi wordt gezien en gelezen.

Over architectuur: Piranesi is weliswaar degelijk opgeleid in het vak (zijn vader is metselaar, hij komt in de leer bij architecten), maar zijn eigen ontwerpen zijn bizar en stroken niet met Palladio of Vitruvius, ze zijn niet klassiek, hij miskent de Griekse eenvoud. Overigens bouwt hij zelf nauwelijks en het stelt niet veel voor.

Over etskunst: Piranesi is een meesterlijk tekenaar, een Rembrandt van het stadsgezicht. Ook hier weer: niet klassiek, eerder Barok.

Over archeologie: het meesterschap van de magische schijn strijdt met de waarheid van de opmeting; 'doch schoner dan de waarheid is de leugen'. Toch heeft hij een scherp oog voor de structuur van ruïnes, hij doorziet ze snel, en iedereen is benieuwd als hij weer met nieuwe studies komt.

Over taal: Piranesi verzaakt de moraal van de Verlichting, die wil dat je je helder en kort moet uitdrukken. Piranesi overdrijft, of is te nadrukkelijk (niet elegant) en te duister, niet te volgen.

Over het kunstenaarschap: Piranesi heet een Cellini, de vrijgevochten kunstenaar, dichtbij het ambacht (geen universeel kunstenaar), en weerbarstig, ja, gewelddadig. Een beetje magie, een beetje alchemie. Piranesi is een zonderling. In de maatschappij door kennis en mode achterhaald en niet helemaal eigentijds, is hij in het rijk der kunst onsterfelijk.

Het is geen wonder dat in de kunstgeschiedenis het laatste element de grond voor het Piranesibeeld het meest bepaald heeft. Het paradigma van de zonderlinge kunstenaar (een Cellini) is zelfs zo krachtig dat het het architectonisch paradigma (bizar) aan zich heeft onderschikt, zodat een nieuw begrip ervan zich maar moeilijk ontwikkelt. Alleen het grafisch paradigma (een Rembrandt) blijft, door zijn aanspraak op een grondige wijze van zien, nieuwe inzichten ontwikkelen.

De tweede die schreef over Piranesi, J.G. Legrand, bevond zich op grotere afstand dan Bianconi: hij was Fransman en leefde een generatie later. Hij stelde zijn biografie op met de hulp van de door Piranesi's kinderen overhandigde documenten (wellicht ook die autobiografie die Bianconi had genoemd). Legrand's

biografie diende tot voorwoord van de uitgave van Piranesi's werken in Parijs in het jaar 8 en 9 van de revolutie.²¹

Hoe komen de vijf bovengenoemde paradigma's in zijn betoog over Piranesi voor? Architectuur: zijn vader bestemde hem tot het vak van architect. Palladio inspireerde hem. Rome trok hem. Hij ging er de monumenten van de oudheid tekenen. Archeologie: hij onderzocht alles en rende van de ruïnes naar de bibliotheken en terug. Etskunst: zijn leermeester Vasi had gezegd dat hij te veel schilderen was om ooit een goed etser te zijn. Maar het bijzondere van Piranesi was dat hij niet alleen gedegen architectonische kennis maar ook grote handigheid in het perspectief bezat. En Legrand prijst zijn talent. 'Hij wist de monumenten met vaart te tekenen en ze af te beelden met het gevoel en het leven zonder welke alles koud en steriel is en niets ontroert, behaagt en bekoort.' Kunstenaarschap: zijn vader wilde dat hij in Venetië architect werd. De geringe ontplooiingskansen brachten hem echter in opstand. Rome spookte door zijn hoofd. Zijn vader wanhoopte: 'Hoe zul je alleen in een vreemd land kunnen leven?' Maar het verlangen maakte Gianbattista Piranesi welsprekend en vol zelfvertrouwen riep hij uit '*Chi a testa cappelto non gli manca*' ('Wie een (goed) hoofd heeft mist een hoed niet'). En hij kreeg de vaderlijke zegen. Legrand schetst dus Piranesi's ontworsteling aan het vaderland, zijn milieu en zijn vak. Hij volgt zijn roeping en weet zich in Rome als zelfstandig kunstenaar te vestigen. Hij krijgt een uitgever, vindt beschermers, werft een publiek, verdient geld en oogst roem. Hij gedraagt zich niet mondain en leeft in afzondering. 'Zo ontdeed deze geniale en allerkoppigste man zich van klanten die hij lastig vond en maakte zich weinig zorgen om de vervulling van de zogenaamde maatschappelijke plichten, zolang hij het publiek efficiënt kon dienen door goede en talrijke werken te publiceren. Weinig deerde het hem voor zonderling door te gaan, zolang zijn talent zich vermeerde en hij door dit talent dat hemzelf karakteriseerde oorspronkelijk kon zijn.'

De boeiendste dingen zegt Legrand over het etsen: bij zijn afzondering en moeilijke omgang met mensen waren het zijn gravures waarmee hij tijdens het werk communiceerde. Legrand maakt van Piranesi een soort 'alchemist' en laat hem opgaan in het werk. 'De voorplaat van deze notitie (het op een door Cades getekende afbeelding gebaseerd portret van Piranesi dat zijn zoon Francesco had geëtsd, (afb. 3) zal de trekken van zijn gezicht doen kennen, zijn geest echter, het vuur, de snelheid van zijn

²¹J. G. LEGRAND, 'Notice historique sur la vie et les ouvrages de J.B. Piranesi, Architecte, Peintre et Graveur. Né à Venise en 1720, mort à Rome en 1778,' herdruk in 'Piranèse et les Français',

actes du colloque tenu à la Villa Médicis le 12 - 14 mai 1976; Red C. BRUNEL, 1978, pp. 221-253, geannoteerd door GILBERT EROUARD en MONIQUE MOSSER.

denken bevindt zich afgedrukt in zijn werk.' Legrand vereenzelvigd Piranesi met zijn werk en beschrijft grondig hoe expressief deze vereenzelviging in het werk ging. De concrete grondslag van al het beeldende werk vormt de etsgrond van koper.

Van Legrand stamt ook de anekdote over de omzetting van de bruidsschat in koper: de schat van Piranesi. Weldra draagt de Paus bij aan deze schat door koper en papier te verschaffen. Legrand legt grote nadruk op Piranesi's vrijheid van werken en natuurlijke expressie. 'Hoe het marmer is bewerkt, waar het is afgebroken of gebarsten, en hoe dik het is... is met bewonderenswaardige kunst weergegeven, de warmte van kleuren verenigend met het echte karakter van vormen en met die vrijmoedige en doortastende manier waarop Piranesi het wist uit te drukken.' Een ets van Piranesi lijkt 'eerder een vrije pentekening dan het werk van een ijzeren punt in koper'. De voorbereidende schets bleef zeer vaag. Piranesi zou hebben gezegd: 'De tekening staat niet op papier, dat geef ik toe, maar zit helemaal in mijn hoofd, Ge zult hem pas op de plaat zien verschijnen.'

Ook van Piranesi's blik op de werkelijkheid geeft Legrand hoog op: hoe hij zich de lichtval inprente en feilloos uit het geheugen kon weergeven. Maar kritiek heeft hij op het verwaarlozen van hemels, landschappen en figuren ten koste van de, inderdaad prachtige, gebouwen, en hij acht de 'schaduwmassa's' soms onverdraaglijk. Legrand waarschuwt jonge kunstenaars Piranesi hierin niet na te volgen.

Een mooie anekdote vertelt Legrand over Piranesi's veldwerk. Toen hij in de omgeving van Rome, bij het meer van Albano, gedurende dagen van weerlicht en donder een grot aan het opmeten was waarvan de Romeinen een nymphacum hadden gemaakt, werd hij door vissers voor de baarlijke duivel aangezien. Op wiebelende ladders in een korte jas en met een enorme hoed op zag hij er inderdaad bizar uit. Nog juist wist hij zich uit de handen van de te hoop gelopen plaatselijke bevolking te bevrijden door op de veldwacht een beroep te doen; en deze herkende hem als goed bevriend met de in de nabijheid, op zijn zomerverblijf te Castelgandolfo, vertoovende Paus. Dit illustreert aardig hoe nieuw Piranesi's aanpak was, want noch kunstenaars, noch geleerden, noch toeristen vertoonden zich buiten de betreden paden en drongen door op overwoekerde of donkere plaatsen. Aangezien men die plaatsen nog niet bezienswaardig achtte, was een bezoeker als Piranesi dat des te meer. Dergelijk opgeklopt argwaan ondervond Piranesi, met zijn collega en vriend Clérisseau in de villa Hadriana bij Tivoli, alleen waren de boeren daar nog te bang om deze 'tovenaars' te naderen.

De maatschappelijke positie als kunstenaar klinkt bij Legrand wat solider dan bij Bianconi. Talrijk zijn de politieke vrienden, en met de opeenvolgende Pausen is hij op goede voet. Weliswaar is hij ernstig tot somber, opvliegend tot ziedend,

afzijdig tot jaloers, maar hij heeft zijn vrienden, ook onder kunstenaars, en hij kan vrolijk gezelschap zijn. Bij Legrand is de indruk er meer één van vrijheid dan van vrijgevochtenheid, van roeping en vakbokwaanheid dan van buitensporigheid en verblindheid. Moge dit beeld mede zijn ingegeven door respect voor de kinderen van Piranesi die hun vaders werk in Parijs wilden voortzetten, de veelheid van namen van relaties, de werken zelf, hun opdrachtgevers en beschermers, ze spreken ook voor zichzelf.

Waardig beschrijft Legrand het overlijden van Piranesi te midden van het werk. 'Ik moet grote ideeën produceren en ik geloof, dat als men me om het plan voor een nieuwe wereld vroeg, ik zo dwaas zou zijn om het te wagen.' Na deze apokriefe woorden van Piranesi zelf tekent Legrand hem nog eens in zijn eigen woorden. 'Zijn witte, grotendeels kale hoofd rookte onophoudelijk en leek wel een vulkaan waaruit telkens de meest uitzonderlijke ideeën spuwden. Van ongelijkmatig karakter, somber of blij, zuinig of verkwistend naar gelang de toestand van zijn financiën of zijn gemoed, ontzegde hij zich de noodzakelijkste dingen om veel te veel uit te geven aan een of ander buitensissig object; religieus en filosofisch tegelijk, vaak hard en onbeleefd, ofschoon zeer bereidwillig, legde hij tegenstellingen evenzeer in zijn gedrag als in zijn tekeningen en gaf hij zich zowel aan zijn passie als aan zijn genie over.'

J.N.L. Durand, de Franse architectuurtheoreticus, neemt in de Piranesi-interpretatie een marginale maar belangrijke plaats in. Hij heeft ongetwijfeld de interpretatie van Legrand gekend, aangezien de twee hebben samengewerkt aan een didactische verhandeling over architectuurgeschiedenis.²² Maar Durand negeert in zijn leerboeken de artistieke waarde van Piranesi en benut zijn archeologische informatie over Romeinse architectuur. Hij leest de plattegronden, aanzichten en doorsneden, ontdoet ze van de meeste ornamenten en vereenvoudigt de configuratie. Zo'n reductie pleegt hij vooral bij het Marsveld. Wat hij eruit selecteert blijft monumentaal, maar wordt economisch geregulariseerd in een raster. Hiermee maakt hij de archi-

²²J.N.L. DURAND, *Recueil et Parallèle des Edifices en tout genre, Anciens et Modernes, remarquables par leur Beauté, par leur Grandeur ou par leur Singularité*, met een historisch essay van J.G. Legrand (1800); *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*, vol. 1 (1819), vol. 2 (1817), en *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa*

réorganisation (1821); van GERARD VAN ZEYL is aan de Technische Universiteit van Eindhoven een dissertatie over Durand in voorbereiding: *De Tractaten van J.N.L. Durand*. Van Zeyl stelt dat, ofschoon Durand het bizarre van Piranesi uitwist ten gunste van een gerationaliseerd classicisme, er een 'hemelijke poëzie' in zijn architectuur schuilt.

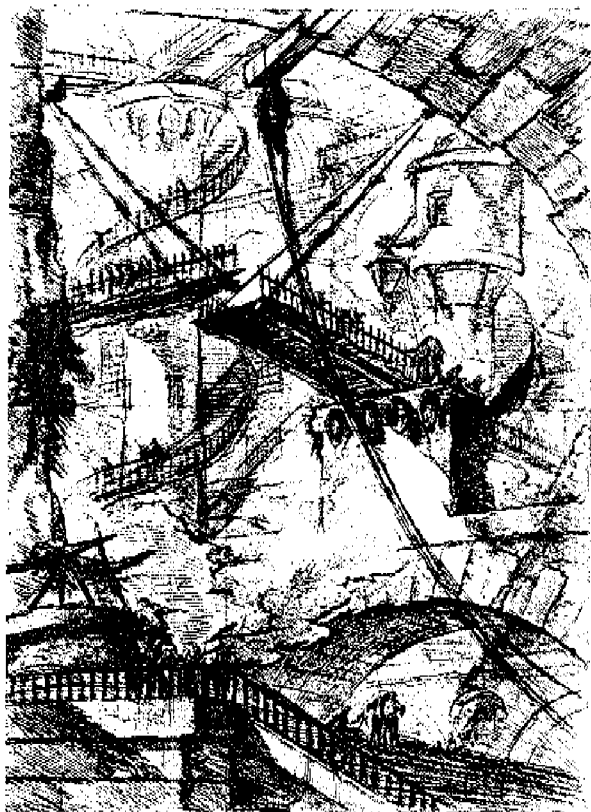
tectuur geschikt voor een orthogonale stedenbouw waarin de gebouwen als losse, klare volumes worden opgevat, en de tussenruimte als open verkeersruimte, met keurige perken en bomen gestoffeerd. Verdwenen is de grillige natuur en de singuliere variatie van bouwwerken die je bij Piranesi vindt. Buiten beeld blijft ook de ontzaglijke infrastructuur van de stad. Niet meer een esthetiek van het sublieme en bizarre maar een van alle Barok en Rococo gezuiverd Neoclassicisme. Wat wél blijft is de ethiek van de *'res publica'*, de stad als openbare zaak, ten algemene nutte en genoeg, de trots van haar burgers. Durand geeft dan ook uitdrukking aan het *Empire* van de *'citoyens'*.

DE ROMANTISCHE INTERPRETATIE

Met de Neoclassicistische interpretatie zijn we al in de 19-de eeuw aanbeland. Piranesi heeft in de vorige eeuw vooral bekendheid genoten als maker van de *Carceri*. Spoedig na de instorting van het *Empire* verflauwde de belangstelling voor Romeinse architectuur.

Piranesi's idee van de stad viel helemaal uit de toon: voor de Romantici niet Middeleeuws of exotisch genoeg en voor de positivisten niet industrieel en hygiënisch genoeg. Romantici waardeerden de *Carceri* wel maar noemden ze – ten onrechte – Gotische gewelven, omdat Gotiek toen de associatie wakte met onbestemde, griezelige ruimten. Dat de *Carceri* eindeloze interieurs zijn die je opsluiten, dat de architectuur ondoordringbaar aanvoelt en ongenaakbaar oogt, dat deuren en trappen er geen uitweg bieden, dat het licht minder verheldert dan verwacht, dat de schaduw meesteresse is, en dat op deze bouwwerken de mens geen greep heeft en, slachtoffer van zijn eigen maakfels, verloren gaat in zijn eigen geschiedenis, het wekt allemaal onzekerheid, zinsbegoocheling en grenst aan waanzin, ervaringen die eerder dan met de architectonische realiteit van de stad werden geassocieerd met de psychische realiteit van de droom. Het is geen wonder dat het vooral dichters en geen beeldende kunstenaars waren die door de *Carceri* werden geïnspireerd: in Engeland Coleridge, Thomas de Quincey, Herman Melville, in Frankrijk Victor Hugo, Charles Baudelaire.²³

13. Plaat VII, *Carceri*, eerste uitgave.



²³LUZIUS KELLER geeft een overzicht van de romantische receptie van Piranesi bij dichters in 'Piranesi et la poésie romantique, le mythe des escaliers en spirale', 1966. Een analyse van de mentale respons bij de moderne lezer op de weerklank van Piranesiaanse beelden bij de romantische dichters geeft GEORGES POULET, 'Piranesi et les poètes romantiques français' in *La Nouvelle Revue Française* (160) 1966, pp. 660-671, pp. 849-862. Poulet noemt ook Gautier en tenslotte Mallarmé. In deze receptie is 'het décor niet gelegen buiten het denken van de beschouwer'. De ruimte is beeld van de ziel geworden. Hij onderscheidt de volgende symbolen: 1) trap, 2) labyrint, 3) dubbele afgrond: één omhoog en één omlaag, 4) instorting. Het relaas van De Quincey, die door Coleridge het bestaan

van Piranesi's *Carceri* had leren kennen en deze in een opiumrôes had ondergaan, een passage uit 'Confessions of an opiumeater', wordt herhaaldelijk geciteerd, in extenso bij ALDOUS HUXLEY, *Prisons, with the 'Carceri' etchings by G.B. Piranesi*, critical study by JEAN ADRIEMAN (1949, herdrukt in *Themes and Variations*) of, in het Frans, bij MARQUERITE YOURCENAR, 'Le Cerveau noir de Piranesi' in *La Nouvelle Revue Française* (97), 1961, pp. 63-77, verkorte versie van een schitterend, tot voorwoord bij een uitgave van de *Carceri* bestemd essay, herdruk in *Sous bénéfice d'inventaire*, 1962. (Ned. vert.: *Onder voorbehoud*) In deze receptie is Piranesi volmaakt verinnerlijkt. Voor een nieuw ruimtebegrip mochten we echter met Piranesi mee naar buiten, de stad in.

DE EXISTENTIALISTISCHE INTERPRETATIE

Ook in onze eeuw wordt de receptie van Piranesi als vormgever aan ijzende verbeeldingskracht voortgezet, bijvoorbeeld door *Aldous Huxley of Marguerite Yourcenar*. Maar het gaat niet meer om de analyse van de droom maar van het bestaan. Existentialisme is voor de Romantiek in de plaats gekomen. Wat is de ruimte, geeft ruimte bestaanszekerheid of verlies ik me erin? De angst wordt gezien als de diepste ervaring: oog in oog met het wegvallen van de laatste grond van het bestaan. Maar die diepgang is ook gevaarlijk, in zoverre het oppervlak van de ets wordt verwaarloosd, zodat de visuele schepping van de ruimte wordt miskend. Dat Piranesi architect is en archeologisch onderzoek paart aan stedenbouwkundige reconstructies raakt in dezelfde schaduw van de angst als het werk van zijn pure fantasie. Men vergeet het onderscheid dat Piranesi zelf aanbracht tussen fantasie en wetenschap: hij noemde de *Carceri* immers niet voor niets '*Invenzioni capricciose*...'. Men sluit Piranesi's werk op in het rijk van de subjectiviteit. Zo laat Huxley haast opgelucht weten dat Piranesi's ontwerpen nimmer zijn uitgevoerd, ze zouden van Rome 'a depressingly pretentious place' hebben gemaakt. A. Hyatt Mayor echoot Huxley als hij in zijn relaas over het leven van Piranesi geheel de nadruk legt op het subjectieve.²⁴ Hij ontzegt aan Piranesi's idee van Rome iedere objectiviteit en materialiteit. Eigenlijk blijft in deze receptie alles draaien om de *Carceri*.²⁵

Piranesi's architectuur wordt zowel door de Romantische als door de existentialistische interpretatie gezien als denkbeeldige, irrealistische ruimte. In dat teken staat ook de literair-historische analyse van *Norbert Miller*.²⁶ Zijn boek wijkt van de vorige interpretaties af in zoverre het ook de teksten van Piranesi onder-



zoekt. Maar het zet de thematiek van de (zwarte) Romantiek en de existentiële vragen voort. In een analyse van Piranesi's verhandeling '*Della Magnificenza*...', die Miller als een '*Umwertung*', een diepgaande herwaardering van de architectuur beschouwt, definieert hij Piranesi's esthetiek van het sublieme als een wisselwerking van monumentaliteit en ornamentiek. Miller geeft voor de Piranesiaanse paradox van naakte utilitaire bouwmassa's enerzijds en overladen decoratieve vlakken anderzijds een boeiende oplossing. Het ornament, dat bij Piranesi graag raadselachtig, ingewikkeld en bizar uitvalt, zou de sublimatie zijn van de grote constructies die hij niet kan realiseren.²⁷

Doch zoals veel literaire interpretaties van architectuur tart deze wel onze vermeende zekerheden die we op beelden

²⁴A. HYATT MAYOR, *Carceri*, voorwoord, 1952. Mayor citeert REGINALD BLOOMFIELD, waar deze in '*Architectural Drawings and Draughtsmen*' (1912) zegt dat Piranesi's stijlen voor een architect nutteloos zijn maar dat zijn werk vol diepe schoonheid en poëzie is: je kunt zijn kunst niet leren, ze is 'de intens persoonlijke uitdrukking van een wild en melancholisch genie'. En dat is, voegt Mayor toe, voor een praktiserend architect een uiterst oordeelkundige waardering.

²⁵MARIO PRAZ, G.B. Piranesi, *Le Carceri*, inleiding, 1975, geeft een overzicht van de receptie van de *Carceri*. Zelf overstijgt hij de tegenstel-

ling van het romantisch of existentialistisch subjectieve en het objectieve; 'In de rauwe grond van Rome leven de stenen, voor wie het weet te zien, van zo'n intensiteit, dat ze haast hallucinerend lijken', Piranesi als chirurg van de steen; waarvoor hij verwijst naar VALELIO MARIANO, *Studiando Piranesi*, 1938 (mij onbekend); het gaat Praz om de ontwikkeling van de mythe van Rome als een krachtig gist in de culturele en artistieke ontwikkeling van Rome.

²⁶NORBERT MILLER, *Archäologie des Traums, Versuch über Giovanni Battista Piranesi*, 1978.

²⁷'Nur ist eben das Ornament der Struktur grundsätzlich untergeordnet, nur tritt das dekorative Moment des Anmutigen bei den Bauten besonders zurück, die nach Monumentalität und Repräsentation ausgehen, weil bei diesen - wie Piranesi ausführt - "la stessa maestà serve .. d'ornato." Die unscheinbare Bemerkung ist für Piranesi's Gedankenentwicklung nach der "Magnificenza" wichtig, weil hier implizit eine Gleichung für das Verhältnis von Ornament und Konstruk-

tion, von *fermezza* und *bellezza*, gegeben wird, nach der durchaus das Spiel mit den Zierformen an die Stelle architektonischer Machtentfaltung treten kann: wenn die Ungunst der Zeit den Bau himmelragender Paläste und Thermen nicht zulässt .. kann umgekehrt die vielgestaltige Schönheit des Dekors als Zeugnis des römischen Gedankens stellvertretend für das Erhabene eintreten.' N. MILLER, op.cit.

baseren, maar lijdt ze aan onkunde op bouwkundig gebied en is haar ruimtelijke ervaring op dat gebied primitief. Het domein van de bouw wordt kritiekloos beperkt tot het huiselijke, behaaglijke, gewone, kortom functionele, terwijl alles wat dit te buiten gaat wordt gediagnosticeerd in metafysische termen (zonder te beseffen dat ook het vreemde architectonische bestaansrechten heeft en het onbehaaglijke en 'Unheimliche' misschien niet huiselijk maar wel degelijk stedelijk is). Het licht dat Piranesi op het wezen van bouw en stedenbouw werpt wordt miskend. In het Marsveld zou er een onherleidbare verhouding bestaan tussen de stadsplattegrond en de ruimtelijke voorstelling van de vogelvluchten. In Miller's impliciet statische en mechanische begrip van de ruimte wreekt zich het ontbrekende begrip van het architectonisch oppervlak, hetzij in de gevels, hetzij in het perspectief, hetzij in de plattegrond.

DE KUNSTHISTORISCHE INTERPRETATIE

De eerste die tot een volledige interpretatie van zowel de inhoud als de uitdrukking van het werk van Piranesi wil komen is *Albert Giesecke*.²⁸ Bij zijn analyse ligt de nadruk op het grafische aspect, maar Giesecke laat de veelheid aan archeologische, topografische en architectonische thema's niet buiten beschouwing, terwijl hij naast esthetische ook ethische vragen stelt. Dat komt omdat hij Piranesi's teksten serieus neemt. Bij de *Antichità* en het Marsveld (waarvan hij in de plattegronden Piranesi's architectonische begaafdheid bewondert) leidt deze analyse tot de interessante vaststelling dat Piranesi volgens een onderzoeksprogramma werkt dat verschilt van klassieke handboeken over oude Romeinse gebouwen zoals dat van Desgodetz.

Giesecke vindt bij het Marsveld de inleiding in de vorm van een brief aan Robert Adam van belang, omdat hij niet alleen het beste document is van hun vriendschap, maar tevens de taak omschrijft die Piranesi zich had gesteld. Bovendien stelt Piranesi er de moeilijkheden en de methode van zijn onderzoek aan de orde en geeft tenslotte de eigen kritiek weer, terwijl hij de verwachte kritiek van het publiek ondervangt. Ik kom er in hoofdstuk IV op terug.

Giesecke waardeert zijn reconstructies, maar betreurt de afwezigheid van een 'echt kunsthistorisch idee' over ontwikkeling, bloei en verval van de klassieke architectuur: ofschoon

²⁸ ALBERT GIESECKE, *Giovanni Battista Piranesi, 1711*. Met een compleet overzicht van leven en werk; sindsdien fundamenteel gebleven, door A.M. HINO in 1922 herzien en uitgebreid.

Piranesi zelf het probleem van norm en verval in zijn tekst wel had opgeworpen, beperkt hij zijn visuele documentatie tot chronologie zonder commentaar.

Interessant tenslotte, voor mijn beschouwing van de plattegrond als vlak waarin actieve ruimtelijke ervaring staat ingegrift, is het laatste hoofdstuk over de ets als spiegel, over de spontaniteit en originaliteit van tekenen tegenover de indirectheid en mechaniceit van het etsen (spiegelen, laag voor laag werken, reproducieren). Alles draait om het verschil tussen tekening en ets. Dit verschil blijft. Het neemt weliswaar tendentieel af en nadert tot nul naarmate Piranesi's meesterschap voortschrijdt, doch het verschil ontkennen, zoals Piranesi dat volgens de overlevering (Legrand) doet, is illusie, en wel de illusie van zijn kunst.²⁹ Piranesi's theorie van de ets als originele tekening is een schone leugen.

Waarom Piranesi niet heeft gegrepen naar de aquatint, een nieuwe techniek die na 1760 opgang maakte, verklaart Giesecke uit twee gronden: daarmee had hij beslist geen drie- tot vierduizend drukken per plaat kunnen maken, en die techniek leende zich minder voor perspectief en beweging, dan voor omtrek en vlakvulling.

De tweede die een poging doet tot wetenschappelijke analyse van het hele werk van Piranesi is *Henri Focillon*.³⁰ Hij plaatst Piranesi duidelijk in de Italiaanse traditie, die in de 18-de eeuw in verval is of oplost in nonchalance, kosmopolitisme en uitverkoop. Piranesi weet er de vitale elementen uit te redden en opnieuw te enten op de Romeinse oudheid. Focillon's veelzijdige formele analyse heeft de grote verdienste recht te doen aan de architectuur (met een impliciete voorkeur voor classicisme). Hij meent dat, ofschoon Piranesi zowel de evenwichtigheid van Palladio als de onevenwichtigheid van de Barok achter zich laat

²⁹ Man könnte in Piranesi's Wort vom Original, das die Radierung darstellen solle, nur ein geistreiches Paradoxon sehen, das seinem witzigen, effektvollen, bizarren Natur durchaus entsprechende. Aber es offenbart doch m.E. den tiefen Einblick, den er in das Wesen der Radierung gewonnen hatte, dass sie nämlich wegen ihrer technischen Beschaffenheit hinter seiner malerischen Art zu sehen und zu zeichnen immer zurückbleiben müsse. Er musste darum mit allen Mitteln danach streben, sie malerisch zu gestalten und zu verhüten, dass sie bloss "eine Kopie" in dem Sinne, wie ein Kupferstich eine "Kopie" des

Gemäldes ist, bleibe. Das Hauptmittel glaubt er nun darin zu sehen, dass er der Zeichnung den Charakter einer Notiz gibt und sich für die Radierung alle Freiheit vorbehält, so dass diese dann als Original auftreten kann. Das ist natürlich – wir deuteten schon darauf hin – eine Ausflucht! und im Falle der Paestumveduten zeigte sich die Undurchführbarkeit eines solchen Vorhabens, und damit bricht auch seine Theorie zusammen. / A. GIESECKE, op. cit..

³⁰ HENRI FOCILLON, *Giovanni Battista Piranesi, Essai de catalogue raisonné de son oeuvre*, 1918.

en persoonlijk nieuwe ornamenten invoert zonder te vervallen in een radicaal systeem van rechte lijnen en abstracte vlakken, hij een beweeglijke helderheid behoudt die wellicht overladen, maar niet verward mag heten, die in zijn origineelste syntheses analytisch blijft en die ondanks interrupties en ellipsen evenwicht houdt.

De analyse van Focillon bevat voor mij een opmerking van groot belang: het Marsveld wordt opgevat als deel v van de *Antichità*, het magnum opus waarmee het een eenheid en waarvan het de afsluiting vormt, aldus Focillon. Maar helaas ziet hij de grote plattegrond helemaal over het hoofd! Dat is vreemd omdat Piranesi die in de *Antichità* juist in het vooruitzicht had gesteld. 'De plattegrond van het Marsveld van de oude stad' vormt bovendien toch het kernstuk van het 'vijfde' boek. Focillon beperkt zich tot de opmerking dat de archeologische waarde van dit boek twijfelachtig en de conjectuur verward is. '*Son génie même devoit l'égarer.*' Het mooist acht hij de platen van de ruïnes, van alle moderne toevoegingen en onmliggende bebouwing ontdaan, er is slechts de tijd die craan vreet.

Werner Kôrte heeft als eerste Piranesi's bouwpraktijk bekeken en het ontwerp en de uitvoering van de S. Maria del Priorato nagegaan.³¹ Kôrte heeft in dit unieke kerkje Venetiaanse invloeden aangewezen maar ook Barokke. Met de Barok had Piranesi een creatieve verhouding. Als architect is Piranesi in zijn tijd sericus genomen, dat blijkt uit opdrachten die hij kreeg: van de Paus mocht hij aan de immense basiliek S. Giovanni in Laterano een nieuw koor toevoegen (zijn ontwerp is niet uitgevoerd, de tekeningen zijn bewaard), voor een kardinaal en een senator mocht hij de appartementen decoreren, en ook het interieur van het *Caffè degli Inglesi* heeft hij ontworpen (uitgevoerd, maar afgebroken). Overigens ontmoette Piranesi wel kritiek, zo vonden de architecten Vanvitelli en Chambers hem incompetent en extravagant.

Rudolph Wittkower maakt voor het eerst een degelijke analyse van Piranesi's eigen theorievorming en ziet daarin een wending optreden tussen *Della Magnificenza* en de *Parere*.³² In de onderstroom onderscheidt Wittkower eerst een overeenstemming over de principes waaraan architectuur zou moeten gchoorzamen: rede, nut, noodzaak, eenvoud; in de bovenstroom echter ziet hij

een twist over het belang van de oude Grieken en Romeinen. Piranesi neemt deel aan die oppervlakkige twist door te kiezen voor het primaat van de Romeinen. Maar terwijl zijn opponenten de Grieken om hun eenvoud prijzen, verwijt Piranesi hun juist gekunsteldheid en ondeugdelijke constructie, terwijl hij voor de Romeinen de eenvoud opeist. Is deze omkering reeds verbazend, nog verrassender is de wending die zich bij Piranesi zelf voltrekt en waarvan de *Parere* getuigt.³³

Volgens Wittkower zou Piranesi zich in de *Parere* plotseling hebben bekend tot een ornate, ongeremde, gecompliceerde, Maniëristische stijl, die zich in de begeleidende ontwerpen van gevels en details uit. Weldra volgden de ontwerpen voor open haarden, meubels en vazen in dezelfde trant. Piranesi eiste de willekeur van het genie voor zich op en stak bovendien de draak met de door de rede gelegitimeerde architectuur. Tenslotte zou Piranesi zijn strijd lust hebben verloren, aldus Wittkower, en met zijn laatste publicatie over de Dorische tempels van Paestum eer bewijzen aan de Griekse eenvoud.

De belangrijke architectuurhistoricus *Emil Kaufmann*, die zich vooral verdienstelijk heeft gemaakt door zijn waardering van het Neoclassicisme als elementair, ja, als modern, maakt een systematisch onderscheid tussen Barok en Neoclassicisme.³⁴ De belangrijkste theoreticus van het Neoclassicisme was Carlo Lodoli, de eerste functionalist. Maar hij was geen protagonist van de toekomstige architectuur. Hij gaf beginselen maar geen enkele suggestie van visualisering. De *Carceri* laten wel iets zien van toekomstarchitectuur. Piranesi verdedigt volgens Kaufmann in *Della Magnificenza* de rigoureuze theorie van Lodoli, maakt echter in de *Parere* rechtsomkeert en grijpt op de Barok terug. Daar herstelt hij in theorie het uit de Renaissance stammende en

³¹He denies that severity, reason and adherence to rules are to be pursued for their own sakes. Not only Greek architecture, but also the rules of Vitruvius and the classicism of Palladio are rejected. If one carries the principles of Vitruvius to their logical conclusion the result will be a primitive hut: 'Edifizi senza pareti, senza colonne, senza cornici, senza volte, senza tetti.' The Grecians, Vitruvians, rigorists and purists dictate laws of architecture which are never inherent in it.' R. WITTKOWER, op.cit..

1955, hoofdstuk 8 'Italian theories from Alberti to Lodoli' en hoofdstuk 9 'Giambattista Piranesi'. Voor een kritiek van Kaufmann's 'formalisme' en 'idealisme': GEORGES TRUSSOT, 'Emil Kaufmann and the Architecture of Reason: Klassizismus and "Revolutionary Architecture"' in *Oppositions*, (13) 1978. Dit artikel begint veelbelovend met een historische analyse, waaruit Kaufmanns verwaarlozing van inhoudelijke aspecten blijkt, maar eindigt teleurstellend in een aan Foucault referende lezing: het Neoclassicisme als een transparant semio-logisch systeem. Maar dat laat iedere architectonische materie verdwijnen in machtsmanipulaties.

³⁴EMIL KAUFMANN, *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*,

³¹WERNER KÔRTE, 'G.B. Piranesi als praktischer Architekt' in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, (10) 1933.

³²RUDOLF WITTKOWER, 'Piranesi's "Parere su l'architettura"' in *Journal of the Warburg Institute*, 1938, pp. 147-158. Herduk te samen met twee andere artikelen over Piranesi in *Studies in the Italian Baroque*, 1975.

²⁹ ULYA VOGT-GÖKNIL, Giovanni Battista Piranesi's 'Carceri', 1958. BRUNO REUDENBACH zet in G.B. Piranesi: Architektur als Bild; Der Wandel in der Architekturauffassung des 18-ten Jahrhunderts (1979) haar analyse van Piranesi's 'architectuurverbeelding' voort en concentreert zich op de tegenstelling van constructieve ruimte, die logisch zou zijn, en ornate ruimte, die 'Affektqualität' zou hebben. Dat doet hij aan de hand van de grote kunsthistoricus Wölfflin ('Die strenge Architektur wirkt durch das was sie ist, die malerische durch das was sie scheint.'). Juist door in het onderscheid van de lichamelijke ruimte en het versierde vlak dubbelzinnigheden ten aanzien van hun werkelijkheidsgehalte te introduceren kan Piranesi experimenteren met architectuur zonder aan ornamenten de overdreven betekenis van symbool en zonder aan constructie de strikt logische betekenis van functie te geven. 'Für ihn spricht Architektur durch sich selbst, ist die Architekturstruktur als solche aussagefähig.' Maar als Reudenbach deze 'werkimmanente' analyse wil koppelen aan 'geistesgeschichtliche Kontext' loopt hij door zijn Wölffliniaans kunstwetenschappelijk schema in de val van het simplisme van de tegenstelling van het lichamelijke tegenover het schilderachtige, de constructie tegenover het beeld, de tectoniek tegenover het ornament. Reudenbach vergeet dat Piranesi's 'dubbelzinnigheden' allemaal in het vlak optreden. Door intensivering van expressie bevrijdt

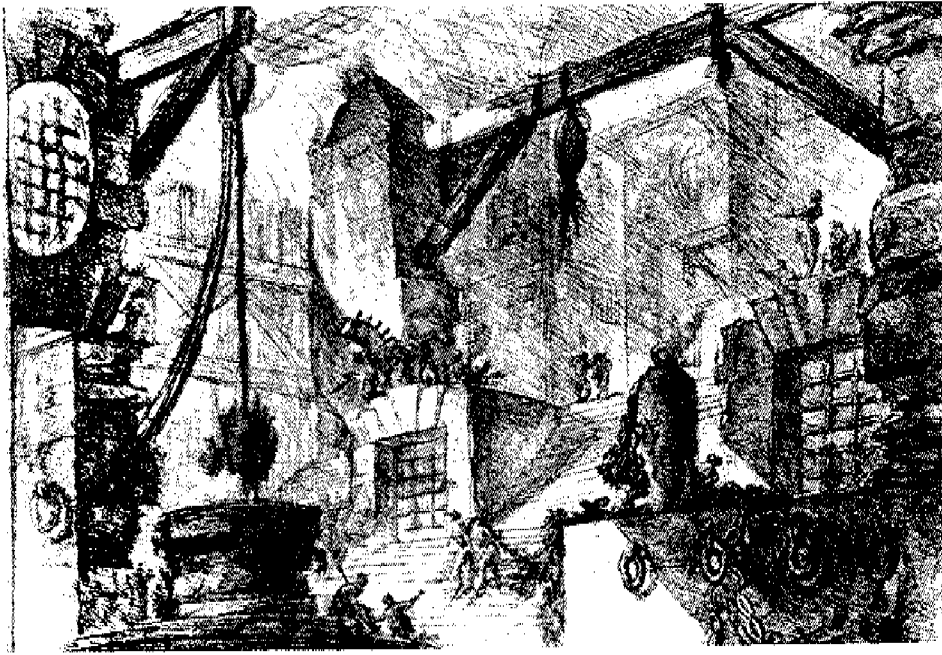
hij het vlak van zijn tegenstelling tot lichamelijke ruimte, zodat het vlak in zijn expressiewijzen niet slechts alle (stedelijke) ruimte maar tenslotte ook alle (historische) tijd ondubbelzinnig affirmeert, terwijl het inhoudelijk doel, uiteindelijk evenver van het functionalisme als van het symbolisme, de vrijheid en de openbaarheid betreft.

Bij de verfiinde maar vrijblijvende, empirische maar theorieleze beschrijvingen van Angelsaksische connoisseurs zoals HYLTON THOMAS, *The drawings of Giovanni Battista Piranesi* (1954), staat de beschrijving centraal. 'Technically, probably the most outstanding quality in Piranesi's drawings throughout much of his career is the balance he maintains between solidity of form and beauty of surface, between the tectonic and the sensuous. The drawings are amazingly free in feeling when their basic stability and balance is considered.' We zijn vrij om Piranesi te zien als tolk van de klassieke oudheid, de warmbloedige Barok of de onstuimige Romantiek. 'It does not matter whether we see spontaneity of expression in the drawings, freshness of execution, abstract patterns in their firm and orderly construction, or expressive originality in their inherent imaginativeness. His art is rich and various; it tempts the human mind today, as it has in the past, by the range of its implications and overtones, and it remains a potential source of fascination and wonder for future generations.'

in de Barok ontwikkelde systeem van proportie en gradatie, en verwerpt het systeem van nevenschikking en contrast dat het Neoclassicisme aanhangt. Maar zijn geloof in het systeem van proportie en gradatie belijdt Piranesi alleen verbaal, want zijn platen vertonen volgens Kaufmann de eigentijdse dualistische tendens om het Barokke systeem uiteen te laten vallen en opnieuw samen te stellen.

Kaufmann verklaart terecht dat niet alleen het theoretisch betoog maar ook de architectuurtekening een bron van architectonisch denken is. De volste vrijheid van visualisering behoort tot die ontwerpen die voortspruiten uit de ongeremde fantasie van de architect. De *Carceri* vormen de ongehoorde ontbinding ('*decomposition*') van de ruimte: door af te zien van orden beëindigt Piranesi de in de Renaissance begonnen en in de Barok voltooide cyclus van het integrerend systeem van proportie en gradatie. Terwijl de '*rigoristi*' zoals Lodoli de oude orde in theorie afdanken, heft Piranesi haar in praktijk op.

In de wassende stroom wetenschappelijke interpretaties van de artistieke prestaties van Piranesi, voornamelijk van de *Carceri*, neemt *Ulya Vogt-Göknil* een eigen plaats in. In haar boek geeft zij aan de structurele band tussen tekening en architectuur alle aandacht.³⁵ Geen wonder dat de analyse van het perspectief centraal staat. Ze stelt eerst de structurele opzet van de *Carceri* vast. Piranesi breekt met het centrale, uit één oog bekeken perspectief, haalt het oog uit zijn fixatie en laat het dwalen. Ten tweede berooft Piranesi het licht van zijn bron en verleent het misleidende dwaalwegen. Ten derde ontzet hij de ruimte door een ontketening van bogen, portalen, bruggen, trappen, kettingen, ladders en touwen; hij tilt de ruimte uit haar voegen, omdat geen vloer het grondvlak, geen plafond de hemel is: we zijn niet opgesloten in een cel maar zijn ballingen in een angstaanjagende onbegrensdeheid. Ten vierde maakt Piranesi de beschouwer van deze surrealistische ruimte, die meer een droom dan een echt bouwwerk lijkt, aan het schrikken door de haast lijfelijke aanwezigheid van apparaten en constructies die de beschouwer op zich af voelt komen. Ten vijfde moet degene die in deze oneindige gevangnissen ronddooft wanhopig worden door de grenzeloosheid van deze binnenwereld zonder buitenkant, deze immanentie zonder transcendentie. Piranesi heeft in een bouwwerk dat niet alleen onvoltooid maar onvoltooibaar is 'de architectonische uitdrukking van de grenzeloosheid' uitgevonden. Doch het zijn uiteindelijk slechts, vervolgt Vogt-Göknil, onze ogen die zich hebben laten vangen door een net waarin de blik blijft haken: een net van tekens; het waren deze grillige krassen die ons dwongen een ruimte te lezen die in zijn stoffelijke realiteit was ontkend doch leefde in de afdrukken van met zwarte inkt gevulde groeven op de etsplaat.



15. Plaat XIII, *Carceri*, eerste uitgave.

In haar magistrale analyse wijst Vogt-Göknil op overtredingen van wetten van de euclidische meetkunde of de klassieke architectuur. Ze kantelt echter te gemakkelijk in een 'niet-euclidische' ruimte waar architectonische ruimte 'unfassbar' wordt, zelfs 'unheimlich' (al wijst ze de Romantische bijbetekenis van dit woord af). Maar architectonische ruimte is niet a priori euclidisch (slechts achteraf, in meetkundige abstracties). Het niet gehoorzamen aan een euclidisch geometrische ruimte is evenmin als het afwijken van het één-ogig perspectief ongegrond, integendeel, het is heel 'concreet'.

Door de impliciete aanname van een 'juiste' geometrische architectuurafbeelding komt de mogelijkheid van een concrete expressie van stedelijke, complexe openbare gebouwen in een oneigenlijke hoek terecht en komt de lezing van de inhoud niet aan bod. In feite houdt Vogt-Göknil aan een romantische interpretatie vast.

Het interessante van Vogt-Göknil is wel, dat de architectonische analyse het hele werk doorloopt. In de *Carceri* en in de gevels van de *Parere* heeft Piranesi volgens haar de grenzen van de architectuur overschreden en heeft hij door alles aan het wankelen te brengen haar wezen vernietigd. Piranesi zou voortlopen op de moderne architectuur met haar principes van het zuivere, gladde en ongelede vlak.

Vogt-Göknil wil vasthouden aan een formele lezing. Terecht ontkent ze dat bouwvormen iets kunnen symboliseren wat buiten hen ligt, want 'ze verkrijgen juist hun symbolische functie door een intensivering van hun eigen existentie', en wel, op paradoxale wijze, door 'herhaling en ontkenning van hun wezenlijke eigenschappen'. Het gevaar van een volgehouden formele lezing is, dat uiteindelijk de inhoud in de vorm wordt gelezen. 'Als adequate architectonische vorm van ervaring van

de eeuwige rusteloosheid kiest Piranesi de brug ... Maar het blijft moeilijk de typisch Piranesiaanse vormen als hecht bouwwerk te begrijpen ... bruggen of trappen vervullen zelden hun taak ... de werkelijke samenhang is die van de woekering.' Vogt-Göknil verwacht van het nauwkeurig lezen van de formele samenhang te vernemen wat de zin, wat de boodschap van de *Carceri* is, en verwerpt het ondergaan van stemmingen als te vaag. Maar daardoor ontzegt ze aan de inhoud zelfstandigheid, terwijl van de weeromstuit de expressie beperkingen krijgt opgelegd. Architectonische expressie wordt herleid op een gepostuleerd systeem, dat in eerste instantie als 'klassiek' historische werkelijkheid lijkt te bezitten, doch dat bij nader inzien willekeurig is. Waarom zouden architectonische ruimten niet complex zijn? Heeft Piranesi ons niet de ogen voor nieuwe mogelijkheden geopend? Waarom zouden zijn contradicties negaties zijn? Affirmeert de esthetiek van het sublieme niet de contradictie?³⁶ Hetzelfde geldt voor de inhoud, waarvan we nu net op het spoor kunnen komen dankzij iets vaags als 'stemming' (waarin het subject zich met het object vermengt) of 'sfeer' (waarin de objectwereld het gewaad van subjectiviteit draagt); dit is geen dialectiek waarin we meegesleurd worden naar de bodem, maar een ontmoeting, een traject waarop we ons kunnen begeven door de oproep van het poëtisch project te volgen. Daarvan zijn de *Carceri*

³⁶Volgens de oude LONGINUS, Over het verhevene, in het Frans vertaald door Boileau in 1674, hebben vooral de omkering van de verwachte volgorde, de bezwerende herhaling, en de koppeling van volmaakt losstaande zaken subliem effect: hyperbaton,

anafoor, asyndeton; en meer nog dan noble woorden kunnen rauwe en woeste woorden zulk effect hebben. Piranesi was waarschijnlijk met Longinus bekend en hanteerde in zijn geschriften de categorie van het sublieme. Zie hoofdstuk III.



16. Plaat IX, *Carceri*, eerste uitgave.

trouwens inmiddels een 'klassiek' voorbeeld. Expressie gaat nooit zonder inhoud. Maar waarom zou de inhoud 'rusteloosheid' zijn zodra er 'beweging' in de expressie zit? De inhoud (een verhaal apart) heeft, zo suggereren reeds de inscripties, alles te maken met Rome, met een idee van de stad, met het ingewikkelde leven in een metropool, met de zaak van de openbaarheid, de lotgevallen van de *res publica*, doch Vogt-Göknil postuleert slechts een eenzame ziel. Als zij in de intensivering van de architectuur die ze zelf opmerkt geen verheerlijking van haar pracht maar een ontkenning van haar functie wil zien, blijkt ze uiteindelijk de inhoud functionalistisch te hebben willen lezen, en inderdaad is het functionalisme de pendant van het formalisme.

Patricia May-Sekler treedt in het voetspoor van Vogt-Göknil en verfijnt haar formele analyse van de *Carceri* als vrije oefeningen in ruimtelijke composities.³⁷ May-Sekler onderscheidt zich in drie opzichten. Ten eerste hanteert ze de al door Vogt-Göknil aangekondigde kubistische leeswijze, die duidelijk nieuwe gezichtspunten oplevert; ten tweede legt ze verschillende tekeningen van Piranesi naast zijn etsen; het waren niet altijd voorbe-

reidende tekeningen, maar ze illustreren de stelling dat de *Carceri* oefeningen in ruimtelijk ontwerpen waren. Ten derde analyseert ze de volgorde waarin Piranesi de *Carceri* gemaakt heeft op basis van een stilistische studie van de eerste druk. Ze vindt daarin een streven naar dubbelzinnigheid, paradox en verwarring die het perspectief en het medium van de ets zelf al aantrekten, maar die 'de architectonische objectiviteit' doorkruisten. Het is jammer dat zij geen systematische vergelijking onderneemt van de eerste en tweede druk; in de tweede druk neemt de 'objectiviteit' immers toe zonder ten koste te gaan van de ruimtelijke dubbelzinnigheid, integendeel! Maar vooral is het te betreuren dat May-Sekler op tamelijk flauwe wijze het raadsel (dilemma) van de inhoud afdoet met een open vraag: 'what mean the hints?' Voor deze vraag in suspense heeft ze een gedicht van Melville gebruikt: 'In Piranesi's rarer prints/ Interiors measurelessly strange/ Where the distrustful thought may range/ Misgiving still – what mean the hints?' (Melville, 'Clarel', 1876). Weliswaar systematiseert ze alle kunstgrepen die Piranesi toepast om ons oog op dwaalsporen te zetten, maar de 'hints' of 'cues' die ze noemt laat ze zonder architectonisch begrip. Want het samenspel van ondoorzichtigheid (tectoniek) en doorzicht (perspectief) enerzijds, van stil zitten turen en al wandelend uit de ooghoeken de inwerking van ruimte ondergaan zonder iets scherp op te nemen anderzijds, is typisch architectonisch. De aantrekkingskracht van de *Carceri* is niet gelegen in de minutieuze ontcijfering van kunstgrepen maar in het evenzeer peinzend als onbewust, nu eens wegdromend dan weer onderzoekend lezen van de etsen. Dat een kunsthistorische analyse zich beperkt tot de systematisering van optische trucs kan zijn nut hebben, dat daarbij de grenzen wegvallen tussen Piranesi's vitale interpretatie van de Romeinse architectuur en het kubistisch experiment met dynamisch zien en afbeelden, heeft overigens met kunstgeschiedenis niets te maken. Voor ons, mensen van tegenwoordig, kan de blik van het kubisme zeker verruimend op het centraalperspectief werken, namelijk door de relatie van beeldvlak en ervaringsruimte in het geding te brengen.³⁸

³⁷PATRICIA MAY-SEKLER, 'Giovanni Battista Piranesi's Carceri, etchings and related drawings', in *The Art Quarterly*, 1962, pp. 331-364.

³⁸PAUL JOYCE, Hockney on photography. *Conversations with Paul Joyce* (1988) gaat over de fascinatie van de schilder David Hockney voor waterspiegels, voor fotografische collages en grafische reproductie, zijn pleidooi voor een gelijktijdige ontwikkeling van een nieuwe wijze van kijken naar de werkelijkheid en van afbeelden op het vlak. Vooral de opvatting dat in de fotografie de in de Renaissance ont-

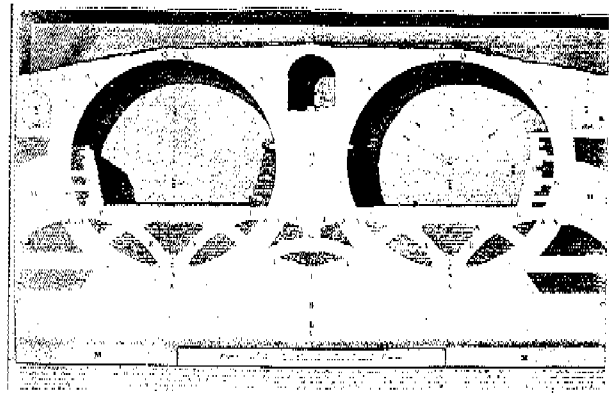
wikkelde afbeeldingswijze van de perspectivische blik culmineert, en dat deze aanspraak op werkelijkheidswaarde is achterhaald door het kubisme, dat vooral dankzij Picasso een ongekende 'verhalende' potentie ontwikkelt, is van groot theoretisch belang. Het gaat om een nieuw 'expressionisme' van het vlak en een nieuw 'realisme' van wat zich erop/erin aftekent.



17. Plaat XIV, *Carceri*, eerste uitgave.

Hoe modernier de analyse van de *Carceri*, des te groter de verbijstering. Het is alsof het onvermogen van de moderneren om de concrete materialiteit van de Romeinse architectuur te begrijpen, reeds was voorbereid door de afkeer die het puristische Neoclassicisme voor Piranesi had. De voorkeur voor eenvoud, helderheid, en gladheid maakte blind voor de concrete aanleidingen die er in Rome voor de *Carceri* wel degelijk bestonden. Juist uit het ruimtelijk ervaren van geruïncerde, millennia trotserende bouwwerken en van grillige, zwijgzame en onverstoorbare ornamenten, is de 'fantastische' expressie van de *Carceri* te begrijpen. Ik vat de *Carceri* op als onderbouw van een grote stad, een infrastructuur die net zo goed de 'metro' zou kunnen zijn als een complex fundament van een amfitheater. De op plaat IX voorkomende bogen, houten spanten, die geen overspanning maar een onderbouw vormden, verlenen de suspense van een scheepsruim aan deze kerker, hetgeen ongetwijfeld nauwelijks architectonisch meer te noemen is, maar hetzelfde boogtype vormt, als stenen fundering, het in de *Antichità* hypothetisch gereconstrueerde fundament van een brug in het instabiele rivierbed (afb. 18). De ondergrondse stad, ondertunneling (*cloaca maxima*)

of fundament, is het pendant van de stad boven de grond. De stad 'hangt' boven zijn infrastructuur, of beter de stad verdubbelt zich in een hangende stad en een ondergrondse. Een vrije variatie, een 'capriccio' op dit realistisch thema vormen mijns inziens de *Carceri*. Genoemde plaat IX toert ons de 'ongrijpbare' ruimte bij uitstek voor: ijle, vervagende en grenzeloze ruimte die oprijst uit de zware, hechte en nauwe ruimte van steen. In de *Carceri* maakt Piranesi noch objectieve (éénogige perspectieven) noch analytische afbeeldingen (plattegronden, doorsneden, aanzichten), maar het zijn artistieke afbeeldingen van ruimtelijke werkelijkheden en hun stemmingen en ervaringen. Ruimte subjectief gezien, ja, maar die subjectiviteit verplaatst mij als kijker nog eenszins in een psychische binnenruimte! Zij leert me een nieuwe blik slaan op de architectonische ruimte, de stedelijke buitenruimte, in dit geval haar ondergrondse pendant. De raadselachtige plaats van de *Carceri* in Piranesi's werk getuigt niet alleen van zijn scheppende kracht als geniaal etsers maar ook van zijn project als architect met een groots idee van de stad.



De recentste interpretaties van de *Carceri* gaan trouwens weer een meer bouwkundige richting op. Aan het begin hiervan stond *Maurizio Calvesi* die voor de vorm ervan niet alleen een archeologische referentie aanwees (de 'Mamertijnse gevangenis' gelegen aan en in de zuidflank van het Kapitol), maar ook voor de inhoudelijke interpretatie nieuw materiaal aanreikte.³⁹

Calvesi las de inscripties (ze stammen o.a. van Livius) en leidde hieruit een historisch idee over wet en rechtspraak af. De *Carceri* drukken een concrete architectonische ervaring uit die door de inscripties een ideële betekenis krijgt.

Verder gaat *W.L. MacDonald* die wil afzien van welke 'subjectieve' interpretatie dan ook om slechts de 'tastbare' bronnen en betekenissen vast te stellen, vooral 'Piranesi's bepaald uitzonderlijke kennis van de vroegere architectuur'.⁴⁰ MacDonald acht de *Carceri* op de eerste plaats architectuur, je kunt de elementen namelijk echt bouwkundig benoemen. Zo noemt hij bijvoorbeeld de stoeppalen ('bolders'), 'stevige, massieve cilindrische stenen met halfronde koppen die gewoonlijk openbare gebouwen dienen te beschermen'. Verder hangt volgens hem de beeldcompositie 'per angolo' helemaal niet af van de toneeltraditie, maar is rechtstreeks afkomstig uit de ervaring van onder de tribunes gelegen gewelven van de Romeinse amfiteaters of andere (in de loop der tijd bedolven en dus 'ondergrondse') gewelven zoals die van spaarbekkens (cisternen). Wie ze heeft bezocht weet hoe ontzaglijk en eindeloos hier de overhoekse, ginds de krommende ruimte zich vertoont. Piranesiliefhebbers raadt MacDonald aan bijvoorbeeld het Romeinse theater te Pozzuoli te gaan zien. Dan is er nog het element van de boog, vooral de boog van een brug, een realiteit die Piranesi ook benut. Dat zijn perspectief niet zou kloppen, zoals Vogt-Göknil en May-Sekler aantonen – 'if a rope hangs straight from point P, it can't possibly touch ladder L because ladder L is clearly in a different plane, and so on' – bevestigt dat alleen maar het bekende feit van Piranesi's kunstenaarschap, dat eruit bestaat zich vrijheden te permitteren en terwille van de expressie alle regels, of die van Vitruvius of van het perspectief zijn, te overtreden. MacDonald erkent de beperkte waarde van

zijn these dat er architectonische bronnen voor de *Carceri* zijn.⁴¹ Vele anderen hebben namelijk aangetoond, dat zulke bronnen in de *Carceri* aanwezig waren, al beweerden ze dat ze er op een andere wijze voorkwamen dan in andere werken van Piranesi waar ook Romeinse bouwwerken waren afgebeeld. Tenslotte erkent MacDonald ook niet de enige te zijn die wijst op de invloed van de *Carceri* op de ontwikkeling van de architectuur in Frankrijk ('*Beaux Arts*' traditie). Maar, zegt hij, al deze interpretaties van de *Carceri* als architectonisch feit lijken op de een of andere manier geen invloed te hebben op de interpretatie van haar betekenis. Zo wordt de schaal, die reusachtig is, nog steeds veel te psychologisch opgevat, terwijl Paestum, het Pantheon of Cori toch heus gigantisch zijn, en het Pantheon is nog altijd het grootste gemetselde gewelf ter wereld.⁴² Het is vaak een kwestie van smaak of men zulke architectuur mooi vindt. Goethe bijvoorbeeld hield er niet van. Voor de betekenis van de *Carceri* zouden we net zo goed eenvoudig de naam tot rechtsnoer kunnen nemen, want 'carceri' betekent gewelven. En wat Piranesi's

³⁹Een dergelijke interesse voor de concrete bouwkundige bronnen is te lezen bij *KARL LEHMANN*, 'Piranesi as Interpreter of Roman Architecture' in Piranesi, catalogue of the Smith College Museum of Art Northampton Mass. 1961. Wel vindt Lehmann het vreemd dat Piranesi nalaat om de gewelvbouw te onderzoeken. Ook vindt hij dat Piranesi in zijn reconstructies het Romeinse schema van centrale symmetrieassen met ondergeschikte dwarsassen miskent. Het Campo Marzio is 'als idee van de pracht van het oude Rome... een opeenhoping van monumentale gebouwen'. In de frontispice toont Piranesi 'een regelmatig complex van het Vaticaanse gebied... maar hij reconstrueerde dergelijke perspectieven niet voor het Campo Marzio waarvan de totaliteit alleen zichtbaar is op een... plattegrond. Zijn geleerd onderzoek had vastgesteld dat de individuele gebouwen niet aan elkaar

waren gerelateerd in richting en ontwerp en dat de realiteit niet overeenstemde met zijn meeslepende Barokke concept van ontzaglijke, gecoördineerde planning.' Zijn reconstructies van de S. Costanza, het paleis van Tiberius en vooral het Nymphaeum van Nero (uit de *Antichità Romane*) zijn... laat-Barok eerder dan Romeins.' 'Piranesi's reconstructies neigen tot hevige centralisering en ornamentale schema's.' Piranesi was geobsedeerd door eindeloze interieurs. Uit deze lezing, die een onderzoek van de grote plattegrond eigenlijk verwaarloost, blijkt onbegrip voor stedegebouw en zeker voor Piranesi's gebruik van assen en centra.

⁴²Het Pantheon gewelf is van ongewaagd beton (opus cementicium), waarin metselwerk als formeel dient; het is dus verwarrend om te zeggen dat het gemetseld is.

³⁹MAURIZIO CALVESI, Inleidend essay bij de vertaling in het Italiaans van 'Piranesi' van *HENRI FOUILLON*, red. *AUGUSTA MONFERINI*, 1967. Van Calvesi is ook verschenen 'Nota ai "Grotteschi" o Capricci di Piranesi' in *Piranesi e la cultura antiquaria*, atti del convegno 14-17 nov. 1979, *ANNA LO BIANCO* red. 1985. En hij vervolgde zijn analyse met 'Ideologia e riferimenti delle "Carceri"', voordracht gepubliceerd in *Piranesi tra Venezia e*

Europa, atti del convegno... per il secondo centenario della morte di *Gian Battista Piranesi*, Venezia 13-15 ottobre 1978, *ALESSANDRO BETTAGNO* red. 1983. De beide laatste bundels komen onder de recentste Piranesireceptie nog aan de orde.

⁴⁰WILLIAM L. MACDONALD 'Piranesi's *Carceri*: Sources of Invention', *Smith College, The Katharine Asher Engel Lectures*, Northampton Mass. 1979.

andere werken betreft, daarvan is inmiddels het grote architectonische talent erkend. Het staat nu vast dat ze zowel voor de kennis van de oudheid als voor de vernieuwing van de architectuur van betekenis zijn. Zo is het Marsveld een adembenemend speculatieve restauratie. Het tweede frontispice, dat de omgeving van het Mausoleum van Hadrianus in vogelvlucht vertoont, is duidelijk een ontwerp, maar even duidelijk is, dat de vormen oud, de citaten Romeins zijn. Piranesi kon in de ruïnes diagrammen van krachten ontcijferen. De ontbrekende delen wist hij met encyclopedische kennis aan te vullen. Zou dit aspect van Piranesi, zo betoogt MacDonald, geen nieuwe interpretatie van de *Carceri* opleveren? Tenslotte is het niet toevallig dat Piranesi invloed heeft gehad op latere architecten. En dat geldt niet alleen de Franse 19-de eeuw met zijn historiserende ontwerpen die vaak op papier bleven, maar juist ook 20-ste eeuwse architecten, zowel in Italië (A. Brasini, in pompeuze zin), als in de Verenigde Staten (H. H. Richardson of F. Lloyd Wright in vrijere zin met asymmetrieën en schuine assen).

Tegen een architectonische waardering gaat de interpretatie van Robert E. Moore juist in.⁴³ Moore vindt Piranesi's ontwerpen architectonisch niet geslaagd, overladen met ornamenten en gebrekkelijk van ordening. Ook vindt hij Piranesi's kijk op Rome onwaar. Lang niet zo instructief als die van Desgodetz of Robert Adam, die met heldere lijntekening rekenschap geven van hun opmetingen en observaties. En al blijft Piranesi's visie architectonisch geïnspireerd, al is zijn kunst niet decoratief of schilderachtig maar streng, intens, realistisch, en minder een droom dan een theorie, toch geldt volgens Moore zijn invloed niet zozeer architecten als wel dichters, schilders, lezers of reizigers. Zijn epische vergroting en verheerlijking van het Romeinse bouwen houdt de laatste in de ban maar weet de eersten niet in de luren te leggen. Welnu, tegen Moore's mening in zie ik hier voor de architectuur, zowel in praktisch als in theoretisch opzicht, een bijzondere uitdaging: nu juist als stedenbouwkundige getroffen te zijn door Piranesi, en zelfs in zijn overdrijvingen feiten te zien die deel uitmaken van het erfgoed waarmee een ontwerper moet leren omgaan. Dan vervalt ook het bezwaar tegen 'overladen' of 'verwarde' composities, want alles wordt voortaan onderworpen aan het hoogste criterium: de vrijheid van de traditie.

⁴³ROBERT E. MOORE, 'The Art of Piranesi: Looking Backward into the Future' in *Changing Taste in Eighteenth-Century Art and Literature*, William Andrews Clark memorial Library, University of California, 1972.

Bij de viering van het 200-ste sterfjaar van Piranesi krijgt zijn inmiddels tot heroïsche proporties uitgegroeid beeld van mees-terlijk Europees kunstenaar, die nu ook in eigen land, schoorvoetend, is begroet als één van de groten in de Italiaanse kunst en cultuur, een wending; niet meer vraagt de kijker/lezer naar de expressie (voortaan een voldongen, gekatalogiseerd feit dat slechts in details te completeren is) maar naar de even raadselachtige als veelbelovende inhoud. Raadselachtig is de inhoud omdat, zelfs nu Piranesi's geschriften serieus zijn gelezen, zo weinig persoonlijk daarin is meegedeeld. Veelbelovend is de inhoud omdat, nu Piranesi's achtergrond, opleiding, cultureel en sociaal milieu, en invloedssfeer zijn onderzocht, zijn vooraanstaande, kritische en cruciale positie in de cultuur van de Verlichting onloochenbaar is.

Manfredo Tafuri gaf de stoot tot een nieuwe interpretatie.⁴⁴ Als eerste heeft hij het lot van de moderne stad erbij betrokken. Hij is consequent vanuit moderne vraagstellingen van de architectuur en stedenbouw vertrokken om de geschiedenis te herschrijven van de Renaissance tot heden. Overigens nam hij die vraag-

⁴⁴MANFREDO TAFURI heeft zijn interpretatie van Piranesi ontwikkeld in verschillende artikelen die later in boeken terecht kwamen. Een in 1967 reeds geschreven, in 1972 herziene tekst werd in 1976 in het Duits gepubliceerd als 'Der "Raum" und die "Sachen": Stadt, Town-design und Architektur' (in *Konzept 11, Stadtbild?* red. A. CARLINI, 1976). Het artikel vormde in gewijzigde vorm het eerste hoofdstuk van *Progetto e Utopia, Architettura e sviluppo capitalistico* (1973); het werd als *Ontwerp en Utopie* in 1978 door Kees Vollemans in het Nederlands vertaald; EN TAVERNE heeft in een recensie 'De historische rol van de architectuur' in *Vrij Nederland* (46) 3 maart 1979, p. 23, gewezen op het hypothetische karakter van Tafuri's betoog. Tafuri begint een nieuw debat met scherpe vragen. 'De ontwikkeling die architectuur en stedenbouw in de achttiende eeuw doorlopen - die van de ... ontbinding van de architectonisch-stedenbouwkundige conventies tot aan het experimenteren met modellen voor een nieuwe ontwerpmethod... - interpre-

teert Tafuri als een noodzakelijke voorwaarde voor wat Vollemans ooit genoemd heeft "de nieuwe institutionele invoeging van de architectonische praktijken in de moderne burgerlijke orde". In de 20-ste eeuw laten moderne architecten de architectuur opgaan in een proces van montage. De avantgarde maakt de hele driedimensionale ruimte beschikbaar voor het kapitalisme. Met deze hypothese van de moderne stedenbouw komen we, schrijft Taverne, weer terug op de aan het begin beschreven lotgevallen van de achttiende-eeuwse avant-gardearchitectuur (Laugier, Ledoux, Piranesi, Durand, Bentham). Die overeenkomst is niet zozeer gebaseerd op toevallige vormovereenkomsten maar op de gemeenschappelijke poging om door de politisering van de architectuur de mechanismen van de industriële en technologische beschaving te onderzoeken en te structureren. Overigens blijkt uit het voorwoord dat Tafuri met *Progetto e Utopia* een neo-marxistisch manifest voor een nieuwe architectuurtheorie en -geschiedenis schrijft.

stellingen nooit onmiddellijk tot leidraad, maar beschouwde ze als ideologie. Om de grondslag ervan te begrijpen wendde hij zich tot Marx. Aangezien hij niet de 'onderbouw' (voornamelijk de economie) maar de 'bovenbouw' (de architectonische cultuur in het bijzonder) wilde bestuderen, wendde hij zich vervolgens tot denkers als Walter Benjamin.

Tafuri vraagt waarom de moderne architectuur zich in de jaren '60 van het functionalisme (de CIAM) losmaakte. Was het omdat de ultramoderne stad een utopie was of omdat de ontwerpers een goede verhouding met de bestaande stad misten en opnieuw contact met de geschiedenis zochten? Voor Tafuri is echter het utopisch denken aan architectuur en het kritisch contact met geschiedenis reeds van lange duur. En juist in Piranesi ziet hij een scherpzinnig architect die aan het begin staat van een historische boog waarin stad, ontwerp, utopie en kritiek in een onlosmakelijk samenspel het lot van de moderne architectuur bepalen. Maar hij wil dit conceptueel kader buiten de praktijk houden en niet 'operationeel' maken, zoals Siegfried Giedeon het voor de CIAM deed.⁴⁵ Want dat leidde volgens Tafuri tot verdraaiingen van de geschiedenis en schatplichtigheid aan de ideologie van het moment, of die nu progressief was zoals bij Giedeon, of eerder conservatief, zoals bij Muratori. Het gaat Tafuri om zuivere theorie. Hij wenst daarmee de ontzuiling van het architectenberoep te bewerkstelligen. Voorts pleit hij voor de intellectueel als technicus, maar daar ontspoort Tafuri's logica. Neo-marxist als Tafuri is, laat hij zich leiden door een apocalyptische kijk. Het neo-marxisme had de jonge twijgen van het existentialisme en de fenomenologie op de stam van het historisch en dialectisch materialisme geënt. Volgens deze filosofie had de cyclus van het kapitalisme op zijn hoogtepunt een technologische cultuur van beheersing en koppeling van alle terreinen en wijzen van communicatie en informatie, inclusief de ruimtelijke ordening en derhalve ook de architectuur bereikt. Ja, juist de 'tegenspraken' van het kapitalisme (tussen productiekrachten en -verhoudingen, tussen dynamiek en systeem) weet de 'cybernetische' cultuur tot inzet van vernieuwing te maken.

Alternatieven of protesten zijn dus zinloos. Ieder humanisme verwerpt Tafuri als illusoir. Het besef van latente crisis is de enige 'moedige' en 'historisch juiste' houding. De crisis 'openbaart' zich aan de intellectueel die haar evenwel beslist niet contemplatief zal overleven, maar evenmin technisch zal kunnen sturen! Dit verblindend schel verlichte bewustzijn brengt de logica van de 'technische' productiviteit van de intellectueel aan het wankele. Want er valt niets te redden. Tenzij? Maar dat spreekt Tafuri, anders dan Walter Benjamin met wie hij zich innig verwant voelt, niet uit, en het vermoeden van het verhevene dat hij esthetisch geniet weigert hij ethisch. Er is schrik noch troost, vlucht noch rust. Daardoor keert hij noodgedwongen terug op de tegenspraken die volgens hem de uitzichtloosheid van het burgerlijk bestaan uitmaken en waarin de dialectische theorie zich pedant wentelt. Het blijkt een draaikolk waarin Piranesi, de lezer en hijzelf verdrinken.

Maar ik loop op de zaak vooruit. Laat ik aan de hand van de belangrijkste geschriften van Tafuri over Piranesi de kritiek die ik boven heb geformuleerd bewijzen.

In *'Der "Raum" und die "Sachen"'* stelt Manfredo Tafuri dat onzin tot ons stadsbeeld behoort. De grote moderne stad is onbestuurbaar en onderhevig aan splinging, haar vorm staat op springen, nee, reeds wonen we te midden van de brokstukken. In reactie op deze absurditeit bestaan er, memoreert Tafuri, zowel van de kant van de intellectuelen als van de technici, twee houdingen: die van aanvaarding of die van verwerping; de laatsten heten wel de apocalyptici, de eersten de geïntegreerden. Welnu, de apocalyptici beschermen teloor gegane waarden en vervallen in een ontgoochelde scepsis. De geïntegreerden zoeken nieuwe orderingsprincipes en richten zich welgemoed op de toekomst. Volgens Tafuri berust dit allemaal op een groot misverstand. We moeten de stad niet meer als geheel willen zien en haar 'wanorde' betreuren of willen verhelpen. Want we leveren aldus de architectuur, die een zelfstandige 'discipline' is, aan een ideologie uit die architectuur aan drie rationalistische reducties onderwerpt: van kunst tot waarneming (gesystematiseerd door 'perceptieonderzoek'); van ontwerp tot assemblage (met geprefabriceerde en geprogrammeerde elementen); en tenslotte van esthetiek tot ideologie (propaganda van de technologie). Het is veel beter om de brokstukken waarin de stad uiteen is gevallen onder ogen te zien. Het architectonisch fragment is het enige reële principe. Maar die erkenning is moeilijk, want we koesteren al sinds de Verlichting een grotere waardering voor de stad dan voor de architectuur, en de hoogste lof krijgen utopische plannen. Voor Tafuri is het tegenlicht dat onder de grote boog die de Verlichting en de moderne technologische cultuur overspant, op alle architectonisch objecten valt, de negatieve aura van Piranesi.

⁴⁵Het begrip 'operationeel' is eerder gebruikt door SAVERIO MURATORI, die pleitte voor een operationele geschiedschrijving; voor hem was iedere stad een allerconcreetst document van menselijke geschiedenis en enige referentie voor planning en ontwerp. *Studi per un' operante storia urbana di Venezia* (1960) is zijn bekendste werk. En: Id., met R. en S. BOLLATI, G. MARINUCCI, *Studi per un'operante*

storia urbana di Roma (1963). In zijn essay *Architettura e Civiltà in Crisi* (1963), legt Muratori rekenschap af van zijn methode. Tafuri is van mening dat deze methode wel morfologische verdiensten heeft, maar ahistorisch is: *Teorie e Storia dell'architettura*, (1968) vooral hoofdstuk 1, *'L'Architettura moderna e l'eclissi della storia'*, n. 108. Overigens belijdt Muratori zelf zijn geloof in een cyclische geschiedenis.

Tafuri acht in het denken van de Verlichting Laugier de belangrijkste theoreticus, vooral door zijn idee van de stad. Marc Antoine Laugier brengt een centrale tegenstelling aan: de natuurlijke vorm, namelijk stedenbouw als parkaanleg, en de kunstmatige vorm, namelijk variatie en zelfs chaos. In haar rationalisme is de hele Verlichting dubbelzinnig. Er zijn volgens Tafuri vier tendenzen aan te wijzen: ten eerste de verfijnde sensualiteit van Laugier; ten tweede het rigorisme van Antolini (Milaan), Murat (Bari), het nieuwe Petersburg of Helsinki, het Turku van Karl Ludwig Engel of het Karlsruhe van Weinbrenner; ten derde het symbolistisch, mythologisch naturalisme van Boullée en Ledoux; en ten vierde het streng maar eenvoudig geordende, in details vaak gelaten pragmatisme van l'Enfants plan voor Washington.

In *'Progetto e Utopia'* beweert Tafuri dat Piranesi op de weg van Laugier tot het uiterste gaat. Maar hij wijzigt de eerdere typering van Laugier: niet meer naturalistisch en artificieel, maar naturalistisch en rationalistisch. De Natuur schenkt onschuldige zuiverheid en gevarieerde aanblik aan de door de Rede geordende economische productie en geprogrammeerde bouwtypen. De consequentie, die Piranesi volgens Tafuri hieruit lijkt te hebben getrokken (een geforceerde context: Piranesi heeft Laugier noch gekend, noch aantoonbaar gelezen): vervreemding. Piranesi maakt van de dubbelzinnigheid die Laugier nog als majeur en mineur harmonieert een verbijsterende chaos. Aan deze chaos kent Tafuri profetische waarde toe. Met Walter Benjamin is hij van mening dat de kunst in de moderne grote stad de taak heeft om de angst te verinnerlijken en zo een vrije contemplatie van het lot mogelijk te maken, waarbij de verbijstering ('*choc*') actief gemaakt moet worden (zoals 'De schreuw' van Munch doet). Walter Benjamin had deze esthetische theorie van de burgerlijke kunst vooral ontvouwen in zijn analyse van Charles Baudelaire als dichter van Parijs (waarbij Parijs overigens minder in metaforen dan in ritmen zou verschijnen). Het is uit deze en andere verwijzingen dat we moeten opmaken wat Tafuri onder angst en lot verstaat. Naast de expliciete verwijzing naar Benjamin refereert Tafuri impliciet aan Martin Heidegger door aan de angst een soort helderziendheid, een inzicht in het bestaan toe te dichten. Maar het is hem vooral te doen om tegenspraak en dialectiek. Te midden van de opkomende bourgeoisie en industrialisering is de Verlichting met haar 'geloof' aan de Natuur en de Rede onvermogen om de geschiedenis te sturen. Piranesi was volgens Tafuri geroepen de paradox van de Verlichting uiteen te rijten, zonder dat hij overigens begrip had van het wezen van de productiekrachten en -verhoudingen (de rol van de economie, de staat, de sociale klassen).

De volgende parafrase geeft een goed idee van Tafuri's eerste lezing van Piranesi's grote plattegrond van het Marsveld. Waar hallucinerende deformaties de laat-Barokke *varietà* verdrin-

gen, waar monsterlijk gekrioel de symbolen betekenisloos maakt, waar de vorm zijn organiceit verliest, waar de stad haar aanspraak op universaliteit opgeeft en iedere configuratieve heeldheid van bouwwerken zinloos wordt, aangezien de stad reeds aan stukken is, daar is de architectuur met zich zelf in een strijd op leven en dood verwickeld. Het grootse is dat de strijd niet beslecht wordt. Want Piranesi heeft een tragische visie. Vooral de typologie, de geschiedenis en het ontwerp moeten het als grondslagen van de architectuur ontgelden: terwijl ze respectievelijk het ordenend principe, de immanente waarde en de beheersende hand zouden moeten zijn, zijn ze ten prooi gevallen aan negatie en destructie. De bezeten aandacht van het ontwerp voor vormgeving vernietigt de wezenlijke trekken van welk type dan ook en overwoekert bovendien de archeologische werkelijkheid waarmee het zozeer begaan lijkt. Maar dit is juist de opzet. Het rationalisme ontdekt dankzij Piranesi zijn eigen irrationaliteit. Dat beoogt ook de letterlijke 'ontzetting' die het Marsveld teweegbrengt. De archeologische maskerade ervan behoeft niemand te bedriegen, de stad blijft een onbekende. Het ontwerp levert niets op, tenzij de regel dat irrationeel en rationeel elkaar niet langer moeten uitsluiten. Maar Piranesi's strijd tussen architectuur (als domein van de vorm) en stad (als domein van de vormloosheid) was zo ideëel geladen dat de tijdgenoten er niets van begrepen.

Een uitvoerige analyse van het *Campo Marzio* heeft Tafuri pas later gegeven.⁴⁶ Net als in *'Progetto e Utopia'* is in *'La Sfera e il Labirinto'* (de bol en het labyrint) de actualiteit zijn startpunt, en komt hij via de Verlichting weer op het heden terug. Piranesi noemt hij een voorwendsel ('*pretesto*') om een begin te maken, al erkent hij dat Piranesi een echt formidabele waarde heeft, vooral door de grens van de vorm en het geweld aan de vorm te onderzoeken. Piranesi heet *avant-garde*. Tafuri lanceert deze provocatie met een kleine rechtvaardiging: de Sovjet-Russische filmer Eisenstein zelf heeft Piranesi zo begroet (overigens in de toenmalige context van opkomend sociaal-realistisme waartegen zich het formalisme moest wapenen en opnieuw zijn revolutionaire waarde bewijzen). Tafuri gebruikt Eisensteins analyse van de

⁴⁶En wel in het artikel 'C. B. Piranesi, l'utopie négative dans l'architecture' (in *L'Architecture d'aujourd'hui*, maart/april 1976), dat licht gewijzigd het eerste hoofdstuk zou gaan vormen van *La Sfera e il labirinto*. avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70, 1980; Eng. vert. *The sphere and the labyrinth*, 1987. Deze analyse van het

Campo Marzio gebruikt Tafuri ook in 'Borromini e Piranesi: la città come ordine infranto' (de stad als overtrede(n) orde), voordracht uit 1978 gepubliceerd in Piranesi tra Venezia e l'Europa, op. cit.. Duitse vertaling 'Borromini und Piranesi, die Stadt als "zer-sprengte Ordnung"', in *Werk: Archi- these* (33,34) 1979.

perspectivische compositie van de vroege gevangenis uit de *Prima Parte, Carcere Oscura*, en haar kubistische demontage in één van de latere *Carceri*, om een stap verder te gaan dan Vogt-Göknil – die immers een dergelijke deformatie had bevestigd – en stelt dat zich hier niet de bevrijding van de vorm doch uit de vorm (*della > dalla forma*) voltrekt. En hij volgt de ontwikkeling van Piranesi op deze weg van abstractie verder, om te concluderen dat aan de categorieën 'plaats', 'centrum' en 'ruimte' geen absolute waarde meer toekomt, maar dat zij moeten bezwijken voor de kwaadaardige hartstocht van de tegenspraak die alles uitholt. Mocht Piranesi in '*Della Magnificenza*' nog Lodoli's rationalisme hebben verdedigd (in de plaats van Laugier treedt hier Lodoli, wat historisch aannemelijker is), een rationalistisch systeem waar natuurwetten de subjectieve willekeur aan banden legden, de *Carceri* en het *Campo Marzio* vormden daarentegen een 'zelfkritiek' waarin het onderzoek van de taal als bestaansgrond van het subject tevens het vonnis van het object tekent.⁴⁷

Het Marsveld is volgens Tafuri ontwerp en kritiek tegelijk, maar komt niet tot een eensluidende taal. Het laat ons na een meedogenloze satyre van de laat-Barokke typologie ontgoocheld achter. Het is een wanhopige zoektocht naar taal, maar de taal schittert door afwezigheid. Piranesi onthult haar wezen: onzinnige volte of rationale leegte. Negatie en afirmatie slagen er niet in los van elkaar te komen, zegt Tafuri over Piranesi. De naïeve oplossingen van de dialectiek van de Verlichting zijn overwonnen. Niet langer staan natuur en rede, object en subject tegenover elkaar en moet de taal de synthese vormen, er is geen troostende utopie zoals die van de *Prima Parte*. De negatieve utopie dient zich aan: de *Carceri*.

In zijn meeslepend betoog dreigt Tafuri het materiaal soms voor gezien te houden. 'Dat het Marsveld is samengesteld als een vormloos samenspel van botsende fragmenten is onmiddellijk leesbaar.' Onmiddellijk! Hoe is het mogelijk! Alles, Piranesi's wijze van publicatie (in een lijvig boek), zijn tekenwijze (ingewikkeld), onze nieuwsgierigheid (onverzadigbaar), de hele productiewijze gaat tegen een 'onmiddellijke' lezing in. Goed, Tafuri laat het niet bij deze ene adelaarsblik en werpt er wel degelijk meerder blikken op, maar dan nog! Als een aasgier die neervalt op het weinige dat hem trekt, zo snel is hij erbij om conclusies te trekken. Het Marsveld vergelijkt hij met een magnetisch geladen

⁴⁷Tafuri huidigt de theorie dat architectuur een taal is, een taal die in de kosmologie van de Renaissance werd geboren en die thans, na allerlei lotgevallen, tijdens de technologische cultuur opgaat in de cybernetische

communicatie; ten gunste van een dergelijke op de semiotiek van Umberto Eco gebaseerde theorie had hij zich reeds uitgesproken in *Progetto e Utopia*, op. cit..

vlak waarop objecten zijn blijven zitten die niets met elkaar te maken hebben. Met grote moeite onderscheidt hij een paar typen. Wie een complexe casuïstiek van organismen met triadische, polycentrische, gemengd gelijnde of virtuoos gebogen wetten opstelt (zoals Fasolo⁴⁸), moet volgens Tafuri bemerken dat het resultaat een typologische negatie is, een surrealistisch 'banket van de walging', een semantische leegte door overmaat en overtolligheid. 'De exaltatie van het fragment bewijst de nutteloosheid van zijn uitzonderlijkheid.' Zo beschrijft Tafuri de *Officinae machinarum militarium* uit het Marsveld als een raderwerk met onafhankelijke en onverschillige delen. In andere, zoals het *Circus Agonalis annex Templum Martis*, in het *Gymnasium Neronis*, in de *Crypta Balbi* of in het *Bustum Caesaris Augusti*, ziet hij hermetische machines, geometrische spelletjes, architectonische abstracties. En de *Horti Luciliani* zijn voor hem verbijsterende raderwerken waarin Piranesi de grootste vrijheid van zijn geometrische middelen bereikt.

De taal is willekeur geworden en haar betekenis aan het wankelen gebracht: dat is de historische betekenis van het tragisch onderzoek van Piranesi. Maar, vervolgt Tafuri, Piranesi berust niet in de leegte van de tekens, want hij ziet hierin een markt van vormen. De vorm als handelswaar, het ontwerp als willekeur: het moderne architectenbedrijf zou hij hebben toegejuicht.

Zijn program van contaminatie en combinatie loopt voort op het 19-de eeuwse eclecticisme. Maar Piranesi weigert een alternatief te stichten en dat is zijn grootheid. De ware grandeur is het, nog steeds volgens Tafuri, om vrij en onbevangen het lot van de oplossing van de vorm en de lediging van de betekenis te aanvaarden, te wonen in de negatieve utopie en het negatieve manmoedig te gebruiken.⁴⁹

⁴⁸VINCENZO FASOLO, 'Il Campo Marzio di G.B. Piranesi', in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura* (15) 1956, pp. 1-15. Komt later uitgebreid aan de orde.

⁴⁹In het geciteerde artikel over Borromini en Piranesi draait het eveneens om het negatieve. Wat bij Borromini dichtheid zou zijn laat Piranesi exploreren, maar beiden keren zich af van de ordening van de stad. Volgens Tafuri waren er bij Piranesi's *Prima Parte* nog beloften van elyseese velden aanwezig, maar die worden door de *Carceri* gelogenstraft. En het Marsveld 'vertolkt de wanhopige boodschap van het verlies van identiteit van het concept van stad, ... de crisis van de

waarde van de 'plek' verinnerlijkend, .. geen plaats meer voor de mens.. de poëtica van het labyrint. [dat uit louter machines bestaat, verkondigt] het theorema van de bedreiging van de perplexe bewoners van de *Carceri*.. Ongastvrij [oord], atonaal requiem van de voorgevestigde harmonie van Leibniz: kronkelweggetjes die met moeite tussen de botsende monaden een weg vinden. Impotente wil tot vorm .. De eenzaamheid van de pure taal toont de noodzaak aan van nieuwe technieken, nieuwe analyses, nieuwe "bruggen" tussen woorden en dingen, een positie eens door de Naam bekleed met auratische sacraliteit.' In deze trant vervolgt het betoog zijn gang langs de afgrond.

Aldus Tafuri's Piranesi. Leek het er aanvankelijk op dat Tafuri een te vluchtige analyse forceerde in een te dialectisch kader, in *'La sfera e il labirinto'* toont hij aan wel degelijk nader op het werk te kunnen ingaan. En dan plaatst hij het *Campo Marzio* ook in de ontwikkeling van het hele oeuvre van Piranesi, gebruik makend van de laatste kunsthistorische studies. Zo heeft hij ook in de catalogus die in het 200-ste sterfjaar van Piranesi in Venetië verscheen een specifieke analyse van 'de leegte' van de S. Maria del Priorato gegeven. Nee, uiteindelijk gaat Tafuri's idee van een negatieve Piranesi niet mank aan vluchtigheid van observatie maar aan bezetenheid van dialectiek. Hij mist het oog voor de positieve filosofie die nog in zijn speculatiefste momenten de concrete praktijk affirmeert. Die inslag hebben volgens mij Piranesi's werken. Maar dan moet je oog hebben voor een nu eens bizarre, dan weer sublieme, nu eens duurzame dan weer efemere architectuur. Zolang Tafuri zelf intussen een puristische, rigoristische, functionalistische rationalist blijft, gedraagt hij zich in zijn analyse als arts die ziekten diagnosticeert. Architectuur mag van hem eigenlijk niet zo complex zijn dat ze eenvoud en helderheid verliest. Uiteindelijk is Tafuri classicist; het classicisme is de in alle dialectiek en contradictie bewaarde kern.

Maar als je Tafuri ontdoet van het filter, dat hij naar eigen zeggen opzet wanneer hij het betoverd slot der architectuur betreedt om niet bedwemd te raken door de verleidingen van de architecten, dan kun je de scheppende krachten waarin hij slechts ziekelijke zwakten wil zien wel degelijk opmerken. Een gelukkiger metafoor voor de architectuurtheoreticus die zich in de geschiedenis begeeft dunkt me Odysseus die zich laat vastbinden aan de mast om de Sirenen zonder gevaar te kunnen horen - maar zijn roeiers stopt hij de oren dicht met was, opdat ze de fatale lokroep niet horen, noch de smeekbeden van hemzelf, die smacht om los te komen en aan zijn verlangen toe te geven, wat zijn ondergang geweest zou zijn: ja, zó geboeid uitzinnig te genieten, in zulke vervoering niet op de klippen te varen..

John Wilton-Ely is de tegenvoeter van Tafuri, voorzover het Piranesi betreft. Wilton-Ely ontwikkelt geen historische boog naar de actualiteit en is niet in het bezit van een theorie. Zijn benadering is empirisch en maakt instrumenteel gebruik van de kunsthistorische wetenschap. Hij heeft geen behoefte aan een nieuw paradigma. Zijn onderzoek van 'bronnen' en 'invloeden' koppelt hij op elegante maar onkritische wijze aan de 'karakteristiek' van het werk. Daarbij neemt hij de visuele uitdrukking van de kunstenaar even serieus als de verbale. Wilton-Ely heeft een belangrijk boek over Piranesi geschreven, een facsimile herdruk van zijn geschriften bezorgd en enkele artikelen geschreven.⁵⁰

Men heeft, zegt Wilton-Ely in *The mind and art of Piranesi*, te weinig gekeken naar Piranesi's eigen ideeën. Gctuige tal van

tentoonstellingen groeit de belangstelling voor hem. Sinds Quincey en Baudelaire is Piranesi geïnterpreteerd als eerste kunstenaar van de Romantiek, naast Blake, Füsseli, Goya. Kunsthistorici zoals Focillon hebben gewezen op de invloed van het Barok theater en de Venetiaanse beeldcultuur. Anderen zoals Vogt-Cöknil hebben de complexe vormtaal nader geanalyseerd. Doch wat Piranesi zelf betreft gaat het om archeologie, bouwtechnologie, architectuurpraktijk, ornamentele ontwerpen en restauratie. Daarbij poneert Ely de volgende stellingen over Piranesi:

- de overname van elementen uit de klassieke oudheid is verwant aan Borromini en Ligorio;
- het Neoclassicisme is gekenmerkt door de paradox van de overgang;
- de houding tegenover natuur en oudheid is problematisch, want het zijn onnavolgbare oorsprongen;
- het creatieve ik, de persoonlijke sensibiliteit velt het esthetisch oordeel;
- het lot van naties, staten en volkeren doorloopt een cyclische geschiedenis, de cultuur van verjonging is aan zet;
- Venetië en Rome, het uitbundige en het eeuwige, het ongebondene en het aan het verleden gebundene, bestemmen Piranesi's lot.

Wilton-Ely's affirmaties van Piranesi's eenheid van theorie en praktijk mist echter zelf theorie. Zijn elegante vaagheden zijn vaak gebaseerd op Wittkower. 'Dat de *capriccio* nooit tevoren zo'n diepzinnigheid had bezeten' brengt Ely nog niet zelf tot overpeinzing. En wanneer hij zegt: 'Het is alsof de toeschouwer betrokken raakt bij een opeenvolging van overpeinzingen', laat hij zich zelf daartoe niet verleiden. Dezelfde kritiek heb ik ook waar Ely de relatie van de uitdrukking met de inhoud waaraan hij uitdrukking geeft, probeert te leggen. Want deze relatie wordt niet gezocht in Piranesi's nu eens wanhopige, dan weer euforische, soms nuchtere gedachtengang over verval en bloei van de maatschappij, doch slechts in 'invloeden' van andere

⁵⁰JOHN WILTON-ELY, *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, 1978. In: Giovanni Battista Piranesi: *The Polemical Works*, 1972. Gepromoveerd op de these 'Piranesi and British architects' bij PETER MURRAY die zelf Piranesi and the grandeur of ancient Rome (1971) had geschreven, heeft hij zich ontwikkeld tot vooraanstaand Piranesikenner. In 1982 schrijft hij in Macmillan's *Encyclopedia of Architects* de artikelen over Francesco en Giovanni Battista Piranesi. Het laatste

artikel geeft met gezag de kennis omtrent Piranesi weer. Wilton-Ely's 'encyclopedische' kennis legt het accent op de artistieke vrijheid, waarin geen vooropgezet idee van de kunst leeft (geen rationalisme, functionalisme, geen bepaalde architectuur- of ruimteopvatting). Het idee van dit Piranesibeeld is de kunstenaar die in en voor zijn kunst persoonlijke vrijheid bevecht.

⁵¹Een voorbeeld. 'For the first time in his career, Piranesi provides perspective renderings of his reconstructed plans in the 'Campo Marzio'. Piranesi's reasons for this new approach can be seen as part of his increasing concern with a mode of architectural design growing out of antiquity rather than with the mere reproduction of the past. While he was influenced by Kircher and Fischer von Erlach, Piranesi's individual buildings in these aerial views show a new conception of design which departs from his 'Baroque' compositions of the 1750s. Despite lingering Palladian formulae, his buildings are now composed of distinct geometrical forms with frequent emphasis on plain surfaces and abrupt superimpositions of one element of Classical decoration on another. It is in the 'Ichnographia', above all, that Piranesi's formal originality is brought to a sudden maturity. The idea of a total reconstruction of Rome belongs to a tradition dating back to the large engraved map of 1561 by Pirro Ligorio, the principal forerunner of Piranesi in the field of visionary archaeology. But whereas Ligorio's Rome was an aggregate of individual buildings, symbolizing literary references and largely indifferent to interrelationships and setting, Piranesi's ingenuity is stimulated by the physical limitations of the site. The architect and antiquarian are now joined by the topographer. Among the sources of inspiration for this enormous network, antiquity itself provides a major element, especially in the ancient Roman procedure of aligning groups of monumental buildings on a common axis. But in Piranesi's global concern with the Roman architectural inheritance, the character of the Baroque city should not be overlooked with its scenic planning of monumental townscape in relation to structures like the Colosseum and the early Christian basilica. In the design of individual components in the Ichnographia debts can again be traced to Ligorio as well as to Montano; also to the Baroque predilection for clusters of spatial forms. These influences excepted, the actual mode of composition – as already noted in

the aerial perspectives – departs from the Baroque style in the arrangement of distinct geometrical forms. Here Piranesi is far closer to the emerging ideals of European Neo-Classicism, even if at this date no other designer had pushed this logical process of pattern-making to such extremes. Throughout the Ichnographia antiquity provides a mine of elemental shapes for this novel process of elaboration. For instance, such an unorthodox concept as the group of corridors which fan out from Hadrian's Mausoleum derives from the plans of amphitheatre construction. Elsewhere thermal planning is combined with other systems of design involving complexes of multiple units such as those found in the Imperial places on the Palatine.'

⁵²Over het ontstaan van de kunstgeschiedenis en haar waarden ook: FRANK REIJNDERS, *Verschiijnen en verdwijnen*, 1983. Overigens is Winckelmanns adagium 'edle Einfalt, stille Grösse' in meer Piranesiaans licht op te vatten als oxymoron (vereniging van tegendelen: een eenvoud die niet boers maar koninklijk, een grandeur die niet pompeus maar bescheiden is), een suggestie van PETER SZONDI, *Poetik und Geschichtsphilosophie* 1974, de paragraaf over Winckelmann: pp. 30-46, en op p. 44. 'Was bedeutet aber die Formel? Man hat sie nicht verstanden, solange man nicht den Vergleich mit dem Meer beachtet hat, dessen Tiefe auch dann ruhig bleibt, wenn die Oberfläche vom Sturm gepeitscht wird.' De metafoor 'bringet ein Moment des Gegensatzes, gar des Konzessiven, in die Rede von der edlen Einfalt und stillen Grösse, ein Moment, das nicht übersehen werden darf und die beiden Ausdrücke beinahe zu Oxymora, d.h. zu in sich widersprüchlichen, gegensatzgeladenen Adjektiv-Substantiv-Verknüpfungen, stempelt. Obwohl die Oberfläche wütet, bleibt die Tiefe ruhig; obwohl das Gesicht ruhig ist, wüten hinter ihm die Leidenschaften. Und ebenso gilt die Umkehrung: Zwar wüten die Leidenschaften, aber ihr Ausdruck, das Gesicht, ist ruhig.'

kunstenaren en 'omstandigheden' van het eigen kunstenaarschap die te nauwernood immanent zijn te noemen, of waarvan wordt nagelaten de werkzaamheid binnen Piranesi's werk te bepalen. De expressie wordt reeds bij voorbaat gekenschetst in inhoudelijke, de inhoud van moet af aan in expressieve termen. Invloeden en omstandigheden verklaren immers nog niets. Bij Ely is 'in aanraking komen met' al gauw goed voor een 'beslissende invloed'.⁵¹ Zijn analyse, geheel tegengesteld aan die van Tafuri, is een plezierige mengeling van suggestieve beschrijvingen met erudiete referenties. Een analyse is het eigenlijk niet, en hypothesen kom je evenmin tegen, wellicht uit weerzin tegen speculatie. De tekst en uitleg van Piranesi geldt namelijk als het laatste woord.

Wilton-Ely erkent dat Piranesi telkens zijn invloeden overstijgt, maar de wijze waarop blijft impressionistisch omschreven of onuitgesproken. Het ontbreekt hem aan architectonische *distinctie* als hij Piranesi op één lijn stelt met degenen die aan de kunstgeschiedenis naar mijn mening alles ontnamen wat Piranesi schonk: Winckelmann ('*Edle Einfalt, stille Grösse*') en Hegel ('De kunst is voor ons iets van het verleden'). In Winckelmann zou Piranesi zijn gelijke hebben gevonden: met 'dezelfde intuïtieve manier waarbij hun fantasie het hun mogelijk maakte zich niet uitsluitend te verlaten op de strekking van voorhanden prognoses en op conventionele wetenschappelijke methoden' konden zij 'komen tot nieuwe waardebeoordelingen'. 'Wat Hegel later beweerde over Winckelmann kan evenzo gelden voor Piranesi, dat hij "door de beschouwing van de ideale werken van de klassieke mens de inspiratie kreeg waarmee hij de kunststudie een geheel nieuwe betekenis verleende".'⁵² Intussen moet men, dunkt me, de divergentie wel benadrukken. Terwijl het Piranesi ging om '*mille versi*' en '*quella moltitudine que si vuole*', en '*une belle et noble simplicité*' (Le Roy) ridiculiseerde, en daarmee pleitte voor onafgebroken variatie en intrigerende toespeling, waren Winckelmann en Hegel voorstanders van een zo transparant mogelijke eenheid van inhoud en uitdrukking.

Wilton-Ely nam ook deel aan de verschillende congressen die bij Piranesi's 200-ste sterfjaar werden gehouden. Geen sprake was er van een controversie tussen Wilton-Ely, wiens eruditie bewondering afdwong, en Tafuri, wiens betoog zoveel kracht bezat dat menigeeen hem navolgde.⁵³ In de gebundelde lezingen waarvan de publicatie overigens nog jaren op zich liet wachten staan ze broederlijk naast elkaar, Tafuri's 'negatieve' Piranesi en Wilton-Ely's 'vrije' Piranesi. Men wilde Piranesi wellicht zo 'objectief' mogelijk behandelen, aan zijn historische positie recht doen en afrekenen met romantische interpretaties. Vooral de uitbreiding van kennis over Piranesi's context leek de trend.

De Fransen waren de Italianen voor geweest met het organiseren van een internationaal congres dat het Europese belang van Piranesi onderstreepte. Het thema was Piranesi's invloed in Frankrijk: *'Piranèse et les Français'*.⁵⁴

Dit evenement heeft bevestigd hoe inspirerend Piranesi's werk op architectonisch gebied is geweest, en tegelijk onderstreept hoe ongeëvenaard en eigenlijk onbegrepen zijn werk destijds is gebleven. Het is dus erfgoed dat niet verklaard kan worden uit zijn context. In het woord vooraf roept de bekende kunsthistoricus *André Chastel* de vraag op wie Piranesi 'ontdekt' heeft, de Fransen of de Engelsen. Het Rome van 1750 is een kosmopolitische stad en de wieg van het Europa van de Verlichting. Rome trekt de vernieuwers.⁵⁵ De Fransen komen als artiesten, de Engelsen als *'tourists'*, en de Duitsers als filosofen of ideologen. Piranesi is door alle drie geïnspireerd, heeft alle drie beïnvloed. Piranesi verleidt met zijn visionaire Rome de jongemannen die met hun vaders (Blondel, Gabriel) willen breken. Het sublieme en archeologische van Piranesi gaat in tegen het Franse compromis van het rationele, aangename en passende. De Egyptische decoratie van het *Caffè degl'Inglese* vindt via de *'Diverse Maniere'* zijn weg naar Parijs. Maar deze stijlinvloed is niet eens het belangrijkste. Want 'Piranesi inaugureert de tekening als volwaar-

dige categorie van architectonisch denken', stelt Chastel. Dat heeft een creatieve invloed op architecten, ofschoon zich in hun geest ook het onmogelijke kan post vatten: *'l'idée d'une architecture colossale, ténébreuse et infâme'* (Focillon). In ieder geval, *'Rome devient ainsi une sorte de capitale imaginaire'*, waaruit zowel het type *'peintre-architecte'* (Hubert Robert) als het type *'architecte-peintre'* (De Wailly) inspiratie putten. Tenslotte was de mise en scène van feesten (Louis XVI) een forum van culturele vernieuwing. Chastel acht het theater van toen even belangrijk voor de schepping van conventies en visuele codes als de film en de televisie twee eeuwen later.

Aan de mooie typoring van Rome als *capitale imaginaire* voegt *Georges Brunel*, in de inleiding, een tweede toe: Rome als *academie van Europa*.⁵⁶

In de catalogus passeren in verschillende korte teksten tal van Franse tijdgenoten van Piranesi de revue: Jean-Laurent Legeay⁵⁷, Julien-David Leroy, Marie-Joseph Peyre, Jean-Charles Delafosse, Charles de Wailly, Charles-Louis Clérisseau. Ook Piranesi zelf komt aan bod. Zo wordt gezegd dat zijn archeologie à la Ligorio, Montano, Fischer von Erlach ingaat tegen conventionele illustraties (Bianchini, Santi Bartoli, Ficorini) en culmineert in de *Ichnographia Campi Martii*: 'een nieuwe manier om door gedramatiseerde informatie vormen in de ruimte te denken'. En de voorplaat van het Marsveld, de vogelvlucht, 'maakt het meer dan welk ander werk van Piranesi ook, mogelijk om te zien hoezeer het verleden van Rome het terrein is waarop hij als architect en stedenbouwkundige zijn dromen projecteert'. Piranesi's *Prima Parte* hebben volgens Brunel nog de meeste invloed op het architectonisch denken en tekenen gehad. Piranesi's ontwikkeling erna heeft men in Frankrijk niet gevolgd. 'Wanneer Piranesi met het Marsveld de zogenaamde reconstructie vertoont van een Rome dat nooit heeft bestaan, is het duidelijk dat de hartstocht van de geleerde wijkt voor de dromen van de stedenbouwkundige, en dat men oog in oog staat met een ideaalstad.' Pas later zullen Ledoux en Boullée Piranesi daarin kunnen volgen, aldus Brunel.

⁵⁶Rome als academie van Europa: ontleend aan de gelijklopende titel van de expositie in The William Benton Museum of Art, the University of Connecticut, 1973.

⁵⁷In het artikel over Legeay spreekt GILBERT EXOUART de bekende stelling van Kaufmann tegen, dat Legeay Piranesi zou hebben beïnvloed. Pérouse de Montclos heeft in zijn Boulléestudie namelijk aangevoerd dat Legeay in 1739 dichter bij Vasi of

Falda staat, het werk van Galilei, Fuga e.a. reproduceert, en ver van Piranesi staat die in die tijd de *Prima Parte* en de *Carceri* maakt. In hun *Vedute* echter zijn beiden verwant. Legeay heeft waarschijnlijk Piranesi's stijl toegepast en zijn latere werk van Italiaanse (tels) voorzien om te profiteren van de Romeinse meester. A.M. Vogt wijst op de nieuwe stijl die Legeay een beetje à la Carceri toepast in de hortende en statende vormtaal van zijn *Rovine* (1768).

⁵⁴In de bibliotheek Hertziana in Rome bevindt zich een bundel persberichten, 'Rassegna della Stampa', rondom de Piranesi-tentoonstelling in Venetië van de Fondazione Cini. Opvallend is dat men in de meest uiteenlopende kranten Tafuri's interpretatie juist acht. Zo spreekt F. Dal Co in 'Rinascita' zijn collega Tafuri na in woorden zoals: 'La grande negazione del Campo Marzio ove la disgregazione e il primato del frammento segnano la fine di qualsiasi illusione di rifondare le regole tra le diverse scale del 'dominio' architettonico, dalla città al tipo edilizio. Il linguaggio si viene così a esporre nudo, senza alcun potere sul reale; il suo sguardo, introiettandosi, si rovescia ad indagare gli allucinanti meccanismi della sua autonomia.' Waarna een citaat van Tafuri zelf volgt. Maar ook elders, bijvoorbeeld in de *Stampa*, oogsten Tafuri's interpretaties bijval. MARIO PRAZ echter, die in *Il Tempo* schrijft, negeert Tafuri en waardeert vooral *Piranèse et les Français* (z. onder), waaruit hij Conard over het Campo Marzio en Ledoux belangwekkend vindt.

⁵⁴GEORGES BRUNEL red., *Piranèse et les Français, actes du colloque tenu à la villa Médicis 12-14 mai 1976, 1978*. Georges Brunel red., *Piranèse et les Français, 1740-1790, catalogue van de tentoonstelling 11 mei - 24 juni 1976*.

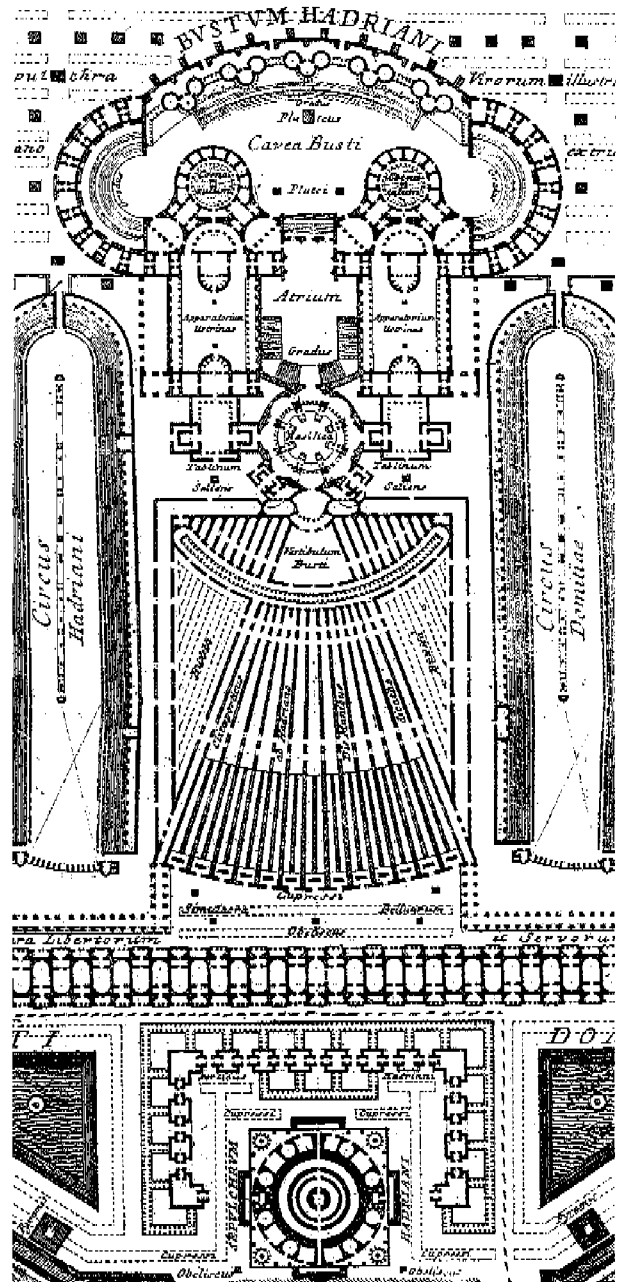
⁵⁵Les Britanniques avec leur curiosité insatiable, leur habileté commerciale et les visites régulières assurées par le 'Grand Tour', qui amènent Reynolds en 1749 et Robert Adam en 1755; leur merveilleux aquarellistes (Alexander Cozens est par là en 1746). Le graveur va y trouver de grands clients. Il y a aussi les Allemands, doctrinaires, soucieux de formuler les principes élevés de la culture; A. R. Mengs se fixe à Rome en 1751, attendant son ami Winckelmann qui arrive en 1755; violemment hostiles au goût français ils vont faire peser sur la culture la doctrine intraitable du beau antique, qui touche peu Piranèse, et du sublime, qui lui est moins indifférent.' ANDRÉ CHASTEL, *Piranèse et les Français*, op. cit..

Voor mij is het interessantste de bijdrage van *Serge Conard*, waarin het Marsveld als hiëroglief wordt geduid.⁵⁸ Een hiëroglief is een teken dat als *pars pro toto* (een deel staat voor het geheel), en als metafoor (het ene ding staat voor iets anders) kan worden gelezen. Conard ziet in het *Templum Martis* bij het *Circus Agonalis* een kerkuil (symbool van de nacht, van de dood; Vitruvius zegt dat de tempel van Mars buiten de stad moet staan wegens de stimulus tot moord en doodslag die van zijn cultus uitgaat); in de *Bustum Hadriani* ziet hij een engel die uit 'de ketens' rond het mausoleum (de in Piranesi's tijd tot gevangenis dienende Engelenburcht) opvliegt, maar ook een baard (symbool van de vriendschap) en tweelingen; in het geometrisch spel van het kruis op de driehoek in de *Area Martis* wordt gezinspeeld op de triomf van de Sint Pieter over de tempel van Mars; in het *Capitolium Vetus* is een berekop te herkennen (met de kleine beer vlakbij in de *Templum novum spei*); in de *Aula Regia* een gevleugelde schijf, in het *Bustum Augusti* tweemaal een fallus (evenals in het *Domus Aurea* van Nero waarvan Piranesi in de *Antichità* een plattegrond geeft), wijzend naar een hof die met zijn wenteling een zon zou voorstellen (het geheel symboliseert kosmische regeneratie); en tenslotte ziet hij tal van antropomorfe configuraties die door een symmetrie van drie ongelijke elementen op een as een gezicht opleveren (mond, neus, ogen). Durand's schematiseringen van Piranesi's configuraties houden derhalve tevens ontsymboliserings in, meent Conard. Omtrent de twijfelachtige hypothese in de plattegrond een symbooltaal te kunnen lezen, heeft Conard een boeiend betoog opgebouwd, dat ik niet zou willen weerleggen, maar waaraan ik een andere wending zou willen geven (in hoofdstuk IV). In het overzicht van de Piranesireceptie neemt deze interpretatie echter zo'n vernieuwende plaats in, dat ik Conards betoog hier wil weergeven.

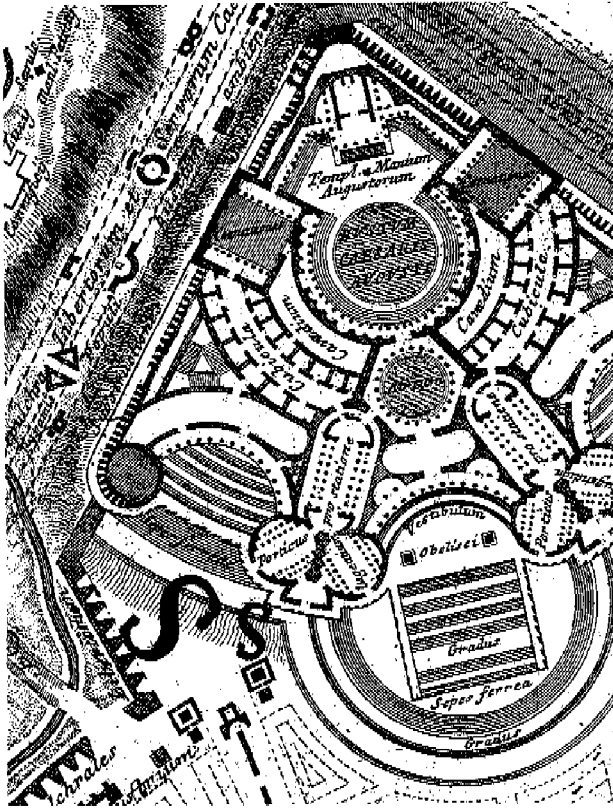
Conard memoreert dat Egypte voor Piranesi al in de *Prima Parte* een bron van vernieuwing was. Piranesi bracht in de omgang ermee een grote mate van originaliteit en creativiteit. Wellicht was hij vrijmetselaar en kende hij de alchemie. In de Verlichting ziet men het hiëroglief als de eerste taal waarin reeds retoriek voorkomt (het *pars pro toto*, de metonym, de metafoor), aldus de Encyclopédie van Diderot en d'Alembert (1765). Piranesi vond hiëroglief en monument verwant wegens het geometrisch karakter van beide. Vooral gaf de coëxistentie van embleem en getal (Pythagoras), of van schrift en architectuur, aan de geest

⁵⁸ SERGE CONARD, 'De l'architecture de Claude-Nicolas Ledoux, considérée dans ses rapports avec Piranèse', *Piranèse et les Français*, op. cit. Hij kondigt hier ook aan dat het hermefisch substraat in de stedenbouw van

het Marsveld onderwerp is van een binnenkort te publiceren studie onder de titel *Piranèse, Vitruve et Pythagore*. Een dergelijke tekst is mij niet onder ogen gekomen.



19. Plaat VI, Marsveld, detail (Mausoleum van Hadrianus).



20. Plaat IX, Marsveld, detail
(Mausoleum van Augustus).

⁵⁹Niet dat architectuur tot taal wordt gereduceerd, Piranesi codificeert een symbooltaal om haar te assimileren aan een architectonische techniek. 'Nous ne retiendrons pas ici le message mais la méthode, qui consiste à proposer sous l'apparence d'un relevé synchrone un ensemble diachronique d'informations liées entre elles par la seule concordance topographique.'

⁶⁰CONARD verwijst voor Piranesi's symboliek naar CALVESI, 1967; SCOTT, 1975; GAVUZZO STEWART, 1971. Zie In Piranesi et les Français ook: PAOLO MARCONI, 'Ricerca sulle fonti della cultura d'immagine piranesiana: la scala gigantesca e l'ornato allegorico degli anni '60.' Marconi ziet de lijn van het 'concettisme' van de 16-de eeuw voortgezet in Piranesi's Parere en S. Maria del Priorato. 'De studieuze belangstelling voor symbolische verbeelding, oude en nieuwe, valt niet te rubriceren in de Wölffliniaanse visie van Kaufmann.'

en de taal een uitbreiding, een mogelijkheid van materiële interventie in de wereld. Dit is onderkend door architectuurhistorici als Tafuri, en ook anderen postuleren een wetenschappelijke semiologische relatie tussen architectuur en taal alvorens een specifiek betoog over een of ander punt van architectonische schepping te houden. 'Ons voorstel, schrijft Conard, is de analyse niet van het betoog maar van de middelen van zijn schrift, waarvan bij Piranesi de bron niet een egyptomanie is (*où l'on ne ferait que copier...*) maar een kritische en gedocumenteerde reflectie op de taal, aan de oorsprong waarvan Egypte zou staan.'⁵⁹ Conard bestrijdt daarom Tafuri's these alsof 'de enige betekenis waarnaar deze paradoxale casuïstiek kan verwijzen de pure geometrie is, gekarakteriseerd door de absolute semantische leegte'. We kunnen niet zeggen of die geometrie zonder betekenis is, zegt Conard, zolang we het neo-pythagorisme van Piranesi niet onderzoeken. Tafuri heeft het over de stilte van de architectuur die haar zin verliest, maar Piranesi put aan gene zijde van de (klassieke) architectonische taal nieuwe betekenis en zoekt de bron van de taal: het hiëroglief. Voor het 'hermetisch substraat' (verborgen betekenissen van vrijmetselaars en alchemie) in Piranesi's werk bestaan namelijk voldoende aanwijzingen.⁶⁰ Uit zijn brief aan Giobbe, het voorwoord van de *Prima Parte*, blijkt dat Piranesi desnoods een tijdlang de praktijk wil verwaarlozen om door het enige middel dat hem overblijft, de tekening, een veelbetekenende utopie te tonen. Maar, meent Conard, Piranesi zou zijn betekenis met zorg verhullen en alleen aan de goede lezer willen prijs geven. Zo is het Marsveld bezaaid met uitgekende toevalligheden. 'De schijn [van het toeval] is slechts bewaard om het hiëroglifisch hermetisme te voorzien van een nieuwe bescherming: de angst om te insinueren.' 'Geen enkel zo gemakkelijk toegankelijk grafisch document biedt de architectonische reflectie van de 18-de eeuw een zo rijk geschaakerd aanbod van proefmonsters van stadshiërogliefen en antropomorfe plattegronden als het *Campo Marzio* onder de klaarblijkelijke behoedzaamheid en zorgvuldige schijn van de oudheid.' Conard leest hierin een grafisch betoog van een architect zonder beroep. Tegenover het realisme van het gebouw het grafisch teken, tegenover het perspectief de autonome ruimte, tegenover constructie irreële *architecture parlante*, tegenover pragmatisme hermetisme. Maar met dit besluit vervalt Conard in een architectuurtheorie die aan het maken van gebouwen een volstrekt andere werkwijze toekent dan aan het maken van tekeningen. In deze theorie is architectuur enerzijds iets technisch-functioneels, anderzijds iets grafisch-linguïstisch. Maar wat is hun relatie? Het idee van expressie (met de relatie die het impliceert) wordt opgeofferd aan een classificatieschema dat eigenlijk probleemloos is. Wanneer, zoals Conard ruitelijk bekend, praktische architecten in opstand komen tegen een 'hermetische' lezing

(die hij niet alleen voor Piranesi en Ledoux, maar ook voor Palladio voorstelt), betekent dat nog niet dat het schema 'te intellectueel' zou zijn, maar wel dat de onruimtelijke immaterialiteit van 'stadshierogliefen' geen begrip geeft van het idee van de stad dat Piranesi op het spel zet.

Het colloquium '*Piranèse et les Français*' heeft veel meer interessante bijdragen beleefd. Jörg Garms analyseerde Piranesi's eerste essay, waarvan hij het ontstaan, de heruitgave en uitbreiding tot '*Opere Varie*' traceert.⁶¹ De volgorde van de prenten is onzeker. Sommige hebben een oorsprong in de architectuurtractaten (*Sala Corintia, Atrio Dorico*), andere in de scenografie (*Galleria di statue, Parte interiore di Carcere, Loco magnifico di architettura, Cortile circondato da portici, Foro antico con portici all'intorno*), terwijl het bij weer andere om het archeologisch detail gaat; tenslotte zijn er prenten waar de architect archeoloog wordt. Meer dan om toneeldecors gaat het om een architectuur parallel aan de oudheid. Garms wijst diverse invloeden aan. Ook wijst hij erop dat voor het concipiëren van 'antieke' pleinen Rome en Venetië toen de enige steden waren die er een idee van konden geven: het type met colonnade omringd, een tempel, fonteinen en obelisk: het Sint Pieterplein; het type met gevels met arcaden boven elkaar en triomfzuilen: het San Marco plein. Volgens Garms treedt er bij de latere toevoegingen (1745-50) een verlies aan realiteitszin op. Snelle intersecties van horizontalen en verticalen verstoren het evenwicht en de harmonie van volten en leegten. De uitspraak van Horace Walpole: '*He piles palaces on bridges and temples on palaces and scales Heaven with mountains of edifices*' (1771, *Anecdotes*), lijkt op deze fase te slaan. Het optimisme dat hem in staat heeft gesteld te zeggen dat hij groots moet werken en dwaas genoeg zou zijn om een nieuwe wereld te ontwerpen als men hem dat vroeg, lijkt na deze tijd geen uitdrukking meer te vinden. Maar bij deze conclusie laat Garms zich te veel leiden door een voorkeur voor Neoclassicisme.

Werner Oechslin schrijft over Piranesi als archeoloog.⁶² De moderne archeologie ziet Winckelmann als scheidslijn tussen antiquairs en archeologen. Deze grens is arbitrair. Men laat het Neoclassicisme beginnen met de opgravingen van Herculaneum en Paestum, Split en Griekenland, maar, betoogt Oechslin, er bestaat een lange archeologische traditie die inzet met Cola di Rienzo (volksheer, Rome, 1313-1354). De dialectiek van kunstvernieuwing en oudheid is na de Renaissance niet voorbij. Pietro da Cortona tekent de ruïnes. Ook van Borromini is dat bekend.

⁶¹JÖRG GARMS, 'Considérations sur la Prima Parte', *Piranèse et les Français*, op. cit..

⁶²WERNER OECHSLIN, 'L'intérêt archéologique et l'expérience architecturale avant et après Piranèse', *Piranèse et les Français*, op. cit..

Tot diep in de 19-de eeuw vertrouwt men in archeologische zaken op het oordeel van de architect. De kunstenaar helpt de erudiet die op teksten, inscripties en medailles steunt. Vanaf Pirro Ligorio stelt men een iconografie van oude monumenten samen. Fontana reconstrueert zelfs een hele zone (*Monte Citorio*). Bianchini laat zich bij de reconstructie van de Palatijn inspireren door eigentijdse architectuur. Uit dergelijke oefeningen behaalt Juvarda zijn voordeel als architect.

In de 18-de eeuw begint niet 'de archeologie' maar wel 'de archeoloog': als specialist. Oechslin noemt Gori en Lami in Florence als vertegenwoordigers van een meer literaire archeologie; in Rome bestaat er sinds de *Mirabilia*, Poggio Bracciolini en Flavio Biondo een topografische stroming. Donato en Nardini behoren daartoe en Piranesi gebruikt hen. Piranesi's weergave verschilt echter van de gangbare (Gori, 1726, Bianchini, 1727, Ghezzi, 1737): in plaats van een orthogonale afbeelding vergroot hij met een ideaal perspectief de schaal tot *capriccio all'antica*. Moeten we de ernst van Piranesi's archeologie betwijfelen? In genen dele! Hij werd door Guattani ('*Monumenti antichi inediti*', 1785) genoemd '*il più coraggioso investigatore delle antichità; ... non senza evidente pericolo della vita*' liet Piranesi's nachts heimelijk medewerkers tekeningen maken. Zijn *Antichità* overtrof alle publicaties op dat gebied. Maar het past in een traditie van ruïnes tekenen (Palladio, Desgodetz⁶³). In die traditie laten Nardini, Nolli, Bellori, LeRoy, of Stuart en Revett zich makkelijker recipiëren dan Piranesi. Maar hij weet wel met succes de markt van internationale kunstliefhebbers te bespelen, omdat de zeldzame combinatie van wetenschappelijke én artistieke waarden daar op hoge prijs wordt gesteld. Interessant is Oechslin's verklaring voor de intrigerende configuraties in het Marsveld: uit de symmetrische aanvulling van resten en brokken tot regelmatige figuren. Van een archeologische vondst maakt Piranesi een artistieke vondst. De geringste en onsamenhangendste aanleiding wordt gespiegeld langs verzonden symmetrieassen zoals in een kaleidoscoop.

Silvia Pressouyre schrijft over semantiek en grammatica.⁶⁴

⁶³SUSANNA PASQUALI, 'Una progettata edizione romana dell'opera di Desgodetz: la diffusione dell'immagine di Roma tra il 1780 e il 1800', lezing, conferentie Rome, Tradition, Innovation and Renewal, Rome, 8 - 13 juni 1987, wees erop dat waar Desgodetz sobere lijntekeningen maakte, die door het vastleggen van maten konden functioneren als principiële leer in het architectuuronderwijs, Piranesi's clair-obscur het sublieme celebreerde, een tekenwijze die, buiten de ontwik-

keling van Piranesi zelf, destijds niet de ontwerpleer maar de restauratielust voedde. Pasquali bereidt aan de Università di Roma, La Sapienza, een dissertatie voor over de restauratie van het Pantheon in de 19-de eeuw en bestudeert hierbij de rol van de architectonische tekenwijze.

⁶⁴SILVIA PRESSOUYRE, 'La poétique ornementale chez Piranèse et Delattosse', *Piranèse et les Français*, op. cit..

De ornamenten in de S. Maria del Priorato zijn volgens Pressouyre nieuw en dubbelzinnig, maar houden betekenis. Piranesi behandelt de ornamenten geometrisch, omgekeerd is elke geometrie onderdeel van de figuratie. De figuren stammen af van de antieke en de Barokke iconografie.

Archeologische wetenschap gaat gepaard aan esthetiek en droom. De ontleding en fragmentatie maakt de ornamenten beschikbaar voor een nieuwe stijl die de oude grammatica opblaast. De ornamenten houden hun betekenis maar er komt iets bij wat niet te duiden valt. Piranesi wil met de poëzie rivaliseren (*Diverse Maniere*). De (banale) zin van adelaars, trompetten, schedels, sarcophagen, schepen enz. blijft te ontcijferen, maar ook treden er ongewone associaties, subtiele afwijkingen, poëtische beelden op. Helaas analyseert Pressouyre die poëtica zelf niet, althans niet in echt architectonische zin.

Ze reconstrueert wel de methode:

- protest tegen het klassieke ordesysteem;
- linguïstische analyse van de bronnen op de metaforische as;
- nieuwe syntaxis en verdichting op de metonymische as;
- overlading met oude en nieuwe betekenissen;
- toekenning van 'een hogere en onaantastbare noodzaak, een soort boodschap voor ingewijden'.

Maar ze blijft het antwoord op de vraag naar de zin van deze 'dichterische *Verfahrungsweise*' schuldig. Pressouyre noemt slechts twee ruimtelijke attributen: het protest tegen de klassieke orden en de syntactische verdichting, terwijl de laatste eerder een linguïstische dan een architectonische attribuut is. Ze bevoordrecht een onzichtbare zin: 'bronnen op de metaforische as', 'oude en nieuwe betekenissen', 'een boodschap voor ingewijden'. Ik betwijfel of dat wel de zin van Piranesi's poëtica is, zelfs in sublieme zin, omdat het Piranesiaans ornament allereerst een ruimtelijk-syntactische uitdrukking is, vertoning van plaatsbepalingen op een vlak (onder-boven, binnen-buiten of voor-achter). Op de tweede plaats is het een metaforisch element dat uitdrukking geeft aan het lot van de architectuur als openbaar werk in relatie tot de beide tegenpolen: het heiligdom en het huis.

Een aardig artikel van *Daniel Rabreau* behandelt de plaats van het theater in de stedenbouw.⁶⁵ Voor zijn idee van de stad heeft Piranesi veel geleerd van het theater, maar Rabreau beweert dat, omgekeerd, het theater dankzij Piranesi echt is gaan behoren tot het stadsbeeld. Met de markthal, de school, de gevangene

nis en het badhuis is het theater het symbolische monument geworden van elke stad die zich identificeert met het oude Rome. Het beslissende van de Piranesiaanse ruimten is dat het geen plaatjes zijn, geen 'iconen', maar 'ervaringen' die zijn opgeroepen via onze zintuigen. Ideeën ontstaan in het licht van de vorm, leerden Locke en Condillac. Door dat verlichte sensualisme was men in Frankrijk ontvankelijk voor Piranesi.⁶⁶ In formeel opzicht is volgens Rabreau de overgang van centraalperspectief naar panoramisch gezicht, van '*espace unifié et intégré*' (Kaufmann) naar '*espace intermédiaire*' te danken aan Piranesi en Boullée, maar is, in Frankrijk, de nieuwe sensibilisering van de reële, gebouwde, geleefde ruimte op grotere schaal te danken aan Soufflot, Camus de Mézières, de Wailly, Ledoux en vele andere praktiserende architecten. Voor het Franse theatrale stadsbeeld uit de tweede helft van de 18-de eeuw draagt Rabreau belangwekkende inzichten aan. De tegenstelling van Piranesi als object van ideeëngeschiedenis en, bijvoorbeeld, Ledoux als meer stadshistorisch object is echter onvruchtbaar. Het mag gelden voor een studie van Besançon, maar voor een studie van Piranesi is het onzin en voor een ontwikkeling van de theorie van de architectuur van de stad funest. Het gaat de theorie namelijk om praktijk, en in Piranesi's werk steekt veel realisme.

Tenslotte wil ik *John Wilton-Ely* noemen die schrijft over Piranesi's meningsverschil met voorstanders van de oude Grieken.⁶⁷ Piranesi had door achtergrond en opleiding te veel zelfvertrouwen om zich door de waan van de dag te laten imponeren.

Hij werkt aan een langdurig project. In het Marsveld wil hij via de architectuur een verloren maatschappij bestuderen. Wilton-Ely stemt in met Calvesi's vermoeden dat Piranesi zijn inzichten aan Vico heeft ontleend. De grote plattegrond van het Marsveld is echter ook een artistiek credo en een polemiek tegen de groeiende invloed van Winckelmann. Het overstijgt het onderzoek van historische veranderingen en geeft een boven-historische aanmoediging aan Robert Adam en zijn tijdgenoten. Toch is die 'aanmoediging' volgens mij immanent historisch.

⁶⁵Dat slaat aan in Frankrijk en Rabreau noemt enkele voorbeelden: Le CAMUS DE MÉZIÈRES, Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations, 1780; deze bouwde de Halle aux Blés in Parijs in 1763; DIMÉRIOR, La poétique des ruines: les associations morales 1765/7; of het théâtre Feydeau dat J.G. Legrand in 1791 bouwde: echt Piranesiaans; het theater van Ledoux in Besançon brengt magische illusie in de architectuur van de stad.

⁶⁷JOHN WILTON-ELY, 'Vision and Design: Piranesi's "fantasia" and the graeco-roman controversy', Piranesi, op. cit..

⁶⁵DANIEL RABREAU, 'Des scènes figurées à la mise en scène du monument urbain', Piranesi..., op. cit..

De 200-jaar na Piranesi's dood in Venetië uitgebrachte catalogus, *'Piranesi; Incisioni, Rami..'* bevat per hoofdwerk een artikel.⁶⁸ Silla Zamboni schrijft over het Marsveld (hierna afzonderlijk te behandelen), Wilton-Ely over zowel de brief aan Charlemont, de ets van de Blackfriarsbrug voor Mylne, en de etsen voor Robert en James Adam als de *Parere*. Tafuri schrijft over de S. Maria del Priorato; voor hem staat het altaar in deze kerk model voor een autonome zwijgende architectuur: de naakte bol die achter de ornamentiek schuil gaat, de naakte wereld die na het démasqué overblijft. (afb. 23) Vanaf het voorplein, via de gevel en het schip, totaan de voorkant van het altaar overlaadt Piranesi de dingen met betekenis. Een slag verder onthult hij hun leegte, het zijn alleen maar 'dingen'. De 'misdadige contaminaties' hadden reeds de vorm in twijfel getrokken. En reeds de verzamelwoede en bricolage had het klassieke concept van geschiedenis verontrust. De geschiedenis heeft geen gezag meer. De vorm heeft geen grenzen meer. Dit labrynt van symbolen (ook het Marsveld noemt hij de poëtica van het labrynt) kent geen uitgang maar een sprong in de leegte. Tafuri's magistrale analyse van dit 'woud van symbolen' berust weer op een impliciete toets aan klassieke, heldere, rationele architectuur, zodat alles wat daarmee niet strookt de polemische omkering ervan of sceptische twijfel eraan zou zijn. Maar Piranesi bewandelt in deze kerk een weg tussen oudheid (grondtoon: graf, dood, materie, de vorm als gewicht) en Barok (uitdrukking: leven, licht, de vorm als wolk, op de bol stijgt de heilige naar het licht uit de 'lantaarn' in de viering, waaruit een duif neerdaalt), zodat hij op deze legendarische plek aan de rand van de oude Aventijn de mogelijkheid tot poëtische vernieuwing van de stad laat zien.

In het eveneens in 1978 gehouden congres *'Piranesi tra Venezia e Europa'*⁶⁹ weten de Italianen Piranesi pas goed voor hun eigen

⁶⁸ALESSANDRO BETTAGNO red., Piranesi incisioni, rami, legature, architettura, catalogus bij de tentoonstelling gewijd aan Giambattista Piranesi van de Fondazione Giorgio Cini, 1978; teksten van C. BERTELLI, A. BETTAGNO, M. CALVESI, M. CATELLI-ISOLA, J. GARMS, A. GONZALEZ-PALACIOS, K. MAYER-HAUNTON, A. MONFERINI, R. PANE, A. ROBISON, M. TAFURI, J. WILTON-ELY, S. ZAMBONI, voorwoord B. VISENTINI.

⁶⁹ALESSANDRO BETTAGNO red., Piranesi tra Venezia e Europa, atti del convegno internazionale di studio promosso dall'istituto di storia d'arte

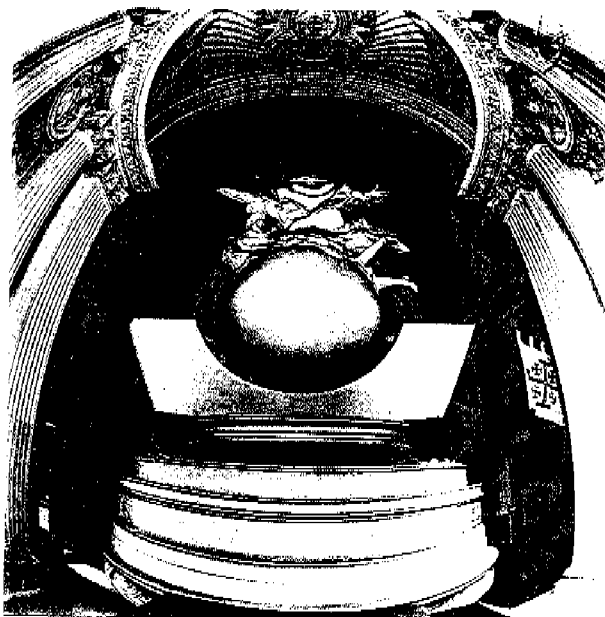
della fondazione Giorgio Cini per il secondo centenario della morte di Gian Battista Piranesi Venezia 13-15 ottobre 1978, 1983; teksten in volgorde van de inhoudsopgave van B. VISENTINI (premissa), R. PALUCCINI, A. ROBISON, A. MONFERINI, N. PENNY, J. SCOTT, E. BASSI, M. MUKARO, M. TAFURI, C. DE SETA, L. MORETTI, O. SPECIALE, A. CAVICCHI, S. ZAMBONI, I. PUPPI, T. VILLA SALAMON, A. FOSCARI, J. WILTON-ELY, A. CRISERI, R. BARILLI, M. CALVESI, E. CONCINA, R. PANE, U. VOGT-GÖRNL, A. BETTAGNO, A. HYATT MAYOR (bij wijze van conclusie).



21. S. Maria del Priorato, architect G.B. Piranesi (voorgevel).

22. S. Maria del Priorato (altaar).

23. S. Maria del Priorato (altaar van achteren).



cultuur op te eisen. Te midden van de meer binnen het oeuvre blijvende buitenlandse interpretaties onderzoeken zij vooral relaties tussen Piranesi en zijn context. Een aardige bijkomstigheid is de recente vondst van twee schriften met aantekeningen van Piranesi, becommentarieerd door *Adriano Cavicchi* en *Silla Zamboni*: 'Due "taccuini" inediti di Piranesi'. *Tafari* schrijft 'Borromini e Piranesi; la città come ordine infranto' (boven behandeld). *Wilton-Ely* is present met een bijdrage over het Marsveld: 'Utopia or Megalopolis? The "Ichnographia" of Piranesi's "Campus Martius" reconsidered' (onder te behandelen).

Onder de titel 'Piranesi nei luoghi di Piranesi' werd in Rome het 200-ste sterfjaar van Piranesi gevierd. Het was een confrontatie van oeuvre en stad.⁷⁰ Maar de opzet is in de publicatie niet goed terug te zien. Ondanks de veelbelovende titel was de manifestatie vrees ik niet veel meer dan een ontmoeting op de plekken van Piranesi van de verwording van Rome tot een slecht bestuurde en benutte stad waar zowel de Romeinse ruïnes als de Barokke insceneringen nagenoeg zinloos zijn geworden. Je mocht de vedute 'ter plekke' kunnen aanschouwen, maar de teksten reflecteerden niet op de tragische spanning tussen Piranesi's Rome en de werkelijke toestand. De interessante bijdrage van *Luisa Mossa* die het Marsveld behandelt komt later nog aan de orde.

'Piranesi e la cultura antiquaria' is de titel van een in de nasleep van Piranesi's tweede eeuwfeest gehouden congres.⁷¹ De thematiek is contextueel. *Maurizio Calvesi* vervolgt zijn hypothese dat *Gianbattista Vico* de symboliek van Piranesi heeft beïnvloed.⁷² Langduriger tradities kunnen ook van belang zijn, want hedendaagse denkers als *Bachelard* of *Jung* erkennen dezelfde elementen als tamelijk permanente symbolen in dromen en in poëzie. Maar Piranesi wantrouwt systemen, hij laat de betekenis in 'vloeiende trilling', in suspense. We weten, zegt *Calvesi*, dat Piranesi zich interesseerde voor meerduidigheid en zelfs abstractie. In zijn uitleg van de eigen kandelaber zijn er enerzijds symbolen met veelzeggende betekenissen (ofschoon meerduidig), anderzijds 'groteske' verzinsels, 'elegant gecomponeerd', die slechts willen 'bekoren'. Als we ons onder dit voorbehoud aan de ontcijfering van de *Capricci* zetten dan kunnen we een fasering in een graduele progressie van symbolische 'seizoenen' zien. Winter: reuzen; lente: de eerste mensen (Egypte); zomer: Romeinen,

pax, eenheid; herfst: attributen van *Hercules* (of *Apollo*), *Saturnus*, *Pan*, *Mercurius*. Dit beeld is het ingewikkeldst (afb. 24). Het gevleugeld paard *Pegasus* symboliseert poëzie, spiritualiteit, het loskomen van de aarde, het onlichamelijke, hemelse: geboren uit het bloed van de onthoofde *Medusa* die op haar beurt eindigt op het schild van *Pallas Athena*. Alles wijst op vreugde van de geest: er is wijn in de kelk. Wederopstanding? Triomf over de dood? Christendom? *Calvesi* meent dat de hogere symbolen triomferen over de lagere.

Ennio Concina noemt het idee van Rome het morele thema van het toenmalige Venetië.⁷³ *Concina* belicht de interessante figuur van *Marco Ricci*, die veel ruïnes schilderde en bekend stond als stoïcijn: 'hij gaf niet om rijkdom en verdroeg tegenspoed', zoals de Venetiaanse denker *Temanza* hem kenschetste. *Temanza* plaatste de 'fantast' *Ricci* naast de 'extravagante genieën' van *Lucchesi* en *Piranesi*. In *Ricci*'s schilderijen bleef Venetië buiten beeld. In die afkeer van de stad, teruggetrokken op de *terra ferma* getuigden ruïnes van het verval van deugd en grandeur. Rond 1716 maakte *Ricci* een 'veduta fantastica' van de haven van *Londen*, waar hij pal naast de grandeur van de nieuwe metropool Romeinse ruïnes zette. Ook *Piranesi* zag in de ruïnes van Rome krachtige impulsen tot regeneratie.

Steffi Röttgen probeert het 'moeilijk te documenteren' sociaal klimaat van Rome, dat 'rond 1750 één van de belangrijkste centra van verspreiding van culturele vernieuwing' was, te profileren.⁷⁴ De eerste helft van de 18-de eeuw is nog een witte vlek in onze kennis van het intellectuele niveau van de kunstenaars. De academie van *S. Luca* beperkte zich tot professionalisme, er was een duidelijke terugval achter de 17-de eeuw, maar oudheidkundigen en filologen zetten de cultuur voort. 'In de persoon van *Piranesi* vestigde zich in Rome een kunstenaar van ongewoon intellectueel niveau, vol fantasie en ambitie.' Hij drong snel door in de intellectuele kringen, waartoe behoorden: *Guarnacci* (Etruskoloog), *Contucci*, *Bottari*, ook kardinaal *Albani*, en een zekere *Picrucci*, abt, kennis van *Winckelmann* en *Mengs*. *Röttgen* herinnert eraan dat *Piranesi*'s contacten met de Engelsen en de Fransen bekend zijn, maar die met *Winckelmann* en *Mengs* niet, terwijl zij de ware voorgangers van de Neoclassicistische beweging in Rome werden. Men denkt in het algemeen dat *Piranesi* en *Winckelmann* te antagonistisch waren om vriendschappelijke betrekkingen aan te knopen. Of men meent zelfs

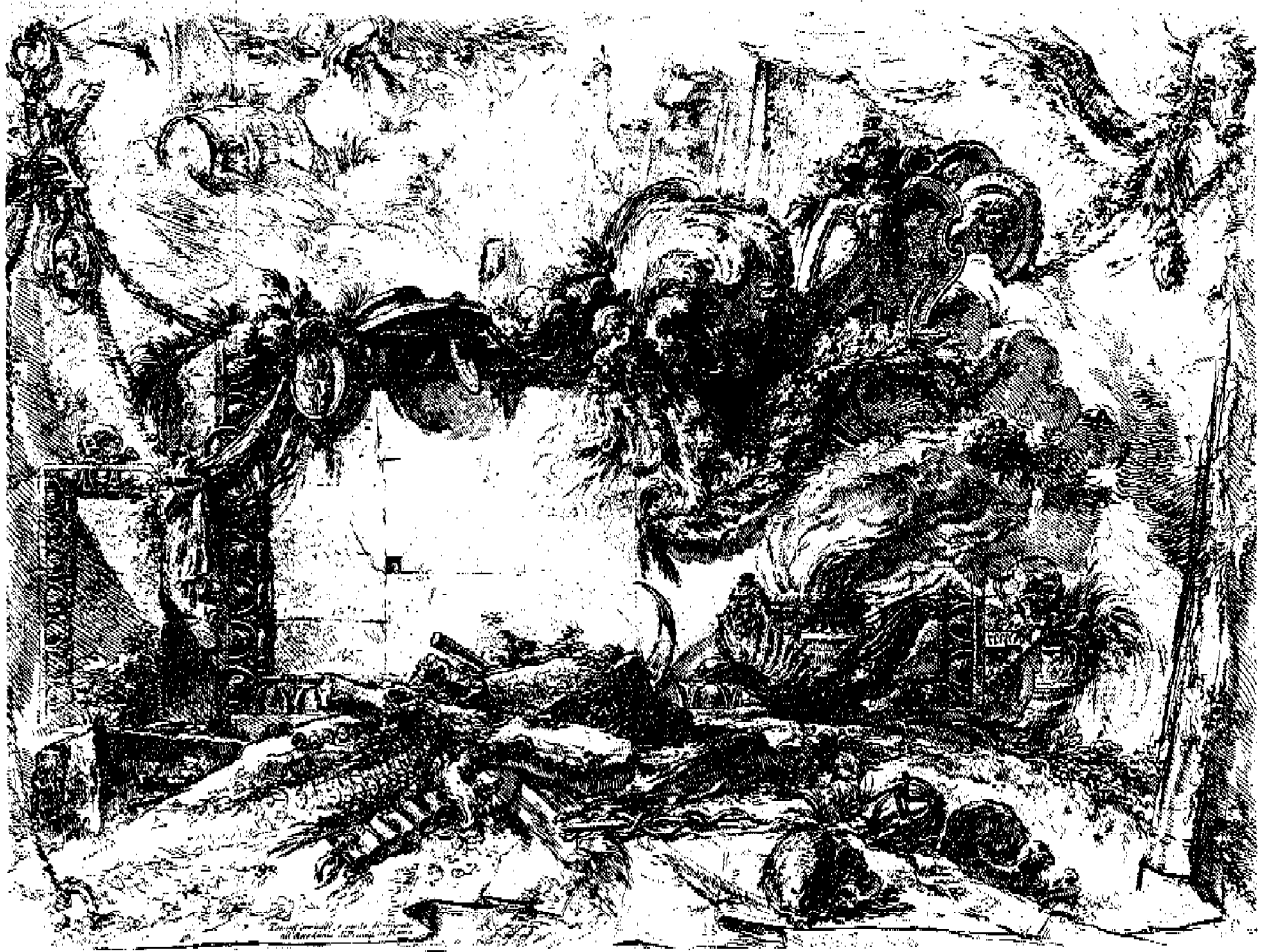
⁷⁰ ANNA MARIA POSITANO red., *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, 1979.

⁷¹ ANNA LO BIANCO red., *Piranesi e la cultura antiquaria*, op. cit..

⁷² MAURIZIO CALVESI, 'Nota ai "grotteschi" o capricci di Piranesi'. *Piranesi e la cultura antiquaria*, op. cit..

⁷³ ENNIO CONCINA, 'Componenti ideologiche ed istanze politiche nella cultura antiquaria del primo Settecento veneto: alcune note', *Piranesi e la cultura antiquaria*, op. cit..

⁷⁴ STEFFI RÖTTGEN, 'Un ritratto allegorico di Lord Charlemont dipinto da Mengs, e alcune annotazioni sul rapporto tra Piranesi e l'ambiente neoclassico romano', *Piranesi e la cultura antiquaria*, op. cit..

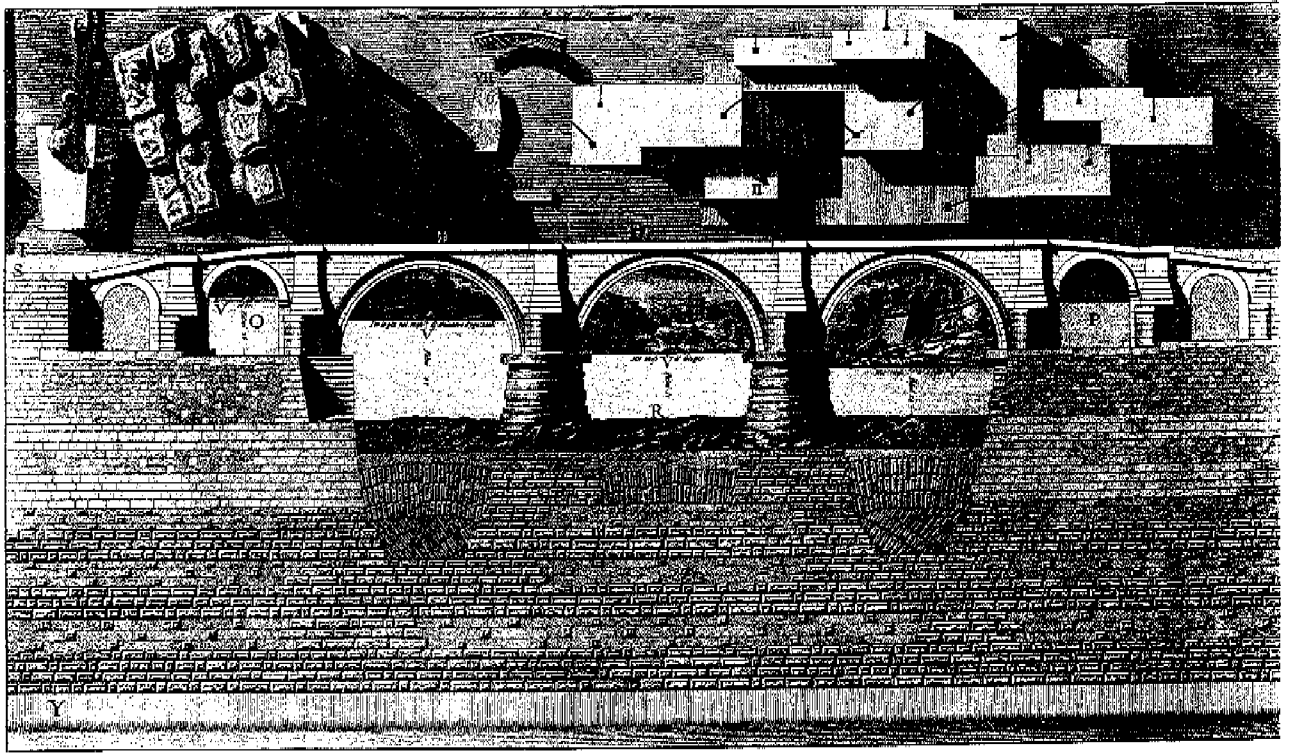


24. Plaat 27, *Opere varie*, 'Grottescho' (IV).

dat Piranesi *Della Magnificenza* tegen Winckelmann richtte. Dat is te begrijpen maar niet waar. In een brief (28 juli 1761) aan de Zwitser Usteri schrijft Winckelmann: 'Le Roy zal zijn verdiende antwoord krijgen met een groot werk van Piranesi over de architectuur...' Winckelmann verdedigde wel de Griekse kunst maar dat gold de beeldhouwkunst, terwijl Piranesi het over de bouwkunst had. Winckelmann hield niet van de tempels van Paestum en ook het Pantheon vond hij primitief. Volgens hem had de beeldhouwkunst zich veel eerder ontwikkeld. Ook vond hij beslist dat architectuur versierd moest zijn. Het ziet er naar uit dat zijn overtuiging ten aanzien van het ornament Piranesi's ontwikkeling van *Della Magnificenza* naar *Parere* heeft beïnvloed. Zo is het Ionische *tempietto* in de Villa Albani (terecht gezien als realisatie van een concept van Winckelmann) niet Grieks maar laat-Romeins van smaak, zelfs Etruskisch. Winckelmann was anti-Frans en anti-LeRoy. Hij was het ook niet eens met Laugier en ontkende dat architectuur was gevormd in de nabootsing van iets wat in de natuur op een huis leek. Dat beweerde ook Lodoli, wiens leer Winckelmann wellicht kende via Algarotti (in Dresden van 1742 tot 1746). Winckelmann was evenwel geen expert in

bouwkunst en zijn oordelen zijn vaak contradictoir en missen een helder principe. Maar, voegt Röttgen toe, ook de geschriften van Piranesi lopen van tegenspraken en dubbelzinnigheden over! 'De utopische en visionaire perceptie van de antieke wereld is niet alleen typerend voor Piranesi maar is ook aanwezig in Winckelmann's classicisme, ofschoon dikwijls ingekleed in een academisch-pedagogische houding. Zijn betoog gaat in wezen uit van een emotionele ervaring ten overstaan van het kunstwerk en de antieke wereld.' Het enthousiasme is niet historisch maar esthetisch gevoed. Hier ligt het contact met Piranesi, 'en er is geen reden om te twijfelen aan de geloofwaardigheid van Legrand die verzekert dat Piranesi en Winckelmann bevriend waren'.

Anders staat het met de relatie Mengs-Piranesi. In een boeiende en knappe analyse toont Röttgen hoe het portret dat Mengs van Charlemont schilderde tot onderwerp heeft 'de leerling-architect die de praktijk vergeet terwijl hij slechts de theorie bestudeert'. Charlemont wordt namelijk geportretteerd als



25 a en b. Plaat VI, *Antichità Romane* IV (twee bladen, doorsnede over Engelenbrug en Engelenburcht, met reconstructie fundamente[n]).

architect met op de achtergrond verwijzingen naar Palladio (praktijk) en Vitruvius (theorie) – wat voor Piranesi reeds een achterhaald cliché was. Maar Charlemont deed in Rome van zich spreken als rijk, machtig en cultureel; pretenties die Piranesi heeft aangevallen in zijn open *Lettere di Giustificazione* (1757), waarin hij zich voor het eerst zowel kunstenaar als intellectueel betoont. Charlemont liet zoals bekend Piranesi vallen. Waarschijnlijk zat William Chambers hierachter. Terug in Ierland ontpopte Charlemont zich als mecenas. Hij gaf Chambers opdrachten (het *casino* te Marino bij Dublin, 1758) en lanceerde hem bij de Engelse adel en het hof. Chambers werd de eerste Neoclassicist in Engeland (op het Dorische tempeltje van J. Stuart in 1758 te Hagley na). Waarschijnlijk had Charlemont al in 1755, toen hij door Mengs in contemplatieve houding werd geportretteerd, besloten de *vita activa* in het vaderland te beoefenen. In zijn *Treatise on Civil Architecture* (1759, derde uitgave 1791) bestreed Chambers Piranesi's bewering dat hij kon bouwen. Evenzeer als Chambers zich afwendt van Piranesi, die hij als doodlopend spoor beschouwt, moet een actief man afzien van theorieën die te speculatief zijn: dat is de boodschap van het portret van Charlemont.

Ik heb uitvoerig stilgestaan bij dit artikel omdat het in een notepad de Piranesiaanse problematiek van theorie en praktijk weergeeft: de praktijk die Piranesi voorstaat is te bizar of te bevlogen, en zijn theorie is te ingewikkeld of te poëtisch om door het qua smaak gematigde en qua theorie dogmatische Neoclassicisme gerecipeerd te worden.

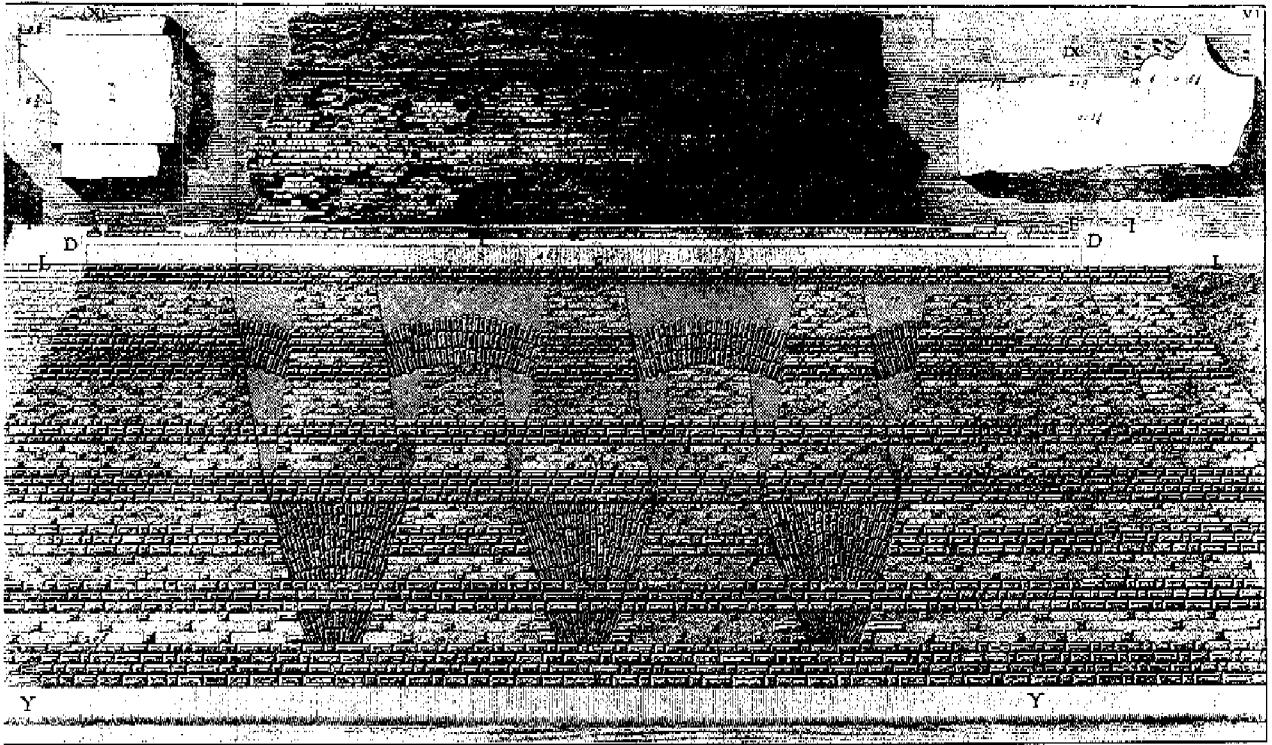
Luciana Cassanelli verdedigt Piranesi als modern archeo-

loog.⁷⁵ Piranesi loopt vooruit op de 19-de eeuwse wetenschap en wil de muren in hun context bestuderen. Cassanelli analyseert de *Antichità*. De tekst erbij is lang, punctueel, rijk aan argumenten en interpretaties. De platen illustreren dit maar gedeeltelijk. Die zijn niet compleet noch autonoom maar afhankelijk van de tekst. De plattegrond van de aquaducten is een etappe in de oudheidkundige topografie van Rome en zeer nauwkeurig. Bovendien toont hij voor het eerst de fragmenten van de Severiaanse *forma urbis*. Na een analyse van de relatie van de vedute en de technische tekeningen concludeert Cassanelli dat het centrale argument van Piranesi's betoog (tekst en platen) de grandeur, de kundigheid, de civiele deugd en beschaving van de oude Romeinen is. De ambigue confrontatie van dit verleden met het heden in de vedute wordt in *Della Magnificenza* theoretisch en ideologisch uitgewerkt.

Ook hier is John Wilton-Ely aanwezig, om de relatie te leggen tussen Piranesi als ontwerper en als archeoloog.⁷⁶ Piranesi wist de hoeveelheid informatie die een archeologische tekening kon geven te intensiveren door diverse tekenwijzen en

⁷⁵LUCIANA CASSANELLI, 'Piranesi e i "frantumi" delle mura di Roma', Piranesi e la cultura antiquaria, op. cit.

⁷⁶JOHN WILTON-ELY, 'Piranesi and the role of archaeological illustration', Piranesi e la cultura antiquaria, op. cit.



afbeeldingen te combineren. Maar ook leverde hij geïnspireerde conjecturen die soms, zoals in het geval van de *Curia Hostilia*, later zijn bevestigd, of, zoals in het geval van de funderingen van de brug en het mausoleum van Hadrianus, overdreven bleken (afb. 25). Maar het belangrijkste was dat hij zijn vondsten en gissingen relateerde aan het onderzoek van de stedelijke structuur.⁷⁷

Augusta Monferini schrijft over het klimaat van de Verlichting in Rome, dat zich filosofisch maar diplomatiek uitte.⁷⁸ Men kon wel openlijk anti-Jezuïet zijn (hun orde wordt in 1773 verboden, hetgeen pas in 1814 wordt herroepen), maar niet atheïstisch. De kerk beschuldigde lezers van Montesquieu, Giansenisten⁷⁹ en andere 'verlichte' geesten van economisme, filosofisme en vrijmetselarij. Monseigneur Bottari heeft Piranesi waarschijnlijk lid gemaakt van *Arcadia*, het genootschap van vriendenkers.

⁷⁷... it was in the Campo Marzio .. that the various devices of archaeological illustration achieved a full impact by their combined orchestration. In this work of polemical archaeology, also supported by an elaborate text and a classified index, Piranesi celebrated the rise of a magnificent imperial townscape from primitive beginnings among the Tiber marshes .. tracing a dramatic evolution from a bare site to a densely monumental townscape. Nevertheless, the evidence on which this extravagant hypothesis was based

is recovered with a most scholarly sobriety.. If the final act of reconstruction in terms of an aerial view is a strange product of this methodical research, something of the sheer plausibility of Piranesi's Campus Martius, when compared with Bianchini's Palatine, is the product of some ten years activity in developing illustrative techniques.', John WILTON-FLY, loc. cit.

⁷⁸AUGUSTA MONFERINI, 'Piranesi e Bottari', Piranesi e la cultura... op. cit..

Aan Bottari draagt Piranesi in 1748 zijn *'Antichità Romane de' tempi della Republica e de' primi Imperatori'* op. Dat Piranesi daarna geen werken meer aan Bottari opdraagt, komt waarschijnlijk omdat die, blijkens zijn *'Dialoghi'*, geen prijs stelde op vertoon. Piranesi's (tweede) opdracht van de *Antichità* van 1757 (toen Charlemont verviel), met de woorden 'aan zijn tijd, het nageslacht en het openbaar nut' – *AEVO SUO/ POSTERIS/ ET UTILITATI PUBLICAE* – is echter in de geest van Bottari. Met zijn Giansenistische moraal hechte Bottari aan 'verlichting' door voorlichting (documentatie, weerlegging van onwaarheid) ten nutte van het algemeen. Bottari was een groot man die geduldig achter de schermen werkte, aldus Monferini. Hij weet Paus Benedictus xiv te bewegen om de oudheden tegen vernietiging en roof te beschermen. 'Piranesi blijkt dus in zekere zin een instrument in het grote plan dat Bottari had opgevat om de antieke en artistieke erfenis van het vaderland te waarderden en te documenteren. Dit grote idee van Bottari (een zeer actuele figuur van grote rang, die ongetwijfeld aan herwaardering toe is) betrof niet alleen de oudheden, maar ook .. het vroege Christendom, de Middeleeuwen, de Renaissance en de Barok.' Door bijvoorbeeld Borromini te verdedigen eechoot Piranesi Bottari's opvatting. Een aardige anekdote is dat Mariette zich schriftelijk bij Bottari had beklagd over een erudiete aanval waarvan hij had vernomen dat de geduchte

⁷⁹Giansenisme: ketterse religieuze beweging geïnitieerd door de Nederlandse theoloog Cornelius Jansen, geïtalianiseerd tot Gianfentio (1585-

1683), die verzekerde dat voor het heil genade, door God alleen aan enige uitverkorenen verleend, absoluut noodzakelijk was.

Piranesi die voorbereidde, terwijl hij bang was dat de oppervlakkige opzet van zijn eigen brief aan de *Gazette*, die hij maar terloops had bedoeld, onthuld zou worden. Bottari bracht echter de hypocriete brief van Mariette te samen met zijn kritiek op Piranesi in de publiciteit, onthield zich van commentaar en stelde het publiek in staat zelf te oordelen.

Bottari keert terug bij *Mauro Christofani*.⁸⁰ Giovanni Bottari en Ridolfini Venuti golden als erudieten inzake de Etrusken en lieten zich behoedzaam uit over hun oorsprong, die al of niet ouder dan de Griekse zou kunnen zijn. Getuige nieuwe opgravingen en publicaties in de jaren '60 verbreedt zich de belangstelling voor de Etrusken van de geleerden naar de kunstenaars en handelaars. Christofani beweert dat Piranesi in *Della Magnificenza* de Etrusken inzet voor de hypothese van 'nationale' geschiedenis en van 'deugdzame eenvoud', een anti-rationalistisch, vichiaans⁸¹ betoog dat aansluit bij het bewustzijn van de opkomende, kosmopoliete bourgeoisie, de klasse waarop Piranesi in de *Ragionamento* en de *Diverse Maniere* inspeelt. Al met al blijft de Etruskologie meer 'Etruskerie'. Weliswaar kende Piranesi de opgravingen van bijvoorbeeld Tarquinia uit eigen ervaring, maar in de *Parere* had Piranesi friezen die hij zelf had ontworpen voor Etruskisch door laten gaan. Of er sprake is van een polemiek met het classicisme van Winckelmann, is onduidelijk (zijn Duitse geschriften werden in Rome niet gelezen), maar Christofani ziet in Piranesi wel een 'antikleisieke houding'.

Uit een specialistisch onderzoek van *Giuliana Ericani* blijkt hoezeer Piranesi voor de kunstgeschiedenis al is geworden tot parameter van een tijdperk.⁸² Querini, vertelt Ericani, was een Venetiaans edelman die onder meer door Lodoli was opgevoed. Hij legde een allegorische tuin bij zijn buitenhuis aan (1765/80). Natuur en geschiedenis vormden er de rationele thema's van een 'republikeinse' ethiek. Maar er zijn ook hermetische en esoterische tradities aanwijsbaar. De tuin is een utopie en waarschijnlijk geïnspireerd op het *Campo Marzio* van Piranesi. Volgens Ericani heeft Calvesi gelijk met zijn vrijmetselaars symboliek, de boodschap is sociale vernieuwing. Querini deelde eveneens Bacon's idee dat mythologie een primitieve studie van de natuur was, die door middel van spel en fabel niet alleen verborgen waarheden

maar ook willekeurige betekenissen bevatte. De boodschap daarvan was artistieke vrijheid.

Hiermee ben ik aan het einde gekomen van het overzicht van de wijze waarop Piranesi in zijn receptie tot cultureel 'object' is gemaakt, een veelbetekenend object dat evenzeer resultaat van objectief onderzoek als van hardnekkige subjectieve zienswijzen is. De tegenstelling van objectief en subjectief verliest echter haar zin. Het is mijn opzet om het objectieve onderzoek van de architectuur van de stad te maken tot een traject waarin wij, de subjecten van de geschiedenis, kennis maken met dat waarin Piranesi, historisch subject bij uitstek, ons vooral door zijn plattegrond van het Marsveld introduceert: het project van de prachtige stad.

DE RECEPTIE VAN HET MARVELD

De receptie van het Marsveld is niet erg gespecialiseerd, ze maakt deel uit van de algehele Piranesireceptie, en vormt soms een kristallisatiepool. Ofschoon Focillon de grote plattegrond van het Marsveld had verwaarloosd, Giesecke hem wel bekeek maar onhistorisch vond, en Piranesi in het algemeen zijn roem als etser aan andere werken ontleende, is het Marsveld als geheel wel degelijk tot de grote werken gerekend. Vooral de vedute eruit oogstten waardering als nieuw. De archeologische intentie van het Marsveld is sterk benadrukt. Focillon merkte scherpzinnig op, dat het eigenlijk het vijfde en laatste deel van de *Antichità Romane* was, de kroon op de studie van het oude Rome. De architectonische en stedenbouwkundige waarde krijgt pas de laatste tijd aandacht.

De eerste afzonderlijke studie van het Marsveld was die van *Vincenzo Fasolo*, en meteen kreeg de grote plattegrond de meeste aandacht.⁸³ Fasolo waagt zich aan een architectonische lezing en graast eerst de plattegrond topografisch af. Hij maakt enkele storende fouten: ziet tot tweemaal toe de *Equiria*, een onverharde renbaan, voor een beek aan, en hij maakt lees- en spellfouten, bijvoorbeeld *Prugma* in plaats van *Bruma*, het midwinterpunt op het zonnewijzerplein. Omdat niets erop wijst dat hij de tekst van Piranesi heeft gelezen, begrijpt Fasolo niet waarom de *Via Flaminia* naar gangbare opvatting is verlegd. Hij begrijpt evenmin waar Piranesi sommige lokaliseringen vandaan haalt. Lezing van Piranesi's tekst had licht gebracht in de volgende duisternis: 'In de plattegrond verschijnt de herinnering aan Nero opnieuw in de *Porticus Neronianae*, doch op welke aanwijzingen is niet te begrijpen'; in de catalogus verwijst Piranesi namelijk naar Tacitus (*Annalen*, boek v). Fasolo's lezing is uiteindelijk vooral geome-

⁸⁰MAURO CHRISTOFANI, 'Le opere di G.B. Piranesi e l'etruscheria', Piranesi e la cultura..., op. cit..

⁸²GIULIANA ERICANI, 'La storia e l'utopia nel giardino del senatore Querini ad Altichiero', Piranesi e la cultura antiquaria, op. cit..

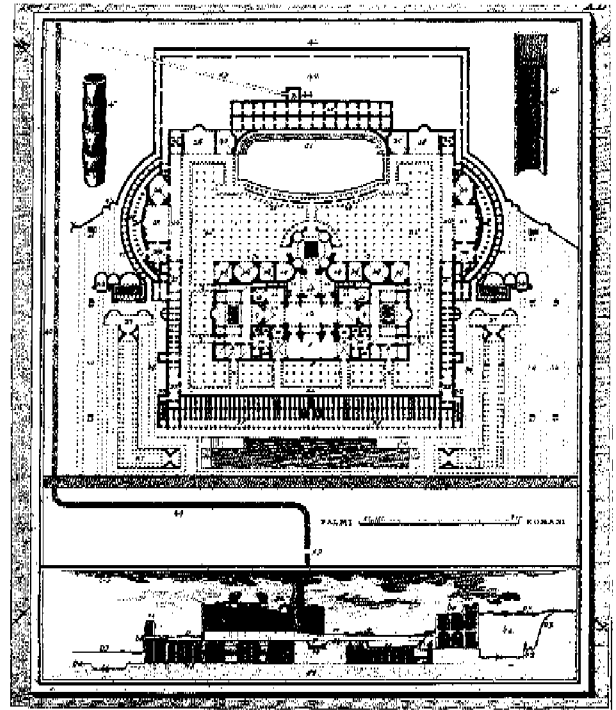
⁸¹Vichiaans: betrekking hebbend op Gianbattista Vico.

⁸³VINCENZO FASOLO, 'Il Campomarzio di G.B. Piranesi', in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, (15) 1956, pp. 1-15.

trisch. Veel ophef maakt hij van de verwantschap met de Barok.⁸⁴

Bovendien stelt Fasolo de vraag of Piranesi een etser was, die de oudheid bezingt, of een architect, die wil bouwen, of tenminste ontwerpen.⁸⁵ Praktisch inzicht, gevoel voor verhoudingen, kennis van techniek, materie en constructie, en vormbeheersing kan hij Piranesi niet ontzeggen. De potentie van zijn architectuur vertoont zich op de voorplaat van het Marsveld. En op de plattegrond zelf is het een en al ontwerp wat de klok slaat: 'Niets archeologisch is er in die plattegrond.' Slechts de Tiber en een paar algemene zaken duiden op Rome, zowel archeologie als topografie zijn ongefundeerd. Weliswaar stond de archeologie toen nog in de kinderschoenen, maar Fasolo verbaast zich over de discrepantie tussen de aantoonbare resten en Piranesi's 'gedisproportioneerde systematiseringen'.⁸⁶ Maar hij geeft toe dat Piranesi de juist intuïtie heeft voor het karakter van de keizerstad die hij dichtertlijk beleeft en als architect opnieuw ontwerpt. Het Marsveld is de ontboezeming van een evidente scheppingsdrang'. De compositie is in grote lijnen typisch Romeins, maar verschilt er in de uitwerking van en loopt dan vooruit op de moderne stedenbouw, meent Fasolo, door functionele zones te onderscheiden.

Vreemd vind ik het voor een Romekenner als Fasolo, dat hij de *Villa Aruntii* ziet als uitloper van het Quirinaal, een heuvel, terwijl het een kom achter het Pincio in de huidige Villa Borghese betreft. Fout is ook dat hij de drie vogelvluchten van het Pantheon, van het Zonnewijzerplein en van de theaters van Marcellus en Balbus tot driemaal toe aan Francesco Piranesi toeschrijft. Maar '*Piranesi F.*' betekent '*Piranesi fecit*' (Piranesi heeft het gemaakt), een formule waarmee Gianbattista zo vaak tekende.



26. Plaat XL. *Antichità Romane I* (reconstructie Thermen van Caracalla).

⁸⁴ Se la base è nella romanità, le libertà organiche che abbiamo colto negli organismi del Campomarzio ci riportano, osiamo dire, a impostazioni barocche, e per qualche aspetto borrominiane, considerando il gusto delle intersezioni di superficie e di volume. Ecco l'insistenza della composizione su diagonali, su linee oblique e loro intersezioni; intersezioni lineari e di curve; configurazioni sul triangolo, sull'elisse e loro combinazione e intrecci. Aldus VINCENZO FASOLO, op. cit. Maar ik vind de ellips slechts sporadisch en acht ook de oversnijding van figuren niet het belangrijkste.

grado di fornirgli temi e commissioni pari alle sue alte aspirazioni ed ispirazioni?' VINCENZO FASOLO, loc. cit.

⁸⁶ Het bevreemdt Fasolo dat 'alcuni dati monumentali che pure erano di sicura ubicazione, se non di altrettanto sicura denominazione, siano spostati o, comunque, fatti base di sistemazioni sproporzionate agli spazi realmente disponibili ed apprezzabile nello stato reale dall'occhio esperto dell'architetto'. Maar wat was precies in die weinige doch veelal monumentale resten door een ervaren oog te schatten? Die enorme schaal van gebouwen in een geweldige riviervallei, dunkt me, die Piranesi, nog gevoed door de lezing van Romeinse teksten, aanzet tot het herscheppen van grandeur.

⁸⁵ Aspirò, insomma, a costruire come partecipe dei movimenti architettonici del suo tempo, per committenti in

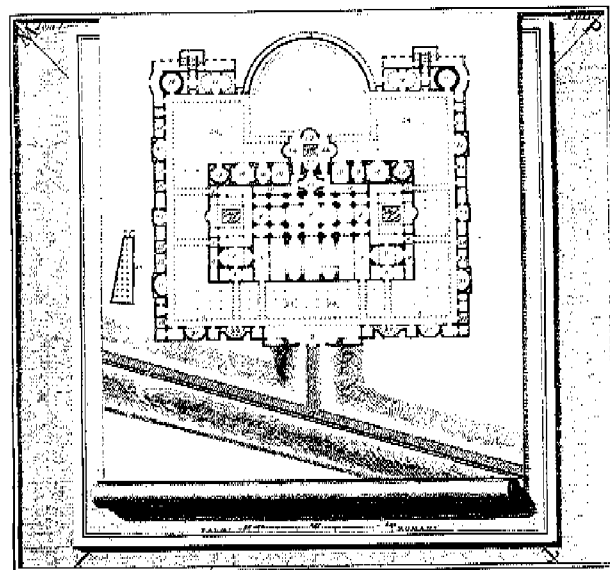
Bij alle onnauwkeurigheden moet ik ook Fasolo's conclusie verwerpen. Het is niet waar dat Piranesi's 'inventie te werk gaat met analoge vormen die door de oudheid worden gesuggereerd maar geen bedoelingen tot archeologische reconstructie hebben'. Treffender is zijn typering dat het 'een stadsontwerp is van iemand met grote archeologische kennis, maar geschapen met de rijpe reflectie van een architect'; helaas ontbreekt het Fasolo nog aan een analyse van die reflectie.

Het was de grote verdienste van Fasolo aan de eerste specifieke lezing van het Marsveld een architectonische aandacht mee te geven. Hij maakte ook een analyse van de configuraties van de plattegrond door de assen in schema's vast te leggen, maar daarmee reduceerde hij de ruimtelijke uitdrukking. Ook sneed hij de onderlinge samenhang van de figuren en het probleem van de tussenuimte nog niet aan.

Manfredo Tafuri heeft de actueelste maar geforceerdste interpretatie van het Marsveld gegeven als negatieve utopic, overtreden orde, polemisch vormloos, centrumloos, plekloos, a-historisch, a-typologisch en een labyrint van zinloze symbolen. Ik behoef er niet op terug te komen, het is eerder uitvoerig aan de orde geweest.

Maria Grazia Messina heeft in een tweetal artikelen Piranesi's theorie in het eigentijdse denken van Italiaanse architecten willen introduceren waarbij ze de plattegrond van het Marsveld

27. Plaat XLII, *Antichità Romane I*
(reconstructie Thermen van
Diocletianus).



prominent liet afdrukken.⁸⁷ Overigens klopte de volgorde van de platen van de plattegrond niet, en zei de tekst er nauwelijks iets over. Wel haalde Messina instemmend Fasolo's vaststelling van Borromini's invloed in het Marsveld aan. Het afdrukken van de plattegrond in dit door Paolo Portoghesi geleide architectuurtijdschrift lijkt vooral bedoeld als intrige om ontwerpers nieuwsgierig te maken naar Piranesi en de drempelvrees voor theorievorming weg te nemen.⁸⁸

Franco Borsi heeft een heruitgave in facsimile van het Marsveld bezorgd.⁸⁹ Borsi meent dat er aan Piranesi als vedutist of fantast weinig is toe te voegen. Moeilijker is zijn waardering als architect. Veel is er over Piranesi's cultuur niet bekend. Hij is duidelijk een vernieuwer, en geeft aan beeld en woord een diepe, singuliere structurele eenheid. Niemand ontsnapte in zijn tijd aan de kracht ervan, afgaande op de bitterzoete lofreden van Bianconi: het realiteitsgehalte was twijfelachtig maar de illusie onontkoombaar. Piranesi heeft nauwelijks een bouwwerk op zijn naam maar tekeningen des te meer: ontwerpen, inventies en historische studies. Borsi vraagt wat de architectonische waarde daarvan is.

Hij wil Piranesi evenzeer onttrekken aan de impasse van de vraag naar geloofwaardigheid als aan de tot niets verplichtende esthetisering. Het Marsveld van 1762 is het bijzonderste hoofdstuk van 'het ideale boek van het oude Rome'.⁹⁰ Het behandelt 'de stedelijke structuur in een paradoxale confrontatie met de tijd'. Architectuur, meent Borsi, is hier retoriek. Overigens erkent hij dat Piranesi zich terecht heeft laten inspireren door het oude Marsveld, dat van een periferie met velden en parken was geworden tot de monumentaalste zone, een stad van 'spelen'. Ook de forma urbis blijkt een kostbare bron. Piranesi geeft zijn eigen plattegrond ongeveer hetzelfde uiterlijk. Volgens Borsi heeft Fasolo een betrouwbare analyse gegeven: stad van de vrije tijd, uitdrukking van chaos of althans nevenschikking van grote bouwwerken op de schaal van de Fora of de Thermen, composities elk met een eigen symmetrieas, waarop een min of meer complex spel van kardinale of omsluitende elementen is geconcentreerd. Daartussen 'in de stukjes en beetjes terrein die overblijven... bedt Piranesi overgangs- of verbindingselementen in... zijn instinctieve *horror vacui* volgend... en soms stelt hij zich tevreden met structuren die vrijwel uitsluitend voortvloeien uit de grafische lijn en niet uit een ruimtelijke opzet. In het algemeen getuigen Piranesi's plattegronden, behalve waar een reëel referent bestond (het Pantheon bijvoorbeeld), meer van de grafische voorliefde voor een formele opzet dan van de ruimtelijke uitwerking van een ontwerp'.⁹¹ Hierin betoont Piranesi zich een Maniër-rist, in het spoor van Montano of Vasari. Naar Palladio kijkt hij

⁸⁷MARIA GRAZIA MESSINA, 'Teoria dell'architettura in G.B. Piranesi', in *Controspazio*, (8-9) 1970, pp. 6-13; *Id.*, (vervolg), in *Controspazio*, (6), 1971, pp. 20-38. Tevens werd de *Parere su l'Architettura* afgedrukt. Helaas slopen daarin hinderlijke zetteuten.

⁸⁸Messina geeft een bondige analyse van Piranesi's verbale betoog. Voor wat betreft de analyse van het visuele aspect leunt ze meer op anderen, wat ook het geval is bij het Marsveld. 'Ma l'espressione culminante di quella capacità d'architettura, già suggerita dalle Carceri, giunge con il "Campo Marzio dell'antica Roma", del 1761, dove le reminiscenze barocche, dopo aver reso possibile la comprensione della spazialità romana, portano ora ad un grandioso impatto urbanistico, dove entro coordinate fondamentali si svolgono complessi d'edifici monumentali e funzionali, con una varietà d'associazioni e accostamenti, un' insistenza sui percorsi curvilinei non rintracciabile nella squadratura romana. Il Fasolo ha definito questi studi planimetrici come una "determinazione di forme romane su un movimento organico nuovo", ed ha rilevato

una netta influenza del gusto borrominiano, che da questo periodo, dopo una prima più stretta ortodossia ai canoni dell'architettura romana, incide sempre di più nell'atteggiamento del Piranesi, come dimostrano i tre progetti per l'abside di S. Giovanni in Laterano, datati al 1763, ed alcuni tipici motivi della chiesa del Priorato.' Messina verstaat van architectuur vooral de woorden, en concludeert bijvoorbeeld uit de *Ragionamento* van Piranesi dat hij zich zou verzetten tegen het 'opnieuw activeren van de pure functionaliteit van de antieke bouwwerken' en zou pleiten voor een eclecticisme waarbij van de oudheid 'slechts de "manieren" overblijven die bij wijze van ornament worden benut voor een noodzakelijkerwijs andere architectuur'. Het gaat Piranesi echter om een concrete, reeds antieke, en te regenereren traditie, waarbij de opgave van een interieur, waar het *Ragionamento* het over heeft, heel wat anders is dan van stedebouw, doch beide meer zijn dan slechts manieren.

⁸⁹G.B. PIRANESI, *Il Campo Marzio dell'antica Roma*, FRANCO BORSI, inleiding, 1972.

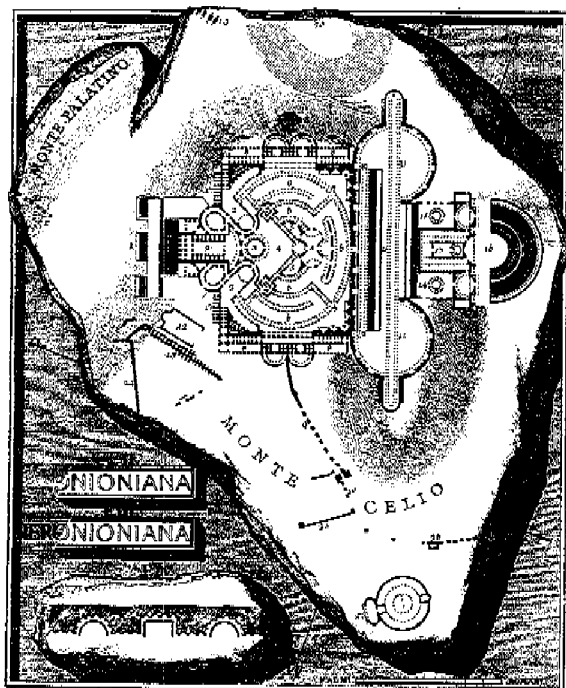
⁹⁰ROBERTO PANE, *Le Acqueforti di G.B. Piranesi*, 1938. Als evenzovele bladzijden van 'een ideaal boek van Rome' had Pane alle afbeeldingen van Rome door Piranesi opgevat.

⁹¹Borsi verwijst naar Tafuri's interpretatie en citeert instemmend enkele pagina's uit diens *Progetto e Utopia*.

niet, wel is hij aan Borromini verwant. Zijn liefde voor het classicisme betreft de uitzondering.

Borsi's lezing is doordrenkt van functionalisme en ontzegt zich een monumentale visie op de stad. Verbijsterd door de rijkdom van de stadsplattegrond ziet Borsi er slechts een grafisch spel in. Omdat hij de plattegrond ziet als een tamelijk vaag voortvloeiend van een functioneel geprogrammeerd ontwerp, en tot een of ander fluïdium mystificeert, ontslaat hij zich van zijn plicht de architectonisch gepreciseerde, derhalve in de trekken van een plattegrond geconfigureerde orde te begrijpen als ruimtelijke werkelijkheid. Ruimte is bij Piranesi altijd architectuur, even ideeel als praktisch object, dat zich door tussenkomst van een creatief subject objectiveert op een expressief traject. Borsi lijkt zich, zoals velen, te laten leiden door het kritiekloos overgenomen Cartesiaanse denkbeeld, dat ruimte een driedimensionale leegte is die via orthogonale assen met objecten kan worden gevuld. Dat is te betreuren, want Borsi kent de avontuurlijke trajecten en projecten die Piranesi brachten tot de afbeelding van het Marsveld in het platte vlak. Terwijl hij de plattegrond afdoet

28. Plaat XLL, *Antichità Romane I* (reconstructie Nymphacum van Nero).



als grafisch spelletje met architectuur, ziet hij de perspectivische scenografieën wel degelijk ruimtelijk. Hier heerst volgens Borsi het Neoclassicisme en dringt geen echo van de ruïnes en hun fantastische 'Weltanschauung' meer door, doch komt de geest van Palladio weer tot leven. Palladio is voor Borsi het voorbeeld van een architect die, zoals Rossi zei, ontwerpt met voorgevormde, uit rationeel onderzoek gedistilleerde elementen, en het eindresultaat open laat voor iets persoonlijkers.

'Spontaniteit, woede, donker clair-obscur, plagiaat, geraffineerde eruditie, kosmopoliete ijdelheid, Celliniaans temperament, ze onthullen die passie die altijd optreedt waar het kritisch verstand tekort schiet om onderscheid te maken in het intieme en verhitte dialectisch contact met zijn object. Daarom is bij Piranesi de *veduta* identiek met de kennis.' Zo eindigt Borsi met aan het functionalisme verplichte karakterisering van het subject Piranesi, wiens object hij in een fruikende dialectiek nietig heeft verklaard.

Een positieve bespreking van Piranesi's plattegronden geeft Paolo Melis.⁹² Hij analyseert eerst de plattegrond van de universiteit uit de *Prima Parte*. In het Marsveld, zegt Melis, verplaatst Piranesi zijn 'iconologische intentionaliteit' naar een breder terrein dan dat van de universiteit, namelijk de stad.⁹³ Stadsvernieuwing treedt in de plaats van typologische vernieuwing, hetgeen een zeer operationeel en kritisch standpunt is. Montes-

⁹²PAOLO MELIS, 'G.B. Piranesi, "un ampio magnifico collegio" per l'architettura; intenzionalità iconologica in un documento storico dell'illuminismo', in *Psicon*, (4) 1974, pp. 84 - 101.

⁹³Onder iconologische intentionaliteit verstaat Melis zoiets als de verpakking van een visie in de hermetische symbolen van het *opus*, dat voor de constructie van de architectuur de eerste plaats inneemt. Piranesi wil het publiek en vooral de architecten voorlichten, en door een vrije, onbevooroordeelde afbeeldingswijze de kijker prikkelen. Hij verschilt daarin duidelijk van Serlio enerzijds en van Fischer von Erlach anderzijds. Hij wil dat de inventies van de ouden bevruchtend werken op het inventieve van de moderneren; in-venire (Latijn) betekent dan zowel vinden in het verleden als uitvinden voor de toekomst. En Melis citeert uit de *Ragionamento*: '... un artefice, que vuol farsi credito, e

nome, non dee contentarsi di essere un fedele copista degli antichi, ma su le costoro opere studiando mostrar dee altresì un genio inventore.' Hij verwijst naar Calvesi (1967) volgens wie er een parallel is tussen de werkwijze van de 'inventore' en de hermetische traditie van alchemisten en vrijmetselaars. Daarin verduidelijkt hij het procédé van het 'vinden'. Melis stelt: 'Infatti il contatto con i classici deve avvenire sempre rimanendo nell'unico campo omogeneo dell'indagine che è quello dell'invenzione, poiché, altrimenti, non potrà esservi nessuna nuova invenzione, cioè il ricorso della stessa.' Met 'il ricorso della stessa' impliceert hij zowel Nietzsche als Vico, immers niet de terugkeer van hetzelfde (des Gleichen), maar van 'dezelve' (nl. de invenzione). Anders dan in de vrijere *vedute*, verduidelijkt Piranesi de inventie in zijn doorwrochte plattegronden tot 'opus alchemistico', aldus Melis.

quieu en Vico inspireren hem ongetwijfeld bij deze wending in zijn architectuuropvatting.⁹⁴ 'Drie grote reconstructies zagen het licht, die indertijd alle architecten en instituten van bouwkunst zouden willen bezitten: die van het Kapitol, van het Forum en van het Marsveld.'

Jonathan Scott geeft van het Marsveld een naar de *Parere* toegetrokken interpretatie.⁹⁵ Scott interesseert zich vooral voor Piranesi als elser en maker van vazen en haarden. Het is dan ook geen wonder dat hij het in het Marsveld helemaal geen stedenbouwkundig belang ziet, maar het waardeert als document van de smaakontwikkeling in de kunstmarkt. Daarin staat de relatie met Robert Adam centraal. Uitgebreid citeert Scott uit de opdracht aan Adam en hij concludeert dat Piranesi een excuus zocht voor het breken met de regels van Vitruvius, regels waaraan de ouden zich evenmin hadden gehouden. Scott's analyse van de grote plattegrond is bedroevend.⁹⁶ Zijn blik op de *vedute*, 'original if not positively eccentric', is perceptief, die op de laatste vogelvluchten plichtmatig en gebrekkig.⁹⁷ Hij toont de beweerde discrepantie tussen plattegrond en vogelvluchten niet aan; zou hij dat hebben gedaan, dan zou hij een verrassende adequaatheid en slechts de geringste, overigens bijkomstige divergentie hebben moeten vaststellen.

Serge Conard is de volgende in de rij die een specifieke interpretatie van het Marsveld geeft. De zijne is zoals ik eerder al uiteenzette, positief en vernieuwend, doch eenzijdig grafisch.

Alberto Cuomo, boven genoemd, ziet in Piranesi een tractaten schrijvend en tekenend architect, maar brengt een tautologische kortsluiting teweeg waarin alles taal wordt. Het betoog komt daar niet uit en verstilt. Vonken van incongruente vrijheid doven.⁹⁸ Cuomo laat zich leiden door de epistemologie: het

onderzoek van de structuur van de kennis (de genetische epistemologie van Piaget, de historische van Foucault). Hij geeft een lezing die het verbaal argument bevoorrecht, en de visuele expressie door de lenzen van het betoog ziet (waaraan Foucault overigens meer scherpte wist te geven).

Het Marsveld wordt in dit kader gelezen. 'De Piranesiaanse stad blijkt .. niet in staat een eigen orde te omschrijven, maar het is overduidelijk dat de enige orde van de stad de wanorde is, of beter, de overlapping van verscheidene orden. In de onoverzichtelijke toestand die zo ontstaat, in die ogenschijnlijke instabiliteit, kenmerkt de stad van Piranesi zich niettemin door de verwijzing naar de geschiedenis, nergens door iets nieuws, ze is juist archeologisch, in haar is alles reeds gezegd, of beter, reeds gebouwd, al gezien, ooit beleefd. Wie de stad wil ontwerpen kan derhalve niets dan voortdurend een reconstructief traject bewandelen, de archeologie stelt zich diensgevolge op als ware en authentieke stedenbouwkundige wetenschap.' Maar al het '*già detto, o meglio già costruito, già visto, già vissuto*' wat de archeologie van de stad ons brengt, zou ook 'de logische constructie en het kennisveld van de mens' zijn voor een wereld die afrekent met mythologische verklaringen en metafysische analogieën van de stadsvorm. Piranesi verruimt, door niet meer aan een dogma maar aan concrete ervaring te refereren, 'de vrijheids sfeer van de mens'. Pikant voor deze weinig visueel gerichte analyse is dat volgens Cuomo bij Piranesi het schrijven zijn gezag over het tekenen verloor. Maar hij reparert dit ongemak onmiddellijk: 'Nu de tekst niet meer borg staat voor de waarheid, is het de historische stad zelf die zich opwerpt als tekst waarin het mogelijk is niet alleen de architectonische en stedenbouwkundige modaliteiten te lezen, maar de geschiedenis van de mensen zelf, ingekleed als het document ervan.'

Hoe verder Piranesi de stad verwijderd van een metafysische leer die haar tot teken van God had gemaakt, hoe meer hij volgens Cuomo in de cultuur de natuur toelaat, die niet meer spiegel doch consumptiewaar is. Daarin was hij zowel kritisch als visionair: 'Het neerhalen van de muren, wat de 18-de eeuw voor stadsuitbreidingen voorstelde, introduceerde in het stadsontwerp een onmiddellijke relatie tussen gebouwde stad en natuur, een natuur die, ondanks de exaltaties van de rigoristen, slechts een decoratieve rol kreeg toebedeeld, en kortweg werd gebanaliseerd in stereotype stadsparken en plantsoenen.' En Cuomo vervolgt: 'Piranesi's visie van de stad in fragmenten, het ornamentalisme dat zijn werk voorstelt, de voorliefde voor ruïnes, ze hebben, ofschoon ze in wezen de stad en de architectuur als menselijk bouwwerk laten zien, ook de aspiratie om de verhouding van het bebouwd en het onbebouwd [niet? (g.w.)] als beheersing van de natuur door de cultuur, maar als symbiose tussen beide termen te bepalen, uit noodzaak tot hun integratie.'

⁹⁴Melis verwijst naar Louis HAUTEVILLER, *Rome et la Renaissance de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle*, 1912.

⁹⁵JONATHAN SCOTT, *Piranesi*, 1975.

⁹⁶De plattegrond wordt door Scott snel algedaan: 'It is easy to see why the preface is so defensively worded in order to forestall criticism which had probably been levelled against his overenthusiastic imagination in the earlier maps [namelijk uit de *Antichità*].'

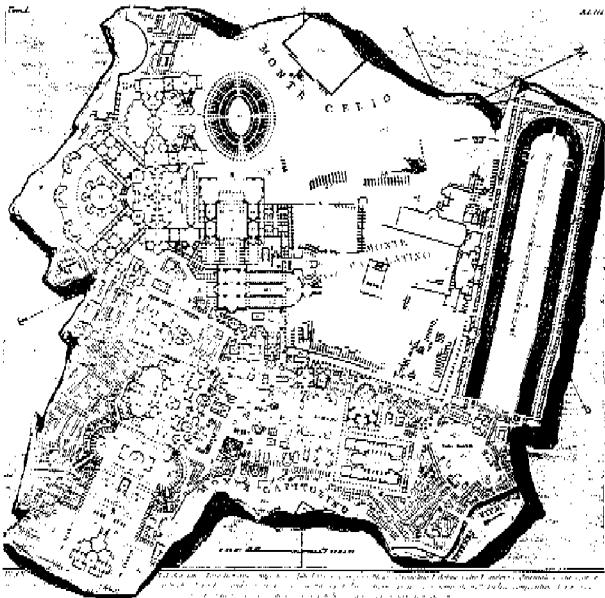
⁹⁷In conclusion there are three small views of his reconstructions. The first two more or less correspond to the large plan although they depend on his imagination rather than on any archaeological evidence for their details, but the amphitheatre and the huge horologium of Augustus are as independent of the map as of probability.' Aldus JONATHAN SCOTT, *Piranesi*, op. cit. Mijn eigen analyse komt later.

⁹⁸ALBERTO CUOMO, 'Piranesi e l'architettura per frantumi come scienza della città', in *Storia dell'architettura*, (11), 1975.

Piranesi's grenzeloze en onbegrensde stad schijnt aan de mens de heerschappij over de natuur te geven. Cuomo hinkt op twee gedachten: of Piranesi onderwerpt de natuur aan de stad, of hij laat ze naast elkaar bestaan. In elk geval, voegt Cuomo toe, is hier geen 'burgerlijke' ideologie aan het woord, want de lof van de Romcinsse 'civiele' deugden is niet in het belang van één klasse maar van de vrijheid van het 'publiek'. Enerzijds moet de architect zich ontwikkelen tot specialist en kenner van de stads-geschiedenis, anderzijds moet hij het enge kader van zijn vak verlaten en het publiek bereiken. Dit is vol contradicties: gevaar van berusting in de verzamelde historische kennis, gevaar van vervreemding van de alledaagse wereld, gevaar van vergeestelijking in de suspense van een visie die zich niet concretiseert. Daarom voelt hij ook Piranesi's enthousiasme doortrokken van een nihilisme dat wanhoopt aan het werkelijkheidsgehalte van een architectuur die gelooft in haar vrijheid. Zou haar specialistische zelfstandigheid geen tautologische zelfbevestiging kunnen zijn? En zou haar vrijheid niet slechts eclecticisme, willekeur slechts zijn?

Ik denk dat het onjuist is om hetzij eclecticisme hetzij tautologie aan Piranesi's pluralistische bevestiging van het architectonisch ontwerp te koppelen. Hier wreekt zich dat Cuomo het architectonisch denken te veel in de geschriften zoekt. Zijn

29. Plaat XLIII, *Antichità Romane I* (reconstructie Forum Romanum).



lezing van de visualiteit van het Marsveld, verwezen naar twee noten, schiet ernstig tekort: 'De platen van het Marsveld zijn verbeeld als een echte collage van brokstukken van oude plattegronden, aangetroffen op stukken steen die, met grote nauwkeurigheid getekend, aan iedere samenhang voorafgaan.' Het in het midden gelaten onderscheid van de brokken marmer en de daarop getekende plattegrond, is veelbetekenend. De volgende opmerking van Cuomo is slechts een impressie: 'In de platen van het Marsveld is het mogelijk evenzeer de stereometrische opzet te vinden van Barokke steden die uit de onoverzichtelijke Middel-eeuwse stadsplattegronden zijn gebroken, als er in de uitgebreide en complexe Barokke structuren weer Renaissancistische constructies met centraalplattegronden aan te treffen.'

Zulke summiere analyses van beelden zijn, gebed in een gezaghebbende analyse van teksten, funest voor het begrip van de architectuur van de stad in het algemeen en de receptie van Piranesi's Marsveld in het bijzonder. Bovendien maakt Cuomo zijn eigen hypothese ten aanzien van architectuur en stedenbouw niet duidelijk. Zijn betoog kan bij vlagen visueel zijn, maar Piranesi's vibrerend licht wordt al te gauw 'gezien' als metafoor van Newton's onderscheid van een *relatieve* ruimte waarin de materie, de beweging, de zwaartekracht, de dynamica en het chromatisch licht plaatsvinden, en een *absolute* ruimte die goddelijk, leeg, en wit is en waarin de lichamen 'graviteren', hun banen beschrijven. In de relatieve ruimte zouden de drie termen licht, kleur en materie dezelfde absolute inhoud hebben: 'de continue verglijding van de perceptie langs de drie zintuiglijke termen' in de richting van het concept van de continue transformatie van lichamen, een concept dat ook de fysieke structuur van de stad zou betreffen. Ik moge betwijfelen of deze toeschrijving aan de logica van het Newtoniaans natuurkundig episteme de expressieve logica van de plattegrond heeft recht gedaan. Ik zal de laatste later nog precies trachten te omschrijven.

Silla Zamboni maakt zich in haar interpretatie van het Marsveld los van het Tafuriaanse negatieve denken.⁹⁹ Zamboni noemt het Marsveld 'de ontboezeming van een gefrustreerd architect', 'een van de meest complexe werken van Piranesi', 'de stoutste synthese die Piranesi ooit heeft gemaakt', en 'een kritische stimulus voor Boullée, Ledoux, Soane, Valadier en de 19-de eeuwse stedenbouw'. Ze geeft een goed inzicht in het ontstaan van het Marsveld. Piranesi werkte er lang aan en kondigde het in 1756 al aan in deel I van de *Antichità: 'la grande incognografia di Roma antica che sto per dare alle stampe'*. In het linker medaljon van de eerste plaat van

⁹⁹SILLA ZAMBONI, 'Il Campo Marzio dell'antica Roma (1762)', Piranesi; incisioni... A. BETTAGNO red., op.cit..

de plattegrond, met op het rechter medaljon het dubbelportret van Adam en Piranesi, staat inderdaad het jaartal 1757. Adam bericht trouwens in een brief van april 1757 dat hij Piranesi had zien werken aan hun medaljon, dat toen volgens hem de vorm van een Januskop had. Zamboni vervolgt dat er op de tweede plaat van deel II van de *Antichità* al een steen aan Robert Adam is gewijd, en het was ook Adam die hem, zoals Piranesi in het Marsveld memoreert, had aangezet tot het tekenen van een plattegrond 'om het hele Campo in een oogopslag te zien'. Op 7 april 1762 werd het ambitieuze project gepubliceerd. De door Piranesi fraai geëteste catalogus van zijn eigen werken uit 1762 vermeldt het Marsveld 'in atlantisch formaat', 54 platen, voor 4 *zecchini*.¹⁰⁰

Voor de interpretatie ziet Zamboni twee sleutels: de pittoreske afbeelding van de ruïnes, en de lucide poging om het oorspronkelijk aanzien te reconstrueren. Wat dat laatste betreft, niet voor niets vermeldt Piranesi sedert 1757 herhaaldelijk zijn lidmaatschap van het *Londens Genootschap van Oudheidkundigen*. Wat het eerste betreft, zijn idee dat het capriccio van de inventie de waarheid van de oudheid wellicht overvleugelt, doch dat de oudheid zelf – getuige menige villa, de thermen of de graven – reeds de regels van de architectuur had overtreden, verklaart zijn pragmatische instelling: archeologie leent zich voor ontwerp.

Zamboni concludeert uit de opbouw van het boek en het betoog van de toelichtende tekst, dat Piranesi's methode drieledig was:

- hij interpreteerde de literaire getuigenissen uit de oudheid;
- hij legde deze interpretatie naast die van de geleerden uit zijn tijd;
- en toetste beide aan de verkenning van het terrein.

Maar de sprong van de conventionele eruditie naar de concrete archeologie was een problematische. Boven de geleerde laat Piranesi de kunstenaar prevaleren. Hij verwoeft de rationele lijn van de wetenschap die de stadsgeschiedenis chronologisch wil vaststellen, met de emotionele lijn van de kunst die daarin wil doordringen.

Zamboni besluit met een overzicht van de receptie: Fasolo noemde het een maar ten dele aan de oudheid gerelateerde

stedebouwkundige inventie, Tafuri noemde het een negatieve utopie, Borsi een paradoxale confrontatie met de tijd, en Wilton-Ely een door de oudheid gestimuleerd ontwerp.

Wilton-Ely heeft in het jaar van de grote Piranesiherdenking zijn interpretatie van het Marsveld herzien en uitgebreid.¹⁰¹ Voor het eerst keert hij zich uitdrukkelijk tegen Tafuri. Hij belijdt zijn credo van variëteit en complexiteit in stedenbouw, en bezingt het Marsveld als 'monumentaal capriccio van de stad', positieve utopie. Het ziet het als 'logisch resultaat van ... zijn *Prima Parte*', daar immers had Piranesi zijn tijdgenoten reeds aangevallen op hun gebrek aan fantasie en visie. Zijn serieuze bedoelingen maakt Ely op uit de preciseringen in plattegrond, doorsnede en aanzicht. 'Geconfronteerd met Laugier's scherpe veroordeling van de vrije verbeelding of het capriccio van Barokke ontwerpers zoals Borromini en zijn volgelingen, uit naam van Griekse eenvoud en functionaliteit, intensiverde Piranesi zijn onderzoek van de complexiteit van de stedenbouw uit het Romeinse rijk' en reconstrueerde 'met poëtische waarheid' verschillende thermen, het *Nymphaeum* van Nero, het *Forum Romanum* en het Kapitoool (afb. 25-30). Hij was in die tijd ook de Villa Hadriana aan het onderzoeken en tekenen (postuum gepubliceerd, 1781). Zijn vriendschap met Robert Adam verschafte een belangrijke aanmoediging, en in de jaren dat ze met elkaar optrokken en archeologisch onderzoek deden begon hij aan de grote plattegrond van het Marsveld.¹⁰²

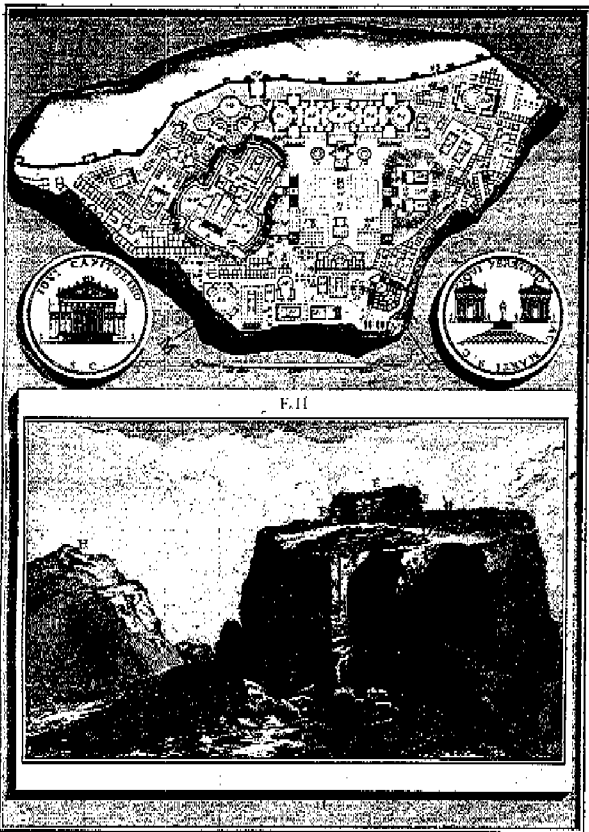
¹⁰¹JOHN WILTON-ELY, 'Utopia or Megalopolis? The ichnographia of Piranesi's campus martius reconsidered' in Piranesi tra Venezia e l'Europa, op.cit. De tekst werd pas in 1983 gepubliceerd, maar was op het congres van oktober 1978 uitgesproken.

¹⁰²WILTON-ELY noemt brieven van Robert Adam ten getuige. Zie ook DAMIE STILLMAN, 'Robert Adam and Piranesi', in *Essays presented to Rudolf Wittkower on his sixty-fifth birthday*, part one, *Essays in the history of architecture*, DOUGLAS FRASER red., 1967 (1969). Stillman noemt het Register House te Edinburgh als archief van de brieven van Adam. Het waren brieven aan zijn familie. Adam beschreef Rome kort na zijn aankomst als 'the most glorious place in the Universal World', en Piranesi als 'the most extraordinary fellow I ever saw.' Op 18 juni 1755 schrijft hij dat Piranesi 'is become

immensely intimate with me & as he imagined first that I was like the other Englishes who had love for Antiques without knowledge, upon seeing some of my Sketches, & Drawings, was so highly delighted that he almost ran quite distracted, & says that I have more genius for the true noble Architecture than any Englishman ever was in Italy.' Adam voegde hieraan toe dat Piranesi 'dreigde' zijn aanstaande plattegrond van Rome aan hem op te dragen. Volgens Stillman becommentarieerde Adam in de jaren daarna de vorderingen van die plattegrond, of het gebrek daaraan. Om het lange wachten goed te maken verpakte Piranesi in de *Antichità* van 1756 reeds enkele opdrachten aan Adam. Uit de brieven is ook op te maken hoezeer de hooggestemde vriendschap zich vermengde met verwachtingen van roem, carrière (Adam) en financiering (Piranesi).

¹⁰⁰Maar, zegt Zamboni, welgeteld zijn er 2 voorplaten, 6 pagina's van de opdracht (Latijn en Italiaans), met 2 vignetten, de pagina van de approbatio (pauzelijke censuur), 68 pagina's tekst (Latijn en Italiaans) met 2 geëteste kapitalen en 2 vignetten, 29 pagina's

index (Latijn, Italiaans), 42 platen van Piranesi (waarvan er 2 uit 3 platen, 2 uit 2 en 1 uit 6 bestaan) en tenslotte een door Westerhout gemaakte plaat (opgraving en oprichting van de Colonna Antonina).



Tegen het idee van Winckelmann, dat de toenemende rijkdom en complexiteit van Rome indertijd had getuigd van verval van smaak, 'geloofde Piranesi daarentegen dat de vruchtbaarheid van inventie en het experiment beslist noodzakelijk waren voor de voortgang van het moderne architectonisch en stedenbouwkundig ontwerp als een levend systeem'. Piranesi anticipeerde in de opdracht aan Adam, waarmee het Marsveld opent, negatieve kritiek op zijn 'vrijheden'. Tegen de tijd dat het verscheen begon Piranesi de 'strikte, slechts door archeologische en literaire bewijsvoering gedragen verdediging van Rome' te verlaten. *Della Magnificenza* had nog op grond van 'soberheid en functionalisme' geopereerd, 'een benadering, die in het debat tegen Le Roy, Laugier en de filhelleense rationalisten geen wijze positie betekende'. Begin jaren zestig voegde Piranesi platen aan de *Opere Varie* en de *Carceri* toe waaruit een voorkeur voor complexiteit spreekt, 'een fantasierijke synthese van disparate stijlen'.

Velen zijn gefascineerd door Tafuri's uitdagende interpretatie dat het hier zou gaan om een veroordeling van het rationalisme van de Verlichting (maar Wilton-Ely is slechts accoord voor wat betreft de rigoristen), en om een negatieve, destructieve intentie die zou spreken uit een blasfemisch systeem van visuele chaos en het extremisme waarmee hij de uiterste consequenties

uit het rationalisme trok (maar Ely mist voor die interpretatie voldoende gronden). Hij weerlegt Tafuri's hypothesen door middel van de in ontstaan en opzet van het Marsveld aantoonbare positiviteit, maar vervalt bij zijn eigen hypothese in herhalingen van eerdere standpunten die het argument van een doorwrochte analyse missen. 'Dit visionaire plan belichaamt een systeem van architectonische compositie dat door zijn consistentie zelf revolutionair is.' De vraag is wat voor consistentie, het volstaat immers niet om te verwijzen naar de zoals ik heb aange-toond gebrekkige analyse van Fasolo die de 'creatieve synthese van de fragmenten' noemt. Hoe gaat die synthese in zijn werk? In feite laat Ely het hele procédé van de configuratie op de plattegrond onbepaald, is hij na de vaststelling van een historische context weldra uitgesproken en krijgt Piranesi het laatste woord. Doch ook Piranesi zwijgt over het eigen karakter van de plattegrond, en hij prikkelt juist door een ten dele als raadsel gevisualiseerd werk de lezer en kijker tot een zelfstandige ontcijfering. Het volstaat dus niet om Tafuri te willen tegenspreken met Piranesi's eigen – apocriefe – woorden: 'Ik heb behoefte aan het produceren van grote ideeën.' In de analyse van Wilton-Ely blijft het idee van de stad onuitgesproken.

Theoretischer is de bijdrage van Luisa Mossa.¹⁰³ Zij geeft eerst een complete analyse van de context van het Marsveld, beschrijft dan het werk zelf, wat de stand van kennis samen en komt ten slotte met een kritiek aan het adres van Tafuri. Piranesi is volgens Mossa een loot aan de vruchtbare tak van de archeologische cultuur. Hij geeft aan zijn plattegrondreconstructie het voorkomen van een marmeren plaat en verwijst zo naar de *Forma Urbis* waarvan vele brokstukken in 1652 waren gevonden (in 1763 door Pietro Bellori gepubliceerd). Gianbattista Nolli had gepoogd de puzzel te leggen maar daarin slaagde hij maar ten dele. Piranesi reproduceerde de brokstukken in deel 1 van de *Antichità* (afb. 34) en merkte erbij op dat de *Forma Urbis* tekort schoot, hij vond de tekenwijze 'zonder intelligentie, en met lijnen die niet het nodige architectonische onderscheidend vermogen hebben, althans wat betreft hun compositie, want over hun topografische ligging kunnen we niet oordelen'.

De kenmerken van Piranesi's plattegronden zijn volgens Mossa: axiale aanvulling, systematisering met het oog op monumentaliteit; meer articulatie en organische integratie; correspondentie door spiegeling (Oechslin). 'Anders dan [de catalogus van exempla van Fischer von Erlach] geeft de compositie van Piranesi het resultaat te zien van een zeer persoonlijke montage van de

¹⁰³ LUISA MOSSA, 'Il Campo Marzio', in *Piranesi nei luoghi di Piranesi*, A.M. Positano red., op. cit..

schema's van uit de studie van oude monumenten afgeleide organismen, maar deze zijn door een reeks van achtereenvolgende operaties, die wij evenwel niet in staat zijn te definiëren, als het ware "gedecanteerd".¹⁰⁵ Bedoelt Mossa dat Piranesi de oudheid van haar grondsoep ontdoet en dus een purist is? In die termen kan Mossa de bewerking van Piranesi niet omschrijven. Er gaapt tussen oudheid en reconstructie een afgrond, maar de grond van Piranesi's plattegrond is dezelfde als die van het oude Rome. Maar Mossa ziet een onoverbrugbare kloof tussen de bronnen en de conjecturen. Voor de conjecturen bestaan er compositorische voorbeelden (Serlio, Palladio, Montano, Borromini, Bernini), die alle op het idee van het grote polyfunctionele complex zijn gegrondvest (Melis). 'De stedenbouwkundige visie van het monumentaal geordende gebied van het Marsveld spruit uit de wil van de kunstenaar om via een fijnmazig grafisch net het idee van de pracht van het oude Rome te doen uitkomen.' Ze vervolgt: 'Het zeer dichte stedenbouwkundige weefsel (laat) geen plaats voor de systematisering van pleinen of het als onderdeel van belangrijke routes maken van focussen met een monumentale bekroning. Dit stads-idee strookt met de afwezigheid van het type van het stedelijk bouwblok, product van de 19-de eeuwse stedenbouwkundige theorie' dat onze kijk op de stad uit de oudheid ongeneeslijk heeft verdraaid. Het 'strookt bovendien met de correct in kaart gebrachte topografische ligging'. Hij zei zelf: 'Indertijd was het een zonder orde bebouwde stad waarvan de geweldige, prachtige gebouwen haar order in de weg stonden dan dat ze haar sieraad vormden.' Piranesi ziet zich verplicht conjecturen te maken omdat de resten geen uitsluitend geven over het stedelijk weefsel, wat de oude schrijvers met hun toespeelingen evenmin doen. Omdat Piranesi nauwgezet zijn materiaal verzamelt en accuraat opmeet, is de conjectuur bovendien geen *capriccio* maar *ragione*. 'Uit de archeologische en antiquarische referenties extrapoleert Piranesi de suggesties om een bewuste interpretatie van de oudheid te presenteren en niet slechts de toenmalige plaatsbepaling van de antieke resten weer te geven, die gescheiden van hun oorspronkelijk stedelijk weefsel geen idee van de topografie van Rome konden geven. In die zin is een interpretatie, zoals die van Tafuri, die geen rekening houdt met het filologisch onderzoek van de bronnen en het traject van de compositorische arbeid van de kunstenaar, tamelijk willekeurig. Tafuri leest in ... het werk van Piranesi "een soort typologische negatie", en meent dat "de gecompliceerde resultante van zo'n kermis van typologische inventies – maar de keus is bewust – de formele bepaling van de stad als structuur uitsluit".¹⁰⁶ Tegen deze interpretatie verzet Mossa zich.

Haar eigen thesen zijn aldus op te sommen:

- met zijn typologisch onderzoek, dat in confrontatie met de oudheid geschiedt, legitimeert Piranesi vrijere inventies;

- hij beoefent de inventie als 'vondst', in de zin van zoeken, en 'uitvinding', in de zin van fantasie;
- hij verschaft zich de *missing link* tussen het archeologisch onderzoek ten behoeve van de reconstructie en het eigentijds onderzoek ten behoeve van het architectonisch en stedenbouwkundig ontwerp, door zich duidelijk uit te spreken tegen de 'enige, goede, eenvoudige en ware' architectuur volgens Laugier;
- het gaat Piranesi om het herwinnen van de waardigheid van het beroep van architect, het zich bezinnen op vrijheid en het betrokken zijn bij het publiek en zijn smaak.

Zijn experimenten met typologie hebben andere architecten (Ledoux, *la Saline de Chaux*) geïnspireerd, maar hun vormen zijn ten opzichte van het Marsveld 'gedecanteerd' – hier denk ik toepasselijk gebruikt! De interpretatie van Mossa stimuleert de ontwikkeling van een theorie van de architectuur van de stad die een constructieve, positieve lezing van het Marsveld mogelijk maakt. Die theorie zelf ging, evenals een adequate lezing van de plattegrond, ongetwijfeld het kader van haar artikel te buiten.

Onlangs heeft *Paolo Polledri* zich in een lezing over het Marsveld eveneens verzet tegen *Tafuri's* interpretatie van de *Ichnographia* als 'negatieve kritiek', en gepleit voor haar positieve sociale en culturele inhoud, die door een retoriek van *verisimilitudo* (waarschijnlijkheid) duidelijk boodschap had aan de historische stedenbouwkundige behoeften van Rome.¹⁰⁶ Polledri geeft van de inhoud een interpretatie die inmiddels bekend is, gebaseerd op de verwijzingen naar de Venetiaanse Verlichting (Temanza die archeologische kennis nuttig vond voor de republiek), naar de utilitaire en civiele filosofie van het genootschap *Arcadia* waarvan Piranesi lid was, naar Pascoli's hervormingsplannen voor Rome, naar de prijsvragen van de *Accademia di San Luca*, die zich sedert de door Vittone gewonnen opgave '*città in mezzo mare*' richtten op stedelijke problemen, en tenslotte naar de laatste stedelijke projecten in Rome, de *Porto di Ripetta* en het *Piazza S. Ignazio*. Temidden daarvan is de *Ichnographia* wellicht een kritiek, zegt Polledri, maar geen negatieve.

De lezing van de platen van de *Antichità* en het Marsveld als betoog van waarschijnlijkheid in plaats van exactheid, is overigens door Wilton-Ely reeds in aanzet gegeven. Dat de plattegrond van het Marsveld een synchroon beeld geeft, en de tekst

¹⁰⁵ PAOLO POLLEDRI, 'Theory and Urban Design in Piranesi's *Ichnographia Campi Martii*', lezing op het congres Rome tradition, innovation and renewal, a Canadian Art History Conference, 9-13 June, 1987, Rome

(mijn aantekeningen). Een korte samenvatting van deze lezing in 'Texts of cities: topographical literature, maps and views', chaired by Hillary Ballon, Columbia University, 1987.

een diachrone as doorloopt, zoals Polledri beweert, betekent echter een ongeoorloofde scheiding van de beide in zowel het verbale als het visuele tekensysteem aanwezige assen. Zoals ik later uitvoerig zal analyseren, impliceren de *vedute*, de inleidende kaartjes en de grote vogelvlucht van het Marsveld te samen de tijd van het verlaten van de stad, een diachrone as van verval, terwijl de grote plattegrond en de kleine vogelvluchten een wellicht paradoxale (Borsi) maar scheppende tijd impliceren, een diachrone as van regeneratie van de stad. Polledri zal dan ook niet kunnen verklaren waarin het historische van Piranesi's ontwerpmethode schuilt, wanneer hij stelt: 'Piranesi .. bereidde een gedetailleerd onderzoek van een samenhangend stedelijk ontwerpsysteem voor, voortvloeiend uit de geleidelijke aanpassing van de stadsvorm aan sociale en economische factoren in de loop van een langdurig historisch proces.' Want hoe zouden Piranesi's 'instrumenten, die onderzoeksmethoden, historische analyse en grafische compositie behelsden, die niet een *tabula rasa* van de stad vooronderstelden, .. op het zich voortdurend ontwikkelende weefsel van de stad toepasbaar' zijn, als die grafische compositie zelf een gefixeerde, synchrone momentopname was? Hoe is het bovendien te verklaren dat Piranesi het hele Christelijke Rome van na de val van het Romeinse rijk weglaat? Hoe zou dit 'ontwerp' een 'geleidelijke aanpassing' kunnen bewerkstelligen? Hier wreekt zich de afwezigheid van een echte analyse van de plattegrond die gevoed wordt door een theoretische reflectie op architectuur en stedenbouw.

Tenslotte nog een uit de Verenigde Staten afkomstige interpretatie – juist weer in de lijn van Tafuri – van Stanley Allen.¹⁰⁶ Allen is architect en maakt tekeningen en maquettes om het Marsveld te analyseren. Hij schrijft toelichtingen die het idee van de stad definiëren. Aan Tafuri ontleent hij het idee van Piranesi als de vernietiger van de aanspraken van de architectuur op de realiteit, en als degene die de rationaliteit van de Verlichting tegen zichzelf keert. Voorzover de moderne architectuur rationalistisch is, is ze derhalve reeds door Piranesi verdoemd.

In de lijn van Derrida en het 'deconstructivisme', beschouwt Allen het Marsveld als een 'tekst' waarin de realiteit als marge is geïmpliceerd en verzwegen tegelijk. Eigenlijk wordt alles 'ingelijst', tekst wordt zelf weer object van tekst en doorloopt een zelfverwijzende kring. Duchamp, Roussel, Kafka en Robbe-Grillet worden er bij gehaald om de 'taal' van het Marsveld te ontcijferen. Allen geeft daarbij helaas de architectonische materialiteit en

¹⁰⁶STANLEY ALLEN, 'Piranesi and Duchamp: The Fictional present' in Pratt Journal of Architecture, vol. 11 'Form, Being, Absence', 1988, pp. 55 -

58. En Id., 'Piranesi's Campo Marzio: an experimental design', in Assemblage (10) 1989, pp. 71 - 110.

ruimtelijkheid prijs en mist zo de concrete poëtica die de aangehaalde schrijvers juist op het vlak van de tekst exploreerden. Maar het Marsveld is geen tekst doch een plattegrond. In de maquettes en orthogonale projecties laat Allen naakte stereometrische volumes verrijzen, lugubere blokken die de schoonheid van de topografie en de architectuur van Piranesi's Rome hebben afgelegd. Ik vraag me ook af of een orthogonale projectie iets kan toevoegen aan de plattegrond en de vogelvlucht-perspectieven, tenzij het Allen is te doen om het introduceren van transparantie (het motief dat voor deze door De Stijl verkozen tekenwijze destijds beslissend was). Maar in de expressieve logica van Piranesi's architectuur van de stad is dat zinloos.

Tot zover is de specifieke receptie van het Marsveld gekomen. Ik hoop er met de mijne een beslissende wending aan te geven. Tegenover het negatieve denken waarvan Tafuri de kampioen is, en voorbij het positieve denken waarvan Wilton-Ely de beste vertegenwoordiger is, acht ik een cyclisch denken nodig ten gunste van een architectuur die weet om te gaan met de tegenstellingen die ze tegenkomt: de steden die haar lot zijn.

Wie het Marsveld interpreteert zal er niet aan ontkomen Piranesi ook te typeren als stedenbouwkundige. Aangezien dat aanvankelijk volstrekt niet, en de laatste tijd nog slechts dubbelzinnig is gedaan, zal het niemand verbazen dat Piranesi in de geschiedenis van de stedenbouw niet of nauwelijks voorkomt.¹⁰⁶ Voorzover

¹⁰⁶LEONARDO BENEVOLO, The tradition of modern architecture (vol 1), 1971 (Italiaanse ed. 1960), vermeldt Piranesi niet, ofschoon hij rond 1750 een plotselinge breuk in de vormtaal signaleert die niet uit haar formele ontwikkeling is te verklaren. Het einde van de 18-de eeuw kenmerkt zich volgens Benevolo door een geest van kritiek en vernieuwing. Men ondervroeg de regels en modellen, waren ze afgeleid van de natuur? Was de (Romeinse) oudheid universeel? De Verlichting onderzocht alle tradities in het licht van de rede. Maar daarbij noemt Benevolo niet Piranesi, wel Winkelmann, niet de reconstructie van het Marsveld, wel de opgravingen van Herculaneum (1713), de Villa Hadriana (1734), en Pompei (1748). Een systematisch onderzoek naar de receptie van Piranesi in de handboeken van de algemene geschiedenis van stedenbouw heb ik niet gedaan. Zo'n onderzoek zou echter een eigen

hypothese over de inzet van dergelijke geschiedschrijving moeten opstellen en zich niet moeten beperken tot een inventarisatie. Naast de algemene geschiedenis is er de stadsgeschiedenis, die van Rome in dit geval; welnu, ook daarin neemt Piranesi niet of nauwelijks plaats in. Zo vermeldt LUDOVICO QUARONI, Immagine di Roma, 1969 (1976), Piranesi niet. Tussen de door Quaroni treffend getypeerde Barokke stedenbouw van Rome en die uit de Franse tijd, had Piranesi beslist een cruciale plaats moeten innemen, zoals de volgende samenvatting mag aanduiden. De Barokke stedenbouw van Rome, die een voorbeeld voor alle hoofdsteden van Europa is, vormt een 'open' werk, zowel in de 'stukken' als vooral in de 'compositie'. De context van topografie en stad speelt steeds een doorslaggevende rol. Vooral de driehoek Popolo-Spagna-Ripetta volgt nauwelijks een plan, maar eerder de sensibili-

teit van de opeenvolgende opdrach-
gevers en hun architecten. Het 'open'
werk is weliswaar geraffineerder dan
het gesloten werk (in geometrisch en
programmatisch opzicht), maar min-
der dwingend en compleet. Wat de
Franse tijd betreft merkt Quaroni op
dat ze teleurstelt. Zelfs Valadier blijft
provinciaal. De Tournon heeft welis-
waar een gezond plan met de stad
voor. Het Nuovo Campo Marzio van
Valadier houdt geen rekening met de
vegetatie en loopt bij de romantische
tuin achter. Canina heeft de verdienste
gehad om de Via Appia tot archeologi-
sche wandeling te verklaren, maar zijn
revival constructies in de Villa Bor-
ghese zijn verschrikkelijk middelma-
tig. Aldus Quaroni. In het gebruik van
een archeologische en architectuurhis-

torische lezing voor een actueel plei-
dooi voor vernieuwing lijkt hij trou-
wens op Piranesi. Uitvoeriger en
degelijker is ITALO INSOLERA, Roma;
immagini e realtà dal x al xx secolo,
1980. Hij noemt het Marsveld een
'eindeloos tapijt van onregelmatige en
symmetrische, ronde en rechthoekige,
verlijnde en onaffe, maar allemaal
plechtstatig triomfantelijke gebouwen
in de meest ongelooflijke reconstructie
van een verzonnen stad die ooit is
bedacht'. Het is misschien een mees-
terwerk, 'maar het moet duidelijk zijn
dat het geheel en al behoort tot Giovan
Battista Piranesi, tot zijn inventie als
vrije kunstenaar: het oude Rome en de
archeologie in de 18-de eeuw zijn een
ander ding'.

hij, meestal door Italianen, wordt genoemd, staat hij in de marge,
of is hij geschikt om de grote ontwikkelingen in een schril tegenlicht
te zetten.¹⁰⁷ Splend met dat licht is aan die grote ontwikkelingen
wellicht ook een nieuwe wending te geven. Daartoe moet een even
geïnspireerd als nauwkeurig onderzoek van Piranesi's Marsveld in
het denken over stedenbouw worden bijgeschreven.

¹⁰⁷ PAOLO SICA, Storia dell'urbanistica, 1970, vol. 1, Il Settecento, noemt Piranesi's Marsveld en deelt de standpunten van Tafuri: het zou een manifest zijn tegen rigoureuze orde, tegen realisme, tegen de utopie, tegen typologie, tegen geschiedenis (die in een 'paradoxale weigering van de archeologische realiteit') fantasie wordt, en tegen de vorm (zinloze 'formale inventie wordt nutteloze machine'). ANTONIO MONESTIROLI, L'Architettura della realtà, 1979, noemt Piranesi na een vluchtige lezing van het Marsveld ('een onontwaaarbaar woud, een betoverde plaats waarin

men verdwaalt door de overmaat aan verwijzingen') een symbolist omdat hij de mythische betekenis, de grandeur van de Romeinen evoceert, en een onkritische formalist omdat hij de relatie tussen vorm en betekenis niet begrijpt. Winckelmann daarentegen is een echte classicist omdat hij de schoonheid fixeert in haar oorsprong, de vorm is eeuwig, zodat hij niets betekent. In zijn betoog over het idee van 'karakter' zet Monestiroli enerzijds Piranesi, Peyre, Soane, anderzijds Winckelmann, Milizia, Adam tegenover elkaar.

Vom Abgrund nämlich haben wir angefangen.
Friedrich Hölderlin

II

De architectuur van de stad

De theorie

Ik geloof dat in de stedenbouw Piranesi ten onrechte is vergeten, dat Piranesi zou moeten worden bijgeschreven in de voorgeschiedenis van de moderne stedenbouw en dat daarmee een positief en constructief idee van de stad zou kunnen worden meegegeven aan de toekomstige ontwikkeling van architectuur en stedenbouw.

Het is weer tijd om een architectonisch idee te formuleren van de stad. Te lang hebben we haar in termen van sociale wetenschappen opgevat. Van de weeromstuit schrok de architectuur voor de stad terug en bleef krachteloos overgeleverd aan de planologie of de waan van de dag.

Het architectonisch idee behoeft andere ideeën over de stad niet te verdringen. Het behoeft evenmin 'zuiver' te zijn, dat is een formalisme; het kan integendeel andere ideeën in zich opnemen en uitdrukken of er een verband mee aangaan. Zo'n idee heeft vooral tot taak de kracht van de architectuur te bevestigen, en door zich te meten met de natuurlijke en culturele krachten van het menselijk wonen en bouwen op deze aarde de maat van de stad te bepalen. Op architectonische wijze het verschijnzelen van de stad te willen benaderen, zelfs te bepalen, dat heeft iets vermetels.

'De architectuur van de stad' is geen omschrijving die vanzelf spreekt. Het is eerder zo, dat architectuur en stad in het moderne denken twee gescheiden zaken vertegenwoordigen. Maar in het oeuvre van Piranesi is 'de architectuur van de stad' een onomstotelijk feit, hun samengaan is regel. Het 'van' duidt in deze regel op een dubbele relatie, het 'van' is de *genitivus objectivus* (de stad als 'object' van architectuur) en de *genitivus subjectivus* (de stad als 'subject' van architectuur). Architectuur ten bate 'van' en afkomstig 'van' de stad, dat wil de regel 'architectuur van de stad' zeggen.

Zonder aanspraak te maken op volledigheid, wil ik vaststellen dat zowel de stedenbouwkunde als de architectuur te kort schieten in hun relatie met de stad. Over de definitie van hun 'disciplines', methoden en doelen moet ik thans het oordeel opschorten, doch in die suspense een probleemstelling formuleren waarmee ik inzake het Marsveld van Piranesi verder kan gaan. Welnu, als de stedenbouwkunde de taak heeft de ruimtelijke, voornamelijk stedelijke, omgeving te ordenen, plannen te maken voor groei en beheer ervan, en inzicht te hebben in de functies ervan, zou 'de stad' in de stedenbouwkunde aanwezig moeten zijn als iets zichtbaars, en zou ze, voorzover onzichtbaar, zichtbaar gemaakt moeten worden, en zulks niet alleen in diagrammen van demografische, verkeerskundige, en economische aard, maar ook als ruimtelijk, ja, prachtig beeld. En als de architectuur de taak heeft voor mensen gebouwen te ontwerpen, inzicht te hebben in hun functies, en gestalte te geven aan hun vorm die meestal in een stedelijke omgeving verschijnt, en der-

halve 'de stad' in de architectuur zichtbaar aanwezig is, moet ze niet alleen een voorhanden omgeving blijven, maar eveneens worden gedacht als concept, ja, poëtisch idee.

Wat is nu het zichtbare van de stad, en wat is haar idee? 'De stad' bestaat niet, er bestaan vele, bijzondere, concrete steden, ieder met haar eigen beeld en plaatselijke omgeving. In het vervolg wil ik ter bepaling van een algemeen theoretisch kader voor het onderzoek van Piranesi's idee van de stad vier auteurs behandelen die een theorie van het zichtbare en het onzichtbare van de stad bieden. De eerste auteur behandelt het ontstaan van de stad in de Europese traditie en formuleert een fundamentele visie op het universele karakter van steden. De tweede formuleert een uitzonderlijke, zelfs marginale, maar bij uitstek concrete visie op het plaatselijke karakter van steden. De derde theorie betreft de architectuurtraditie en formuleert een visie op de rationele en esthetische interventie van het ontwerp in het feitelijke, tot geen algemeenheid te herleiden, historische karakter van steden. De vierde betreft een tractaat over ruimtelijke paradigma's en formuleert een filosofische visie op het oppervlak dat als kaart van absoluut beslissend belang voor het idee van de stad is.

KRUIS EN CIRKEL

Joseph Rykwert heeft aan zijn fundamentele studie over de stad een brede cultuur-filosofische dimensie gegeven.¹ Maar hij bevestigt de specifieke rol van de architectuur.²

In het voorwoord van 1988 wijst Rykwert op de armoede van de architectuur die blijft steken in de dwangvoorstelling van de functie. Dertig jaar eerder had hij in Forum voor het eerst een tekst gepubliceerd die tot dit boek zou uitgroeien. Het best werd de actualiteit van toen door Aldo van Eyck verwoord; hij viel de

¹JOSEPH RYKWERT, *The idea of a town; The anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World* 1976 (1988). Rykwert heeft overigens ook de moderne tijd bestudeerd: *The first Moderns*, 1980 (waarbij Piranesi een grote rol speelt; zie mijn eerdere vermelding in hoofdstuk 1); *The Necessity of Artifice*, 1982. Voor de 'brug' daartussen: *On Adam's House in Paradise*, 1972.

²Rykwerts boek heeft een aan Italo Calvino's *Le Città Invisibile* ontleend motto; het gaat over gelukkige en ongelukkige steden, een volgens

Calvino zinloos onderscheid, want het verschil dat telt is tussen 'die steden die door de jaren en de veranderingen heen aan de verlangens vorm blijven geven en die waarin de verlangens er ofwel in slagen de stad te annuleren of zelf geannuleerd zijn'. Volgens mij duidt Calvino hier op een strijd tussen de mens en de stad, enerzijds heel het menselijk leven, de maatschappij, de economie, de politiek, de cultuur, en anderzijds de architectuur van de stad, haar gestalte, orde, sier en sfeer. Gelukkige de steden, gelukkig de mensen die niet met elkaar overhoop liggen maar elkaar ruimte geven.

gedachte aan dat de stad de rationele oplossing moest zijn voor de problemen van productie, marketing, circulatie en hygiëne, of een automatische respons op de druk van sommige fysieke en commerciële krachten; de stad moest ook de hoop en vrees van zijn burgers belichamen ('*enshrine*').³ De meeste architecten hadden het alleen over volkshuisvesting, exponentiële groei en mechanisatie. Dat stedenbouw een kunst kon zijn heette belachelijk. Maar deze overtuigingen werden aan het wankelen gebracht door de oliecrisis van 1967 en het besef van grenzen aan de groei. Een stroom van kritiek kwam op gang, Rykwert noemt onder anderen Christopher Alexander, Kevin Lynch en Aldo Rossi. Toch mist hij in de kritiek een positieve idee. Alternatieve plannen bleven platitudes. Er was geen enkele overeenstemming over de wijze waarop sociale en economische theorieën te verbinden waren met de fysieke ruimte van de stad. Rykwert ging naar zo'n verband op zoek bij antropologen: Fustel de Coulanges over de antieke polis, Lévi-Strauss over de primitieve nederzetting, Mircea Eliade over religie en mythe, Jean Baudrillard over moderne massacultuur. Maar hij zag in deze studies de stad tot symbolisch systeem gereduceerd, terwijl hij haar ook zag als cognitief en evocatief systeem. Aangesproken voelde hij zich door Michel Serres die Rome opvat als palimpsest (gewiste, gelaagde tekst) waarin het stedelijke weefsel een matrix van evocaties door de geschiedenis van de stad heen oplevert, met gepacificeerde patronen van moord en geweld.⁴ De stad is geen idylle. Deel van het stedelijk ethos is altijd de tragedie: broeder twist en burgeroorlog. En de verwerping van de stad door dichters en dominees hoort dan ook bij het wezen van de stad. Nummer zal Rykwert pleiten voor een terugkeer naar de oude sacrale, gesloten orde. Wel pleit hij voor een sterke orde, duurzaam en 'leesbaar'.

Geschiedenis is gelukkig terug in de architectuur. Maar Rykwert betreurt dat dat vaak gebeurt als catalogus en niet als verhaal. Ontwerpers dissen tijdloze motieven op en hebben geen idee van de stad. Het idee van de stad begint met de stichting, van oudsher een heidendaad. Heracles is het archetype van de stadsstichter en Pindarus de dichter die zulke helden bezingt.

³Rykwert verwijst waarschijnlijk naar de voorpublicatie van zijn boek in Forum (4) 1963. (Dus niet 'dertig jaar eerder'.) In het redactioneel heeft Van Eyck het over 'The idea of the town' in plaats van 'The idea of a town'. Tussen Van Eyck en Rykwert bestaat slechts een vluchtige relatie, want de woorden die Rykwert van Van Eyck lijkt aan te halen heeft deze in feite niet gezegd. Hij zegt wel dat Rykwert een licht

werpt op vergeten betekenis, dorre woorden weer laat bloeien, en dat de moderne onzekerheid architecten er niet van moet weerhouden de mensen te helpen thuis komen.

⁴MICHEL SERRES, Rome, le livre des Fondations, 1983. Serres beoefent een originele wijze van bronnenonderzoek. Zijn boek is een herlezing van Titus Livius, Ab urbe condita.

De mythologie zinspeelt op sacrale rituelen, een offer, een eed, een vloek. Plato en Aristoteles (en Hippocrates) worden gewoonlijk aangehaald ten gunste van het rationele idee van stedenbouw (weerklink bij Vitruvius), maar in de praktijk waren verstandelijke overwegingen omtrent bijvoorbeeld gezondheid niet zo bepalend. Steden als Agrigentum en Rome zijn er mee in tegenspraak. Er waren dan ook andere dan hygiënische redenen: commerciële, militaire en religieuze. Moderne stadshistorici willen liever niet stilstaan bij rituelen waarvan de zin duister is. Men citeert bijvoorbeeld Plato totdat hij zegt: 'In al die kwaliteiten waarin die plaatsen uitmunten is een goddelijke inspiratie, de Goden hebben er ook hun toegemeten plaatsen en zijn de bewoners gunstig gezind.' Men verzwijgt de godsdienstige motieven van de orthogonale stedenbouw uit de oudheid. Orthogonale stedenbouw wordt in de rationalistische optiek altijd verbonden met Hippodamus. Maar in Italië is deze niet van Griekse maar van Etruskische oorsprong. Overigens heeft Hippodamus de orthogonale stedenbouw niet uitgevonden, je vindt haar over de hele wereld. Vernant ziet haar dan ook in filosofische optiek.⁵ Orthogonale stedenbouw, meent Rykwert, is veel te ingrijpend om als ornament of techniek door de Etrusken te zijn geïmporteerd, ze moest in een wereldbeeld hebben gepast. Orthogonale stedenbouw was het inschrijven van sociale wetten in een kosmologie, waardoor grondeigendom hemelse sanctie kreeg.

In Rome was de vorm van orthogonaliteit bepaald door de Etruskische rite. Men trok de '*cardo*' oost-west en dwars daarop de '*decumanus*', noord-zuid. De rite veronderstelt geen theorie maar een traditie van handelingen. Het is tamelijk willekeurig om haar alleen een functionele reden te willen toeschrijven. De Romeinse schrijvers wezen zelf steeds op het kosmische van de praktijk van de landmeters. Daarnaast waren er de plechtige reinigings- en herdenkingsfeesten. Met de *Lupercalia* renden de jongens naakt om de Palatijn.⁶ Men wist het stedelijk territorium te 'vieren', '*Roma quadrata*', zoals men het wel noemde, was niet vierkant (overigens zijn ronde steden in de oudheid zeer zeldzaam); het adjectief slaat op de *cardo* en *decumanus* die elkaar in het hart van de stadsplattegrond loodrecht kruisen.⁷ Maar het slaat ook op de omheining van een tempel. Ten slotte slaat het op Forum, het door de *Cloaca Maxima* gedraineerde dal tussen het Kapitaal en de Palatijn, een complex dat 'georiënteerd' was, dat wil zeggen een vierkant van kosmische assen bezat. Rome was tot het eind van de republiek op tenminste twee manieren '*qua-*

⁵JEAN-PIERRE VERNANT, Mythe et pensée chez les Grecs, 1966.

⁶Lupercal is de Romeinse evenknie van Pan.

⁷Rykwert noemt auteurs die zoals we zullen zien ook Piranesi aanhaalt: Dionysius van Halicarnassus, Varro, Plutarchus en natuurlijk Livius.

⁶Er zijn veel overleveringen over de stichting van Rome. Rykwert benadrukt dat de procedure een hermetisch geheim voor ons zal blijven, reeds de Romeinse schrijvers wisten het fijne er niet meer van. De 'inauguratio' was een soort gebed van de priester die tekens uit het gezichtsveld benoemde. De verdeling van de vier hemelstreken werd getekend in een cirkeldiagram op de grond. Het heette dat vier templa in een templum werden verenigd. Het ritueel bestond uit blikken en gebaren (contemplatio; volgens Varro kwam templum van *tueri*: kijken; thans houdt men een Griekse etymologie aan: *temenos*: heilig domein, temnein: snijden, verdelen), waarna een beslissing werd uitgesproken. De plaats werd ritueel omheind en vanuit het lichaam verdeeld in een deel voor, een deel achter, een deel links en een deel rechts (*conrectio*); het waren dus geen abstracte cirkelkwartten. Zoals veel oude volken geloofden de Romeinen dat de aarde rond was en de hemel een koepel. De belichaming van de conceptuele 'templum' was nooit rond. (Een ronde tempel zoals die van Vesta was geen rituele templum omdat het waarschijnlijk geen hemelse maar een aardse godsdienst betrof.) Rykwert behandelt nog andere rituele aspecten van de stadsplattegrond. De *mundus*, een mysterieus gat, was de haard van de stad; het *pomoerium*, een wal en greppel, was de stadsrand. Het buiten de oude stad gelegen Marsveld was genoemd naar Mars die het *pomoerium* beschermde, en elke vijf jaar werd aan Mars een zwijn, een schaap en een stier geofferd, de 'suovetaurilia'. Het *pomoerium* werd herhaaldelijk verlegd, het ritueel bleef: bronzen ploeg, witte koe en os. Dit was geen hemelse maar een aardse rite, geen kwadratuur maar ploegbaar als huwelijk met moeder aarde. De stadswallen waren geen lijnen maar hele zones waarvan een dreigende kracht uitging die slechts de poorten overbrugden. Janus was de God die de poorten beschermde.

drata' te noemen: het stedelijk territorium was verdeeld in vier kwartieren, en de centrale plaatsen van bijeenkomst waren ritueel gekwadrateerd.⁶

Door de aandacht te vestigen op de plaats op aarde en onder de hemel was de stad volgens Rykwert 'een machine om te denken'. Je kon denken met de stad, aan de hand van de stad kon je de wereld en de hachelijke positie van de mens begrijpen. Het verdelen van het bekende en het onbekende, het heilige en het profane, en cultuur en natuur maakte het mogelijk te denken over dat waarvan men was gescheiden, en zich daarmee weer te verzoenen. Vaak werd het menselijk lichaam (soms gesubstitueerd door een dier) vereenzelvigd met een orthogonaal gekwadrateerde wereld, en kregen de linker- en de rechterhelft, de voor- en de achterkant een kosmische betekenis. Rykwert zoekt parallellen in andere beschavingen. Opmerkelijk is de veelheid aan wereldbeelden en verklaringen die de mensen zochten voor hun scheiding van de Goden en de natuur. Verzoening was de essentie van alle rituelen van de stadsplattegrond.

In de conclusie schrijft Rykwert dat we tegenwoordig de kosmos buiten de stad, en de stad buiten onszelf zoeken. Maar we moeten de kosmos in onszelf vinden en daaraan in de stad gestalte geven. 'Het is moeilijk de situatie voor te stellen waar de formele orde van het universum gereduceerd was tot een diagram van twee snijdende coördinaten in een vlak. Toch is dit precies wat in de oudheid gebeurde: de Romein die langs de *cardo* liep wist dat zijn wandeling de as was waarom de zon draaide, en dat hij door de *decumanus* te volgen de zonnebaan volgde. Het hele universum en zijn betekenis kon uit de ordening van de openbare ruimte worden afgelezen, hij was er dus thuis.' De bewoner van moderne steden mist die grond van zekerheid.

Van Rykwerts theorie houd ik het volgende aan: de architectuur van de stad is symbolisch, cognitief en evocatief: ze is, meer dan een tekensysteem, een lichaam, en belichaamt onze kennis in een fysiek en ruimtelijk verhaal dat de menselijke kijk op 'de dingen tussen hemel en aarde' uitdrukt.

Ik verwerp echter Rykwerts these dat de mens centraal staat of zich centraal zou moeten stellen. Ik acht het bovendien nodig de evocatieve kracht van de stad echt expressief op te vatten, zowel in tectonisch als in ornaat opzicht, en daarvoor is Rykwerts begrip 'leesbaarheid' onvoldoende. En ik zie in de excentrische en grensoverschrijdende stad, die het Marsveld reeds in de oudheid en des te meer in Piranesi's visie was, de problematisering van iedere 'vierkant' doorkruiste concentrische eenheid. Ik acht zulk een problematisering bovendien positief en creatief omdat ze voorkomt dat de ontmoeting met het moderne krachteloos, met het onzekere wezenloos en met het onbekende zinloos wordt.

LABYRINT

Het is dus tijd voor een complexer idee van de stad. Dat van Rykwert komt neer op de concentrische stad, die, door twee assen doorkruist, tevens orthogonaal is. Zelfs als de belichaming niet geometrisch is, wordt de fysieke ruimte wel opgevat als een uit vierkant en cirkel opgebouwde eenheid. Maar geen enkele grote stad luistert hiernaar. Ofschoon orthogonale rastersteden bestaan, vertonen ze vergroeiingen. We behoeven ons overigens niet te beklagen over het mislukken van deze orde, want kruisen en kringen kunnen ook in configuraties die anaxiaal, excentrisch, asymmetrisch, apart of polyonaal zijn, zichtbaar en leesbaar blijven: een scherpzinnig en creatief ontwerper heeft talloze mogelijkheden om te geraken uit de impasse die ontstaat wanneer de stedenbouw zich aan het concentrisch-orthogonaal idee ophangt. De geschiedenis leert dat de stedenbouw die daaraan wel vasthoudt op den duur is gedwongen het te verraden om dan te verdwalen in vormeloze agglomeraties.

Welnu, het vereiste complexe, maar toch architectonische idee van de stad vind ik bij Jan Pieper.⁹ In het spannende eerste hoofdstuk, 'Die Entdeckung des Labyrinthischen. Ein Versuch über die Stadtmetaphorik des antiken Labyrinthmythos', analyseert hij de ruimtelijke ervaring die een onervarende in de stad opdoet, bijvoorbeeld een oude Griek in het Minoïsche Kreta. Voor hem is de stad een labyrint. Een labyrint is niet de ruimte waar je de weg kwijt raakt, maar waar de weg ingewikkeld is. De mythe van het Minoïsch labyrint is de enige mythe waarin een bouwwerk centraal staat. Het labyrint van Knossos is nimmer gevonden, tenzij het de stad zelf was, en dat is Pieper's mening.

Oudheidkundigen verbinden de naam van de architect van het labyrint, Daedalos, aan 'daïdallo', kunstig bewerken, rijk versieren.¹⁰ De stad is een verbazend kunstwerk, en het labyrint is de metafoer van haar architectuur. Deze architectuur is immers niet te overzien, doch slechts te begrijpen in een wandeling, doorgang, beweging. Ze lijkt bovenmenselijk, is door het aspect van het mechanische zelfs dreigend, en bezit een schoonheid die tegelijk aantrekt en afstoot. 'Wanneer wij de mythe van het

labyrint lezen als een fundamentele, archetypische "Parere su l'Architettura", leidt reeds de grondstructuur van het verhaal dat stad en architectuur als het iconografisch oord van het labyrint schildert tot de vaststelling, dat het labyrint een architectonische kwaliteit is.' De vraag blijft of het labyrint een embleem (teken) of een ruimte (plaats en weg) is. Pieper stelt dat het gaat om architectonische ervaring, derhalve het geheel van lichamelijke, haptische gewaarwordingen. Het labyrint is nooit louter visueel. Toch is het vooral bekend als figuur. Maar het is een figuur waar je met je ogen doorheen gaat en die je leest als 'ruimtelijk systeem dat van de architectuur afkomstig is. Want de labyrintfiguur, waarin je je moet bewegen en waaraan je je niet kan onttrekken, voelt groter aan dan jezelf. Nog als afbeelding op kleine schaal heeft de labyrintfiguur deze macht van de architectuur om de mens helemaal in zich op te nemen, hem met haar vensters en deuren te omlijsten, hem binnen te laten of uitgeleide te doen, .. want het oog dat de windingen van het labyrint aftast en daarin ingang, drempel, wanden en kamers herkent, doet dit als denkbeeldige bezoeker.' Pieper vergelijkt de metamorfose van beschouwer tot bezoeker met de werking van het perspectief, vooral het Barokke, maar meent dat het perspectief een illusie schept waar de labyrintfiguur een gelijkenis vertelt. Bovendien zou het perspectief een concrete, eenmalige situatie betreffen en de labyrintfiguur een elementair type. Ten slotte zou het perspectief via rechte assen naar een reeds ontwaarde verte voeren, en het labyrint via peripatieën (opzettelijke omwegen) naar een midden, een doel dat men al had opgegeven maar tenslotte opens bereikt.¹¹

In een reeks hoofdstukken stelt Pieper aan de hand van concrete voorbeelden de typologie van labyrintische steden op. Ik zal enkele relevante begrippen voor het voetlicht brengen. Het eerste belangrijke begrip is dat van de projectie van het lichaam op onze omgeving. Heeft een stad een hart, kennen we sexuele potentie aan een toren toe, zijn andere ruimten ons een baarmoeder? Op de een of andere wijze luidt het antwoord op de vraag bevestigend. De antropomorfie van de stadsplattegrond, die logisch in het wereldbeeld van de oudheid past, is nog steeds van kracht. Volgens Pieper gaat het niet om analoog denken, maar om een soort projectieve logica. In de analogie wordt door fantasie de ervaring van het eigen lichaam uitgebreid. In de projectie niet, daar is de aarde niet als een mens, de bergen niet als hoofden, de bomen en de halmen niet als haar, de wind niet

⁹JAN PIEPER, *Das Labyrinthische. Über die Idee des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur*, 1987.

¹⁰Over 'daïdallo' ook: MARCEL DETIENNE, JEAN-PIERRE VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*. Een hoofdstuk eruit is in Nederlandse

vertaling opgenomen in MAURICE NIO e. a., *Het komplot van de wereld. Over theorie en illusie*, 1986. Het gaat daarin om de geest die zich niet door het polymorfe laat afschrikken maar het integendeel aanwendt. Ook het ambacht van de architect benut 'mêtis': listige intelligentie.

¹¹De vergelijking van het (Barokke) perspectief en de (labyrintische) plattegrond is voor mijn studie van Piranesi essentieel, en ik zal laten zien hoe Piranesi daaraan een wending geeft waardoor het perspectief iets

labyrintisch krijgt en de plattegrond iets van een ruimtelijke illusie. Pieper merkt overigens op dat de pelgrims-wegen die Sixtus v als Barokke perspectieven aanlegde pas zichtbaar maakten hoe labyrintisch Rome was.

als adem, lava niet als bloed, de aardbeving niet als harteklop; in de projectieve logica van de gewaarwording worden abstracte concepten voor richting, maat, getal en ligging van het menselijk lichaam afgeleid. Aan de architectuur van de oudheid is duidelijk te zien dat het niet gaat om een of andere afbeelding van het menselijk lichaam, want de vormen waren geometrisch en mathematisch. Niet de architectuur had de vorm van een menselijk lichaam, maar de mens voelde zich een gebouw en was dus de maat en het middelpunt van het bouwwerk, en maakte zich de architectuur tot zijn omgeving, de omgeving tot zijn architectuur. De oude Grieken en Romeinen dachten hun omgeving van zichzelf uit en konden haar 'antropomorf' benoemen. De architectuur van onze steden stamt dus uit een nadenken over onze lichamelijkeheid.¹²

Het tweede begrip dat ik onderschrijf is dat van de *genius loci*. De moderne stad erft van de antieke stad, maar is voorbereid door de Christelijke. Het probleem is dat de Christenen geen heilige plekken meer erkennen want God is universeel en woont in het hart. Voor de Christenen zijn plekken en dingen slechts heilig in analoge zin of als herinnering aan heilige gebeurtenissen. De plek zelf wordt niet verheerlijkt. Maar het is de Christelijke kerk niet gelukt om het voortleven van oudere, heidense voorstellingen te verhinderen. En Rome zelf met zijn zeven pelgrimskerken – de gang daarlangs symboliseerde de levensweg – is het toonbeeld van verheerlijking (transfiguratie) van plaats. Bovendien heeft de Christelijke beschaving Rome herhaaldelijk op andere steden geprojecteerd. Mysteriespelen en processies vierden deze verheerlijking. Het is haast ongelooflijk hoe de stad met geringe 'decorwijzigingen' voor de gelovigen het toneel van het lijden van Christus werd, nee, geen toncel maar aanwezigheid. De *genius loci* is een aanwezige kracht en in een vergeestelijkte beschaving blijft toch hij, de geest van de plek, de functie van de plek aan zich onderschikken. Maar in een materialistische beschaving? Waar vinden we nog *genius loci* buiten de museale historische centra van onze steden? Daar waar in de architectuur het plezier van het spel triomfeert over functie en techniek, meent Pieper. Dat kan door evocatie en illusie, maar ook door zoiets mechanisch als een lange as en een zicht op de

¹²Piranesi bespot het analoge denken (een zuil als een meisje, een vrouw of een man). Toch is er een relatie met het menselijk lichaam: in het Marsveld bijvoorbeeld projecteert hij ons gezicht in de plattegronden door spiegel-symmetrieën. Er is echter ook de relatie met de menselijke geest, echt spiritueel. Daarin staat de mens niet meer

centraal. In het Marsveld confronteert hij ons met het onbekende, ongedachte, de (af-)grond van ons bestaan waaraan wij zin geven door het aandacht te geven. Met een variant op Pieper: de architectuur van de stad stamt ook uit een nadenken over onze spiritualiteit.

ligging van de stad in het landschap. Of omgekeerd: het landschap in de stad: een tuin, een omheinde berg. *Genius loci* is ook in de oudheid dat wat verborgen is en zelfs verloren gaat in de architectuur en stedenbouw. Processies en spelen gaan op zoek naar het voor-architectonische dat de architectuur nog vereert en verheerlijkt. De architectuur zinspeelt op de *genius loci* die van zijn kant iets van zijn oerkracht prijs geeft. Wonderlijk genoeg is het juist het ideaaltypische, schematische, mechanische en kunstmatige van architectuur dat, mits de aandacht daarvoor bestaat, de wilde aard, de geest van de plaats die het opheft kan begroeten.

Architectuur doet denken aan oprichten, ook het bovengenoemde begrip 'opheffen' wijst in die richting. Architectuur sublimeert het verdwijnen van de plaats die ze op aarde inneemt door naar de hemel te verwijzen. Maar er bestaat een aardse pendant van de hemelse sublimatie: de afgrond, de onderwereld. Voor de oudheid is de onderwereld niet zozeer het schimmenrijk van de dood maar een levensader, een rijk van levenverwekkende machten.¹³ Nymfengrotten verheerlijkten waterbronnen. Ook in de Christelijke traditie zijn holen en grotten woonplaatsen van kluzenaars, of waren als 'moederschoot' gewijd aan Maria. Voor Novalis (1772 - 1801, dichter en geoloog) leefde het binnenste van de aarde. Edelstenen en metalen hebben in de alchemie hun macht lang behouden. Mijnen zijn nog in de 18-de eeuw gezien als een sprookjesachtig wonder.

Het volgende begrip dat ik aan Pieper ontleen is dat van het emblematische, bizarre. De architectuur kan een duidelijke, een raadselachtige of helemaal geen betekenis hebben. Het eerste was het geval in de Gotiek, er was een dogma, de architectuur was belerend. Volgens Victor Hugo belichaamde een architectuur zoals die van de Notre Dame ooit het geheugen van de mensheid. 'Wie als dichter werd geboren werd toen bouwmeester' en schreef 'het stenen schrift van Orpheus'. Maar de boekdrukkunst zal die eigenlijk heidense erfenis verdringen, '*ceci tuera cela*'. Toch, zegt Pieper, maakte de door de Renaissance opgepakte heidense erfenis de architectuur weer *orphisch*. Alleen werd de architectuur toen bewust meerduidig, raadselachtig, bleef zonder uitleg, zonder motto. De kunstenaar speelt met de betekenis van de architectuur. Dat wil beslist niet zeggen dat de mensen er geen uitleg meer aan kunnen geven, doch die is niet dwingend en geen enkele is de enig mogelijke. Het raadsel blijft.¹⁴

¹³Vergelijk in het Marsveld de Ara Ditis et Proserpinae.

¹⁴We zullen dat bij Piranesi ook zien, niet alleen bij de ornamenten, maar

ook bij de grote civieltechnische architectuur, waarvan de vorm in laatste analyse betekenisloos is, maar niet zinloos: ze drukt de zin uit die aan de menselijke schepping door de scheppend architect wordt gegeven.

¹⁵Piranesi refereert aan Kircher nog wel als literaire bron, maar koerst architectonisch op zijn eigen ogen, b.v. platen en toelichtende tekst in *Emissario del Lago Albano*.

¹⁶Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, 1966. De editie bezorgd door D. Vitale van 1978 (1984) is uitgebreid met noten, index en illustraties. Het boek is vertaald in het Duits (*Die Architektur der Stadt; Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, 1973), en het Engels (*The architecture of the city*, 1982, met een voorwoord van Peter Eisenman). Voor de breedte van het debat over de architectuur van de stad zijn interessant: Aldo Rossi e.a., *L'Analisi urbana e la progettazione architettonica*, 1974; Rosalino Bonicalzi, e.a., *I temi dell'Architettura della Città*, 1976, met name Giorgio Grassi, 'Rurale e urbano nell'architettura'.

¹⁷Geert Bekaert, 'Het analogon van een proletarische architectuur. Notities voor een artikel over Aldo Rossi', in *Vlees en beton* (6), 1968. Uit de 'tegenspraak' tussen de luciditeit die een logica vereist en de extase die het bouwkundig maakwerk vergt ontstaat de beste theorie. Bekaert zegt ervan

(wat het laatste betreft): 'Proletarisch is concreet, elementair, zich niet door schijn laten imponeren, niet door abstracties, niet door macht. Proletarisch is onmiddellijkheid, evidentie. Geen verwijzing, geen uitstel. Verleden en toekomst zijn existentiële gegevens, collectief. Ze kunnen niet persoonlijk toegeëigend worden, hoe persoonlijk ze ook worden beleefd. In dat perspectief worden leven en dood geaccepteerd. Proletarisch kent geen grenzen van bezit, clan, maar alleen de realiteit van de menselijke orde. Proletarisch is openheid, onuitputtelijkheid, eeuwig bron. Proletarisch is tastbaarheid, zintuiglijkheid, directheid, ervaring, genot... Proletarisch is de "schandelijke communiteit" (Blanchot) van "hen die de academies en de promoties, de professoren en hun studenten" afwijzen en kiezen voor "de ongelooflijke, heerlijke, verborgen vitaliteit, de realiteit van het realisme" (Rossi).' Wat de logica betreft schrijft Bekaert: 'Ontwerp en theorie liggen in elkaars verlengde. "Alleen middelmatige of warhoofdige kunstenaars zijn niet in staat hun eigen werk te beschrijven of te denken; de luciditeit van het ontwerp is altijd en alleen de luciditeit van de gedachte" (Rossi).'

Tenslotte is er Pieper's positief begrip van de ruïne. Hoe dringender de opgave wordt om te begrijpen waarom uit de moderne architectuur van de stad 'de menselijke trekken van het speelse en dromerige, irrationele, verdwijnen', des te meer we op onderzoek gaan in de oudheid. Het gevaar bestaat dat we de problemen van vroeger versimpelen. Vruuchtbaarder is de houding die in de architectuur van het verleden het raadsel van de toekomst ziet. Dat is het lot van de ruïnes van Rome geweest, sinds de primair literaire belangstelling voor de monumenten van het verleden, zoals van bijvoorbeeld Athanasius Kircher, werd opgevolgd door de poging om een levend beeld van de oude stad op te graven, waarmee Piranesi begint.¹⁵

Pieper's theorie van de labyrintische stad geeft voor mijn Piranesi-studie een relevant begrip van de ingewikkelde plattegrond van de stad als een architectonisch feit. In een van de appendices van het boek, 'Het labyrint als stadsmetafoor in de interpretatie en afbeelding na de oudheid', herhaalt hij dat het een 'teken met architectonisch karakter' betreft en 'een denken in plattegronden veronderstelt'. Ook de open definitie van betekenis die iedere vooropgestelde inhoud loslaat is van groot belang, omdat Pieper daarmee een vergelijking van diverse beschavingen mogelijk maakt en ons ook in staat stelt het moderne project te denken. Het concept van het raadselachtige of bizarre vertolkt deze open definitie het beste. Weliswaar meent Pieper dat de bizarre architectuur die we in veel klassieke tractaten tegenkomen in de praktijk slechts aan tuinen was voorbehouden, daar immers viel de dwang van de functie weg. De intrige van het raadsel, de dromerigheid van het bizarre gaan in een tuin zoals die van Bomarzo van het concreet ervaarbare uit, aldus Pieper. Dit behoeft echter geenszins tot parken beperkt te blijven. Welke architectuur is beter in staat om ons lijfelijk te verblijstere dan die van de stad! Moderne architecten lijken het zich niet bewust, het is hun niet echt geleerd en de theorie schiet op essentiële punten tekort. Maar bij Piranesi krijgt het bizarre juist in de stad een kans.

STEDELIJKE FEITEN

De Italiaanse architect Aldo Rossi geeft een echt architectonisch idee van de stad. Hij heeft voor het eerst theoretische consistentie verleend aan de architectuur van de stad. Als scheppend architect formuleert Rossi de theorie met de logica van het ontwerp. Als rationalist houdt hij van een streng ontwerp. Als kunstenaar acht hij het persoonlijke element daarin onmisbaar.¹⁶ Geert Bekaert heeft gewezen op het realisme waarvan Rossi's theorie is doortrokken, een vermogen tot genieten dat zich weerspiegelt in zijn vermogen tot ontwerpen.¹⁷ Het fundamen-

tele belang van Rossi's theorie is niet de typologie en de morfologie. Deze beide wijzen van classificatie kunnen slechts een analytische bijdrage aan het idee van de stad geven. Rossi's theorie onderscheidt zich door begrippen die de constituerende voorwaarde voor de typologische en morfologische analyse zijn. Fundamenteel acht hij het begrip van het monument, de vorm en de stad.¹⁸

Deze begrippen heeft Aldo Rossi in *L'architettura della città* ontwikkeld. 'De stad, onderwerp van dit boek, wordt hier opgevat als een architectuur.' De stad is als werk van de architectuur, en de architectuur als de bouw van de stad op te vatten. Architectuur en stad hebben niet alleen een relatie in de ruimte maar ook in de tijd. 'In de tijd groeit de stad op zichzelf.' Het geheugen maakt deel uit van de ervaring van de stad, maar geeft geen rekenschap van de vorm. Wat is een stad? Het lijkt een beeld, het lijkt een herinnering. De stad is een feit. Een stedelijk feit is te karakteriseren als iets bijzonders (een plaats, een bouwwerk), en als iets algemeen (een structuur, een methode); of als iets collectiefs (openbare ruimte), en als iets individueels (privésfeer). Deze fundamentele tegenstellingen zijn overigens niet onmiddellijk zichtbaar, ze worden duidelijk in het stedelijk leven. De stad is het toneel van het menselijk lot, ieder mens speelt er een rol. Door saneringen, bombardementen, onteigeningen, bruuske wisselingen van grondgebruik, veroudering en sloop is de stad 'het beeld van het onderbroken lot van de enkeling, van zijn vaak pijnlijke en moeizame deel aan het lot van de samenleving'. Het zijn vooral de monumenten, meesterwerken van individuele kracht (door de plaats, de ontwerper, de beschaving, de herinnering), die aan deze dramatiek pertinente uitdrukking geven.

Rossi pleit voor de wetenschappelijke status van zijn theorie. Voorzover een stadswetenschap de architectuur als uitiem gegeven bestudeert, is ze aan geen andere wetenschap onderhorig. De stadswetenschap bestudeert de monumenten en de andere primaire elementen die vaste punten in de stedelijke dynamiek vormen. De individuele mens heeft geen invloed op de stad. Van oudsher neemt hij deel aan rituelen, kent de mythe van de stichting van zijn stad en andere overgeleverde ideeën.

¹⁸Aldo Rossi, *Architettura per i musei. Scritti Scelti*, 1975 (1982), oorspr. in a.v.v. *Teoria della progettazione architettonica*, 1968. Wat de zin van monumenten in de architectuurstudie betreft merkt Rossi op dat de moderne beweging (maar niet haar voorvechters zelf) een ware terreur heeft uitgeoefend tegen de studie van het monument. Ze stelden de 'ge-

bouwde omgeving' voor als alternatief. Wellicht was de reactie tegen het historicisme en eclecticisme van de 19-de eeuw terecht, maar het gaat om de studie en opmeting van het architectonisch feit dat een monument stelt. Hij acht het overigens belangrijk dat jongeren zelf leren formuleren uit welke architectuur de onze voortkomt.

Monumenten getuigen hiervan in blijvende zin. 'En ik sta hierbij vaak stil en bedenk, wat de betekenis ervan in de verandering van de stad kan zijn, maar een geheel bevredigende oplossing vind ik niet.' Hier raakt Rossi aan iets even onuitsprekelijs als paradoxaals wat in de monumenten is uitgedrukt. Voor iedere rationele analyse is er het persoonlijk ervaren, wellicht onbegrijpelijke, onuitputtelijke en onherleidbare feit van de stad. Rossi waarschuwt dat 'het schema van de stedelijke theorie .. allerlei ontwikkelingen kan krijgen .. doch zonder reductie, met de hele betekenis'. Stedelijke feiten zijn rijke feiten. De morfologie is een reductief moment van de analyse. Voor de typologie geldt hetzelfde. Want enerzijds is de stad een kunstwerk, dat steeds andere, unieke ervaringen mogelijk maakt, en waarvan de beschrijving nooit af is; anderzijds is de stad een handwerk, een fabriek dat in een typologie is te classificeren. De stad is '*la chose humaine par excellence*' (Lévi-Strauss), haar ervaring is altijd gekoppeld aan een plaats, een gebeurtenis en een vorm. Ons hele leven speelt zich tegen haar achtergrond af. Zij is het vaak onbewuste oertoneel dat toch is gevormd met een bewuste esthetiek.

Het stedelijk kunstwerk is niet alleen door de blik te ervaren (Camillo Sitte); het enkele plein, of de afzonderlijke straat is dat misschien wel, maar hun geheel niet. De concrete ervaring van het geheel bestaat dankzij het doorlopen van de straten. Doch het onderzoek wil dat we de stad in delen bekijken. Daarbij komt het onderscheid van typen van pas: typen zijn de logische uitspraken in het architectonisch betoog. Veel studies stappen van de vraag naar het type te snel over op die naar de functie. De functie verklaart het type echter niet, zo'n verklaring is zelfs regressief, het type heeft een hogere reden. Dat blijkt telkens wanneer de functie zich wijzigt, of zelfs verdwijnt, en het type geldingskracht behoudt. Bij de typologie behoort de analyse van een zekere permanentie van de vorm.¹⁹

De historici hebben de meest complete theorie van de stad gegeven, die zij, meent Rossi, als vooruitgang van de menselijke rede hebben gekenschetst. Toch is stadsgeschiedenis nog geen

¹⁹Rossi baseert zich bij het uitwerken van typologische en morfologische schema's op de sociale geografie van Tricart (grondgebruik, verkaveling), de theorie van het collectieve geheugen van de stad (Poëte, Halbwachs) en de architectuurtractaten van de Verlichting (vooral Milizia, volging van Laugier). Rossi vindt Max Reinhardt de echte grondlegger voor een moderne stadswetenschap. In zijn *Introduction à l'Urbanisme; l'évolu-*

tion des villes, la leçon de l'antiquité (1929) bevinden zich positieve ideeën omtrent de stedelijke feiten (per stad gegeven, concreet aanwijsbaar, continuïteit is hun *raison d'être*), omtrent de plek (wieg van de stad), de straat (voedster van de stad), de grond (niet slechts een natuurlijk draagvlak maar ook civiel werk), en dat de stad zich in stand houdt dankzij het vitale geheugen van de plattegrond.

stadswetenschap. De zin van de permanentie, het geheugen van de plaats, de stadsplattegrond en de monumenten is meer dan een historische, want zij belichamen het verleden als ervaring en experiment: iets wat ons raakt en wat actueel is. De stadswetenschap heeft dan ook de taak om een oordeel te geven waarvan de historicus zich onthoudt: zijn de permanente elementen pathologisch of vitaal, remmen ze of stimuleren ze de stad? En wat is hun plaats in het geheel? Blijvende stedelijke feiten zijn altijd monumenten, of omgekeerd, monumenten zijn blijvende feiten. Het is echter, vindt Rossi, een pathologisch anachronisme wanneer een hele omgeving blijft bestaan. Alleen monumenten bezitten 'een constituerende waarde door de geschiedenis, de kunst, het zijn en het geheugen'. Hij erkent dat aan de rest van de stad ook een esthetische intentionaliteit eigen is, de stad is immers in haar geheel een expressief hand- en kunstwerk, maar ze neigt nu eenmaal meer tot ontwikkeling dan tot behoud. Welnu, in die ontwikkeling nemen de monumenten altijd een blijvende plaats in, en wel als prikkels tot de ontwikkeling zelf. Rossi onderschrijft de reeds door Benjamin aan het lot van de stad verbonden versregels van Baudelaire: '*La forme d'une ville/ Change plus vite hélas! que le cœur d'un mortel*'. En hij voegt toe: 'We zien de huizen van onze jeugd als ongelooflijk oud; en de stad die verandert wist vaak onze herinneringen uit.'

In '*Architettura per i musei*' stelt Rossi de ontwerpende architect en het onderwijs in architectuur aan de orde. Op de vraag wat architectuur is, herhaalt Rossi dat voor hem architectuur concreet de stad, de geschiedenis, de monumenten omvat. Architectuur confronteert ons met de vraag van de vorm. De vorm is iets wat in laatste instantie niet rationeel is. Vele modernisten hebben beweerd dat de methode de theorie verving, doch dit leidde volgens Rossi tot eclecticisme. Methodologie is te empirisch en miskent logische orde. Men lost dat op door professionalisme, overgoten door een saus van artistieke vervoering. Rossi wil thematisch te werk gaan; ook de autobiografie (ervaringen, oeuvre, dromen) moet consistent worden. Zo kiest hij zelf het thema van de transformatie van de natuur: de architectuur is de enige kunst die zich onmiddellijk meet met de natuur. Gefascineerd is hij ook door de verhouding van algemene, rationele principes en bijzondere, plaatselijke geschiedenis. Principes kennen geen geschiedenis, concrete oplossingen wel. Je kunt de architectuur van de steden onderscheiden van de architectuur op zichzelf. De eerste is een collectief werk van lange duur, vergelijkbaar met een taal, bijvoorbeeld Rome. De tweede is een techniek of kunst, een autonome traditie, bijvoorbeeld het Pantheon. In de architectuurgeschiedenis is de rationalist het karakteristieke type van de architect. Zij die in de 18- en 19-eeuw naar Rome reisden om zich te confronteren met de concrete

feiten van hun rationele wetenschap deden dat door kritische observatie, opmeting, en logische formulering van de principes. Hieraan verbindt Rossi de opmerking dat grote architectuur zich laat beschrijven (zonder haar te tekenen), ze is een denkbare architectuur. Maar de producten van de Sezession (Art Nouveau) kun je niet beschrijven. Goede architectuur is te herleiden tot haar eigen premissen. Het is dus een vals probleem of architectuur een kunst of een wetenschap is. En het leidt dan ook tot verwarring als men architectuur wil verklaren met behulp van een wetenschap die buiten haar staat (economie, sociologie, linguïstiek). Historische steden bewijzen de autonomie van de architectuur. 'De vorm is een precies teken dat zich in de realiteit plaatst en zich moet met verandering.' Je kunt de historische en maatschappelijke werkelijkheid van de stad afmeten aan haar architectuur, tenminste voorzover zij een 'gevolg' van is. Maar de architectuur heeft die werkelijkheid tevens gemaakt, zij is er de 'oorzaak' van. Bijvoorbeeld de Romeinse aquaducten 'die nu juist een zeker type realiteit wijzigden, en het beeld dat we van die realiteit hebben bepalen'. Het heeft voor architecten dus geen zin een causale relatie tussen architectuur en werkelijkheid te postuleren. Ontwerpers moeten zich leren meten met de autonomie van de architectuur, een autonomie die monumenten volmaakt uitdrukken. 'Uiterste moment van de maat van de architect zal het monument zijn', het teken van wat niet anders gezegd kan worden, uitdrukking van de biografie van de kunstenaar en de geschiedenis van de maatschappij. Door de autonomie van de monumenten ontwerpt de architect zoals Cézanne dat van zijn schilderijen had gezegd, '*per i musei*': voor het licht van de openbaarheid.

Mijn zoektocht naar een theorie van de architectuur van de stad is niet beëindigd. Ik heb altijd gedacht dat de architectuur van de stad weliswaar een formele orde moest zijn, streng in zekere zin, en groot van maat, maar dat ze ook veel variatie en vooral iets vaags als stemming moest hebben. Het was dan ook met vreugde dat ik ontdekte dat '*vago*' in het Italiaans niet alleen vaag maar ook mooi betekent. De architectuur van de stad: voor een goed begrip daarvan is het nodig haar schoonheid te zien. Bij Rykwert mis ik dit, hij hangt te zeer aan de antropologie, die de esthetische architectuurervaring niet kan thematiseren. En ofschoon hij rekenschap geeft van de oriëntatie in een stad als kosmische expressie, en daarmee het idee van de plattegrond architectonisch formuleert, blijft de regel van de concentrische doorkruising simpel en stijf. Ik mis bijvoorbeeld de diagonaal.²⁰ En ik ontmoet niets wat op ingewikkelder configuraties lijkt. De stadsplattegrond gaat kruis en kring te buiten. De plattegrond is ook geen ondergrond, hij is niet te vergelijken met een schaaqbord waarop slechts de zetstukken architectuur zijn, hij is zelf architec-

²⁰De diagonaal, Barok experiment, vindt juist in de stedenbouw van de Verlichting consequent toepassing. Laugier affirmeert haar zelfs als enige positieve erfenis van de Barok: de les van Versailles. Een geniale vertolking geeft een door zijn leerling overgeleverd ongetiteld ontwerp voor een plattegrond van een havenstad door FRIEDRICH GILLY JR. Zie b.v. ALISTE ONCKEN, Friedrich Gilly, 1935 (1981). Vaag zijn op een orthogonaal grid zestien vierkanten te onderscheiden, maar ze zijn ingeschreven en omschreven door diagonalen. Door de diagonaal 'kantelt' het vierkant en tuimelt het orthogonale net van de polis in de natuur die haar toevalt: de baai, de rivier, de heuvel. De diagonaal opent de oriëntatie zowel naar binnen (kortsluitingen tussen de 'uiteenlopende' richtingen van het kruis) als naar buiten (projectie van de vier 'kanten' op de horizon). Hiervan maakt Gilly voor de situering van diverse openbare bouwwerken en pleinen slim gebruik. De diagonaal is landschappelijke axiaal, althans bij Gilly. Piranesi doet het nog anders.

²¹Die iets excentrieks hebben bovendien: Pieper behandelt in het vijfde excurs de 'Hypnerotomachia Poliphili' en de tuin van Bomarzo.

²²Het best vind ik Rossi in de teksten bij zijn ontwerpen waar hij een poëtische taal spreekt, ofschoon het symptomatisch voor zijn ingetoomde expressie is dat dat verloopt via citaten: bijvoorbeeld bij twee ontwerpen in Trieste: 'Trieste è una donna' (van Umberto Saba, een Triestijns auteur), 'la calda vita' (van Scipio Slataper, dito). Het gaat hem niet om een eigen poëzie, of een poëzie die de architectuur eigen zou zijn, maar om een collectieve cultuur, ervaringen die grote regionale of nationale schrijvers hebben uitgedrukt en waarvan we deelgenoot zijn geworden. Rossi grijpt terug op iets inhoudelijks buiten de architectuur in plaats van zin en expressie te vatten in de architectuur. Dat laatste moet volgens Rossi strikt rationeel en logisch. Doch logisch is niet hetzelfde als rationeel. Ook een poëtica heeft een logica.

tuur. Zoals schaakbord en schaakstukken samen het spel vormen, vormen plattegrond en gebouwen samen de architectuur. Maar het is ingewikkelder, want een stadsplattegrond is niet in vakjes verdeeld, of niet in de eerste plaats, maar door lijnen uitgezet, en doet zo meer aan het speelvak voor het Oosterse spel *Go* denken. Rykwert's stadsplattegrond is een te simpel en stijf speelvak. De stadsplattegrond is een labyrint. Pieper's theorie geeft daarvan rekenschap en begrijpt de intense ruimtelijke ervaringen die architectuur kan bieden. Maar ook hij leunt op de antropologie en behandelt de architectuur voornamelijk in terzijdes.²¹

Architectonische rekenschap te geven van de stadsplattegrond is onmisbaar voor de theorie van de architectuur van de stad. Rossi's theorie levert weliswaar architectonisch begrip, maar in zijn esthetiek strijden gevoel en rede. Hij rationaliseert persoonlijke keuzen waar dat niet nodig is, en kent aan irrationele zaken die tot de logica van de expressie horen nodeloos dubbelzinnige waarden toe. Hij ontkomt niet aan een zekere angst voor variatie, een huiver voor het verlangen, een dwangmatige terugkeer naar het geheugen, een geobsedeerde herhaling van het voorbeeld, een zekere stijfheid van geest. De poëtica laat hij alleen toe in de analogie. Daarin schuilt inderdaad het probleem van de expressie. De analoge stad, zegt Rossi, is het onuitsprekelijke, dat wat niet anders dan getoond kan worden, maar toch wenst hij de vorm 'volmaakt beschrijfbaar'. Omdat hij terugschrikt voor het vage van de visuele betovering, stemming en sfeer, maar hij intussen wel degelijk de vormen waarin dit vage woont behandelt, blijft een tautologische beschrijving over: stedelijke feiten.²² Het lukt Rossi niet de architectuur 'volmaakt beschrijfbaar' te maken. Wat in het geding is blijft onuitsprekelijk, onbeschrijfelijk. Rossi benadert het probleem van de expressie maar draait eromheen door een zeker rationalisme en formalisme.

Het is, denk ik, de scheiding van zien en zeggen, de onderscheiding van enerzijds dat waarvoor licht, anderzijds dat waarvoor taal voorwaarde is, die de constituerende voorwaarde is voor de architectonische uitdrukking. Beide wijzen, die van het licht en die van de taal, kunnen volmaakt expressief worden. De volmaakte architectonische uitdrukking is nimmer analogie, doch logica, nimmer dubbelzinnig, doch eenstemmig. In architectuur voltrekt zich de logica van de uitdrukking evengoed in beelden (steden, gebouwen, tekeningen) als in woorden (tractaten, dialogen, namen). Niet dat de beide uitdrukkingswijzen gelijkwaardig zijn, ze zijn zelfs absoluut verschillend van aard, maar ze betreffen beide een fundamentele architectonische wijze van kennen, willen, en kunnen bestaan. De visueel-haptische gewaarwording behoeft niet vaag, en het niettemin vage niet onbepaalbaar te zijn. Wat in het licht te zien is, is uiteindelijk

hetzelfde als wat in de taal te zeggen is: het *zijn* van de architectuur, en van dit zijn het *worden*. Te midden hiervan is de plattegrond iets zonderlings: ideaal speelveld, dat licht en taal met diagrammen vat en in een toestand brengt waarin ze niet meer (of nog niet) zijn te onderscheiden. De plattegrond bevestigt het *worden* van de architectuur. Daarin effectief en creatief te onderscheiden leert de volgende theorie.

DE PLATTEGROND VAN DE STAD

De Franse filosoof *Gilles Deleuze* denkt over het *zijn* als probleem van de expressie, de expressie als logica van de zin, de zin als iets wat slechts aan het oppervlak bestaat, het oppervlak als immanent consistentieveld dat eenstemmig het *worden* van het *zijn* bevestigt. Het is daarom ook een transcendent of metafysisch oppervlak, maar zonder dat het daarom analoog is aan de werkelijkheid: het is zelf werkelijk, productief en creatief. Het is het idee van de werkelijkheid, en het is haar productief idoc. Het is geen afspiegeling maar de werkelijkheid in kaart gebracht. Doordat het relaties samenstelt is het ook een compositieveld. Het is een ideaal speelveld. Het idee van dit oppervlak wordt door Deleuze positief geformuleerd, maar omringd met waarschuwingen en voorbehouden. Het is tevens een polemische formule die de klassieke metafysica van de essentie en de moderne fenomenologie van het ik verwerpt.

Deleuze poneert aan de hand van de Stoïcijnen een oppervlak tussen het materiële (dingen, lichamen) en het immateriële (uitspraken, gebeurtenissen, effecten).²³ Op dit oppervlak is een ideaal spel mogelijk waarvan veel denkers en kunstenaars gebruik hebben weten te maken. Toeval, omkering, divergentie zijn er mogelijk. Altijd lopen er dubbele reeksen, de tijd heeft er een Januskop en de ruimte twee kanten, maar allereerst is er de verdubbeling van dingen in uitspraken. Wat je zegt wordt toegekend aan de dingen. Wat je doet wordt in de woorden uitgedrukt. Dat is de zin. De zin overkomt de lichamen en insisteert in de uitspraken. Hij bestaat niet vooraf aan of los van de uitspraken (Husserl). Hij vormt de vierde dimensie van de uitspraken; de linguïstiek onderscheidt er meestal drie: het betekenen van een concept, het zich manifesteren van een subject en het aanduiden van een object. ('Dit!' zegt het kind en wijst.) De vierde dimensie is de uitdrukking van de zin. Het is een ongrijpbare dimensie, waarin de humor van Lewis Carroll, de schrijver van *Alice in*

Wonderland, opereert, spottend met hoogte (gezag) en diepte (wijsheid). Het is ook een hachelijke dimensie, omdat ze niet bestaat tenzij op een dun, teer oppervlak. Maar daar vonkelt ze en verschiet. De zin is altijd een effect, als hij niet teweeggebracht wordt bestaat hij niet. De zin is trouwens niet oppervlakkig en het oppervlak niet zinloos. 'Het is niet dat de zin diepte of hoogte mist, het zijn eerder omgekeerd de hoogte en de diepte die oppervlak missen en geen zin hebben of die zin slechts krijgen door een 'effect' dat weer een oppervlak veronderstelt. 'Maar het is een vitale en creatieve dimensie die ons bevrijdt van dwang en de geest 'tegenwoordig' maakt.'²⁴

Ofschoon hij wordt gegeven is de zin niet gegeven als universele essentie. Hij wordt willekeurig toegekend aan de buitenwereld en dringt onwillekeurig de woorden van iedere spreker binnen. Daarom is elke uitspraak een singulariteit, telkens een gebeurtenis, zoals een worp van een dobbelsteen op een speelveld waar de topologie van het contact heerst. Zogenaamde universele waarheden gaan nergens over en blijven zonder zin zolang ze niet op een oppervlak contact leggen met minstens twee reeksen. De vraag is welke reeks, en vooral: 'Welke kant op? Wat is de zin?' Dat is de goede vraag, een constructief probleem, maar men moet als antwoord geen essenties verwachten: drogbeelden uit peilloze diepte; noch uitgaan van het ik: idool uit de hoogte; nee, men moet de kunst van het oppervlak verstaan: helder beeld, tastbaar oppervlak met begrijpelijke lijnen.²⁵ Het oppervlak is geen hersenschim maar reëel. Maar het oppervlak is ook het transcendente vlak waarop de zin zijn expressie aanbrengt. De zin is wat zich vormt aan het oppervlak en er zich uitdrukt. Deleuze noemt 'de waarzeggerij in de meest algemene zin de kunst van de oppervlakken van de eenstemmigheid van het zijn'. De Etruskische priesters bekeken de vlucht van de vogels, de ingewanden van de schapen, zagen de omgeving, peilden de hemelstreken en trokken op het beproefde aardoppervlak lijnen voor een nieuwe stad. Voor hen was het zijn niet dubbelzinnig, alles wees op hetzelfde en stemde overeen. Het zijn is in zijn diversiteit eenstemmig bevestigd door de

²³Vergelijk de zoektocht in de roman van DIRK VAN WEELDEN, *Tegenwoordigheid van geest*, 1989. Van Weelden verwijst ook naar Spinoza. 'Tegenwoordigheid' is volgens Deleuze trouwens geen actualiteit maar virtualiteit. Een zekere 'afwezigheid' lijkt me dus toegestaan: zolang ze in de uitspraken insisteert en de dingen overkomt is ze geen trieste inkeer, maar vrolijke terugkeer, zoals in

'Heimkunft' van Friedrich Hölderlin: '... und gegenwärtiger Geist kommt./ Und ein freudiger Mut wieder die Fittige schweilt.'

²⁵De plattegrond vormt projecten en trajecten die de uitweg bieden uit de impasse van begeerde maar bedrieglijke objecten en aanbeden maar verraderlijke subjecten.

²⁴GILLES DELEUZE, *Logique du sens*, 1969. In het Frans betekent 'sens' zowel zin als richting.

meest uiteenlopende stemmen. Die diversiteit schokt en treft ook het aardoppervlak. Het is de kunst van de bewoners van het oppervlak zich daarmee te meten. Hercules, vermetelc klautraar en reiniger, bestrijder van gevaren, is daarvan het heroïsche type.

Voortbordurend op veel van zijn vroegere thema's behandelt Deleuze in *Mille Plateaux*, in samenwerking met de psychiater Guattari, ideeën over territoria die nomadisch van inslag zijn, en die zich evenzeer verzetten tegen het massale als tegen het egocentrische.²⁶ Je zou kunnen zeggen dat het over wonen gaat, van omgeving tot kosmos, van biologie tot kunst, van krijgskunst tot taal. De inleiding stelt het hiërarchische axiaal-centralistische model van de boom tegenover het labyrintische van de wortelstok (*rhizome*). De positieve principes van de wortelstok zijn zijn vermogens tot talrijke verbanden in allerlei uiteenlopende vormen (consistentievlak), tot soepele, onbetekenende en ontraumatische breuken, en tot cartografic. Dat laatste wil zeggen dat dit model in staat is tot een wijze van voortplanting die abstract is en tot een abstractie die creatief is. Een kaart is een abstracte afbeelding en maakt een nieuwe afdruk mogelijk. De vertakkingen van de wortelstok maken een mobiel gebruik van de omgeving.

Het boek bestrijkt in 645 pagina's duizend en een 'plateaux'. Ik beperk me tot diegene waarop de architectuur van de stad verrijst.

Hoofdstuk vier gaat over de linguïstiek; het stelt een pragmatisch en abstract taalidee tegenover de opvatting dat taal informatie en communicatie zou zijn. Taal is weliswaar ook informatie en communicatie maar allereerst bevel, orde, roep, en dwingt gehoorzaamheid af. Taal leert luisteren. 'Kom!', 'Kijk!' of 'Luister!' zegt de ouder tegen het kind. Taal is praktijk, taal en daad zijn één, leert de pragmatiek (volgens Labov). Taal hangt af van een abstractie die niet linguïstisch is, die geen betekenend concept, manifesterend subject en aangeduid object postuleert, maar een absoluut, singulier, ideaal, virtueel, werkelijk en collectief diagram is, een taalkaart. Want het gaat niet om de vicieuze cirkel van teken (*signifiant*) en betekenis (*signifié*), waar de laatste nooit onder de eerste uitkomt, maar om de lokale, creatieve en variabele zin van een taaldaad. In de taaldaad laten zich twee variabelen van dezelfde functie onderscheiden (volgens Hjelmslev): de *inhoud* en de *uitdrukking*. De inhoud is materie of lichaam – en is dat waaraan zin wordt toegekend; de uitdrukking is teken

of uitspraak – en is dat waarin zin wordt uitgedrukt. Ten slotte, taal leeft niet van constanten of standaards (volgens Chomsky) maar van variatie, kritiek, afwijking en singulariteit (bijvoorbeeld stijl, dialect). Verstarring is dodelijk, een levende taal bestaat dankzij continue variatie. In deze nomadische, soepele theorie van taal treedt het motief van de kaart weer op als diagrammatisch oppervlak dat continue variatie mogelijk maakt door grammaticale modellen en syntactische hiërarchieën in kaart te brengen en te veranderen.

Een heel mooi hoofdstuk, het elfde, gaat over het wijsje, de *ritornel*, dat onmiddellijk verband houdt met de omgeving die het bezingt, het territorium dat het in een ritme vat, territorialiseert. Het probleem is de ontwikkeling van een muziek die ook te maken heeft met de trek (*déterritorialisation*; zangvogels hebben zowel een territorium als een trek, maar ze zingen zolang ze een territorium maken); hoe de aarde te bezingen, of zelfs de kosmos, zonder het spoor bijster te raken? Hoe in de kosmos muzisch te wonen? Voor mijn studie van Piranesi is het volgende onderscheid van de klassieke en de romantische kunstenaar belangwekkend. De klassieke kunstenaar (bijvoorbeeld een oude Griek) bedwingt met krachtige en afgesproken vormen de chaos; de klassieke vorm domineert de omgeving, die zijn ondergrond (*'fond'*) wordt. De romantische kunstenaar (bijvoorbeeld een Duitser uit de 18-de of 19-de eeuw) brengt de vorm in voortdurende ontwikkeling, bestrijdt codes en ziet in de omgeving ontelbare krachten van de aarde; vorm is niet meer beheersing van chaos maar meespelende kracht, materie is niet meer inhoud maar zelf expressief, de vorm-fond harmonie stort in. Het gevaar dat de klassieke kunstenaar loopt is de confrontatie met de chaos, de toorn van de onderwereld (of de Dondergod); in de Barok duikt reeds de chaos op, knagend aan de ondergrond (of omgekeerd raakt de vorm in extase en vaart ten hemel). De romantische kunstenaar loopt het gevaar in de ondergrond, die hem een afgrond is geworden, te willen springen en zich dan niet meer met de ongebonden elementen te kunnen meten.²⁷ In de klassieke kunst wordt in de schepping God aangeroepen; de Romantiek heeft een nieuwe kreet 'de Aarde!' en voelt zich tot de diepte aangetrokken. Het is duidelijk: geen van beide bespelen werkelijk het oppervlak. Ze leren ons meer over hoogte en diepte. Aan het slot van *Das Lied von der Erde* (Mahler) bestaan er twee

²⁶Voor Hölderlin wordt de hemel, genadiglijk toegedekt met blauw, weldra een vurige afgrond waarin hij dreigt te verzengen. FRIEDRICH HÖLDERLIN, 'In lief blauwe.', vert. Gijs Wallis de Vries, in *Oase* (16), 1987, pp. 16, 17.

²⁷GILLES DELEUZE, FÉLIX GUATTARI, *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, 1980.

motieven naast elkaar: een melodisch motief dat vogelachtig is, en een ritmisch motief waarin de diepe, eeuwige adem van de aarde gromt. De taak van de moderne kunst is thuis en trek tot een kosmische ontmoeting te brengen en de elementen van de natuur (die zoals bij Lucretius dezelfde zin als de letters van de taal hebben) aan een oppervlak te componeren, een plateau ervoor te scheppen.

Het twaalfde hoofdstuk over de 'nomadologie' zoekt haar modellen in de hydraulica (niet de statica), het worden (niet het zijn), de turbulentie (niet de metrische maar de topologische ruimte) en de problematiek (niet het theorema).²⁸

Hier komen we het begrip van gladde ruimte (*espace lisse*) tegen. Gladde, vrije, open ruimte staat tegenover gestreepte, gerasterde, doorkruiste ruimte (*espace strié*). De gladde ruimte is nomadisch, de gestreepte sedentair. De tegenstellingen zijn talrijk maar een gestreepte ruimte kan nomadisch bewoond en glad worden, een gladde ruimte kan door een sedentaire macht 'doorkruist' en bezet worden. Er zijn dus complexe verschillen en overgangen. Toch zijn de verschillen absoluut.

De auteurs geven zes modellen van de ruimte die variabele aspecten belichten. Het technologische model betreft textiel, een van de oudste technieken en kunsten. Twee stoffen staan tegenover elkaar: (gekruist) weefsel tegenover (samengeperst, glad) vilt, en twee technieken: borduren tegenover patchwork. Het eerste type produceert gestreepte ruimte waarvan harmonie het kenmerk is; het tweede produceert gladde ruimte waarvan ritmische schakring het kenmerk is.

Het muzikale model behandelt het verschil tussen maat en ritme. Maat produceert een metrische ruimte waar de maatstaf (bijvoorbeeld het octaaf) gegeven is; je moet tellen om de ruimte statisch te bezetten met harmonie (verticaal accoord) en melodie (horizontaal); ritme produceert een niet-metrische ruimte die je niet bezet door te tellen en die je niet telt om te bezetten, een ruimte die ongecoördineerd blijft, diagonaal bezet met breukloze toonhoogten die (niet statisch maar statistisch) afhangen van ijheid, dichtheid, snelheid, verplaatsing. De continue variatie van de gladde ruimte staat ook in de muziek tegenover de maatvaste interval van de gestreepte ruimte (Boulez).

Het maritiem model van de ruimte toont aan dat de gladde is onderschikt aan trajecten, de gestreepte aan vaste punten. (De auteurs laten een geodetisch, landmeetkundig model vergelijken,

de zee in.) In de gladde ruimte van de zee (of de steppe) bestaat een lijn dankzij lokale gebeurtenissen, krachten, zintuiglijke gewaarwordingen. In de gestreepte ruimte van het verkavelde land is elke lijn tussen twee punten getrokken en goed zichtbaar gemarkeerd. Tegenover de gecoördineerde 'extensio' (uitbreiding), waar je kunt koersen op het oog en materiële bakens, staat het intense 'spatium' (tussenruimte), waar je moet afgaan op al je zintuigen om de elementen en krachten te voelen (het zingen van het zand, het kraken van het ijs). De zee is het mooiste voorbeeld van een gladde ruimte, maar ook van de wijze waarop een gladde ruimte 'gestreept', doorkruist kan worden. In de loop van de ontdekkingsreizen van de 15-de eeuw is de zintuiglijke en complexe navigatie met winden, geluiden, kleuren en dergelijke, geleidelijk vervangen door het peilen van lengte en breedte. Het 'voelen' van het zeevlak zelf werd vervangen door het schieten van de hemelstreken. De zee is het model geworden van alle doorkruisingen (van woestijnen, van het luchtruim, van 'de ruimte'). Er zijn dus twee bewegingen: het doorkruisen van het gladde en het terugwinnen van het gladde vanuit het doorkruiste.²⁹ De auteurs resumeren de drie grote verschillen: in de gestreepte ruimte is het punt dominant, in de gladde de lijn. In de gestreepte ruimte is het interval gesloten en geplaatst op een coördinatenstelsel, in de gladde is het interval open en variabel gericht (vectorieel veld). De gestreepte ruimte is tenslotte verkaveld, rationeel in- en opgedeeld (*logos*), terwijl de gladde onverdeeld is met plekken langs routes, naar gewoonte toegedeeld en gebruikt (*nomos*).

Het wiskundige model denkt de gestreepte ruimte vanuit de eenheid en de gladde vanuit de veelheid (Riemann). De eerste produceert de euclidische meetkunde, de tweede scheidt de topologie. Er blijken in de wetenschappen van het getal twee typen veelheden te zijn die met twee typen van denken en zien corresponderen: voor het eerste, kardinale, homogene en isomorfe type geldt een metrische, extensieve, gecentreerde, boomachtige, getalsmatige, drie-dimensionale ruimte met eenheden van massa en grootte, doorkruist en doorgemeten; voor het tweede, experimentele, operationele, intuïtieve en amorfe (informele) type geldt een niet-metrische, kwalitatieve, excentrische, wortelstok-achtige, platte, vectoriële ruimte bevolkt door groepen (meutes, benden, zwermen, scholen, teams, vluchten, roedels) die in diverse 'frequenties' de gladde ruimte gebruiken

²⁸De eerste drie modellen zijn reeds bij Lucretius te vinden. De auteurs verwijzen naar de interpretatie van *De rerum natura* door MICHEL SERRAS, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce. Fleuves et Turbulences*.

1977. Serras benadrukt ook Lucretius' vergelijking van letters met de 'elementen', een metafoor die de dichter-filosof 'letterlijk' neemt en sensueel uitwerkt, het is voor hem een probleem, een uitdagend model.

²⁹In tegenstelling tot de zee staat de stad: doorkruiste ruimte bij uitnemendheid (Rykwert). Maar ze geeft volgens Miles Plateaux ook een gladde ruimte terug, buiten zichzelf

(periferie, krottenwijken) en binnen zichzelf (de 'doelloze' wandelingen van sommige schrijvers en denkers, of het 'ter plekke reizen' van anderen).

en wier 'bezoek' afhangt van de verschillende afstanden die ze afleggen.

In het natuurkundig model bestaat tegenover en naast een doorkruiste ruimte een gladde die ontsnapt aan de grenzen van haar doorkruising. Dat gebeurt door een afwijking van de verticaal, een helling, die voor de zwaartekracht onverklaarbare wijkingen en wervelingen veroorzaakt. Op de helling ontstaat turbulentie en gladde ruimte.

Ten slotte presenteren de auteurs het esthetisch model. Er bestaat een nomadische, barbaarse, gotische en ook moderne esthetiek die geen optische maar een haptische blik heeft, die niet door het conogig perspectief is gekenmerkt, maar door een verfstreek die je moet aftasten, misschien niet om te zien wát maar hoe er geschilderd is (Riegl: schilderen doe je van dichtbij). Geen horizon, geen fond, geen perspectief, geen omtrek, geen middelpunt (tenzij meegetrokken in een spel dat hen van hun overheersende posities berooft). Bij de Gotiek wordt een omtrek opeens een ornament, beslissend is de beweging van de lijn, niet de vaststelling van een vorm. 'De Arabische architectuur traceert een ruimte die heel dichtbij en heel laag begint, die het lage en luchtige beneden plaatst en het zware boven, in een omkering van wetten van de zwaartekracht waar het ontbreken van coördinaten en de negatie van massa constructieve krachten worden.'

De absolute kwaliteit van de ruimte van nomadisch type is dat ze in wording is en uit lokale overgangen, oversteken en trajecten bestaat, terwijl de ruimte van sedentair type, waar de stad de kroon spant, zowel centraal als globaal is, en zich richt op de horizon en met vormen de ondergrond afbakt. Twee typen van sedentaire architectuur zijn de Egyptische piramide (vorm domineert ondergrond en horizon) en de Griekse tempel (met vlakken wordt een diep perspectief gevormd). Twee typen van nomadische architectuur zijn de tent en de iglo enerzijds, en anderzijds de gotische kathedraal (gebouwd door een reizend bouwloze, bezocht door pelgrims, ontsnappend aan de coördinaten van de stad die ze evenmin overheerst). De nomadische architectuur geniet de gladde ruimte allereerst door een haptisch-optisch contact met de omgeving (tastend oog, geen dominant overzicht), voorts de voortdurende, onopgeloste spanning tussen nabij en ver (suspense van de afstand) en ten slotte de kunst van de abstracte lijn. Tegenover de concrete lijn van de sedentaire architectuur (Egyptisch, Grieks), die het genot heeft van de gestreepte, doorkruiste ruimte, en die de omtrek van het volume of het rechte perspectief belijnt, staat de abstracte lijn van de nomadische architectuur (Gotisch, Arabisch), die geen angst heeft voor overgang en vervaging, en complex en ornaat, maar nimmer chaotisch is. De nomadische architectuur is een sierlijk schrift, de sedentaire een concrete figuur. De auteurs opperen een historische verklaring: 'Toen het schrift zich met de

abstractie belastte, wat in alle grote rijken geschiedde, neigde de van die functie ontheven lijn er noodzakelijk toe om concreet en zelfs figuratief te worden.' De lijn heeft concrete waarden gekregen, behalve voor de nomaden. De abstracte lijn is echter expressief als materiaal zelf en niet als vorm. Niet geometrisch maar beweeglijk, niet organisch maar vitaal (guirlande, spiraal, zigzag, S-krul), en het is niet om de symmetrie(-as) maar om de herhaling te doen.

Delcuze en Guattari hebben dus een fundamentele theorie van de ruimte ontwikkeld die naar alle domeinen van cultuur en wetenschap openingen biedt. Door hun idee van de plattegrond geven ze een nieuwe kijk op de architectuur van de stad.

De plattegrond, als in kaart gebrachte omgeving, is een vlak waarin zich op consistente en configuratieve wijze de kosmos inschrijft mits niet doorkruist doch glad gemaakt. De gladde ruimte kent de vrije lijn die breekt of verschiet, zigzagt of kronkelt. Deze abstracte lijn affirmeert de mogelijkheden van de gladde ruimte tot diversiteit, differentiatie, mobiliteit. Soms wordt die doorkruist en gaat verloren; de doorkruiste ruimte onderschikt elke lijn aan een centraal orthogonaal stelsel. Het consistentie- of compositievlak waarborgt de gladheid van de ruimte. Maar verzet tegen totaliserende eenwording, finaliteit of universaliteit is geboden om in vage gehelen die in hun omgeving zijn gebakerd de kosmische ontmoeting met heterogene, disparate elementen te waarborgen. Die houding kenmerkt in sedentaire culturen nog sommige denkers, schrijvers, kunstenaars. Ze roepen een consistentievlak in het leven. 'Spinoza, Hölderlin, Kleist, Nietzsche, dat zijn de beklimmers van zo'n consistentievlak.' Het consistentievlak is een abstracte machine, zoiets als een schrijfmachine, en eigenlijk abstracter. Het is niet materieel en niet formeel, maar is vol intensiteiten en weerstanden, snelheden en traagheden. Het kent het verschil tussen inhoud en uitdrukking niet. De abstractie dient de decodering, de deterritorialisatie, de opening naar de kosmos en het worden. Zoals op het wateroppervlak geen onderscheid tussen hemel en aarde bestaat, want het spiegelt de hoogte, en laat de diepte er opwellen, en wind en drijvende lichamen mogen er figuren tekenen, zo brengt het oppervlak van de kaart tussen uitdrukking en inhoud een contactvlak.³⁰

³⁰Maar Piranesi tekent al zijn beelden als pure oppervlakken, zowel de gezichten als de plattegronden, en geeft een andere zin aan de klassieke kunst, aan haar symmetrie, axialiteit, centraliteit en euclidische geometrie, die hij meevoert in zijn experiment en

van hun heerschappij berooft. In zijn vedute spelen ondanks vertekening en clair-obscur het perspectief en de horizon nog een rol, geen stralende maar een aftastende. Is het soms vruchtbaarder om niet zoals de modernen doen de klassieke (en de romanti-

sche) kunst af te schaffen en de compositie van de ruimte louter aan elementaire en functionele krachten te koppelen? Piranesi lijkt met voorbeeldige, klassieke formaliteit en tegelijk eigenzinnige, romantische vervoering een ideaal speelveld voor de architectuur van de stad te hebben veroverd, terwijl de moderne architectuur haar mobiliteit in congestie verliest en haar transparantie prijsgeeft aan monsterlijke vormen van informatie en communicatie die noch met de omgeving noch met de kosmos iets hebben uit te staan. De meeste moderne architecten hebben de waarschuwing in de wind geslagen die Deleuze dikwijls herhaalt: de gladde ruimte is gevaarlijk, het oppervlak is dun, en wee degene die zijn territorium verlaat en aan de trektocht begint zonder onderscheid tussen zwarte gaten en verblindende zonnen te kunnen maken! Experimenteer voorzichtig, behoedzaam, nuchter, en precies, bezing de vernieuwing maar volg niet de stemmen van angst, verstijf niet, rationaliseer niet en word geen slaaf van je experiment.

Het vlak kent geen onderscheid van inhoud en expressie; het is een veld van krachtsverhoudingen, dichtheden, ijllheden, intensiteiten. Zelf noch lichaam noch taal, wordt het aan lichamen toegekend (huid, oppervlak, spiegel), en in taal uitgedrukt (regel, lijn, orde). Maar is de kaart niet zelf een taal? We 'lezen' toch reeds de kaart zelf en niet pas haar verwoording in een betoog of uitleg? En is de kaart niet ook een lichaam, een visueel vlak met een eigen dikte? We bekijken een kaart toch een beetje als een landschap in vogelvlucht? Deleuze geeft hierop in zijn boek over Foucault³¹ tot op zekere hoogte antwoord. Volgens Deleuze heeft Foucault de analyse van de taal toegespitst op de regel (*énoncé*), de bewering die iets met stelligheid formuleert. De regel staat op zichzelf en verzet zich tegen het ik of de tijdgeest als heersende instantie. De regel is door haar veranderende wijze van optreden overigens wel degelijk historisch. Een regel is een 'emissie van singulariteiten', een hoeveelheid punten die zich verspreiden op een vlak. Rond een regel breiden zich drie kringen uit: een collaterale, een correlatieve en een complementaire; de collaterale of naburige betreft de verwante regels, een topologie van regels die zich verzet tegen de axiomatische typologie van proposities en de contextuele dialectiek van zinnen; de correlatieve ruimte betreft de subjecten, objecten en concepten waarmee de regel correspondeert, een correlatie die de manifestatie, aanduiding en betekenis onderschikt aan de eigen expressie van de regel; de complementaire ruimte betreft de niet discursieve ruimten van machtsinstellingen, politieke gebeurtenissen, economische praktijken en processen, een complementariteit die directe causaliteit of synchroon parallelisme bestrijdt en een discursieve (diagonale) relatie poneert met de niet discursieve omgevingen die haar limiet vormen. Deze drie ruimten opnieuw schematiserend, zegt Deleuze dat je een inhoud en een uitdrukking hebt. De inhoud is een omgeving (bijvoorbeeld een gevangenis), een lichamelijk stelsel; de uitdrukking is een hoeveelheid regels (bijvoorbeeld het strafrecht), een taalstelsel. Dit schema ontwikkelend, zegt hij, dat de inhoud het zichtbare (gedrag) en de uitdrukking het verwoordbare (oordeel) betreft. In elke situatie, van elke geschiedenis kun je een diagram maken, het is de expositie van krachtsverhoudingen die de macht uitmaken. Het diagram, de kaart is een abstracte machine die het onderscheid van inhoud en uitdrukking, van zichtbaar en verwoordbaar niet kent. Het zichtbare lijkt hier met inhoud, het verwoordbare met expressie samen te vallen. Maar heeft het zichtbare niet een eigen expressie?

Foucault beoefende een 'archeologie van het weten'. Archeologisch was voor hem het zich houden aan wat er effectief is gezegd, het zoeken van regels in wat er is gezegd rond diffuse machtschaarden waar een probleem in het geding is. Het archeologisch onderzoek verwees niet per se naar het verleden. Er is

³¹GILLES DELEUZE, Foucault, 1986.

een archeologie van het heden. Foucault, zegt Deleuze, gaf in zijn archeologie van het weten het primaat aan het *verwoordbare* boven het *zichtbare*, en duidde de 'stranden der zichtbaarheid' slechts op negatieve wijze aan: 'niet-discursieve formaties'. Maar hiermee bedoelde hij geen reductie van het zichtbare. Niet alleen moeten de woorden, de frasen en de proposities worden doorkleefd om er de regels uit te halen maar een analoge operatie is nodig voor de zichtbaarheden.³² De zichtbaarheden zijn weliswaar nooit verborgen, maar niettemin niet meteen te zien. In zijn analyse van de *Meninas* van Velazquez heeft Foucault het licht als voorwaarde van zichtbaarheid gethematiseerd gezien. Het licht is iets absoluuts. Is dit licht soms de 'Lichtung' van Heidegger, de vrije ruimte, de open plek die zich pas in tweede instantie tot het oog richt? Foucault maakt twee opmerkingen: het wezen van het licht is onafscheidelijk van de wijze; en het is eerder historisch en epistemologisch dan fenomenologisch. Deleuze onderstrijft dit, maar ontsnapt zelf niet aan een naturalistische naïviteit. Hij zegt dat licht de receptiviteit van het lichaam (zintuig) en de intuïtie van de ziel betreft, taal de spontaneiteit van de uitdrukking (zingeving) en het begrip van de geest; dat licht geen zin heeft noch onthult (zoals de fenomenologie wil) en dat taal niets aanduidt (zoals de logica wil). Licht bestaat echter ook als wijze van kunst en techniek. Als ik nu Deleuze's schema van licht en taal toepas op de stad (als technisch werk en kunstwerk), dan zou het licht slechts het stedelijk leven en niet de architectuur betreffen, of zou de architectuur slechts een zinloos zintuiglijk feit betreffen.

Toch is ook architectuur een uitdrukking van zingeving. Voorzover architectuur de zichtbaarheid van de stad betreft, bepaalt ze de conditie van zichtbaarheid, een historische wijze van 'belichting' – en is dus niet in de eerste plaats het beeld van de beschouwer, noch de vormgeving van de architect, noch de symbolisering van een concept – architectuur wijzigt het zijn van het licht, stelt op telkens eigen wijze helderheid tegen duisternis, ondoorzichtigheid tegen transparantie, het geziene tegen het niet geziene. En inderdaad, in deze dingen is architectuur geen taal, is haar beeld noch isomorf, noch homoloog aan de woorden, en bestaat er geen gemeenschappelijke noemer, maar een 'archeologische kloof'. Deze dingen stelt Deleuze in zijn schema

terecht op scherp. Weliswaar erkent hij dat beide, taal en licht, elkaars 'insinuaties' ondergaan, bij elkaar indringen en elkaars waarheid en licht bevechten; maar de taal, meent hij, is bepalend, dankzij het spontane van de verwoording, en het licht is bepaalbaar, door het receptieve van het zichtbare. Ofschoon taal alles bepaalt, strandt de bepaling van het zichtbare door de verwoording op de eindeloze vlucht ervan. Licht blijft voor taal het mysterie, en Deleuze stemt met Kant in die zegt dat juist daarvoor veel verbeeldingskracht nodig is. Maar ik zeg: voor de woorden is evenveel verbeeldingskracht nodig als voor het licht. En evenveel intelligentie. Mij dunkt dat het belangrijkste de onherleidbaarheid van licht en taal tot elkaar, of tot iets anders is. Ze zijn absoluut: licht is licht en taal is taal.

Verwarrend lijkt me de door Deleuze gesuggereerde vereenzelviging van licht met inhoud, en taal met uitdrukking. Duidelijk lijkt het me om twee schema's aan te houden: dat van inhoud en uitdrukking, en dat van licht en taal. Architectuur is een vorm van licht, maar ook een vorm van uitdrukking. Taal, in de vorm van nieuws of praatjes, kan weer inhoud worden van een wetenschap of literatuur die er een nieuwe zin aan toekennen. Architectuur is geen taal maar 'belicht' wel degelijk iets op begrijpelijke wijze en 'drukt' iets 'uit' in dezelfde zin als taal. Het is, denk ik tenslotte, vooral de kaart die deze eenstemmigheid bevestigt. Zelf noch visueel, noch linguïstisch, laat zij zich zowel lezen als bekijken, schrijft op haar vlak evengoed met *licht* als met *taal*, en roept het probleem van het onderscheid zintuiglijk en intellectueel op.³³

³²In zijn werkelijk schitterende studie over Raymond Roussel heeft Foucault aangetoond dat zichtbaarheden geen eigenschappen van dingen noch in het licht onthulde vormen zijn, maar licht, schittering, vonkeling, glans, glinstering, schaduw. MICHEL FOUCAULT, *Raymond Roussel*, 1963.

³³Deleuze heeft waarschijnlijk nimmer zo'n 'plateau' als Piranesi's plattegrond van het Marsveld onder ogen gehad. Wanneer hij het over de stad of de architectuur heeft, blijven het altijd volumes.

Hypothese, probleemstellingen en thema's

Een consistente theorie van de architectuur van de stad behandelt, zoals uit mijn uiteenzetting van de theorie moge blijken, velerlei elementen: antropologische, historische, esthetische, ethische, rationele, logische, visuele, verbale, expressieve en inhoudelijke. Het is de plattegrond die al deze elementen tot een architectonisch idee verenigt. Welnu, aan de hand van deze theorie wil ik mijn hypothese uitwerken tot onderzoekbare probleemstellingen. Bovendien kan ik nu een drietal thema's omschrijven.

HYPOTHESE

Piranesi formuleert in zijn hele werk een pertinente en relevante visie op de relatie van architectuur en stedenbouw als architectuur van de stad; zijn idee van de architectuur van de stad is vooral in zijn plattegrond van het Marsveld geformuleerd.

Elementen van de hypothese

- De *uitdrukking* die Piranesi aan de architectuur van de stad geeft is die van pracht (*'magnificenza'*).
- De *inhoud* die Piranesi aan de architectuur van de stad toekent is die van de openbaarheid (*'res publica'*).
- Het *beeld* dat Piranesi van de architectuur van de stad geeft behelst een onderzoek van het licht waarin die architectuur zichtbaar wordt, dat wil zeggen een onderzoek van bouwwerken (materiaal, tectoniek, textuur) en tekenwijzen (plattegrond, perspectief, doorsnede, aanzicht).
- Het *betoog* dat Piranesi over de architectuur van de stad houdt is een onderzoek van de taal waarin die architectuur zich verwoordt (naam, inscriptie, tractaat, toelichting, dialoog).

PROBLEEMSTELLINGEN

Moderniteit en historiciteit

Impliceert de vraag naar Piranesi's architectuur niet een vraag naar het worden en zijn van architectuur? Wat is modern? Is Piranesi modern in de zin van de strijdigheid van ornament met functie; opent hij het strijdperk tussen architectuur en stedenbouw; slaat hij een bres tussen perspectief en transparantie? Of is hij modern in de zin van het accent op originaliteit, persoonlijkheid en vernieuwing? En in welke opzichten is Piranesi historisch? Piranesi gebruikt de geschiedenis als inspiratiebron, de archeologie als mijn, de traditie als leerschool. Hoeveel traditie verdraagt een ontwerp? Hoeveel geschiedenis verdraagt de architectuur? Het Rome van Piranesi is een eeuwige stad maar ook een efemere. Hoe verzoent hij deze tegenstellingen? Zijn

reconstructie is een toekomstdroom, zijn archeologie is een ontwerp. Piranesi is nu eens gekarakteriseerd als erfgenaam van de Barok en voorloper van het Neoclassicisme, dan weer bestempeld als buitenissig zonderling. Hoe stelt Piranesi zelf de vraag naar de moderniteit? Zijn vraag naar moderniteit is echter een vraag naar architectuur. En hij vraagt in de architectuur naar een scheppend vermogen om met geschiedenis contact te maken. Hij vraagt de architectuur vooral om geschiedenis te maken. Hoe?

Uit deze centrale vraag naar de tijd in de architectuur van de stad, die Piranesi's eigen vragen op het spoor wil komen, zijn de volgende twee vragen af te leiden.

Ruïne en utopie

De vraag naar Piranesi's idee van de stad als ontwerp is de vraag naar terugblik en vooruitblik. Deze tegenstelling is geen simpele, Piranesi wentelt haar om en om en vervlecht de polen als componenten van een ontwerp waar ze weliswaar divergente maar resonerende reeksen ontplooiën. De reeks van monument, lange duur, weerstand, ruïne wijkt terug in de tijd waarin ze aan ons is overgeleverd als verloren ideaal, maar resonanceert met de reeks van inventie, duurzaamheid, stevigheid en vernieuwing. Een reeks die vooruitblijkt, maar een belofte en een bestemming uit de traditie heeft vernomen. In het ontwerp resonanceert het geheugen met het verlangen, en de gewoonte met de wil. Zo spreken ruïnes van bewaarde toekomst. De werkelijkheid van haar vertrouwde, vervallen materie baant zich via de mogelijkheid van een ongekend idee een uitweg. Daarom is het de Herinnering, moeder der gedachten en muzen, die, nooit zonder enige nostalgie, melancholie en restauratiezorg, maar altijd met het haar door de ruïnes bijgebracht besef van onherroepelijkheid, de Wil inspireert, vader der daden en helden, die, nooit zonder machtswellust, opruimingswoede en scheppingsdrang, maar toch ook met de hem door de utopie bijgebrachte zekerheid van onbereikbaarheid, aan de Herinnering hoop geeft. Wordt hier het transcendente immanent? Wordt het hemels Jeruzalem het aardse Rome? Of wordt hier het immanente transcendent? Verkeert de val van Phaeton in de Renaissance van Phoenix?

Rede en verbeelding

De vraag naar Piranesi's rationaliteit in het tijdperk van de Verlichting is onafscheidelijk van die naar zijn fantasie waarin hij de Romantiek aankondigt. Hoe combineert hij rede met verbeelding, hoe het rationalisme van solide tectoniek en maatschappelijk nut met het fantasme van grootse pracht en bizar ornament? Is de stad een laboratorium of een museum? Beheerst haar de Rede of de Verbeelding? Bij Vico waren het systematisch denken (typisch voor het Rationalisme) en het historisch denken (waar-

³⁴GIANBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova*, 1744 (ik gebruik de editie bezorgd door PAOLO ROSSI, 1977). Er zijn tal van overeenkomsten tussen Piranesi en Vico, ofschoon een contact niet aantoonbaar is. Laten we evenwel Vico in zijn eigen recht, dan levert hij ons interessante ideeën over de stad als poësis. Hij leidt landbouw en stedebouw af van 'ara' en 'agger' enerzijds, 'arx', 'arma' en de God Ares (Mars) anderzijds: het beschermen van het te veld staande gewas en vee. Hieraan knoopt hij ook een beschouwing over de poëtica van aarde en hemel in de bouw. De onderwereld was tegenwoordig in bronnen, voren en graven, de aarde in akkers en allaren, de hemel in bergen, wolken en planeten en sterren. De hemel op aarde was het opgerichte altaar. Voor Vico is poëzie de scheppingskracht die uit fantasie ontstaat, poëzie begint met verheven fabels: via overdrijvingen die de verbeelding aanspreken met zintuiglijke kracht geven ze lessen in deugdzaam handelen. De beschaving begint poëtisch. Filosofie moge de opvoeding van passie tot wijsheid, religie van angst tot geloof zijn, ze hebben hun taal aan de poëzie te danken. De eerste poëzie sprak mensen aan wier geest in genen dele abstract of verijnd of vergeestelijkt was, maar helemaal verzonken in de zintuigen, de hartstochten en het lijf (boek II, prolegomena). De heroïsche tijd van de kunst is voorbij, filosofen hebben haar ingehaald. Het heldere verstand heeft de gelovige fantasie overtroffen. Maar deze geleerden miskennen vaak de mythen, de geschiedenis, de taal, de fantasie. Vico onderzoekt de fantasie die in de geschiedenis werkzaam is. Het sublieme is daarbij een cruciale categorie. Over Homerus zegt hij (boek III), dat subliem dichterschap sublieme metafysika uitsluit, want metafysika abstraheert: onttrekt de geest aan de zintuigen, waarin de concrete poëzie haar juist wil onderdampelen. Subliem dichterschap is natuurlijk, niet geleerd door een kritische kunsttheorie: verijnde smaak is een kleine deugd, doch grootsheid veracht al het kleine.

door de Romantiek zich kenmerkte) innig verbonden, hij maakte van de filosofie een filologie (taalanalyse) en van de geschiedwetenschap een poësis (beschouwing van het maakwerk).³⁴ Verifieerde het rationalisme de architectuur door haar systematisch te beproeven op functie en constructie, een meer romantisch onderzoek beproefde de architectuur op haar schoonheid (uitdrukking, stijl). En daar was het dat de architectuur de rang van het sublieme verwierf, en verlicht, doch schaduwwijk tot het gevoel begon te spreken, terwijl in het rationele onderzoek de architectuur de status van wetenschap veroverde en de taal van het verstand begon te spreken. Twee vormen van 'architecture parlante': afgrondelijke gespletenheid? Maar zijn zulke tegenstellingen geen intensiteiten die prachtige steden eigen zijn? Zijn ze niet te verbinden op een plattegrond, zoals op de 'ichnographia Campi Martii'?

THEMA'S

De these, dat Piranesi een consistente architectuur van de stad concipieert, is pas interessant door de keuze van thema's.

Het vriendelijk labyrint van de plattegrond

De plattegrond van de stad is een diagram waarin inhouden (natuur, openbaarheid, geschiedenis) en uitdrukkingen (stijl, type, configuratie) versmelten. De tekenwijze maakt tevens hun onderscheid mogelijk. De stadsplattegrond representeert de stad, maar presenteert iets anders. Het is een schrift en een tekening tegelijk, met een inhoud en een uitdrukking. De inhoud is dat waar de plattegrond over gaat: de stad, de straten en de gebouwen, of beter maatschappij, geschiedenis en natuur. De uitdrukking is dat wat zich vertoont: de stad, de straten en de gebouwen, of beter ligging, richting, plaats, weg, maat, vorm, relatie, verblijf en beweging. De stadsplattegrond heeft geen territoriale expressie meer (verkaveling, kardinaal stelsel), ze is 'gedeterritorialiseerd' maar niet ontvaard, ze heeft een kosmische uitdrukking, dankzij welke de chaos een vriendelijk labyrint wordt.

De ets als schrift van zintuig en zin

De stad grondt niet in de grond waar ze wordt gesticht. De stad grondt in het licht en de taal van haar architectuur. Er is een taal die haar zin geeft en een licht dat haar zint. De taal betreft de zingeving, het licht de zintuigen. Het visuele en verbale zijn de twee kanten van architectuur. Zonder taal heeft architectuur geen bestemming en de stad geen ontwerp. De taal is haar utopie, want een stad zonder taal laat zich slechts denken bij de gratie van een verwachte ontraadseling: ergens de steen van

Rosette te vinden. En het licht is haar plaats, want zonder licht is er niets te merken, zelfs niet op de tast: een stad in het donker laat zich slechts denken bij de gratie van afwezig licht, net als een kerker beleefd wordt vanuit de verwachting van oplichtend schijnsel. Maar waar ontmoeten de blik en het gehoor elkaar? Vaak ontwijkt het beeld het betoog dat op zijn beurt de verbeelding tart. Hoe kan het licht de taal begroeten, hoe wil de schaduw van het zwijgen afscheid nemen, en hoe weet de taal het licht te spiegelen dat in haar vaarwel nagloeit? De architectuurtekening is meestal niet louter beeld, woorden zetten haar luister bij. Het 'schrift' van Piranesi's geëtste platen verenigt als kras, groeve, indruk en afdruk het visuele met het verbale. Het schrift van de ets is veel geringer dan de taal, ofschoon er woorden voorkomen, en is ook, ofschoon er perspectieven en figuren voorkomen, de mindere van het licht. Doch meer dan hun scheiding is de ets hun poëtische onderscheiding. De lezer komt daarom beide op het spoor. De geëtste tekening, en helemaal de plattegrond, is een schrift dat zich tussen het visueel-tactiele lichaam en de verbaal-spirituele adem beweegt op een immaterieel vlak waarvan de dikke schijn is. Piranesi's *vedute* en cartografieën zijn het getuigenis van de architectuur van de stad omdat ze te zien geven wat we moeten lezen: het licht van de stad; te lezen geven wat we moeten zien: de taal van de stad.

De bestemming van de architectuur van de stad

Piranesi ontwikkelt een filologie van het verleden als poësis, en verzet zich tegen een Neoclassicisme dat zich verpandt aan ontologisch rationalisme, ethisch functionalisme en esthetisch purisme. Hij wijdt zijn efemere Venetië en het eeuwige Rome aan de toekomst van de wereldstad (bijvoorbeeld Londen). Hij draagt zijn archeologie op aan het ontwerp. Wanneer hij de oude Romeinen het trouwst denkt te zijn, is hij ons het meest nabij. Dat is geen vraag naar moderniteit maar naar architectuur.



Plaat 59, VAST, CANDALABRI., (vaas met druiven plukkende fauns).

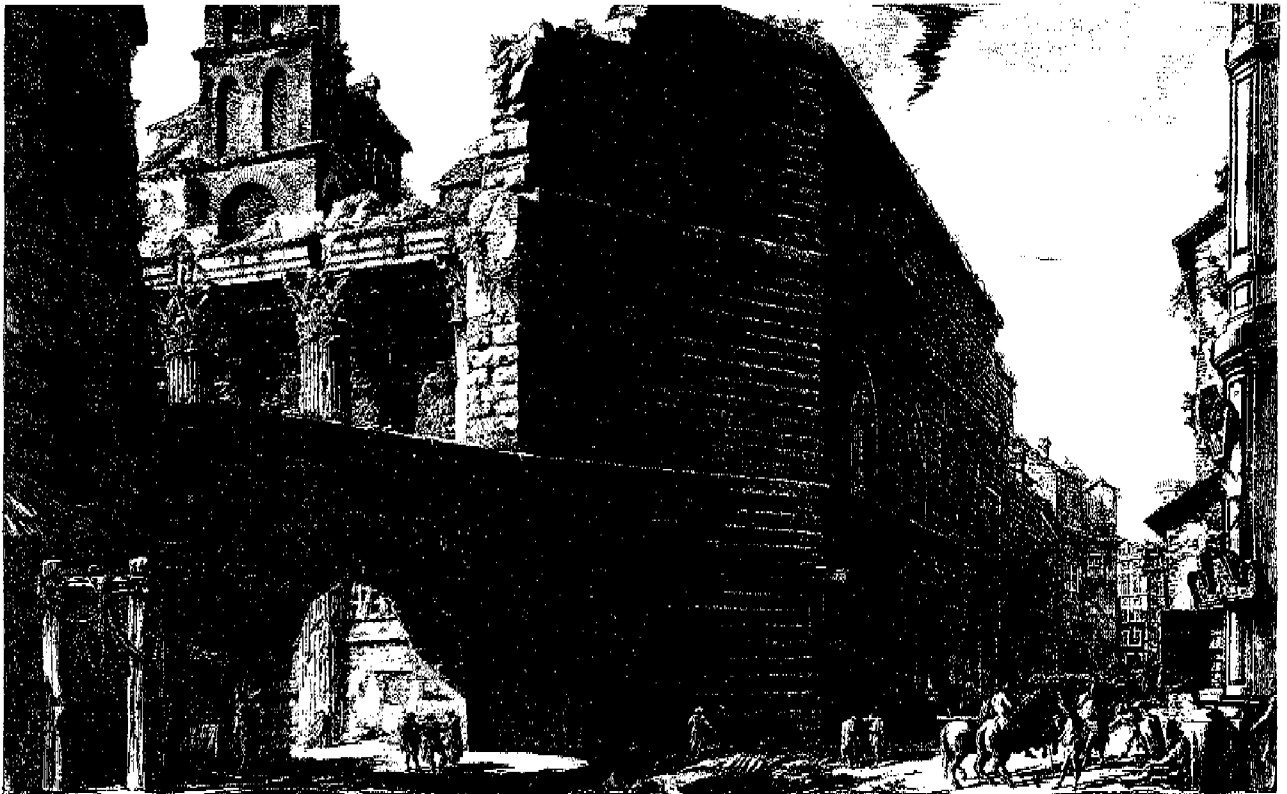
III

Queste parlanti ruine

Piranesi trajecten

In zijn werk, dat vortrekt vanuit 'die sprekende ruïnes' zet Piranesi twee lijnen uit, de ene voert hem door de visuele, de ander door de verbale wereld van de architectuur. Ze zijn met elkaar vervlochten, woorden vormen inscripties in de architectuur of onderschriften bij de platen, en beelden verluchten als vignet de tekst of dekken als frontispice een boek. Maar het blijven verschillende werelden, die een eigen oorsprong hebben: de ene ontspruit uit het onzegbare, de ander uit het onzichtbare; de ene tekent het zintuiglijke, de ander schrijft het denkbare. De laatste noemt de naam van de architectuur, in de eerste licht zij op als beeld. Theorie en praktijk ontmoeten elkaar opnieuw, vrij van classicisme, vrij in de omgang met traditie die zij is toegedaan en scheppend in de vrijheid die ze bevecht. Door te tekenen en te schrijven ontketent Piranesi in de architectuur reeksen van vitale effecten. We zullen eerst het verbale traject nagaan, daarna het visuele.

31. Veduta, 'Forum van Nerva'.



*Forum van Nerva, Rome, 1763. (Uit: *Le Opere degli scavi del Foro di Nerva*, Roma, 1763, pl. 14)*

Magnificenza ed Architettura: Piranesi's teksten

PRIMA PARTE

Wanneer Piranesi het tractaat 'Over de pracht en architectuur van de Romeinen' schrijft is hij erkend kunstenaar maar nog geen gevestigde autoriteit.¹ De kunstenaar geniet een bewegingsvrijheid die de theoreticus is ontzegd. Zijn kunst is misschien wel mooi, doch onwaar, is de mening van de nieuwe rationalisten die voorgoed willen breken met de 'ongoorloofde' vrijheden van de Barok, en voor een 'zuiver' en 'natuurlijk' model de oude Grieken verkiezen, terwijl ze de Romeinen afdoen als vulgaire naäpers. In zijn eerste werk als zelfstandig architect, een bundel architectonische ontwerpen en perspectieven², had Piranesi gerept van zijn gegrepenheid door Rome. Het was, zonder enige theoretische verantwoording, een ware ontboezeming van het verlangen dat hem bezielde en een rechtvaardiging van de opschorting van zijn praktijk als architect.³ 'Weldra is het drie jaar geleden, zeer vereerde Heer Nicola, dat, gedreven door dat edel verlangen dat uit de verste hoeken van Europa de voortreffelijkste mannen van het huidige en het voorbije tijdperk heeft aangetrokken om door bewondering en studie van die verheven resten die nog van de oude Romeinse majesteit en pracht zijn overgebleven de allervolmaakste architectuur die er is te leren, ik door dezelfde geest geleid mijn geboortestreek verliet en in deze Koningin der steden kwam. Ik zal U niet omstandig beschrijven welk enthousiasme me beving toen ik van nabij kon waarnemen hoe ongelooflijk nauwkeurig en volmaakt de architectonische delen van de gebouwen waren; of hoe zeldzaam en mateloos de marmeren massa's waren die je overal tegenkomt, of ook welk ontzag die ruimten afdwongen waar ooit de Renbanen, Fora of Keizerlijke Paleizen stonden; ik zal U slechts zeggen dat me die sprekende ruïnes ('*queste parlanti ruine*') met zulke beelden vervulden als ik me aan de hand van de niettemin zeer nauwkeurige tekeningen die de onsterfelijke Palladio ervan maakte nog nimmer had kunnen voorstellen, al had ik ze steeds voor ogen gehouden. Daarom is het dat, nu ik het plan heb opgevat om er enkele van aan de wereld openbaar te maken, en omdat een architect van tegenwoordig ook niet kan verwachten er zelf een te kunnen bouwen, hetzij door de schuld van de Architectuur zelf, gevallen van die gelukkige volmaaktheid die ze in de tijd van de hoogste grootheid van de Romeinse Republiek had bereikt, en ook nog ten tijde van de machtigste Keizers die de Republiek opvolgden, hetzij door de schuld van hen die zich tot Mecenassen van deze

zeer edele taak zouden moeten maken, en het hoe dan ook een feit is dat wij tegenwoordig geen gebouwen zien die de uitgaven vereisen die bijvoorbeeld een Forum van Nerva, een Amfitheater van Vespasianus, een Paleis van Nero vereisten, en er noch bij de vorsten noch bij de particulieren bereidheid bestaat om zulke het licht te doen zien, ik voor mij, en welke andere moderne architect dan ook, goet andere keuze zie, dan met tekeningen de eigen ideeën uit te leggen, en op zo'n manier aan de beeldhouwkunst en de schilderkunst het voordeel te ontnemen dat zij, zoals de grote Juvarra zei, in dit opzicht boven de architectuur hebben, en om het voordeel eveneens te onttrekken aan de willekeur van hen die de schatten bezitten en die in de waan verkeren dat zij naar hun talent over de operaties van de architectuur kunnen beschikken.'

Voorts schrijft hij dat hij zijn tekeningen van de ruïnes van de oude monumenten in perspectief tekent, omdat hij dankzij die voorstellingswijze die delen naar voren kan halen waarop hij de aandacht wil vestigen. Het blijft dus niet bij opmetingen in aanzichten, doorsneden en plattegronden. Om kritiek van de kant van orthodoxe architecten te pareren, vermeldt hij dat Vitruvius 'heel terecht zei, dat perspectief noodzakelijk was voor de architectuur; en eigenlijk geloof ik te kunnen toevoegen, dat wie niet ziet hoe goed architectuur perspectief kan aanwenden, nog niet weet waar zij haar grootste en treffendste bekoring vandaan haalt'.

Piranesi geeft dus de volgende redenen voor zijn onderneming: de bestaande afbeeldingen van de ruïnes zoals die van Palladio zijn wellicht accuraat maar doen geen recht aan hun karakter, zodat de architectuur geen indruk maakt; de oude monumenten vormen een geweldige uitdaging voor iedere moderne architect, maar tegenwoordig krijgt een architect niet meer de kans om zulke prachtige gebouwen te bouwen; misschien is de architectuur zelf in verval (en dan zou ze, impliceert Piranesi, zich kunnen verjongen door een bad in de oudheid); misschien is de maatschappij in verval (en dan zou het volk zich kunnen spiegelen aan de oude Republiek, of de machthebbers zouden zich moeten meten met de eerste Keizers, die de traditie van de Republiek hadden voortgezet). Hoe vrijmoedig Piranesi in zijn kritiek ook is, het idee van culturele en sociale verandering blijft impliciet. Liever vertelt Piranesi wat zijn methode zal zijn: namelijk om de architectuur (tijdelijk) tot vrijplaats te maken waar gedacht en ontworpen kan worden zonder beperkingen; hij wil dit bewerkstelligen met behulp van de tekening, om zijn ideeën uit te leggen, de ets, om zijn tekeningen te reproduceren, en vooral het perspectief, om de afbeeldingen te laten spreken.

De toon van zijn retorische volzin strookte met de indertijd opgang makende esthetiek van het sublieme⁴, ongewoon daarentegen was zijn diepgaande en nauwgezette onderzoek die zijn

¹G.B. PIRANESI, *Della Magnificenza ed Architettura de' Romani*, 1761.

²In de opdracht aan zijn beschermer Nicola Giobbe. Woordelijk afgedrukt in Piranesi, *cat.*, ALESSANDRO BETTAGNO red. op.cit..

³IDEU, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, 1743.

gegrepenheid uitbouwde tot een persoonlijke visie die weldra het persoonlijke zou overstijgen.

Door naar het wapen van het woord te grijpen probeerde hij aan zijn visie, waarvan de waarheid en waardigheid in twijfel was getrokken, het gezag van de wetenschap te verlenen. Het probleem is dat zijn visie 'artistiek' is, geheel bezielde van zintuiglijke esthetiek. Nu eens stelt hij vragen naar zin en wezen van de architectuur die hij dan weer ontwijkt via een bizar raadsel. Of is juist het produceren van schijnbare onzin de beste methode om aan te tonen dat alle zin 'gemaakt' is en nimmer 'gegeven'?

Della Magnificenza is niet alleen de wetenschappelijke verdediging van de Romeinse architectuur tegen de door puristen ten voorbeeld gehouden Griekse, maar een betoog dat wemelt van scherpe opmerkingen die ten doel hebben zich te weren tegen welk voorbeeld dan ook. Het gaat Piranesi om de wedijver (*acumulatio*) met de traditie, niet de navolging (*imitatio*) ervan.

Reeds in de Prima Parte had de jonge architect zich in expliciete onderschriften bij zijn 'architecturen en perspectieven' uitgesproken voor de wereldstad als architectonisch ontwerp. Hints zijn aanwezig in de plaat getiteld *Ruine di Sepolcro*: een vervallen graf gelegen bij een eveneens vervallen aquaduct op de bogen waarvan zich het kanaal bevindt waardoor men het water naar Rome voerde'. In de aquaducten ziet Piranesi de mooiste werken van grootschalig openbaar nut. Maar dit 'nut' is een feestelijke categorie. Dat blijkt vooral in de grote plaat met de prachtige haven, *Parte di ampio magnifico Porto* (afb. 32), waarbij hij schrijft dat het grote marktplein, *Piazza pel Comercio* (sic), 'trots gedecoreerd met zuilen met scheepsrompen, duidend op luisterrijke overwinningen in zeeslagen', is omgeven door galerijen en wanden gesteund door contraforten, 'die de waterkering vormen en tezelfdertijd dienen tot solide en majesteitelijk ornament'. Hij wijst op de spuwers in de vorm van leeuwekoppen 'voor de ontlasting van afval'; Piranesi rekent de riolering eveneens tot de

⁴De esthetiek van het sublieme, verwoord door Longinus, door Boileau vertaald in 1674, werd actueel door het geschrift van EDMUND BURKE, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757. In de kritische filosofie ervan door Kant, in *Kritik der Urteilskraft*, 1790, verkreeg deze esthetiek een duidelijk begrippenkader: het onnavolgbaar genie, de ondefinieerbare maar vitale, aanstekelijke, inspirerende mengeling van idee en beeld.

32. *Opere Varie, 'Parte di ampio magnifico Porto...'*



grote werken van openbaar nut, geen wonder dat hij ze dramati- seert. Tenslotte vat hij zijn lange onderschrift samen: 'Dit uitge- breide bouwwerk, helemaal uit oerstevige architectuur samenge- steld en getooid met standbeelden, fonteinen, trofeeën, bas- reliëfs en al wat niet minder tot ornament dan tot gemak voor de scheepvaart kan dienen, wordt uitstekend verdedigd tegen de beukende zee door middel van de Pier, de Leprooshuizen en de pakhuizen die het omgeven.' Wat in deze tekst vooral opvalt is hoe de drie klassieke grondregels van de architectuur: stevig- heid, nut en schoonheid, onverbrekkelijk samengaan. Maar de regels zijn nauwelijks gehoorzaam opgevolgd, het zijn evenzo- vele gebeurtenissen, bijna overtredingen, geen incidenten maar karakteristieke gebeurtenissen die een havenstad overkomen, passies, krachten van scheppend werk. De haven is hier geen voorwendsel voor een *capriccio*, geen megalomane droom, geen tot niets verplichtende oefening in virtuositeit, nee, de 'onzinni- ge' pracht maakt juist de zin van de stedelijke economie en politiek uit, ze 'viert' het nut en de techniek, bouwen is een feest, de stad geniet haar werk: architectuur.

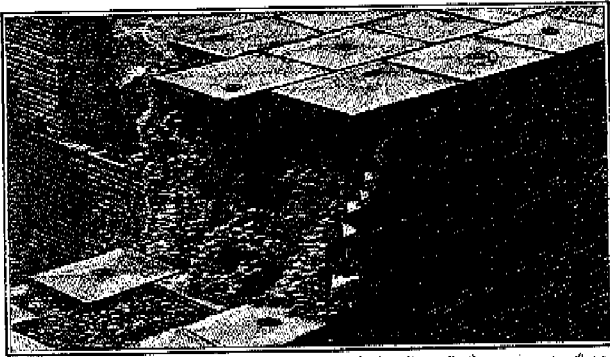
In het volgende gedeelte van dit hoofdstuk zal ik op het visuele aspect terugkomen, en hier de thematische analyse van het verbale aspect vervolgen. In de *Prima Parte* zijn al veel van de thema's aanwezig die later worden ontwikkeld: ook de historici- teit van de stad, vierde grondregel, die de drie klassieke te boven gaat. Maar hier geldt evenzeer dat het een singulier evenement betreft, visueel gemaakt in ruïnes, verwoord in de spanning van argumenten omtrent oud en modern. Historie is het langzaamste evenement, maar ook het snelste. In de oudheid flitst de toe- komst op. Zo zegt Piranesi op de plaat van een 'antieke' *Cortile* over de twee op de achtergrond verrijzende koepels met spirali- serende lantaarns, dat ze gemaakt zijn 'volgens modern gebruik' (duidelijk aan de S. Ivo van Borromini verwant). Bij een andere plaat lezen we de inscriptie: '*scuola antica all'egiziana e alla Greca*'. Inderdaad vertonen de meeste platen 'oude manieren', op de plattegrond van de ruime en grote universiteit, '*ampio e magnifico collegio*', een modern ontwerp van Piranesi, staat geschreven dat zij '*all'antica*' is, '*formata sopra l'idea dell'antiche palestre de' Greci, e Terme de' Romani*'. Modern ontstaat dus uit oud. Het is duidelijk dat wellicht het heden, maar nimmer de oudheid vernieuwing in de weg staat. Zolang de ruïne niet machteloos stemt, en het tekenen als opschorting van de praktijk niet tot vlucht in het beeld dient, dient zij integendeel tot creatieve suspense, '*per eccitamento di gloriosa emulazione*', aansporing tot roemrijke wedij- ver, een prikkel die volgens het bijschrift dan ook uitging van de grote en prachtige haven.

In de *Antichità Romane de' tempi della republica e de' primi Imperatori* van 1748, een voorloper op de grote vierdelige *Antichità Romane*, schrijft Piranesi in de opdracht aan Monseigneur Bottari: 'groter zaken dan deze heb ik voor om wereldkundig te maken.. beziel- door Uw gezaghebbend beschermheerschap zal ik aan het uitge- breide plan dat ik reeds heb geconcipieerd zijn voltooiing geven'. Het plan was niet slechts een reeks Oudheden te documenteren ('aan iedereen de onopgemerkte en verborgen monumenten te tonen, of van de open en bloot zichtbare aan vreemde naties iets te laten zien'), het plan was veel grootser, bestemd om de, zoals hij schrijft, 'sublieme' geleerdheid van zijn beschermheer aan te spreken.

Piranesi's uitgebreide vervolg, de vierdelige *Antichità Romane* van 1756, bestaat vooral uit platen. De *Antichità* bevatten geen tractaat, maar wel enkele interessante teksten. In het voorwoord legt hij de nadruk op de noodzaak van documentatie en zorgvul- dig beheer van de oudheden. Ze zijn een voorbeeld voor de huidige architecten. Door verwerping, en roofzuchtige handela- ren verdwijnen de ruïnes langzaam. Piranesi wil ze 'bewaren door middel van de platen' en is dankbaar voor het bescherm- heerschap van de Paus. Hij heeft de ruïnes van onder tot boven bekeken. Vele oude van naam bekende bouwwerken moest hij situeren zonder dat er voldoende aanwijzingen bij moderne schrijvers te vinden waren, omdat die niet ter plekke waren geweest, omdat hun kennis van architectuur tekort schoot, of omdat ze geen nauwkeurige plattegrond van Rome hadden. Piranesi heeft zich dus op oude schrijvers moeten beroepen en de gegevens nauwkeurig geconfronteerd met de ruïnes en het terrein.

Het meest van belang is, dat hij de grote plattegrond van het Marsveld aankondigt, in dit stadium klaarblijkelijk nog opgevat als plattegrond van heel het oude Rome.

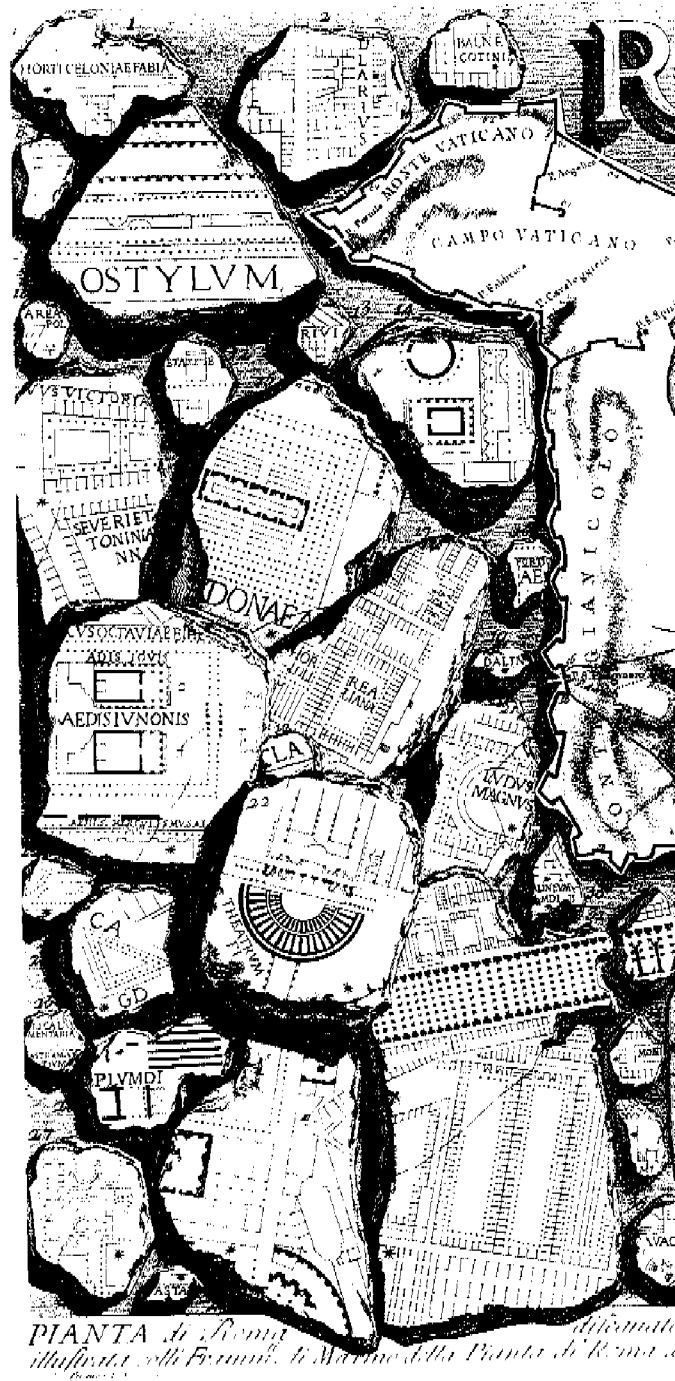
In de 'index of uitleg van de resten van het oude Rome' bij de topografische kaart van Rome (afb. 34) noemt hij de aan- staande publicatie van een grote plattegrond van het Marsveld. Hij volgt op deze topografie de loop van de oude stadsmuren. 'Een dergelijke omtrek is door mij vastgesteld na rijpe raadple- ging van die oude schrijvers die spreken van de gebouwen en de plaatsen die aan de muur grensden, terwijl ik omwille van de korthed het vermelden van de bewijzen van deze vaststelling achterwege laat, waarvan de deductie zal blijken te worden uitgevoerd in de grote Plattegrond (*Iconografia*) van het oude Rome die ik voorheb het licht te doen zien.' Piranesi doet meer dan de topografie reconstrueren, hij gaat ook de bouwtechniek van de stadsmuren na.⁵ De tekst getuigt ervan hoe de blik zich



*A. Tavolozza triangolare martellinata della murata di Aureliano. B. Opera incerta di opera incerta di scaglie S. Veduta quali legano i corsi della tavolozza, ed opera incerta
in W. Museo del Museo della Firenze*

33. Plaat VIII, fig. 1, *Antichità Romane*
I (doorsnede metselwerk).

«Fabbricate a corsi di tavolozza [in
onderschrift: tavolozza = tegel-
metselwerk] triangolare martellinata al
difuori, e riempite di opera incerta,
cioè d'ogni sorta di scaglie [steensplint-
ters] poste orizzontalmente, e tra di
loro ben nudrite di calcina [kalk] e di
pozzolana [tuifsteenmortel]; ed ogni
tre o quattro palmi hanno un letto di
tevoloni [in onderschrift: tegoloni =
grote tegels] che legano insieme ed
uniscono l'opera incerta co' detti corsi
di tavolozza, affinche di render la
costruzione stabile e ferma, come si
può vedere nella Tavola VIII di questo
Tomo alla figura prima.» (afb. 33)

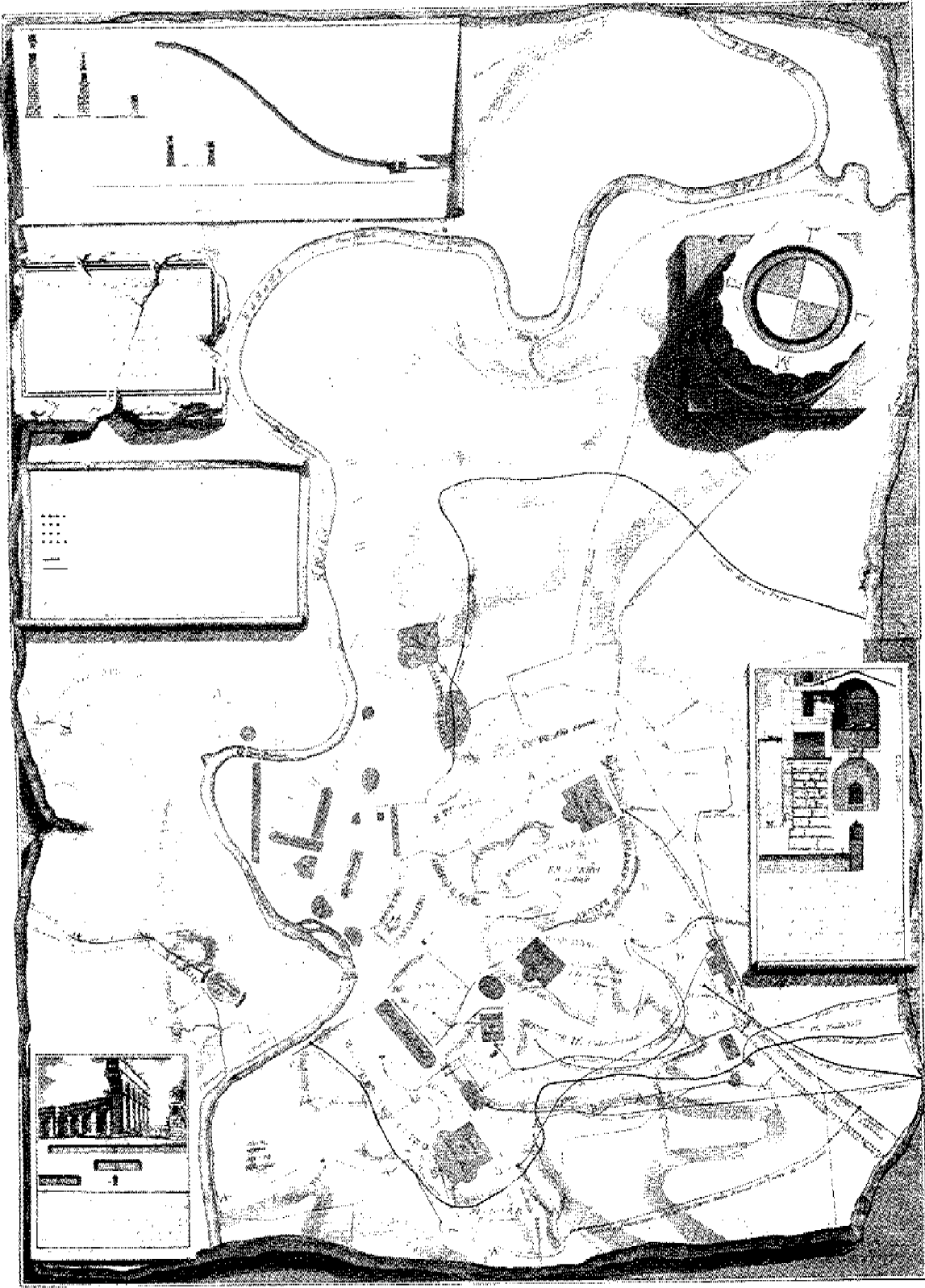


PIANTA di Roma
illustrata, nelle Figure, di Marino della Pianta di Roma

34. Plaat II, Antichità Romane I, 'Forma Urbis Urbis'.



tutte le Monumenti antichi, de quali in ogni angolo si è conservato, che si veda, e che si veda nelle Rovine del Tempio di Romulo, ed altri edifici nel Monte di Capricorno.



evenzeer laat leiden door details van constructie als van destructie: zo schrijft hij bij nummer 42 van de index, dat er in de muur van de *Porta Pinciana* de gaten te zien zijn die de Barbaren er hebben gemaakt om de ijzeren pennen te roven die de steenlagen samenhiielden. In een reeks nummers is reeds sprake van de opvatting die Piranesi in het latere Marsveld zal huldigen, namelijk dat dit Marsveld veel groter was dan men dacht en liep tot aan de *Ponte Milvio*, en dat de *Via Flaminia* vanaf die brug over de heuvels en niet door de riviervallei liep, die vrij werd gehouden voor paardenrennen en dergelijke. Het Marsveld omvatte 'twee vlakten, de ene buiten de *Porta del Popolo* en de andere binnen de huidige muur van Rome'. Door deze ruime opvatting vrij om zijn conjecturen heel wat meer uit te breiden dan de anderen, reconstrueert hij bijvoorbeeld reeds het Mausoleum van Augustus als een gigantisch complex dat tussen *Muro Torto* en Tiber het huidige *Piazza del Popolo* in zich opneemt. Zo verschijnt het ook in het latere Marsveld. De reconstructie van het Marsveld moet een werk van vele jaren zijn geweest. Verre ervan die plattegrond op te vatten als een *capriccio*, ziet hij er een bewijsvoering in. Zo zegt hij bij de *Porticus van Filippus* (nr. 95) dat zijn bestaan 'zal worden aangetoond in de grote Plattegrond van Rome die ik voorheb het licht te doen zien'. Hierbij is een van de bronnen de *Forma Urbis*, een antieke marmeren plattegrond die in brokstukken lag en waarvan Piranesi de stukjes tracht te passen in zijn voortgaande reconstructie (vermeld bij b.v. nr. 100, 101 en 104). Het opvallendste aan de topografie van Rome, waarbij deze index hoort, is inderdaad hoe die, zelf haast leeg, met slechts de sporen van de oude stad (die vooral in het Marsveld sporadisch zijn), is omgeven door een keur van stukjes met minutieuze plattegronden, afkomstig van de antieke marmeren *Forma Urbis*: de puzzel van Rome die de Venetiaanse architect en etser van plan is 'het licht te doen zien'. En hij wil daarin de ouden overtreffen, want hij vindt de oude *Forma Urbis* het werk van een onervarende, 'gemaakt zonder intelligentie, en met lijnen die niet de vereiste architectonische precisie hebben'.

Hetzelfde voornemen om van het oude Rome de plattegrond te reconstrueren vermeldt hij in de toelichting bij de reconstructie van de loop van de aquaducten. (afb. 35) Dit uitgebreide civiel-technische stelsel is, zoals we zullen zien, de fundamentele voorwaarde voor het type stad dat hij zal reconstrueren, de hangende stad.⁶ In de uitleg bij deze plattegrond zegt Piranesi

⁶'Città pensile' als kwalificatie van Rome door Plinius, heeft Piranesi aangehaald in de tekst bij het Marsveld en in *Della Magnificenza*, maar is al aangekondigd in de inscriptie in plaat 20 van de *Prima Parte*.

35: Plaat XXXVIII, *Antichità Romane II* (Plattegrond van Rome met de loop van de oude aquaducten, reconstructie).

dat de aquaducten, waarvan weinige relictten overgebleven zijn, naar de woorden van Frontinius, 'in hun pracht en nut alle ijdele en zinledige bouwwerken van de Egyptenaren en Grieken te samen overtroffen', een bewering die we in *Della Magnificenza* uitgebreid beredeneerd zullen zien.⁷ Voorts wil hij de lezer waarschuwen, dat hij zijn reconstructie baseert op de schrijvers uit de oudheid en de ruïnes van vandaag, maar ook op de brokstukken van de oude *Forma Urbis*, 'opdat mij niet door wie dan ook kan worden tegengeworpen dat ik van genoemde plaat een *capriccio* heb gemaakt'; nogmaals zegt hij 'binnenkort een grote kaart in plattegrond van het oude Rome het licht te doen zien', waarop het verloop van de aquaducten in de context van de poorten en alle andere plekken is te zien. Aan de uitleg voegt hij 'opmerkingen over de vaststelling van de grenzen van het Marsveld vervat op dezelfde plaat van de aquaducten' toe. 'De loop van de waterleiding van de *Acqua Vergine* heeft me in deze plaat een groot deel van het noordelijk territorium van Rome doen vervatten, waarin te midden van de andere dingen het Marsveld ligt, over de grenzen waarvan de moderne oudheidkundigen tot nog toe in het duister hebben getast. Uiteenlopend zijn hieromtrent hun meningen geweest, maar de gebruikelijkste is om het [Marsveld] op te laten houden aan de huidige muren, of zelfs bij het mausoleum van Augustus. Op mijn plaat echter trek ik het Marsveld, ingeschreven tussen de oevers van de Tiber en de voeten van de heuvels van het Kapitol, het Quirinaal en de *Pincio*, door tot de *Ponte Milvio*.'

Deze tekst bevat een mooi citaat van Strabo (in het Grieks, en vertaald in het Italiaans), die het Marsveld beschrijft als een van nature aangename en ook door de kunst versierde plaats, waarvan de uitgestrektheid plaats bood voor paardenrennen en andere spelen. 'De bouwwerken die er vervolgens overal werden gemaakt, het lommerrijke en het hele jaar door groene terrein, en de kroon van de heuvels boven de rivier die aan hun voeten lag ingebed, vertonen een zodanig perspectivisch toneel dat het schouwspel betoverend is.'⁸ En Strabo vervolgt: 'Aan deze vlakte

⁷De versierde initiaal waarmee deze uitleg begint, een L, vertoont zich als een monument tegen een stedelijk decor van een rivieroever getooid met trappen, graftekens, triomfzuilen en een amfiteater, op de voorgrond overspant een orname brug de rivier terwijl tegen de achtergrond een met elegante gebouwtjes bekroonde heuvel oprijst.

⁸In de Griekse tekst, die Piranesi in Grieks schrift erbij opneemt, staat 'dusapallaktos', waarvan men moeilijk afkomen kan; en 'skiografikio' (sic): van 'skiagrafeo', eig. met schaduw erbij tekenen, vandaar: perspectivisch weergeven. Het gaat dus om een perspectief dat je niet loslaat, dat je in de ban houdt, dat je betovert. Men vergelijk de omschrijving die Longinus van het sublieme geeft als dat wat zich onuitwisbaar in het geheugen grift.

grenst een andere, en er zijn her en der verspreid schone zuilengangen, bossen, drie theaters, een amfitheater, en schitterende tempels, zo dicht opeen dat het een tweede stad schijnt. Maar aangezien het een gewijde plaats is, is het bezaaid met gedenktekens van de beroemdste mannen en vrouwen. Daaronder is het mausoleum van Augustus het mooiste, een witte stenen stapel bij de rivier, omringd met groene bomen die er ook bovenop staan. Op de top staat het bronzen standbeeld van de keizer, en binnenin de stapel bevindt zich de nis voor hem en zijn bloedverwanten en huisgenoten, maar crachter is een groot bos met wonderbaarlijke lanen, waarin de *Bustum* (brandstapel) staat, eveneens van witte steen, omringd door populieren en een ijzeren hek.' Piranesi trekt hieruit conclusies over de precieze omvang van het Marsveld: een volgebouwde ('*ingombato con fabbriche*') vlakte tussen Kapitoel, Tiber en Mausoleum van Augustus, en een voor paardenrennen en dergelijke vrij gebleven, groene vlakte tussen dat mausoleum en de *Ponte Milvio*. De woorden van Strabo spreken Piranesi aan omdat ze hem een prachtige stad voortoveren.⁹

In de onderschriften van de *Antichità* komen we verschillende theoretische uitlatingen van Piranesi tegen; zoals in deel II, plaat I en II, het monument van Gaius Publicus, waar hij wijst op de voet van de pilasters, 'gevormd niet volgens de regels van Vitruvius', hier heeft de architect naar een effect van grotere ernst gestreefd door de voet lager te maken. 'Daarom moet men niet altijd bij de regels van Vitruvius blijven als onveranderlijke wet', want zoals aan de oude monumenten zelf is te zien, lopen de proporties uiteen, ze lijken vooral bepaald door de omstandigheden van de plek en het bouwwerk zelf, 'zoals ik zal uitleggen in mijn werk over architectuur'.¹⁰ Piranesi beschrijft zowel constructies als ornamenten, en analyseert eerder hun vorm dan hun betekenis. Soms, zoals bij een 'marmereen kapiteel bizar versierd met loof, schelpen en dolfijnen' (plaat I.XIII), wanhoopt hij aan de mogelijkheid nog iets nieuws te verzinnen. Hij betoont zich een ontwerpend architect en schrikt niet terug voor een technische verhandeling over de wijze waarop grote stenen gemonteerd werden (afb. 36). Hij benadrukt weer het esthetisch effect. 'In feite zijn er veel [met aangrijpingspunten voor hijskranen voorziene steenblokken] te zien die zo massief en solide zijn dat ze eerder door de Natuur dan door de Kunst gemaakt lijken te zijn.' 'Hieruit valt af te leiden dat de ouden in de eerste plaats onderzochten hoe zulke enorme stenen omhoog gebracht kon-

⁹In de rest van de opmerkingen komen tal van de plaatsen en bouwwerken voor die eveneens in de grote plattegrond van het Marsveld zullen figureren.

¹⁰Piranesi spreekt hier het voornemen uit om een 'Opera d'Architettura' te schrijven, dat, naar ik aanneem het tractaat *Della Magnificenza* is geworden.



36. Plaat III, *Antichità Romane III*, 'Hijskraan.. voor de bouw van het graf van Metella' (reconstructie).



37. Plaat IX, *Antichità Romane IV*, 'Fundering van het Mausuleum van Hadrianus' (fantasie).

den worden om bouwwerken te construeren die met hun grote ideeën moesten corresponderen en eeuwig duren, omdat ze hen soms ruw lieten, zonder ornament.' Als ze dan ornamenten toepasten, zegt hij bijvoorbeeld bij het theater van Marcellus (deel IV, plaat xxxiv), 'latten ze niet meer op exactheid maar werkten in de eenmaal opgerichte massa met nonchalance, zoals ook in het Colosseum is te zien, en elders'. Dat geeft aan de architectuur en de stad een spanning tussen degelijkheid en vrijheid van improvisatie. Bij de Engelenburcht, het oude mausoleum van Hadrianus, schrijft hij (afb. 37): 'De ouden hebben meer onderzoek en moeite geïnvesteerd in het innerlijk van het bouwwerk dan in het uitwendige, daar zij meer oog hadden voor stabiliteit dan voor het uiterlijk voorkomen... [Maar] men kan veronderstellen dat de ornamenten van dit graf extravagant en bizar waren, aangezien juist in die tijd de goede architectuur, in de uiterste inspanning om nieuwe dingen te vinden, begon af te wijken [van de grondregels], waarna ze steeds meer begon te vervallen totdat ze met de val van het rijk, toen de barbaren Italië binnendrongen, echt veranderde, en zelf barbaars werd.' Piranesi verbindt aan een ideaal concept van de architectuur van de oudheid een historisch concept. Of liever het ideaal concept is zelf historisch: een kern van regels behelst een ruime mate van variatie maar tegelijk een gevaar van desintegratie.

De *Antichità* waren (mede) opgedragen aan James Caulfield, Lord Charlemont, een jonge edelman die zich op zijn Grand Tour in Rome niet onbetuigd liet en later, teruggekeerd in Ierland inderdaad een Neoclassicistisch mecenas zou worden.¹¹ Door tragisch misverstanden of komische nonchalance is Charlemont het mikpunt van Piranesi's woede geworden. Charlemont kwam zijn beloften voor subsidie niet na. Toen Piranesi na herhaalde brieven geen antwoord kreeg maakte hij dit openbaar. De *'Lettere di Giustificazione'* van 1757 vormen een schitterend document van Piranesi's beroepsopvatting, waarin tevens zijn idee van de stad doorklinkt. Bovendien geeft hij er uitleg van de frontispices van de *Antichità*, capricieuze fantasieën van een herrezen Rome. Van het eerste frontispice zegt hij: 'Het stelt een tussen de ruïnes ontdekt marmer voor en vertoont de inscriptie met de naam van de Persoon aan wie het Werk was gewijd. Op de oude trofeeën die het vergezellen staan op een schild de wapens en de attributen van het Huis van Milord, om er de oudheid en de luister van te tonen. In de verte zijn een triomfboog, een brug, een graf en openbare gebouwen; hetgeen allemaal zinspeelt op de roem die is te verwerven met de wapenen en met monumenten die voor het openbaar welzijn worden opgericht. De van de oudheid gekopieerde bas-reliëfs duiden met hun pracht op de bescherming die de adel en de welvaart aan de schone kunsten bieden.' Bij het tweede frontispice zegt hij dat bij de splitsing van de *Via Appia* en *Ardeatina* vroeger een immense grafstad was gebouwd (afb. 38). 'Op een graf waarvan de tegenwoordige resten, naar men meent, die van het graf van de Scipio's zijn, staat een inscriptie voor Milord; bovenop een urn die de as van Tullia, aangenomen dochter van Cicero bevat, is een borstbeeld van Milord in de vorm van een Meleager gezet, om daarmee te duiden op de steun van zijn wapens.'¹² Door zijn naam te zetten op het graf van de Scipio's, die onder de Romeinen de meest wijze zijn geweest en die de verdienste hadden steeds de kunsten te beschermen en te hoeden.. heb ik het aan Milord in het opschrift van het eerste volume gegeven karakter gemeend uit te drukken en door zijn borstbeeld te zetten op het graf van de oogappel van de grootste redenaar van het oude Rome, heb ik bedoeld de welsprekendheid uit te drukken die nodig is voor een patriciër van een rijk dat zich speciaal toelegt op de kunst van het spreken, een kunst die, net als bij de Romeinen in de tijd van Cicero, dient voor het ondersteunen van de rechten van het volk in staatszaken.'

¹¹Over de voorkeur van Charlemont voor Chambers als architect, Steffi Röttgen, op.cit..

¹²Meleager was een Griekse held, die om zijn stadgenoten uit de nood te

helpen een geweldig wild zwijn doodde dat hen had belaagd. Op diens liefde voor Atalanta (die de eerste raket pijl afschoot op de ever) zal Piranesi niet hebben gezinspeeld.

Het derde frontispice, een grote renbaan, is volgens Piranesi een eerbetoon aan de Engelse paardenrennen. Milord's naam staat op een kolom met scheepsrompen, wat duidt op de Engelse zeemacht (afb. 39).

Het vierde frontispice, de hangende stad, duidt eveneens op de roem van de zeevarende natie, en draagt de inscriptie voor Milord: 'Voor de zeer royale promotor van de goede kunsten.'¹³

Piranesi's brieven aan Charlemont zijn een prachtig voorbeeld van beleefdheid, vrijheidsliefde, eer, toewijding, waarheidsliefde, geloof in een beschaving van nut en duur, vaderlandsliefde. Maar een door trots bedwongen woede is merkbaar. Uit deze open brieven spreekt het hoge idee dat Piranesi van zijn werk had. 'Als een Heer de naam van zijn voorouders ter harte moet nemen, moet een kunstenaar, die zijn naam nog moet vestigen, zijn eigen reputatie en die van zijn afstammelingen ter harte nemen. Een Heer is voor het heden de laatste van zijn naam, een kunstenaar de eerste; en beiden moeten dezelfde zorgvuldigheid betrachten.'

In de eerste en tweede brief lijkt de affaire nog oplosbaar, Piranesi doet een dringend beroep op zijn beschermheer, en wijst hem erop dat diens agent zijn taak veronachtzaamt. Daarna vermoedt Piranesi dat de brieven worden onderschept en dat Charlemont ze zelf helemaal niet heeft gelezen. Piranesi merkt dat de agent wil dat hij berust in de afwijzing en er het zwijgen toe doet. Hij wordt zelfs bedreigd met de dood. Het is hem al niet meer om het geld te doen maar om de eer en het recht. En hij weet dat hij zal winnen. Want 'heel het Werk, ... dat even nuttig, opmerkelijk als nieuw is, is geëet in koperplaten; en omdat dit metaal bestand is tegen de tand des tijds, zal het Werk eveneens blijven bestaan en de afwijzing door hem die de auteur er mee belastte overleven'.

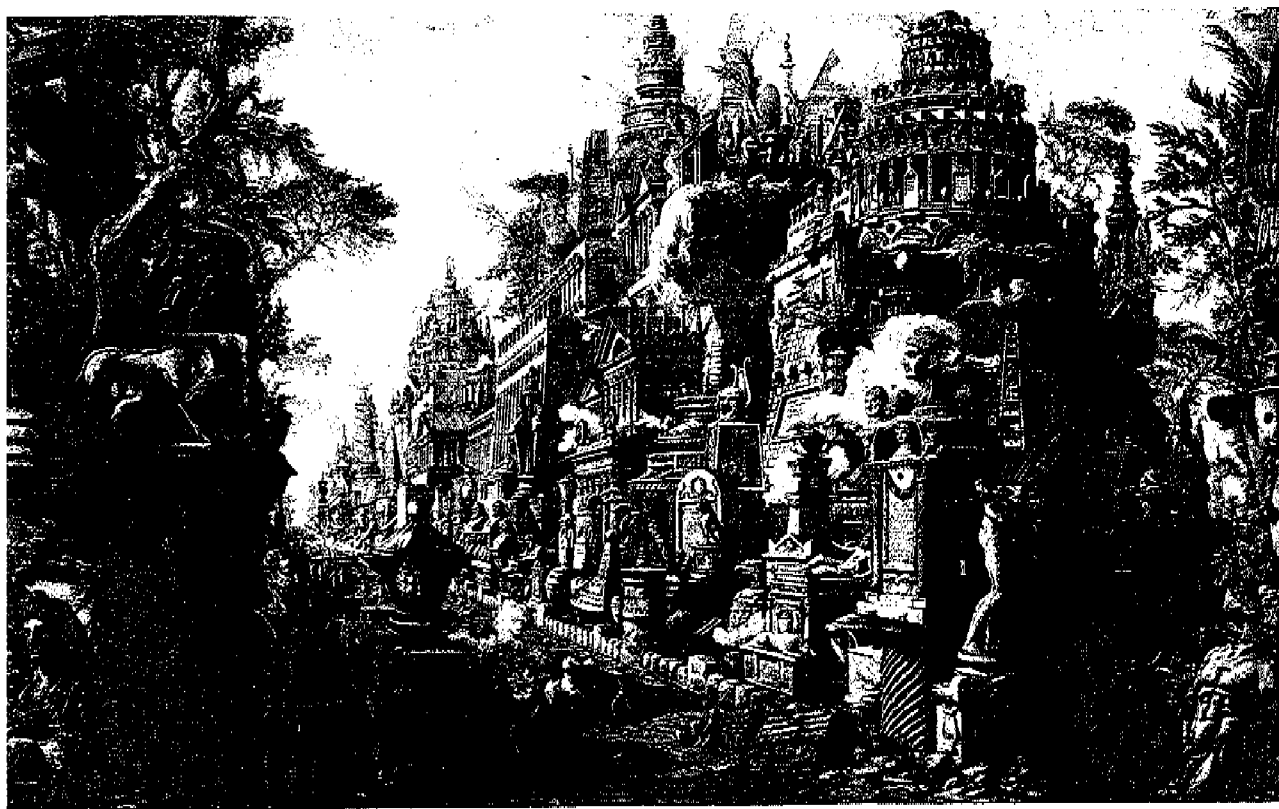
DELLA MAGNIFICENZA ED ARCHITETTURA

Met *Della Magnificenza* schrijft Piranesi de theorie van zowel de *Antichità* als het Marsveld.¹⁴ Ook in de publicaties over het *Emisarium* en andere oudheden bij het meer van Albano verwijst hij ernaar.¹⁵

¹³Deze inscripties zullen zoals gezegd alle worden uitgewist. Als beelden behandel ik de frontispices later.

¹⁴Het Marsveld van 1761 bevat geen theoretische verhandeling. De overigens interessante toelichting komt in hoofdstuk IV aan de orde.

¹⁵De schitterende documentatie van het *Emisarium* del lago Albano, de kunstmatige waterleiding vanuit het kratermeer ten zuiden van Rome die een van de oevers doorboorde en dwars door de berg naar de lager gelegen Tibervallei voerde bevat een uitvoerige toelichting die de argumen-



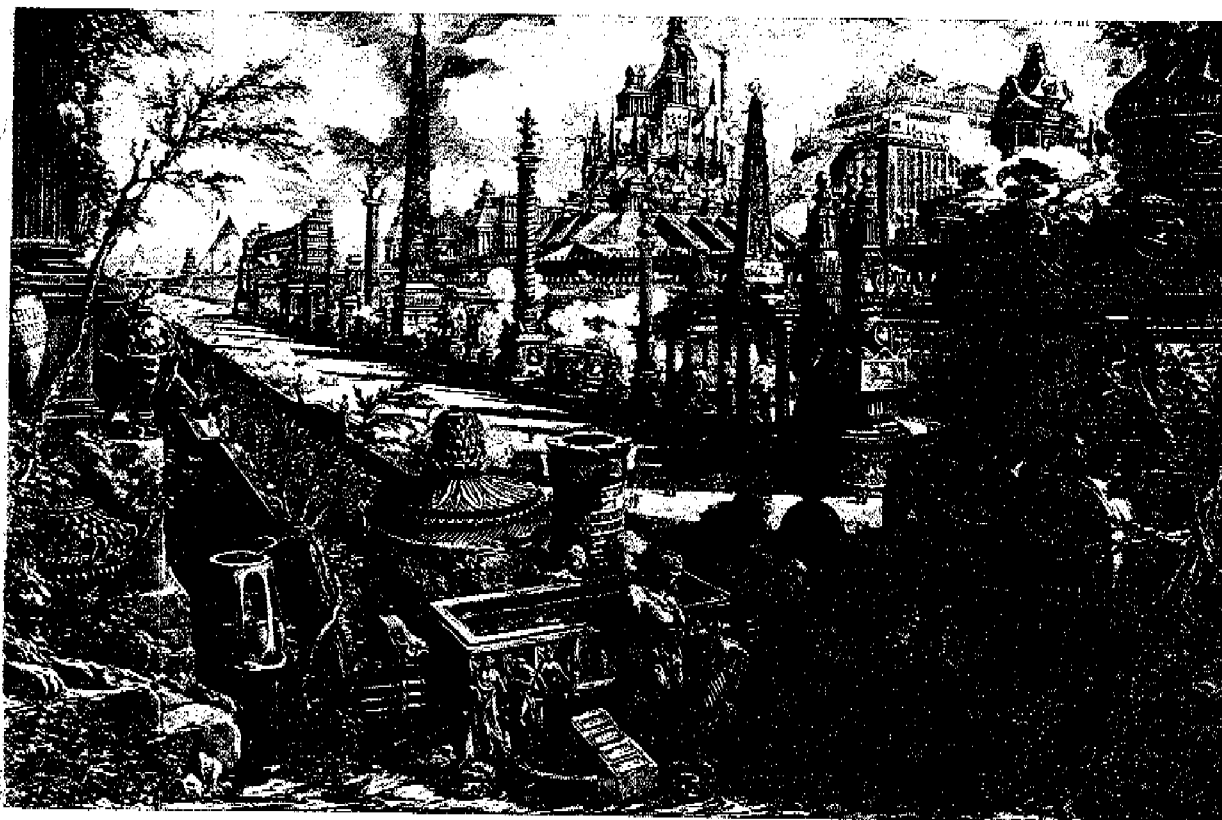
Piranesi's betoog over de pracht en architectuur van de Romeinen heeft een epische breedte. In de receptie is die dimensie vaak verkort tot twee stellingen die, wanneer men ze in het geheel leest, niet in die botte vorm voorkomen: de Romeinen zijn oorspronkelijker dan de Grieken; en ze zijn superieur. Als het bij die stellingen bleef, was het tractaat thans hooguit een curiositeit, allang achterhaald door de moderne archeologie. Inderdaad verdedigt Piranesi de mening dat de Romeinen hun architectuur niet van de Grieken hebben gekopieerd, en dat de Romeinen de

ten en toon van *Della Magnificenza* hervat. 'Waarvandaan hebben we het dat de Romeinen voordat zij de kunst van de Grieken kenden geen regelmatige architectuur hebben gehad? ... Het is niet nodig, noch is dit de plaats, om de lichtzinnigheid van zulke veronderstellingen te noteren die door mij voldoende zijn verworpen in het tractaat over de pracht en architectuur van de Romeinen.' Piranesi wil hen die de Griekse oorsprong en eenvoud idealiseren, confronteren met de kolossale en uitmuntende prestaties van de architecten van dit ondergrondse waterstelsel. En hij analyseert, zoals hij in *Della Magnificenza* heeft gedaan, nog eens de opbouw van de Griekse orden als

een in wezen van houtbouw afgeleid schema, en hij vergelijkt deze opbouw met die van het Emissario dat van meet af aan in steen is geconcipieerd. De Romeinse manier was grootser, steviger en eleganter, besluit hij, ofschoon de Grieken prat gingen op triglifien en andere ornamenten. Overigens waren de Romeinen ook in staat hun gebouwen mooi te versieren, betoogt Piranesi. Zo hanteerden ze het rustiekwerk om zwaardere delen te accentueren, elders afnemend tot glad op een wijze die 'een geraffineerde smaak en het volle begrip van ornamenten' vooronderstelde. Men leze het vervolg van mijn hoofdstuk voor een beter begrip van deze passage.

grondslagen van de architectuur niet van de Grieken behoefden te leren. Hij vindt de kwestie van de oorsprong echter moeilijk bewijsbaar. Hij erkent dat de Grieken een rijker gevarieerd repertoire van vormen hadden, en dat de Romeinen die hebben overgenomen. Maar hij benadrukt dat de Romeinen onovertroffen meesters in het maken van duurzame werken van openbaar nut waren. Afgezien daarvan, is zijn centrale these dat het Romeinse erfgoed beslissend is voor de hele Italiaanse traditie, voor de Renaissance en de groeiende belangstelling voor de oudheid waarvan Rome terecht het middelpunt is. Hij acht bovendien het Romeinse erfgoed beslissend voor het lot van de Europese stad. Men heeft wel betreurd dat Piranesi in *Della Magnificenza* zijn ontwerpmethodologie of poëtiek niet uitlegt. Maar men moet niet zoeken wat er niet is, want de verklaring van zijn werkwijze is bij Piranesi een visuele en geen verbale. Het interessantste van de tekst is dat hij naast de reeks methodische vragen naar de waarheid (herkomst van beweringen, aard van de bronnen), dit spervuur van wetenschappelijke vragen aan tegenstanders die de Grieken als enig model aanprijzen, nog aanwakkert met gissingen en veronderstellingen omtrent de grondregels van de architectuur. Het is de toon die de muziek maakt: Piranesi betoogt spitsvondig, vlug, draaiend in kringen, vechtlustig en zeker van de zaak die hij, zoals tenslotte blijkt, van een grote hoogte weet te bezien.

Omdat de (Italiaanse en Latijnse) tekst van 99 pagina's in atlantisch formaat moeilijk toegankelijk is, en de gangbare



38. Voorplaat II, *Antichità Romane II*
(Via Appia en Via Ardeatina,
capriccio).

39. Voorplaat II, *Antichità Romane III*
(Circus Maximus, *capriccio*).

samenvattingen en commentaren haar geen recht doen, leek het me goed het betoog te parafaseren en met het oog op het stads-idee te becommentariëren.

Piranesi opent met een Barokke volzin die het betoog in het teken van waarheids- en vaderlandsliefde zet.¹⁶ De recente neiging om de Romeinen laag aan te slaan berust op gemakzuchtig onderzoek dat de toets der kritiek niet kan doorstaan. Er zijn tegenwoordig zoveel meningen en de Romeinen leefden zo lang geleden, dat 'niets passender kan zijn, of men niet wijzer kan zijn, dan te bekennen niet te weten welk oordeel men zich erover moet vormen'. Er is in de wereld veel gepraat en nieuwigheid die nergens op berust, weldra door anderen nagepraat. Maar, zegt Piranesi, wie had kunnen denken dat de Romeinen er ooit van beticht zouden worden kleingeestig en zelfs onbeschaafd te zijn; want, ofschoon het merendeel van hun werken door het geweld

van tijd en krijg zijn vergaan, 'zag ik zowel in Rome als elders in Italië toch zulke prachtige monumenten, dat ik versted sta hoe zo'n gedachte ooit bij iemand die iets heeft gehoord of gelezen heeft kunnen postvatten'. Piranesi heeft zich voorgenomen dit negatieve concept van de Romeinen, dat in het buitenland steeds meer opgang maakt, te onderzoeken.

Voor hun conceptie voeren degenen 'die alles aan de Grieken toekennen' twee redenen aan: de armoede van de eerste Romeinen en hun onbekendheid met alle kunsten van de vrede. Beide argumenten zijn te weerleggen. Wat het eerste betreft, de Romeinen konden niet arm zijn, hun land was vruchtbaar en ze maakten veel buit. Maar hun beroemde zuinigheid was wat anders, dat was een zaak van eigen keuze, er bestonden wetten tegen luxe en men waardeerde soberheid. Piranesi benadrukt hoe men openbare uitgaven achtte, maar particuliere verachtte. Hun sobere levenswijze is nog geen reden 'waarom de *Investigator* {dat is de naam die een zekere criticus heeft aangenomen}¹⁷ hen belastert als boeventuig of naakte slaven'. Met een uitgebreid citaat van een van de vele auteurs uit de oudheid die Piranesi bestudeert, Dionysius van Halicarnassus, toont hij aan dat reeds in de oudheid Rome door de Grieken werd gezien als een barbaars rijk, een stad die door 'toeval', door het 'lot', geheel

¹⁶De kapitale initiaal D ('Da gran tempo fra me pensando, perchè mai, non essendovi che neghi, aver il popolo Romano fiorito nelle arti della guerra, e della pace, tolgagliasi poi da taluno la lode della magnificenza, ..') is afgebeeld als architectonische figuur met in de boog een stukje metselwerk dat eruit ziet als lapwerk

terwijl de verticale lijn van de D een naakte jongeman is die fungeert als kariatide (zuil in de vorm van een menselijke gestalte, meestal een vrouw), zijn bekranst hoofd draagt een mand. Maar op de voorgrond is de tors van Brutus te zien, kort gekapt, in toga, met strenge blik.

¹⁷Piranesi wist niet dat het zijn vriend Alan Ramsay was die schuilging achter 'The Investigator'.

'onverdiend' de goederen en voordelen van het Griekse rijk had kunnen verwerven, en dat de Romeinen in feite van onvrije afkomst waren, gewezen slaven die geen vroomheid, rechtvaardigheid en andere deugden bezaten.

Genoeg over de zogenaamde armoede, maar dat de Romeinen voordat ze de Grieken onderwierpen alleen maar oorlog voerden en de kunsten van de vrede niet verstonden, de tweede aantijging, daarover laat Piranesi Livius aan het woord. Het tegendeel blijkt waar te zijn: want Numa wist de stedelingen, hoe trots ze op hun krijgskunst ook waren, te matigen dankzij vredeskunsten. 'De kunsten van de vrede en de oorlog plachten bij mannen van ijver en verstand, zoals de Romeinen, samen te gaan.' De voorspoed van Rome was al vanaf Romulus te danken aan het feit dat overwonnenen burgerrecht kregen. Tacitus zei het al: 'Wat was voor de ondergang van de Spartanen en de Atheners anders de reden dan dat zij, ofschoon allerbekwaamst in de wapens, de overwonnenen als vreemdeling gevangen namen.' Maar, zegt Piranesi, Romulus, onze stichter, was wijzer, want de vijanden van de ene dag waren de andere dag zijn burgers. Piranesi citeert nog andere auteurs ter bevestiging van de stelling dat de Romeinen vredeskunsten waren. Onder de eerste koning van Rome, Tullius Hostilius werd de matiging van de krijgslust verkregen door een wijze rechtspraak. Onder de tweede koning Ancus Martius was het heel gewoon dat vreemdelingen in Rome een eervolle positie kregen, en bij dit jonge volk moest de adel zich niet aan jaren maar aan deugden afmeten. Servius Tullius stelt de belastingheffing (*census*) in, de grootste van alle vredeswetten. Maar Piranesi wil niet alles opsommen wat de Romeinen in vrede en in oorlog vermochten voordat ze de Grieken overwonnen. Het vermelde moge volstaan om vast te stellen dat ze niet onbeschaafd en barbaars waren. Maar zouden de Romeinen de wetten soms van de Grieken hebben overgenomen? Al zou dat zo zijn, dan bewijst dat nog niets tegen hun beschaving. De Grieken zelf hebben hun eerste wetten, de Draconische, gewijzigd toen Solo nieuwe gaf, en dat beschouwt men algemeen als teken van beschaving. Als de Romeinen de eerste wetten van Romulus wijzigden en het driemanschap bij Athene zijn licht opstak dan mag ook dat een teken van beschaving heten. Overigens schaften ze toen hun voorgaande wetten niet af.

Men moge Griekenland prijzen, doch deze lof niet in discrediet voor Rome omzetten. Horatius schreef dat het overwonnen Griekenland zijn overwinnaar overwon door de kunsten naar het onbeschaafde Latium te brengen. Maar, vraagt Piranesi, betekende dit dat Rome voor de kunst geen aanleg had? Athene had zich na de wapens te hebben afgelegd op de kunst toegelegd, Rome bleef een strijdend volk dat zijn wil oplegde. Maar toen ook de Romeinen meer vrije tijd kregen wisten ze beter dan

welke andere natie ook de Grieken in welsprekendheid, dichtkunst en andere vrije kunsten te evenaren. Bovendien waren ze meesters in het opslaan van kampen, in het uitvinden van werktuigen, in het overbruggen van rivieren, en eigenlijk in elk aspect van de militaire kunst. Door het bouwen impliceerde de krijgskunst tevens kennis van de vrije kunsten. Piranesi beweert dus dat de Grieken weliswaar eerder toe waren aan een trap van beschaving die de vrije tijd kende, maar dat de Romeinen door oorlog te voeren juist goed leerden bouwen: de eerste vredeskunst.

Piranesi gaat nu op zoek naar bronnen voor de Romeinse beschaving die dichterbij te vinden zijn: de Toscanen of Etrusken. Hij voert Anchises aan die spreekt over de beschaving van de Romeinen voor de bouw van Rome, een beschaving die wellicht op een lagere trap stond dan die van de Grieken, maar wel oorspronkelijk was. Van wie hadden de Romeinen de dingen geleerd? Van de Etrusken. 'Ten bewijze daarvan, en vooral wat de architectuur aangaat, die het onderwerp van het onderhavig tractaat is, is een getuigenis van haar beoefening door de Romeinen het college van architecten dat te Rome onder het koningschap van Numa was ingesteld', waar volgens Plinius het architectuuronderwijs op Etruskische grondslagen stelde. Zo zou *atrium* een Etruskisch woord zijn. Caylus, een Frans oudheidkundige en tijdgenoot van Piranesi, bevestigt dat de Romeinen hun bouwprincipes aan de Etrusken ontleenden. De Etrusken waren er om bekend dat zij de vredeskunsten hoedden, het waren liefhebbers van de kunsten. Dempster, een Engelse Etruskoloog uit Piranesi's tijd, noemt hun religieuze ceremonies, vooral de wiggelarij van de *'haruspices'*¹⁸, de stedebouw, de vestingbouw, het pomerium (de sacrale stadsrand), het huwelijk, het koningschap, allerlei waardigheidstekens (de *fasces*, de curulische troon, *cnz.*), kleding, triomf- en praaltochten, gladiatorengevechten, muziek, *rostra* (ornamenten in de vorm van snebben, puntige stevens), en andere zaken die los stonden van elke andere natie. Bovendien stonden zij bekend om hun studie van de letteren en van de natuur, vooral van de bliksem. Pythagoras was in Toscane geboren en getogen, en zo zou ook wijsbegeerte Etruskisch zijn. 'Waarlijk had de Etruskische natie zowel door ouderdom als door rijkdom tijd en rust gehad om iedere soort van kunst tot de uiterste perfectie te brengen', besluit Piranesi.

In het jaar 240 van Rome werd het ambt van het bouwtoezicht ingesteld; de inspecteurs (*Ediles*) waren eigenlijk burgermeesters en moesten vooral op het behoud van de openbare

¹⁸Haruspices: zieners die de vlucht van vogels en de ingewanden van grazende dieren bestudeerden om de

geschikte plaats voor een stad te bepalen.

gebouwen toezien. Welnu, als dit hutjes waren geweest dan had men vast niet zo'n aanzienlijk ambt ingesteld. Weliswaar zullen de particuliere woonhuizen onaanzienlijk zijn geweest, want zuinigheid was toen nog een deugd: men verrijkte liever de Republiek dan zichzelf. Horatius noemt de soberheid van de privéfeer. Uit vroomheid en eergevoel richtte men steeds mooiere tempels op of vernieuwde ze. Dit geschiedde ook in het Marsveld, 'waarvan men weet dat Fulvius Nobilior, Fulvius Flacco, Caecilius Metellus en zij die na hen kwamen, er om het fraaist bouwden. En ofschoon dit geschiedde nadat de Romeinen zich aan de weelde hadden overgegeven, moet men niettemin aannemen dat wat daarna werd gedaan eveneens tevoren was gedaan, aangezien wedijver (*emulazione*) de mensen is aangeboren, en zij, vooral groten, zoals de Romeinen, eer verlangen te behalen.'

Onder verwijzing naar Plinius toont Piranesi aan dat ook de schilderkunst in aanzien stond, evenals de beeldhouwkunst. Caylus die het originele en gelukkige karakter ervan onderstreep, wordt uitgebreid aangehaald.

Maar waarom schreven de Romeinen pas veel later over hun kunst? Piranesi oppert dat ze liever eerst wilden maken waarover ze later zouden schrijven. Ze hielden geen kroniek bij, laat staan dat ze zich in commentaren en loftuizingen uitlieten. Vitruvius verwijst naar voorgangers, doch vindt dat er maar weinigen zijn die de regels van hun kunst hebben opgetekend, iets wat hij zich dan zelf voorneemt. Piranesi wil iedereen die tegenwerpt dat er geen Romein voor Augustus de Etruskische kunst heeft geprezen uitdagen, om eens na te gaan of er destijds wel iemand de Grieken prees. De latere Plinius bijvoorbeeld is weliswaar kwistig met lof over de Grieken, hij acht evenwel ook de Etrusken hoog.

Piranesi gaat over op concreter zaken. De renbaan (*circus*) die later de grootste (*maximus*) werd genoemd, is gebouwd voor de verovering van de Grieken, in de tijd van de Etruskische koning Tarquinius. De vallei tussen de Aventijn en de Palatijn werd ervoor geëffend. Spoedig werd de renbaan door een galerij omgeven. Bijna het hele volk hielp mee, wat toch een geregeld bouwvak vooronderstelde. Weliswaar werkte het volk toen ook aan de bouw van riolen (*cloaken*). Die gelijktijdigheid van uitgevoerde werken doet niets af aan de pracht van de renbaan, maar 'brengt ons ertoe haar in beide te bewonderen'.

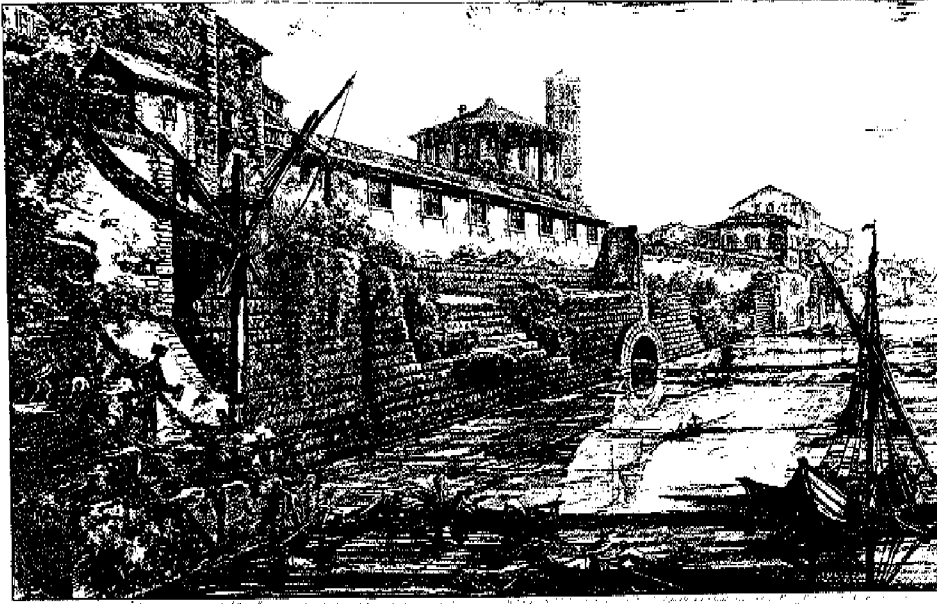
De ouden hebben volgens Piranesi nimmer gearzeld om de riolen te rangschikken onder de wonderen van de kunst. 'Als dat wat onder de grond moest blijven en bestemd was om het afval van de stad te ontvangen, en Tarquinius wilde dat het met zoveel pracht, zuiverheid en stevigheid werd gebouwd, en dat er alle regels van de bouwkunst op van toepassing waren, met hoeveel meer pracht en perfectie moesten de werken die werden

blootgesteld aan aller ogen niet zijn gemaakt, bestemd voor de viering van spelen en feesten van het volk?' Caesar heeft de renbaan gesloopt om hem groter te kunnen opbouwen. Wie zegt dat de eerste dus gammel en primitief moet zijn geweest? Piranesi weet een betere hypothese: ook nu worden er goede en stevige gebouwen afgebroken om er nieuwe, ruimere en gemakkelijker voor in de plaats te bouwen.

Argumenten voert Piranesi pas aan na vragen te hebben afgevuurd. De vragen zijn kritisch, de antwoorden spitsvondig. De retoriek van het weten verglijdt naar die van het maken: het maken van architectuur, en dat betekent ook het maken van geschiedenis. Overigens zet Piranesi de beschikbare bronnen van het weten, vooral de oude teksten, volledig in. Zo laat hij weten dat Tarquinius Priscus volgens Livius onder meer zuilengangen om het forum heeft opgericht, en hij versierde het ook. Wat zou die versiering geweest zijn? Piranesi heeft het sterke vermoeden dat deze vorst, die een Etrusk van geboorte was, heel zijn macht en inzet heeft gebruikt om de elegantie van het werk in overeenstemming te brengen met de majesteit van de plek. Het laat zich wel raden dat iemand die zo iets groots als de renbaan en zo iets geweldigs als de riolen bouwde (en de stadsmuren die hij in vierkante steen herbouwde), van het Forum iets subliems maakte. Bovendien bouwde hij op het Kapitoel de tempel van Jupiter waarvan het fundament volgens Tacitus eerder was gebaseerd op verwachte zegen uit de hemel dan op werkelijk bezit van middelen, en zo reusachtig was het werk, dat eruit bestond de spitse top van het Kapitoel te egaliseren en aan de steile flanken hoge keermuren te maken, dat het bij zijn leven niet kon worden voltooid.

Piranesi acht de tempel van de Kapitolijnse Jupiter 'het specifieke getuigenis van de Romeinse pracht'. Niet alleen in de republiek maar reeds onder de koningen stond op het Kapitoel een grote tempel die uit drie *cellae* bestond: voor Jupiter, Juno en Minerva. Onder consul Silla werd de tempel afgebroken, maar op dezelfde fundamenten in marmer weer opgetrokken. Na de tweede brand, onder het keizerschap van Vitellius, bouwde Vespasianus hem weer op met Pentelisch marmer dat hij uit Athene had laten halen. Hij behield de plattegrond maar maakte de tempel hoger. Piranesi maakt hieruit op, dat de eerste tempel Etruskisch van stijl was, de proporties van Etruskische zuilen waren immers gedrongener dan van de Griekse. En wat zegt Vitruvius (die de tempel uit Silla's tijd kent)? Dat hij een laag aanzien bood, houten architraven had en met terracotta en brons was versierd: duidelijk Etruskisch!

Piranesi wil de mening onderzoeken als zouden de werken in het Rome van de koningen onbeschaafd en onversierd zijn geweest. Bedoelde men soms dat de riolen en stadsmuren versierd hadden moeten worden? Hun sier schuilt in de perfectie



40. Veduta, '... Bel Lido.. met monding Cloaca Maxima'.

41. Plaat II, Della Magnificenza (Cloaca Maxima, documentatio).



van het werk! En ontbraken er ornamenten aan de keermuren? Men leze Livius, Dionysius, Plinius en anderen daarover! Na onder verwijzing naar zijn platen (II en III, afb. 41) te hebben uitgeroepen hoe elegant de *cloaca maxima* is, besluit Piranesi: 'derhalve waren deze drie werken niet onversierd; en als zij niet onversierd waren, waren ze evenmin onbeschaafd'. Laat men maar bewijzen wat men zegt en niet gezien heeft! Nee, nutteloze of misplaatste ornamenten hadden die werken niet, maar ornaat waren ze daarom nog wel, en ze bezaten hun regelmaat. 'Laat de Investigator die met zoveel vertrouwen heeft verzekerd dat het Romeinse volk voor de overwinning van Griekenland "geen bouwwerk heeft opgericht om zich op te beroemen" .. eens overwegen of de tempel van Jupiter op het Kapitoel, de zuilengangen, de renbaan en welke andere voor die tijd opgerichte tempel ook, geen zaken waren die de Romeinen met genoegen de vreemdeling konden tonen!' Een belangrijk detail dat Piranesi nog wenst te vermelden is wat Vitruvius over het Etruskisch ornament zegt: dat standbeelden of wagens met vierspan van terracotta of van brons waren, maar niet massief; welnu, dat behoeft hoogwaardige techniek. Sommigen zeggen dat ze de kunst van de Grieken hebben geleerd. Maar hoe weten ze dat? Piranesi kan van zulke beweringen niet onder de indruk zijn. Sommige uitvindingen worden door meerdere volken tegelijk gedaan. Er wordt bovendien door schrijvers wel meer beweerd wat niet op waarheid berust, ze hebben dan iets van horen zeggen en je leest dan ook 'zoals ze zeggen' of 'zoals ze vertellen'. En hij voert Tatianus op die kort na Plinius' dood het omgekeerde zei, namelijk: 'Houdt toch op te zeggen dat gij Grieken hebt uitgevonden, wat gij hebt nagevolgd! De poëzie, de muziek en de heilige ceremoniën zijn immers onderwezen door Orpheus, en de plastische kunst door de Etrusken.' Waarmee Piranesi het idee van de inferioriteit van de Etrusken weerlegt heeft.

Nu komt Piranesi toe aan het andere punt 'dat hij in suspense had gelaten, en dat de pracht van de Romeinen toebehoort'. Hij zal aantonen dat de Romeinen een fantastische vorm van landschapskunst beoefenden. De vallei tussen Aventijn en Palatijn, die Piranesi in verband met het Circus Maximus had genoemd, moet vroeger veel dieper geweest zijn. In de loop der tijd zijn alle valleien enigszins opgevuld en de heuvels afgevlakt. Maar de vallei waar Tarquinius de grondslag van het Circus Maximus legde werd door Dionysius nauw genoemd. Welnu, bij de breedte die ze heeft, betekent dat, dat ze wel heel diep geweest moet zijn om 'nauw' genoemd te worden. Hij draaide bovendien de lagere delen van de stad. Het maken van riolen en het opvullen van valleien ging waarschijnlijk gelijk op, de beken werden in riolen opgenomen. Volgens Livius, die zich weer op annalen baseert, spendeerde Tarquinius voor de fundamenten van de tempel van Jupiter op het Kapitoel wel 40.000 pond zilver, wat meer is dan voor de fundamenten van alle andere werken bij elkaar. De grote en buitenmate indrukwekkende onderbouw met keermuren dwong bewondering af (Plinius). Bovendien herbouwde Tarquinius de muur met vierkante stenen, waarvan ieder zo groot was dat er een kar voor nodig was om hem aan te voeren. De stad had toen een flinke omvang. Quirinaal, Viminiaal en Esquilijn hoorden er al bij. Na de brandstichting door de Galliërs werd ook de onderbouw van het Kapitoel in rechte stenen herbouwd. 'Deze dingen overwogen hebbende, waaruit blijkt dat de Romeinen zonder de hulp van de Grieken voldoende aanleg bezaten om te voorzien in het nut en het decorum van het publiek, kom ik op andere, nog opmerkelijker werken van hen.' Allereerst de *Cloaca Maxima*. Plinius zegt ervan dat de riolen fantastische werken zijn 'omdat Rome zo werd tot hangende stad, onderdoor bevaarbaar': *città pensile*.¹⁹ Zeven beken werden erin gekanaliseerd en spoelden de

riolen schoon, nog vermeerderd met het regenwater van de hellingen. Soms drong ook de Tiber binnen en kolkten twee stromen tegen elkaar in. Maar hun robuuste bouw weerstond het allemaal. Hele gebouwen zijn er dwars overheen gebouwd, en als ruïnes erop gevallen. Aardbevingen schokten de grond, maar 800 jaar na Tarquinius duren ze nog steeds, aldus Plinius. Tenzelfzamen, voegt Piranesi toe, zijn ze gedeeltelijk nog in gebruik en bij de monding in de Tiber is de *cloaca maxima* goed te zien.²⁰ Het hele werk, nog uitgevoerd in drassig gebied, en rekening houdend met allerlei waterlopen, veronderstelt beslist de kundigheid van architecten om het met regels en principes duurzaam te maken.

Een tweede werk dat de pracht van Rome vermeerderde was het stelsel van aquaducten. Frontinius die er in de oudheid een beroemd tractaat aan wijdde vertelt dat voordat de Grieken door Rome waren onderworpen, van de negen beken die in Rome kwamen er drie kunstmatig heen waren geleid: de *Appia*, de *Aniene Vecchio* en de *Marcia*. Deze waterleidingen waren grotendeels ondergronds, maar deels op bogen bovengronds. Ze waren in natuursteen en baksteen gebouwd. De holten waren zo groot dat een arbeider er gemakkelijk door kon lopen. De bekleding was uitgevoerd met een specie waarvan Vitruvius de (waterdichte) samenstelling beschrijft. De overige zes waterleidingen (*Tepula*, *Giulia*, *Vergine*, *Alstetina*, *Claudia*, *Aniene Nuovo*) zijn weliswaar gebouwd na de verovering van de Grieken maar de Grieken wisten (volgens Strabo) niet wat het was om 'water te leiden'. Overigens blijkt dat deze nieuwe kanaliseringen op dezelfde wijze zijn uitgevoerd als de oudste, wat voor Piranesi hun Romeinse karakter extra bevestigt. Volgens Plinius is de overvloed van water, met de bogen, de tunnels, en het hele terreinwerk een wereldwonder.

Blijft het derde werk van de grootheid van het Romeinse Rijk, de geplaveide weg. Reeds Strabo zei dat de Grieken 'deze kunst hadden veronachtzaamd', zodat Piranesi het oorspronkelijk Romeinse karakter ervan niet behoeft te verdedigen. Als voorbeeld moge de *Via Appia* gelden, aangelegd door de censor Ap. Claudius Crassus, van Rome tot Capua geplaveid met speciale, geïmporteerde steen, zo goed gevoegd en zo hard dat ze na eeuwenlang verkeer niet de minste verschuiving, breuk of oneffenheid vertonen, aldus Procopius en vele anderen. Bovendien

¹⁹ 'Città Pensile': zie ook de voorplaat van deel IV van de *Antichità*, een bewerking overigens van de reeds genoemde plaat uit *Opere Varie* (afb. 42 en 93).

²⁰ Zoals hij op een van zijn *Vedute* die Roma toont (afb. 40). De *cloaca*

maxima bestaat ook vandaag nog en men overweegt bezichtiging door toeristen mogelijk te maken. Zie b.v. ROMOLO AUGUSTO STACCIOLI, 'Roma sotterranea: Un'altra città', dossier, in Roma, ieri, oggi, domani, (16) 1989, pp. 60-81, met name Carlo Pavia, 'La Cloaca Massima', pp. 71-72.



Disegno di città pensile, a navigato al di sotto (Piranesi)

waren heuvels ervoor geëffend en bergen doorboord. Piranesi verzoekt iedereen om te bedenken of, 'deze drie werken (zelfs als je al het andere achterwege laat) in aanmerking nemend, ze door onbeschaafted en primitieve mensen hadden kunnen worden ondernomen; en na te gaan of de Romeinen, nu is gebleken dat al die werken mensen hebben vereist van het allergrootste talent, vooral inzake architectuur, zich bij het maken ervan hebben bediend van het verstand en de kunst van de Grieken'.

Na een korte polemieek met de *Investigator*, waarbij weer (aan de hand van Strabo) wordt benadrukt dat de Grieken nalieten wat de Romeinen deden, namelijk wegen plaveien, en leidingen maken voor drinkwater en afvalwater, voegt hij hem toe dat hij meer moge houden van de Griekse tempels, maar dat het onzin is om de Romeinen een arm en ruw volk te noemen.

Het argument is echter nog lang niet beslecht. Na de praktijk komt nu de theorie van de architectuur aan de orde. 'Vitruvius zegt, en dat wil ik beamen, dat in ieder soort architectuur drie dingen nagestreefd moeten worden: stevigheid, nut en schoonheid. Wat betreft de *stevigheid* van de werken van de Romeinen, zal wat er eerder van gezegd is wel volstaan. Hoedanig vervolgens het *nut* van zulke werken was, laten we dit, ofschoon het een meer dan zeker feit is, niettemin van Frontinius vernemen: hij vergelijkt het nut van de waterwerken met de ijdelheid van de piramiden van Egypte: ja, als de Romeinen nu ook zulke opzichtige werken bovengronds hadden gebouwd, dan zou iedereen hen nu bewonderen. Blijft over de *schoonheid*; ik geloof, dat zij, wanneer het gaat om gebouwen, erin bestaat aan het hele werk een echt geëigende en passende vorm te geven, de delen met zodanig voordeel en netheid te verdelen, dat ze onderling met een zodanige regelmaat overeenstemmen, en aan het geheel een zekere natuurlijke schoonheid en tooi verlenen, die tenslotte de ogen van wie het werk bekijkt naar zich toetrekt. Maar ik geloof, dat in zulke werken hoofdzakelijk gelet moet worden op de aard en het doel, omdat, evenals de schoonheid van kinderen verschilt van die van volwassenen, evenzo in de gebouwen die ernst en waardigheid vragen, de ornamenten met groter soberheid gebruikt moeten worden, aangezien de waardigheid en majesteit zelf hen siert. Als in tere bouwwerken die er voor het plezier zijn iemand niet zoveel

soberheid zal betrachten, zal hem wellicht niets te verwijten zijn.' Zo kent Piranesi de aquaducten grote schoonheid toe. 'En wie zal haar niet in de riolen vinden, waar ze eerder in overvloed dan te weinig is', schertst Piranesi met een ondertoon van ernst.

De Grieken verdienen geen lof voor het feit dat ze zoveel prachtig marmer hadden, maar misschien voor de wijze waarop ze het toepasten. De Romeinen kan men niet verwijten dat ze dat marmer niet hadden en zich van klei bedienden.

Athene is ouder dan Rome, erkent Piranesi. Maar heeft Athene, of welke andere stad dan ook meer gepresteerd op architectonisch gebied dan Rome? Natuurlijk, toen Rome Griekenland en Azië veroverde en de weelde begon, kreeg het belangstelling voor al het andere en nieuwe dat het Oosten bood. En het was rijk en machtig genoeg om het zich te verschaffen. Maar wat hadden de Griekse steden eigenlijk te bieden? Waren de tempels er groter? Meestal niet, een uitzondering is de tempel van Diana te Ephese. Maar Ephese had er maar één terwijl Rome er talloze had. Tegenover elk van de beroemde gebouwen van Griekenland kan Rome er met gemak een ander stellen. Toegegeven, de Griekse tempels waren, zoals de *Investigator* zegt, uitmuntend beschilderd en met de kostelijkste beelden en reliëfs versierd. Maar daarmee zegt hij nog niet wat de architectuur ervan in wezen is, hij noemt slechts bijzaken: grootte, marmer, beelden, beschildering. Welnu, omvang en sier maken nog geen bouwwerk.

En als de Romeinen het allicht niet nalieten van hun veroveringen dingen van artistieke waarde en ook de kennis ervan mee te nemen, betekende dat heus niet dat dit zonder meer ingang vond, dat al het oude afgebroken werd en in de geïmporteerde stijl weer opgebouwd. Dat is onwaarschijnlijk, want ieder volk is gehecht aan de gebouwen waar men is geboren en getogen, en bovendien is er het geld niet voor. Invloeden van buiten hebben lange tijd nodig om door te zetten. Piranesi gelooft in de taaiheid van de traditie, een traditie die weliswaar zo'n vruchtbare voedingsbodem voor vernieuwing kan zijn dat ze onherkenbaar verandert, en dat slechts scherpzinnigen haar continuïteit bespeuren. De nieuwe weelde waarover de in wezen sobere Romeinen zoveel hebben gesproken vond geleidelijk ingang in de openbaarheid, terwijl het woonhuis met zijn atrium oud-Romeins bleef. Ze vonden hun eetkamers (*triclini*, een vertrek met aan drie zijden divans, om aan de maaltijd aan te liggen) in de winters een nuttige schuilplaats en in de zomer, wanneer ze die naar de hof openden, aangenaam genoeg.

Ongetwijfeld waren de Romeinen haast verblind door het marmer en wellicht voelden ze het als een soort verraad aan hun eigen bouwkunst, toen ze dit materiaal zelf gingen toepassen. Zeker weten we dat niet. De ouden schreven eigenlijk niet veel over architectuur, althans niet over het ontwerp. Piranesi vraagt

zich af hoe dat komt. Waren ze te bescheiden? 'Waarom, terwijl de oude schrijvers breedvoerig gewag maakten van de omvang van de gebouwen, de zuilen, de beelden en ook de mooiste schilderijen, lieten ze de naam van hun makers achterwege en zwegden over de architectuur zelf, die, als geest en leven van die werken, toch zeker, als zij zo hoog werd geacht, de eerste plaats in die verhalen toekwam?' Piranesi wil de feiten laten spreken als de oude schrijvers het niet doen.

Hij betoogt dat de Romeinen zeker niet alleen van de Grieken dingen overnamen. Piramiden en obeliskken kenden ze van de Egyptenaren. Wat wil dit zeggen? Ze importeerden dus geen complete architectuur, maar onderdelen. Klaarblijkelijk hielden ze van nieuwe dingen, doch ze voegden die toe aan een reeds bestaande vakkennis. Smaak, zegt Piranesi, verandert vaak door irrationele motieven. Men verworpt iets niet omdat het op zichzelf waardeloos is maar uit wispelturigheid. Dat is waarschijnlijk de Etruskische architectuur overkomen.

Maar waarom Le Roy bij zijn vergelijking van de Griekse architectuur met die van de hele wereld, de pracht van Rome verzwijgt, begrijpt Piranesi niet.²¹ Hij stelt bovendien vast dat Le Roy van mening verschilt met de *Investigator*: de laatste meent dat de Romeinen dermate onder de indruk waren van de Griekse architectuur, dat ze haar pijnlijk nauwkeurig kopieerden, terwijl Le Roy zegt dat de oude monumenten van Rome wel *alla Greca* zijn, maar onvolmaakt, omdat de Romeinen de Griekse architectuur niet nauwkeurig overnamen. Piranesi speelt op spitsvondige wijze de beide graecisten tegen elkaar uit en toont het ongerijmde van hun beweringen aan.

Dan volgt een discussie over de val van het Romeinse Rijk, de Goten en andere barbaren, toen kunst en wetenschap verloren gingen. Maar waar is de Renaissance begonnen, vraagt Piranesi; hij noemt Petrarca, Cimabue, Giotto, Michelangelo, Rafael, Bramante, Baldassare da Siena [= Peruzzi] en Palladio. Door het behoeden van het Latijn droeg de Kerk aan deze herleving wezenlijk bij. Piranesi bestrijdt de mening van de *Investigator* over de Middeleeuwen, als zouden de kunsten toen verboden of gehaat zijn. We moeten de kerken en kloosters dankbaar zijn de kunsten gehandhaafd te hebben. Maar er is ook zoiets als het individuele talent, de gave van de natuur die zeldzaam is. Als er in de Middeleeuwen geen Rafael of Michelangelo was kun je er de kerk niet de schuld van geven. 'En als de schone kunsten, elders ten onder gegaan, begonnen te herleven in Italië, waarom zou men van haar roem afdoen om die aan ik weet niet welke Grieken te geven?' Nog voor de 14-de eeuw, toen, volgens de

²¹J.D. Le Roy, *Les ruines des plus monuments de la Grèce*, 1758.

investigator, de wolk van onwetendheid optrok, begon de wedergeboorte van de schilderkunst in Italië. Dat gebeurde in Rome, waar de oude teksten bewaard en bestudeerd werden, en in zijn schoot groeiden ook de vrije kunsten weer. Dat gebeurde niet alleen door de studie van oude teksten, hoe zou dat ook kunnen, want over schilderkunst en beeldhouwkunst bestonden immers geen klassieke tractaten, en ook zonder de herlezing van Vitruvius had door Giotto de bouwkunst een nieuwe vaart gekregen. De wedergeboorte had zeer diepe wortels. Het zijn niet, zegt Piranesi, gelegenheidsinvloeden of revoluties die de kunst vernieuwen, maar tradities. Wie begint, zegt Horatius, is halverwege het werk.

Piranesi betreurt dat de Italianen, aan wie de kunsten zo zeer zijn verplicht, zelf de neiging hebben om wat van buiten komt hoger aan te slaan dan hun eigen traditie, die ze dan zelfs misprijzen. Zo ging ook het oude Rome de mannelijke schoonheid van de Italiaanse stijl verruilen voor de gladde mooitigheid van de Griekse. Vitruvius behandelt overigens herhaaldelijk de Etruskische stijl, vooral 'als we meer op de dingen dan op de woorden letten'. Immers de murenbouw, waarover Vitruvius spreekt, is Etruskisch; voor de stedebouw verwijst hij naar de *haruspices*. Als Vitruvius het over de verschillen tussen de Griekse en Italiaanse Fora heeft beschrijft hij het Forum zoals Tarquinius het bouwde: zuilengangen eromheen, beneden met winkels en kantoren, boven met galerijen voor toeschouwers wanneer er spelen zijn. En in de buurt moet een schathuis (*erarium*) een kerker en een raadzaal (*curia*) zijn.²² Bij de theaters vermeldt Piranesi ook de vernuftige tijdelijke constructies die Plinius beschreven heeft. Aan de huizen maakt hij weinig woorden vuil, ze zijn zoals overal afgestemd op klimaat en gewoonte. Piranesi wil toegeven dat in de woningbouw op een zeker tijdstip invloeden van Griekse weelde binnenslopen, maar de meeste Romeinen hielden het op het gemak. En tenslotte roept Piranesi uit: 'welke behoefte had Rome aan Griekenland, en wat droegen de Grieken ooit bij aan het voordeel van het publiek en de particulieren, hoofddoel van de architectuur?'

Als Vitruvius langer over de Griekse architectuur dan over de Etruskische spreekt, komt dat wellicht omdat, zoals Cicero zegt, de eerste overvloediger in woorden is, terwijl de ander meer waarheid bezit. En als de Romeinen tenslotte de Griekse manier verkozen (en ook de toga voor de *pallio* verruilden), wil dat niets zeggen over de verdienste van die zaken, maar over de vrijheid van die mensen. De Romeinen schiepen toen gewoon

behagen in het Griekse decor. Piranesi vaart streng uit tegen willekeur: het ornament moet passen bij het onderwerp dat het navolgt en de waarheid die het afbeeldt. Bovendien verschilt de architectuur van de andere kunsten. Een dichter of een schilder mag vrij zijn in zijn fantasie, de architect 'heeft zijn methode en zijn zekere grenzen'.

De kunsten volgen de natuur na. Voor de architectuur geldt dat aldus: ze stamt van de waarheid die is gelegen in het primitieve wonen. Maar voor Piranesi is het hutje geen model, de essentie ligt in de problematische ontwikkeling. Na een terzijde waarin hij de oorspronkelijkheid van de Grieken aanvalt (in Genesis is er reeds sprake van de eerste stad en de eerste huizen; Noach zal deze kunst over de aarde hebben verspreid; de Grieken zijn, evenals de Etrusken, God dank verschuldigd), zegt hij dat deze kiemen van architectuur uiteenlopende lotgevallen kenden. Vitruvius spreekt van de hutjes die de eerste mensen maakten. Noodzaak en rede wezen de weg. In ruwe lijnen zie je architectuur ontstaan en kolommen en pilasters uit stammen en takken groeien. In een uitgebreide verhandeling betoogt Piranesi dat allerlei volkeren (Chaldaeërs, Doriërs, Korintiërs) verschillende vormen ontwikkelden. Vervolgens komt hij op de theorie terug en scherpt de problematiek van het ornament aan. Gaat het om verfijning en rijkdom, of om verbetering en duurzaamheid? Het is zoals met beeldspraak: die moet met de waarheid, waarover ze een fabel vertelt, gelijkenis vertonen. Een gebouw moet in waarheid ontspringen, matiging in versiering is het beste, een redelijk werk is het beste ornament.²³ Een huis met ornamenten overladen, vooral als ze niet aan de aard van het gebouw zijn aangepast maar louter virtuoos en capricieus zijn, mag geen huis meer heten. Ornamenten gaan elkaar bij overdaad verdringen, en de ontwerper raakt verstrikt in het zoeken naar alsmar nieuwe dingen. Vaak is het hoe naakter des te indrukwekkender. Piranesi stelt de waardigheid van een bij de platen opgenomen Egyptische sokkel ten voorbeeld, die door de uitgekende verhoudingen van plint en bovenlijst groter lijkt dan wanneer hij ook een zijlijst had gehad. De Egyptenaren streefden naar majesteit, de Grieken naar plezier. Ja, 'de Grieken hebben met hun concentratie op ornamenten en onderverdelingen en

²²Met deze in het onderschrift aldus benoemde gebouwen rust Piranesi in de Prima Parte ook zijn ontwerp voor een Kapiteel uit, plaat 10.

²³Deze stelling lijkt in strijd met Piranesi's eigen ornamentiek. Eerder heeft hij al gepleit voor vrijheid bij private gebouwen. Dat is een vrijheid die hij in zijn schoorsteenmantels en vazen ten volle zal benutten. Maar ook zijn openbare gebouwen vertonen veel 'onredelijke' ornamenten. De illustra-

ties in Della Magnificenza zijn zelf toonbeelden van ongeremde versierlust. Ik kom hierop terug, maar in het algemeen hebben Piranesi's teksten iets anders te zeggen dan zijn platen, ze zijn niet tegenstrijdig, maar ze dekken elkaar ook niet.

insnijdingen van onderdelen, wellicht te zeer gehecht aan ijdele bekoring, maar te weinig aan ernst'.²⁴

Le Roy stelt tegenover de Egyptische ronde zuilen met een simpele voet en kop die de bomen navolgen, en die ze vervolgens hebben opgesierd met allerlei vormen, de Griekse zuilen die organisch tot orden gerijpt zijn. Maar, zegt Piranesi, de Egyptenaren hadden alleen het sublimen en grootse op het oog, daarom zijn hun zuilen stoer. En dat de ornamenten 'crop' liggen, welnu dat is juist typisch architectonisch.

Piranesi benadert de theorie die hij in de *Parere* en de *Diverse Maniere* zal ontvouwen. Men moet in de eerste plaats letten op de proportie van de delen, de lichamen zo heel mogelijk laten en niet teveel detailleren in kapitelen en andere onderdelen. Met andere woorden, Piranesi weigert de 'oplossing' van de tectoniek in het ornament, weigert het 'organische' ornament, maar bepleit gelaagdheid van beide. Hierin neemt hij afstand van de Barok, maar groter nog is zijn afstand tot de graecisten. Piranesi is niet tegen ornamenten, wel tegen 'overdaad' (in Barokke zin) en tegen ornamentalisering die zich rechtvaardigt als organische vertaling van de tectoniek, als afbeelding van een constructief onderdeel (Neoclassicisme).

Piranesi polemiseert met het Korintisch kapiteel: een mandje met acanthusblad – 'een mandje? juist op het punt waarop het meeste gewicht rust!' – een anomalie waarvan hij de door Villalpando beschreven tempel van Salomon, die ook met loof versierde kapitelen had, uitzondert. In een polemieek met de antropomorfe verklaring van de verschillende zuilen (Dorisch = man; Ionisch = vrouw; Korintisch = meisje) slaat hij de satyrische toon aan die de hele *Parere* zal kenmerken: 'En dan verwondert het me wel, hoe men er ooit toe kwam op de Korintische zuil een mandje te plaatsen, wanneer het heet dat deze een jonge maagd voorstelt: ofwel de maagd is onthoofd, ofwel het hoofd is plotseling in een mandje veranderd.' In gelijke trant foect hij tegen kariatiden en dolfijnen in gebouwen. Geen enkele ontstaansmythe is een rechtvaardiging. Als we het over oorsprongen hebben moeten we op onze hoede zijn.

De Dorische orde is de oudste, de Grieken hebben haar niet zelf uitgevonden, wel de Ionische en Korintische, maar, vraagt Piranesi, wat stelden die uitvindingen voor? De Ionische krul trekt in feite de lichte boog van de palmbladen in de kapitelen of friezen van de tempels van Palestina door. Piranesi vindt dit geen verbetering. In architectuur horen lijnen recht te zijn, loodrecht of horizontaal. Men heeft in de loop der tijd naar

variatie gezocht, maar de rechte lijn laat zich evenmin als het menselijk gelaat straffeloos veranderen; het mateloze verlangen naar nieuwigheid zal bekoelen 'als men erkent hoe nauw de grenzen van het menselijk vernuft zijn, aan gene zijde waarvan onmacht is'. Overigens bedoelt Piranesi niet dat je nooit bogen mag gebruiken of mag afwijken van de rechte lijn. Hoe zou je anders een koppel kunnen bouwen. Bogen zijn een schone uitvinding, sterker dan zuilenorden. Je moet alleen de architectonische wetten erkennen. Zo zijn tympanen, obelisk en piramiden niet geschikt om een last te dragen, je moet er niets bovenop zetten. Na enkele voorbeelden concludeert hij: 'Uit het tot nog toe gezegde is gemakkelijk af te leiden dat het in de architectuur veel beter is, om, wanneer de noodzaak niet anders vereist, je van rechte en loodrechte lijnen te bedienen in plaats van ronde en gebogen te gebruiken, welke, ofschoon ze meestal de ogen bevredigen, niettemin moeilijk zijn toe te passen zonder schade aan de architectuur en ook de waarheid.'

Na de Griekse versieringen en krullen te hebben ontmaskerd als schijn die afbreuk doet aan de tectonische logica van de architectuur, gaat Piranesi over op de Dorische orde die door haar elgante stoerheid het meest lijkt te voldoen aan de simpele waarheid van het verticale oprichten en het horizontale overspannen. Maar juist in de elegance schuilt iets verraderlijks. Bladzijden lang verzamelt hij argumenten tegen de door *triglifien* (drie kerfjes) geregelde maatvoering (modulatie) van de Dorische orde. Villalpando en Ezechiël zeggen dat bij de tempel van Salomon in Palestina de grote balken van het plafond uit de voorgevel staken. De Grieken hebben dit niet goed toegepast: ze doden de *triglifien* ook aan de zijgevel. Piranesi somt de mogelijkheden op die de plaats van de *triglifien* zouden moeten legitimeren: de balken lopen van voor naar achter, of van links naar rechts, of er is misschien een rooster met randbalken, en hij illustreert dit (plaat 23). Een hoektriglif zou in het eerste geval alleen kloppen als er diagonale balken waren, maar dat is niet logisch omdat je lange balken krijgt die juist middenin door versnijding worden verzwakt. Bij een rooster met randbalken zou je weer juist alleen op de hoeken *triglifien* verwachten. Hoe je het wendt of keert, de Dorische orde strijdt met de waarheid. Een tweede probleem is, dat de *triglif* als ornate afbeelding van het kopse eind van een balk toch recht boven de kolom moet zitten; maar je ziet dat die regel door het van hoek tot hoek lopende ritme van de *triglifien* en metopen wordt verstoord, wat weer wordt verholpen door het schuiven met de *intercolumnia*. Om het ene euvel te bestrijden, ontstaat een ander. Piranesi vervolgt zijn diatribe en toont nog andere wanverhoudingen tussen de overspanning en de opstand aan; het wil tussen kolommen en balken niet boteren, althans in de schijn die de Dorische orde ophoudt.

²⁴De platen van Piranesi's verhandeling vooral ornamenten. Plaat 6 b/m zo geeft voorbeelden van de ornamentiek die de Romeinen importeerden uit

Griekenland, en die zij volgens Piranesi overtroffen na ze gekopieerd te hebben, iets waarvoor hij ook naar de Antichità verwijst.

²⁶We zullen deze min of meer corrupt geëerde zin uit het artikel 'Goût' van de Encyclopédie van DIDEROT EN D'ALEMBERT opnieuw tegenkomen in de Parere. De Encyclopédie van 1757 telt drie artikelen over 'Goût', van Voltaire (betreft de literatuur), van Montesquieu en van d'Alembert. Het artikel van MONTESQUIEU, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, is een fragment gebleven essay, postuum en met eerbied door de samenstellers geplaatst. Filosofisch begonnen met het onderscheid in drie soorten genoevens voor de geest, ten eerste die hij put uit zijn pure bestaan, ten tweede die hij haalt uit zijn vereniging met een lichaam, ten derde die voortkomen uit vooroordelen, gebruiken, gewoonten en instellingen (de eerste twee zijn natuurlijk, de tweede aangeleerd), stelt Montesquieu dat, ofschoon men in de oudheid geen onderscheid maakte tussen goed en schoon, noch tussen wat de dingen inherent is en wat gewaarwordingen in ons zelf zijn, het nodig is onze ziel te onderzoeken om het plezier dat we beleven te begrijpen. Dat plezier bestaat in ideeën die we oproepen (van grootheid, volmaaktheid, bestaan, algemeenheid, aantal, vergelijking). Maar het is beperkt door de afhankelijkheid van de bouw van ons lichaam, de aandacht die we vermogen op te brengen en de mate van scherpzinnigheid. Aangezien aan onze opmerksaamheid grenzen zijn, moeten bijvoorbeeld architectonische objecten niet te ingewikkeld zijn om genietbaar te zijn. 'Si notre âme avoit été plus distincte, & notre âme capable d'embrasser plus de choses à la fois, il auroit fallu dans l'Architecture plus d'ornemens.' We houden van uitgestrektheid en veelheid. Maar orde is nodig om verwarring, vernedering, teleurstelling en afmatting te voorkomen en te zorgen dat de geest aan de ene kant iets kan onthouden, aan de andere kant iets kan voorzien. Orde mag ook weer niet vervelen. Maar niet alle afwisseling is afwisselend. Montesquieu neemt de Gotiek als voorbeeld, 'de verwarring van de ornamenten vermoeit door hun kleinheid', nergens mag het oog verwijlen. En nu

komt de these die Piranesi zal verwerpen. '*Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit, & l'âme est embarrassée, comme quand on lui présente un poème obscur.*' Montesquieu stelt tegenover de Gotiek de oude Grieken en het is te begrijpen dat Le Roy hem daarom graag aanhaalde. 'L'Architecture grecque, au contraire, paroît uniforme, mais comme elle a les divisions qu'il faut & autant qu'il faut pour que l'âme voye précisément ce qu'elle peut voir sans se fatiguer, mais qu'elle en voye assez pour s'occuper; elle a cette variété qui fait regarder avec plaisir.' Het artikel definieert een elegante, haast aristocratische smaak (vooral waar het 'gratie' betreft: 'Une femme ne peut guère être belle que d'une façon, mais elle est jolie de cent mille'), doch het innerlijk onderzoek van plezier is burgerlijk. Interessant is de wijze waarop het sublieme aan de orde komt. 'Bij welopgevoede mensen en die een grote geest hebben zijn de ideeën of nafef (tussen het edele en het volkse), of edel (groot, waardig) of subliem.' Hier breekt het artikel af. In een kort artikel over Goût en Architecture brengt een zekere Landois het genie ter sprake: een architect moet genie van nature hebben maar smaak door studie. Het lijkt of Piranesi de distincties van de Fransen te academisch vindt. Overigens moet ik aannemen dat hij de tekst van de Encyclopédie zelf niet heeft gekend, want anders had hij zijn lezing ervan wel in een spitsvondig betoog tegen Le Roy vervlochten. Ofschoon niets erop wijst dat Piranesi's kennis van Montesquieu uit de eerste hand was, is hun verwantschap duidelijk, vgl. CHARLES DE MONTESQUIEU, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, 1734. Dit levendige tractaat over politieke en civiele geschiedenis werd door de auteur sterk gewijzigd in 1748, het jaar dat zijn beroemde *L'Esprit des Lois* verscheen. De belangrijkste parallel betreft de openbaarheid. In hoofdstuk 1 van *Considérations*, zegt hij dat Rome aanvankelijk niet een stad was zoals we dat gewend zijn. Het was meer een plaats waar men zich met zijn vee, graan en

Wat is de essentie, het oppervlak of de diepte? Piranesi speelt de spanning tussen huid en ingewand helemaal uit. Triglifien en metopen zijn ornamenten die de waarheid moeten navolgen. Misschien zou het beter zijn dat ze dat niet doen en hun eigen verloop kiezen, en dan oppassen om niet tussen beide te komen in belangrijke zaken, zoals stevigheid of duurzaamheid. Toch gebeurt dat bij de Grieken. Zo wordt de architraaf te klein gedimensioneerd: een halve moduul van de kleinste doorsnede van de zuil is volgens Vitruvius haar hoogte, terwijl de architraaf de belangrijkste overspanning draagt! Vitruvius staat om optische redenen eventueel een hogere architraaf toe. 'Dus vonden de Grieken het normaal om in ieder soort architectuur zwakke en slappe architraven te gebruiken.' En ofschoon Le Roy in Griekenland niet zulke architraven heeft gevonden, gelooft Piranesi dat hier de tekst van Vitruvius meer waard is dan de vondsten van Le Roy. Want het gaat om het voortleven van (verkeerde) ideeën. Vitruvius geeft deze regels niet als de zijne, maar als overgeleverd uit oude voorschriften. Zo deden dus de Grieken hun intrede bij de Romeinen! Piranesi voegt nog een subtiële uitleg van Vitruvius toe, namelijk dat architraaf en fries, in schijn twee leden en aldus de ogen bevredigend, in wezen een massa hadden kunnen vormen, met een solide doorsnede de mechanica gehoorzaamend. Maar dan had Vitruvius het ook wel gezegd. Nee, de Dorische orde klopt niet. De maatvoering met triglifien en metopen belet bovendien haar toepassing op onregelmatige plekken. Je kunt er geen grote overspanningen mee maken.

Aangezien de Dorische orde dicht bij de Etruskische of Toscaanse staat, is zij voor Piranesi interessant. De Dorische orde zou de logica van een hut met vier palen en een zadeldak hebben. Is dat de wijsheid die Le Roy aanprijst, dat de prachtigste tempels geen andere oorsprong hebben gehad dan de koppeling van vloerbalken en daksporen, die de Grieken aan de zijkanalen van de hutjes opmerkten? Het ging hun kennelijk om het genoegen van het oog en niet om stevigheid. Uit behoefte aan weelde verkozen ze ook marmere bekleding boven dragende steen. 'Maar als we eens op de ernst zouden letten, hoeveel meer zouden wij waarden die eenvoudige majesteit van de muren die zichzelf als ornament genoeg is, dan dat vreemde mengsel van marmersoorten en kleuren.' Le Roy preekt de Griekse architectuur omdat ze een perfecte oorsprong heeft waarvan ze zich niet heeft verwijderd: het hutje. Maar was hun architectuur wel zo eenvoudig en eenvormig als Le Roy het deed voorkomen? Het is de omgekeerde wereld, als hij de Romeinse architectuur een citaat van Montesquieu voorhoudt: 'Een al te gedetailleerd gebouw is een raadsel voor het oog, zoals een verward gedicht dat is voor de geest.'²⁵

Ook wanneer Piranesi overgaat op de Toscaanse orde moet hij

afgaan op Vitruvius, aangezien de Etruskische monumenten zijn vergaan, en hij reconstrueert aan de hand van de tekst een Toscaanse tempel. Perrault had dat vergeefs geprobeerd, hij vond de tekst onbegrijpelijk. Dat ligt volgens Piranesi meer aan de duisterheid van de geest van de interpretator dan aan Vitruvius. Piranesi toont zich een waar puzzelaar. Hij betreft er zijn vondst van een volgens hem Toscaanse kolomvoet bij (*Emissarium* van het Albaanse Meer). In de opstand is hij het wel eens met de lezing van Perrault, maar in andere dingen verschilt hij van mening. Hij laat zien dat Perrault de tekst niet goed heeft gelezen. Piranesi voert een 'diepe' lezing uit: hij combineert opstand en overspanning door orthogonale projecties die hij vervolgens in aanzichten ontbindt. Tot in de details bespreekt hij het dakoverstek, opdat de kwestie van de drup of de goot niet hangende blijft. Overigens pretendeert hij geen exacte reconstructie te hebben gegeven. 'Bij het onderzoek van de mening van Vitruvius heb ik me bij gebrek aan beter van gissingen bediend: ik beweer echter niet dat het onomstotelijke waarheden zijn, als een schot in de roos. Maar ik wil in zoveel duisterheid van woorden mij liever houden aan dat gezegde van Horatius: "Als ge iets beters hebt gevonden, zeg het me onomwonden; zo niet, doe het dan hiermee, net als ik."'

Piranesi wil een lans breken voor de schoonheid van de Toscaanse orde. Vindt men het brede overstek en de goten niet mooi, vindt men de zuilen te laag en het geheel te gedrongen? Maar waarom zou alleen hoog en slank mooi zijn? Wie heeft er gelijk? Het is als met de natuur, die aan sommige vogels grote vleugels heeft gegeven, aan andere kleine. De waarde van de zuilen zit in het doel waarvoor ze zijn gemaakt. Hun proportie moet overeenstemmen met de zwaarte van het gebouw dat ze steunen. Wie uit liefde voor een vage schoonheid te veel uit is op gracieuze proporties, maakt maar bouwvallen en geen bouwwerken, besluit Piranesi streng.

buit verzamelde. Er waren geen straten, er kwamen slechts wegen samen. Er was geen orde in de woningbouw, de openbare ruimte was essentieel. Maar de grandeur van Rome bleek weldra in zijn openbare gebouwen. De machtigste werken zijn al onder de koningen verricht (waarbij Montesquieu evenals Piranesi naar D. van Halicarnassus verwijst). En in hoofdstuk 4 heet het dat in Rome degenen die openbare ambten vervulden nog lang onkreukbaar waren, en dat gemeengoed het hoogste goed was. Iedereen gehoorzaamde bovendien de wet. 'Niets is machtiger dan

een republiek waar men de wetten niet uit vrees, niet uit verstand, maar uit hartstocht gehoorzaamt.' Hij schrijft in *L'Esprit des Lois*, waar de Romeinen een spiegel voor de eigen tijd vormen ('On ne peut jamais quitter les Romains: c'est ainsi qu'encore aujourd'hui, dans leur capitale, on laisse les nouveaux palais pour aller chercher des ruines.'), dat de soberheid van de particuliere uitgaven de weg effende voor de openbare. 'Pour lors la magnificence et la profusion naissaient du fond de la frugalité même.'

Overigens varieerden de Etrusken hun tempels genoeg en Piranesi somt allerlei ornamenten op. Sommigen achten de Toscaanse orde inferieur omdat ze op de Dorische lijkt. Maar dat is geen reden, want in de architectuur zijn alle vormen verwant. Alle moeten ze het stevige met het nuttige combineren, 'onder voorbehoud van het elegante, waarin ze het meest plegen te verschillen, omdat niet aan iedereen dezelfde dingen behagen en schoon toeschijnen'. Overigens betekent de gelijkenis van de Toscaanse en de Dorische orde niet dat de eerste van de laatste is afgeleid. 'En eigenlijk twijfel ik er niet aan, dat het oorspronkelijk concept van architectuur, door God bij de eerste vaders ingefluisterd, en door hen aan het nageslacht overgeleverd, voornamelijk schitterde in de toren van Babel, en daarna in de bouw van de tempel van Jeruzalem.' De uitzaaiing geschiedde uit Babel min of meer tegelijk over Egypte, Palestina zelf, Griekenland, en Toscane, waarbij hij vermoedt dat de zeevarende Pelasgen de rol van verspreider speelden. Na deze opmerkelijke bevestiging van het kosmopolietische karakter van architectuur, duikt Piranesi weer in de problematiek van de maatvoering en ornamentiek van de orde. De Toscaanse heeft een veel constructievere logica dan de Dorische. Is de *mutulus* (volgens Piranesi, naar analogie van *mutilare*: een 'afgezaagd' uiteinde) nu het uiteinde van een vloerbalk of van een dakspoor? Aan het timpaan, waar *mutuli* voorkomen, behoren echter geen daksporen maar gordingen. 'Maar laten we, om niet meer tijd te verliezen omtrent een ding van zo weinig belang, liever trachten te begrijpen waarom de Heer Le Roy van de Grieken heeft gezegd dat ze eerst zulke wijze hutjes hadden gebouwd dat ze die voorgoed konden navolgen. Wat voor wijsheid is er nodig om hutjes te bouwen die iedere boer vandaag nog kan bouwen? De vroegste hutjes waren trouwens rechthoekig of rond. En inderdaad waren de eerste tempels ook zo. De vorm bleef, maar dat kan geen zinnig mens toch beweren van de maatvoering, de ordening van traveeën, enzovoort? En als het eerste model, het hutje, zo perfect als een tempel was, waarom wijzigde de Dorische orde dan in de loop der tijd haar proportie, en waarom ontstonden er in het algemeen nog andere ordenen?'²⁶

Moeten de Grieken nu worden geprezen om al hun inventies of om het vasthouden aan een eenvoudig model? Op dit dilemma laat Piranesi de nuchtere vaststelling volgen dat elke stijl zich aan de principes van de bouwkunst heeft te houden anders storten haar gebouwen in, zijn ze onbruikbaar, of zien er niet uit. De stevigheid ligt in de aard der dingen. Nut en bruikbaarheid hangen af van de gewoonten van een volk. 'Wat betreft

²⁶Piranesi impliceert dat een perfecte oorsprong ontwikkeling in de weg staat, en omgekeerd, dat een creatieve ontwikkeling haar oorsprong niet

gehoorzaamt. Het vasthouden van een eenvoudig model blokkeert de inventie, een stelling die in de *Parere* terugkeert.

de *élégance* van het voorkomen, erken ik dat er enig verschil kan bestaan, een verschil dat afhangt van het vernuft van de kunstenaars en de smaak van de bewoners.²⁷

De Etruskische architectuur is volgens onze redenaar zichzelf gelijk gebleven. Maar toen in Rome alles wat nieuw was in de smaak begon te vallen, en de Griekse architectuur in de mode kwam, werden architecten gedwongen hun oude gestrengheid af te leggen.

Piranesi's betoog staat vol paradoxen en dilemma's. Zo voert hij een in Perugia bewaard kapiteel aan, het vertoont acanthusbladeren waarop meisjeshoofden zitten. Vermoedelijk is het van later datum dan de Korintische orde. Als de Etrusken hem hebben gemaakt bewijst het hoe goed ze de Griekse manier eigen hebben weten te maken. Als de Grieken hem hebben gemaakt is dit weer een aanwijzing voor de continuïteit van hun manieren. Laten de graecisten maar kiezen welk argument hun het meeste behaagt! Piranesi kruipt graag in de huid van de tegenstander, lokt hem zo uit de tent en stelt hem dan bloot aan een regen van vragen, of aan één vraag, die van de sfinx.

Piranesi vindt de argumenten en beweringen van de *Investigator* en Le Roy loos, ze voeren geen bewijzen en bronnen aan, zelfs geen gissingen. Bovendien vertoont hun argumentatie leemten, ze nemen hun veronderstellingen voor waarheden aan, en trekken overijlde conclusies. Eerder dan zelf met stellingen aan te komen, ontrafelt Piranesi pagina's lang het betoog van zijn tegenstanders. Zo beweert Le Roy dat de Etrusken geen nieuwe orde wisten uit te vinden. Maar waarom kreeg hun orde dan wel een eigen naam? En waarom zou Vitruvius zoiets hebben verzwegen? Vitruvius is heel wat welwillender ten aanzien van de Etrusken dan de bittere Le Roy. Piranesi schept er genoeg in de subjectiviteit van alle waardeoordelen aan te tonen, maar zijn meest ironische analyses zijn nog wendingen op een onderstroom van ernst. Hij meent dat de cultuur en de moraal relatief

zijn, maar dat het ideaal absoluut is. Zo moeilijk het is die te omschrijven, zo makkelijk is het de relativiteit te demonstreren. 'Wie vervolgens [de Etrusken] verwijt nooit andere ornamenten te hebben willen maken, zou naar mijn mening eveneens de Japanners of de Chinezen dwaas en onbeschaafd noemen, wanneer ze zouden weigeren een uit Europa meegebracht ontwerp voor een huis te bouwen.' De ene vindt iets mooi, de andere niet, wij houden van onze dingen, zij van de hunne. 'In dat soort oordelen telt niet het ding zelf, aangezien er niemand is die het waarachtig kan beoordelen, maar geeft de gewenning van de ogen en de eigen overtuiging de doorslag; zodat het mij voorkomt dat hij die de Etruskische architectuur belastert omdat hem de Griekse behaagt geen enkel gelijk heeft.'

Piranesi heeft een grote tolerantie ten aanzien van de smaak, maar niet ten aanzien van de waarheid. Hij vervolgt zijn betoog met het weerleggen van enkele beweringen over de Etruskische bouw van stadsmuren.

De Etrusken kenden de kunst van vestingwerken al voordat ze de Grieken leerden kennen. Het lijkt er eerder op dat ze het aan de Grieken hebben geleerd. Overigens vereisten vestingwerken natuurlijk boogconstructies, voor poorten bijvoorbeeld. Dat hebben ze dus ook niet van de Grieken. Bezie ook eens de *Cloaca Maxima* en het *Emissarium* van het Albaanse meer, de eerste onder Tarquinius Superbus, de tweede in het jaar 356 van Rome gebouwd. Ze verraden een langdurige bekendheid met boogconstructies, iets wat de Romeinen van hun Etruskische voorouders moeten hebben geleerd.

Piranesi vleit zich overigens niet Le Roy er toe overgehaald te hebben de Etruskische architectuur te gaan bewonderen, want hij is naar iets zuivers op zoek, iets wat hij verloren waant, en niets kan zijn smart verzachten dat hij die architectuur nergens vindt.

Le Roy's werkje, zegt Piranesi, hoeft niet volmaakt te zijn om verdienstelijk te zijn. Het heeft, zoals is aangetoond, gebreken, maar heeft het verdiensten? Le Roy wil niet te rade gaan bij Vitruvius, terwijl die op architectuurgebied toch de enige oude auteur is, en ofschoon hij niet zelf de Griekse tempels heeft opgemeten, heeft hij de opmetingen en kennis van de Griekse architecten en theoretici uit eerste hand. Le Roy wil evenmin zijn licht opsteken bij de monumenten van Rome, want daarvan zouden er te weinig zijn. Dus de monumenten van Griekenland. Maar ook die zijn voor het merendeel verwoest, we weten meestal zelfs hun plek niet meer. Niettemin zouden er de allerprachtigste orden over zijn en die heeft Le Roy in zijn boek met tekeningen getoond, 'enige waarvan trouwens zodanig zijn dat ik, eerlijk gezegd, wel het landschap goed schijn te zien maar niet het monument dat eraan wordt toegekend', merkt Piranesi schamper op.

²⁷Piranesi staat aan de vooravond van twee grote ontwikkelingen waarvan hij wellicht in het oude Rome een vermoeden zag oplichten: de ontwikkeling van de burgerij die als de algemene klasse uit de klassenstrijd (tegen clericus, adel, boeren en proletariaat) tevoorschijn komt, een klasse van stemhebbende burgers voor wie een eigen smaakoordeel even belangrijk is als vrije meningsuiting; en ten tweede de ontwikkeling van wetenschap en techniek, die enerzijds met nieuwe bouwmaterialen, anderzijds met snelle transportmiddelen komt,

zodat het aanzien van de stad open en transparant wordt. Bij dergelijke ontwikkelingen is het funest als de theorie de inventie van de architectenstand vernauwt en blokkeert, of door gebrek aan integrerend vermogen terrein aan anderen prijsgeeft. In een gevorderde beschaving moet de architect intellectueel en artistiek zijn en zich opmaken voor de confrontatie met de stad. 'Qui vis architecturam para urbem': 'Wie architectuur wil bereide zich voor op de stad', zou je in een variant op het bekende gezegde kunnen zeggen.

Le Roy zegt dat in de Renaissance de architecten de klassieken nog niet goed kenden, ze kwamen immers nooit in Griekenland.²⁸ En hij stelt voor om eerst alle brokstukken van Griekse architectuur in Griekenland zelf, maar ook in Azië en in Rome te bestuderen, vervolgens Vitruvius' voorschriften te raadplegen, en ten slotte de meningen van de beroemdste architecten te toetsen. Piranesi trekt dit project om de architectuur te herijken in twijfel. Wie heeft er zoveel tijd, zoveel geld, ja de lust om dit allemaal te ondernemen? Bovendien is het tot mislukken gedoemd: de ene zal dit, de andere dat zeggen, want zo gaat dat met mannen met een temperamentvolle geest. Men zal het niet eens worden en beslist ook met Le Roy zelf van mening verschillen. Hij misprijst nu de Romeinse monumenten en bejubelt de Griekse, denkt hij soms dat men hem dat zal nadoen? Eerder in tegendeel, meent Piranesi.

Le Roy brengt ons trouwens vreemde dingen uit Griekenland: een gedrongen kolom, met een proportie van 1 : 5, die cannelures heeft, maar voor het grootste gedeelte glad is, op een klein stukje onder en boven na; hij lijkt ingepakt als een boer in een grof zomertuniek! De tempel van Minerva van Athene [het Parthenon] vertoont blijkens de tekeningen van Le Roy gebreken, maar hij verzwijgt ze. In de tekening, die hij overneemt, wijst Piranesi erop, dat de buitenkolommen niet tegenover de binnenkolommen staan. Hetzelfde gebrek aan regelmaat zie je in de tempel van Korinthe, geen toeval dus. Daar noemt Le Roy het gebrek overigens wel, maar excuseert het zoveel mogelijk met het argument dat de Grieken een doorlopende kolonnade aan de buitengevel wilden en daarom de *cella* los daarvan vorm gaven. Piranesi roept uit dat dit geen architectuur meer is. Moeten we willekeur boven wet stellen? Hij geeft toe dat er, zolang de Grieken de zuilen zo dicht op elkaar plaatsten, voor de stevigheid geen gevaar bestond. De Romeinen hielden zich aan gelijke *intercolumnia*. De Grieken hadden de neiging om eerst aan de ornamenten te denken, en dan aan de architectuur. Volgens Le Roy ziet de beschouwer die onregelmatigheden niet eens. De Romeinen en latere architecten, zoals Palladio en Vignola, hebben altijd de zuilen van de binnen- en buitenorde laten corresponderen. Is er een goede reden waarom de Grieken van die regel afweken? Le Roy geeft geen andere reden dan de triglifien waarvan ze het ritme om het hele gebouw wilden laten doorlopen (wat nog onredelijk is ook). Dus, snuift Piranesi, in plaats van een argument uit de diepte van de kunst één uit het oppervlak; 'dat wil zeggen dat de Grieken meer op de ornamenten dan op de architectuur hebben gelet'. Ze hadden natuurlijk veel

logischer oplossingen kunnen bedenken, de triglifien van het fries halen, of althans van de hoeken; de gevels wat verlengen, of wat dan ook. De Romeinen hebben ook toen ze de Griekse architectuur hadden geleerd zulke fouten niet gemaakt, 'maar hebben gemeend haar te moeten verbeteren met hun eigen reeds van de Etrusken geleerde bouwregels'.

Terwijl Le Roy of negeert of excuseert wat de Grieken fout doen vindt hij in de Romeinse werken 'een ik weet niet wat om aan te merken'. Wat Piranesi zelf in Rome kent is gemaakt met de regels van de symmetrie, doch Le Roy laat na iets concreets aan te wijzen. Piranesi wijst zijn tegenstander op de zoveelste inconsequentie, de *mutuli* in een zekere tempel van Theseus die, aangezien ze zouden stammen van de daksporen, niets te zoeken hebben in het timpaan, immers het voorvlak van een zadeldak, terwijl bij een schilddak, waar de daksporen aan alle kanten zitten, een timpaan niet voorkomt. Telkens wanneer Piranesi benieuwd is naar een of andere reden, opgediept uit de ingewanden van de kunst, krijgt hij een oppervlakkige tautologie te horen (de *intercolumnia* verschuiven wegens de triglifien wier onregelmatigheid weer is veroorzaakt door de kolommen omdat de triglifien op de hoek zitten).

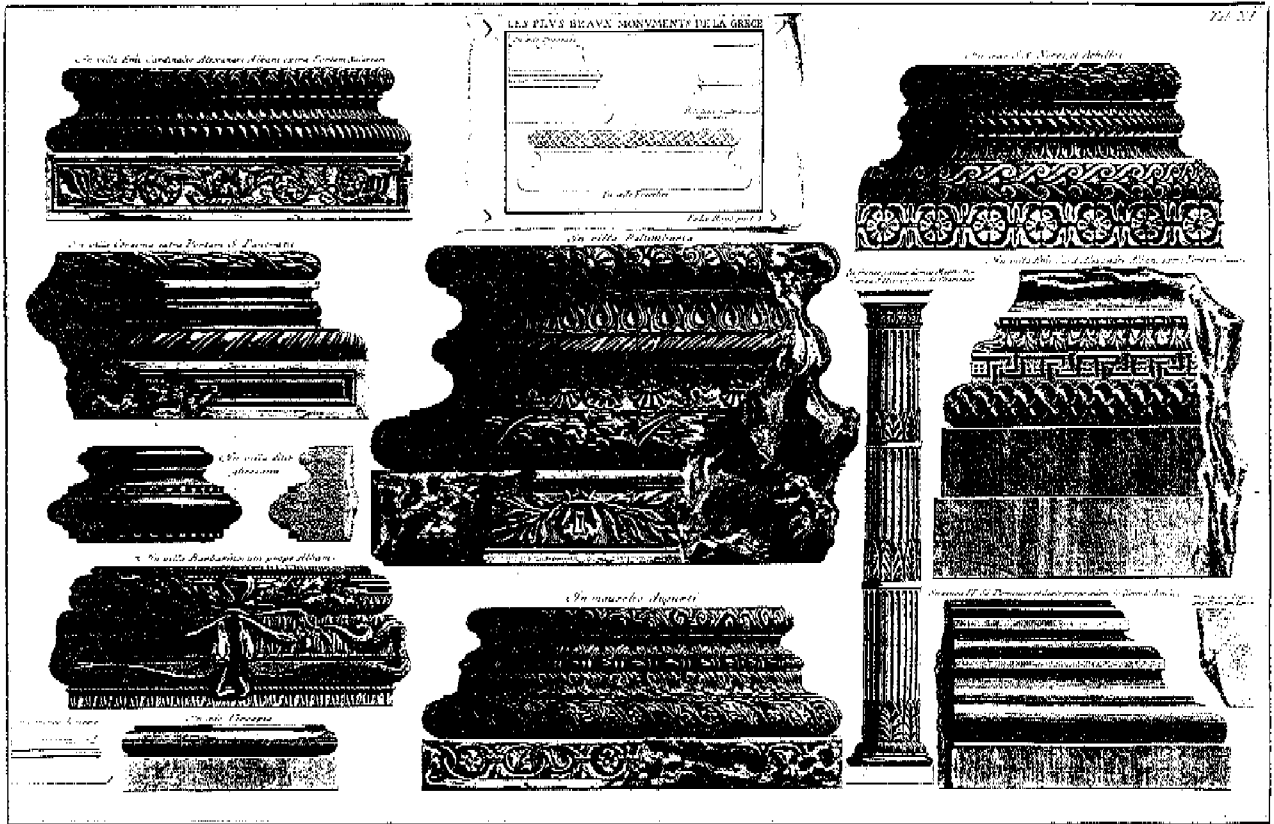
Het is niet alleen de logica die Piranesi betwijfelt, ook de tekeningen van Le Roy gelooft hij maar half. In de reconstructie van de Propylaeën betoont deze zich een groot architect, maar Piranesi vindt het er helemaal niet oud uitzien.

Ten slotte kan Piranesi zich uitleven op een analyse van het Erechtheion, een hybridisch gebouw dat, weinig aangetast door de tijd, een welsprekend getuigenis is van de Griekse versierlust maar elk idee van zuiverheid tegenspreekt. Piranesi heeft het zelfs over perversiteit, en roept uit dat de hemel verhoede dat deze willekeur ooit in Rome terechtkomt. Maar helaas, dat is nu juist wel gebeurd en we ondervinden het tot op de dag van vandaag. Piranesi gebruikt het woord '*licenza*', dat, anders dan '*libertà*', niet de vrijheid in de zin van onafhankelijkheid maar in de zin van willekeur betekent.

Overigens betekent die invoer van Griekse architectuur in Rome ook dat we er de mooiste voorbeelden kunnen vinden. Piranesi bespot Le Roy's voorbeeld van 'een van de schoonste kapitelen' door er op een plaat van eigen makelij rijker gevormde uit Rome tegenover te stellen (afb. 44). En daarmee betoogt hij dat het vergeefse moeite is om je in te schepen naar Athene. Rome bezit alles, het eerbiedwaardigste, het charmantste en het ernstigste. Veeleer dan sober, zoals Le Roy zegt, zijn de voorbeelden die je in Rome kunt vinden overladen. Nee, er is weinig reden om naar Griekenland te gaan, een onveilige reis. Een zekere Dalton, die reeds in 1751 zijn tekeningen het Erechtheion had gepubliceerd had Piranesi toevertrouwd dat de kariatiden middelmatig waren, en had eigenlijk gevonden dat als alles wat

²⁸Griekenland was door de Turken bezet. In Piranesi's tijd vormde deze vreemde overheersing overigens niet

zo'n groot beletsel meer om Griekenland te bezoeken.



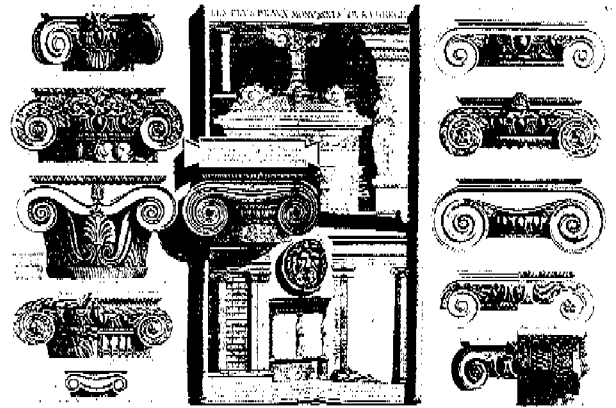
43. Plaat XI, Della Magnificenza
(verschillende zuilvoeten).

44. PLAAAT XX, Della Magnificenza
(Ionische kapitelen).

Le Roy beschreef mocht vergaan, er voor de schone kunsten niet de minste schade was geleden. Ook een zekere Bouveri, door Piranesi ten tonele gevoerd, meent dat de oudheden in Griekenland voor die in Italië onderdoen: het land is mooi, elke plek is bezongen en beroemd, maar wat er van de bouwwerken is overgebleven, is bedroevend.

Na een passage over de vermoedelijk reden waarom de Franse koning het plan om tekens naar Griekenland te zenden heeft laten varen, en waarom er daarentegen in Rome een grote bloeiende Franse academie zetelt, evalueert Piranesi de waarde van de oudheden die in Italië resteren. Natuurlijk zijn er onzekerheden, soms is alleen de plek bekend, maar vaak is de vorm aanwijsbaar. En kijk eens hoe prachtig de aquaducten in Rome zijn, 'afgeknot, weliswaar, en aangetast door de tand des tijds, maar te verkiezen boven ieder ander werk uit Griekenland'. Dat land 'moet je nergens anders zoeken dan in Italië'. En wanneer we niet kunnen bewijzen wie de oudste rechten heeft, kunnen we toch zeggen dat Italië de meeste leerstof biedt. We moeten niet zoeken naar wat niet te vinden is, de oorsprong, maar naar wat te leren is, de kunst.

Piranesi besluit met een grapje: op één punt hebben de Grieken de Romeinen overtroffen: in de maat van traptreden. Want ze maakten voor hun tempels de hoogste treden. Le Roy



zegt dat ze dat deden voor de proportie en dat ze minder letten op het gemak van het traplopen. Mooie architectuur! Moesten ze er soms ladders bij halen om hun tempels te betreden?

Piranesi is aan het eind van zijn verhandeling over de pracht en architectuur van de Romeinen. De erkenning dat een groot en rijk land als Griekenland, eenmaal veroverd, voor de Romeinen ongetwijfeld een bron van vernieuwing zal zijn geweest, neemt niet weg dat regelmaat in de architectuur essentieel is. En die laat zich het beste bestuderen in Rome. Oudheidkundigen zoals de Fransman Caylus bevestigden dat hier de buit van de hele wereld, de trofeeën van het universum liggen. Hier stuit je bij iedere stap op een leerzaam object, hier is als het ware de schatkamer van de oudheid. De aarde opent zich iedere dag onder de voeten van de Italianen. Lang bedolven onder de as van de vulkaan komt een hele stad tevoorschijn.²⁹

In de allerlaatste woorden, waaronder een *veduta* van een aquaduct in ruïne³⁰, toont Piranesi zijn bescheidenheid, zijn trotse bescheidenheid. Hij vraagt de lezer, om als zijn verhandeling niet heeft beantwoord aan de verwachtingen, te bedenken dat menselijke dingen beperkt zijn. Maar met Gods zegen en die van de mensen kan een scherpzinnige en avontuurlijke geest aangespoord worden om wat groots te ondernemen. Laat hij nieuwe regels en nieuwe orden uitvinden om de architectuur te versieren en te verrijken; dat zal voor hem de snelste weg zijn om lof te verwerven en zijn naam roem te brengen; aangezien er niets eervoller is voor de mens, dan zich voor het publiek verdienstelijk te maken.³¹

²⁹Pompeji werd in die tijd opgegraven.

³⁰Op de brokstukken die de voorgrond sieren zijn jongelieden geklauterd die in heftig debat zijn verwickeld. Anderen peinzend of lanterfantend. Boven de nog altijd trotse ruïne van het aquaduct torst een oude pijnboom zijn troostende kruin.

³¹De 'index van de opmerkelijke dingen' die Piranesi aan het tractaat toevoegt verklaart de zaak- en auteursnamen die in de tekst voorkomen, maar definieert sommige begrippen ook op encyclopedische wijze. Ik noem enkele voorbeelden, zonder de paginavermeldingen. 'Kunst. Moet, van welke aard zij ook moge zijn, de natuur navolgen (imitar)'. 'Kunsten van de vrede en van de oorlog gaan

gelijk op bij mensen van ijver (industria)'. 'Gebouwen. Met betrekking tot de noodzakelijke functies (usi) verschillen ze niet in substantie, maar wel in voorkomen en toegevoegd ornament erop. Hun pracht (magnificenza) uitgevonden sedert het bouwen van de steden wegens vertoon van onderscheid, sindsdien door de mensen gekoesterd.' 'Grieken. Dachten eerder aan de ornamenten dan aan de architectuur. Daarin hechtten ze te veel aan een ijdele schoonheid, te weinig aan ernst.' 'Woelde (lusso). Meestal schadelijk voor de elegancie van de werken.' Een lange opsomming volgt bij het volgende woord. 'Pracht (magnificenza). Van gebouwen aange troffen sedert de bouw van steden. Van het Circus Maximus gebouwd door de Tarquini. Van het Forum

In hetzelfde jaar, 1761, publiceert Piranesi een boek met platen en tekst over de watertoren van de Giulia waterleiding.³² De tekst spreekt van het verrichte onderzoek met behulp van landmeetkundige instrumenten om het waterpeil van verschillende aquaducten uit de omgeving te meten en te kunnen bepalen welke naar de watertoren op de Esquilijn bij de S. Eusebio heeft gevoerd, en weerlegt een aantal interpretaties. Piranesi zegt dat de omvang van de watertoren ('castello d'acqua': inderdaad meer een 'waterkasteel') niet slechts valt toe te schrijven aan zijn watercapaciteit, maar ook aan de wil van de consuls om aan het volk hun prachtlievendheid te bewijzen. De logica van het inwendige is overigens technisch: het water wordt netjes verdeeld over vijf fonteinen en vloeit dan weer naar binnen waar het in een bassin komt en zijn bezinsel in ruste verliest; van tijd tot tijd wordt dit via het riool afgevoerd. Ook moet er uit dit bekken druk worden opgebouwd om in de omgeving fonteinen te laten sproeien. Buizen tappen uit een vijver aan de voorkant van de watertoren water af voor op waterleiding aangesloten gebouwen. De watertoren was volgens Piranesi bekleed met marmer, met kolommen als ornament, en de prachtige trofeeën die zich thans op het Kapitol bevinden. De constructie in lateriet bakstenen is niet minder opmerkelijk. Piranesi beklagt zich over de huidige baksteen die van mindere klei en dus minder hard gebakken is. De bakstenen van deze watertoren zijn van perfecte kwaliteit, ze hebben om zo te zeggen een 'onoverwinnelijke hardheid', waardoor dit gebouw alle moderne in stevigheid en duurzaamheid overtreft. Bovendien hadden de ouden de gewoonte, om alle baksteen na het metselen te hameren om ze een vlak en recht maar korrelig oppervlak te geven waardoor de pleister

Romanum van Tarquinius Priscus. Van de riolen van Rome gemaakt door de Tarquini. Van de tempel van de Kapitolijnse Jupiter, vergeleken met de tempel van Diana te Ephese. Van de Romeinse aquaducten. Van de Romeinen vergeleken met die van de Grieken. Van de Romeinen bij het transporteren van marmer uit het buitenland. Van de vroegste Romeinen, gelijk aan die van de Egyptenaren en de Grieken. In de loop der tijd superieur aan die van welke natie ook.' Zowel bij 'Marmer' als bij 'Wanden' vermeldt de index dat bekleding met marmerplaten afbreuk doet aan de majesteit van de architectuur. Bij 'Ornamenten' staat onder meer dat je gebouwen niet moet versieren met afbeeldingen van dingen die op die plaats onwaarschijnlijk zijn; dat

matiging het beste ornament is; dat wat van zich zelf mooi is slechts de ornamenten verdient die het ontzien; en dat religie geen excuus mag zijn voor overdaad aan ornamenten. Zo laat zich de index ook lezen als samenvatting van de in het tractaat verdedigde stellingen. Ze benadrukt als geheel de nieuwe toon van Piranesi: wetenschappelijk, erudiet, ernstig, trots, geduldig en dienstvaardig. Dat is althans de ondertoon, de satyre en de virtuoze lenigheid blijven in het betoog de boventoon voeren.

³²G. B. Piranesi, *Le Rovine del castello dell'Acqua Giulia situato in Roma presso S. Eusebio...* 1761.

³³De dialoog vormt het midden van een in 1765 gepubliceerd drieluik met de titel 'Opmerkingen van G.B. Piranesi over de brief van M. Mariette aan de Gazette Littéraire de l'Europe, in het Supplément van deze Gazette gedrukt Zondag 4 November 1764; en Mening over de Architectuur, met een Voorwoord voor een nieuw Tractaat over de ingang of de voortgang van de schone kunsten in Europa in de oudheid.' Meestal wordt deze lange titel in de Piranesireceptie afgekort tot *Osservazioni* (Opmerkingen) als men op het geheel doelt, of tot *Parere* (Mening) als men op het centrale en cruciale deel doelt. Van mijn hand is een vertaling in het Nederlands van de *Parere* verschenen: GIOVAN BATTISTA PIRANESI, 'Mening over Architectuur', in *Plan* (10) 1984, pp. 25 - 32, met een inleiding van JOOST MBUWISSEN, 'Piranesi's mening', pp. 21 - 24.

³⁴Mariette had in feite *Le Roy* en de *Investigator* nog eens dunnetjes overgedaan en botweg Piranesi's stelling van een eigen Romeinse architectuur uitgelachen. Piranesi's weerlegging van Mariette is ongeloflijk grondig en uitgebreid. Zin voor zin ontleedt hij diens betoog en toont aan dat Mariette niets heeft begrepen van *Della Magnificenza*, dat hij waarschijnlijk niet eens heeft gelezen. Na de weerlegging raadt Piranesi zijn opponent aan, het werk dat hij zegt te bespreken maar eerst eens te gaan lezen. En 'als Gij de redenen wilt weten waarom niet de Romeinen, zoals Gij zegt, maar de Grieken, en deze niet in Rome, maar in Griekenland, begonnen van een "belle et noble simplicité" te vervallen in een stijl die "ne tarda pas à devenir ridicule & barbare", luistert Gij dan naar wat dezer dagen een vriend van Piranesi en een zekere Protopiro (die evenwel het desbetreffende werk wel gelezen had) met elkaar bespraken naar aanleiding van sommige inventies van zijn hand die hij op het moment op "une manière ridicule & barbare" aan het tekenen is.'

³⁵In dit voorwoord, dat in feite deel uitmaakt van het labyrint van de discussie, wijst Piranesi nog eens op de Neoclassicistische tendens om een 'smaak' (goût) te bevorderen die het uiterlijk van rationaliteit heeft maar in feite een subjectieve voorkeur voor eenvoud en zuiverheid vertoont. Zo acht de redactie van de *Gazette Littéraire*, die zelf in een voorwoord op Mariettes brief twee werken van Piranesi had besproken; die over het aquaduct bij Castelgandolfo en over het Emisarium bij het Albaanse Meer, de aquaducten en dergelijke die Piranesi aanvoert als voorbeeld van de Romeinse autonome bouwkunst, 'plutôt des preuves de la grandeur des idées & des entreprises des Romains, que des modèles qui puissent servir de comparaison entre ce peuple & celui de la Grèce dans le bon goût de l'Architecture'. Piranesi vindt de vergelijking niet ter zake, ofschoon ze wel de kwestie van de verhouding van pracht en élégance stelt. 'Élégance heeft met smaak te doen en lijkt niets te maken te hebben met het doorboren van een berg. Of toch?' Piranesi betoogt, met een door zijn satyrische toon nog verhevigde inzet, dat juist de soliditeit en het openbaar nut van deze werken, die regelmatig van bouw waren, door hun robuustheid tot sieraad waren; ornamenten hadden er slechts afbreuk aan gedaan. En hij haalt uit eigen werk (Emisarium) aan hoe, zonder ijdelheid, de Romeinen al hun ijver en vernuft aan zulke bouwwerken wijdde, bijvoorbeeld een waterbekken, dat zo mooi is gemaakt dat het verdient door iedereen gezien te worden, maar het is verborgen. Het zijn Piranesi's etsen die haar aan het licht brengen, een duister licht: Zie over het 'Carcerei-effect' van de onderbouw van het waterbekken ook MACDONALD, op.cit.. De Romeins-Italiaanse traditie is in een motto samen te vatten: werken voor het nuttige, voor de lange duur en voor de verbijstering ('operare per l'utile, per la permanenza, e per lo stupore'). Zo verheft Piranesi de ethiek van de res publica tot de esthetiek van het sublieme.

beter hechtte. En als ze niet werden bekleed gaf de regelmaat aan de horizontale lijnen een aangename aanblik, de steenlagen en de bedden van specie waren perfect parallel. Bewonderenswaardig acht Piranesi ten slotte de bogen, waar elke baksteen radiaal gecentreerd en afgeschuind is – dat zie je in onze tijd niet meer, verzucht hij.

Piranesi, die zijn hele betoog schitterend heeft geïllustreerd, besluit met een appendix dat handelt over de tapwijze, de distributie en andere details van de openbare waterleiding. Helaas vertelt hij niets over de bronnen van het (drink-)water. In de *Antichità Romane* had hij bij de uitleg van de kaart met de aquaducten al gezegd dat hij ervan had afgezien om hun loop vanaf het begin te traceren, 'omdat het mijn plan is... vooral na te gaan welke oude herinneringen we vandaag nog in de Stad hebben'.

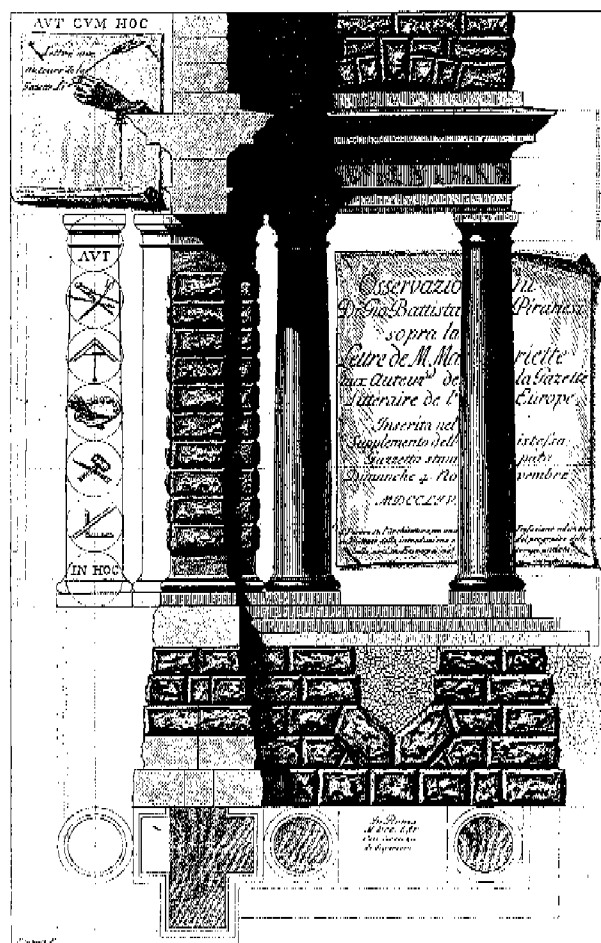
PARERE SU L'ARCHITETTURA

De Dialoog van Protopiro en Didascalo behelst de mening van Piranesi over de architectuur.³³ De architecten Didascalo en Protopiro hebben het over de verhouding tot de oudheid, de wetten van stevigheid en nut, de plaats van het ornament, de vrijheid van de architect en de verhouding tot het publiek. De dialoog volgt op de *Osservazioni* die Mariettes negatieve bespreking van *Della Magnificenza* weerleggen.³⁴ Na de dialoog volgt het voorwoord op een tractaat over de geschiedenis van de kunst (nimmer geschreven), dat de argumenten van *Della Magnificenza* voor een relatief autonome Italiaanse traditie herhaalt.³⁵

De *Parere* is Piranesi's meest poëtische tekst. Hij betoont zich een schrijver met een eigen stijl, maar vooral een schrijver met een eigen persoonlijkheid. Want ofschoon de stijl dezelfde (ironische) plichtplegingen heeft die ook andere teksten uit de traditie van de dialoog en in het algemeen het openbaar debat kenmerken, is de manier waarop Piranesi het woord neemt bepaald zonderling. Het kenmerkt hem als gedreven, woedende autodidact – superieur in de wetenschap die hij heeft bereikt, maar altijd inferieur in de afkomst die hem achtervolgt, subliem in zijn concepties, maar minutieus in de verantwoording – hoe hij van zijn mening een indirecte rede maakt (in dubbel opzicht: niet van hemzelf afkomstig, maar van Didascalo en niet direct tot de lezer gericht, maar tot Protopiro, die min of meer Mariette's mening en in elk geval het idee van de voorbeeldige Griekse eenvoud vertegenwoordigt), en hoe hij die mening relativeert ('een dwaaskop als ik') en de hele dialoog onmiddellijk erna afdoet als 'cicalata' (pedant, vervelend, langdradig betoog). In deze indirecte rede raakt men het spoor van de auteur bijster. Het is een labyrint van

stemmen dat niet onderdoet voor dat van de ‘sprekende ruïnes’.³⁶ Bovendien eist hij in de dialoog bij monde van Protopiro het ‘laatste woord’ voor de tekening op. Piranesi is een sterk schrijver, als tekenaar is hij onovertroffen. In de tekenkunst heeft hij de krachtigste wapens, ze zijn realistischer, ze zijn gelijkwaardig aan die van de bouw zelf. Daarvan getuigt de voorplaat: ‘Aut in hoc’ staat geschreven bij attributen van het bouwen en het tekenen, ‘aut cum hoc’ bij een hand die schrijft (afb. 45). Dat wil zeggen: de tekenaar gaat op de zaak in, terwijl de schrijver al schrijvend over de zaak haar uit het oog verliest en niet ter zake komt. Maar laat ik niet vooruitlopen op de behandeling van het visuele aspect. Ik wil laten zien hoe Piranesi toch het schrijven ontwikkelt van instrumentele hulp om een boodschap over te brengen tot substantieel contact met de dingen, waar de syntactische ontketening van woorden de metaforische overdracht van betekenissen opneemt in een ideaal vlak dat schittert van expressie.

De dialoog vangt aan met Protopiro die zich opwindt over tekeningen van Piranesi. Ze doen hem denken aan een stelling van Montesquieu: ‘Een gebouw overladen met ornamenten is een raadsel voor het oog zoals een verward gedicht dat is voor de geest.’³⁷ Didascalò repliceert dat de Franse encyclopedist meer verstand had van dichten dan van bouwen; bouwen heeft namelijk weinig effect ‘wanneer men de architecten verbiedt haar op te maken’³⁸ met iets anders dan het hare’. Ha! iets anders dan het hare, Protopiro springt op, wat een armzalige definitie van architectuur die de zaak niet in eigen termen kan omschrijven. Een definitie die moet teruggrijpen op zoiets ondefinieerbaars als geschiedenis: ‘gebruik maakt wet’, had Didascalò namelijk gezegd, doelende op het feit dat alle vroegere en bestaande gebouwen ornamenten dragen. Ja, erkent Protopiro, gebruik maakt wet, maar misbruik niet! Doch wat heet misbruik, wat definieert ‘goed gebruik’, vraagt Didascalò. Kan de geschiedenis als alomvattende overlevering definiëren wat binnen haar onderscheiden moet worden? Protopiro beroept zich liever op de Rede. Trouwens, zegt hij, Piranesi zelf heeft in *Della Magnificenza* onderscheid gemaakt tussen juiste en verkeerde versiering en beroept zich daarbij op de ‘aard’, het natuurlijk karakter van de



architectuur. Is deze verwijzing naar het eigene niet in tegenpraak met de toelating van het vreemde? Maar Didascalò, Piranesi's woordvoerder, keert niet op *Della Magnificenza* terug maar slaat een nieuwe weg in die tot de vernietigende conclusie zal voeren dat architectuur ‘in wezen’ eigenlijk niets is, nauwelijks bestaansrecht heeft en tot niets leidt tenzij ze wordt ‘opgemaakt met iets anders dan het hare’. De volgende vraag is natuurlijk hoe die ‘opmaak’ aangebracht moet worden en of daarin wellicht iets van het wezen van de architectuur huist.

Protopiro wil vasthouden aan de strenge en zuivere ratio van de architectuur, vervat in de metafoer van het bouwen van een hutje, namelijk het oprichten van vier palen en het overspannen met balken die een zadeldak dragen. Didascalò wijst hem echter op de absurde consequenties van een rationalistische logica. Jeder ornament dat in de afleiding van het hutje ook maar enige irrationaliteit vertoont, een onderbreking in het verband, een verstuiking in het gewricht of een verstoring in de rechtlijnigheid, wordt genadeloos verbannen; mythologische ornamenten zoals griffioenen en sfinxen wordt hun plaats gewezen: de poëzie; terwijl dat voor andere afgebeelde wezens, zoals dolfinnen en leeuwen, de natuur is. Tot zo ver gaat Protopiro mee, en ijverig voegt hij toe dat daken er als zadeldaken uit moeten zien

³⁶Ma in che laberinto (sic) mi converrà entrare per mettere in chiaro tanta impostura! zegt hij in het ‘Voorwoord’: ‘Maar in wat voor labyrint zal ik moeten binnengaan om zoveel bedrog op te helderen!’

³⁷We kennen deze uitspraak al uit *Della Magnificenza* waar hij, in iets

andere bewoording, uit de mond van Le Roy werd opgetekend. Zie eerder.

³⁸*Raffazzonarla*: in de Italiaanse herdruk in *Controspazio* (M.G. MESSINA, op. cit.) staat fout ‘rafforzarla’ (haar te versterken), wat hier wellicht hetzelfde uitdrukt, maar de aardige bijbetekenis van ‘make up’ mist.

en geen gespleten uiterlijk vertonen; zodat het oogt alsof het regent in huis, vult Didascalò olijk in, die meteen verder gaat en nog een hele reeks klassieke ornamenten in de ban doet. Weldra is hij aan elementen toe die 'in wezen' geen versiering meer zijn maar fundamentele elementen waaruit het gebouw bestaat, die het overeind houden, die het overspannen of het bedekken. Het purisme en rigorisme van het hutje leidt in de verbluffende analyse van Didascalò niet tot een elementaire opbouw maar tot integrale afbraak. 'Maakt Uw keus en beslist, Mijnheer Protopiro, wat wilt Gij afbreken, de wanden of de pilasters? Antwoordt Gij niet? Dan zal ik alles vernietigen.' En hij dicteert zijn laatste conclusie: 'Onthoudt: gebouwen zonder wanden, zonder kolommen, zonder pilasters, zonder friezen, zonder lijsten, zonder gewelven, zonder daken; een en al plein, met de grond gelijk.'³⁹

Deze doodlopende weg maakt de ommekeer des te flitsender, Didascalò lanceert het idee van eindeloze variatie; vertrekkend van de metafoor van het hutje kan men gerust werken 'uit vrije conceptie'. Want men kan best een regelmatig gebouw concipiëren door de vier palen en overspanning van het hutje op duizend manieren te structureren, zodat 'het eenvoudige een samengestelde, het ene die veelvoud zal zijn die men belieft'.⁴⁰

Protopiro antwoordt beduusd dat alles met mate moet gebeuren, dat hij geen hutjes wil blijven bouwen, maar redelijke gebouwen. Doch nu betrapt Didascalò Protopiro op een inconsequente definitie. Wat is redelijkheid als het hutje dat ze tot prototype kiest zelf niet redelijk is, maar een anachronisme waar niemand om vraagt? Is architectuur wel rationeel te omschrijven? Is haar wezen wel buiten de geschiedenis te vinden? Wanneer men afziet van overgeleverde gebruiken, en de kennis van beroemde architecten en de lessen van monumenten nietig verklaart, blijft er voor de architect van vandaag niet veel anders over dan monotone herhaling van primitieve modellen. Want zodra men zich enige vrijheid veroorlooft, zal deze of gene rationalist het als onzin ontmaskeren en verbieden.

³⁹'Piazza, piazza, campagna rasa.' Deze uitspraak verradt de belangstelling voor de plattegrond als van de grond af opgebouwd, maar ook als afgrond. De architectuur is ongegrond, vrij, niet te verantwoorden door enig fundamenteel feit, behalve dat de plattegrond de opgave heeft om de grond, de aarde, het landschap te bespelen en er architectuur van te maken..

⁴⁰'Quando il semplice sarà un composto, e l'uno sarà quella moltitudine que si vuole.' Op het welbewuste gevaar af, dat uit de 'compositie' de eenvoud

waaruit zij was voortgevloeid verdwijnt. Piranesi opteert voor een nieuw begrip van eenheid, een echt esthetisch begrip, dat (in de zin van Kant) in staat is het menselijk 'believen' of welgevallen te begrijpen in het vrije spel, de tegenstelling en ontmoeting van gevoelens, die nu eenmaal begriploos zijn en op de zintuigen koersen, met gedachten, die nu eenmaal abstract zijn en van de geest uitgaan, waarbij de schoonheid (en de kunst) eruit bestaat dat de eerste niet op een nuttig belang, de tweede niet op een verstandelijk begrip zijn gefixeerd.

Didascalò brengt ook het vitale element van beroepspeer en artistieke trots in het geding. Wanneer die door mechanische herhaling wegwijnen, zal geen architect nog de innerlijke kracht hebben om zich tegen de heersende opinie van de rationalisten te keren.

Protopiro twijfelt nog: hebben de architecten in de oudheid of in de Renaissance echt wel gezocht naar een rationele architectuur? Want als ze dat niet sericus hebben gedaan is het nu de hoogste tijd en wacht ons een stralende toekomst, een hele nieuwe architectuur. Al is Didascalò vertrouwd met het geloof in een wedergeboorte, het geloof in een hele nieuwe architectuur verworpt hij. Overigens hield het rationalisme zelf ook vast aan een vorm van 'wedergeboorte', die van de 'eerste' architectuur, doch de terugkeer naar het hutje had Didascalò zojuist zinloos gemaakt. Maar wat aan te vangen met de klassieke traditie? Protopiro krijgt van Didascalò een lesje in de problematiek van de 'orden'. In vele windingen betoogt hij dat 'dat een orde, of hij nu Toscaans, Dorisch, Ionisch, Korintisch, Composiet, of wat dan ook is, met alle diversiteit van maat en ornament, niet wezenlijk van andere orden verschilt.' Eigenlijk is er maar één orde. Proportie kenmerkt een orde evenmin als ornamentiek, in de praktijk zijn beide variabel en in theorie laat die variatie zich eindeloos uitbreiden. 'En daarom, terugkerend op wat ik U zei, mijn beste Protopiro, is er maar een enkele manier van architectuur die we moeten cultiveren...; of liever zeg ik: er zijn er maar drie...; de manier, of orde, hoe gij het noemen wilt, die bestaat uit kolommen, de orde die bestaat uit pilasters en de orde die bestaat uit een volle wand.' Rationeel gesproken behoeft de proportie in deze orden slechts te zijn afgestemd op de mechanica en de bestemming; de elementen moeten niet bezwijken onder de last die ze dragen. Daaruit laat zich de hele opbouw afleiden. Als variatie verboden was, zou architectuur zijn teruggebracht tot '*un vil métier où l'on ne feroit que copier*'.⁴¹ Maar kopiëren is niet ontwerpen; wanneer men architectuur daartoe reduceert, zegt Didascalò, wordt het gewoon handig bouwen, iets wat metselaars beter zullen doen dan architecten, terwijl ook de bewoners de architect zijn deskundigheid zullen betwisten. Stevigheid is als criterium te beperkt. Gemak is dat eveneens. Wanneer je architectuur in die termen definieert kun je het zonder architecten stellen. Rationele architectuur kan buiten architecten, voorspelt Didascalò.

Protopiro vindt niet dat architectuur het van haar charmes moet hebben. Voor hem is architectuur iets economisch en functioneels, en hij vindt dat juist architecten daarvan meer verstand

⁴¹De uitspraak is van Le Roy, maar wordt ditmaal tegen Le Roy, althans tegen het graecisme gebruikt, en als inscriptie in een van de tekeningen tot

motto verheven van bizarre versiering. Zie verder over de inscripties mijn analyse later in dit hoofdstuk.

hebben dan wie dan ook. Hij hoopt althans dat men daarvoor een beroep op hen doet. Nee, zegt Didascalò, architecten worden gevraagd 'wanneer iemand een gebouw van enige schoonheid wil maken... Al wat buiten de sicr van architectuur overblijft heeft zo weinig te betekenen en levert de architecten zo weinig roem, dat er weinigen zijn die hun vak daarop kunnen baseren... Ontneemt Ge me de vrijheid dat ieder naar talent in de ornamenten varieert dan zult Ge binnenkort het heiligdom van de architectuur omver gelopen zien.' Echt redelijk is het pas als men tevens de vrijheid respecteert, een vrijheid die de grondslag van de rede is en niet andersom.⁴²

Nu Protopiro er het zwijgen toe doet, en het rationalisme niets meer in petto heeft, wil Didascalò, nadat hij lichtjes over de paradox is gelopen dat 'iets anders dan het hare' juist de kern van de architectuur definieert, nog wel enkele regels aan de architectuur geven die afkomstig zijn uit haar traditie. Uit ornamenten, niets dan bekleding, daaruit bestaat de architectuur. De vraag is alleen hoe haar te bekleden? Daarin schuilt nu toch iets wezenlijks. Hier past geen willekeur, hoogstens humor, het gaat om een spel dat inzet vereist. Iconoclasten of puristen zijn spelbrekers.

Het slot van de dialoog draait om de architectonische regels. In de Piranesi-receptie is het slot teleurstellend gevonden: na de spitse ontmaskering van het rationalisme, verwacht men een even scherpe omschrijving van Piranesi's eigen stijl, die blijkens de tekeningen zijn weerga niet kent en door de interpretatie meestal als uitermate dubbelzinnig wordt opgevat. Maar nee, we vernemen niets dan twee tamelijk onschuldige compositieregels, heel traditioneel. Toch is dat nu juist de inzet: de eenstemmige affirmatie van de traditie – weliswaar als geheel, niet partieel en partijdig aangewend voor de waan van de dag. Want wat schrijft Didascalò voor? Hij begint ermee na te gaan hoe fantasie en werkelijkheid elkaar in een ontwerp tegenkomen. In de fantasie duiken onsamenhangende beelden op die, eenmaal verwerkt in een gebouw, samenhang zullen moeten vertonen. Welnu, het probleem is dat daar geen dichterlijke vrijheden meer bestaan maar wetten van stevigheid en gemak (overspanningen

die overeenstemmen met de mechanica, openingen die overeenstemmen met de mens), maar ook wetten van harmonie voor het oog. De eerste zijn wetten van *proportie*, de tweede van *gradatie*.⁴³ Nu zegt men wel dat ons oog niet twee dingen achter elkaar kan ontwaren. Daarom zou je nissen niet met vazen en beelden moeten vullen maar leeg laten. Didascalò meent dat een opgesmukt gebouw nog geen 'raadsel voor het oog' (Montesquieu) hoeft te zijn, zolang de opsmuk niet wanstaltig is en er harmonie is tussen de onderdelen. Geen gedrang maar gradatie, hiërarchie, onderscheid. Hij verwijst naar het grote verschil tussen twee 'geïllustreerde' triomfzuilen, die van Marcus Aurelius, die onevenwichtig gekrioel vertoont, en die van Trajanus, die van veraf een schone eenheid als zuil, van nabij een prachtige opdeling in reliëfs vertoont. Er is dus toch zoiets als het wezen van architectuur, namelijk een lichaam waarvan het krachtenspel in evenwicht is, naast een toegevoegde schijn, de bekleding, het oppervlak, waar niet het lichaam zelf, maar een krachtenspel aan de dag treedt, dat het contact legt tussen de krachten van het gebouw zelf en elementaire krachten waar het gebouw op moet inspelen. Dat wordt in de dialoog trouwens niet gezegd. Het is pas te zeggen als we de tekeningen hebben bekeken. Arabosken, sculpturen en andere ornamenten zijn de uitdrukking van een verlangen om architectuur te tooien met iets anders dan het hare. Ze drukken de zin uit die het ingewand van de architectuur overschrijdt en haar een nieuwe huid verleent; we zullen dit fenomeen nog zien in het gedeelte dat het visuele aspect behandelt. 'En als de voor de architectuur gebruikte ornamenten op zichzelf schoon zijn, als de architectuur eveneens op zichzelf schoon is, waarom zouden we het oog dan maar één plezier gunnen, namelijk louter architectuur, en niet het dubbele plezier, haar te mogen bewonderen in een gewaad van die ornamenten waarvan we weten hoe goed ze met architectuur samen kunnen gaan?'⁴⁴

Dus niet alleen essentiële attributen omschrijven het

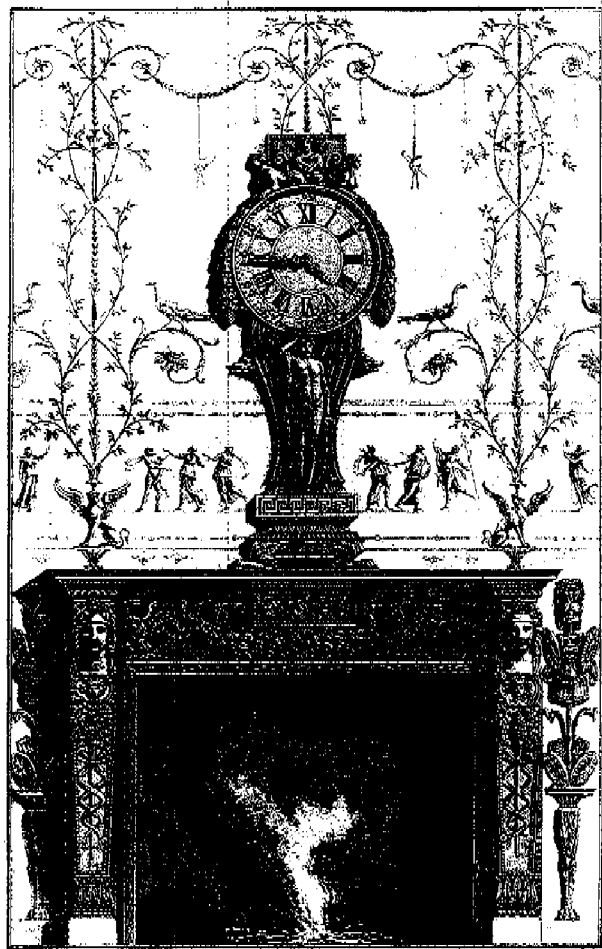
⁴²Mijn vertaling schiet hier tekort in het weergeven van de schone verdubbeling: 'perchè vorrem noi dare all'occhio un sol piacere, qual è quello di fargli mirare la sola Architettura, e non il doppio di fargliela veder rivestita di tali ornamenti, poichè veggiamo esservi la via di fare star ben gli uni con l'altra?'

⁴³Bizar: overmaat aan reflectie zegt FRIEDRICH SCHILLER, *Über das Pathetische*, 1773; *Über Anmuth und Würde*, 1793; *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795. Maar reflectie waar-

van? Van het subject of van het object? Schiller, die zich op Kant baseert en van diens op het smaakoordeel gerichte theorie een theorie van het creatief subject maakt, meent het eerste. Het subject denkt na en voegt aan de natuurkunst, aan de werkelijkheid ideaal toe; en het bizarre ontstaat uit een overmaat daarvan, uit overdreven pathos. Maar bij Piranesi zien we reflecties van het wezen van het object via het reflecterende subject verduubeld terugkeren in de schijn van het object. Bizar is dan te definiëren als het reflecterend traject van een project.

⁴⁴Deze uitspraak raakt de kernvragen van het verlichtingsdenken: wat produceert de Rede, bewust, en wat brengt ze onbewust teweeg? Produceert de Rede redelijkheid? En willen we dat? En produceert ze geen monsters (Coya)? Dat laatste is het vermoeden van Tafuri, maar anders dan hij meent wanhoopt Piranesi niet, de dialoog is geen vertwijfeld dilemma.

⁴³Dit zijn de enige regels die Piranesi uit de architectuurtheorie aanhoudt. Hij verwijst niet naar de tractaten uit de Renaissance, zoals van Alberti, waarvan de verfijning zich zou lenen voor een veroordeling van de Barok. Vitruvius' *firmitas, utilitas en venustas* vormen voor Piranesi de enige grondregels, proportie en gradatie de enige compositieregels.



46. Plaat z, *Diverse Maniere*, 'Schoorsteenmantel.. voor G. Hope' (uitgevoerd voor Paviljoen Welgelegen te Haarlem, thans in Amsterdam, Rijksmuseum).

RAGIONAMENTO APOLOGETICO

De volgende theoretische tekst van Piranesi is de 'Apologie ter verdediging van de Egyptische en Etruskische architectuur', waarin hij de bestrijding van de eerste rang van de Grieken min of meer laat rusten, ten gunste van een pleidooi om de architectuur te vernieuwen door haar te enten op verschillende stammen.⁴⁶ Meer dan dat is de Apologie een verhandeling over het ornament, het interieur en de relatie van de grote en de kleine architectuur. Het vraagstuk van het ornament omvat de drie thema's van gratie, betekenis en harmonie. Tegenover het ornament als gracieuze en symbolische articulatie van een gebouw stelt hij het ornament als abstracte montage die zich in lijsten en dergelijke over het gebouw heen legt. Hierbij voegt zich de esthetiek van het sublieme met zijn receptieve kant enerzijds: het vreselijke, bizarre en groteske; en zijn productieve kant anderzijds: het genie 'tegen' de traditie, het ontwerp ten overstaan van de geschiedenis.

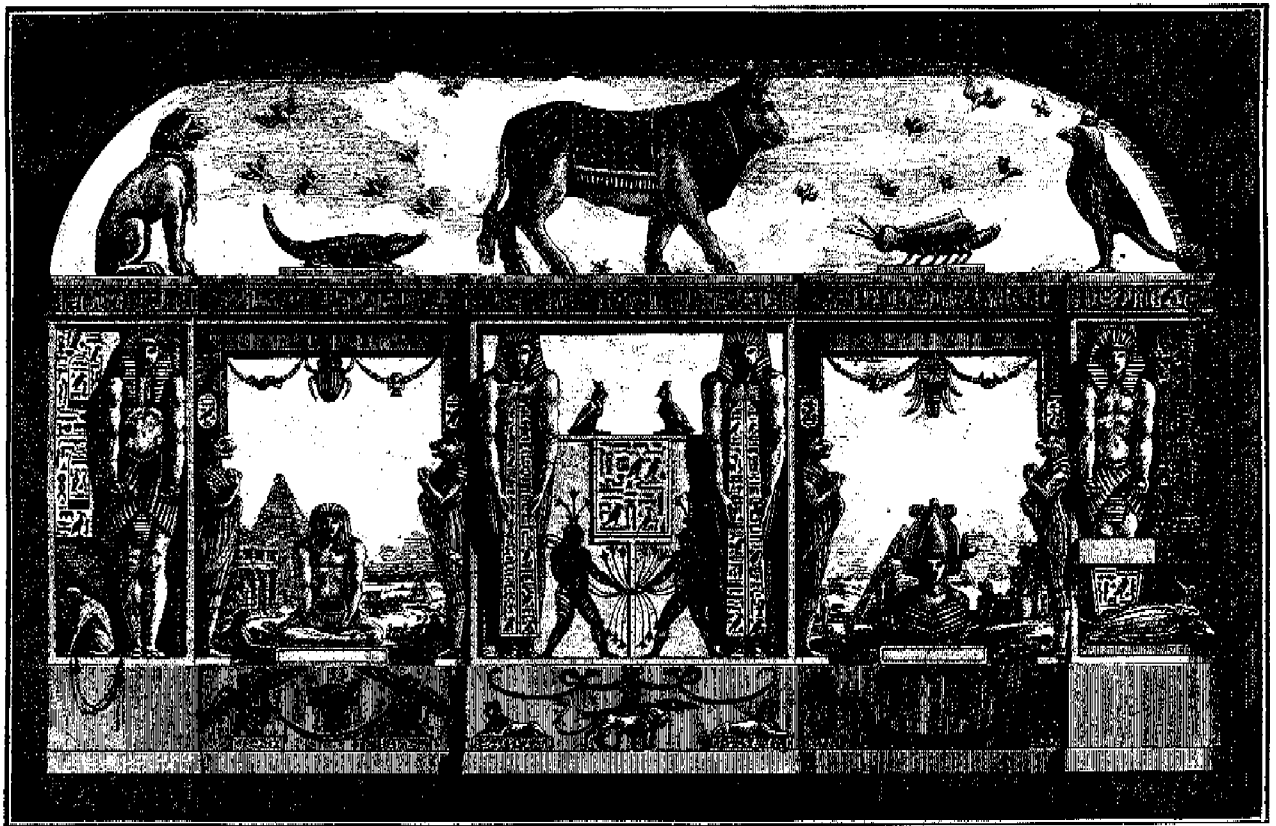
De apologie wordt geschreven bij de reeks ontwerpen voor haarden in antieke stijl. Piranesi begint de 'bij wel niemand opkomende gedachte' weg te nemen als zouden deze haarden echt zijn opgegraven. Het is trouwens niet zeker of men in de oudheid haarden kende, Piranesi houdt het erop dat de kwestie onbeslist is. Doch aangezien in al die oude ruïnes nooit een haard is gevonden wil hij zelf 'laten zien welk gebruik een oplettend architect van de oude monumenten kan maken' voor het

La Carriade l'architetto e gli altri pezzi di marino sono stati di spors antichi del Cavaliere Piranesi uniti insieme a formare il presente disegno che si vede in Olanda nel gabinetto del Cavaliere Giovanni Hope
Uitgeverij: ...

wezen van architectuur maar ook bijkomstige, toevallige. Dit is de bizarre kant van Piranesi's esthetiek, wier uitdrukking hij aan de tekening voorbehoudt.⁴⁵ De tekst heeft ertoe gediend zich vrij te vechten, voor de vrije architect een publiek te vormen, en het op te voeden tot goede kijkers. Het publiek dat hij heeft aangesproken als niet op de waarheid gefixeerd maar op nieuws verzot, mag zich geamuseerd en geïntrigeerd door de slotzinnen laten aansporen om de arena van het woord te verlaten en het licht van de tekeningen te begroeten: 'Als de architecten in hun werk het veld vrij moeten hebben, zou het spreken over dat wat zij met die vrijheid niettemin gehouden zijn te gehoorzamen, wel tot het oneindige voeren. Of hij [Piranesi] zich dan met zijn arbeid aan de filosofie die zowel de zijne als de mijne is heeft gehouden, zal hetzij hijzelf reeds hebben gezien, hetzij het publiek nog wel zien. Vaarwel, mijn beste Protopirol! Behoudt Gij niettemin Uw mening, want het zou lichtzinnigheid zijn zich overwonnen te verklaren door zo'n dwaaskop als ik.'

⁴⁶Ragionamento Apologetico in difesa dell'Architettura Egizia e Toscana, gevoegd bij *Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizij desunte dall'architettura Egizia, Etrusca, e Greca*, 1769. Het werk is opgedragen aan Monseigneur Giovambattista Rezzonico, die Piranesi in de wijding dankt voor steun en belangstelling. Voor de relatie waarin Piranesi stond tot Giovambattista en Abbondio Rezzonico, beiden neven van de Paus: ALVAR GONZALEZ-PALACIOS, in Piranesi, catal., op. cit., pp. 56-60; eveneens over Piranesi's praktijk van dat moment als interieurarchitect. Zie ook: ENRICO NOÈ, 'Rezzonico-rum Cineses', in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, (III) 1980, pp. 173 - 306. Noè analyseert de kunsthistorische rol van de Venetiaanse Rezzonico-familie, onder andere hun relatie met G.B. Piranesi. 'Con Giambattista Piranesi troviamo finalmente un artista il quale

dovette una buona fetta della sua carriera alla protezione dei Rezzonico; e, in contraccambio, al quale per molti anni i Rezzonico si affidarono con piena fiducia.' Noè documenteert bij de Rezzonico's een ontwikkeling in de voorliefde voor de klassieke oudheid van een emotionele naar een meer ironische smaak. Ik kan het niet eens zijn met de interpretatie van een 'ommekeer' ('svolta') in Piranesi's ontwikkeling van een 'Lodoliaans' purisme van Della Magnificenza naar een eclecticisme, en van zijn aanvankelijk 'pittoresk' clair-obscur naar een koel, rationalistisch, echt Neoclassicistisch licht in de *Parere* en de *Diverse Maniere*. Het bizar ornament, tegen spel van de overigens nimmer puristische, en blijvend geaffirmeerde tectonick, is een aspect van Piranesi's idee van de prachtige stad, een idee, dat hij, weliswaar met vele wendingen, ontwikkelt zonder dat het pathos verflauwt.



47. Plaat 45, *Diverse Maniere*,
'Doorsnede.. van het 'Caffè
degli Inglesi'.

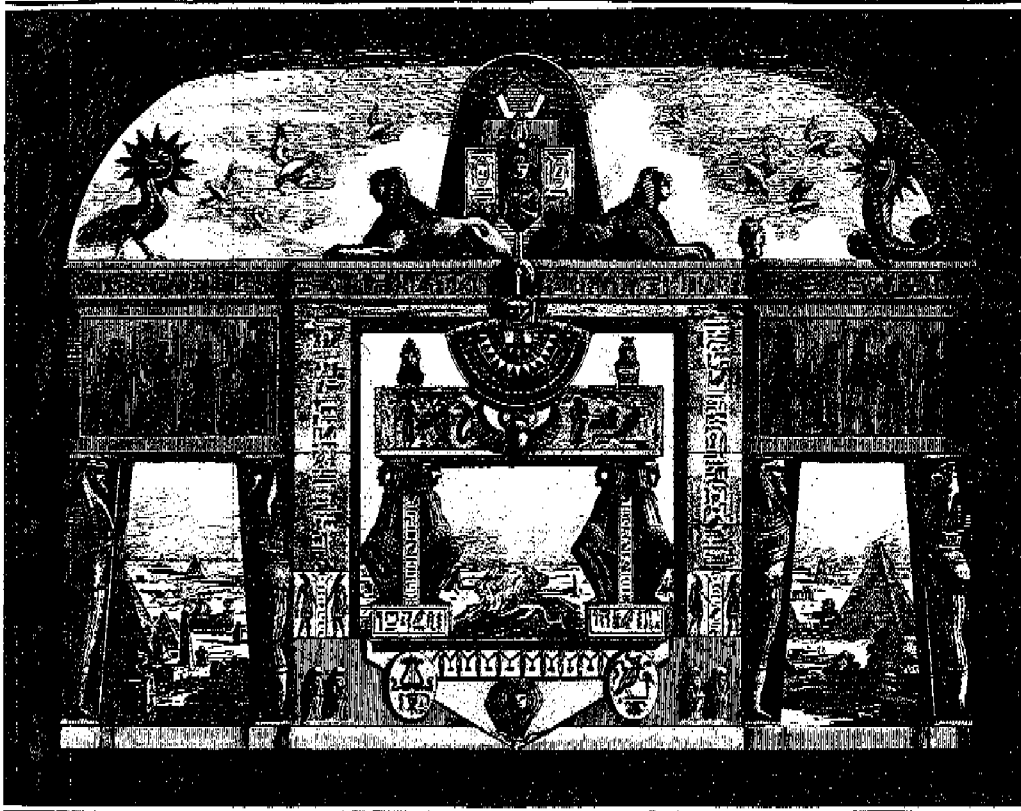
ontwerpen van eigentijdse zaken. De oude medaillons, cameeën, reliëfs en beelden zijn niet alleen voer voor geleerden en critici maar ook voor kunstenaars.

Deze schat aan beelden biedt de bizarste mogelijkheden, maar Piranesi waarschuwt de architect om wel degelijk regels te volgen en de ornamenten in lijsten te voegen opdat ze niet de structuur overwoekeren. De kleding moet het lichaam niet onherkenbaar maken, hoe rijk ook geplooid. Niet alle charmes passen de architectuur. Dat wisten de ouden heel goed. Een lang verblijf tussen de ruïnes is de enige methode, houdt Piranesi ons voor. Daar leer je ook dat exterieurs en interieurs allebei architectonische inspiratie nodig hebben. Palladio en Peruzzi hebben zich met vrucht op de oudheid gebaseerd, maar lieten het afweten waar het op het interieur aankwam. Meer studie van de ouden had deze meesters ideeën gegeven hoe ze de kleine met de grote architectuur in overeenstemming moesten brengen. Piranesi toont de vrucht van zijn studies aan het publiek. Hij vermoedt dat er wel critici zullen zijn die zullen zeggen dat hij zijn ontwerpen heeft overladen. Anderen zullen er iets lichts, fijns en zachts aan missen en de Egyptische en Etruskische stijl te vermetel, heftig en ruw vinden. Vooral op dat laatste wil Piranesi ingaan. Allereerst moet het hem van het hart dat sommige critici zo arm aan ideeën zijn dat ze 'meer dan nodig liefhebbers van de eenvoud' zijn en daarom zijn ontwerpen overladen vinden, wellicht onder aanvoering van het argument van Montesquieu dat een met ornamenten beladen gebouw een raadsel is

voor het oog, zoals een verward gedicht dat is voor de geest. Ook Piranesi is tegen verwarring en 'keurt net als wie dan ook veelheid van ornamenten af. Maar welke veelheid? Het is een misverstand te menen dat het de veelheid zelf is die het oog verwart en beledigt. Zoals in een concert vele stemmen en instrumenten kunnen samengaan, is het mogelijk door een zekere gradatie in de ornamenten een behaaglijke ordening aan te brengen. Neem de triomfzuil van Trajanus: rijk versierd, is die, dankzij het gebruik van een zeer ondiep reliëf dat het geheel niet zijn rang betwist maar begeleidt, toch waardig.

Laten de critici eens uitleggen waar de grenzen liggen. 'Het is gemakkelijk om te zeggen dat in de juiste proportie tussen het weinige en het genoeg het juiste midden ligt, maar het bepalen ervan: *hoc opus, hic labor est.*' Met andere woorden, Piranesi weigert zich te houden aan de middenweg, en verkiest het om de 'juiste' proportie pas in het werk te treffen.

Schoorstenen zijn bij uitstek geschikt voor een creatieve toepassing van ornamenten, waarbij je vooral geen vensters of deuren moet imiteren. Als schoorsteenmantels ergens op moeten lijken, vindt Piranesi ze nog het meest een kast of een bureau, maar eigenlijk vormen ze in de architectuur een klasse apart. In elk geval hebben we ze niet alleen voor het nut maar ook voor het plezier in huis. Een haard is er voor de verwarming en voor het



48. Plaat 46, *Diverse Maniere*, 'Doorsnede.. van het 'Caffe degl' Inglesi'.

vermaak van het oog – in overeenstemming met het hele vertrek.

Aan het bezwaar van overdaad tilt Piranesi zoals we zagen niet zwaar, maar wat zal hij zeggen op het bezwaar tegen het nauwelijks verfinde karakter en de bijna ontoegankelijke betekenis van de Egyptische ornamenten die hij toepaste? Hierop gaat Piranesi uitvoerig in en hij voert hypothesen aan die niet alleen in historisch begrip het smaakoordeel van de puristen verre achter zich laten, maar ook zijn eigen ontwerpen aangaan. De eerste hypothese is dat de Egyptische gebouwen die er nu volgens reizigers kaal uitzien vroeger rijk versierd waren. Er zijn immers prachtige reliëfs bekend. Ten tweede meent Piranesi dat de Egyptenaren met die reliëfs heus niet alleen een mysterie wilden tonen maar ook een oogstrelend kunstwerk wilden maken. Ten derde kent hij aan het geometrisch karakter ervan een typisch architectonisch karakter toe, dat helemaal niet primitiever is dan de Griekse gratie⁴⁷, maar vernuftig is aangepast aan de wetten van de architectuur. En de geometrisering van de natuur heeft 'in de architectuur meer monsters dan in de poëzie van de vurigste fantasie van de dichters opgeleverd: griffioenen,

centauren, hypogrieffen, sirenen, chimaera's en nog vele andere niet minder willekeurige en bizarre, die te danken zijn aan de noodzaak .. om de ornamenten aan de ernst van de architectuur aan te passen'. En dit zijn 'geen mysteries maar bizarriteiten van de Egyptische kunstenaars'. Overigens voegt Piranesi toe dat het stijve karakter van de figuratieve beelden bij de Egyptenaren de eerbied voor het goddelijke en heilige uitdrukt, zodat er aan de geometrisering ook inhoudelijke betekenis kan worden toegekend.

Met het smaakoordeel over het vermetele en karige dat sommigen in de Egyptische en Etruskische architectuur zien, is Piranesi het niet eens, hij vindt dat ook het groteske zijn schoonheid heeft en genoegen verschaft. Alleen al wegens de afwisseling waarop het publiek is gesteld zou een kunstenaar er goed aan doen om het vrolijke met het woeste, het fijne met het grote af te wisselen, ook de verschrikking van de strijd heeft haar schoonheid, 'en te midden van de vrees rijst het genot'.⁴⁸

Piranesi ziet in het karakter van de Egyptische (en Etruskische) kunst geen verraad aan de natuur maar een uitdrukking van harmonie, majesteit, ernst, waartoe men souplesse en beweeglijkheid weglief. Het weglaten, het abstraheren is een teken van beschaving en niet van onbeholpenheid. De kunst van het weglaten past de architectuur: kijk maar eens hoe de Egypte-

⁴⁷Dat de natuurlijke gratie die de Grieken in hun beeldhouwkunst hadden gelegd de hoogste graad van beschaving betekende was de stelling van JOACHIM WINCKELMANN, verdedigd in een geschrift dat Piranesi niet

kende omdat hij geen Duits las, en het pas veel later werd vertaald: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke, 1753. Hoe dan ook, het is duidelijk dat Piranesi hier met Winckelmann van mening verschilt.

⁴⁸... e di mezzo alla tema esce il diletto', een uitspraak die volstrekt overeen-

komt met de typering van 'the Sublime' door EDMUND BURKE, op.cit..

naren leeuwen afbeeldden, waardig en wijs. Voor de fontein van de *Acqua Felice* in Rome zijn twee mooie exemplaren te vinden.

De Romeinen hebben volgens Piranesi de charmes van het typisch Griekse versmolten met hun Etruskische erfgoed (dat dezelfde karakteristiek als het Egyptische had). Welnu, dat is nu net wat Piranesi zelf wil doen met die haarden die niet op zijn Egyptisch ontworpen zijn: om het Etruskische, eigenlijk Romeinse, te verenigen met het Griekse.

Dan komt Piranesi aan zijn laatste hypothese: de architectuur put haar vormenrijkdom uit de natuur. Ornamenten op Etruskische vazen lijken bijvoorbeeld op schelpen en slakken. Piranesi heeft allerlei collecties ervan onderzocht. Wat een vormen! Spiralen, buizen, navels, cilinders en cannelures die aan zuilen doen denken; zwellingen, holten, monden, lippen en bekken herinneren aan andere ornamenten; sommige zijn met stralen en netwerken versierd als daken en koepels. De kleuren ten slotte zijn velerlei en perfect van ordening: in bundels, golven, netten, richels, lijsten, driehoeken, slangen, palmen of tralies; er zijn ook meanders in ronde en hoekige vormen. Piranesi ziet de overeenkomst van al die uiteenlopende vormen in de aanwezigheid van orde. We hebben al gezien dat hij zich in proportie en gradatie niet aan eenvoud wil houden. Harmonie is evengoed te vinden in arm als rijk vormgebruik. Maar orde is niet de toepassing van orden. Hieraan knoopt Piranesi opnieuw een beschouwing over de orden vast, waarbij hij naar *Della Magnificenza* verwijst, en de logica van tectoniek in hout of steen onderscheidt van de logica van versiering.

Hij vleit zich de Egyptische en Etruskische architectuur nu voldoende te hebben verdedigd, en is er voorstander van het juk van de graecisten af te schudden. Waarom zouden we slechts een voorbeeld kiezen en het slaafs volgen? Dat reduceert architectuur tot een repeterend mechanisme en vervreemdt de architect van het publiek dat op nieuws is gesteld. Goede smaak is niet voldoende als zij slechts het navolgen van oude werken leert⁴⁹. 'Naam en faam verwerft een artiest met een vindingrijk, en scheppend genie.' Laat hij daarvoor evenzeer de natuur als de oude monumenten bestuderen. Wie denkt dat daar niets nieuws is te ontdekken vergist zich sterk, de ader is rijk, de mijn nog niet leeg. Nieuwe stukken duiken dagelijks op van onder de ruïnes, 'goed in staat om de ideën van een nadenkend en aandachtig kunstenaar te bevruchten en bizar te maken'.⁵⁰ Rome is beslist de vruchtbaarste mijn van dit soort, en ofschoon bezoekers er uit alle naties dingen van hun gading meenemen, zullen de kunsten hier een hulp vinden die ze nauwelijks elders kunnen vinden.

Wellicht zal iemand Piranesi's ontwerpen extravagant vinden, maar zijn er regels die hij overtreedt? 'Als dat niet is aan te tonen, kan het me niet veel schelen hoe mijn werk wordt genoemd door hen die alles wat de oude eentonige stijl verlaat

extravagant noemen. Ik hoop dat het publiek mijn inspanningen waardeert en in deze en toekomstige ontwerpen mijn levendige ijver voor de schone kunsten en de architectuur in het bijzonder zal opmerken.'⁵¹

TECTONISCHE PROPORTIE EN ORNATE GRADATIE

Vanaf de *Prima Parte* heeft Piranesi zich uitgesproken als architect die zich de tekening en de ets als uitdrukking voor zijn ideeën kiest, en het woord neemt om zijn keuze te verdedigen. Hij neemt als intellectueel deel aan het debat van de Verlichting over de culturele vernieuwing. Daarbij is de studie en interpretatie van de oude Romeinen en Grieken van groot belang. Piranesi kiest partij voor een waardering van continuïteit en traditie, blaast de studie van de Etrusken nieuw leven in en keert zich tegen de al te losse en modieuze wijze waarop anderen de oude Grieken ten voorbeeld stellen. Hij betoont zich een even polemisch als constructief denker, bezeten wellicht, maar ook uiterst concreet en creatief, met de geest van een ontwerpend architect terugkerend op de materie van het bouwen.⁵² Reeds met de *Parere* had Piranesi zich geprofileerd als ontwerper, en dat bevestigt hij met de *Diverse Maniere*. In de Apologie verdedigt hij niet alleen het verscheidene dat schuilt in de 'manier', maar ook het andere dat schuilt in het ornament.

Vooruitlopend op de analyse van het visuele, geef ik een interpretatie van Piranesi's teksten, toegespitst op de compositieregels,

⁴⁹Weer in tegenstelling tot Winckelmann, die vond dat navolging van de Grieken de enige uitkomst was, weliswaar een paradoxale: het was de enige manier voor ons om onnavolgbaar te worden. Want diep in zijn hart geloofde Winckelmann dat de Grieken zelf onnavolgbaar waren. Het hoogste doel was dus die onnavolgbaarheid. Door hen na te volgen in het onnavolgbare zou de moderne kunst even creatief en origineel als de Grieken worden, wat niet betekende dat we ook hun evenbeeld zouden worden. Het is in zulke paradoxale wendingen dat Piranesi weer verwant is aan Winckelmann, en dat de filosofie van Kant over het scheppend genie op beiden toepasbaar is: het genie leert van een genie, dat hem als voorbeeld voorgaat, de voorbeeldigheid, en kan daardoor zelf tot voorbeeld voor anderen worden. Hij volgt geen regels

maar geeft ze. Die hem navolgen zijn echter geen genie, een genie wordt door een ander genie geroepen tot zijn voorbeeldige oorspronkelijkheid. IMMANUEL KANT, *Kritiek der Urteilkraft*, deel 2, *Analytik des Erhabenen*.

⁵⁰... di fecondare, e imbizarrirre l'idee d'un artefice riflessivo, e pensante.'

⁵¹De Apologie is in drie talen gepubliceerd: Italiaans, Engels en Frans.

⁵²De Apologie was niet Piranesi's laatste tekst, maar wel zijn laatste uitgekristalliseerde betoog. In de *Vasi, Candelabri* vinden we interessante bijschriften. Enkele bijschriften in de *Differentes Vues de ... Pesto* zetten het debat over de (Dorische) orde als tectonische of ornatel logica voort. Het komt later in dit hoofdstuk aan de orde.

het onderwerp waarover hij het meeste uitweidt. Van de grondregels: stevigheid, nut en schoonheid, is de laatste, als uitdrukking, onverbreekelijk verbonden met de eerste twee, die de uitdrukkingmogelijkheden bieden. Schoonheid kan zelfs samen vallen met stevigheid of nut, mits de laatste 'indruk' maken. Hoe vaak hij de grondregels ook herhaalt, over stevigheid en nut kan hij kort zijn. Ze betreffen het duurzaam bouwen voor het nut van het algemeen. Schoonheid is de moeilijkste grondregel, onderhevig aan de wisselvallige smaak, maar Piranesi wil voorkomen dat het een dubbelzinnige categorie wordt die zo des te gemakkelijker opgeruimd wordt. De traditie is eenstemmig in de bevestiging van de grote schoonheid van architectuur. Maar wie in de traditie op zoek gaat naar voorschriften (orden), miskent de variatie. Schoonheid is compositie.

Er is geen gulden regel. De juiste orde bestaat niet. Piranesi weigert te gehoorzamen aan de voorliefde van de Verlichting voor eenvoud, en is niet bang dat raadsels ons verwarren: met een variant op de dialectiek van vrees en genot zou je kunnen zeggen dat te midden van het bizarre de essentie rijst.

Zijn betoog is de uitdaging aan de regel: zeg maar welke regel hij heeft overtreden. Regels scheppen een orde, een regelmaat. Hij erkent de noodzaak van orde, van proportie en gradatie. Proportie is iets tectonisch, gradatie iets ornaats. Tectoniek betreft het oprichten van bouwwerken (in hout of, heel anders, in steen). Fundament, wand, overspanning: de tectonische orde van de architectuur. Piranesi brengt de orde vraag terug naar de vraag van de wand: vol, geleed (in pilasters), of opgelost (in zuilen). De tectoniek betreft de massa, het ornament het oppervlak. In het ornament treedt de tectoniek, het diepe, eigen wezen van de architectuur, aan het oppervlak, niet als vertaling, maar als verandering, zelfs vervreemding. Wezen wordt schijn. Het gaat niet om transparantie maar om metamorfose. Proportie is schaal, maar die hoeft niet de mens als enige maatstaf te nemen (als hij maar door de deur kan, of de trap kan belopen). Het gaat om sprongen, om ritme, maar dat moeten we ruimtelijk opvatten en is meer dan een organische geleiding van het bouwlichaam. In de 20-ste eeuw hebben architecten het graag over verhouding en ritme, maar niet meer over ornament. Voor Piranesi gaat proportie niet zonder gradatie, dat wil zeggen niet zonder ornament. Proportie betreft deel en geheel, de verdeling in delen, de detaillering, de geleiding van het bouwlichaam; maar gradatie betreft de variatie van versiering en bekleding, het 'andere' waarin het tectonisch lichaam is gehuld, de schijn waarin het verschijnt. Ook het ornament hoeft, zoals we dadelijk zullen zien, niet het evenbeeld van de mens te zijn, maar van een God, een held, een dier, een plant, of het kan een inscriptie zijn. Het ornament laat zien dat de tectoniek zich met de krachten van het sacrale, mythische, animale, minerale,

elementaire en linguïstische moet meten om haar proportie te vinden. Gradatie maakt de proportie pas expressief. In het ornament drukt het tectonische mechaniek de zin uit die aan zijn ontmoeting met de krachten van de omgeving en de kosmos wordt gegeven. Mogelijk stilt de ontwerper deze tot een geometrie van overspannende horizontalen en dragende verticalen, maar dat hoeft niet. De vrijheid is even grillig als in de natuur en even bizar als in de traditie. In dit verband wil ik nog enkele opmerkingen maken over de transparantie en over de plattegrond.

Ornament en tectoniek voeren bij Piranesi een spannende dialoog. (We zullen nog zien hoe in de ontwerpen van de *Parere* het atectonische tot stand komt.) Het van zijn tectonische plaats in de kroonlijst loskomende, vrije fries, dat als pendant het schoon gewiste muurvlak heeft, lijkt te anticiperen op het zwevende in de moderne architectuur (gordijngevels, gebruik van glas en metaal). Waar de laatste in het zwevende transparant is, is Piranesi opaak. Het ornament is in zijn ontwerp misschien op te vatten als een transparant papier dat over de constructietekening wordt gelegd. Uit de krachtlijnen worden nieuwe verbanden gelezen. De transparantie lost de materie dan niet op, maar verandert haar in iets gelaagds. Het zwevende heeft bij hem niets te maken met dematerialisering (iets wat glas en staal suggereren), maar met versiering, die de zwaarte van de materie opheft. Dat kan het sublieme of bizarre van een ornament zijn. In de vogelvluchten van het Marsveld komen, zoals we zullen zien, zowel naakte als versierde gebouwen voor. Wat is de betekenis van een versierd gebouw? Het moderne antwoord daarop is, na een verbod op losse ornamenten, de integratie van versiering in de materiaalkeuze (textuur), de constructie (details) en de kleur. Dat is niet naar Piranesi's zin. Zelfs de kaalheid van een gebouw wijst nog op de volstrakte positiviteit van het ornament. Want ofschoon weelderige versiering ongetwijfeld op de positieve waarde van het ornament wijst, is dat maar een keuze, die Piranesi laat afhangen van criteria die rechtgeaarde modernen een gruwel zijn: de mode (de smaak van het publiek), de stemming (waardig, delicaat, sober), en de tectoniek (doch niet als detaillering ervan, maar als laag erop); waarbij de gewenste stemming doorslaggevend is en de beide andere wel een thema, maar niet de variatie aangeven. En daarom is kaalheid (bijvoorbeeld in de *Carceri*, of in de *Cloaca Maxima*) een kwestie van ornamentiek! Kleur is trouwens de abstractste ornamentiek, en iets wat in Piranesi's etsen natuurlijk geheel en al aan het clair-obscur is onderschikt. In alle gevallen staat het architectonisch ornament los van de plattegrond waarin de fundamentele orde van wand is ingegrift. Het ornament grift zich in op het andere vlak, de gevel.

'Per mille versi': Piranesi's prenten

Fragmenten van een thematische analyse

Piranesi benut de architectuurtekening als alternatief voor de bouw. Tekenen wordt bij hem een praktische aangelegenheid. Maar hij benut de tekening ook als betoog. Architectuur is altijd een visueel feit, maar het is de tekening die in haar loutere visuaaliteit toont dat architectuur met het visuele iets te zeggen heeft. De tekening, het visuele, is ook alternatief voor de taal. Of liever: de tekening vertoont de visuele uitdrukkingwijze van de architectuur op een meer theoretische manier.

Aangezien het me te doen is om Piranesi als architect en stedebouwer, en ik het Marsveld centraal zal stellen, is het zinloos zijn hele werk te analyseren. In de eerste helft van dit hoofdstuk heb ik voor de analyse van het verbale aspect door een chronologische volgorde aan te houden wellicht gesuggereerd volledig te zijn geweest. Maar ook daar heb ik keuzen gemaakt in verband met mijn probleemstellingen en thema's. Doch een verbaal betoog ontplooit zich lineair, en ik was daarom gedwongen het te 'volgen' met parafrazen en samenvattingen. Pas zo kon ik de saillante punten eruit halen en de regels ervan isoleren en omschrijven. Het visuele aspect in Piranesi's werk is niet van het verbale los te maken zolang we kijken naar de productie, die namelijk in boeken is vervat. Platen en teksten vullen elkaar aan, ook de platen vormen een lineair betoog. Maar zoals de verschillende teksten van Piranesi over de grenzen van de boeken en dwars door de lineaire orde van de volzinnen met elkaar corresponderen, zo kenmerken de platen zich ook door herhaalde en terugkerende formules die de hand van de meester maar vooral de aanpak van een probleem verraden. Het grote verschil is dat we de eerste, de saillante punten uit de tekst, niet zo snel kunnen opmerken als de tweede. We zullen de tekst eerst moeten doorlezen, en het heeft ook geen zin de saillante punten van te voren op te sommen: ze dringen dan niet door, ze missen expressie, ze zijn zinloos. Welnu, mijn aanpak bij de platen is ingegeven door de mogelijkheid van het oog om in alle richtingen tegelijk te lezen en in een oogwenk het saillante van de expressie te 'lezen'. Weliswaar is een langdurig en geduldig weiden van de blik over de plaat evengoed een vereiste, maar ik kan als onderzoeker de vruchten daarvan direct aan de weetgierige geven: juist als vruchten zijn ze smakelijk.

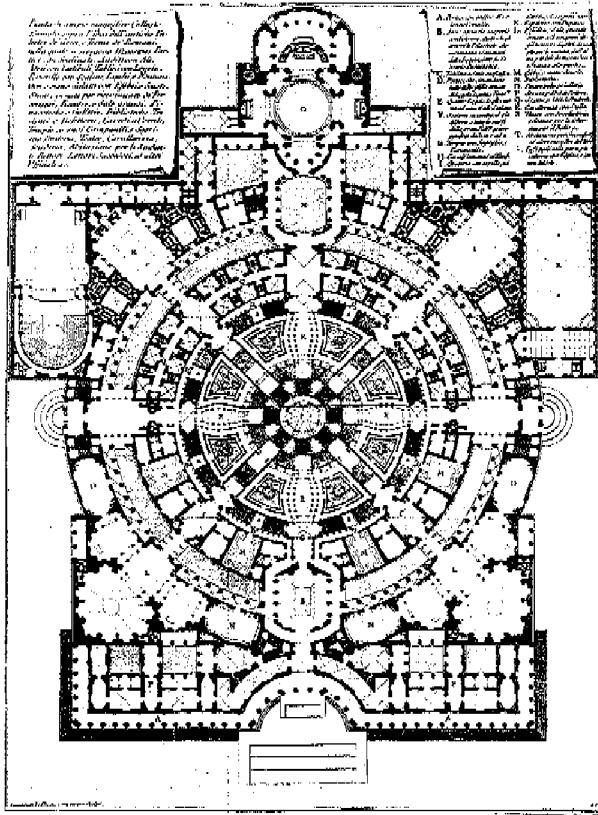
PIANTA DI AMPIO MAGNIFICO COLLEGIO: DE VERNIEUWING

De 'plattegrond van een uitgestrekte en prachtige universiteit', opgenomen in de *Prima Parte/Opere Varie*, is waarschijnlijk Piranesi's uitdagende antwoord op een academische kwestie: de erfenis van de klassieken en haar vernieuwing.⁵³ (afb. 49a) Piranesi verwierp 'academische' oplossingen en ging ieder typologisch

⁵³In 1750 vermeldde het Concorso Clementini, de prijsvraag voor studenten van de Accademia di San Luca te Rome, het thema van 'un magnifico collegio' voor onderwijs in diverse vakken: wiskunde en de schone kunsten der schilder- beeldhouw- en bouwkunst. De opdracht ontbeerde precieze geometrische voorkeuren, wel was er sprake van een grote hof met een zuilengang eromheen. De lokale referentie zou de Sapienza universiteit zijn, waarvan de kerk door Borromini was gemaakt. Veel inzenders legden het accent op de kerk, hun ontwerpen symboliseerden dus eerder het geloof dan de wetenschap. Piranesi deed niet mee maar ontwierp wel. Snel drukte hij zijn plattegrond af en voegde die bij de *Opere Varie* die hij in 1750 publiceerde. Piranesi werd later, in 1761, het lidmaatschap van de Accademia di San Luca aangeboden en hij heeft het niet geweigerd. Ofschoon hij zijn inspiratie niet uit de universiteit put, wil hij daaraan wel zijn kracht wijden, om haar te vernieuwen.

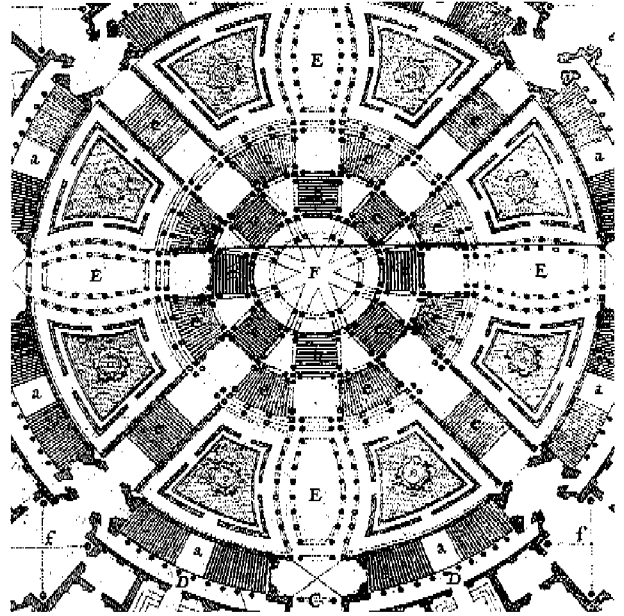
Een gedegen en scherpzinnige bespreking van Piranesi's 'collegio' geeft PAOLO MELIS, op. cit.. Melis interpreteert de plattegrond als theoretisch ontwerp, als demonstratie van de inventie die tevens onderzoek is. In Piranesi's school, zegt Melis, staan de humanisten niet in een ruimte waarvan ze zelf de maatstaf zijn, zoals in Rafael's 'Scuola d'Atena', noch gaan ze in de immensiteit op, zoals bij Boullée's bibliotheek, maar moeten ze een verdwenen wijsheid zoeken, zoals bij Vico's *Scienza Nuova*, die in de geschiedenis de zin van het maken zoekt, te vinden in extreem complexe en mysterieus verlichte ruimten, de ruimte van de Verlichting waarvan Boullée's architectuur het einde en die van Piranesi het kritisch begin is. Melis verwijst onbewust nog een keer naar Vico, waar hij zegt dat als Piranesi

de academische kringen tot mikpunt van kritiek neemt, hij te vergelijken is met een zekere Baretti, die in die jaren zijn bittere hoon zou hebben gestort over de bepoelende pruiken van de 'conservatoria' met de woorden: 'prima furono le selve, dopo i luguri, quindi i villaggi, appresso le città, finalmente l' accademie.' Of deze uitspraak honend was bedoeld moet echter worden betwijfeld, Melis vertelt er niet bij dat ze van Vico afkomstig is en bij hem duidt op de historische ontwikkeling van menselijke verzamelingen: 'Eerst waren er de wouden, daarna de hutjes, toen de dorpen, weldra de steden, ten slotte de academies.' GIANBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova*, 1744, boek 1, 2-de Afdeling, postulaat 65. Vico zinspeelt inderdaad ook op verval. De universiteiten, of meer in het algemeen de openbare culturele instituten, vormen weliswaar de 'laatste' fase van menselijke verzameling (in dit verband ziet Vico de herkomst van 'legere', lezen, en 'lex', wet, in het verzamelen: bij de eik, 'ilex', in het oerwoud), maar alleen historisch inzicht kan ons voor het einde behoeden en leren opnieuw de primaire krachten van het menselijk maakwerk der geschiedenis aan te wenden. Als Piranesi Vico zou kennen, kende hij ook de stellingen die Vico op de genoemde laat volgen: 'De mensen voelen eerst het noodwendige, daarna merken ze het nuttige op, weldra zien ze het gemakkelijke, nog later vermeien ze zich in het plezier, vervolgens verweken ze in weelde en ten slotte verdwazen ze in verspilling.. De aard van de volkeren is eerst wreed, dan streng, later mild, dan vriend, tenslotte zedeloos.' (loc.cit. postulaten 66 en 67). Vico is echter bovenal de filosoof van de historische terugkeer; de gepostuleerde chronologieën zijn tevens methoden van cyclische inventiviteit.



49A. Plaat 22, *Opere Varie*, 'Pianta di ampio magnifico Collegio' (ontwerp).

49B. Plaat 22, *Opere Varie*, detail (middenzaal, trappen 'van b naar c naar e').



schema verre te boven. Hij maakte zijn contact met de klassieke voelbaar als ervaring van complexe ruimten in hun omgeving.

De plattegrond laat zich doorlopen als een eindeloze en tegelijk precieze verzameling ruimten: een labyrint. De ingang vertakt zich meteen maar voert nadrukkelijk naar de middenas, de hoofd- of lengteas van het geheel. Deze as leidt uiteindelijk naar de kerk die het geheel bekroont. Maar het doel is het middelpunt en niet het eindpunt. Het middelpunt zelf is een ingewikkelde, open ruimte, die de middelpuntzoekende lijnen omkeert. Het middelpunt is een stralend punt. In het midden kruist een andere middenas de lengteas, deze dwarsas opent zich aan de uiteinden naar buiten. Bovendien kruisen daar twee diagonalen elkaar, ze lopen niet naar buiten, grote zalen kristalliseren zich op deze assen. Het midden wordt dus door acht assen 'door-kruist'. De klassieke kwadratuur wordt vermenigvuldigd. De diagonalen verschillen van de orthogonalen doordat ze inwendig blijven. Maar er is een belangrijker verschil en dat heeft te maken met de trappen. Want het middelpunt, de centrale 'scalone', is vooral een trappenhuis. (afb. 49b) Omdat Piranesi geen doorsneden en aanzichten tekent, moeten we afgaan op de plattegrond om te weten hoe we kunnen stijgen en dalen. Veel interpretaties hebben daarvan geen hoogte gekregen. Maar Piranesi geeft voldoende aanwijzingen (trappen die op hogere

verdiepingen liggen zijn gestippeld, zoals de trappen 'e', en in de legenda geeft hij de volgorde van de geletterde trappen aan: 'van b naar c tot e'). Lopend op de lengte- of hoofdas bestijgen we een trap 'b' om een ruim, met dubbele kolommen omringd platform te betreden; drie andere trappen leiden eveneens hierheen, één van de overkant en twee van de zijkant. We kunnen onze klim vervolgen via de diagonalen 'c', en een van de bordessen bereiken die in een uitgedijde kring om de centrale hal zijn gelegen. We bevinden ons dan op een tussenverdieping en genieten de translatie van niveaus en rotatie van richtingen. Nu kunnen we de diagonaal vervolgen (en op die as spoedig nog een trap 'e' beklimmen) of een kwartslag draaien en langs de omtrek in plaats van de straal voortgaan: we stijgen dan via trap 'e' tot een punt dat zich weer boven een van de vier orthogonale assen bevindt. Welke doorzichten zich op de eerste verdieping openen, vertelt de plattegrond niet meer. Vanaf dit punt kunnen we goed zien dat de middenhal, het trappenhuis, een zelfstandig geheel is, omgeven door een ronde hof met vijvers, waarvoorheen de orthogonalen steken met loggia's en de diagonalen met een tuinpad (waarboven waarschijnlijk een luchtbrug).

De overspanning van de ronde middenhal is ongetwijfeld een koepel. Het opmerkelijke van deze koepel zou echter zijn dat ze wordt gedragen door louter kolommen. Aangezien dat een instabiele constructie oplevert (bezwijking door rotatie en/of

spatkracht), zouden de loggia's van de orthogonalen en de (vermoedelijke) luchtbruggen van de diagonalen dan steun in radiale en tangentiale richting moeten leveren. Dat zou betekenen dat het centrum beslist geen zelfstandig bouwwerk is maar integreerend onderdeel van het geheel.

De centrale hal is het doel van het gebouw, maar het is niet de grootste ruimte. Het is geen verzamelhal, de grootste ruimten liggen aan de rand, conform het principe van de uitdijing. De centrale hal is ook geen rustpunt, geen verstild atrium. Het is een beweeglijk, stralend ontmoetingspunt. De aangename halteplaatsen liggen onderweg. Reeds in de buitenrand van het geheel doet zich, vanuit een ruimte 'B', het 'Korintische atrium', dat tot pauzeren nodigt, een met een loggia omgeven gracht voor, waarin ik me voorstel dat het gebouw een binnengevel weerspiegelt, zodat we even kunnen stilstaan bij de voortgaande ingewikkeldheid van het gebouw dat we betreden. Doch de gracht kromt zich zodat we geen uitsluitsel over omvang en vorm krijgen. We gaan verder en weldra komen we in de loggia die de hof om de centrale hal oversteekt. De loggia geeft door ritmisch doorzichtige, speels gekromde zijwanden uitzicht op vijvers met eilandjes of fonteinen. Voordat we de middenhal met zijn stijgende en dalende bewegingen willen betreden, laten we onze blik over de ronde hof dwalen zonder hem nog te kunnen overzien, de middenhal staat er immers middenin. Aan de buitenwand van de hof zien we in de open lucht trappen lopen ('*scale scoperte*') die noch uit de orthogonalen noch uit de diagonalen vertrekken, maar uit een bordesje 'a' dat toegang geeft tot een zuilengang ('*peristilio*') die, onderbroken door de acht assen, langs de hele omtrek loopt. We lopen erheen en ontdekken achter die zuilengang achtereenvolgens de studentenkamers 'Q' ('*stanze p. abit. de' studenti*') en de klaslokalen voor de jongens 'M' ('*efebei o siano scuole*'). Zo bevinden zich terzijde van de assen een gordel vertrekken die rustig uitzien op de hof aan hun binnenzijde, en op het grachtje aan hun buitenzijde. Maar we gaan de middenzaal in en doorschrijden de drie kringen van zuilen die boven alle trappen een koepel dragen die ten hemel lijkt te willen varen – of nee, juist met instorting lijkt te dreigen, als niet machtige kolommen het irreële beeld dat ze even suggereerden, of het reële gevaar waarop ze zinspeelden, hadden bezworen.

Piranesi gebruikt voor deze plattegrond geen functioneel maar een pedagogisch programma. Als universiteit biedt ze naast college- en demonstratielokalen ook ontmoetingsruimten. Ja, belangrijker dan het doceren lijkt het converseren en mediteren. Bekend is de *peripatie*, de wandeling tijdens het Griekse onderwijs: de academie van Aristoteles werd de peripatetische genoemd. Die spirituele omloop, waarbij tussen leraar en leerling werd gesproken en gezwegen, belichaamt deze plattegrond onmiskenbaar.⁵⁴ Maar de *peripatie* gaat vergezeld van een peripe-

tie: de dramatische wending waar alles op het spel komt te staan en de afloop reeds beslist lijkt, ofschoon tevoren nauwelijks verwacht. De peripetie is hier niet de omslag van centripetaal naar centrifugaal (je zag immers het middelpunt aankomen); noch die van orthogonaal in diagonaal (de kwadratuur van de cirkel hing al in de lucht), noch die van de axiale doorloop naar de concentrische omloop (want beide hangen van hetzelfde af), maar de omslag van de spiegel-symmetrische geometrie die de ruimte doorkruist en verdeelt, naar de grillige topologie waar verschillend gearde ruimten met elkaar contact maken, en de architectuur van statische figuren listig gebruik weet te maken om een avontuurlijke contiguitet te creëren. Was er in de peripatie nog een hiërarchisch verschil tussen hoog en laag, tussen docent en student, tussen vragen en antwoorden; in de peripetie geschieden stijgen en dalen op hetzelfde vlak, waar de les een ervaring en de orvaring een les wordt, waar starheid in de val loopt en souplesse wint.

Piranesi brengt in deze plattegrond op positieve en problematische wijze de erfenis van de klassieken in het geding. Hij refereert in de legenda aan klassieke typen maar ontwerpt niet volgens schema's. De toegepaste vorm is rijk aan kennis van de klassieken maar zelf niet classicistisch, niet louter formeel, niet puur geometrisch, maar expressief, concreet en ruimtelijk.

Het belangrijkste thema is de vernieuwing op grond van de peripatetische dialoog met de oudheid, waarvan je in de ruïnes nog het leven voelt kloppen en die je moet onderzoeken

⁵⁴De enige die daarop heeft gewezen is echter JOHANNES DE RYCKER, 'G.B. Piranesi, pianta di ampio magnifico collegio - Nowa koncepcja przestrzeżeni', in *Historia Architektury*, (xviii), 1984, pp. 219-226 (met Engelse summary). De Rycker noemt de peripatie niet maar zegt 'Piranesi offers education in this college building two opposite ways of teaching: ex cathedra lecturing and informal learning, both expressed in a different spatial design.' De Rycker verzet zich tegen de interpretatie van Vogt-Göckil ('doel-loosheid' van het gecompliceerde centrale trappenhuis, vergelijkbaar met de Carceri) en van Tafuri (die uit de 'doelloosheid' van het centrum voor de overige ruimten de heerschappij van 'pure contiguitet' afleidt), maar is het ermee eens dat beiden in het centrale trappenhuis de sleutel tot de hele plattegrond zien. Overigens levert de orthogonale projectie die De Rycker zelf van van het trappenhuis

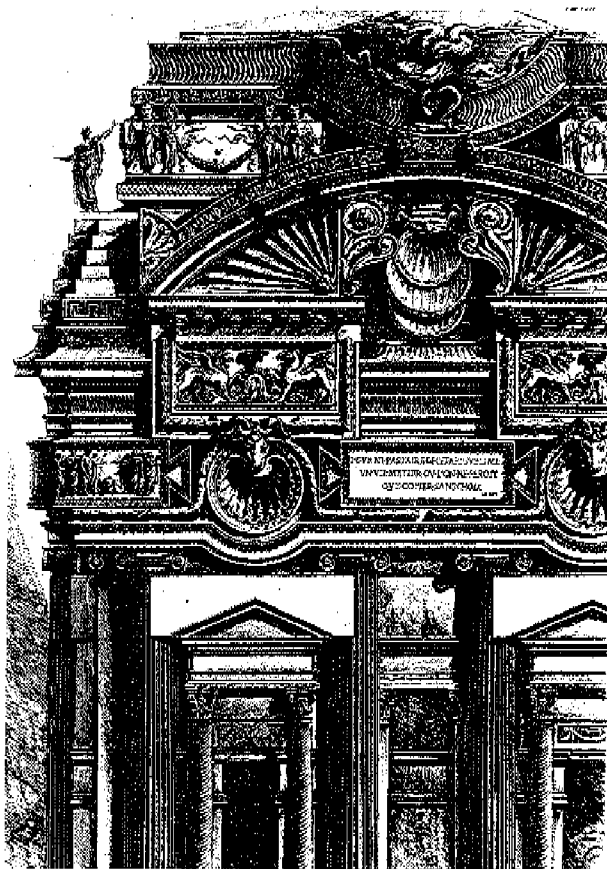
geeft een schizofrene ruimte op: vanuit de orthogonale assen zou men afdalen ('b') naar het midden, waarvandaan vervolgens geen trappen meer vertrekken, tenzij terug naar een van de orthogonalen zelf. Wil men omhoog dan moet men het midden vermijden, en meteen rechts of links langs de buitenste omtrek omhoog ('c') naar een van de diagonalen; trap 'c' is wel naar het midden gericht, maar daar is een galerij die om een vide heenloopt en zelf nergens naar toe leidt, tenzij terug naar een van de diagonalen zelf. De Rycker maakt een hordende en stotende verbinding van twee doelloze ruimten: een kuil en een luchtbrug, wat wellicht grappig is maar Piranesi's eigen legenda ('da bin e ad e') en tekenwijze ('e' is geheel gestippeld en begint dus niet op de begane grond) negeert, en ten onrechte in de rotatie van de gekwadrateerde cirkel een spaak steekt.

tot je een peripetie, een beslissende wending meemaakt, en de vermete zin krijgt iets nieuws te wagen. Piranesi's ontwerpen zijn geboren uit zulke creatieve wedijver. De vernieuwing die hij voorstaat laat zich lezen in de inscripties van de gevelontwerpen uit de *Parere*.

GEVELS VAN DE PARERE: DE INSCRIPTIE

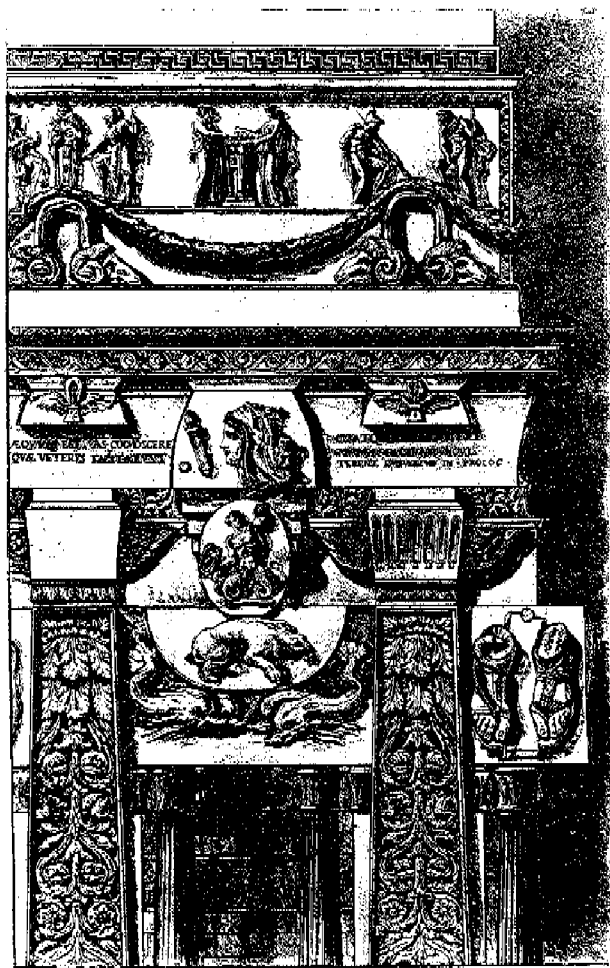
De inscriptie maakt de architectuur letterlijk tot taal. Toch laat zo'n inscriptie zich niet lezen als een tekst in een boek. En getekend in een boek laat een inscriptie zich toch niet lezen als een gewone zin.

'POUR NE PAS FAIRE DE CET ART SUBLIME/ UN VIL MÉTIER OÙ L'ON NE FEROIT/ QUE COPIER SANS CHOIX. LE ROY', dat zijn de woorden die op het bizarre fries van een kolossale Ionische orde in de *Parere* zijn gebeiteld (afb. 50). Zonder hier te hoeven ingaan op het debat met *Le Roy*, wat ik in het eerste deel van dit hoofdstuk heb gedaan, wil ik nu via de lezing van het visuele aspect nagaan wat de zin van deze uitspraak is. Kennelijk wil ze 'van deze verheven kunst geen laag ambacht maken waar men slechts zou kopiëren zonder keuze'. Wanneer we de opbouw van het gevelfragment erbij betrekken, kunnen we een spanning tussen het moment van de keuze en dat van de verhevenheid vaststellen. Want de Ionische orde dreigt de stapel die ze torst niet meer te kunnen tillen. De architraaf buigt zelfs onder de schelp met bokkekop door. Bovendien worden de kolommen van de kolossale orde haast verdrongen door de kleine Korintische orde van de *aedicula* (op deuren of ramen) die haar ondergeschikte positie te buiten gaat. We moeten dus aannemen dat de kolossale orde slechts ornament is, en dat de Ionische kolommen als halff kolom in de muur zitten. De 'orde' is schijn. De ware orde is die van de gelede muur. De proportie van de kolossale Ionische orde is ook veel te slank. De symmetrieassen in de afwisselend brede en smalle *intercolumnia* worden bespot door de gebeeldhoude ornamenten die zich erop kristalliseren: het katachtige monster dat uit de 'misplaatste' boog te voorschijn komt trekt een gekke bek. En wat hebben daarboven die verstrengelde dolfijnen te zoeken? Op de verrijfing en rijkdom van het werk is niets aan te merken. Maar is het architectuur? Dit gevelfragment geeft niet alleen blijk van de kennis die de bepaling van een keuze gegrond maakt, maar ook van de vrijheid die de effectuering van die keuze subliem maakt en dus letterlijk ongegrond. Piranesi voorkomt dat kennis tot navolging dwingt en buit de vrijheid uit voor een persoonlijke stijl. Wanneer we overigens het gevelfragment opnieuw bezien en de referentie aan de klassieke orden vergeten, zien we een boeiend spel van tectonische lijnen enerzijds (kolommen, architraaf) en van abstracte lijnen anderzijds (symme-



trieën, lijsten). Piranesi's voorliefde voor onderbroken lijsten en uitgewiste vlakken die we van de *S. Maria del Priorato* kennen komt ook hier voor (bijvoorbeeld de meander- en tandlijst, de vlakken boven de *aedicula*). Piranesi concipieert de gevel als een half-doorzichtig oppervlak waarop de tectoniek kan worden uitgewist ten gunste van een vreemde structuur die het eigene van een gevel (dragen en rusten, doorgang laten) in een nieuw licht zet. Keuze genoeg! Maar de keuze waarborgt niet het bereiken van sublieme kunst. Omgekeerd reikt dit sublieme wel de vrije keuze aan. Piranesi's keuze oogt zo willekeurig dat hij ons opnieuw laat nadenken over het bereik van architectuur aan gene zijde van welke orde dan ook.

In de *Parere* dragen de meeste architectuurtekeningen inscripties. De meest verwarrende is het op een fries in een bizar gevelfront voorkomende citaat van Terentius: 'AEQVVM EST VAS COGNOSCERE/ QVAE VETERES FACTITARVNT/ ATQVE IGNOSCERE/ SI FACIUNT NOVI/ TARENT. EVNVCHVS IN. PROLOG.' (afb. 51) Deze inscriptie vertoont de hand van degene die hem erin heeft gebeiteld en de tand van de tijd die haar heeft verveerd. Het spoor van de tijd is namelijk te lezen in de v van 'vas' die bijna is uitgewist; en het spoor van de maker is te lezen in de vergissingen: 'vas' dat 'vos' moet zijn en de 'v' die hij in 'factitarvnt' had vergeten en later heeft toegevoegd. De Piranesi-interpretatoren voelden



zich hier voor een raadsel gesteld dat ze verschillend uitlegden.⁵⁵ Mijns inziens is deze versregel van de Romeinse blijspeldichter Terentius te lezen als dialectiek van twee paren woorden: enerzijds 'cognoscere' (kennen, weten) anderzijds 'ignoscere' (verge-

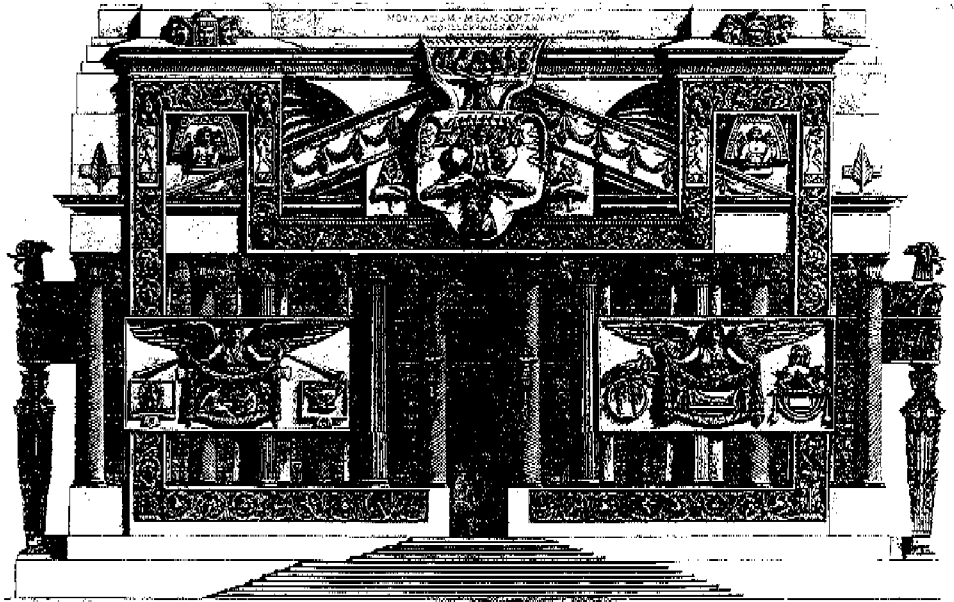
⁵⁵EMIL KAUFMANN, 1955, op. cit. gebruikt de vertaling van T. L. Papillon, 1877, 'Tis but fair then for you to admit and allow the deed, if moderns do for once what their ancestors have done over and over.' RUDOLPH WITTKOWER, 1938, op. cit., vertaalt: 'It is reasonable to know yourself, and not search into what the ancients have made if the moderns can make it', waarbij hij in een noot opmerkt: 'Conclusions as to Piranesi's knowledge of Latin seem to be allowed from the fact that he engraved "vas" instead of "vos".' MARIA GRAZIA MESSINA, op. cit., 1970, schrijft in het onderschrift bij de afbeelding de tekst foutief over: 'Aequum es as cognoscere

atque ignoscere quae veteres fecitarunt si faciunt novi'. JOSEPH RYKWERF, *The first Moderns*, p. 379, geeft als vertaling: 'Wherefore it is but just that you should know this, and make allowance if the moderns do what the ancients used to do.' In een noot geeft hij tevens het voorgaande vers: '...denique/Nullum est jam dictum, quod non dictum sit prius./ Quare aequum etc.' ('...derhalve is dan niets gezegd wat niet eerder gezegd is. En daarom is het billijk etc.'). Overigens blijft Latijn een moeilijke taal, want nadat Rykwert 'vas' ('sic! scil. vos') heeft verbeterd, sluip in zijn eigen tekst de drukfout 'fecitarunt'.

ven), enerzijds 'quae veteres fecitarunt' (wat de ouden steeds maakten), anderzijds 'si faciunt novi' (als de jongen [wat] maken). Het doet er niet zoveel toe in welke van de twee mogelijke syntactische verdelingen we deze groepen plaatsen: 'Aequum est vos cognoscere/ atque ignoscere/ quae veteres fecitarunt/ si faciunt novi' of: 'Aequum est vos cognoscere/ quae veteres fecitarunt/ atque ignoscere/ si faciunt novi', want deze beide volgorden, waarvan het aardige is dat ze door de architectuur worden aangereikt, zouden kunnen betekenen: 'Het is billijk dat jullie weten wat de ouden steeds maakten, en mild bent als de jongen het maken.' Maar wat maakten de ouden steeds? Volgden ze steeds de regels van de kunst? Nec, ze schiepen destijds nieuwe kunst en overtraden regels. En wat maken de jongen? Moeten ze de regels van de kunst volgen? Nee, ook hun zij dezelfde vrijheid vergund. Het is goed om in de traditie doorkneed te zijn, want dan kun je op scheppende wijze een nieuw werk maken. De heren critici, puristen en rigoristen zoals Protopiro, die alles aan klassieke regels toetsen, miskennen de traditie waarop die regels stoeien.

Zo is de inscriptie geen raadsel meer maar een subtiel spel, waarin Piranesi zich niet alleen als virtuoos architect maar ook als speels latinist doet kennen. Bovendien wil hij in de inscriptie iets tonen wat de woorden ervan niet kunnen zeggen. Vervat in een vervlochten kolossale en kleine orde – met een door de kleine orde gedragen architraaf (moer een sierstrip) die brutaal door de grote orde heen steekt, en overigens bizarre details zoals een uitgewist kapiteel – toont hij een relatie van zien en lezen die de woorden zelf niet kunnen uitdrukken of opmerken. Er zijn geen woorden voor wat hier gebeurt. Woorden zoals 'gevel' of 'kolom' worden schuw en stamelen onzin. Piranesi toont iets van het zeggbare dat onzegbaar is. Maar hij zegt ook iets van het zichtbare dat onzichtbaar is. Waar komen deze verzinsels (de ornamenten, de hele opbouw) vandaan, hoe komt een ontwerper er in godsnaam op? 'Ken Uw klassieken', antwoordt de inscriptie, 'en ge zult de jeugd begrijpen! Raakte U nooit onder de indruk van de klassieken door hun durf en scheppingsdrang? En verrukten de klassieken U niet soms juist doordat ze een mysterie bleven? Wees dan niet pedant als het om onze eigen tijd gaat!' Als de inscriptie een geheim verbergt dan verschijnt het antwoord aan het oppervlak waarop het is ingegrift: namelijk dat het visuele, ofschoon het onherleidbaar is tot het verbale, daarmee correspondeert als het onzegbare van het zeggbare, en zo het zichtbare van het onzichtbare toont, terwijl het verbale van zijn kant, als het onzichtbare van het zichtbare, het zeggbare van het onzegbare zegt.

Op een plaat van de *Parere* die het volledig aanzicht van een gebouw (theater?) toont, staat te lezen: 'NOVITATEM MEAM CONTEMNVNT/ ECO ILLORVM IGNAVIA. SALLVST. IN IVGVRT...' (afb. 52) Deze uitspraak, 'Mijn nieuwheid verachten zij / ik hun



lafheid' laat aan duidelijkheid niets te wensen over.⁵⁶ Piranesi verdedigt zijn vernieuwing als een bewijs van moed. Maar hoe absoluut is die vernieuwing? Put hij niet steeds uit hetzelfde reservoir ('dezelfde cloaca' had Chambers walgend gezegd)? Dit gevelontwerp is beslist ongekend, maar nieuw? Het lijkt barbaars misbruik van klassieke architectuur. Onzin! Het is nieuw gebruik van oude architectuur. Het bevrijdt de klassieke traditie van dogma's en opent de architectuur voor experimenten (het fries dat van zijn plaats komt en de draagconstructie verover!), en voert ons tegelijk terug naar het mysterie van de gevel: haast ondoorzichtig geeft het zijn interieur niet prijs, maar blijft naar het exterieur altijd gevel, huid van een interieur. De gevel is geen coulisse, al vormt ze de achtergrond voor de voordracht van menig ornament (de 'affiches' met de gevleugelde matrones die over de zuilen heen 'geplakt' lijken!), waarvan zich overigens zonder verbale toelichting weinig anders laat zeggen dan dat ze bizar of grotesk zijn. De gevel is geen straatwand, geen pleinwand, straten en pleinen zijn geen interieurs, de gevel is het ontmoetingsvlak van een gebouw met de hele wereld. Deze ontmoeting kan intiem zijn, maar bij openbare gebouwen is ze een spektakel.

⁵⁶Behalve de vraag, waarop de nieuwheid, resp. lafheid betrekking heeft. Volgens PHILIPPE JUNOD, 'tradition et innovation dans l'esthétique de Piranèse', in *Études de lettres* (3) 1983, pp. 3-17, noot 37, betreft het de sociale positie van de held van Sallustius' monografie over de oorlog tegen Jugurtha, en 'Piranèse commet un magnifique contre-sens', omdat hij de esthetiek bedoelt. Maar dat maakt niet

zoveel uit, dunkt me. Tegen Charle-mont bracht Piranesi trouwens juist zijn sociale positie als kunstenaar in het geding: een vrije kunstenaar ('de eerste van zijn geslacht' en dus in sociaal opzicht 'nieuw') is niet aan zijn adeldom maar aan zijn kunstenaarschap verplicht (om naam te maken). De 'verwarring' van sociale en esthetische moed is dus geen onzin, de vereenzelviging is zelfs zinvol.

De laatste inscriptie uit de reeks is te vinden op plaat 7 van de *Parere*, een ornaat architectonisch motief, met een sarcofaag op consoles, versierd met adelaar en slang, daarboven twee pansfluiten en een reeks mensenhoofden waarvan er twee een bizarre variant op de Januskop vertonen, en dan, staande bovenop een glad uitgestreken fries, vier sierlijke meisjes in bas-relief die tot architectonische elementen versteconde saters bekransen. Alles is steen, maar de hele architectuur leeft, dat is de suggestie van het beeld. De inscriptie: 'OVID. XV. METAMORPH./ RERVMOQUE NOVATRIX/ EX ALIIS ALIAS REDDIT NATVRA/ FIGVRAS.' Dit citaat uit Ovidius' *Metamorfosen* wil zeggen: 'Terwijl zij de dingen vernieuwt, maakt de natuur uit sommige weer andere figuren.' De kunst doet als de natuur, de bouwkunst ontspringt in de natuur die ze navolgt. De natuur is echter een letterlijk voorbeeld, geen 'figuurlijk': waar het figuren betreft laat ze die van gedaante veranderen, net zoals de natuur zelf. Dat dat raar kan uitpakken is bekend, ook de natuur is eindeloos gevarieerd. Onzinnig is dat niet, dit architectonisch motief zinspeelt onder andere op dood (sarcofaag), aarde (slang), hemel (adelaar) en leven (dans en muziek). *Novatrix*: vernieuwend, dat is een ontwerp dankzij een metamorfose, een cycclus, een labyrinthische periode.

AUT CUM HOC, AUT IN HOC: DE TEKENING

De *Osservazioni* waarmee de *Parere* beginnen is gesierd met een veelzeggend frontispice waarop naast een fragment van een reconstructie in aanzicht, doorsnede en plattegrond van een Toscaanse orde de woorden 'AVT CVM HOC / AVT IN HOC' voorkomen, de eerste ('ofwel hiermee') boven een opgepikt vel papier waarop een hand juist de woorden 'Lettre aux auteurs de la Gazette Li' aan het schrijven is, de tweede ('ofwel hierin') op een

kolom die met het architectonische fragment correspondeert en waarop voorts zeven cirkels zijn getekend. De suggestie is dat iemand de pen ('*cum hoc*') kan nemen om over architectuur te schrijven, maar kennis moet gefundeerd zijn in de architectuur ('*in hoc*'). Piranesi scherpt het '*aut-aut*' nog aan door de tegenstelling '*cum-in*': de instrumentele tegenover de substantiële relatie. Inderdaad staan de zeven cirkels in de kolom in-geschreven (ze duiden de proportie van doorsnede en lengte aan: 1 : 7). In de middelste vijf cirkels staan attributen van bouw- en tekenkunst, in de buitenste de woorden die op hun keuze wijzen en er de zin van uitdrukken. Afgezien van het feit dat Piranesi de schrijver, Mariette (eerder behandeld in dit hoofdstuk), beschuldigt van dilettantisme en zich zelf op vakkenis beroemt, drukt dit beeld in elk geval de onherleidbaarheid van tekenen tot schrijven, evenals de verwantschap van tekenen met bouwen uit. Tekenen is visueel maar ook tactiel, net als bouwen, en is daardoor materieel; maar schrijven is verbaal, al hebben pen en papier een subtiele zintuiglijkheid – trouwens ook tekenen en bouwen hebben hun spiritualiteit (daarin overtreft Piranesi menig schrijver). Het enige waarin tekenen uiteindelijk van schrijven verschilt is het licht. Weliswaar gaat ook de schrijver 'zwart op wit' te werk, maar hij 'verduistert' het zintuiglijk licht om een spiritueel licht te ontsteken.⁵⁷ De tekening is onherleikbaar tot het schrift en deelt met de bouw in hetzelfde licht.

⁵⁷Dat is het pas, voorzover ik weet, voor Mallarmé, die in *Quant au Livre* het schrift zeer precies differentieert van spraak (en muziek): 'Ton acte toujours s'applique à du papier; car méditer, sans traces, devient évanescence... / Écrire - / L'ancier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à quelque chose soit: puis écarte la lampe. / Tu remarques, on écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu; l'homme poursuit noir sur blanc.' (L'Action Restreinte) Hij maakt in *Le Mystère* Dans *Les Lettres* ook van het lezen een zintuiglijk handwerk (die niet de verklanking betreft): 'Lire - / Cette pratique - / Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oubliée même su titre qui parlerait trop haut.' Het is overigens wel aan het beslist niet symbolisch maar paradoxaal genoeg realistische idealisme van Mallarmé te danken dat ik thans het onderscheid dat Piranesi

nog naïef aanduidt kan thematiseren met het vuur en de verve van het genie. 'Quiconque ne fait pas varier nos plaisirs, ne viendra pas à bout de nous plaire.' Een enthousiaste passage over de vernieuwing van Parijs volgt. 'Il n'ya point de ville qui fournisse aux imaginations d'un Artiste ingénieux un aussi beau champ que Paris. C'est une forêt immense, variée par des inégalités de plaine & de montagne, coupée tout au milieu par une grande rivière, qui se divise en plusieurs bras et formé des îles de différente grandeur. Supposons qu'il lui soit permis de trancher & de tailler à son gré, quel parti ne tirera-t-il pas de tant d'avantageuses diversités? Que d'heureuses pensées, que d'ingénieux tours, quelle variété d'expressions, quelle abondance d'idées, que de rapports bizarres, que de contrastes spirituels, quel feu, quelle hardiesse, quel fracas de composition!' Het geheel van de stad is voor Laugier geen globale vorm maar een veld waarop de ontwerpers wedijveren in

Piranesi hanteert twee soorten tekening; de ene meer technisch, mechanisch, anatomisch en rationeel; de ander meer mysterieus, suggestief en emotioneel. De ene meet architectuur op, de ander tast haar af. De ene wil in doorsneden, aanzichten en plattegronden de structuur van het bouwwerk analyseren; de andere in perspectieven en *trompe-l'œil* de sfeer van het bouwwerk tonen. Zo zegt hij in zijn archeologische boeken herhaaldelijk⁵⁷ dat hij in de perspectivische *veduten* dat laat zien, waarvan het vervelend is om het in woorden te beschrijven: de ruimte, de constructie, de versiering, de staat, de ligging.⁵⁸ Er is geen beginnen aan om te verwoorden wat zich volmaakt laat verbeelden. Dat wat niet anders dan als beeld uitgedrukt moet worden, is onuitsprekelijk: de stemming, de sfeer, het licht.

Is dat wat verbeeld moet worden dat wat niet verwoord kan worden? Dat zou nog een negatieve bepaling zijn. Wat is in positieve zin dat wat verbeeld moet worden?

CARICER D'INVENZIONE: DE OUDHEID

Het beeld is ruimtelijk, het beeld brengt ruimte in beeld, allicht. Maar een beeld speelt pas met zijn mogelijkheden als het tijd zichtbaar maakt. Het creatieve beeld is 'tijdelijk', brengt tijd in beeld, onwaarschijnlijk. Piranesi is door zijn gebruik van licht en schaduw de Rembrandt van de ruïnes genoemd. Maar waarvoor gebruikt hij het *clair-obscur*? En wat belicht hij in de ruïne?

De *Carceri* zijn onvergelyklijk. Er is vóór Piranesi niemand te vinden die zulke beelden heeft gemaakt. Vergelijking met het virtuoze perspectief van Venetiaanse decorontwerpers

variatie. Hierin stemmen Laugier en Piranesi overeen. Maar het idee van 'de stad als bos', (brede straten in compacte bouwmassa) ontbreekt bij Piranesi, en het is juist dat idee dat navolging vindt. In de reeks van historische toepassingen, waarvan de boulevards van Haussmann er één is, is die van Pierre Patte de eerste: 'Monuments... pour Louis xv', 1765. In Patte's stadsplattegrond blijft de bebouwing een grijze massa, nauwelijks een bouwwerk is gearticuleerd, alleen straten en pleinen zijn opengewerkt, er zijn bovendien geen natuurlijke tussenruimten.

⁵⁸Bijvoorbeeld in *Descrizione e Disegno dell'Emisario del lago Albano*, p. 10, waar Piranesi zijn beschrijving van de bouw- en functioneringswijze van het ondergrondse kanaal ongeveer

zo besluit (ik parafraseer): 'Tot zover mijn bevindingen die je ook geïllustreerd ziet. Bovendien vertellen de platen nog meer dingen die ik niet heb gezegd om de tekst niet nodeloos onbegrijpelijk en saai te maken.' Een dergelijke strekking heeft zijn uitleg in Di due Spelonche ornate dagli antichi alla riva del lago Albano, waar hij zegt: 'Quanto all'architettura, eccomi a parlarne nella spiegazione delle Tavole.' ('wat de architectuur betreft, kijk maar hoe ik dat uitleg in de platen.') Overigens geeft hij bij de platen weer een verbale toelichting. De uitdrukking 'uitleggen' gebruikte hij al eerder voor het visualiseren, de in hoofdstuk 1 reeds aangehaalde uitspraak uit de Prima Parte: 'altro partito non veggio restare a me, ... che spiegate con disegni le proprie idee.'



of *vedutisti* is zinloos. Piranesi's hele beeldende werk is slechts naar waarde te schatten door een blik die sindsdien en mede daardoor is geïnaugureerd: de blik die zich niet door perspectief laat verleiden, maar abstractere lijnen ziet verschieten, die geen euclidische geometrie test, maar naar grenzen en relaties van een topologische ruimte tast. Dan volgt het oog blokken licht of kantelende schaduw en wentelende stralen, in plaats van zich door de omtrek van figuren te laten leiden.⁵⁹

Sommige platen van de *Carceri* lijken duidelijker dan andere, doordat ze een tafereel vertonen (bijvoorbeeld de beuls-scène op plaat II, tweede editie, afb. 54), maar de meeste zijn louter architectonisch en illustreren geen verhaal of betoog. De *Carceri* zijn kerkers. Kerkers zijn architectuur: tamelijk ruw, zwaar en onafzienbaar. Doch het belangrijkste is dat Piranesi ze bijna als ruïne toont. Of beter: als meer dan ruïne, het is alsof hij ons van een vervallen gewelf de gefantaseerde aanvulling toont. Kijken we naar een van de vele ruïnes die Piranesi heeft getekend, bijvoorbeeld die van de Villa Hadriana (afb. 55), dan valt op wat een kracht ze vertonen, haast meer dan een gaaf gebouw. Juist het verweerde oppervlak en de gevallen brokstukken tonen de krachten die het gebouw heeft uitgehouden en waarmee de bouwer zich heeft gemeten. Piranesi weet dit te verbeelden alsof zijn ogen de stenen pakken, zijn blik hun huid streelt en hijzelf het licht is dat in de ruimte valt. Hij peilt zowel de materie als de

⁵⁹VOGT-CÖKNIL, op.cit. en MAY-SEKLER, op.cit. analyseren de *Carceri*

op deze wijze, met een kubistische inslag, het best.



54. Plaat II, *Carceri*, tweede uitgave.

53. Plaat VII, *Parere*.

ruimte. In de ruïne zijn volte en leegte bezielde materie en ruimte, want, kijk, de voormalige ruimteomhulling is deel geworden van de ruimte die ze eens afscheidde en verdeelde, de ruimte zelf is door de omgeving geabsorbeerd, ja, kosmisch geworden! De natuur herneemt haar rechten en overwoekert de resten of wringt boven op een muur haar wortels in de voegen en ontzet ze. Maar het is niet de terugkeer naar de natuur die Piranesi in zijn ruïnebeelden toont, het is het architectuur worden van ruimte en materie door het ontstaan van oppervlakken, plooien, voegen. In de tijd ontvouwt zich de ruimte, achteraf beschouwd, maar eerst, als ontwerp, is de tijd in ruimte vervoegd.⁶⁰ Wat Piranesi ons in de ruïne toont is een proces dat achter dat van het verval schuilt: de vitale, opbouwende, welvoeglijke krachten die we pas leren opmerken door het ontzettende. De romantische 'ruïnestemming' is daarom bij Piranesi niet zozeer lyrische nostalgie, maar tragische luciditeit. Het besef rijst dat de oudheid weliswaar verloren is, maar dat ze herwonnen is als inzicht. Daarom kan Piranesi de ruïne 'aanvullen' tot een ongekend bouwwerk.

⁶⁰Vervoegd in de verleden tijd? Voltoid verleden tijd? Of juist toekomstige tijd? Misschien verleden toekomstige tijd? Architectuur als werkwoord? De vergelijking gaat mank, maar wellicht is de voltooid toekomstige tijd wel een goede: het

gaat om wat de ruïne zou zijn geweest. 'Futur antérieur' heet het in het Frans zo mooi. Het gaat in elk geval niet om een handeling die al of nooit voltooid wordt gedacht, zoals in een werkwoordsvorm, maar om een tijd die al of niet stil wordt gedacht.



Bekijken we de *Carceri* in dit licht opnieuw, dan belichamen ze door een tragische omkering de utopische inspiratie van de ruïne. Ogenscheinlijk heerst hier de wanhoop. De toespelingen op de wreedheid van zowel vroege koningen als latere keizers doen afbreuk aan de oudheid als ideaal. Betekent dat niet dat de klassieke architectuur onze verwachtingen vorraadt, morbide en pervers als ze zelf is geweest? Dat we ons moeten hoeden voor de waan van eeuwige architectuur? Dat alle grootheid ten val komt en dat wij zelf in deze val zullen worden meege-sleept? Zo'n interpretatie als *vanitas* is inhoudelijk plausibel, maar wanneer we letten op de expressie worden we iets anders gewaar. Dan is dit geen tot schijn en schaduw verdoemde wereld, waaruit geen uitweg mogelijk is. Nee, dan vormen de *Carceri* een schitterende ondergrondse stad, met prachtige gewelven. Dan genieten we van de textuur van de materialen, van de tectoniek van hun stapeling en welving die zwaarte overwint, en van het avontuur van de ruimte die angst overwint. Dan is zelfs de griezeling een plezier en 'rijst te midden van de vrees het genot'. Dan is dit sublieme architectuur, en dat vindt ook iedereen meteen! Maar velen raken het spoor weer bijster zodra men naar de zin vraagt. Men vraagt waarom het perspectief dat ons in de diepte lokt, ons daar in de steek laat. Men vraagt waarom het overzicht dat deze perspectieven beloven achterwege blijft. Waarom dwaalsporen? Men peilt met groeiende radeloosheid diepte en hoogte en voelt dat dit zinloos is. De zin zit echter aan het oppervlak.⁶¹

⁶¹De *Carceri* heten 'capricci'. Het capriccio is het genre van het onzinnige, lichtzinnige, puur artistieke, inventieve en virtueuze. Het capriccio is 'nonsense', niet dat we er altijd om kunnen lachen, misschien huiveren we zelfs, maar we behoeven er niets achter zoeken. Piranesi hanteert het capriccio met een persoonlijke inzet. Het is voor hem de wijze om iedere zin, iedere 'diepere zin' zoals men graag zegt, in twijfel te trekken. Doch tegelijk roept hij de vraag op naar wat zinvol is. Aldus vraagt hij naar het scheppen van zin. Hij vraagt naar de zin als iets wat geschapen wordt. In de *Carceri* is de perspectivische orde onzin. Het perspectief amuseert ons slechts, waarschijnlijk verontrust het ons. We kunnen via het perspectief niet naar buiten, we zijn opgesloten, maar kunnen de ruimte niet verifiëren. De vraag naar de tectonische orde wordt des te dringender. Wat is de zin van het oprichten van muren en het

overspannen van ruimten? Wat voor zin geven we aan het stapelen, het voegen, het welven? Het capriccio is hier, zoals ook bijvoorbeeld in de 'Egyptische' reeks van zijn schoorsteenmantels, de ondervraging van de zin door de confrontatie met veront-rustende onzin. Dat geschiedt op allereexpressiefste wijze, want de zin is dat wat wordt uitgedrukt, in het oppervlak. Zie overigens voor de definitie van 'capriccio' LILIANA GRASSI, dir., *Dizionario della Critica d'Arte*, 1978; onder 'capriccio' staat dat het, waarschijnlijk afgeleid van 'caporiccio' (de haren te berge gerozen), in de xvi-de eeuw synoniem wordt met 'bizarra', het irreële genre. In de xvii-de en xviii-de eeuw wordt het polemisch gehanteerd tegen kunstenaars. Toch handhaaft het capriccio zich als genre (Piranesi, Watteau, Tiepolo, Guardi, Goya). In de Romantiek vloeien het sublieme en het pittoreske samen, het capriccio

In plaat II is de scène met de beul uiteindelijk maar een narc droom die op de vlucht gaat voor interessantere ontdekkingen. De figuren die rechtsonder te voorschijn komen merken de terechtstelling niet eens op. Zoals ze omhoog klauteren op gevallen brokstukken, lijken ze uit een andere tijd. Het is in hun fantasie dat dit geweldige bouwwerk verrijst, in de verte menen ze zelfs de stad te ontwaren. Maar voor ons, toeschouwers van dit *capriccio*, kantelt de ruimte uit zijn voegen. Het lijkt wel of er drie perspectieven zijn, elk met zijn eigen horizon, dat van een plein in de verte (het Kapitol?), dat van de diepte waaruit de klauteraars opduiken, en dat van een nauwelijks waarneembaar verschild dat zich achter verschillende bogen aan de rechterkant voordoet. Bij dit alles houdt de architectuur een ongelooflijke vitaliteit. Het is de tijd die ze uithoudt. Eeuwigheid is haar schoonste tooi. In de architectuur is de oudheid geen utopie maar belichaamde tijd. Piranesi meet een ruïne in lichtjaren. Het visuele thema van de *Carceri* is, dunkt me, pregnanter dan in

vervalt. Milizia schrijft in 1797 dat het capriccio vreemd is aan de beginselen van de kunst, geen solide grondslag heeft en niet lang kan behagen. De *Encyclopédie* van Diderot schrijft dat het capriccio een zuidelijk en warm genre is, dat toegeeft aan plezier; alleen in Egypte zagen de strenge priesters erop toe dat men zich niet verwijderde van de eerste gebruiken. Onder 'bizarria' vermeldt de *Dizionario* van Grassi, dat het synoniem is aan capriccio, fantasia, invenzione en estroso (eigenzinnig); dat Vasari in de anticlassieke ontwikkeling van het Maniërisme aan bizarriteiten een waarde roekende als fantastische ornamentale verzinsels; en dat in de Verlichting en het Neoclassicisme bizar aan Barok gelijk gesteld wordt, en veroordeeld als 'theatrale verschijning' die 'natuurlijke soliditeit' mist (Visentini, 1771), terwijl Quatremère de Quincy, de gezaghebbende Franse architectuurtheoreticus, het bizarre een geaffecteerde, gezochte stijl vindt, die contrair is aan de principes en niets

dan nieuws zoekt, overigens onderscheiden van het capriccio dat volgens hem uit bekende vormen een willekeurige keuze maakt. Wat helaas bij deze omschrijvingen ontbreekt is de inzet van de kunstenaar. Maar dat gaat een dictionaire te buiten.

⁶²BART VERSCHAFFEL, *Tonen, wijzen, tekst; over historisch realisme en historische intelligibiliteit*, 1985. Verschaffel analyseert de intrigerende wijzen van contact die aan geschiedschrijving vooraf gaan, voorwaarden voor het aantonen van historische feiten en begrippen die zich in de geschiedschrijving, bewust of niet, uitdrukken. Ofschoon Verschaffel zowel visuele als verbale contacten bespreekt, gaat het hem in de geschiedschrijving dus om tekst, al of niet met illustraties. Voor een begrip van Piranesi zou het niet meer om geschiedschrijving gaan, maar om de vraag hoe hij als ontwerper het contact met de geschiedenis kan uitdrukken.

welke Renaissancistische of Neoclassicistische tekening van gebouwen uit de oudheid ook: de oudheid als tijd, ruimtelijk en materieel, echt architectonisch gevoeld. De oudheid is een 'contact'.⁶² Door de *Carceri* stelt Piranesi op lucide wijze de vraag wat we met dit contact moeten doen.

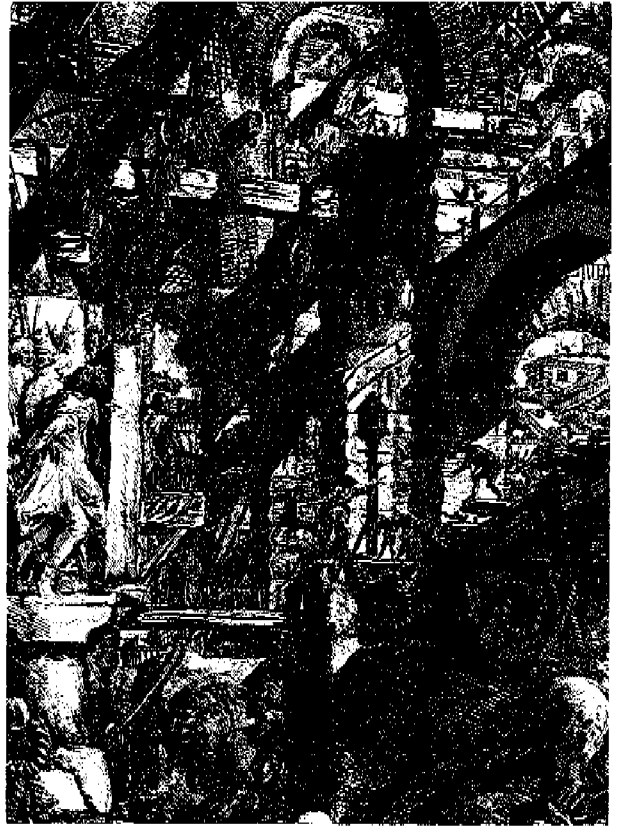
FRONTISPICES EN GROTTESCHI:
HET PERSPECTIEF OP DRIFT

Frontispices of voorplaten zijn Piranesi's meest fantastische visuele uitlatingen. Vrij van banden met een bepaalde lokatie verdicht zich daarin de expressie tot 'capriccio'. Het tweede frontispice van de *Vedute di Roma*, zoals de meeste *vedute* geconcipieerd op de geliefde wijze van het overhoeks perspectief, de *scena d'angolo*, ontvoert het perspectief naar een gebied waar de wetten van de diepte door die van het oppervlak zijn vervangen. Het beeldt een stad in ruïne af. (afb. 57)

Vergelijken we het genoemde frontispice met de frontispices van deel II en III van de *Antichità Romane*, die ook stadsbeelden zijn, dan kunnen we nagaan hoe Piranesi het perspectief door de stad laat meevoeren en waar het terechtkomt. (afb. 38 en 39) De onderwerpkeuze van de frontispices van de *Antichità* heb ik in het eerste deel van dit hoofdstuk reeds besproken. Het ene beeldt de spitsing van twee wegen af, het ander toont een geweldige renbaan. In beide gevallen brengt het perspectief de lengte als diepte in beeld. In het frontispice van de *Vedute* is het geheimzinniger: de *scena d'angolo* loopt naar links onder een brug door en verdwijnt uit beeld, gaat rechtsboven een tempelruïne binnen en vervaagt daar. Op de voorgrond ligt een chaotische stapel architectonische brokstukken en sculpturen, waarboven een woeste boomgroep van een eik en een palm torent, die door rook deels aan het oog worden onttrokken.

De frontispices van de *Antichità* zijn overzichtelijker, maar geven zich evenmin in een oogopslag bloot. Vooral die van deel III is eigenaardig. Van het dubbele perspectief trekt dat naar links het meest, over de renbaan ver weg de diepte in, naar een punt dat nog juist binnen beeld blijft, sterk vervaagd. Het naar rechts verlopend perspectief merken we op aan de gebouwen die de renbaan flankeren, het voert ons weldra buiten beeld. Maar er is nog een verschil tussen links en rechts: links kan, bij nader inzien, het oog de diepte induiken – de renbaan lijkt nu wel een brug waaronder water zou kunnen stromen – terwijl rechts de bouwwerken een soort wolvenkrabbers zijn, en ons oog trapterras- en puntvormig de hemel laten bestijgen. De voorgrond maakt van de overhoekse opzet nauwelijks deel uit.

Het frontispice van deel II biedt op het eerste gezicht een gemakkelijker perspectief, de twee wegen lopen het beeld niet



uit en komen op de voorgrond keurig samen. Op de linkerweg komt juist een wagenspan aangestormd, maar verder bieden verspreide wandelaars een rustige aanblik. Bij nader inzien zijn de twee perspectieven van de wegen in strijd met de *scena d'angolo* van de tekening. De stad forceert een doorzicht dat niet met de wetten van het perspectief klopt. De overhoekse middenpartij van graven en gedenkstenen wordt er vreemd tussenin geklemd. De twee beschadigde beelden van naakte mannen voeren op de voorgrond een bizarre dialoog. Ook hier is de voorgrond eigenlijk een zelfstandige collectie antieke beelden. Zoals hij dat ook wel in de *Prima Parte* heeft gedaan, toont Piranesi de achtergrond als het visioen van een stad die uit de beschouwing van enkele resten oprijst.

Maar de *scena d'angolo* is meer dan de achtergrond van een object op de voorgrond. Het is de vervlechting, de onafscheidelijke eenheid die van belang is. En het is niet het perspectief dat daarvoor zorgt, we hebben de breuken en sprongen immers kunnen vaststellen. Het perspectief is onderdeel geworden van een nieuw spel. Alles wat tot het perspectief behoort, de voor-, midden- en achtergrond als volgorde, de menselijke gestalten als maatstaf, en het licht als voorwaarde voor zichtbaarheid, voert Piranesi mee, niet alleen buiten het beeldkader (om de fantasie van de toeschouwer te prikkelen) maar binnen het beeld, dat geen venster op de buitenwereld meer imiteert, maar een intens oppervlak creëert voor een nieuwe oogopslag. Piranesi voert het perspectief mee in een beweging die een hevige

57. Voorplaat II, *Vedute di Roma*
(capriccio met bestaande sculpturen).



gevoel voor plaats paart aan duizelingwekkende bewegingen. Hij maakt van figuren wenkende bewoners van een onbereikbare wereld en heft het perspectief op in een licht dat hier in de dingen woont, ginds is opgeslorpt door geheimzinnig duister. Zo is het mooiste van het frontispice van de *Vedute di Roma* het licht juist onder de brug, waarvan het aanzicht in de schaduw valt. Het voert te ver om alle effecten te omschrijven en een beschrijving is zinloos. Ik wil liever wijzen op de vier *Grotteschi* of *Capricci* die, reeds in een vroeg stadium, haast programmatisch Piranesi's revolutionaire oogmerk met het perspectief uitdrukken.⁶³ Pira-

⁶³Wat Piranesi met het perspectief beoogde heeft hij enigszins omschreven in de eerder behandelde opdracht aan Giobbe, het voorwoord van de *Prima Parte*. Maar op zijn 'ontvoering' van het perspectief zinspeelt hij in zijn tekst niet, dat moeten de prenten laten zien. Op de dubbele rol van het perspectief wijst FILIPPO CAMEROTA, 'Het merkwaardige perspectief van de *architectura obliqua*', in *Casa* (20), 1988, pp. 40-48, enerzijds als dialoog, of didactische methode waarbij de

waarnemer het geheel reconstrueert door het getoonde fragment te completeren; anderzijds als archeologie of methode van de conjectuur waarbij de architect het geheel reconstrueert door het fragment te completeren. Camerota acht het effect van de scena d'angolo en het clair-obscur vedutisme aanwijsbaar in het Marsveld: in de verscheidene vluchtlijnen die ieder punt biedt en waardoor de ruimte continu, onbegrensd en 'prachtig' is.

nesi zelf heeft ze geen titel gegeven, hij heeft ze slechts bij de '*Opere Varie di architettura, prospettiva, grotteschi, antichità sul gusto degli antichi romani*' gepubliceerd, waarvan de vermelde '*grotteschi*' waarschijnlijk op deze platen slaan. Hij heeft er ook geen toelichting bij gegeven, net als de *Carceri* spreken ze voor zich zelf. Ik geloof dat ze de ontvoering van het perspectief verbeelden, het perspectief dat de architectuur past als geen andere verbeeldingswijze, maar dat moet worden opgeheven om de tijd, de stad en het licht in de architectuur te brengen.⁶⁴

⁶⁴Het perspectief tekent een venster-vlak met schijndiepte maar Piranesi tekent een oppervlak als een vliegend tapijt. Piranesi schaft het perspectief niet af maar heft het op. Hij heft het op in de zin dat hij de overheersing erdoor afschaft en dat hij de charme ervan sublimeert. We behoeven Piranesi's opgeheven perspectief niet meer te 'geloven' (en evenmin te testen), maar mogen het genieten. Piranesi benut de reeds in de Renaissance gesignaleerde dubbelzinnighe-

den van het perspectief ten volle. Het perspectief kan nooit een opmeting weergeven, ofschoon het daarop berust, het perspectief kan slechts een doorzicht bieden (transparantie), dankzij ondoorzichtige vlakken, 'plooiën van het licht' (opaciteit). Zie WOLFGANG LOTZ, *Studies in Italian Renaissance Architecture*, 1977 (1981), 1. The Rendering of the Interior in Architectural Drawings of the Renaissance.

Piranesi voert het perspectief naar een nieuw gebied. Het klassieke perspectief doorkruist de ruimte en leegt haar in het verdwijnpunt waar het oog zich op het oneindige fixeert. Piranesi geeft aan het perspectief, dat hem eerst in staat heeft gesteld de ruimte te verkennen, een wending zodat het zich kromt in een veld dat niet oneindig maar wel onbegrensd is. En opdat het oog aan een nieuwe verkenning begint, maakt hij de ruimte weer glad en bevolkt haar met intensiteiten (textuur, licht, beweging, gedachten).

PAESTUM: DE VORM TE BUITEN

Piranesi staat terecht bekend als anti-klassiek. Hij voert een polemiekt met het Neoclassicisme aan de wieg waarvan hij zelf staat, als de boze fee. Hij weigert de Barok te verwerpen. Hij daagt zijn critici uit om precies te zeggen tegen welke regels hij zondigt. Intussen ontwerpt hij zelf, om het publiek te verleiden, en onder aanmoediging van enkele verlichte geesten die hem beschermen, de meest fantastische plattegronden, gevels en interieurs. Behalve dat ze eclectisch zijn, stijlcitaten gebruiken, kenmerken ze zich door een precieze thematisering van de vormvraag aan de hand van de esthetiek van het sublieme en bizarre.

Ook de kwintessens van het pure classicisme, de Dorische tempel, ondervraagt hij zo. In *Della Magnificenza* had hij het Parthenon bekritiseerd, maar hij kende slechts de beelden van Le Roy. De Dorische tempels in Paestum bezoekt hij zelf. En zijn tekeningen, later door zijn zoon uitgewerkt, tonen zijn enthousiasme.⁶⁵ Het markante van de tempels van Paestum is hun verlaten ligging, de enige resten van een Griekse kolonie in Italië. Piranesi beeldt ze af als sublieme monumenten die eerder door de natuur dan door mensenhand schijnen gemaakt. De herdersjongens die er rusten in de schaduw, achteloos en arcaïsch, versterken de stilte die de ruïne over zijn lot bewaart. De schijnbaar simpele plattegrond en opstand worden door een schijnbaar vanzelfsprekend perspectief doorzichtig, maar weldra dwaal je door 'een woud van symbolen' (Baudelaire, 'Correspondances'), huiverend omdat ze betekenisloos zijn ('verwarde woorden' doch 'vertrouwde blikken'). De binnenorde van de *cella* blijkt (evenmin als in het Parthenon) met de buitenorde van de

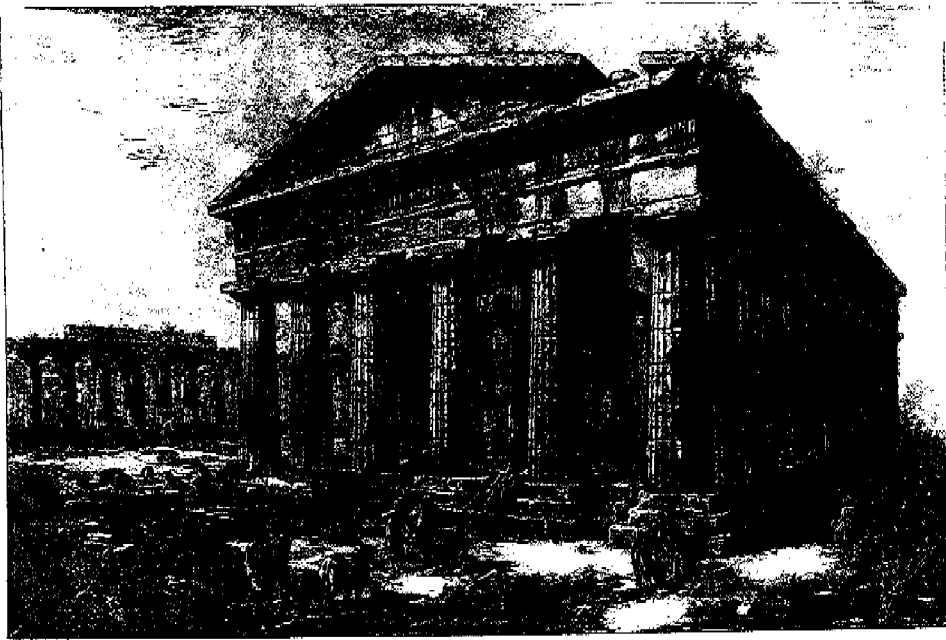
peristasis overeen te stemmen. Het door Piranesi gekozen perspectief wijkt steeds af van de assen van de plattegrond.⁶⁶ Wat in beeld wordt gebracht is niet de eenvoud. Onze aandacht verwijlt bij fragmenten. Het heeft ook iets kosmisch. De cannelures zijn mysterieuze groeven geworden. De verwerking grift daarin haar tekens. Dit zijn geen toonbeelden van eenvoud. Ze zijn wel eenvoudig, maar dat strekt nog niet tot navolging. In onderschriften wijst hij bijvoorbeeld op trigiefen die ten opzichte van de tectoniek verschuiven.

Ofschoon ik me hier beperk tot de visuele kant wil ik bij uitzondering Piranesi's woorden aanhalen. Bij de tempel van Neptunus (plaat x, afb. 58), schrijft hij dat hij een bezoek aan de ruïnes van de tempels van Paestum zeer kan aanraden, maar waarschuwt dat 'deze ernstige architectuur tegenwoordig niet voor iedereen begrijpelijk is, vaak verkiest men andere, fijnere orden, zoals de Ionische, Korintische en Compositie, die de ogen meer behagen'. De Grieken zelf wilden reeds de harde kanten van de Dorische orde wegnemen en legden er wat ornamenten op, waar de Romeinen, toen ze de Grieken gingen imiteren, nog een flinke schep bovenop deden. 'Want zij die niet de ware kunsttheorie hebben, verkiezen altijd een met slingers, bloemen en andere ornamenten beladen architectuur boven één die slechts een eenvoudige zuiverheid heeft.' In deze tempel, vervolgt Piranesi, is de Dorische orde haast naakt, maar in de andere tempel ernaast (plaat ix, afb. 59) zijn enkele kapitelen elegant versierd, wat erop duidt dat de makers van toen een bewuste keus maakten tussen het al of niet toevoegen van bizariteiten. Ze hebben er voor de rest spaarzaam gebruik van gemaakt. In deze tempel hebben ze kennelijk gestreefd naar een stevige en ernstige aanblik door het merendeel van de ornamenten weg te laten. Ze lieten ook zien dat het gebouw in een harde

⁶⁵G.B. EN F. PIRANESI, *Différentes Vues de ... Pesto*, 1778 (met Franse tekst). Van de grotendeels door zoon Francesco geëitste platen zijn de nauwkeurige voorstudies in aquarel door Gianbattista zelf bewaard in Sir John Soane's Museum, Londen.

⁶⁶Piranesi laat soms ook een paar zuilen op de voorgrond weg. In Piranesi a Paestum, Piranesi tra Venezia e Europa, op. cit., heeft ROBERTO PANE vastgesteld dat de perspectieven voor een camera-objectief 'onnavolgbaar' zijn. Pane maakt een grondige analyse van de aquarellen en etsen die Piranesi maakte (de eerste als voorbereiding, aan de laatste heeft zijn zoon Francesco gewerkt), en wijst herhaaldelijk op de expressieve afbeelding van het oppervlak van de Dorische zuilen, en op de wijze om in de herhaling van de cannelures monotoniciteit te vermijden en een variatie te scheppen, waaraan de tand des tijds de eerste bijdrage leverde. 'In tal modo Piranesi

ha fatto tesoro degli effetti infinitamente vari che la luce del sole produce sulle superfici irregolari del calcare. Si potrebbe anzi aggiungere - magari sfiorando una tautologia - che egli abbia sfruttato al massimo la trasfigurazione, operata dai millenni, delle membrature primitive in quelle del nostro tempo; e cioè, dalle lisce ed uniformi superfici di stucco, originariamente chiaroscurate solo dalla loro geometria, fino al senso di estrema accentuazione plastica che è determinato dall'attuale contrasto fra la geometria stessa e le sopraggiunte accidentalità naturali che tendono a negarla.'



materie was opgetrokken, 'het hoorde tot de ware beginselen van de kunst om er de aard niet te zeer van te veranderen, en om een gebouw dat helemaal van steen was de grootse aanblik van kracht en stevigheid te laten behouden'. De door Lodoli gelancerde aanval op de klassieke orden, als zouden ze hout imiteren terwijl ze van steen zijn, wordt hier ingezet tegen hen die de Griekse architectuur als iets ranks en fijns presenteren. De Dorische orde is stoer, naakt en eerder gedrongen. Maar Piranesi gaat verder.

Bij Plaat XII zegt hij dat tegenover de afwezigheid van een voet bij de Dorische kolom de majestieitlijke omvang van het kapiteel staat, dat echter 'lichter wordt gemaakt door de verfijning van de *anuli* (ingesneden ringen), de enige ornamenten die bestemd zijn om het grandioze van de kolommen op te halen. De zware architraaf vermeerdert hun majesteit zonder de ernst van het geheel ook maar enigermate te verminderen. Maar men heeft toch enige vrijheid genomen in de verbreding van de metopen. Dit werk laat goed zien dat de architect zijn kunst meester was, dat hij zich niet liet weerhouden door zogenaamde systemen die absurde bedenksels, of onzinnige afleidingen van houtbouw zijn. Door de wijze waarop de architect de triglicfen heeft aangebracht heeft hij laten zien dat het een willekeurige ornament was dat niet van Wetten noch van in de rede gefundeerde beginselen afhing, maar dat hij zich liet leiden door de bij plaat X aangevoerde beweegredenen. Daarom oordeelde hij het goed om ze in het fries aan te brengen zonder zich verplicht te voelen er reken-schap van te geven.'

Opvallend is hoe dit, door sommigen als bekering tot Griekse eenvoud geziene werk, juist getuigt van de continuïteit van Piranesi's betoog, dat geen controversie duldt tussen ornament en tectoniek, ofschoon hij hun verschil wagenwijd openzet

om een vrije, in de traditie geverseerde, vakbeoefening te stimuleren. Traditie levert geen dwingende voorbeelden maar interessante problemen. Rede mag de grondslag zijn voor de orde van de tectoniek, plezier het motief voor de toevoeging van ornamenten, maar schoonheid is karakter, stemming, een gistend mélange van geest en lichaam. Maar daarover spreekt Piranesi niet, dat toont hij. Het is dan ook het beeld dat de schoonheid ontplooit als probleem van de uitdrukking.

Maar hoe kon Piranesi zulke uiteenlopende architecturen als de tempels van Paestum met zijn ontwerpen voor gevels, haarden of het *Caffè degl'Inglesi* verzoenen? Uiteindelijk bestaat er voor de architectuur, klassiek of barok, eenvoudig of overladen, helder of bizar, naakt of ornaat, helemaal geen systeem dat aan haar verschijningsvorm ten grondslag zou liggen. Er is geen dieptesysteem, geen genotype waarvan de vorm het fenotype zou zijn. Nee, de vormvraag ligt aan het oppervlak, en moet in 'oppervlakkige' termen worden beantwoord. Piranesi toont zowel van een sobere tectonische, als van een bizar ornaat architectuur steeds en vooral het oppervlak. Hij is gevoelig voor de effecten die daar optreden. Licht en oog steken bestaande grenzen over of verleggen ze, hier lijnen volgend, ginds andere trekkend. In grote composities laat hij iets kleins in het oog springen als een uitnodiging, en in de miniatuur van het ornament laat hij een vergezicht verschieten zoals in de oogopslag van de *'passante'* van Baudelaire. Het is de blik van de geobserveerde die door één oogopslag *'crispé comme un extravagant'* raakt. Het is wellicht de blik van een genie, 'visionair' en origineel, het is in elk geval een blik die zich een actief gezichtsveld schept. Het is vooral een blik waarvoor de zin om te kijken opweegt tegen de zin die wordt ingeprent.

VEDUTE EN ANTICITÀ: DE OPENBAARHEID ALS SPEER

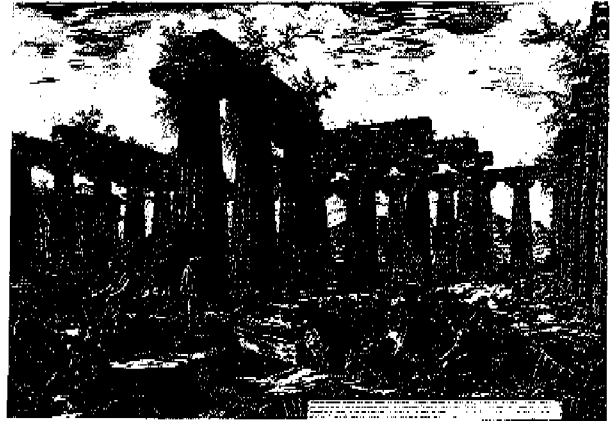
Piranesi tekent de *Antichità* (oudheden) en *Vedute* (gezichten) van Rome alsof ze bij elkaar horen. De voorplaten van de *Vedute* wijzen zelfs vooral op het antieke karakter van Rome. In visualisering verschillen de *Vedute* en de *Antichità* van elkaar: de *Antichità* hanteert didactische tekenwijzen, maar telt ook vele gezichten die evengood in de *Vedute* hadden kunnen voorkomen. Bijvoorbeeld van het Pantheon of de Engelenburcht, beide zijn nu eenmaal meer dan oudheden en maken deel uit van het stadsbeeld. Met de *Vedute* heeft Piranesi geen didactische bedoelingen, ze hebben een emotioneel effect, ze zijn er voor de schoonheid en niet voor de anatomie van de architectuur. Toch kan hij het niet nalaten een visuele retoriek te beoefenen die de stadsgezichten uit de sfeer van het 'belangeloze welgevalen' haalt. Mijns inziens vervat hij in de afbeeldingen van de eigen tijd aanmaningen om door een 'terugblik' vooruit te zien'. En wel door een effect van het 'perspectief' van de stadsgezichten zelf: hun 'door-zicht'. Ik zal twee soorten voorbeelden analyseren: de gezichten van het 'moderne' en die van het 'antieke' Rome, die een tegengesteld effect hebben.

Enerzijds toont hij op de gezichten van de moderne steden vaak antieke brokstukken op de voorgrond. (afb. 61) De blik, terugkerend van het perspectivisch geopende stadsbeeld, verdiept zich in de brokstukken en peinst. Uit de overpeinzing zou, op een wijze die Piranesi elders heeft uitgebeeld, voor het geestesoog het beeld kunnen rijzen van een oudheid die niet weerkeert, die ook niet denkbeeldig is weergekeerd, maar die een speculatief toekomstbeeld, of althans de opwekking daartoe, voorhoudt. De terugblik, verleid door de tot inkeer stemmende resten op de voorgrond, is een vooruitblik geworden. Is nu de eigenlijke voorstelling van het perspectief verraden? Is het stadsbeeld louter decor geworden? Is het 'gezicht' slechts achtergrond? Nee, de hele *veduta* blijft aanwezig en meetrillen, ze is zelfs de mogelijksvoorwaarde voor de reizende blik en het rijzende visioen. Nogmaals: Piranesi speelt met het perspectief dat hij ontvoert, en zo speelt hij ook met het stadsbeeld dat hij kriskras doorkruist om de gefixeerde doorkruising uit te wissen.⁶⁷

Anderzijds toont hij op de gezichten van ruines die buiten het moderne stedelijk leven blijven vaak rustieke tafereeltjes. Hier heeft de blik alle tijd om te verwijlen bij de oude brokstukken, maar Piranesi leidt de blik af en vestigt de aandacht op een rustende herder, een vrouw die de was ophangt, of een ver-

⁶⁷Hij toont van het beroemde Piazza del Popolo niet de lege verte van de corridor-achtige straten, maar laat,

door een overhoekse opzet, asymmetrisch uit de as gezien, de verte waken.

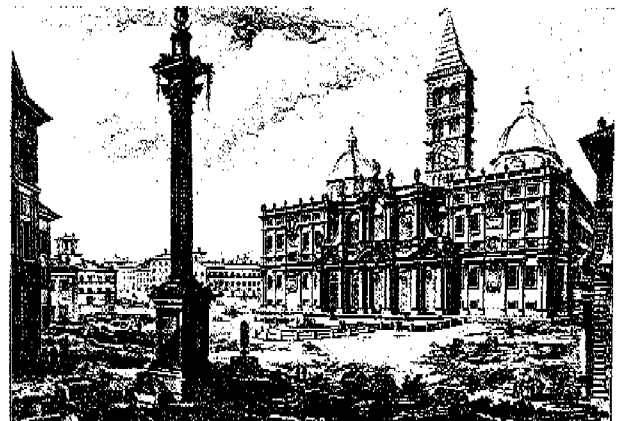


59. Plaat IX, *Différentes vues... de Pesto* (tempel van Neptunus).

60. Plaat XI, *Différentes vues de... Pesto* (tempel van Neptunus).



61. *Veduta*, S. Giovanni in Laterano.

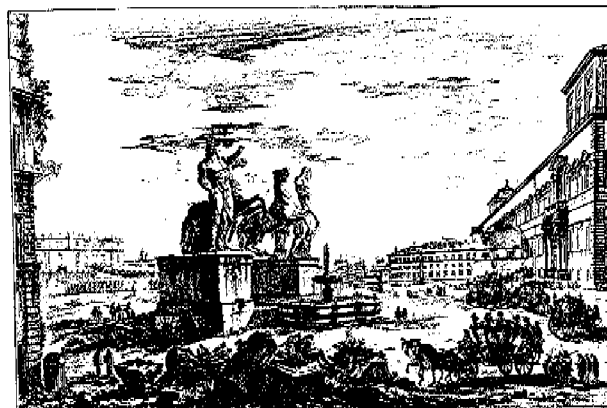




62. *Veduta*, S. Maria Maggiore.

63. *Veduta*, Piazza del Popolo.

64. *Veduta*, Piazza di Monte Cavallo (Quirinaal).



dwaald toeristisch gezelschap. Het contrast tussen de verheven stemming die de aanblik van de 'sprekende ruïnes' oproept en het genoeglijke, nonchalante dagelijks leven is zo groot, dat van de weeromstuit onze tijd in het niet zinkt bij de grandeur van welcer. Nu rijst geen speculatieve reconstructie van de stad voor het geestesoog, maar een arcadisch verval grijpt om zich heen en laat ons wegdromen in een roes: we keren terug naar de natuur waaruit alles is begonnen. En de grandeur van de stad die is geweest beschouwen we met enige tederheid. Die geweldige bouwwerken, waarvan het landelijk leven en de natuur thans bezit hebben genomen, zijn vriendelijke kolossen, het 'Colosseum' zelf is een betoverde tuin.⁶⁶ Zo zouden we ze eigenlijk wel altijd willen, bedenken we ons, monumentale gebouwen, de trots van een beschaving en tegelijk vriendelijk omgeven door vrije natuur en ongedwongen mensen, een werk van openbaar nut omringd door eenvoud en zorgeloosheid, zelf groots en ingewikkeld. (afb. 65)

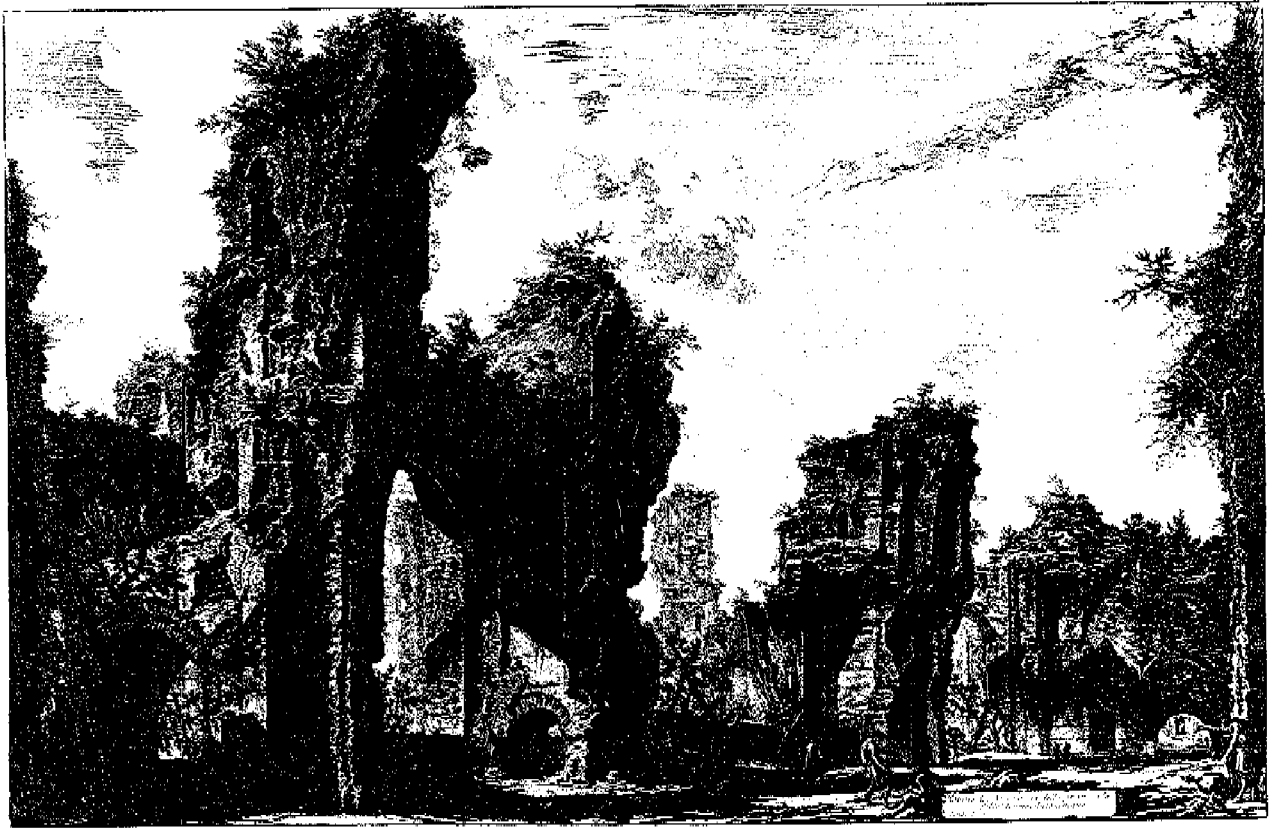
Piranesi heeft zijn leven lang *Vedute* gemaakt. Ze veranderen in de loop der tijd van perspectiefisch karakter.⁶⁹ Minder 'overzicht', meer op de voorgrond tredende bouwwerken, meer materie die het licht opslorpt. En soms overtreedt het beeld zijn eerst onbewust aanwezige kaders en thematiseert ze als grenzen – juist de ondergrens, waaronder titel en uitleg staan. (afb. 31) Zo gaat het beeld de plaatsnaam waarnaar het 'luistert' aan zich onderwerpen, en wat dan telt is louter de blik, die nu, zonder hulp van de woorden, 'op de tast' zoekt naar een 'verlichting' die de 'toelichting' vervangt. In dat licht vindt het oog wel wat anders dan de naam die de toeristisch gegidste blik vaak snel, soms teleurgesteld verifieert en met een nietszeggend bijvoeglijk naamwoord afdoet. De blik valt een lichamelijke ervaring ten deel. Maar wat is de zin van dit stadsbeeld, hetzij modern, doch met oude brokstukken, hetzij oud, doch niet muscaal geconserveerd?

Noch aan een melancholisch geromantiseerd verval, noch aan een megalomaan pompeuze orde, noch aan een krampachtig behoudend historisme wordt hier uitdrukking gegeven. Hier worden begroot de natuur die in de open gelaten tussenruimten wild en ruig groeit, gevierd de monumentale openbare ruimten die trots en duurzaam zijn, en gewekt de levende, even artistieke als wetenschappelijke, belangstelling voor de geschiedenis van de architectuur van de stad.

In de *vedute* drukt Piranesi zich als liefhebber van de stad uit. Daartoe moet hij de diepte van het perspectief aanbrengen op het oppervlak van de etsplaat. Daar ontstaat de ontmoeting van zon en steen, het spel van silhouet en atmosfeer, het ritme van verte en nabijheid, en figureert het dagelijks leven in zijn historische omgeving. Vaak verlaten, soms druk, meestal aan de rand, soms in het midden, dikwijls dromerig, soms levendig,

⁶⁶Sindsdien is het helaas van zijn flora ontdaan. In de vorige eeuw kon er van het Colosseum een uitvoerige botanische gids worden geschreven. We zullen Rome's ruïnes nooit meer zien zoals Piranesi.

⁶⁹Bijvoorbeeld de *veduta* van de S. Croce in Gerusalemme. In Piranesi *tra Venezia e Europa*, op. cit., 'Dating Piranesi's early "Vedute di Roma"', heeft ANDREW ROBISON een poging ondernomen van de door Piranesi zelf niet gedateerde *vedute* de chronologie te bepalen door een stilistische analyse.



65. *Veduta*, Thermen van Antoninus (Caracalla).

drukt het stadsbeeld nimmer eenzaamheid uit. Wat alles bij elkaar wordt uitgedrukt is de zin van de stad als openbaar domein.

De uitdrukking van openbaarheid van de stad is de architectuur. In de *Antichità* analyseert Piranesi openbare gebouwen: graven, aquaducten, tempels, thermen, triomfbogen, bruggen: alle openbare bouwwerken. Zelfs de graven hebben nauwelijks een aspect van privacy. Piranesi besteedt aan woningen geen aandacht. We zullen niet vragen naar de oorzaak, maar naar het effect ervan, dat immers zichtbaar is. Geen stadsbeeld is zonder woningen. Woningen zijn echter privé. De graven geven precies dat aspect van privacy dat naar buiten treedt, de Romeinse graven die Piranesi afbeeldt getuigen althans van de publieke en historische rol van het individu. Piranesi beeldt in de *Antichità* geen woningen af, in de *Vedute* komen ze overal tussendoor voor. Het woonhuis wordt vaak vereenzelvigd met het interieur, maar dat is een misverstand: enerzijds dragen althans de stedelijke woonhuizen door hun exterieurs bij aan de architectuur van de stad; anderzijds is iedere stadsbewoner ook met de interieurs van openbare gebouwen vertrouwd. Piranesi's uitsluiting van het woonhuis uit zijn onderzoek van de oude stad is dan ook geen uitsluiting van het interieur. In tegendeel, hij neemt ons mee op avontuurlijke routes die leiden door wat eerst ondoorzichtig was. Zijn gevels zijn nimmer transparant maar opaak, daarom maken ze ons des te verwachtingsvoller. Openbaarheid speelt zich ook binnen af. Gevels en interieurs zijn overigens niet

de enige bestanddelen van de openbaarheid, want ook bruggen en aquaducten horen tot haar sfeer en drukken dat met architectonische pracht uit – niet door kostbaar marmer of ornament, maar door duurzaamheid, die ook een esthetisch effect heeft: 'per lo stupore'. Verbijsterend zijn helemaal de onzichtbare (maar daarom nog niet afwezige) fundamenteën, pure constructie die door haar civiele karakter wel degelijk tot de sfeer van de openbaarheid behoort. En de (speculatieve) doorsneden van bruggen en andere grote bouwwerken, zoals het mausoleum van Hadrianus (afb. 25) of het theater van Marcellus, laten niet na grote indruk te maken. Iedere stadsbewoner is in zijn hart een 'bouwputkijker', niets intrigeert hem zozeer als wanneer er in de stad grond gegraven wordt. Tot de pracht van de stad behoort een ondergrondse wereld.

We kunnen nu omschrijven wat de openbare sfeer volgens Piranesi is. Voor de privacy is er het woonhuis, en ook de werkplaats is min of meer privé. Niet alle woonhuizen zijn stedelijk, maar het stedelijk woonhuis staat tussen openbare bouwwerken. Niet alle werkplaatsen verdragen de stad, maar het type van de stedelijke werkplaats staat tussen openbare gebouwen. Zonder openbaarheid bestaat een stad niet. De openbaarheid verhoudt zich tot de privacy weliswaar als tegenstelling, maar het is niet de dialectiek van openbaar en privé die de stad maakt, doch

uitsluitend de positiviteit van de openbaarheid zelf (die de privé-sfeer evengoed als het sacrale domein hun plaats gunt).⁷⁰ Openbare infrastructuur (aquaducten, bruggen, wegen, enz.), openbare plaatsen voor erediensten, feesten, herdenkingen, sport en spel (tempels, triomfbogen, graven, theaters, circussen, thermen, enz.) en open gelaten tussenruimten (om te genieten van de omgeving, de 'gezichten', de natuur, landschap en klimaat). De stad wordt bevolkt door bewoners met een ruime opvatting van wonen: hier zijn bewoners ook bezoekers, hier ben je toeschouwer, je kent de tintelende intimiteit van de passant, slentert gemocdelijk of loopt gehaast door, peinst of bewondert, staart of bent nieuwsgierig en alert, blijft anoniem of maakt naam, hier is je handel en wandel als dag en nacht, je lering en vermaak een vitaal ritme. Voor je stad koester je achting en nonchalance, want ze is openbaar. Wie de openbare sfeer eenmaal proeft zoals Piranesi, neemt niet meer genoegen met onderdanigheid. Hij is 'civiel', een 'wereldburger' zoals de Romein dat was. Wie zo Rome proeft, wil nergens anders wonen. Hij vlucht in het Rome van zijn dromen, en gaat zijn val tegemoet, of hij neemt deel aan zijn openbare sfeer en krijgt een prachtig idee. Het Marsveld is hiervan het gevolg.

DE VAL VAN PHAETON: DE RUIMTE GEPEILD

Tegen de achtergrond van een triomfbrug, grotendeels aan het oog onttrokken door een sculpturaal monument op de middengrond en niet op de voorgrond, terwijl zich tegen de achtergrond van een krommende gevel van reusachtige afmetingen nog een triomfzuil verheft, valt Phaeton ter aarde, zelf nauwelijks zichtbaar tussen de architectonische elementen, maar des te indrukwekkender is de felle gloed van rook die het spoor van zijn fatale rit met de zonnewagen van de Zonnegod markeert. (afb. 66) De architectuur van de stad staat in lichterlaaie. Nog staan de gewel-

dige gebouwen overeind. Misschien komen ze er met geblakerde gevels van af, niet voor niets had Jupiter de slingerende, steigrende, de aarde verschroeiende wagen met zijn bliksem getroffen, vertoerd door de stommitieit van Helios die zijn aardse zoon Phaeton de gevleugelde paarden van de zonnewagen had laten mennen – 'Een keer maar!', had Phaeton gesmeekt, 'om de mensen mijn goddelijke afkomst te bewijzen...' – een dag lang de zon in zijn baan van opkomst tot ondergang te leiden: zijn vader, hoewel hij hem waarschuwde en verdrietig was om zoveel hoogmoed, kon het zijn zoon niet weigeren. Maar weldra besteed Phaeton de wagen, meteen al verblind door de zon, maar de vurige paarden trokken de wagen in vliegende vaart de horizon over. Hij hield ze niet, zijn vermetel verlangen om hoog boven de aarde de mensen zijn stralende afkomst te tonen maakte plaats voor doodsangst, en de paarden, die de vaste hand van hun vertrouwde menner misten, sloegen op hol en schoten langs de sterren aan het uitspansel. Plotseling wendden ze zich, of ze nu schrokken van de Grote Beer of de weg terug zochten, en doken naar de aarde die in de diepte lag, maar zo laag scheerden ze over Afrika dat het verschroeiende, en nog is daar een grote woestijn! Maar toen de rivieren kookten en de wouden brandden en dieren en mensen het uitschreeuwden, smeekten alle goden Jupiter, Dondergod, Wolkenverzamelaar, om de aarde voor een jammerlijk lot te behoeden en Phaeton neer te schieten opdat de zon weer in haar baan kwam. De Heerser van de hemel slingerde zijn bliksem en trof de ongelukkige. Phaeton viel. Helios kon niets meer voor hem doen. De overlevering wil, dat de ongelukkige neerstortte bij de Po die toen Eridanus heette.

De ets van Piranesi die ik boven beschreef is nimmer gepubliceerd, hij heeft geen titel, het onderwerp, waarvan ik de mythe in mijn woorden herhaalde, is door de vinder, Maurizio Calvesi, aan de ets toegeschreven.⁷¹ 'De val van Phaeton is als het ware het in een paroxisme getekende hoogtepunt van Piranesi's visionarisme', zegt Calvesi. De strekking ervan is volgens

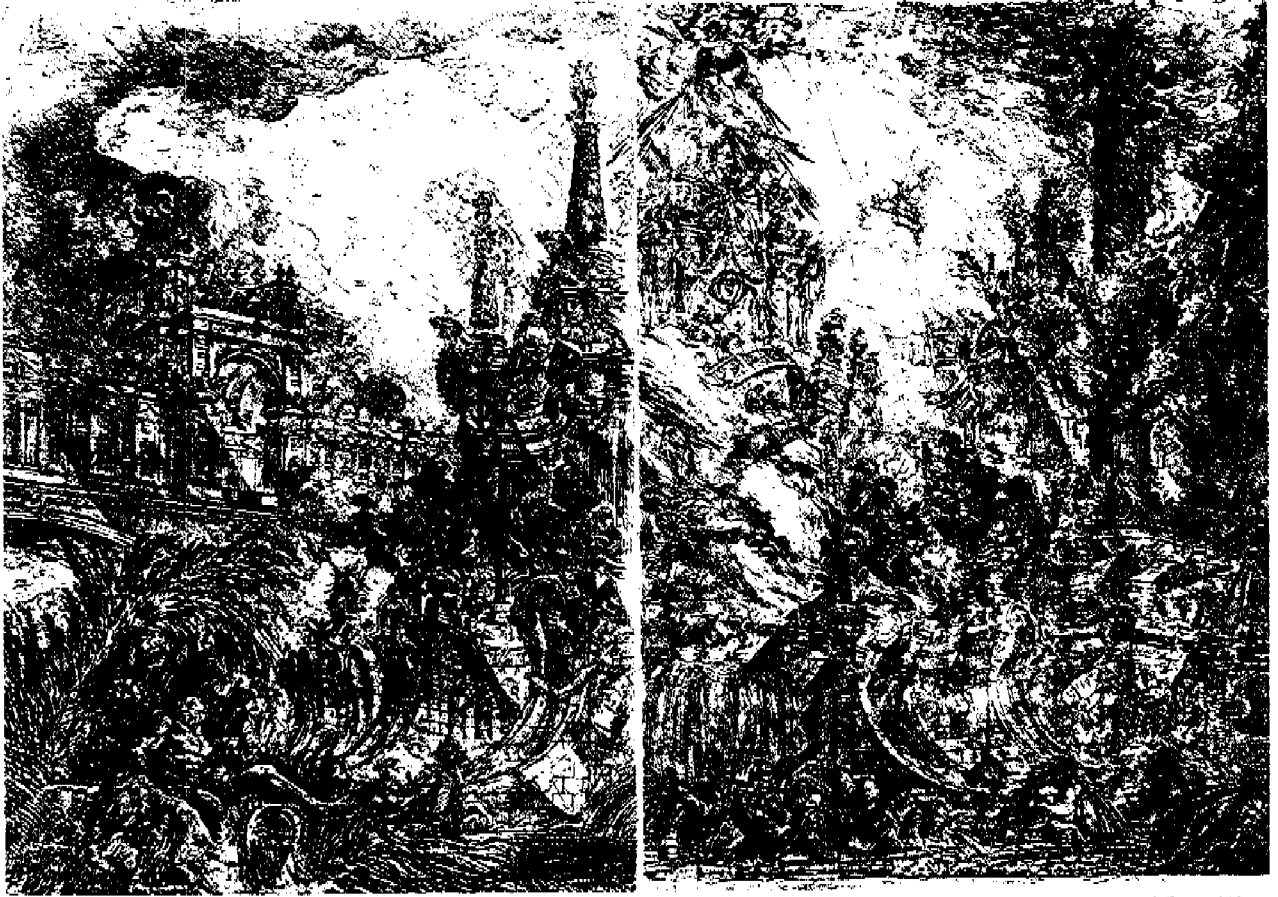
⁷⁰HANS PAUL BAHRT, Die moderne Grosstadt: soziologische Überlegungen zum Städtebau, 1961, stelt dat de polariteit van privé en openbaar de voorwaarde voor een stad is, ja, hoe groter polariteit, des te stedelijker leven. Een invloedrijke stelling, die b.v. Aldo Rossi in zijn boek over de architectuur van de stad onderschrijft. Polariteit behoeft geen dialectiek te zijn, maar ze suggereert dat het om een verschijnsel met twee polen gaat die niet buiten elkaar kunnen. Doch openbaarheid is zoiets heel anders

dan privacy, dat hun ontmoeting ongelijkwaardig is. De ongelijksoortigheid van beide 'polen' blijkt uit het feit, dat de privacy in een landhuis veel groter is dan in een rijhuis. Anderzijds is de openbaarheid in een theater groter dan in een woonstraat. De ongelijkwaardigheid van de ontmoeting van privé en openbaar blijkt uit het feit dat de gevel van een rijhuis moet bijdragen aan het stedelijk karakter van de straat, terwijl een landhuis geen 'gevel' behoeft te hebben, of deze, in Palladianse zin,

uit een verscholen wereld als *coup de théâtre* voortvoert. De ongelijkwaardigheid van beide polen blijkt bovendien uit het feit dat woningbouw, of dat nu individueel of collectief geschiedt, als speculatieve onderneming voor de markt, of als volkshuisvesting door de overheid, zelf moet luisteren naar allerlei regels van publieke aard. Overigens is privacy niet hetzelfde als isolement, en is openbaarheid niet hetzelfde als anoniemiteit. Als men zulke negatieve definities aanhield, zou de dialectiek

overigens uitstekend kloppen en dat is vrees ik wat met de popularisering van de stelling van Bahrt is gebeurd.

⁷¹MAURIZIO CALVESI, La Caduta di Fetonte, Piranesi, catal., op. cit. 1978. De achterkanten zijn twee Vedute di Roma, te dateren in 1749 en 1750. Piranesi heeft de ets die uit twee platen bestaat niet afgemaakt, en de achterkanten voor andere etsen gebruikt.



66. Capriccio, 'Caduta di Fetonte' (door Piranesi niet gepubliceerd).

hem, dat in de legendarische tijd, toen er nog helden bestonden, Italië, door Etrusken gergeerd, reeds prachtige steden bezat (en in niets voor Griekenland onderdeed).

Mijn interpretatie is dat Piranesi zich hier zozeer heeft vereenzelvigd met de mythe, dat hij zich eraan brandde. De ets is volmaakt van compositie, en toch heeft Piranesi hem verworpen. Misschien heeft hij hem verworpen omdat hij te fantastisch was en voorbijschoot aan de ernst van zijn onderneming. Maar hij heeft andere *capricci* en *grotteschi* gepubliceerd die evenmin ernstig te nemen zijn, zelfs de voorplaten van de *Antichità* en de *Vedute* zijn van het fantastische soort. Het verschil met die fantasieën is echter dat ze geen verhaal, geen mythe, geen drama verbeelden, het zijn architectonische fantasieën. De blik verwijlt bij deze of gene steen, zuil, inscriptie. Maar in de *Caduta di Fetonte* zoekt de blik rusteloos naar de voorstelling, de tuimelende wagen en de tragische man. De architectuur is intussen een onverschillig decor. Ze getuigt niet van het lot van de vermetele halfgod, doch van het stedelijk leven van de mensen. Nergens in zijn werk is Piranesi decorbouwer. De enige taferelen die hij inscèneert betreffen het bezoeken of bewonen van architectuur. Louter architectuur neemt hij tot onderwerp, hetzij archeologisch, hetzij ontwerpend, hetzij fantastisch, hetzij topografisch.

Waarom heeft Piranesi dan toch deze mythologische prent willen maken?

Wellicht zal men antwoorden dat Piranesi niets anders heeft gedaan dan mystificeren, en dat de val van Phaeton hem past als embleem van zijn droomwereld. En dat hij in een lucide moment, twijfelend aan of zelfs lachend om zijn eigen bevlogenheid, de prent verwierp als te doorzichtig. Maar dat geloof ik niet.

De triomfbrug die op de prent voorkomt, een brug getooid met zuilengangen en poorten, is Barok, en Barok is ook het centrale monument, terwijl zich van de krommende gevel tussen de rook ook Barokke elementen laten aanwijzen. Het Barokke Rome van Michelangelo, Bernini en Borromini is te herkennen. Met een prent als deze zou Piranesi zijn bewonderd als virtuoos etser, maar nimmer als architect. Ik hoef hier niet de ingewikkelde problematiek die Piranesi's houding ten aanzien van de Barok enerzijds en de klassieke (Romeinse en Griekse) architectuur anderzijds kenmerkt te herhalen, omdat ik dat in de bespreking van zijn verbale oeuvre al heb gedaan, maar wil slechts signaleren, dat hier, in deze visuele uitbarsting, de architectuur, ofschoon in haar typologie strokend met Piranesi's idee van de

stad, in haar tectoniek en ornamentiek niet alleen de innerlijke stevigheid en duurzaamheid maar ook de textuur en het lichtspel mist waarvan eigenlijk al zijn getekende architectuur het stempel draagt.

De Val van Phaeton (tevens oorzaak van haar verwerping) is evenmin het thema van de voorstelling als de stijl van de architectuur. Piranesi heeft de Barok immers altijd hartelijk bejegend en nimmer aangevallen; de klassieke Romeinse architectuur op haar beurt heeft hij getoond als minstens even 'ongedisciplineerd' als de Barok. Nee, het eigenlijke thema heeft mijns inziens te maken met het oppervlak van de architectuur. Om in te zien hoe, moeten we het oppervlak van de ets eerst bekijken. Door het licht en donker, evenzevele bewegingen van de etsnaald, brengt Piranesi een grote spanning tussen onder en boven, en tussen dichtbij en ver weg. Waar het oog ook op rust, de blik trekt tussen tegengestelde polen. Waarheen het oog zich ook beweegt, de blik verliest zijn koers en wil zich door de rookwolk boren, of in de rivier duiken, of verder, bijvoorbeeld onder de brug door gaan, of dichterbij het geringste detail in zich opnemen. Door al deze en dergelijke bewegingen en verpozingen laat zich het oppervlak omschrijven: een oppervlak met catastrofes, je verschiet van coördinatenstelsel, je loopt in de val, maar dan word je verrast door een bevrijding en keert ongelovig terug op dezelfde plaats die zich nu in een ander licht aan je voordoet. Ik laat het visuele onderzoek en genot verder aan de kijker over en kom thans tot de in het vooruitzicht gestelde thematisering.

Door de oppervlaktespanning van de ets wil Piranesi de ruimte van de architectuur van de stad aan het licht brengen. Dat dat hier mislukt, komt omdat de architectuur hier in vuurwerk verandert. Het efemere mag in rook opgaan, een stad is duurzaam. De stad is weliswaar een oord van feesten, schouwspelen en vluchtige etmalen, zelf is ze eeuwig of gaat ten onder. Een stad moet onverzettelijk zijn, of gaat ten onder en biedt niets blijvends. Hoogmoed van architecten komt voor de val. De architectuur dient het publiek, het openbaar nut. Zij doet dat met gepaste trots, soms sober, soms elegant, soms triomfantelijk. Met deze prent lijkt Piranesi zich echter te hebben afgevraagd in hoeverre de architectuur van de stad zelf een feest is, slechts een hersenschim. Hij heeft het hier gezocht in vuurwerk,

iets waarmee hij door het Venetiaanse carnaval goed bekend was.

Maar hij heeft het gevonden in iets anders, iets wat hier slechts kan worden vermoed. De architectuur van de stad, natuurlijk stevig en duurzaam, inderdaad trots en monumentaal, onmiskenbaar civiel werk, is in staat tot iets wat aan de coördinaten van deze ordening nog een andere interpretatie geeft. Noem het ruimte. Ruimte is het thema van deze prent, mislukt, latent, maar geladen. Het is de ruimte van een omgeving (rivier), vervolgens van een geordend territorium (doorkruist, overbrugd, gemarkeerd), en ten slotte van een avontuurlijke deterritorialisatie (de trek weg van huis, het juichend vertrek, de overijde vlucht): al die ervaringen drukken zich uit in de ruimte van de architectuur van de stad, doch hier fataal. Maar het thema van de ruimte kent nog een wending, die een einde maakt aan het enerzijds-anderzijds van de stad als thuis of de stad als doorgangsoord: dat is de muziek van de kosmos die voeling behoudt met de bron, de grond, het klimaat, de oorspronkelijke omgeving, maar deze in elementen oplost. Kosmos: aarde en hemel, afgrond in de diepte en in de hoogte, licht en duisternis: de kosmos is de chaos, die hij scheidde, nog nabij. Van de verzinking in de oorspronkelijke omgeving, Arcadië, tot het verlangen naar een kosmische bestemming, Elysium, zingt de architectuur van de stad het lied van de ruimte. Dat dit geen loze fantasie maar een scheppende droom zou kunnen zijn, kun je vermoeden in die val van Phaeton. Want die hele ruimte kan pas bestaan dankzij de schepping van oppervlakken. Wat Piranesi, architect, echter nog miste was het oppervlak van de architectuur. Zo intens als het oppervlak van zijn ets leefde, zo conventioneel, decoratief en als het ware uitwendig gevormd bleven de gevels die hij tekende (plat in de banale zin van het woord). De enige methode om het oppervlak dat de architectuur van de stad voor de ruimte schept inwendig te doordenken, was het onderzoek van de gevel, de vloer en het dak. De gevels bleven zoals we zagen in de Val van Phaeton onbevredigend. Dak en vloer zijn door de mythe slechts metaforisch aanwezig: zonnebaan en neerstorting. Maar een letterlijker aanwezigheid lijkt Piranesi pas dankzij het tekenen van plattegronden te vinden. In deze verworpen Val van Phaeton hoor ik, als in een voorspel achter de coulissen, het thema klinken waarop het Marsveld duizendvoudig variëren zal.

IV

Amor Urbis

Analyse van het Marsveld

Opbouw van het boek

'*Il Campo Marzio dell' antica Roma*' verschijnt in 1762. Het is een tweetalige uitgave: Latijn en Italiaans. De voorplaat met Latijnse tekst vertolkt de wens van roem voor een architect die in zijn leertijd in Rome enthousiast was geraakt voor de antieke architectuur en inspiratie bij Piranesi had gezocht: Robert Adam. De in Romeins gewaad gehulde opdracht aan Adam herhaalt zich in het boek. Zij betekent de verwachting van een vernieuwing die zich meet met de oudheid. Het boek is de archeologie van een ontwerpleer.

Buiten de opdracht telt het boek 2 voorplaten, een tekst en 42 platen. De platen vertonen een uiteenlopende afhankelijkheid van de tekst. Zo is er een reeks van kaartjes met legenda die een eenheid met de tekst vormt. Er is de zesbladige grote plattegrond, die, zonder legenda, bijna geheel op zichzelf staat terwijl de tekst er slechts terloops naar verwijst. Er zijn allerlei *vedute* die een hypothetische kijk geven op een Marsveld waarvan, sinds de val van Rome, de ruïnes zouden zijn overgebleven in een overigens verlaten omgeving, slechts bezocht door een enkele herder. Deze *vedute* worden in de tekst genoemd, enkele ervan zijn analytisch van aard (doorsnede, plattegrond), de meeste zijn atmosferisch. Eén ervan is een fantastische *scenographia*, die als in een droom van grote hoogte het verlaten Marsveld toont. Ten slotte zijn er drie kleine vogelvuchten die met een onwaarschijnlijk realisme delen van de grote plattegrond tonen. Ik zal de onderdelen van het boek nu afzonderlijk behandelen.

VOORPLAAT I

Het eerste frontispice vertoont op een gebarsten gedenksteen de titel in het Latijn: 'Het Marsveld van de oude stad van Johannes Baptista Piranesius, lid van het Koninklijk Genootschap van Oudheidkundigen in Londen, Rome, 1762'; op de voorgrond, te midden van andere architectonische brokstukken, een gebroken en verweerde kolomschacht waarop in reliëf gevleugelde jongemannen staan die een inscriptie 'Aan Robert Adam, zeer beroemd Brits Architect' presenteren. (afb. 67) Twee van de 'engelen' zijn links, in de schaduw van de ronding, goed te zien, een ander vertoont zich nog net aan de rechterrand. Het geheel zindert van licht en biedt een adembenemend schouwspel. De voorplaat is in de door Piranesi herhaaldelijk toegepaste 'onmogelijke' overlapping van oudheid en heden niet zo zeer ironisch maar tragisch: een naar eeuwigheid zwemend tafereel wordt verscheurd door een trots streven dat er de vergankelijkheid van bloot legt. De tragedie is de grondtoon van een confrontatie van idylle en epos. Piranesi mengt, net als Hölderlin, de hevige tegenstelling, de innige eenheid en de nuchtere aanschouwing.¹

DEDICATIO

De opdracht aan Adam telt 6 pagina's in het Latijn en Italiaans, en twee vignetten; de eerste vertoont een reeds in de *Prima Parte* getoonde *labrum* (badkuip): Piranesi schrijft er met een vleug van ironie bij dat hij thans dienst doet als urn voor de as van Clemens XII; en dat hij de deksel niet afbeeldt, omdat ze pas recent is gemaakt, 'toen de badkuip voor urn werd gebruikt'.² Het tweede vignet toont een echte sarcofaag, 'het graf van Maria de vrouw van keizer Honorius... gevonden in de Vaticaanse basiliek... toen Paulus III paus was'. Hij maakt beide graven bijzonder indrukwekkend door een laag standpunt waardoor ze zich aftekenen tegen de open lucht.

De opdracht laat zich lezen als de inleiding van het boek. Piranesi vergelijkt zijn onderzoek met een pelgrimstocht, een reis naar een vreemd land. Zoals Homerus Odysseus prijst, dezelfde lof, en meer nog verdienen 'zij die zich beijveren om kennis te nemen van dingen die ooit hebben bestaan'.

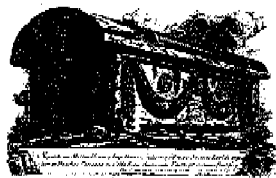
Hij heeft de uitbeelding ondernomen 'niet van een of twee, of slechts de weinige monumenten die op allerlei plekken door de tand des tijds ter aarde waren geworpen, maar van alle, die de macht van de Romeinen er in de oudheid binnen de grenzen van een uiterst groot gebied heeft kunnen oprichten. Dit gebied, sedert het vroegste begin van Rome gewijd aan Mars, wiens naam het ook heeft gekregen, stond open voor de jeugd die er onderricht kreeg, zolang de republiek duurde, en voor militaire oefeningen; nadat de weelde haar intrede had gedaan, en vooral toen de heerschappij in handen van een enkeling werd gelegd, en dit terrein niet meer werd gebruikt voor het oefenen van het volk, maar eerder om het te wennen aan plezier, onder nam men overal de oprichting van allerlei soorten gebouwen, op zo'n wijze dat het Veld niet meer een aanhangsel van Rome, doch Rome, heerseres aller steden, daarentegen een aanhangsel van het Veld leek, zoals Strabo getuigt'.

¹FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Wechsel der Tone*, postuum uitgegeven essay-fragment, o.m. F. BEISSNER red., Hölderlin, *Werke und Briefe*, 1969. In dit verband zijn ook de volgende essays van Hölderlin van belang: *Über die Verfahrungsweise des Poetischen Geistes; Über den Unterschied der Dichtarten*; ook bij Beissner, op.cit.. Het gaat niet om een Neoclassicistische revival van klassieke genres waarvan de toon zou kunnen worden

gekopieerd, maar om een creatieve uitdrukking die zich meet met de klassieken (een leerproces waarbij ook het kopiëren zijn tijd moet hebben evenals peripetieën ten gunste van oorspronkelijkheid.).

²... cum *Labrum pro urna usurparum est*, hetgeen naast verandering van gebruik ook zoiets uitdrukt als verwisseling en misbruik.





ROBERTO ADAM
VIRO CLARISSIMO
IOANNES BAPTISTA
PIRANESIVS

Clarissimo, utique adeo pervenit esse, ut dicitur, CLARISSIMO VIR, qui...

68. Opdracht (Latijn), Marsveld.



AL CHIARISSIMO SIGNORE
IL SIG. ROBERTO ADAM
GIOVAN BATTISTA
PIRANESI

Clarissimo, utique adeo pervenit esse, ut dicitur, CHIARISSIMO SIGNORE, che si...

69. Opdracht (Italiaans), Marsveld.

³.. da indovino', de Latijnse tekst gebruikt 'divinatio': gissing, conjectuur, gewaagde, geïnspireerde gok.

⁴.. piuttosto ... a capriccio che con sodo fondamento, o con ragionevole congettura.' In het Latijn staat voor 'ragionevole' 'probabilis'. Het gaat om waarschijnlijkheid, zie ook P. POLLEDRI, op.cit.

⁵Piranesi vreest dat de plattegronden in zijn Marsveld aandoen als 'naar willekeur verzonnen', vooral wanneer ze worden geconfronteerd met de door Vitruvius vastgelegde en als zodanig sinds de Renaissance als klassiek erkende architectuur uit de oudheid. Maar net zoals de architectuur in zijn tijd, toen nog Barok, zich ten aanzien van de klassieke regels grote vrijheden veroorloofde, gebeurde dat volgens Piranesi in de late oudheid ook.

⁶Retorick? Valse bescheidenheid? Mogelijk, maar het grote werk was de concrete stad. Die hoop stelde hij immers ook in Robert Adam, die overigens eenmaal in Engeland teruggekeerd Piranesi's hoop moest beschermen. Het speculatieve project van Robert (en zijn broer James) Adam, de Adelphi Terrace aan de Thames, was een veelbelovend begin maar deed hem door financiële problemen in het vervoeg terugschrikken voor een dergelijke grootschalige aanpak. Het is overigens ook mislukt als stadsbeeld, thans half afgebroken en verdrongen door een nieuwe oeveraanleg. Adam heeft verder landhuizen gebouwd en was in Edinburgh succesvol, waar hij de universiteit ontwierp. Piranesi's 'invloed' op de architectuur van Londen loopt via verschillende architecten: George Dance jr, Robert Mylne, die net als Robert Adam direct met hem in contact zijn geweest, en John Soane. Bij allen versoberde de stijl, en hun idee van de stad miste iets. Dat laatste zou nog eens onderzocht moeten worden. Er bestaat nog geen Engelse parallel van Piranesi et les Français op.cit.. Bij zo'n onderzoek zou meer nadruk op stedsbouw moeten worden gelegd.

⁷.. Librum, cui titulus: Joannis Baptistae Piranesii Campus Martius antiquae Urbis: in quo cum nihil sit, quod Orthodoxae Fidei, aut bonis moribus adversetur, multa verò potius animadvorterim, quae Antiquitatis studiosis profutura videantur, censeo in lucem edi posse.'

Het is geen doen om alle werken afzonderlijk te behandelen. Ze zijn bovendien merendeels vergaan of onder latere bebouwing bedolven. 'Ik geloof dat wie dan nog de ligging en de vorm ervan wil traceren beslist moet afgaan op zijn intuïtie'³, anders is het werk onuitputtelijk en onuitvoerbaar. Toch zegt Piranesi niets te hebben nagelaten om de waarheid te vinden, zodat 'er geen enkel deel, hoe klein ook, van het Veld is waar ik niet ben geweest en herhaaldelijk en aandachtig onderzoek heb verricht, waarbij ik ook, opdat niets me zou ontgaan, niet zonder ongemak en kosten, de intieme ondergrondse ruimten van de huizen heb bezocht.' Ook liet hij zijn 'exacte afbeeldingen' aan geleerden zien, vroeg hun mening, en legde daarna nog eens de opmetingen naast de oude plattegrond van Rome, zodat hij zich vleit niemand meer te vinden die zegt 'dat ik eerder met fantasie dan met een hecht fundament of met redelijke conjectuur heb gewerkt.'⁴ Daarom is wat ik liever moet vrezin het volgende, dat enkele dingen uit deze plattegrond van het Veld eerder dan naar waarheid opgevat naar willekeur verzonnen schijnen. Maar als iemand die dingen eens vergelijkt met de klassieke manier van ontwerpen, dan zal hij begrijpen dat ze daarvan ver verwijderd zijn en het gebruik van tegenwoordig benaderen.⁵ Maar wie het ook zij, ik moge hem, eer hij iemand van bedrog beschuldigt, uitnodigen de oude plattegrond van Rome, de oude villa's van Latium, de villa van Hadrianus in Tivoli, de thermen, de graven of andere, vooral buiten de Porta Capena nog bestaande gebouwen van Rome te bestuderen: hij zal door de modernen geen andere vormen tegen de strenge wetten van de architectuur zien bedacht dan door de ouden zelf.' De kunst is van dien aard dat ze opbloeit en vervalt. Het is ook begrijpelijk dat kunstenaars vrijheid zoeken.

Piranesi eindigt niet heldhaftig maar bescheiden, zelfs melancholiek, beken een zeker onvermogen, maar spreekt de wens uit dat dit geringe werk tenminste voor het nageslacht zal getuigen van zijn vriendschap met Adam.⁶

APPROBATIO

Het boek draagt het pauselijk 'Imprimatur' ('laat het gedrukt worden'). De gebruikelijke 'approbatio' (goedkeuring van de censuur) is van 16 juni 1761, onderschreven Contucci Contucci Soc. jesu.: '... aangezien in het boek getiteld: Joannis Baptistae Piranesii Campus Martius antiquae Urbis, niets is wat tegen het rechtzinnig geloof of de goede zeden ingaat, ik er echter eerder veel in opmerk wat aan onderzoekers van de oudheid voordelig schijnt te zijn, oordeel ik dat dit boek het licht mag zien.'⁷

'IL CAMPO MARZIO DELL'ANTICA ROMA'

Onder deze titel vertelt Piranesi in zes korte hoofdstukken de chronologische geschiedenis van het Marsveld.⁸ I 'Over de plaats van het Marsveld en zijn omvang in de oudheid.' II 'Over de naam van het Marsveld, de wijding ervan en de eerste bouwwerken die er in de tijd van Tarquinius Superbus zijn gemaakt.' III 'Over het misbruik van het Marsveld door de Tarquinische koningen, en hoe het oorspronkelijk gebruik ervan door de eerste Consuls weer hersteld werd; en over de bouwwerken die er tot de tijd van Gajus Flaminius werden gemaakt.' IV 'Over de bouwwerken gemaakt in het Marsveld vanaf de tijd van G. Flaminius tot die van Keizer Augustus.' V 'Over de bouwwerken gemaakt in het Marsveld onder het keizerschap van Augustus.' VI 'Over de bouwwerken gemaakt in het Marsveld na de dood van Augustus tot aan het verval (*decadenza*) van het Romeinse Rijk.'

De hoofdstukindeling wijst dus op een inhoudelijke benadering van de architectuur: ligging, functie en opdrachtgever. Het ontwerp blijft er helaas buiten. Maar de tekst is geen saai opsomming. Piranesi wil namelijk een aantal stellingen verdedigen. Hij gaat hierbij af op zijn eigen plaatselijke bevindingen. Vervolgens heeft hij zich door grondige studie van zowel de antieke als de 'moderne' teksten over Rome verdiept in de naamgeving, die meestal tegelijk datum, opdrachtgever en functie impliceert. Zijn doxografie (inventarisatie van geleerde opvattingen) is zoals bij hem gebruikelijk een parade van tegenstrijdige meningen. Hij kiest er zelf één die hij met behulp van evenveel retoriek als terreinkennis tot de aannemelijkste weet te maken.

De auteurs waarop hij zich beroept zijn Livius, Plinius, Dionysius van Halicarnassus, Strabo, Varro, Ovidius, Tacitus, Cicero en vele anderen. Het gezag van de ouden vindt in dat van de nieuwen een parallel: zij, onder anderen Nardini, Donati, Biondi, Orsini, Vignoli, de *'antiquarij'* (oudheidkundigen), tot wie Piranesi zich blijkens de voorplaat ook mag rekenen, hebben echter op de eersten het nadeel van afwezigheid: doordat ze er niet bij zijn geweest, moeten ze naar de waarheid veelal een slag slaan. Maar ze hebben ook een soort voordeel: waar de ouden het over bouwwerken vaak maar terloops hebben, zijn de laatsten heel nauwgezet: omdat de gebouwen niet vanzelfsprekend meer zijn, het zijn zwijgende ruïnes, moeten ze het terrein verkennen, de resten opmeten, graven en hun ogen goed de kost geven. Juist daarin overtrof Piranesi alle oudheidkundigen, want de meesten bleven in hun studeerkamer, waar ze zich over de oude teksten bogen.

⁸De tekst telt 31 pagina's in het Italiaans, 37 in het Latijn met twee geëitste initialen en 2 vignetten.

Piranesi betoogt dat het Marsveld vroeger veel groter was dan wat men tegenwoordig zo noemt. 'Het Marsveld was dus, volgens wat dezen [Livius, Dionysius] getuigen, die vlakke van de stad tussen de heuvels en de Tiber, die eens buiten de muren lag, en naar het noorden liep.' En hij haalt Strabo aan: 'De omvang ervan is indrukwekkend, aangezien ze vrije ruimte biedt voor wedrennen met paarden en wagens, en voor een heel groot aantal personen, die er voortdurend met de bal of met de hoepel spelen, of worstelen; de bouwwerken die er vervolgens her en der gemaakt zijn, de grond die er het hele jaar door groen blijft, en de kronen van de heuvels boven de rivier aflopend naar de bedding, leveren te samen een zo heerlijke verschijning, dat je er met moeite genoeg van het kijken zou krijgen.'⁹

De grenzen zijn in zulke beschrijvingen tamelijk vaag. Piranesi besluit de discussie aldus. 'Donati laat het Marsveld ophouden bij de Porta Flaminia; Nardini geeft geen oordeel; Biondi en anderen breiden het uit tot de *Ponte Milvio*: en ik houd mij aan de mening van de laatsten, zodat niemand mij zal kunnen aanvallen, want ik ben niet de aanvoeder van een partij, maar volg anderen die mij zijn voorgegaan.' Wel bewust van zijn eigenwijsheid, beroept Piranesi zich hier op het gezag van geleerden.

Dan volgt een belangrijke passage: 'Maar aangezien van [de geleerden] niets zekers valt op te maken, en je integendeel moet vaststellen dat er onderling veel discrepantie blijft, is het, geloof ik, duidelijk, dat alles wat men over het Marsveld zegt eigenlijk onbekend is, en dat het dus iedereen vrij staat om in zoveel controversie die partij te kiezen die men wil.' Bovendien, zo voert hij aan, wil hij niet alleen de plaats van het Marsveld bepalen, maar ook de oude monumenten beschrijven waarvan hij met veel en moeizaam onderzoek de resten heeft gevonden.

In hoofdstuk II bespreekt Piranesi de functie van het Marsveld. 'Het Marsveld [was] gewijd aan Mars, wat overigens destijds.. niemand van de ouden duidelijk heeft laten schrijven.' De beste getuigenissen die Piranesi kan vinden, zijn inscripties in gebouwen, door hem steeds in kapitalen geciteerd. Dat zijn de tastbaarste getuigen, letterlijk de 'sprekende ruïnes'. Het Marsveld was voor Rome, toen de stad nog tot de zeven heuvels ten zuiden ervan beperkt was, een gemeenschappelijke weide, waar ook gesport en geoefend werd. Vooral de rijnsport werd er beoefend, de *'Equiria'* was de oudste renbaan. Bovendien waren er de erediensden voor Mars, Venus, Vulcanus, Hades, Proserpina en Janus. Ook volksstemmingen vonden er plaats op speciale omheinde plaatsen (*Septi*), overeenkomstig de verdeling in 'centuriën' en later in 'comitiën'.

⁹Hetzelfde citaat komt voor in Deila Magnificenza, zie hoofdstuk III.

Hoofdstuk III behandelt de tirannie van de laatste Etruskische koning, Tarquinius Superbus, die werd afgezet. Uit woede oogstte het volk het wederrechtelijk op het Marsveld ingezaaide graan van de koning, en smeedt het in de rivier. Maar aangezien het water in de zomer laag staat, slibde het overvloedige graan al gauw op een bank aan, en daar ontstond het Tiberiland.

Hoofdstuk IV behandelt de republikeinse periode na de verbanning van de Etruskische koningen. Volgens Piranesi zijn sommige gebouwen terug te vinden op de oude marmoren plattegrond van Rome, bijvoorbeeld het theater van Pompejus en de *Septi Julii*. Hij laat de stukken zien op plaat XVI. Na een opsomming van de bouwwerken uit deze tijd besluit hij: 'Ziedaar wat er inzake de bouwwerken die in het Marsveld na de verbanning van de Koningen tot aan de tijd van Gaius Flaminius zijn opgericht niet minder uit de resten van deze werken zelf, dan uit de oude schrijvers te putten valt.'

'Van de vrije stad keren we opnieuw naar de koningen; Augustus, de eerste van hen, legde zo'n zekere grondslag voor het keizerrijk dat hij met geweld van wapens had verworven, maar waarvan hij iedereen in openbaar en particulier opzicht liet profiteren, dat de Romeinen weldra dit eerlijke dienen meer op prijs stelden dan de voormalige vrijheid waardoor zij vroeger haast tot de bedelstaf waren gebracht.' Aldus de openingszin van Hoofdstuk V. Piranesi vermeldt dat Augustus de volksvertegenwoordiging en het burgerrecht uitbreidde, en dat hij 'de rijken aanspoorde om, ieder naar vermogen, de stad te verfraaien'. Het Marsveld, waar militaire oefeningen reeds hadden plaats gemaakt voor plezier en vermaak, was de geschikteste plaats voor zulke monumenten. Het volk moest 'wennen aan de vrije tijd', citeert Piranesi Tacitus. Dit leidde enerzijds tot bloei van kunst en wetenschap, waarvoor scholen, bibliotheken en zuilengangen werden gebouwd, anderzijds tot slapte en ontucht, bediend door badhuizen en bordelen. Over een aantal bouwwerken zegt Piranesi dingen die wijzen op de tamelijk losse correspondentie met de grote plattegrond. Bij het graf van Augustus schrijft hij dat de brandstapel werd omgeven met een ijzeren hek en dat er volgens Strabo populieren binnen stonden, maar op de grote plattegrond tekent hij ze eromheen. Verder was er een woud met lanen tussen de brandstapel en het mausoleum, Piranesi tekent echter een zeer kunstmatig park in radialen. Over het Pantheon zegt hij dat het wel is aangetast, 'maar niettemin hebben noch de verloren glans, noch de rijkste en prachtigste werken van tegenwoordig afbreuk gedaan aan de majesteit van dit bouwwerk.'¹⁰ Hij volstaat met te verwijzen naar enkele

¹⁰Hij zegt ook van het Pantheon: 'Ik wil het hier niet beschrijven, omdat ik het plan heb een apart boek eraan te wijden'. Dat plan is nooit uitgevoerd.

Na zijn dood heeft zijn zoon platen van het Pantheon gepubliceerd, wellicht gebaseerd op de studies van zijn vader.

vedute (pl. XXIII, XXIV). Achter het Pantheon waren thermen 'voor lichamelijke oefening naar Spartaans gebruik'. Van de aquaducten, de *Acqua Vergine* en andere, zegt hij: 'Opdat het Marsveld zo'n grote hoeveelheid water, die er niet alleen kunstmatig heen geleid was, maar er ook door natuurlijke neerslag terecht was gekomen, vervolgens kon lozen, maakte Agrippa, om me van de woorden van Plinius te bedienen, er een hangende stad van waar je onder door kon varen door middel van naar de Tiber lopende riolen, van hetzelfde type als de Tarquinische koningen hadden gebouwd.' (hetzelfde type: dat wil zeggen de *cloaca maxima*) Het begrip 'hangende stad' is dus expliciet van toepassing op het Marsveld.

Zeer uitgebreid heeft hij het over de obelisk van Sesostris uit Egypte, die ter ere van de Zon was opgericht op een plaveisel waar hij niet alleen het uur maar ook de lengte van de dag aangaf. Het was een dag- en een jaarklok. Het plaveisel moest 1000 palm (75 meter) in doorsnee hebben gemeten. Ik zal deze installatie, die op de plattegrond zo'n prominente plaats inneemt, het Zonnewijzerplein noemen. Voelbetekend voor de vrijheid die Piranesi zich toestaat is, dat terwijl hij schrijft: 'Het is onbekend op welke plaats van het Marsveld de Zuilengang van Europa (*Porticus Europae*) heeft gestaan', hij die op de plattegrond in de configuratie van het Zonnewijzerplein blijkt te hebben getekend. De kritische evaluatie van zijn bronnen verhindert dus bij ontstentenis van positieve uitslag geenszins een reconstructie, die tegelijk ontwerp wil zijn.

Hoofdstuk VI behandelt de tijd na Augustus. Het Marsveld wordt steeds meer oord van vermaak. Het is overigens opvallend dat Piranesi aan Hadrianus maar zes regels wijdt en nalaat diens praalgraf te vermelden dat zo prominent op de tweede voorplaat aanwezig is. Hij zegt ook niet of zijn opvolgers, Antoninus Pius resp. Marcus Aurelius, een mausoleum voor hem hebben opgericht. Piranesi's ontwerp vrijheid behoeft kennelijk niet altijd een argument. Aardig is dat, hoewel hij opmerkt dat de Scheepsgevechtvijver van Domitius kort na de bouw werd ontmanteld, hij die toch maar op de grote plattegrond heeft getekend. De plattegrond permittent zich een 'anachronisme', of liever, houdt een herinnering vast.

Uitvoerig gaat Piranesi in op de triomfzuilen, hetzij omdat ze inscripties en voorstellingen vertonen, hetzij omdat de pauselijke stadspolitiek zich er zo mee had bemoeid, maar stedebouwkundig zijn het slechts de uitroeptekens in een overigens door Piranesi niet geëxpliciteerd betoog.

De speurder zal lezen dat tussen de tempel van Minerva en de *Septi Julii* een pandjeshuis of bank van lening met magazijnen heeft gestaan, en in de plattegrond op die plaats inderdaad een gebouw zien dat echter naamloos is gelaten. Ik ben zo vrij die naam nu zelf toe te kennen.

Een betoog over de *Via Flaminia* besluit de tekst. De wijze waarop Piranesi deze in kaart heeft gebracht heeft velen op het verkeerde been gezet. Hij stelt de vraag of deze weg over de heuvels of door de vlakke liep, en bewijst dat hij van de *Ponte Milvio* (of *Molle*) door de heuvels naar de (oude) stad liep, en niet, zoals de meesten aannemen, naar de (huidige) *Porta Flaminia* door de vlakke de loop van het (huidige) *Corso* volgend. Piranesi's destijds en nog steeds tegendraadse mening drukt zich uit in mooie retoriek. Verwijzend naar de topografische kaart (pl. 1) bespreekt hij het tracé dat mogelijk reeds ter hoogte van de *Ponte Milvio* oostelijker lag. 'Als ik vrijuit zou zeggen niet te weten waarheen dat rechte stukje weg leidde, en zou toegeven dat de berijders van de *Flaminia* over de brug die er nog steeds is waren gekomen, zou van de tot nog toe gezegde dingen niettemin de kracht niet afnemen, noch zou hun waarheid minder helder zijn. Maar verre ervan mij te bedienen van zo'n uitvlucht, zal ik veel eer iets zeggen waarover wellicht niet weinigen zich zullen verbazen, zij het dat de verbazing hun ontnomen zal worden, zodra ze zelf de proef op de som willen nemen, aangezien wat wij beweren nog echt bestaat. Immers, wanneer 's zomers de rivier laag staat, komen er in het bed van de Tiber, in het verlengde van dat stukje weg waarover we het zojuist hadden, enkele resten van de oude brug boven water, die wij met behulp van een scheepje nauwgezet hebben kunnen observeren en aldus beschreven in plaat XL (bij letter d).'

Piranesi betoogt met verve. 'Maar als de letters zwijgen, geloof ik dat men het oor te luisteren moet leggen waar de ruïnes en de stenen spreken.'

In een noot verandert hij subtiel de gangbare mening, dat de *Via Flaminia* langs de Tiber liep, in een tegengestelde vraag: 'Waarom loopt de *Via Flaminia* niet door de vlakke, wat gemakkelijker geweest zou zijn? De Romeinen wilden misschien niet dat het onophoudelijk gerij van karren en rijdieren de sportende jeugd zou afleiden of hinderen; of misschien wilden ze de wegen op stevige, hoge grond aanleggen, waar ze ook veiliger waren tegen de vijand. Dat lijkt tenminste heel aannemelijk. Maar het is vergeefse moeite te willen doorgronden wat men allemaal heeft overwogen. Het zij genoeg de zaak zelf te laten spreken, en ook, als die er zijn, getuigenissen van de ouden, terwijl wij van onze kant niet moeten spreken over wat moest geschieden, maar over wat is geschied.' Welnu, bij oude schrijvers lees je dat er in het Marsveld drie wegen waren, de *Via Lata*, de *Fornicata* (bij de ovens) en de *Recta*, en over de *Flaminia* hebben ze het dan niet, wat betekent dat die er niet doorheen liep, anders hadden ze hem heus wel erbij genoemd. Piranesi weet het vast en zeker: de *Via Flaminia* liep over de heuvels en doorkruiste het Marsveld niet.

De hele tekst ademt een zekere irrationaliteit: de schrijver wenst zijn eigen idee door te zetten, wenst zelf geen wetenschap te beoefenen, en toch haar instemming te krijgen. Zijn eigen idee heeft visionaire kracht, terwijl het de wetenschap daaraan ontbreekt. Maar als kunstenaar geniet hij op het terrein waar hij zich waagt geen gezag. Zijn betoog zou men paranoïde kunnen noemen: hij verdedigt zich tegen aanslagen op de ruimte voor zijn fantasie, maar laat intussen het product van die fantasie, de plattegrond, onberedeneerd. Men zou Piranesi ook een gefrustreerde vernieuwer kunnen noemen die zich alleen beroept op oude teksten om zich tegen andere, maatschappelijk succesvolle, vernieuwers te laten gelden. Doch zo zou men de toon van Piranesi, de kracht van zijn ambacht, de souplesse van zijn werk (zowel in geduld als in luciditeit) miskennen, erger: men zou de verkalking van de academische oudheidkundigen en de stijfheid van de nieuwe classicisten, waartegen Piranesi terecht al zijn wapens inzet, onderschatten. Lang heeft men Piranesi's betoog beoordeeld met de maatstaven van de moderne archeologie. Thans groeit de erkenning voor zijn werk als archeoloog, nu gezien in het licht van zijn tijd. Maar de persoonlijke gloed van het betoog blijft miskend. Trouwens, dezelfde vlam die heimelijk zijn woorden voedt, licht openlijk op in zijn platen. Dit is Verlichting: licht in de duisternis. Dit is Neoclassicisme, voor zover in 'Neo' de nadruk ligt op het vernieuwen van de oudheid, en op het doorgronden ervan in 'classicisme'.

CATALOGUS VAN DE BOUWWERKEN BESCHREVEN IN DE GROTE PLATTEGROND VAN HET MARSVELD

Deze catalogus, 'met toevoeging van de auteurs en de monumenten waarvan notitie is genomen', meer een register, vermeldt de meeste op de grote plattegrond voorkomende bouwwerken. Hierin verwijst Piranesi naar zijn tekst, maar ook naar bestaande ruïnes, die tevens worden getekend in de *vedute*. De namen van de Romeinse auteurs die als bron voorkomen zijn op gebruikelijke wijze afgekort. Met dit register geeft hij aan zijn ontwerp een erudiete autoriteit. Overigens zal blijken dat hier niet alle bouwwerken die hij op de grote plattegrond tekent voorkomen. De grote plattegrond heeft dus wel een wetenschappelijke en historische achtergrond maar daarmee is niet alles gezegd. Omgekeerd is het ook veel meer dan een vrij ontwerp. Piranesi combineert wetenschappelijk onderzoek en dichterlijke vrijheid in een even archeologische als planologische 'inventie'.



71. Plaat I, Marsveld (topografie).



INDEX VAN DE RUÏNES VAN HET OUDE ROME EN HET
MARSVELD DIE VOORKOMEN OP DE TOPOGRAFIE
VAN PLAAT III

De lijst telt maar liefst 312 nummers, die voorkomen op de nog te behandelen plaat.

INDICES VAN DE GEBOUWEN VAN PLAAT III, FIG. I, II
EN III EN VAN PLAAT IV, FIG. I, II EN III.

De lijsten verwijzen naar de eveneens nog te behandelen platen, waarin de bouwwerken zijn genummerd.

VOORPLAAT II

Met de titel als inscriptie op een oude steen: 'Het Marsveld van het oude Rome, een werk van G. B. Piranesi, lid van het Koninklijk Genootschap van Oudheidkundigen te London', is deze voorplaat de Italiaanse pendant van het Latijnse frontispice, maar zonder opdracht aan Adam. In vogelvlucht zien we vanuit grote hoogte (de horizon valt ver buiten het beeld) het graf van Hadrianus, terwijl zich op de voorgrond, op onbepaalbare hoogte, oude brokstukken bevinden, waaronder dat van de inscriptie met de titel. In de diepte krioelt een formidabele stad. Het water van de Tiber glinstert, mensen lopen op de bruggen, de kaden en de lanen, schepen varen (er zijn overigens geen paarden of wagens te zien), en de schaduwen van de gevels, de zuilengangen, de standbeelden, de bomen en zelfs van fonteinen lijken te trillen in de hitte van een zomerse namiddag. Je ziet hoe de ctsnaald snel en trefzeker in aparallelle arceringen de schaduw-tjes van de mensjes en het wateroppervlak in beweging heeft gebracht, terwijl een strakker arcering de serene schaduw van gebouwen tekent.¹¹ Het hallucinerende is dat hoever je ook kijkt de waarneming scherp blijft, je beweegt als door een telescopische camera mee de diepte in. In tegenstelling tot de *scena d'angolo* en het *trompe-l'œil* waar de suggestie en de gissing beurte-lings bezit van je nemen en je je steeds bewust blijft van de inspanning van de blik, heerst hier de naakte waarheid in onmiddellijke nabijheid. Het zoekende oog is opgegaan in tegenwoordigheid van geest. En we weten: 'Dit was het! Zo heeft het oude

¹¹Opmerkelijk bijvoorbeeld: de met cypressen beplante toren van het mausoleum (de huidige Engelenburcht); de geweldig grote maten die geen monotonie maar trefzekere

verhoudingen verwekken; de variatie van het daklandschap: platte en hellende daken, of getrapte koepels à la Pantheon.

Rome eruit gezien.. ' Daarmee is het alsof deze plaat ons in een droom uit de droom haalt. Doch we zijn gaan staren. De voorgrond met de steen en inscriptie brengt ons weer terug naar de enige waarheid: die van de ets, die het licht in ons opengesperd oog graveert zoals de tijd in de verweerde steen.

PLAAT I, TOPOGRAFIE VAN HET MARSVELD

Deze topografie vertoont de plaatsen die in de tekst bij de bespreking van de omvang en begrenzing worden genoemd.

PLAAT II, DE GROTE VOGELVLUCHT
VAN HET MARSVELD

De volledige titel ervan luidt: 'scenografie van het Marsveld die de resten van de oude gebouwen toont ontdaan van het puin en de gebouwen van onze tijd met {op de voorgrond} een stapel van beroemde monumenten van dit Veld'; en mijlenver verheven boven het Kapitoel, met zicht tot aan de *Ponte Milvio*, zien we het Marsveld lopen naar het noorden. Het kader van dit sublieme perspectief blijft onder de horizon. Het is een onbepaalde eenheid van verte en nabijheid: ontwaren we geen menschen die daar tussen de verlaten ruïnes zwerven, en schepen op de rivier? Als een vogel hangen we boven het Marsveld dat zich voordoet als in een droom, want de tijd is onzeker, de ruimte onmogelijk: aangezien de Romeinse gebouwen tot ruïne zijn vervallen, moet het onze tijd zijn, maar aangezien dit Marsveld is verlaten en we het Middeleeuwse en Barokke Rome dat zich er sindsdien op heeft gebouwd, niet terugvinden, mochten we aannemen dat we in de tijd zijn verdwaald. Of zijn we zelf afkomstig van vervlogen tijden? Volgens de Etrusken waren vogels de zielen van de overledenen. Dan is de vogelvlucht een bezoek uit het hiernamaals.

Een legenda met 40 nummers aan weerskanten van deze plaat ontnuchtert ons weer. Van de minuscuul getekende resten is het Pantheon het enige min of meer gave exemplaar, verder zijn er bijvoorbeeld nog vier bruggen, en de resten van het theater van Marcellus, de zuilengang van Octavia, het theater van Balbus, de zuilengang van Philippus, het theater van Pompejus, de thermen van Agrippa, het Vergine aquaduct, het mausoleum van Augustus en dat van Hadrianus. Al deze resten waren in Piranesi's tijd zichtbaar en zijn dat grotendeels nog.

Op de voorgrond zien we, eveneens genummerd, de triomfzuil van Aurelius, diverse obelisksen, met het meest op de voorgrond de aan stukken liggende *obeliscus gnomonicus* (de genoemde obelisk van Sesostris), diverse inscripties, onder meer 'Aan Robert Adam, architect' in een kroonlijstfragment dat





volgens de legenda van de tempel van de vergoddelijkte Antoninus Pius afkomstig zou zijn, en ten slotte een stuk 'loden waterleiding gevonden bij het Pantheon'.

De relatie tussen de voorgrond en de achtergrond is een heerlijke afgrond. Slechts de blik tuimelt, lichamenlijk blijf je in de buurt van de figuurtjes op de voorgrond. Die zijn aan het onderzoeken, klauteren of beraadslagen. Tussen de reusachtige verweerde fragmenten verwonderen ze zich over de verhouding tussen cultuur en natuur. Hier op de voorgrond zijn we overweldigd. Maar op de achtergrond die we met adelaarsblik beheersen is de spanning uitgevlakt, alles is stil, van de stad is bijna niets over. Is dit soms de dood?¹²

De suggestieve kracht van Piranesi is hier groots. Hij maakt zichtbaar wat slechts gedacht leek te kunnen worden. Wie de blik laat rusten op het Marsveld dat in de verte achter die stapel brokstukken oplicht, ziet hoe enkele wolken overdrijven en stil zeilend hun schaduw werpen..

PLAAT III, TOPOGRAFIE VAN DE RESTEN VAN DE OUDE STAD EN HET MARSVELD

Na de poëtische evocatie volgt een wetenschappelijke beschrijving van de ligging. Piranesi vertoont een plattegrond met vier figuren eromheen. De centrale plattegrond brengt het archeologische Rome dat Piranesi bekend was volledig in kaart. Het is weer opvallend hoe weinig er op het Marsveld te traceren viel. Figuur I toont het Marsveld bij de inwijding ervan door Romulus; je ziet in een maagdelijk terrein de *Equiria* (de renbaan) vanaf het punt waar later de *Ponte Milvio* kwam tot aan het Kapitol; voorts zijn er een heuveltje (de *Terentus*), een meertje (*Capreae*) bij het latere Pantheon, een aan Mars gewijde plek (*Area Martis*) en schaapskooien (*Ovile*, waarvan later stemlokalen werden gemaakt: *Septi Julii*). Figuur II toont het Marsveld toegeëigend door de Tarquinische koningen (voor landbouw zijn de vorige plekken uitgewist); figuur III toont het Marsveld door de Consuls in ere hersteld en terug aan het publiek gegeven (de *Equiria*, de *Ovile* en de *Area Martis* verschijnen weer). Figuur IV is een perspectief gezien vanaf ongeveer de *Ponte Milvio* met de *Equiria* die tussen de zogeheten tuinheuvels en de rivier loopt. 'Uit de heuvels' zijn volgens een onderschrift van Piranesi 'in de oud-

¹²De lege ruimte waar de tijd stil staat doet denken aan Palmyra in de woestijn. Piranesi zou de documentatie daarvan door R. Wood en J. Dawkins die eveneens een vogelvlucht bevatte gekend kunnen hebben: *The ruins of*

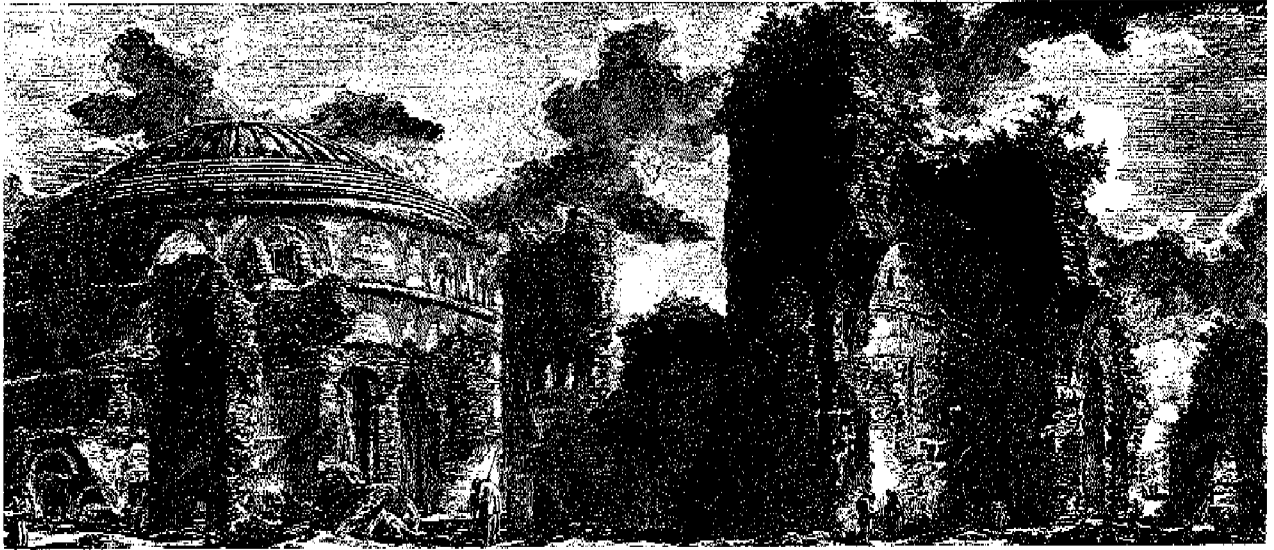
Palmyra, 1753. Gesteld dat dit de herkomst is van Piranesi's voorstellingswijze, dan is toch de transpositie daarvan op Rome onvergelyklijk veel dramatischer.



74. Plaat III, Marsveld (topografie).

74. Plaat IV, Marsveld (ontwikkelingsstadia).





75. Plaat XXIV, Marsveld (gezicht achterzijde Pantheon).

heid tufsteen en rotsen gehakt voor de oefeningen van de soldaten'. Ze maken dan ook een ongelooflijk steile indruk. De heuvels worden er een soort plateau door. De randen die door dit terreinwerk ontstonden heeft Piranesi met een lijn op de plattegrond aangegeven.

PLAAT IV, DE ONTWIKKELING VAN HET MARSVELD
IN DRIE PLATTEGRONDEN

Figuur I toont hoe 'het Marsveld zich met bouwwerken begint te vullen ten tijde van de Consuls, tot de tijd van Gajus die het *Circus Flaminius* bouwde'. Figuur II toont het Marsveld 'dat zich vult met gebouwen' tot keizer Augustus' troonbestijging. Figuur III toont de nieuwe bouwwerken in het Marsveld tot de dood van Augustus. Ook diens mausoleum komt erop voor.

PLAAT V I/M XLVII

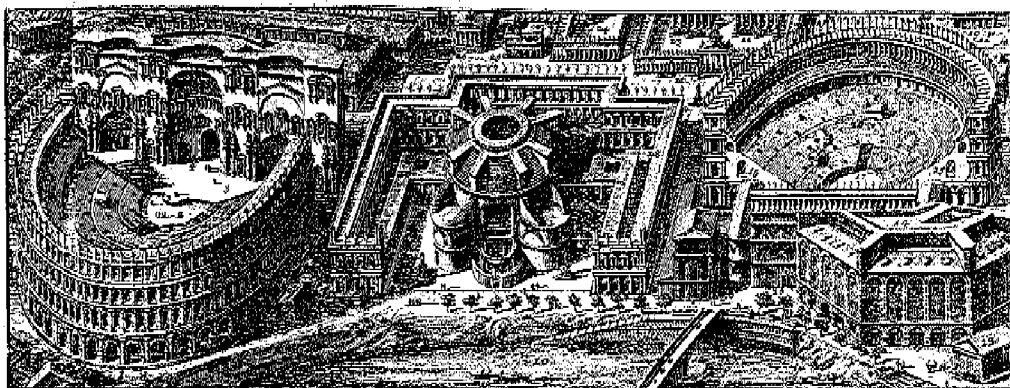
De eerste van deze platen zijn de zes bladen van de grote plattegrond, die ik onder apart analyseer. De andere platen zijn gezichten van ruïnes, gezien op het hypothetisch toneel van een, net als bij de grote vogelvlucht, van latere bebouwing ontdane, verlaten omgeving. Dat geeft van het Pantheon onvoorstelbare indrukken. (afb. 75) Maar zelfs bij onbeduidende resten weet Piranesi een betoverde sfeer op te roepen. Slechts het tintelende licht woont hier, de verweerde oppervlakken schijnen te wriemelen van leven. Een enkele herder doolt er rond. In de hallucinerende plaat van de schamele resten van het Circus van Flaminius, de tempel van Apollo en het theater van Pompejus strompelt tussen aftandse, nog altijd trotse zuilschachten, een oude vrouw, de hand geopend als om te bedelen. (afb. 77) Piranesi plaatst het Marsveld in dezelfde positie als de Fora, het Colosseum of de *Via*

Appia: te midden van bucolische taferelen. Maar in feite was het Marsveld het dichtst bebouwde deel van het nieuwe Rome, en dat is het nog steeds. Opgravingen waren er onmogelijk. Piranesi heeft zich grote moeite getroost om in kelders van huizen de geringste aanwijzingen van oude bebouwing te vinden.

Enkele platen hebben een meer technisch karakter, zoals plaat XIII van de 'boegspriet' van het Tibereiland, plaat XLVI en XLVIII van de reeds door Serlio opgemeten Senaat der Vrouwen op de helling van het Quirinaal, plaat XXVI van vloerverwarming, en plaat XVI met stukjes van de oude marmeren plattegrond.

PLAAT XLVIII, DRIE KLEINE VOGELVLUCHTEN

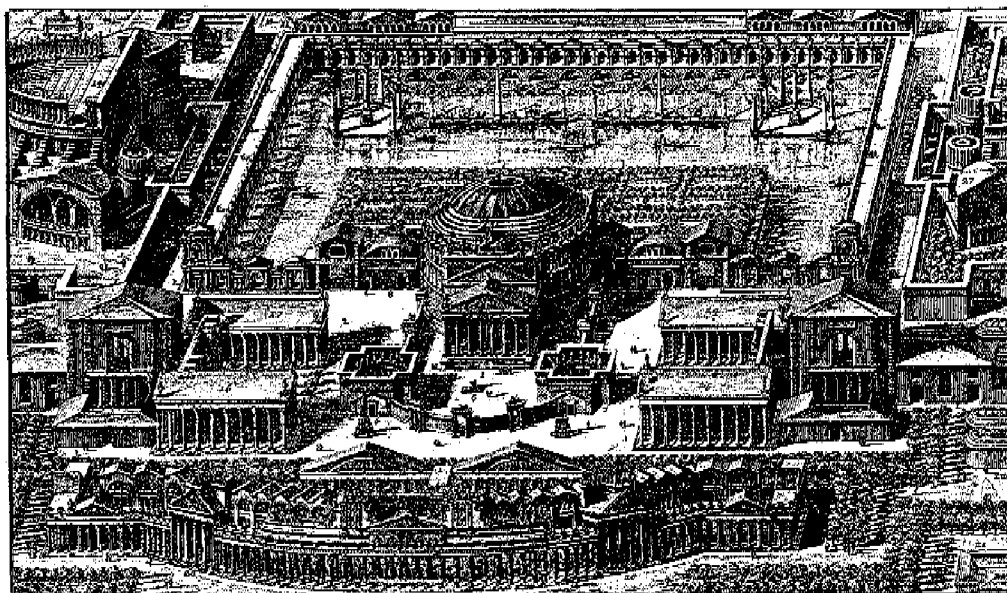
Het bijzonderst zijn de vogelvluchten die aan het eind van het boek in één plaat bijeengebracht zijn: 'de scenografie van het Theater van Balbus en dat van Marcellus met de andere gebouwen die in de buurt stonden'; 'de scenografie van het Pantheon en de andere gebouwen die in de buurt stonden'; en 'de scenografie van het Amfitheater van Statilius Taurus en de andere gebouwen die in de buurt stonden'. (afb. 76) Piranesi benut hier dezelfde techniek als bij de tweede voorplaat. Deze kleine vogelvluchten volgen nauwkeurig de grote plattegrond, waarvan zij een denkbeeldige reconstructie geven. Naar analogie van deze drie en de voorplaat kan men zich een driedimensionaal beeld van de hele plattegrond vormen. Wel blijkt dat je niet gemakkelijk uit de plattegrond de opstand en de doorsnede kunt afleiden! Bij de vogelvlucht rond het Pantheon blijkt bijvoorbeeld dat in het *Gymnasium Neronis* (dat ik later behandel, plaat VII van de grote plattegrond), waarvan een deel te zien is, de gangen op hun dak nog een gang in de open lucht dragen, zodat opeens ook trappen die je op de plattegrond ziet begrijpelijk zijn: ze leiden



76. Plaat XLVIII, Marsveld
(drie kleine vogelvluchten).

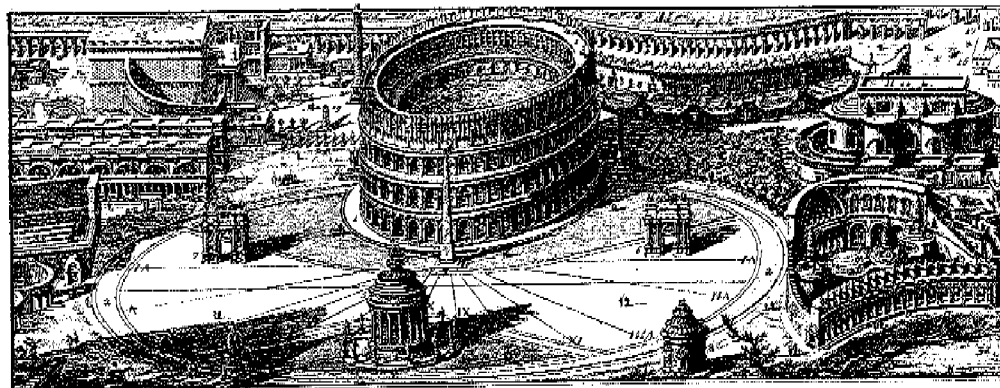
*Elevazione de' Teatri de Balbo, e di Mausoleo con
gli altri edifizj che eran loro vicini.*

*Scenographia Theatrorum Balbi, et Mausolei alio-
rumque aedificiorum, quae prope habitant.*
P. Ronaldi P.



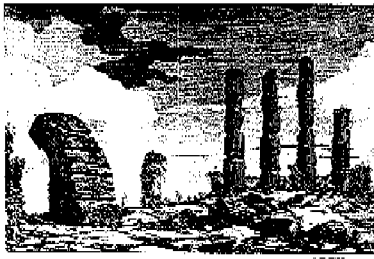
*Elevazione del Pantheon, e degli altri edifizj
che gli eran vicini.*

*Scenographia Panthel, aliorumque aedificiorum,
quae prope habit.*
P. Ronaldi P.



*Elevazione dell' Anfiteatro di Statilio Taurus, e
degli altri edifizj che gli eran vicini.*

*Scenographia Theatri Statilii Tauri, aliorumque
aedificiorum, quae prope habit.*
P. Ronaldi P.



naar die wandeling op het dak. Een ander voorbeeld is de Oude Kleingoodloods (*Minutia Vetus*) tussen de theaters van Balbus en Marcellus, waarvan de bijcirkels afwisselend het fundament van steunberen en van zalen blijken te vormen. Eigenlijk blijft de plattegrond een open conjectuur, honderd uitwerkingen toelattend. Maar met deze vogelvluchtjes bewijst Piranesi wel overtuigend zijn ontwerpersgenie.

Opmerkelijk is de stoere architectuur, soms versierd met friezen (die hun toegemeten plaats hebben verlaten), nissen, andere architectonische ornamenten, en standbeelden. Strekbogen en fluks gevoegde rustiekmuren geven aan dit ontwerp een eigen Neoclassicisme, dat sterk verschilt van het puristische van bijvoorbeeld Boullée. Piranesi concipieert de architectuur niet in prisma's, cilinders of bollen, maar in het krachtenspel van dragen en overspannen. De basilica's aan weerskanten van het Pantheon vertonen bijvoorbeeld, evenals de Oude Kleingoodloods, een expressieve tectoniek. De versiering speelt daarbij een vrije rol. In het decorgebouw van het theater van Balbus is een ornaat gebruik van vrije timpanen te zien.

Ungelooflijk is de symmetrische complexiteit die de gebouwen rond het Pantheon bereikten. Zoals ik straks nog zal opmerken, blijkt deze symmetrie eeuwen te omspannen: de bouwwerken zijn volgens Piranesi's eigen tekst in verschillende tijden gebouwd.

Is de stedebouw rond het Pantheon symmetrisch, juist asymmetrisch is ze bij de beide aan weerskanten van de Oude Kleingoodloods gelegen en omgekeerd gerichte theaters, terwijl de stedebouw in de derde vogelvlucht excentrisch is: noch het ovale amfitheater, noch het ronde Zonnewijzerplein vormen hier een middelpunt.

Een paar opmerkingen nog. Ten eerste: de aquaducten volgen een door de bouwwerken heen gevlochten parcours om het Pantheon, voorportalen worden erin opgenomen. Je kunt vaststellen dat er geen dominant transportsysteem is, en dat de infrastructuur zelf architectonische schoonheid heeft. Ten tweede: de grond verschijnt tussen de gebouwen; de oevers van de Tiber zijn ruig, de rivier is niet bekaad, en de grond tussen de gebouwen is niet overal bestraat, maar vertoont zich hier en der wat zanderig of begroeid. Je kunt vaststellen dat de grond niet is verkaveld, en dat de gebouwen niet in een abstract stelsel maar op 'de aarde' staan. Bij de analyse van de plattegrond kom ik uitgebreid terug op de architectuur van de stad.

Wandeling door Rome

Analyse van de grote plattegrond

Voor het feit van de *Ichnographia Campi Martii* bestaat eigenlijk geen theorie. Het idee dat deze plattegrond van de stad voorstelt wordt gezien als excess, polemiek, negatie. De bestaande theorieën van de architectuur van de stad omschrijven het Marsveld als onmogelijke stad. Gezien vanuit het klassieke idee (Rykwert) mist het namelijk een rand, een centrum, een hiërarchische totaliteit. Gezien vanuit de moderne variant ervan, die bij vele interpretaties impliciet is, mist het Marsveld een verkeersstelsel, een verkavelingsstelsel, een functionele vorm, een geprogrammeerde totaliteit. Gezien vanuit de kritische variant van het klassieke stads-idea, voornamelijk bij Tafuri, die het ondervraagt op zijn formele gronden, is het Marsveld een chaotische stad, vormloos door excess aan vorm, stuurloos door polemische fragmentatie, abstract en leeg door overmatige machinaties met plaats, centrum en ruimte: de architectuur krijgt vrij spel in de stad, maar het spel is zinloos, de utopie negatief.

Ik denk dat een theorie moet worden geformuleerd die het probleem dat het Marsveld klaarblijkelijk voor de architectuur van de stad vormt, positief en uitdagend omschrijft. Daartoe zijn in de Piranesi-receptie genoeg aanzetten (Wilton-Ely, Conard, Melis, en zijns ondanks Tafuri), terwijl de klassieke theorie van de architectuur van de stad als doorkruist centrum (Rykwert) kan worden herzien ten gunste van een begrip van Piranesi's Marsveld, dankzij het idee van het labyrint (Pieper), van het stedelijk feit (Rossi) en van de kaart en de gladde ruimte (Deleuze).

De grote plattegrond staat, zoals in het eerste deel van dit hoofdstuk omschreven, los van de teksten en legenda van het hele boekwerk van het Campo Marzio. Piranesi verwijst in zijn tekst wel naar de plattegrond maar heeft er geen nummers in geplaatst. En ofschoon de meeste namen eruit wel voorkomen in zijn tekst en de bijbehorende kaarten en platen, komen ze niet volledig in de 'catalogus' voor. De grote plattegrond scheidt en benoemt ook eigen werken. Het opmerkelijkste uit deze plattegrond is echter de 'conjectuur' van de vorm: en juist deze blijft zonder uitleg. De '*ichnographia grande*' is visueel even autonoom als een *veduta*. Geen beschrijving kan deze *Forma Urbis* vervangen.

Ik meen dat een aandachtige lezing van de plattegrond iemand op het spoor kan brengen van Piranesi's idee van de stad. Ik wed dat vanuit deze plattegrond zijn hele werk opnieuw zou kunnen worden gelezen, evenals de cultuur van de Verlichting in Rome, in Venetië, in Londen, ja, alles wat (zonder hem te verklaren) van deze plattegrond de context vormt. En dat niet alleen: vanuit de lezing van deze grote plattegrond wil ik me bezinnen op het lot van de hedendaagse stad, of tenminste aan haar zinloos geworden transparantie weer spelregels geven. Ik zal de

plattegrond niet beschrijven maar omschrijven in haar expressiewijzen en inhouden. Daarbij zal ik gangbare architectuurhistorische interpretaties verwerpen, en een dichtelijke niet schuwen.

Zoals bij de voorlopige omschrijving reeds gezegd, kent deze plattegrond geen indeling in wijken. Het meest voor de hand ligt het om de indeling in zes platen als leidraad te kiezen, genummerd van v tot en met x. Maar eerst laten we ons door de rivier meevoeren.

DE RIVIER EN HAAR LOOP

De Tiber slingert zich over het aardoppervlak, van de bergen naar de zee, door een landschap dat hij zelf bouwt. De Tiber bouwt de aarde door zijn loop, zijn bedding en zijn oevers. Hij neemt een loopje met de grond, sleurt van alles mee om het later weer te laten bezinken. En intussen glanst op de waterspiegel van de aardse stroom de blauwe lucht. De rivier brengt de aarde en de hemel in een spiegelende tegenstelling.

Zoals 'de rechte' van de *Equiria* de kosmische as van het Marsveld zou kunnen zijn, is 'de kromme' van de rivier te typeren als zijn aardse as. De rivier vertegenwoordigt de elementen van de natuur in de *ichnographia*. En de rivier verleent het eerste idee. Met haar loop deelt ze het terrein in. Een bocht markeert een plaats, de stroom duidt een weg aan. De rivier stroomt, de oevers blijven. Daarmee is dit landschap teken van verblijf en vertrek, van aankomst en nederzetting, van welkom en verpozing, van groet en uitwisseling. Alles stroomt, de stroom echter blijft. Waar is het beter wonen dan aan het water?¹³

Vlak voor de bocht aan de voet van het Kapitol ligt een eiland in de Tiber. Piranesi heeft in zijn tekst de mythe verteld van het ontstaan ervan door het samenspel van de uitbundige vreugde van de Romeinen, die de onrechtmatige graanoogst van een tiran in de rivier smeten, en de geduldige kalmte van de Tiber, die in de zomer heel traag stroomt.

De Tiber bepaalt het karakter van het Marsveld: vlak en geschikt voor lichamelijke oefeningen om de mannen weerbaar te maken, met water om het zweet af te spoelen en de jeugd te

leren zwemmen; bovendien mooi terrein voor paardenrennen, zowel om de ruiters te oefenen, als wegens het schouwspel. Later vervingen amusement en sport de militaire training, de krijgshaftigheid ontwend en de vrije tijd geleerd. Zuilengangen, tuinen, scholen en bibliotheken verrezen naast theaters, fora en renbanen. Tempels werden gewijd aan Mars maar ook aan Venus, en overal kregen broemde mannen en vrouwen hier gedenktekens. De stad was gesticht op de zeven heuvels, daar woonde men het veiligst, vervolgens was men de dalen ertussen gaan bewonen, na ze gedraineerd en geëffend te hebben, ten slotte was het voormalige buitengebied, het Marsveld het 'centrum' van de stad geworden, door zijn nagenoeg onbegrensde maat geschikt voor de grootste bouwwerken. Doch dit centrum was geen middelpunt maar meer een milieu, een 'midden' in de zin van een omgeving, waarvan het karakter werd bepaald door de Tiber.

De Tiber speelt de rol van grens in het Marsveld, dat wil zeggen hij geeft twee kanten aan het Marsveld: 'deze kant' en 'de overkant'. Beide raakten bebouwd. Zo spiegelt de stad zich aan weerskanten van de rivier. De spiegel zelf echter is een geheim.

De rivier is niet bekaad of gekanaliseerd. Ze bezit nauwelijks architectuur. De enige bouwwerken die er aan liggen zijn scheepswerven en zwembaden. Het marktst is het dubbele zwembad op de noordwestpunt van de grote bocht, bij de Tuinen van Agrippina, waar aan beide oevers twee tot nissen gebogen terrassen de stroom even willen vasthouden. Met een vlot (*repagulum*) voor de zwemmers erin, vormen deze twee kunstmatige baaien een verblijf voor de stroom. Echte stedelijke rivierarchitectuur vormen de bruggen: het zijn de 'poorten van de stroom' die de Tiber ruim baan laten. Maar deze zwembaden en terrassen omringen hem en zetten zijn baan als het ware tussen haakjes. In geen van beide gevallen is de rivier gevangen, zij is ontvangen.

Uitzonderlijk is het onder het Terentus heuveltje gebouwde altaar van Hades en Proserpina (*Terentus occulens Aram Ditis et Proserpinae*). Deze figuur vlijt zich, zoals op de kleine *scenographia* van de omgeving van het Amfitheater van Statilius Taurus is te zien, met boog en tegenboog prachtig tegen de krommende rivier.

Loodrecht gericht op de oever, maar wat afstandelijker, zijn de Tuinen van Geta (plaat vi) en de School van de Dichters (plaat vii).

Een complexe relatie met de rivier vormen de reeks van drie grote bouwwerken van de Theaters van Marcellus en Balbus en de Oude Kleingoodloods. Tussen de twee theaters waarvan de ene zich ruggelings naar de rivier keert en de ander zich er frontaal naar toe wendt, vormt de loods een wonderlijk roterende schakel. Ook deze oeverbebouwing is mooi te zien op een kleine *scenographia*.

¹³FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Der Adler*, '... Es stehen die Berge doch still./ Wo wollen wir bleiben? .../ Will einer wohnen, / So sei es an Treppen./ Und wo ein Häuslein hinabhängt/ Am Wasser halte dich auf./ Und was du hast, ist/ Atem zu holen.' Over Hölderlin als 'rivierdichter': CJS WALLIS DE VRIES, 'Voor Hölderlin', in *Sijling* (1) 1982. Hölderlin dichtte niet alleen over

de Rijn, de Donau, de Neckar en de Garonne, die hij kende, maar ook over voor hem legendarische rivieren uit Griekenland. Zonder ze te beschrijven roept hij ze op. Het zijn geen metaforen maar namen die zijn gedichten doen stromen. Het is een complexe verweving van ervaringen van landschappen en taal. Van hem is de uitspraak dat rivieren 'bouwen'.

Doch overigens blijft de rivier ondoorgrond en onaangedaan door de stad die aan haar boorden woont. Er zijn bruggen om aan de overkant te komen, intussen stroomt de Tiber. De bruggen vormen geen onderdeel van een wegstelsel dat de rivier slechts als te nemen hindernis, en de bruggen als schakel ziet. We kunnen over de bruggen naar de overkant, intussen buigen zij zich over de Tiber. De rivier gaat haar eigen gang, gebed in ruige oevers, wuivend riet, uitgesleten in vulkanische tufsteen, door een enkele overhangende boom begroet. Zoals Piranesi in de *Antichità* heeft laten zien, zijn de bruggen stevig en duurzaam, met diepe fundamenten, ieder met haar eigen architectuur van krachtige bogen, soms met extra uitsparingen ertussen, om bij smeltwater en andere vloed de Tiber de ruimte te geven.

PLAAT V

Het beeldend karakter van de hele plattegrond is meteen gegeven met deze plaat die er een dramatische lading aan verleent. In de gestalte van een inscriptie op een omlijste steen, die weer onderdeel van een bouwwerk geweest lijkt te zijn, maar zich thans voordoet als brokstuk te midden van andere, een archeologische vondst, vermeldt Piranesi wie hij de plattegrond opdraagt en waarom: 'Aan Robert Adam, Brit, beoefenaar der bouwkunst, geeft, schenkt, wijdt Johan Baptista Piranesi de plattegrond van het Marsveld van de oude stad, ten bewijze van zijn genegenheid voor hem.'

ROBERTO.ADAM.BRITANNO
ARCHITECTVRAE.CVLTORI
ICHTNOGRAPHIAM
CAMPI.MARTII
ANTIQVAE.VRBIS
IONANNES.BAPTISTA.PIRANESIVS
IN.SVI.AMORIS.ARGVMENTVM
D.D.D.

De lijst in rechthoekig meandermotief vertoont aan de onderkant een holle tanding waarin Piranesi's meesterlijk clair-obscur woont. Op het omlijste vlak komen naast de inscriptie ook een fries en twee staven voor. Het fries beeldt in reliëf de voorbereidingen in een voorhof voor een stieroffer af, achter de omheining zijn gebouwen te zien, een tempel, een koepel van het Pantheon-type, een amfitheater, een obelisk en een kleine piramide.

Aan weerszijden van het fries zijn twee medailles te zien. De linker met een gevleugelde figuur (symbool van de roem), die een ontwerp voor een complex gebouw in plattegrond presen-

teert en een randtekst: 'R.Adam, lid van de academies van S. Luca van Florence en Bologna. Rome 1757: 'R.ADAM.ACADEMIAR.DIVI.LUCAE.FLORENT.BONONIEN.SOCIIVS.ROMAE MDCCLVII.'¹⁴ De rechter medaille vertoont twee hoofden van jongemannen met vastberaden profiel en Romeinse haardracht en het randschrift: 'IO.BAPT.PIRANESIVS ROBERTVS. ADAM. ARCHITECTI'. (afb. 78)

78. Plaat V, Marsveld, detail (rechter medaille).

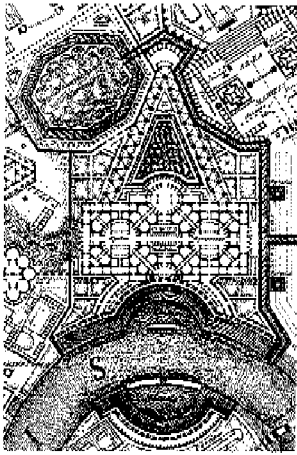


De staven behoren blijkens inscriptie: 'COII.III.PR', aan een Romeins legeronderdeel toe, en zijn versierd met insignes zoals de adelaar, de wolf die Romulus en Remus zoogt, een triton, een kreeft, een zeepaardje. Ten slotte vermeldt deze steen nog de schaal 'REGULA PALMORVM MCC', een lineaal waarop 1200 palm is afgezet.¹⁵

Een aantal brokstukken ligt aan de rechterkant van de titelsteen gestapeld. Om ze goed te zien moet plaat x, het laatste kaartblad ernaast worden gelegd. Dan blijkt dat het er vier zijn. Ten eerste een fragment van een of andere marmeren plattegrond (die in tekenwijze afwijkt van de antieke *forma urbis*). Ten tweede een windroos met de letters P,T,L,M; die staan voor *Ponente*: ondergaande [zon] = west; *Tramontane*: [wind] van over de bergen = noord; *Levante*: opgaande [zon] = oost; *Meridies*: middag = zuid. De windroos is opvallend glad op het verweerde steenvlak, alsof de hemelstreken wel op aarde aanwezig zijn maar niet door de aarde zijn aangedaan. Het lijkt een dubbelsteen waarmee de architect op het speelveld van de plattegrond speelt, of een paradoxaal element waarmee hij al die zonderlinge configuraties verwekt. Ten derde is er een brok met een kaartje van Rome op kleine schaal (ook hier een maatstaf in palmen en een windroos),

¹⁴Net als veel jonge Engelse architecten die hun studie in Italië kwamen voltooien had Adam meegedaan aan prijsvragen van universiteiten, en daarmee een lidmaatschap verworven. Zie D. Stillman, op.cit. N.B. Het Marsveld werd pas in 1762 gepubliceerd.

¹⁵Een palmus is 7,5 cm. De gegeven schaal is volgens mij een factor 3 te klein; als de schaal in het metrieke stelsel 1:3000 was, zou het Pantheon, waarvan de binnendoorsnede 14,5 mm meet, dan 43,3 m. zijn. In werkelijkheid is het 43,3 m. - derhalve een goede aanname voor de schaal.



79. Plaat VI, Marsveld, detail (*Xystus en Marti Agrippinae e.o.*).

waarop blijkens bijschrift de lengte van het Marsveld tot de *Pons Milvius* is afgebeeld. Op dit kaartje laat zich de verhouding van het Marsveld tot de oude stad goed aflezen. Duidelijk is ook de *Via Flaminia* (die hij in de inleidende tekst bespreekt), en als enige bouwwerk het Mausoleum van Augustus met zijn punt in de Pincioheuvel. Ten slotte is er nog een deels aan het oog onttrokken medaille met een reliëf met soldaten en veldheer voor een tempel, een voorstelling die doet denken aan de reliëfs op de zuil van Trajanus.

Met deze emblematische uitstalling staat de plattegrond in het teken van een aantal ontmoetingen: de archeologie en het ontwerp, de dapperheid en de vroomheid, de aarde en de hemel. En daartussen wil de plattegrond maat en oriëntatie vinden. Daarbij verschijnt dit alles in het clair-obscur dat ons meedeelt dat we niet met de naakte waarheid, noch met een illusoire hersenschim, maar met een verlichte waarschijnlijkheid te maken hebben.

Al deze stenen tafels liggen op die ene: de plattegrond van het Marsveld zelf, die op zijn beurt van steen (b)lijkt: aan de randen verschijnen ijzeren klampen die deze plattegrond in zijn dikte omklemd aan een wand lijken te bevestigen of, zoals op plaat X is te zien, een afgebroken stuk op zijn plaats te houden. Ook is verwerking aan de randen zichtbaar, wat duidt op de oudheid van de plattegrond. Piranesi doet het dus voorkomen of zijn plattegrond even oud is als de marmeren *forma urbis* (doch veel mooier getekend).

Op deze plaat is zoals gezegd reeds een deel van de stadsplattegrond te zien: de *Mons Vaticanus* en een hoek van het grote complex van het graf van Hadrianus. Hier volgen de bouwwerken alle dezelfde richting, een orthogonaal stelsel, waarvan de richtingen niet speciaal in wegen hoeven neer te slaan. De hellingen van de Vaticaanse heuvel zijn onbebouwd; een badhuis (*Nymphaeum Neronis*) bekroont de top, in een halve cirkel omvatten keermuren (*substructiones*) de voet, maar halverwege op de helling verheft zich een kleine piramide (opgericht voor Scipio Africanus). Merkwaardig is een juist onder de titelsteen tevoorschijn komende vermelding bij een stip: eik met Etruskische bronzen letters (*Ilex cum literis aereis etruscis*). Zou Piranesi die

daar hebben gevonden? Met de stip en de letters in het koper heeft hij een spoor van vroeger verdubbeld.

Wat bovendien opvalt, is dat de plattegrond aan de randen wegloopt, alsof de stad verder doorloopt, bijvoorbeeld bij figuren links van de titelplaat (waarschijnlijk bij de tuinen van Nero behorend). We mogen de plattegrond opvatten als deel van een onbegrensde, een open stad.

PLAAT VI

De grootste plattegrond op deze plaat is het met een gracht (*euripus*) omgeven grafcomplex van Hadrianus. Het vormt twee vierkanten, een klein en een groot, waarvan de verbindende as van het graf zelf (*Sepulchrum*, de huidige Engelenburcht) naar de brandstapel (*Bustum*) loopt. De inwendige axialiteit schept een verbluffende eenheid (waarvan het frontispice in vogelvlucht getuigt), geen laan maar een ruggegraat van bouwwerken. Ik zal er later op terugkomen, bijvoorbeeld hoe het door Hadrianus aan de voorouders gewijde lommergewelf (*Clitaporticus ab Hadriano Dis Manibus dicatae*) toewaaiert op een vestibule die in tegenbeweging aansluit op een basilicale centraalbouw, hoe de as trapsgewijs voortgaat in een Atrium en eindigt in de arena van de brandstapel (*Cavea Busti*).

De uitwendige, stedelijke samenhang echter is gekenmerkt door assen die de inwendige eenheid van de bouwwerken verre te buiten gaan. Beschouwen we de rechteroever, dan bepaalt de door Piranesi met een streepjeslijn aangeduide processieroute van de *Via Triumphalis* te samen met de hartlijn van het Hadrianuscomplex een kardinaal verband.

Ofschoon het Hadrianuscomplex het grootste is, overheerst het toch niet de omgeving. Want ieder bouwwerk blijkt in staat zijn eigen grondslag te vormen. Het gaat om een orthogonale samenhang die eerder virtuoos dan dwangmatig is. Het is ook niet zo, dat de *Via Triumphalis* in de as van het Hadrianuscomplex aankomt, ofschoon er daar wel een brug ligt, de *Pons Aelius Hadrianus* (huidige *Ponte S. Angelo*). Neen, juist terzijde slaat zij haar eigen brug, de *Pons Triumphalis*, trekt langs het kleine vierkant van het *Sepulchrum Hadriani* en knikt dan tegen de zuidkant van het grote vierkant naar het westen om via de triomfpoort van Trajanus (*Arcus Trajani*) op de Voorhof van Mars (*Area Martis*) aan te komen, waarboven de tempel van Mars staat. De voorhof en tempel van Mars vormen één configuratie met een nagenoeg regelmatige zeshoek en een onregelmatige achthoek die ook een tichhoek zou kunnen zijn, want twee hoeken vallen weg in de as. (Dit is een boeiende configuratie waarop ik zal terugkomen.) Terugkijkend vanuit het tempelcomplex verlengt zich het laatste traject naar het oosten waar in symmetrische positie de Triomf-

boog van Antoninus Pius (de stiefkleinzoon van Hadrianus) een doorkijk vergunt op de tempel van Plotina (de stiefmoeder van Hadrianus) en een Nymphaeum met drie ruime grotten. Zo wordt het Hadrianuscomplex aan de uiteinden toch asymmetrisch.

Om de stedelijke samenhang te vervolgen moeten we buiten iedere route treden en ons verlaten op begrenzingen en naburigheden. De hexagonaal beëindigde octagonaal sluit namelijk naadloos aan op de top van de tweeënige zuilengang van Agrippina (*porticus Agrippinae*).

Nu kunnen we aan de ene kant de stedelijke samenhang vervolgen via de achthoekige scheepsgevechtvijver (*Naumachia Neronis*), waarvan een symmetrische weer naar een renbaan in de tuinen van Nero voert; of we kunnen aan de andere kant het terras en de tuinen (*Xystus*, resp. *Horti Agrippinae*) ingaan om bij het zwembad (*Natatio*) langs met beeldnissen omzoomde trappen naar de Tiber af te dalen (*Gradus natationis ad ornatum xysti*). De axiale spiegeling tussen de baaien springt over de rivier. In de baaien drijven vloten voor de zwemmers, 'verblijf van de stroom'. Eenmaal overgestoken betreden we de Zuilengang van Hadrianus die zich weer op het Hadrianuscomplex aan de overkant richt.

De stedelijke samenhang op deze plaat laat zich typeren als configuratief.¹⁶ De configuratie is hier in hoofdzaak orthogonaal met diagonale veranderingen. Het verband ontstaat niet alleen door assen, bruggen en routes, maar ook door grenzen, grachten en flanken. Daarbij brengt het zich uit de as bevinden en het vervolgens in de as treden een asymmetrische dynamiek in de statische rust van de axiale symmetrie. Voor speciale effecten kunnen diagonalen zorgen, zoals wanneer je, als passant de *Via Triumphalis* vanuit de oude stad vervolgend, de *Pons Triumphalis* zou betreden en reeds, aan je linkerhand, over de door een driehoekige vijver, kleine piramiden en een gracht gemarkeerde diagonaal, het eindpunt in het oog krijgt, de tempel van Mars, terwijl je eerst nog, recht voor je, door het Hadrianuscomplex heen moet, waarvan je maar heel even op de imposante midden-zult komen.

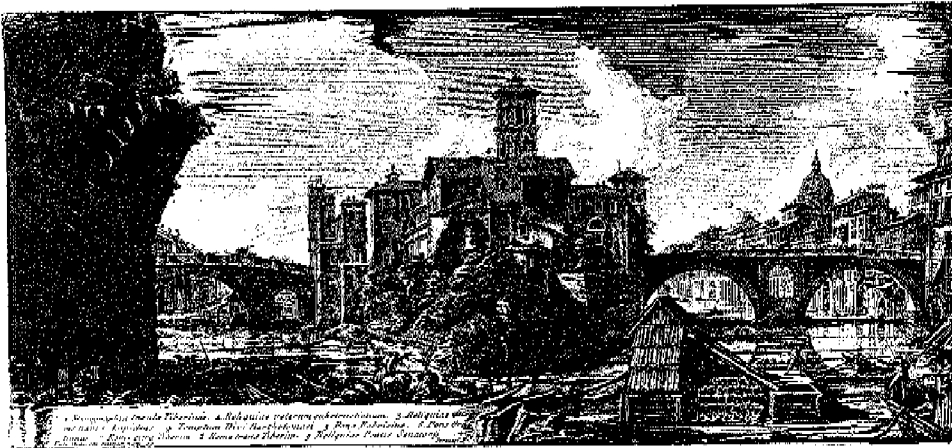
¹⁶Een configuratie is een groepering waarbij de onderlinge stand van verschillende onafhankelijke elementen een bepaald verband heeft, zoals bij hemellichamen aan het uitspannel. In de plattegrond verschilt configuratie van geometrie, ofschoon een geometrische figuur een configuratie kan maken. Een configuratie is vrijer,

wendbaarder, en moet dat zijn om de onafhankelijkheid van de samenstellende delen te waarborgen. Een configuratie is geen stelsel maar een verband. Een configuratie is niet abstract maar plaatselijk. Een configuratie kan stelselmatig en abstract worden.

Het grootste gedeelte wordt ingenomen door verschillende complexen met één orthogonaal stelsel. Het is het Marsveld in engere zin dat zich uitstrekt van de voet van het Kapitol tot de Tiberbocht (om die bocht helemaal te volgen moeten we weer terug naar het vorige kaartblad). De onderrand van dit kaartblad wordt gevormd door de noordelijke stadsmuur van de oude stad; de voeten van het Kapitol en het Quirinaal (*Collis Quirinalis*) zijn juist zichtbaar. In de linker benedenhoek ligt het aan Aesculapius gewijde Tibereilandje (*Insula Tiberina sive Aesculapii*), dat stroomafwaarts eindigt in een punt met een marmeren scheepsboeg (*puppis navis marmorea*). Piranesi heeft hier ook een *Veduta* en een reconstructie van getekend: platen XI, XII, XIII. (afb. 82)

Tussen Kapitol en Quirinaal vertrekt vanuit de *Porta Catularia* één van de stadspoorten die van de oude stad naar het Marsveld voeren, de *Via Lata* (de huidige *Via del Corso*) naar het noorden. Met deze *Via Lata* is iets vreemd aan de hand. Normaal moet zij, naar het gevoel van iedereen die Rome kent, het tracé van het *Corso* tot aan het huidige *Piazza del Popolo* en de *Porta Flaminia* volgen, om zich voort te zetten als *Via Flaminia* naar de *Ponte Milvio*. Maar Piranesi tekent de *Via Lata* als een korte straat die tussen loodsen (waaronder de lommerd, die hij wel in de tekst vermeldt, maar nalaat in de plattegrond te vernoemen) en zuilengangen naar het Forum van Aurelius loopt, waar de hem gewijde triomfzuil zich verheft. Het tracé gaat daarna verloren, maar keert een eindweegs verderop terug als de *Equiria*, de renbaan voor paarden (een gebruik waarnaar trouwens ook de naam van het huidige *Corso* verwijst). Intussen bevindt de *Via Flaminia* zich op een heel andere plaats, op de heuvels.

Veel lezers van Piranesi's plattegrond vonden deze toestand onbegrijpelijk. Maar hij verliest zijn raadselachtig karakter grotendeels als we letten op wat Piranesi er zelf van heeft gezegd in zijn tekst en de bijbehorende kaartjes. Hij voert diverse bronnen en eigen archeologisch onderzoek aan om te beweren, dat, ten eerste de *Via Flaminia* over de heuvels en niet door het dal heeft gelopen; ten tweede dat de *Equiria*, die een typisch 'Martaanse', sportief-feestelijke bestemming had, een eigen uitloop had, en zich oorspronkelijk van Kapitol tot *Ponte Milvio* uitstreckte, maar in de Keizertijd werd ingekort door nieuwe bouwwerken zoals het Forum van Aurelius, het immense Zonnewijzerplein en vooral het mausoleum van Augustus, dat volgens Piranesi het hele gebied tussen Tiber en de Pincioheuvel in beslag moet hebben genomen en met zijn keizerwoud (*nemus caesarum*) tussen mausoleum en brandstapel geen ruimte liet voor een doorgang. En ofschoon dit woud doortrokken was van wandelingen (*ambulationes inter mausoleum et bustum*) lagen ze alle straalge-



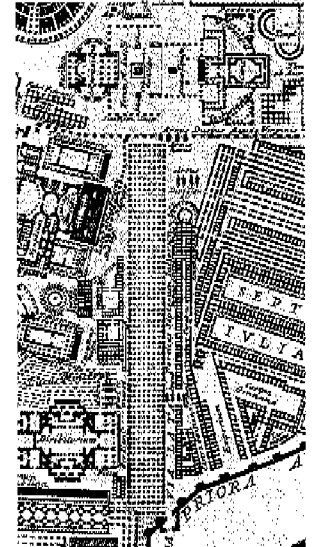
80. Plaat XI, Marsveld (gezicht Tibereiland).

wijs rond het mausoleum en niet in de as van de *Equiria*. Door gaand verkeer verwijst Piranesi immers naar de *Via Flaminia*, hoog en droog op de heuvels.

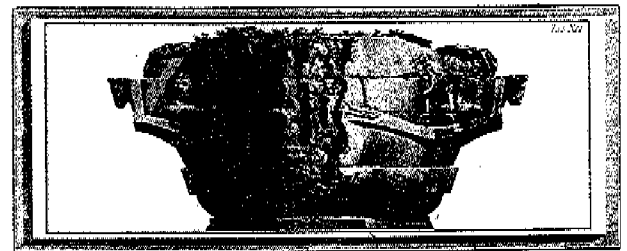
Welnu, waar de *Via Lata* op het Forum van Aurelius stuit, knikt de *Via Flaminia* naar rechts, om in oostelijke richting te beginnen aan een slingerend verloop tussen de villa's op de heuvels (volgens de bij de tekst behorende kaartjes knikte de *Flaminia* verderop weer naar het noorden, richting *Ponte Milvio*, of iets ten oosten ervan, waar Piranesi resten van een andere brug heeft gezien). Pal langs de *Via Flaminia* loopt een aquaduct (*Arcus Ductus Aquae Verginis*), hetzelfde dat thans nog de Trevi-fontein voedt, en dat op deze plattegrond de omgeving van het Pantheon van water voorziet.

Zoals gezegd houdt de *Via Lata* bij het Forum van Aurelius op. Wel is het aannemelijk dat de wit gelaten ruimte tussen en in bouwwerken is geplaveid, omdat spikkeltjes en arcering elders klaarblijkelijk ruigte en helling zijn. Over het plaveisel kun je wandelen, het is geen straat, maar ruimte om kris kras te gaan en te staan. Flanerend kunnen we onze tocht vervolgen naar het Pantheon, of onze koers naar het noorden voortzetten, voorbij het amfiteater (*Amphitheatrum Statilii Tauri*), op het puin waarvan de hedendaagse *Montecitorio* is ontstaan), naar het met lijnen ingelegd plaveisel rond de zonnwijzer, de 'gnomonische' obelisk van Sesostris (waarvan de brokstukken de voorgrond van Piranesi's grote *scenographia* uitmaken), en lezen hoe de dagen lengen, en waar de zonnewenden zijn (langste dag, *solstitium*, kortste dag, *bruma*, evvennacht, *equinoctium*); vervolgens kunnen we ons begeven naar het altaar van Hades en Proserpina (*Ara Ditis et Proserpinae*), mooi aan de oever gevlijd, of naar het palmenwoud (*Buxeta*) bij de zuilengang van Europa. Hierbij zullen we soms door ongebaand veld lopen, maar de kleine *scenographia* van de omgeving van het amfiteater van Statilius Taurus toont dat het gras kort geschoren is.

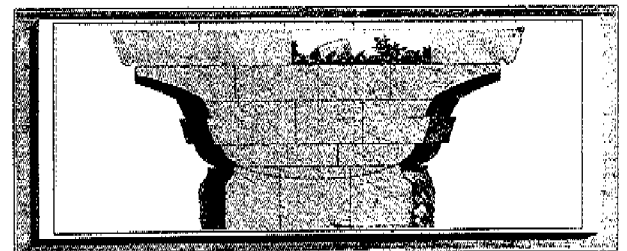
Er is nog een andere weg: de *Via Triumphalis* (die we reeds kennen van plaat VI). Deze knikt na de *Porta Triumphalis*, de poort aan de voet van het Kapitoel, passeert de tempel van Janus, het theater van Marcellus en de zuilengang van Octavia, vervolgt westwaarts totdat ze de rivier raakt; dan knikt ze naar het noorden, waar ze de rechte heette (*ubi dicebatur recta*), en stevent af op



81. Plaat VII, Marsveld (detail (Forum van Marcus Aurelius e.o.).



Obelisk van Sesostris, mede uit de Tibereiland, op de Marsveld.



Obelisk van Sesostris, mede uit de Tibereiland, op de Marsveld.

82. Plaat XII, Marsveld (reconstructie boegspriet Tibereiland).

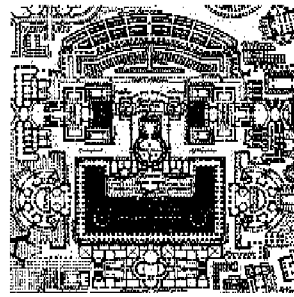
de *Pons Triumphalis*, de brug die we al op plaat vi hebben bekeken. Deze weg structureert geen gebied, de samenhang ontstaat op andere wijze. Meer wegen zijn er ook niet te vinden hier, tenzij korte weggetjes zoals de Diefstraat en de Janussteeg (*Via Scelerata* en *Vicus Jani*, onder aan het Kapitoel). Zelfs de doorgaande weg over de *Pons Fabricius*, het Tibereiland en de *Pons Gratianus* naar de *Porta Septimana* heeft geen naam, en evenmin een recht verloop.

Waarom ontleent dit gebied van het Marsveld in engere zin zijn samenhang? De maten van de bouwwerken verschillen even sterk als hun vormen, maar ze gehoorzamen in het deel tussen de grote Tibercurve en een denkbeeldige snijlijn van het Kapitoel naar het altaar van Hades en Proserpina allemaal aan één orthogonaal stelsel (met afwijkingen naar de hoek tussen het Tibereiland en het Kapitoel toe).

Dit orthogonale stelsel coördineert de richtingen zonder een verkaveling op te leggen, maatvoering, vormgeving, terreinbeslag blijven vrij. En ofschoon de meeste bouwwerken vlak naast elkaar liggen, blijft er genoeg tussenruimte over om je te bewegen van de ene plaats naar de andere. Soms komt er een bos in de tussenruimte voor, een heilig woud, zoals het *Nemus Alexandri Severi*, het *Lucus Minervae* of het *Lucus Agrippae*. Aangezien Piranesi deze bossen met dezelfde streepjes aanduidt als de wandellanen (*ambulatio sub platanos, ambulatio inter cypressos*), moeten we aannemen dat ook hier de aanplant regelmatig is. Verder spikkelt Piranesi met nadruk enkele tussenruimten tussen het *Circus Flaminius* en het Theater van Balbus: de Flaminiaanse Weiden (*Prata Flaminia*).

De bouwwerken ieder voor zich gehoorzamen meestal niet door hun uitwendige vorm maar door hun inwendige assen aan het orthogonaal stelsel. Voor de beide renbanen (*Circus Flaminius* en *Agonalis*) betekent dat een simpele middenas, terwijl zij een in zich gekeerde plaats (of eigenlijk baan) blijven. Voor andere bouwwerken, zoals het sportcomplex van Nero (*Gymnasium* en *Palaestra Neronis*), betekent dat twee assen: één symmetrie-as, die, precies in de as van de renbaan (*Circus Agonalis*), de ronde kaatsbaan (*Sphaeristerium*) en de voorhal (*Vestibulum*) verbindt, en één dwarsas, waarop de beide gymnastiekzalen (*Ephoebea*) liggen. De wandelgangen, een concentrische en een lusvormige, drukken de grote mate van zelfstandigheid uit die dit complex in het richtingstelsel aanneemt.

Dergelijke configuraties van langs- en dwarsassen vormen de fora. Soms zorgt het coördinerend stelsel voor ruggelinge naburigheden van in zichzelf gekeerde bouwwerken. Zo heb je de Hof en de Tempel van Mars (een andere dan die bij de Vaticaanheuvel), omringd met een zuilengang die op zomerse dagen schaduw biedt (*porticus praebentes umbraculum diei ab aestu*), op de symmetrie-as waarvan weer een groot huis ligt (*Domus Alexandri*



83. Plaat VII, Marsveld, detail (Pantheon e.o.).

Severi). Welnu, de laatste twee communiceren nog via een gang, maar de renbaan (*Circus Agonalis*) staat er dwars op. De renbaan ligt wel weer in de as van het juist genoemde sportcomplex.

Het centrum van deze plaat is het Pantheon. In Piranesi's visie is het deel geworden van het ingewikkeldste complex in het orthogonale richtingstelsel, met een symmetrie-as en twee lange dwarsassen. De koepeltempel ligt met voorhal en voorhof in de hoofd-as, evenals een grote vijver om op te spelevaren (*Stagnum Agrippae*, met beelden van viervoeters en reptielen (*simulacra quadrupedium et reptilium*), en de thermen van Agrippa erachter; de zuilengang van Pola en de tuinen van Agrippa liggen ervóór. Op de dwarsas die over de prachtige vijver loopt, liggen aan weerskanten twee thermen (*Thermae Alexandri Severi*, resp. *Hadriani*), die identiek zijn op een aan de laatste toegevoegde axiale configuratie na (tempel van Minerva). Opmerkelijk is dat Piranesi in de tekst de afstand die beide thermen in de tijd scheidt vermeldt, terwijl hij zwijgt over hun eenheid in ruimte die hij op de plattegrond tekent, waar het tijdsverschil onzichtbaar is.

Op de tweede dwarsas liggen aan weerskanten van de voorhof van het Pantheon twee identieke basilieken (*Basilica Matidiae*, resp. *Marcianae*), die beide op de as overgaan in badhuizen erachter (*Terme* [sic] *Neronianae*, resp. *Nymphaeum Narcissi*). Ook hier liggen, blijktens Piranesi's tekst, beide bouwwerken in de tijd ver, zelfs eeuwen uit elkaar, terwijl ze aan één architectonisch ontwerp gehoorzamen.

Aardig detail is de waterleiding die we kunnen volgen langs de geblokte lijn van hun arcade. Eris in deze omgeving dan ook heel wat water nodig!

De kleine *scenographia* van het Pantheon en omgeving toont hoe plausibel Piranesi's conjectuur kan werken, groots van maat, aangenaam van rust, bizar van eenheid-in-verscheidenheid, met een stedelijke samenhang die door de tijd heengaat. Dat verklaart waarom zich ook later gebouwde werken vanzelfsprekend in het geheel voegen. Uit de architectuur spreekt een historische waardigheid die met zijn spektakels en zijn geheimen juist aan de beweeglijkheid en veranderlijkheid van het stadsleven de ruimte geeft.

Zoals gezegd zijn er afwijkingen van het orthogonaal stelsel. De eerste is die naar de Tiber ter hoogte van het eiland, waar de bij de Tiberloop reeds besproken twee theaters (*Theatrum Marcelli*, resp. *Balbi*) zich afwisselend naar de oever toe en van de oever af keren, met als tussenschakel de Oude Kleingedloods, die zich

wentelt in een mooie plattgrond. Hier heerst een op de rivier afgestemde samenhang.

De tweede afwijking is te vinden ten oosten van de zelf al enigszins verdraaide *Via Lata*, waarmee de uitgestrekte kampen van de stemlokalen (*Septa Julia*) een scherpe hoek maken. Hier heerst een gebrek aan coördinatie en is de scheve ligging bruusk.

Baseerde Piranesi zich in het eerste geval op aanwijzingen van ruïnes (o.m. het Theater van Marcellus en de Zuilengang van Octavia), in het tweede geval liet hij zich leiden door de *forma urbis*: hier paste hij een stukje van de gebroken marmeren plattgrond in dat hij meende te herkennen als de *Septa Julia* (die volgens overlevering aan de voet van het Quirinaal moeten hebben gelegen; hedendaagse archeologen herkennen in hetzelfde stukje een loods die in *Trastevere* lag). Met de 'schots en scheve' ligging van de *Septa Julia* erkent Piranesi een soort 'lelijkheid' in het stedelijk verband, een 'weeffout' als positief getuigenis van de historische structuur van een grote stad, die nu eenmaal niet alles coördineert, niet alles behoeft te coördineren, omdat zij groots is. Als een aanhoudende 'dissonant' speelt de scheve figuur zelfs de onmisbare rol van spanning, waarna de 'oplossing' in de axiale harmonie des te subliemer werkt. Er is hier eigenlijk niet sprake van 'gebrek' (aan samenhang) maar van 'afwijking' (in de zin van karakter, nonchalance, 'sprezzatura'): een soort brutalisme dat zo goed past bij grote steden die prachtig genoeg zijn om voor het overige hun schoonheid te bewaren.¹⁷

Het coördinerend orthogonaal richtingstelsel dat zich op de plaat van het Marsveld-in-engere-zin manifesteert, verloopt naar de randen, waar het, hier vloeiend, ginds brutaal, afwijkende bouwwerken ontmoet, terwijl het naar binnen toe geen verkaveling afdwingt of circulatie regelt maar elk bouwwerk gelegenheid geeft om één of twee assen te kiezen en daarop plaats en baan te kristalliseren. Daarbij kunnen bouwwerken te samen een axiaal-symmetrische relatie aangaan, ook als zij in tijd verwijderd zijn. Het stelsel zorgt hier voor een mooi verband.

¹⁷Of Piranesi Laugier's uitspraak over 'le chaos qui sied si bien les grandes villes' en zijn voorkeur voor "tumulte dans l'ensemble, ordre dans le détail" kende, is niet vastgesteld, doch de overeenkomst is treffend. Overigens verschilt de uitwerking bij Laugier, die het in zijn tekst heeft over het aanleg-

gen van lange straten, uitgespaard in de bebouwing zoals in een bos lanen worden opengekapte, die onderling verschillen, maar op zich uniform zijn. Zie M.A. LAUGIER, *Essai sur l'Architecture*, 1753, en vooral Id., *Observations*, 1765.

PLAAT VIII

Aansluitend op de vorige plaat bevindt zich aan de linkerkant in de vallei een manegecomplex, een omheinde reeks parallelle banen om met de paarden te draven (*Septa Trigararia cum stadiis ob agendos currus*) en de manege zelf met ringen om paarden te temmen (*circuli pro domandis equis*) en een binnenplaats (*cavaedium*) met een vijver om de paarden te drenken (*lacus polandis equis*). Dit complex, dat uit een lineair en een concentrisch deel bestaat, is axiaal verenigd en vrij gelegen in het dal tussen de heuvels en de (ter plaatse, in de keizertijd, reeds opgeheven en overbouwde) *Equiria*.

De rest van de plaat betreft de tuinheuvels (*Colles Hortularum*). Die tuinen of parken zijn imposante bouwwerken. Langs de *Via Flaminia* die over de heuvels slingert, of liever zigzagt, vind je ook gewone huizen, terwijl zich in het smalle zijdal tussen Quirinaal en Tuinheuvels twee renbanen of stadions bevinden (*Ludus Florae*, *Circus Apollinaris*).

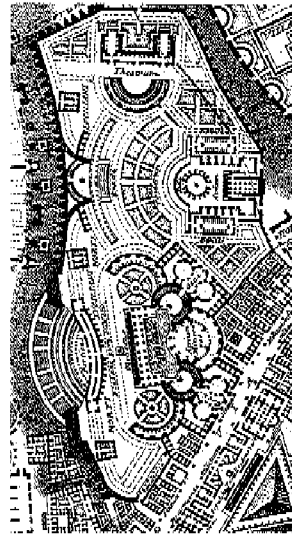
Het is opvallend hoe nu eens de hellingen worden ontzien of benut om geleidelijke terrassen te bouwen, dan weer genegeerd worden of met keermuren (*substructiones*) worden afgesneden. Bezien we bijvoorbeeld de punt van de heuvels bij de overgang door het zijdal naar de Quirinaal toe, dan is er van aanpassing aan het terrein niets te merken. Eerder liggen de bouwwerken schots en scheef, terwijl de *Via Flaminia* loodrecht de heuvel beklimt alsof er geen helling bestond. Een mooi voorbeeld van harmonische ligging biedt de *Ludus Florae*, waarvan het met een ovaal paviljoen versierde erepodium zich in de helling van de Quirinaal nestelt, terwijl de lange arena zelf zich in de vallei uitstrekt. En aan de westrand van de heuvels heb je de tuinen van Lucilianus die de hellende ligging volmaakt uitbuiten: met een tweetal bogen, de ene naar het dal toe geopend, de ander naar het dal toe gesloten. De eerste boog vormt een met een zuilengang bekroonde trappartij (*Cradus*), waarachter een met platanen en palmen beplant terras begint, in de as waarvan een obelisk oprijst, en, aan weerskanten met rond ommuurde bloemperken getooid, een nieuw bordes aantreedt, waarop een voorhal volgt die uitkomt in een rond hof (*Atrium Minervae*) met links en rechts, langs dubbele zwenktrappen te bereiken, zalen (*oeci*), waarvan de nissen zich met kolommen terugbollen tot cirkels. Deze uitspatting van rondingen bevindt zich op de naar het uitzicht geopende as, juichend van plezier. De tweede as verloopt nagenoeg parallel en vertrekt vanuit een blinde nis in een keermuur (met een achterpoortje) die tegen de helling in bolt, terwijl palmen (*buxeta*) en plantvakken (*viridarium*) deze tegenbocht voortplanten naar een hof met een ronde zaal en een niet vermoemde tempelachtige zuilenhal met stallen (*equile*) aan weerszijden, hier heerst ongestoorde rust. Voor de variatie zit er

op een ingelaste dwarsas nog een theater. Dit uitgebreide park geniet in alle opzichten van zijn ligging, zowel uitzicht (de eerste as) als inkeer (de tweede as). In de *Horti Luciliani* vind je eigenlijk geen woonhuis. Toch is het een stedelijk verblijf, geen landhuis maar een stadspark, genot dat de arbeid beloont, rust die de terugkeer voorbereidt, ritmische wisseling van *otium* en *negotium*, ledigheid en handel.

Heel anders gaat het toe bij de vlak daarachter in een kom gelegen villa, de *Villa L. Aruntii*.¹⁸ De tuinmuren bollen zich met het ovale dal mee en plaatsen de villa als het ware tussen haakjes. Een ingang is niet gemarkeerd. Tal van poortjes zijn schijnvingangen, doodlopend in nissen. Binnen bestaat de opbouw uit een reeks harde verschillen zonder dominant of harmonie. Het woonhuis, aan een korte zijde van de ommuring gelegen, heeft met een reeks van gelijke zalen, gangen en kabinetten, en een bordes een T-vormig verband; daarna volgt de tuin die in zijn symmetrie-as ligt, met een spiegelende vijver (*stagnum*) en een vijver met fontein (*saliens*), omgeven door een woud van hagen, en perken (*viridaria*), het is waarschijnlijk een schaduwtuin. Aan het andere uiteinde van de langwerpige villa duiden de twee maal zeven evenwijdige strepen een met loof gevlochten dak (*clitaporticus*) aan. Het geheel vormt een absoluut ingekeerde, ja, hermetische configuratie.

Weer anders doet zich, uit een kruis van zuilengangen opgebouwd, de *Porticus Neronianae* voor die ik een 'cartesiaanse' villa zou willen noemen. Haar ligging is te definiëren als volmaakt abstract, een kardinaal kruis inschrijvend in de aarde die ze opheft. De zelfstandigheid is geen inkeer hier, er is geen omheining, de opzet is die van universaliteit, ofschoon het een raadsel is waarop het kruispunt is georiënteerd (niet op de hoofdstreken van het kompas), tenzij op haar eigen idee: een plek te markeren, nee, te verlaten, op weg naar de leegte. Met een grappige wending wordt dit universele coördinatenstelsel veranderd in een absoluut plaatselijk geheel: de zuilengangen met gevlochten loof in de vorm van gewijzigde driehoekjes van Pythagoras aan de noordkant zijn in feite inleidingen op de omgeving, en vooral de aan de westkant gelegen eetzaal (*dieta*) is geschikt om bij het natafelen het cartesiaanse kruis vanuit een solide positie in ogenschouw te nemen en in lichte vervoering te bezingen als geniaal voortbrengsel van de menselijke geest.

Ten slotte de tuinen van Sallustius, ze vormen een hele ideaalstad, zo groot en veelzijdig is hun samenstelling. Dit stadspark is ommuurd en intern volgens een symmetrie-as geordend. Maar wat een variatie! Op de spiegelende as, waarop een bad-



84. Plaat VIII, Marsveld, detail (*Horti Luciliani*).

huis, een basilica, een visvijver met fontein (*piscina cum saliente*), een school (*Atheneum*) met bibliotheek en pinakothek, en koelruimten (*Conditoria*) zijn aaneengeketend, is de villa weggetoverd om te worden verdubbeld in twee enorme hoven met vijvers, zuilengangen, gastenverblijven (*hospitalia*), dierentuin en schelpentuin (*Vivaria, Cochlearum*) en twee eetzalen (*coenacula*). Afgezien van uitgestrekte bloemperken zijn er tenslotte ook twee symmetrisch geordende vijvers, de ene met de tempel van Neptunus, de andere met de tempel van Thetis, beide op een eilandje. Het park wordt echter asymmetrisch waar het aansluit op de renbaan en het Forum van Sallustius.

De stedelijke samenhang komt niet door een of ander coördinerend stelsel. Toch is er geen gebrek aan coördinatie. Er is wel verrassing in de ontplooiing van ruimte. Dat blijkt uit de trekken van de werken afzonderlijk, en ofschoon die sterk uiteen lopen hebben ze één ding gemeen: het zijn zelfstandige landschappen. Ze ontzien het terrein niet, sparen er geen plekken, behouden er geen reservaten, doch ze heffen het terrein op, hetzij doordat ze het negeren, hetzij doordat ze het op een hoger niveau tillen. Beide handelingen leveren een nieuw landschap op, een stedelijk landschap dat de natuur niet als rest opneemt, maar bebouwt in het verlangen haar schoonheid te evenaren in de architectuur, en te gedenken in lommerrijke wandelingen of langs zonnige bloembedden, bij spiegelgladde of vonkelend spuitende vijvers: de verdwenen natuur is aanwezig in de architectonische mimesis.

Tussenruimte is in deze zone gering. Schots en scheef liggen de tuinen tegen elkaar. Zolang je ertussen dwaalt, weet je niets van het stedelijk landschap dat zich door muren aan het gezicht onttrekt. Maar zodra je een domein betreedt, een poort doorgaat of een trap bestijgt, openbaart zich een wonderlijke rust, weelde en spel, het gebied van cultuur, wetenschap en kunst. En zigzag loopt de *Via Flaminia* tussen deze verborgen werelden, die wachten op hun bewoners en vooral hun gasten.

¹⁸In de *Antichità Romane* deel II tekent Piranesi een graf van L. Arunzio (sic). Hij noemt hem een *meenas*.

PLAAT IX

Dit kaartblad vertoont veel open tussenruimte: onregelmatig gearceerd de hellingen, suggestief gestippeld de Tibervallei, het zijdal van de Petroniabeek (*Petronia amnis*) en de heuvelplateaus. Bovenop de Tuinheuvels (één waarvan de huidige Pincioheuvel is) is het dichter bebouwd; de tussenruimte is op de zuidelijke rug wit gelaten terwijl die op de noordelijke weer is gespikkeld. De arceringen en de stippels wijzen op ruige, ongeplaveide terreinen, vaak weiden (*prata*). Niet geplaveid is ook de *Equiria*, de lange renbaan voor paarden, waarvan de arcering iets zandrigs heeft.

In deze zone is de oorspronkelijke opzet van het Marsveld van oefenterrein nog bewaard. Maar de verstedelijking rukt op. Dat wil niet zeggen dat alles wordt volgebouwd, en evenmin dat er een verkeers- of verkavelingsstelsel wordt opgelegd. Er komen nieuwe configuraties in het veld, waarop monumentale complexen kunnen verrijzen. Tussen de pracht van de nieuwe bouwwerken, hebben ook allerlei kleine, onopvallende bouwwerken een plaats gekregen. Piranesi brengt hierdoor in zijn stad een pluralisme dat het behoedt voor de verveling van onophoudelijke grootschaligheid. Deze gebouwtjes breken de schaal. Bijzonder charmant is de wijze waarop veel van die plattegrondjes bizarre complicaties vertonen, zoals het kruisvormige, met vier cirkeltjes beëindigde graf van Lucilius Longius, rechts onderaan het kaartblad.

Ook middelgrote bouwwerken zoals het harmonika-vormige badhuis van Tiberius en vooral de zinloze vorm van de militaire oefenwerken (*Exercitationes Militares*) met torens die bestormd en ingenomen moeten worden (*Turres expugnandae*) zijn heel expressief. En het graf van Agrippa lijkt een meetkundige stelling van zwaartelijnen in een onregelmatige driehoek.

Meer dan om meetkundige of grafische spelletjes, gaat het hier steeds om axiale en symmetrische grondslagen voor ruimtelijke ontplooiing. Het betekenisloze komt niet van het meetkundige maar van het fantastische, dat we niet gewend zijn te beschouwen als waarde die bouwwerken toekomt. Zinloos is het allemaal niet: het versterkt de architectonische zelfstandigheid van kleine bouwwerken in een open omgeving. Overigens kunnen hier ook onopvallende plattegronden hun beslag krijgen, zoals de rechthoekig, asymmetrisch verkavelde Tuinen van Tigillinus (een bescheiden perspectivische as laat zich desondanks vermoeden), de Tuinen van Narcissus of die van Domitius van Corbulo.

De grote bouwwerken zijn ook hier weer imposant. Het allermeest het grafcomplex van Augustus, waarvan het mausoleum zelf juist op de randen van plaat VI en VII ligt en het Keizerwoud

uitwaaiert over plaat VIII en IX. Dit grafcomplex is in omvang te vergelijken met dat van Hadrianus, maar verschilt in opzet: het is niet omgeven door een gracht en het is niet rechthoekig, maar concentrisch, en de rand, die maar de helft omsluit, is herhaaldelijk onderbroken.

Ongeveer ter plaatse van het huidige *Piazza del Popolo* klimt een reeks trappen de heuvel op.¹⁹ Boven verrijst in een intieme binnenhof de brandstapel van Keizer Augustus en een tempel van de zielen van zijn familie. De ingewikkelde plattegrond zal bij de typologie van de graven nader worden bekeken, hier wil ik erop wijzen dat Piranesi de wigvormige achterkant heeft afgeleid van de 'scheve muur' (*muro torto*, zie ook plaat XXII) achter de Pincioheuvel, langs een zijdal dat plotseling naar het zuiden knikt en doodloopt bij de Villa van Ariuntius. Omzoomd door populieren (*Populi bustum ambientes*) begrenzen keermuren het brandstapelcomplex, dat naar de Tiber is afgesloten met een ijzeren hek (*sepes ferrae*).

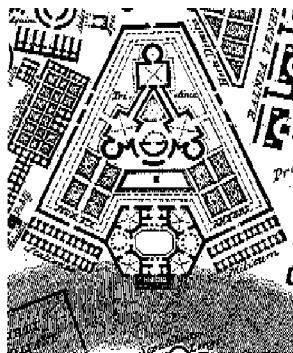
Op de heuvels liggen diverse tuinen, die van Lucullus bijvoorbeeld, met zijn Grieks-Latijnse School, een Bibliotheek en een duistere *cryptoporticus*, of die van Anterus, een bekoorlijke villa met een door vijfhoekige vertrekken omgeven achthoekige binnenplaats en een ommuurde achtertuin waarin drie banketzalen (*Triclinia*) een grappige driehoek vormen.

In het dal liggen de scheepsgevechtvijver van Domitianus op de linkeroever, en het Openbaar Badhuis op de rechter. Het eerste bouwwerk heeft de vorm van een amfitheater, het tweede van een theater. De scheepsgevechtvijver bestaat uit een met banken omgeven waterbekken waarin een spiraalvormige waterloop uitmondt; deze staat in verbinding met een sluis die schepen omhoog kan brengen uit de lager voorbij stromende Tiber naar het hoger waterpeil van de scheepsgevechtvijver (*Ostium*

¹⁹Het is beslist in de geest van Piranesi dat, een generatie later, Giuseppe Valadier, wellicht op instigatie van De Tournon, de Napoleontische prefect (1809 - 1814), voor de herinrichting van het Piazza del Popolo een dwarsas van Tiber naar heuvels realiseerde. De Tournon liet door Valadier ook een plan tekenen voor een uitbreiding ten Noorden van de Porta del Popolo, 'Il Nuovo Campo Marzio'. De inspiratie van Piranesi is hierin beslist voelbaar. Helaas is Giuseppe Valadier een timide geest. Zijn ontwerpen benaderen het intrigerende van Piranesi's vrijheid van interpretatie en bekendheid met traditie bij lange na niet. Van het ontwerp van het Piazza del Popolo

is uitgebreide documentatie aanwezig in de Biblioteca Nazionale te Rome. Voor een overzicht van de stadsgeschiedenis: ITALO INSOLERA, Roma, 1980, deel II, h. 2, met ampele literatuuroppgave. Voor recente inzichten: A. CAPODIFERRO, red., Forma; la Città antica e il suo avvenire, catalogo della mostra, 1985; vooral P. PINON, 'La Roma di Napoleone: la teoria delle due città', en van B.F. LAPADULA, 'Il "Genius Loci" del nuovo Campo Marzio'. Hoe dan ook, Valadier en Piranesi zijn onvergelijklijk. Piranesi's Marsveld moet worden onttrokken aan het lot van Rome zoals dat na 1800 zijn beslag krijgt.

85. Plaat IX, Marsveld, detail (*Villa Anteri*).



Euripi cum januis aperiendis et claudendis ad agendas et elevandas naves ex inferiore profluente Tiberis in superiorem superficiem aquae Naumachiae). Deze 'machine' is volgens Piranesi's tekst spoedig na haar bouw weer afgebroken, en hij verontschuldigt zich voor het anachronisme van deze grote plattegrond. Kennelijk stelt hij te veel belang in dit spectaculaire bouwwerk om het weg te laten. Over het *Nymphaeum Publicum* aan de overzijde valt niet veel te zeggen behalve dat het zich nauwelijks voordoet als ruimtelijke plattegrond: badruimten onduidelijk, brede trap onbegrijpelijk, midden onbruikbaar; maar wel als tectonische structuur: stijve kern met cilindrische doorsnede en schillen met kruislings te overwelfen pijlers. De fascinatie voor het structurele, mechanische, machine-achtige aspect van architectuur leidt hier tot volmaakt zelfstandige bouwwerken. Het genoemde badhuis wendt zich af van de rivier, de trappen voeren naar een volstrekt eigen wereld.

Bij de grote mate van openheid van de tussenruimten behoeven de bouwwerken geen stedelijk landschap meer te vormen, zoals in de dichter bebouwde zones, maar kunnen kunstmatige werelden constitueren waar het natuurlijk landschap omheen 'spoelt'. De enige banen die door dit landschap trekken zijn 'ongeciviliseerd': de rivier, de beek; of onverhard en woest; de *Equiria*. Hun wordt ruim baan gelaten. Daarentegen hebben de gebaande wegen, die van de 'wandelingen onder platanen' en de 'zuilengangen', hier een meer ingekeerd verloop.

Het stedenbouwkundige ontwerp is hier te typeren als de keuze om de natuur vrij spel te laten en daarin plaatselijk metamorfosen te voltrekken. Bepaald geen idyllisch Arcadië, dat in 'opgeheven' toestand in de tuinen is te vinden, maar een dramatisch Elysium, een veld dat noch de natuur op zich, noch de architectuur voor zich, maar dat de grote plattegrond voor de stad als kunstwerk scheidt.

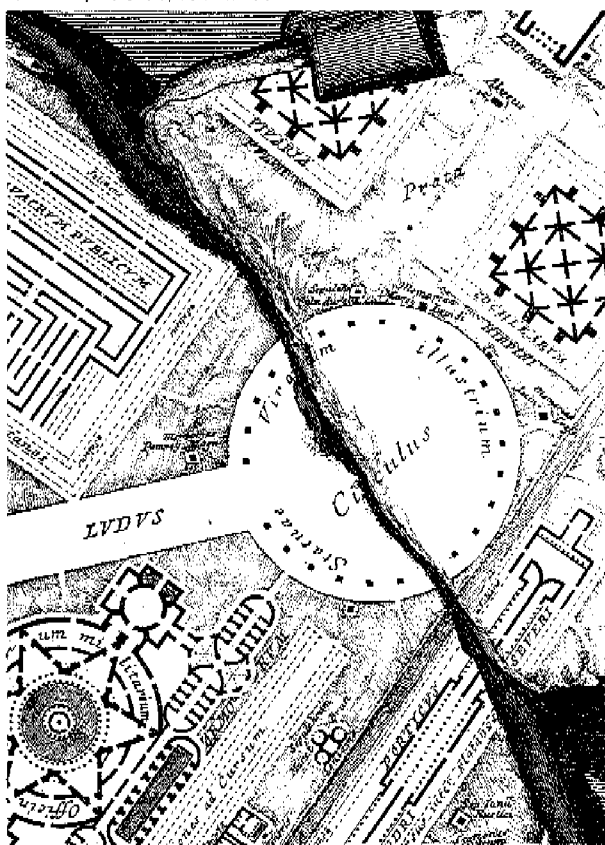
PLAAT X

De laatste plaat, die aansluit op de rechterkant van het eerste van de zes platen (plaat v, daar heb ik ook de windroos omschreven, als paradoxaal element dat de configuraties verwekt zonder zelf betrokken te zijn), doet zich het meest voor als stenen tafel. In de rechter bovenhoek is duidelijk een stuk afgebroken, een groeve,

aan de randen verweerd, trekt er schuin door de plattegrond. Machtige klampen houden de stenen bijeen.

Het duizelt je een beetje als je eerst de schaal van de enorme op de plattegrond getekende bouwwerken hebt ingedacht en dan de breuk ontwaart die er als een afgrond doorheen trekt. Je wil doordringen in die breuk. Je oog valt niet meer op de tekening, maar erdoorheen. Is niet de aarde de afgrond, maar is de geest van de plattegrond, het idee van het ontwerp, de bedenker van de stad de afgrond? Als je goed kijkt zie je dat de stenen plaat op een vlak ligt waarop hij zijn schaduw werpt, en waarop staat geschreven 'Tab. x'. De bedenker presenteert de plattegrond in een boek met platen, hij is zelf niet afronddelijk maar hoogstens literair. Hij ziet de afgrond wel onder ogen, bespeurt haar in de natuur, omdat hij weet dat tussen aarde en hemel geen vaste 'grond' is. Deze breuk in de plattegrond is ook natuur, zij vertegenwoordigt iets elementairs, licht, schaduw, materie,

86. Plaat X, Marsveld, detail (*barst*).

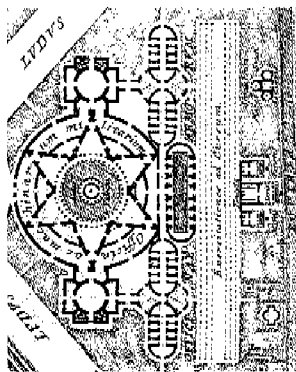


verwerking; hier verweert de kunst tot stof en vervalt de cultuur weer tot natuur. De idealiteit is de plattegrond waarin de afgrond is opgeheven en onder ogen wordt gezien. Het blijkt dat die idealiteit niet onaantastbaar is, dat ze gevoelig is voor de materialiteit, terwijl ze tegelijk absoluut is, want onherleidbaar, slechts en louter idee. Krachtens de artistieke 'poësis' van de tekenaar is dit idee gevisualiseerd. Geest meet zich met stof, en dat is het wat je duizelt in deze breuk. De *trompe-l'oeil* van de 'breuk' in de 'marmere' plattegrond is niet zozeer realistisch als wel sublim.

Alles leeft in deze plattegrond, alles is kracht, expressie. De concrete 'factuur', de maakwijze van de plattegrond laat zich als een reeks van uitdrukkingwijzen omschrijven:

- figuur op steen (archeologische vondst);
- figuur op aarde (ruig, grillig, golvend);
- figuur onder de hemel (de vier hemelstreken);
- figuur in licht (schaduw);
- figuur in taal (namen, stichting, bestemming);
- figuur in boek (illustratie, betoog, verhaal).

Op deze plaat zet zich de in de vorige paragraaf bekeken zone voort, er is een overmaat aan tussenruimte met natuurlijke terreingesteldheid. Stroomopwaarts verbreedt zich het dal, en de heuvels wijken. De zone heeft een sportieve bestemming, al kom je er in het dal ook een openbaar washuis (*lavacrum publicum*), een opslagloods (*emporium*), een dieren- en een schelpentuin (*Vivaria*, resp. *Cochlearum Fulvii Hirpini*), en op de heuvels een Villa van Plautius en enkele tuinen tegen, terwijl aan de overkant van de Tiber een zwembad en een scheepswerf te vinden zijn.



87. Plaat X, Marsveld, detail (*Officinae machinarum militarium*).

De sport (*Ludus*) krijgt een drietal op een reuzendriehoek gelegen cirkels toegemeten. De cirkels zijn niet omgeven met tribunes maar met beelden van beroemde mannen (*Statuae virorum illustrium*). Waar de top van de grote driehoek de Tiber raakt ligt een brug (*Pons Fabianus*) die naar het zwembad voert. Langs de basis van de gelijkbenige driehoek ligt in de as van de loodlijn een wapenarsenaal (*Officinae armorum*) met oefenbanen ervoor (*exercitationes ad cursum*), en erachter behuist een rond omschreven zespuntige ster het militair machinearsenaal (*Officinae machinarum militarium*). Dit arsenaal (werkplaatsen en opslagruimten) is verre van rationeel, maar in hoge mate ritueel, met in een ronde binnenhof een met water omgeven heiligdom voor de Vuurgod (*Aedes Vulcani*). De plattegrond is zelf die van een machine, een doorsnede van een raderwerk, met dit verschil dat er evenzeer een tectonische als ruimtelijke dynamiek in ontstaat; en juist dat ruimtelijke heeft een machine niet, maar een architectuur wel. Het is evenmin architectuur die in transparante ruimte oplost, want ze behoudt constructieve weerstand en ondoorzichtigheid.

In de as van de reuzendriehoek tenslotte ligt aan de *Equiria*, die ervoor langs trekt, een drietal tempels, die van Jupiter, en aan weerskanten die van Mars en Venus. Deze variant op het bekende Romeinse drietal van Jupiter, Juno en Minerva (de beroemste stond op het Kapitol), plaatst het Marsveld niet alleen onder het teken van de omhelzing van de Strijdgod en de Liefdesgodin, maar ook onder het toezicht van de Hemelgod.

De *Equiria* speelt hier een coördinerende rol, de sportvelden, de arsenalen, de tempels liggen er dwars op, terwijl de zuilengang van Alexander Severus er een eindweegs langsloopt. Ook het badhuis, de dieren- en schelpentuin en de opslagloods volgen haar richting. Intussen blijft de stedebouw open. De prachtig gespikkelde, plastisch aandoende en wuivend gras suggererende tussenruimte blijft woest, slechts hier en daar heeft een informeel pad zijn spoor erin gedrukt. Maar plotseling wordt het veld afgebroken, en is de lichte spikkeling ongemerkt overgegaan in duistere arcering: de breuk, de rand, alsof de aarde plat was en hier eindigde.

Typologie van de bouwwerken op grond van de namen

Bij de volgende classificatie ga ik uit van de namen die een zeker gebruik van het gebouw aanduiden²⁰; het gedeelte van de naam dat verwijst naar een stichter of eigenaar speelt hierbij geen rol. Ik zal proberen een functionele groepering te maken. Eerst omschrijf ik de de uitdrukking en vervolgens de inhoud.

OPENBAAR

Zuilengang (*porticus*)

In de catalogus van het Marsveld vermeldt Piranesi 26 zuilengangen. De zuilengang of arcade is wellicht het meest typische bouwwerk van het Marsveld. Zonder nu echt een interieur te bezitten vormt hij bij een uitstek openbare ruimte. Hij kan allerlei vormen aannemen. In grote complexen kan hij een schakel zijn. De zuilengang is lang, en bestaat uit de herhaling van het kleinste architectonisch element op de plattegrond: de kolom. Deze kolommen worden twee aan twee tot portalen gekoppeld.²¹ De zuilengang is dus herkenbaar als een dubbele stippellijn. Maar er zijn eindeloze variaties.

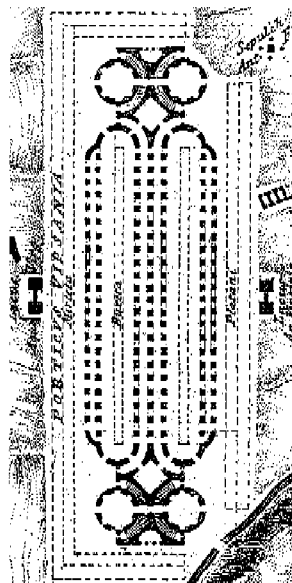
Een zuilengang vormt een beweging van het ene punt naar het andere, maar die punten zijn geen plekken, geen echte begin- of eindpunten. De beweging is doelloos, maar aangenaam en beschut, ritmisch, telkens anders. De zuilengang geeft fantasie aan de wandeling.

De zuilengang rekent op de voetganger. Hij vervult geen verkeersfunctie en is eerder ingesteld op vrije tijd dan op zaken. Maar op een markt (forum) is de zuilengang met winkels gecombineerd, zoals bij de Pompejaanse Zuilengang (plaat VII). Het is de zuilengang te doen om de openbaarheid (evengoed te stichten door de overheid als door particulieren), de ruimte die 'gratis' en gracieuze is. De zuilengang viert de vrijheid van het gaan en staan waar je wil in de '*res publica*', de zaak die ten algemenen nutte en genot is. *Res Publica* is niet zozeer functioneel, de functie is er niet bepalend, de functie verklaart de gracieuze vorm niet. Hier heerst de gedragswijze van rust in een drukke omgeving. De zuilengang neemt afstand, er is meestal tussenruimte tussen

²⁰Deze typologische classificatie van bouwwerken op grond van de namen is niet volledig, er komen in het Marsveld nog andere namen voor. Bijvoorbeeld: *Metae Sudantes* (lett.: zweetende palen; kegelvormige fontein) en *Aula Regia* (koningshof), beide in de tuinen van Domitia. Deze namen zijn eenmalig, maar in andere gevallen heb ik zulke namen wel degelijk opgenomen. Ik liet me bij

mijn keuze leiden door het criterium van mogelijke veralgemening binnen een theorie van de architectuur van de stad. Volledigheid is daarbij niet nodig, wel methodische samenhang, zodat de typologische reeks uitbreidbaar is.

²¹Vandaar, misschien, dat '*porticus*' ook een meervoudsvorm is (geslacht vrouwelijk).



88. Plaat IX, Marsveld, detail (*Porticus Vipsania*).

hem en de andere bouwwerken, en hij meet zich een soepel ritmisch verloop aan. De zuilengang kan dus uitstekend op zichzelf staan. Toch wordt de zuilengang meestal in complexen opgenomen. Zo hebben markten en tuinen zuilengangen.

Van de zuilengang zijn er zoveel variaties dat een nader onderscheid handig is. Er zijn de enkelvoudige lange, zoals de Honderdzuilige (*Hecatonstylon*) en de Zuilengang van Trajanus die het *Campus Iovis*, een soort forum, flankeren (beide plaat VII). Er zijn de meervoudige lange, zoals de Zuilengang doort Senaat en Volk van Rome ten genoegen gewijd (*Porticus s.p.q.r. amoentati dicata*, plaat IX), een dubbele, die, zelf omgeven door platanen, een wandeling onder palmen omsluit, aan de uiteinden met ronde zalen en nissen keerpunten vormt, en halverwege een dwarsas heeft waarop een gymnasium aantakt. Ook de Zuilengang van Neptunus is dubbel (plaat VIII), omsluit zelf weer een dubbele rij palmen, en heeft een dwarsas met een basilica en een tempel. De zuilengang groeit aldus uit tot complex bouwwerk. Hij kan dan ook rond zijn, zoals de eerder genoemde zuilengang die op zomerse dagen schaduw verschaft (plaat VII). Complex is ook de Zuilengang van Gratianus, Valentinianus en Theodosius, die een betekenisloos maar elegant parcours van rechten en krommen samenstelt. Het meest complex is de Zuilengang van Nero, die ik reeds de '*cartesiaanse villa*' heb genoemd en waar de wandeling tot stilstand lijkt gekomen. Ik kom daar bij de villa's op terug.

Markt (*forum*)

In het Marsveld komen niet zulke monumentale markten voor als het beroemde Forum van Trajanus. Het monumentaalste is nog het *Forum M. Aurelii* dat echter geen zuilengang telt maar



89. Plaat VII, Marsveld, detail
(*Terentus occulens Aram Ditis et Proserpinæ*).

beelden van beroemde mannen op de flanken en op de korte kanten een raadzaal annex rechtszalen (*Curia, Tribunalia*) en een grote gerechtszaal (*Basilica*); midden op het plein verheft zich Aurelius' holle triomfzuil (*Columna cochlides*). Veel eenvoudiger zijn de Varkensmarkt (*F. Suarium*) en het *Forum Archimonium* (versierd met een beeld van een olifant), terwijl de Groentemarkt (*F. Olitorium*) informeel van opzet is. Er zijn er ook nog aan de voet van Kapitoel of Quirinaal gelegen. Het *Forum Sallustii* verder weg telt als enige een tempel, voor Venus van Erix (*V. Veneris Ericinis*, die speciaal op Sicilië werd vereerd). Toch is dit geen groots marktplein. Maar als we het Jupiterveld (*Campus Iovis*) te samen met de Pompejaanse zuilengangen aan weerskanten van het Theater van Pompejus opvatten als een Forum dan hebben we ook nog een prachtexemplaar van een marktplein: een tweelingplein, een configuratie met vele bouwwerken.

We moeten eigenlijk vaststellen dat er geen typologie van de markt (*forum*) is te geven. Ook het gebruik is moeilijk te bepalen. Dat kan uiteenlopen van bestuur tot handel, van amusement tot religie. Een 'forum' kan van alle markten thuis zijn. Belangrijk is ook om vast te stellen dat op het Marsveld geen pleinen voorkomen. Er zijn wel voorpleinen en binnenpleinen of hoven, maar dan behoren ze tot bouwwerken of complexen.

HEILIG

Tempel en heiligdom (templum, sacellum, aedes)

De tempel vormt een van de kleinste en meest constante typen: een cel in een rechthoekige zaal met één ingang, meestal omgeven met een zuilstelling. Ofschoon je in details zou kunnen treden (zo is er het tweezijdige type, of zijn er min of meer uitgebreide zuilstellingen), is er toch weinig variatie. De tempel vormt het geringste monument.

Marsveld is gewijd aan Mars. Mars is de God van de vrijheid, de weerbaarheid, de verdediging van de velden en het vee; de wolf, de stier en de specht zijn hem gewijd. Hij heet *Mars Ultor*, de wreker, *Mars Gradivus*, de snelvoetige. Maar, de eerste lentemaand is naar hem vernoemd, en de eerste dag na zon- en maandag eveneens. De wijding aan Mars betekende dat het veld voor de weerbaarheid van een vrij volk diende.

In het Marsveld in engere zin vind je een voorhof en tempel van Mars; maar de grote Marstempel ligt aan de voet van de Vaticaanse berg, waarheen de *Via Triumphalis* leidt. De laatste tempel is verreweg de grootste van de hele plattegrond.

Naast Mars is ook Venus hier een belangrijke Godheid. Zo is er de tempel voor de overwinnende Venus (*Veneris Victricis*). De Godin van de liefde is het volk toegedaan. Haar zijn de bloemen gewijd en de duif. Gepaard aan Mars, vruchtbare vrede aan

weerbare vrijheid, heb je de overgang van het gebruik van het Marsveld als terrein van de vrijheid naar dat van de vrije tijd. Op het Kapitoel staat de oertempel van Rome: die van Jupiter, met aan weerskanten die van Juno en van Minerva, een drie-eenheid van macht, wijsheid en zorgzaamheid die ook in het Marsveld voorkomt. Maar het Marsveld kent een ander drietal: dat van Jupiter Mars en Venus (plaat IX).

Speciale verering genieten in het Marsveld voorts Janus (zijn tempel is aan de voet van het Kapitoel te vinden: met twee gezichten blik hij in het verleden en de toekomst, en met twee deuren, die in vredetijd gesloten zijn, kan hij het oorlogspad openen), Vulcanus en Neptunus (aan wie het paard is gewijd: je vindt zijn tempel, en andere aan hem gewijde gebouwen naast de manege en de stallen). Deze tempels waren van oudsher uit de stad geweerd wegens het wilde karakter van hun erediensden.

Anders was het gesteld met Aesculapius, die op het Tiber-eiland wordt vereerd met een tempel. Er zijn nog vele andere Goden, Halfgoden en vergoddelijke Keizers en Keizerinnen voor wie hier tempels zijn opgericht. In de catalogus staan 51 tempels vermeld. Opmerkelijk is dat er maar één tempeltje voor Bacchus is opgericht.

Op een speciale plek in het Marsveld aan de Tiber verheft zich een heuveltje, de *Terentus*, waaronder zich een altaar verbergt voor twee onderwereldgoden: Hades, de heerser van de onderwereld en van de rijkdom, en Proserpina, de dochter, de Godin van zaai, rijping en oogst. Hier is geen sprake van een tempel, dit heiligdom is een altaar (*ara*) dat zich nestelt in een prachtig complex van nissen.

De meeste tempels zijn rechthoekig, maar er zijn ook ronde. De typologie van de tempel heeft dus een duidelijke grondvorm. Het gebruik is ook duidelijk: de erediensden in de tempel, waar het godsbeeld woont, moet noodzakelijkerwijs weinig mensen tellen; voor grotere menigten zijn er processies en waarschijnlijk missen in de open lucht, oorsprong van de kermis. Zo vormen de tempels meer een achtergrond van het stedelijk landschap, kleine modellen van het wezen van architectuur. Ze behuizen iets maar dat doen ze intiem. De tempels zijn een wenk, een herinnering. Hun grote veelheid en verscheidenheid herinnert de stedeling aan de onsterfelijke rijkdom van het leven, het eeuwige. Het heil is niet gesymboliseerd in een monumentaal centrum, maar in een veelheid van geringe monumenten.

Graf (Sepulchrum) en praalgraf (mausoleum)

Graven zijn gedenktekens. Er is in het Marsveld geen algemene begraafplaats, geen 'stad der doden', maar er zijn her en der verspreid afzonderlijke graven. Ze gedenken beroemde mannen en vrouwen. Deze graven zijn meestal een stip op de plattegrond, geplaatst in het veld van de tussenruimte, omgeven met een wit gelaten zoom. Enkele graven zijn complexer, een fantasievol figuurtje, maar altijd gering van omvang. Aan de *Via Flaminia* komt er ook een graf in de vorm van een piramide op driehoekige plattegrond voor (*Sepulchrum Domitii Calvinii*). Vlakbij is het graf van Nero, een omheind tempeltje.

Naast deze graven zijn er de praalgraven van de vergoddelijkte keizers Augustus, de grondlegger van het Romeinse Rijk als wereldrijk, en Hadrianus, de voltooiër en consolidator ervan. Deze mausolea bestaan uit een brandstapel (*bustum*) en het graf van de keizer, voorts uit graven voor zijn familie, getrouwen en slaven. Maar de wijze waarop graf en brandstapel worden verenigd in een complex is bij de beide praalgraven volstrekt verschillend. Weliswaar vormt in beide gevallen de lijn tussen graf en brandstapel een symmetrie-as, maar bij Augustus ontplooit zich daarop een radiocentrisch en bij Hadrianus een orthogonaal geheel. Beide praalgraven vormen haast een stad op zichzelf, maar dat van Augustus is op de omheinde brandstapel na open, dat van Hadrianus met een gracht omsloten. Het grafcomplex van Hadrianus staat loodrecht op de Tiber en kijkt min of meer terug op de stad waarbuiten het zich bevindt, terwijl dat van Augustus de Tiber bijna schampt en tangentiaal over de Tiber uitkijkt, weggijkend van de stad. Het praalgraf van Augustus, de eerste vergoddelijkte Keizer, is een reusachtig park dat het architectonisch pendant is van zijn autobiografie, 'Gedane Zaken' (*Res Gestae*), die zowel te lezen zijn in het boek als in deze lanen en beelden: *Nemus Caesarium*, *Silva et Ambulationes inter mausoleum et Bustum*, *Memoriae Rerum gestarum Augusti*. Het praalgraf van Hadrianus is daarentegen een ongelooflijk soort feestterrein met twee renbanen, een amfitheaterachtige brandstapel met tribunes en arena, omgeven door vijvers en lanen.

De typologie van het graf is te omschrijven als gedenkteken, hetzij de stille wenk van een 'teken', hetzij de gewijde sfeer van een 'plek', hetzij de pracht en praal van een heel park. Is de inhoud van de tempel het eeuwige, onsterfelijke leven, dat van de graven is toch het sterfelijke, het gedane, het geweest, waarvan echter de ziel voortleeft. Behoeft in de tempel de godheid slechts te worden aangeroepen, bij het graf, en zeker het praalgraf, moet de ziel van de overledene worden bezworen. Geen vergoddelijking helpt tegen de sterfelijkheid van de mensheid. Een graf herinnert aan de historiciteit van iedere mens. Maar heeft de mens aan de eeuwigheid van het heelal iets toe te voegen? Niets dan een schaduw, maar soms een spiegel die het

stralend begroet. De tempels kunnen gering blijven, hun maat is in verhouding; de meeste graven zijn een punctuele herinnering, klein als een vogel, de ontvloden ziel; maar de praalgraven moeten zich aan het mateloze wagen, want op aarde kenden hun zielen geen maat. Er is op aarde ook geen maat, heeft Hölderlin beaamd. Daarom vergoddelijken we helden, die zich maten met de kosmos, en hun graven herinneren op aarde aan die vermetelheid.

Hoe het zij met het karakter van het graf in Piranesi's Marsveld, feit is in ieder geval dat het graf er een oord is voor zowel het gedenken als het vieren. Een graf is er soms iets melancholisch, steeds iets expressiefs. We moeten overigens niet vergeten dat we hier niet te doen hebben met de graven zelf, maar met tekens van Piranesi, anderhalf millennium na de val van het Romeinse Rijk. Hij bezong de vergane pracht en voorzag de terugkeer in een nieuw ontwerp. Het graf maant, de ontwerper huivert. Interpretaties, regeneraties en renaissances spreken, het graf zwijgt.

TONEEL, SPORT EN LICHAAMSCULTUUR

Theater, amfithater en scheepsgevechtvijver (naumachia)

In het Marsveld komen vijf theaters, één amfitheater en twee scheepsgevechtvijvers voor. De kenmerken van het theater zijn eenvoudig: een half rond voor-toneel (orchestra) met halfronde banken in hoogte oplopend eromheen, in het middelpunt een spreekgestoelte (ara pulpitem) en daarachter een decor (eigenlijk een heel gebouw). Deze vorm herhaalt zich met geringe variatie. Er zijn drie grote theaters en twee kleine, de laatste onderdeel van een park. Het opmerkelijke is dat, terwijl de drie grote in plattegrond getekend zijn – dat wil zeggen dat je de fundamenten van de banken ziet – de twee kleinere in bovenaanzicht getekend zijn. Vertonen de grote zich echt als bouwwerken, de kleine doen zich voor als geterrasseerd terrein. In de nabijheid van de theaters van Marcellus en Pompejus zijn gebouwtjes voor toneelbenodigdheden (choragium) te vinden.

De typologie van het theater is polair en transcendent: aan de ene kant de toeschouwers, verzameld in een mooie halve maan (die de rug keert naar de stad), aan de andere kant het decor (dat de stad afschermt en waaruit de 'deus ex machina' treedt), en daartussen het schouwspel, de spelers, de maskers, de stemmen, (het koor in het middelpunt). Het toneel verwijst naar de wereld, naar goden en mensen, verdicht ruimte en tijd, en versnelt het verloop van het lot door zijn wending te dramatiseren – in ontzetting of in spot.

Het amfitheater is een elliptische kring van hoog opgaande banken (gradus) rond een arena (cavea). Het bouw-

werk is in plattegrond getekend, zodat je het geweldige stelsel van trappen kunt zien, dat van de onderbouw van een amfitheater een kerkerachtige wereld maakt. Amfitheaters belichamen de gesloten wereld van het toneel en dat heeft iets angstaanjagends. De gruwelijkste spelen hebben er plaats gevonden. Theaters zijn door het Christendom gesloten. In de tijd van de Verlichting kwamen er weer theaters in de steden. Maar voor amfitheaters blijven we huiverig. Het amfitheater is absoluut en immanent, het verwijst niet meer, het gaat in zichzelf op. Wie rond kijkt ziet slechts toeschouwers, en voor de spelers is er noch 'huis' (decor) noch middelpunt. Het is de typologie van de centripetale overlevering aan de plaats, gevaarlijk als een draaikolk.

De scheepsgevechtvijver (naumachia) is een amfitheater met water in de arena. Er zijn er twee, de ene met een achthoekige vijver, de andere met een elliptische. De eerste wordt gevoed door de Aqua Alsietina, de tweede door de Aqua Appia. Voor Rome, niet aan zee gelegen, maar wel een zeevarende natie, moet het schouwspel van manoeuvrende schepen sensationeel zijn geweest. In de reeks van aquaducten, fontein en vijvers vormt de naumachie de meest fantastische schakel.

Renbaan (circus, stadium), en speelveld (ludus)

Het Marsveld telt maar liefst vijf renbanen (waarvan er één geen naam heeft, hij schiet halverwege over de rand van plaat VI heen). Het zijn langwerpige stadions met een middenberm en banken aan weerskanten en aan de kop. Het ene uiteinde opent zich met een poort naar de stad en is zowel begin- als eindpunt; het andere uiteinde is een keerpunt. De middenberm, de ruggegraat (*spina*), is versierd met standbeelden. Een grandioze indruk geeft het eerder behandelde tweede frontispice van deel III van de *Antichità Romane*. De kunst van het menen van de spannen die deelnemen aan de races op deze renbanen is het ronden van de keerpaal. Een meetkundige hulpconstructie toont in de plattegrond hoe een deel van de tribune met het oog op beter zicht ten opzichte van de eerste keerpaal is gedraaid.

Een renbaan (*circus*) is eigenlijk een stadion dat voor allerlei wedstrijden benut kan worden. Eenmaal komt het woord 'stadium' voor (plaat VI en VII), bij een ongelooflijk lange renbaan. Er zijn wel twee keerpunten aan de middenberm getekend, maar de tribunes krommen niet. Bij de uiteinden staan beelden en tempeltjes (*statuae cum aedicula*), stallen en prijzenkamers (*equile*, resp. *spoliatorium*). Bij zo'n lengte kun je je voorstellen dat de renwagens uit het zicht verdwijnen, om even later weer in beeld te komen, als stofwolken hen niet aan het gezicht onttrekken. Deze renbaan is halverwege gekoppeld aan de tempel van Romulus die er dwars op staat.

De renbaan brengt beweging in omloop, legt een circuit vast, spatieert snelheid die 'plaatsvindt' met het oog op het

genot voor de toeschouwer en de gewiektheid van de coureur. Het gaat niet om verplaatsing, maar om plaats, want in de renbaan gaat het niet om transport, maar om pure snelheid. Snelheid gaat zo niet ten koste van de architectuur van de stad, maar wordt er gevierd op een bepaalde plaats.

De typologie van de renbaan vervat het strijdlustige karakter van de Romeinen in de overgang van een actieve deelname als weerbare burger naar een passieve deelname als toekijker. De strijd is een wedstrijd, het leger is publiek geworden. Maar ook als toeschouwer ben je erbij: je 'woont' de strijd ter plekke bij. Er is geen sprake van 'media', de beelden worden niet uitgezonden maar 'vinden plaats' in een openbaar bouwwerk. De wedstrijd wordt bijgewoond door een aan zijn stad gehecht publiek; daarvan getuigt de architectonische pracht.

De speelvelden zijn minder duidelijk van vorm. Hun opzet getuigt van het uiteenlopend karakter van de spelen. Zo is de *Ludus Florae* een variant op de renbaan, met een versierde uitbollende flank. En het speelveld aan de noordkant van het Marsveld, dat bestaat uit drie cirkels, is wellicht voor een balspel bestemd. Wel is duidelijk dat waar de eerste helemaal op toeschouwers is ingesteld, de tweede slechts rekent op de spelers zelf, ofschoon de omgeving ruim genoeg is voor toeschouwers.

Tenslotte is hier weer opmerkelijk hoe renbanen en speelvelden getekend zijn in bovenaanzicht, er is geen doorsnede van een fundament of begane grond te zien, en ze doen zich dus meer voor als terreinwerken dan als bouwwerken. Maar terreinwerken zijn ook een soort bouwwerken: ze constitueren culturele plaatsen en zijn geen onderdeel meer van de natuurlijke tussenruimte.

Sportschool (gymnasium)

Er komen twee sportscholen, van volstrekt verschillende opzet voor. De eerste, het *Gymnasium*, alias *Xystus* (tuin) van Nero, is een sportcomplex met twee gymnastiekzalen (*Ephoebea*; een *ephebus* is een jongeman van 16 tot 20 jaar) en een kaatsbalzaal (*sphaeristerium*) in het midden, omgeven en doorlopen door gangen (*peristilium*, *ambulationes*, *circuitiones*) waartussen worstelschool (*palaestra*) geschreven staat. Het balspel, de worsteling en de atletiek vormen de inspanning, maar ontspannend werken de rustige omgangen met wisselende uitzichten naar binnen en naar buiten. Deze sportacademie staat in het teken van een peripetie (dramatische omslag) en een peripatie (dialogische en didactische omgang) tussen lichaam en geest. De tweede sportschool is heel anders: gelegen op de dwarsas van de Zuilengang s.p.q.r. ten genoegens gewijd ziet deze eruit als een thermencomplex met een driedeling van niet met elkaar communicerende maar in elkaar vertande kruisvormige zalen. Geen naam wijst op specifiek gebruik. Verwijst de eerste sportschool met zijn namen

naar de Griekse cultuur van het mannelijk naakt, de tweede zou kunnen duiden op een geslachtelijk tweeledige lichaamscultuur die behoefte heeft aan enkele scheidingen. Overigens vermeldt Piranesi het tweede gymnasium niet in zijn catalogus.

Badhuis (thermae, balnea of balineae, nymphaeum, lavacrum)

In de catalogus vermeldt Piranesi vijf badhuizen, die van Agrippa, van Alexander Severus, van Hadrianus, van Nero, van Sallustius; de eerste vier zijn rond het Pantheon te vinden (op de plattegrond bevindt zich nog een onvermelde, de thermen van Tucca, bovenaan plaat VII). Voorts vermeldt hij, zonder eigennamen, drie soorten badhuizen (*balnea*), namelijk de particuliere, de openbare en de commerciële. Bij naam noemt hij alleen het badhuis van Stephanus, bij het Quirinaal. Niet gecatalogiseerd is het badhuis van Venus (*Balnea Veneris*). Aan de 'rechte' *Via Triumphalis* zijn commerciële baden (*Balineae Venales*) te vinden. Naamloze *Balnea* zijn er voorts bij de *Villa Publica* en aan de *Via Flaminia*.

Een *Nymphaeum* wordt in de catalogus niet genoemd, terwijl er op de plattegrond ettelijke voorkomen.

Maar de trekken van al deze badgebouwen zijn te divers om er een typologie van op te stellen. Zelfs de thermale baden, waarvan de beroemde, buiten het Marsveld gelegen exemplaren (Caracalla, Domitianus, Trajanus) zulke duidelijke overeenkomsten vertonen, zijn hier alle anders: gewoon wat cellen, of een rechthoekige, halfronde of helemaal ronde opzet met zalen in het midden. Alleen die van Alexander Severus en van Hadrianus zijn identiek van opzet, maar de reden ervan is stedenbouwkundig: ze behoren tot de reeds besproken symmetrie van het enorme Pantheoncomplex.

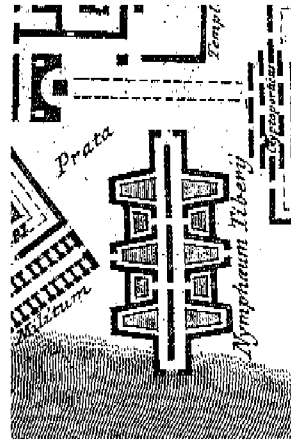
De kleinere badhuizen (*balnea, nymphaeum*) hebben soms nissen die je goed met bronnen kunt associëren, maar zijn overigens zeer divers van opzet. Hier heerst de fantasie van het 'capriccio': het *Nymphaeum Tiberij* (plaat IX) getuigt hiervan bij uitstek.

Het badhuis (*lavacrum*) komt tweemaal voor, eenmaal, dat van Apollo (*Lavacrum Apollinis*), in de vorm van een rij cellen aan de Groentemarkt, andermaal, het Openbare (*Lavacrum Publicum*), in de vorm van een door platanen en fonteinen omgeven reusachtig labyrint.

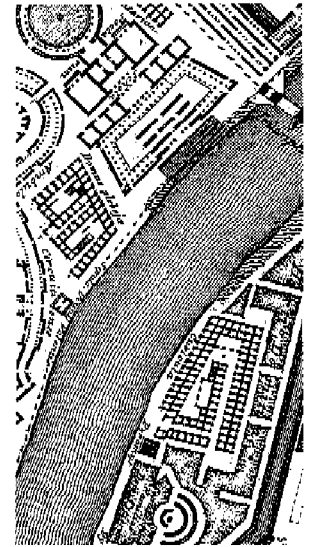
Het is hoe dan ook duidelijk dat wassen en baden uitgebreid plaats kan vinden in het Marsveld, en dat dit een openbare cultuur is.

²²Piranesi hanteert de naam 'insula' niet. Dit type van het meergezinswoonhuis in de vorm van een gesloten bouwblok met porticken en galerijen

zou echter van toepassing kunnen zijn op verschillende configuraties van cellen. Het aantal verdiepingen is niet afleesbaar.



90. Plaat IX, Marsveld, detail (*Nymphaeum Tiberij*).



91. Plaat VI, Marsveld, detail (*cubicula en domus plebejæ*).

WOONHUIZEN

Stadshuis (domus)

Ofschoon huizen een minderheid vormen, komen ze in het Marsveld overal tussen de openbare gebouwen voor. In het rivierdal zijn de minste huizen, meer komen er voor in de heuvels. Te onderscheiden zijn het volkshuis (*domus plebejæ*) en het particuliere huis (*domus* + eigennaam). Het volkshuis bestaat uit cellen (*cubicula*) gegroepeerd in een rij, soms verdubbeld en gevouwen om een binnenhof, waarbij de configuratie tamelijk informeel blijft. Zoals op het frontispice met de vogelvlucht van het graf van Hadrianus bij de *Horti Domitiae* rechts aan de Tiber is te zien, kan het volkshuis meerdere lagen tellen en een fors voorkomen hebben. Er zijn dan ook vaak trappen in getekend.²²

Het particuliere huis is een atriumhuis: de kamers zijn rond een binnenhof gegroepeerd. (Overigens zie je ook het volkshuis een dergelijke plattegrond vertonen, het doet dan denken aan een hofje.) Een enkel particulier huis overstijgt deze eenvoud, zoals het *Domus Pincii* en het *Domus* (annex *balnea en nymphaeum*) *Narcissi*.

De typologie van het stadshuis bezit informele en onopvallende trekken. Het voegt zich soepel tussen de grote bouwwerken van de stad. Het is klein van schaal, maar bezit wel degelijk een zelfstandig ruimtelijk karakter, wellicht dankzij de opaciteit van de gevel, maar in elk geval vaak dankzij een hof of atrium.

Op plaat V komen geen volkshuizen voor. Op plaat VI zijn er op de *Gianicolo* twee hof-achtige configuraties; reeds genoemd zijn de *cubicula* bij de *Horti Domitiae*; voorts zijn er volkshuizen naast de *Schola Poetarum*, en ook achter de Zuilengang van Valerianus, Gratianus en Theodosius. Op plaat VII zijn onbenoemde

volkshuizen te zien naast de tuinen van Julius Caesar, verder enkele volkshuizen in 'frastevere tegenover het Tibereiland en een volkshuis en een particulier huis op het Tibereiland zelf; op het Marsveld in engere zin zijn tientallen volkshuizen te vinden: tussen de Pompejaanse Zuilengangen en die van Philippus, bij de Groentemarkt, aan weerskanten van de Villa Publica, priesterhuizen aan de *Via Lata*, diverse onbenoemde huizen bij de Aemilianussteeg en de Tuinen van Argianus, en op de helling van het Quirinaal bij de Varkensmarkt. Op plaat VIII staan langs de *Via Flaminia* volkshuizen en particuliere huizen, ook achter het huis van Pincius, en tenslotte achter de *Ludus Florae*. Op plaat IX en X zijn geen stadshuizen meer te vinden.

Buitenhuis (horti, villa)

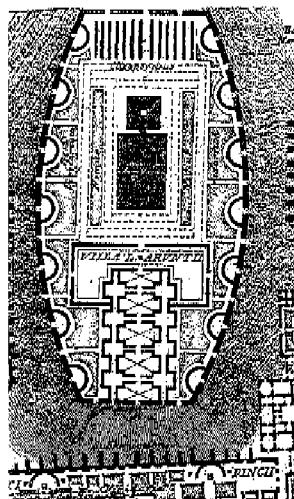
Het Marsveld onderscheidt zich door een grote hoeveelheid buitenhuizen. Deze hoten meestal tuinen of park (*horti*). Het meervoud van tuin (*hortus*) geeft aan dat we met een complexe aanleg te doen hebben. Terwijl de stadshuizen informeel blijven, horen de buitenhuizen tot de monumentale substantie van de stad. Dat is een paradox, want een buiten- of landhuis hoort bij de landerijen, of in de natuur. Maar deze buitenhuizen nemen het landschap in zich op en kunnen daardoor heel goed midden in de stad liggen. Het zijn ook eigenlijk collectieve voorzieningen, want ofschoon ze niet openbaar zijn, maar particulier, staan ze open voor talrijke gasten.

Er zijn in de catalogus van het Marsveld 16 parken opgesomd: die van Agrippa, van Agrippina, van Argianus, van Anterus, van Dolabella, van Domitia, van Geta, van Jul. Caesar buiten de Porta Collina, van Jul. Caesar nagelaten aan het volk; van Lucilianus, van Lucullus, van M. Aurelius, van Nero, van Pincius, van Pompejus-daarna-van-M. Antonius, van Sallustius, van Servilius, van Valerianus. Hiermee hebben we de monumentale parken gehad.

De plattegrond toont nog enkele kleinere, bijna informele, zoals die van Tigillinus, Pomponius Silvanus of Plotius Firmus (plaat IX en X).

Van de buitenhuizen of parken valt nauwelijks een typologie te geven, zo gevarieerd zijn ze. Sommige zijn reeds eerder aan de orde gekomen. De meeste zijn omheind of ommuurd, een enkele ligt terrasvormig op een helling en ziet uit over de rivier in de verte. Inwendig bestaan ze uit groen, water en meerdere bouwwerken. De bestemming van die bouwwerken varieert van eetzaal tot bibliotheken, van dierentuin tot badhuis, en er zijn overal zuilengangen. Daarom is de *Porticus Neronianae* door mij ook een buitenhuis genoemd: het 'cartesiaanse'.

Naast het park is er het landhuis in strikte zin (*villa*). Hiervan komen er slechts twee voor. Ook deze variant van het



92. Plaat VIII, Marsveld, detail (*villa L. Aruntii*).

buitenhuis is omheind, en uitgestrekt, en telt minstens vijvers, perken, een zuilengang en een hoofdgebouw. De *Villa Aruntii* heb ik reeds eerder omschreven als hermetische configuratie. De Villa van Plautius Silvanus is lossier, maar des te duidelijker axiaal-symmetrisch ontwikkeld vanuit een trappenzaal. Ten slotte is er nog de *Villa Publica*, een soort hotel, waar de buitenlandse gezanten ontvangen werden (*ubi excipiebantur Legati exteri*).

POLITIEKE EN CULTURELE GEBOUWEN

Raadhuis of Senaatsgebouw (Curia), Gerechtszaal (Basilica), Stemplokalen (Septa, Diribitorium), School, Bibliotheek

Van deze gebouwen is geen typologie te geven, omdat ze steeds verschillen van opzet. Afgelaten van de stemgebouwen (de ene een soort magazijn, de andere een monumentale hal), komen ze niet zelfstandig voor, maar zijn ze onderdeel van hetzij een markt (forum, ook het *Campus Iovis*), hetzij een park. Zo bevinden zich twee bibliotheken en scholen in de tuinen van Sallustius en van Lucullanus. Er bestaat wel een zelfstandige School der Dichters (*Schola Poetarum*), waarvan de naar de rivier verbredende axiale opzet vanuit een ronde vijverhof te eenmalig is voor een typologie. Zelfs de basilica, toch bekend als grondvorm voor de Christelijke kerk, de lange zuilenhal met nissen in de korte kanten (absis), komt hier in zes verschillende vormen voor, onder andere een ronde. De drie voorkomende raadhuizen zijn ook uiteenlopend van vorm.

Politieke gebouwen zijn onderdeel van de openbare complexen waaraan ze ondergeschikt zijn. Dat geldt voor de culturele gebouwen eveneens, en waar ze onderdeel zijn van particuliere complexen, verlenen ze aan de laatste weer een vorm van openbaarheid.

BEDRIJVEN

Schuur of loods (*horrea, minutia*), winkels en/of werkplaatsen (*tabernae, officinae*), bordeel (*lupanar*), scheepswerf (*navalia*), stapelplaats (*emporium*)

Het geven van een typologie voor deze categorie gebouwen is niet interessant, op het gegeven na dat de meeste ervan een overeenkomst met de stadshuizen vertonen: ze zijn informeel en voegen zich overal gemakkelijk tussen de grote gebouwen. De Oude Kleingoodloods is een monumentale uitzondering, die ik reeds eerder heb beschreven. Maar deze loods is waarschijnlijk een openbaar gebouw. Dat zijn ook de scheepswerven en niet te vergeten de stapelplaats (*emporium*) helemaal in het noorden. Die vertonen alle meer monumentale trekken. Overigens is de stapelplaats bij de *Via Lata* weer een simpele rij cellen. Daar vind je ook de uitgebreide zeventvoudige zuilengang waarvan ik aanneem dat het het in de tekst genoemde pandjeshuis is. De particuliere bedrijven zijn kleiner van schaal en informeler. Wat hun verspreiding betreft het volgende: op plaat v vind je geen bedrijven. Op plaat vi is er een bij uitzondering monumentaal bordeel, opgenomen in de tuinen van Nero. Op plaat vii zijn er leerlooierijen (*coriaria*) op de rechter Tiberioever, *tabernae* en een bordeel aan de 'rechte' *Via Triumphalis*, *tabernae* achter de zuilengangen van Pompejus, *tabernae* en waarzeggerskramen (*denuntiatores*) tussen de zuilengang *ad Nationes* en de Marstempel, een bordeel achter het *Circus Flaminius*, een bordeel tussen de Oude Kleingoodloods en het theater van Marcellus, een tredmolen en een bordeel bij de *Villa Publica*, *tabernae* en verzorgerskramen (*curatores*) bij de sportschool van Nero, kramen van verzorgers en waarzeggers aan de *Via Lata*, slijterijen (*Negotiantes Vinarii*) bij de Tempel van de Zon, zilversmeden (*officinae argentariae*) bij de Varkensmarkt. Op plaat viii vind je winkels en loodsen langs de *Via Flaminia*, winkels, bordelen en een meniefabriekje (*officinae mini*) op de hellingen van de Quirinaal, en winkels aan de *Via Salaria*. Op plaat ix zijn nog sporadische werkplaatsen of winkels aan te treffen, op plaat x niet meer.

OPENBARE BUITENRUIMTE

Wegen, bruggen, triomfbogen, triomfzuilen, piramiden, obeliskken, fonteinen, standbeelden, zonnepijlerplein

Er zijn drie echte wegen: ten eerste de *Via Triumphalis*, die eigenlijk een processieroute is met een bepaald begin- en eindpunt, en een grotendeels tamelijk willekeurig traject volgt, op een nadrukkelijk 'recht stuk' (*ubi dicebatur recta*) na; ten tweede de *Via Lata*, een uitvalsweg uit de oude stad het Marsveld in, weldra eindigend op een plein (*Forum M. Aurelii*); ten derde de *Via Flaminia*,

een nationale weg met een verloop over heuvels, kronkelend en zigzaggend. Nauwelijks een rol spelen twee hele korte stukjes weg: de genoemde *Via Scelerata* en de *Via Salaria*.

Voorts zijn er enkele stegen (*vicus*), zoals de genoemde *Vicus Iani* onder het Kapitoel, de Gordianussteeg achter het pandjeshuis aan de *Via Lata*, en de Aemiliussteeg en de Archimomiussteeg onder de Quirinaal, waar zich ook de Openbare Steile Steeg (*Clivus Publicus*) bevindt.

Een bijzondere weg vormt de onverharde *Equiria*, geen verbindingsweg maar een renparcours, eertijds lopend van Kapitoel naar de Milviusbrug, maar in de loop der tijd ingekort.

Alle wegen hebben gemeen dat ze geen onderdeel zijn van een verkeersstelsel, en evenmin ordenend optreden ten aanzien van bouwpercelen.

Er zijn zes bruggen. Over hun vorm valt slechts op te merken dat het aantal pijlers verschilt naarmate er één, twee of drie bogen zijn. Ook de bruggen vormen geen onderdeel van een stelsel, behalve dat ze soms een relatie met een complex bouwwerk vormen: de *Pons Fabianus* met één van de cirkels van het speelveld, de *Pons Aelius* met het grafcomplex van Hadrianus, en de *Pons Triumphalis* die onderdeel van de gelijknamige route is. Over de betekenis van dit losse voorkomen van bruggen heb ik het al gehad, ze laten de rivier vrij en constitueren in die vrijheid een architectonische plaats om naar de overkant te gaan over een stroom waarvan ze de macht gelaten uitdrukken.

Er zijn maar liefst acht triomfbogen in Piranesi's catalogus genoemd: die van Div. Claudius, van Gordianus, van Gratianus, Valentinianus en Theodosius, van M. Aurelius (op het Zonnepijlerplein), van M. en Vero Aurelius, de Nieuwe, die van Pompejus Magnus, en die van Tiberius. Tenslotte tel ik nog vier andere op de plattegrond, alle onderdeel van het grafcomplex van Hadrianus: van Anton. Pius, van Trajanus, en twee voor Hadrianus; slechts die van Trajanus fungeert als poort. Het is bij de meeste triomfbogen opvallend dat het losse ding zijn, ze staan niet op een route, maar hoogstens in de as van een ander gebouw; één is onderdeel van een aquaduct (de Nieuwe), namelijk van de *Aqua Verginis*.

Er zijn twee triomfzuilen, de holle kolom (*colonna cochlides*) op het Forum van M. Aurelius, en de kolom van Ant. Pius achter het amfitheater. Ten derde is er een kolom met snebben (*columna rostralis*), onderdeel van het mausoleum van Augustus.

Er zijn talloze standbeelden te vinden: ruiterbeelden, beelden van beroemde mannen, beelden van Jupiter, Hercules of Janus, van paarden, leeuwen, olifanten, of monsters.

Fonteinen (*saliens*) zijn er in overvloed.

Obeliskken sieren menige plek. Eén obelisk heeft een bijzondere rol, die van zonnepijler. Het is de obelisk van Sesostris, waarvan de grote *scenographia* de brokstukken toont. Een reus-

achtig plaveisel eromheen tekent de lijnen waarop niet alleen de zonedag maar ook het zonnejaar is af te lezen. Ik heb al gezegd dat dit plaveisel het enige plein vormt, het heeft geen naam, maar zou het Zonnewijzerplein kunnen heten. Ook dit plein is volmaakt zelfstandig en vormt geen onderdeel van een stelsel.

Kleine piramiden vormen een apart type aankleding van de openbare ruimte. Ze komen voor in de tuinen van Domitia en, vlakbij, in het graf van de Domitii. Volgens het frontispice staan er ook nog achter het grafcomplex van Hadrianus.

INFRASTRUCTUUR

Aqueduct (ductus aquae, arcus ductus), riool (cloaca), keermuur (substructio)

Het Marsveld heeft een infrastructuur van ondergrondse en bovengrondse waterleidingen. Er zijn drie waterleidingen, met afsplitsingen: ten eerste de *Alsetina* die in de ingewanden van de *Cianicolo (Ductus Aquae Alsetinae in visceribus Ianiculi)* naar de scheepsgevechtvijver van Nero loopt; ten tweede de *Claudia (Arcus Ductus Aquae Claudiae)* die er vlakbij naar de tuinen van Agrippina loopt; ten derde de *Vergine (Arcus Ductus Aquae Verginis)* die uit de oostelijke heuvels langs de *Via Flaminia* naar het Pantheoncomplex loopt, en een vertakking (derivatio) heeft: de *Aqua Alexandrina* naar de Thermen van Hadrianus en die van Agrippa. De *Vergine* en de *Alexandrina* zijn te zien op de beide scenografieën van het Pantheon en het Amfitheater. De aquaducten vormen geen regelmatig stelsel maar slingeren zich door de stad; in het geval van het Pantheon maken ze integrerend deel uit van een complex bouwwerk.

Onzichtbaar zijn de riolen. Piranesi zegt het in de tekst aldus: 'Opdat vervolgens het Marsveld gedraineerd kon worden van zo grote hoeveelheden water die er niet alleen heen gevoerd waren maar die er ook door neerslag terecht kwamen, maakte Agrippa er, om me van de woorden van Plinius te bedienen, een hangende stad van, waar je onderdoor kon varen, via riolen die naar de Tiber liepen, net als die van Tarquinius [nl. de *cloaca maxima*].'

Een stadsmuur met poorten kent het Marsveld niet. Wel zie je aan de zuidkant de muren van de oude stad. Toen tijdens het verval van Rome de stad zich bedreigd voelde heeft Keizer Aurelianus de inmiddels zeer omvangrijke stad opnieuw met een muur omgeven; met een streepjeslijn tekent Piranesi het

verloop van deze haastig maar toch solide gebouwde muur, die veel bestaande bouwwerken in zich opnam; de keermuren van de brandstapel van Augustus zouden vervolgens door deze muur zijn gebruikt; de *muro torto*. Ook de keermuren behoren tot de infrastructuur. Het zijn incidentele ingrepen.

De infra- en suprastructuur dwingt de stad niet in een gesloten stelsel. Deze werken zorgen slechts dat overal fris water kan worden aangevoerd, maken van de stad een gebied waar je onderdoor kan varen en dat je schoon kunt spoelen, en herschepenen waar nodig hellingen tot plateau. Alles bij elkaar maken ze de hangende stad.

TUSSENRUIMTE

Velden (prata), bos (lucus, nemus)

Met fijne spikkels duidt Piranesi velden aan die tussen de bouwwerken overblijven. Toch is de natuur geen 'res' maar de ondergrond van het geheel van bouwwerken, een instabiele grond, eigenlijk een afgrond. Als je de serie kaartjes die aan de grote plattegrond voorafgaan bestudeert zie je hoe de gebouwen op het natuurlijk terrein plaats nemen. Ze heffen de natuur op in zichzelf, in terrassen en in bruggen. Maar ze laten intussen de natuur bestaan. Rollend gearceerd zijn de hellingen van de heuvels aangegeven, golvend gearceerd is het stromende water van de rivier; kleine streepjes duiden op bomen, maar misschien moeten we deze bossen toch net zo zien als de vele lanen (*ambulationes*): namelijk als aangeplant en niet als natuurbos. Veel tussenruimte is wit gelaten, wat waarschijnlijk mag worden uitgelegd als bestrating.

De Romeinen hielden van terreinwerken, Piranesi had ze daar in *Della Magnificanza* uitvoerig om geprezen. In een kleine 'scenografie van de Tuinheuvels' onder het inleidende kaartje van de 'Topografie van de resten van de oude stad en het Marsveld' (fig. iv, plaat iii) schrijft hij dat uit de hellingen die op het Marsveld uitkeken al van oudsher voor militaire oefeningen rotsen en tufsteen waren gehakt. Het effect ervan geeft Piranesi weer als indrukwekkende steilten, en hij traceert ze in de topografie van de resten, en geeft ze vervolgens ook in fig. ii en iii van de volgende plaat weer.

De tussenruimte is natuurlijk. De architectuur neemt plaats door de natuur op te heffen. Intussen blijft de natuur aanwezig en blijft de architectuur plaatselijk.

Inhoud van de typologie op grond van de namen

In hoeverre behelst het Marsveld een typologie? De naam van ieder bouwwerk duidt op een functie maar laat haar in vele gevallen open. In elk geval volgt ze geen programma van eisen. Is deze typologie inhoudelijk soepel, op het niveau van de uitdrukking is ze onbepaald. Het is mogelijk dat bij een naam steeds eenzelfde vorm hoort, zoals bij het theater, maar dezelfde naam kan ook verschillende plattegronden krijgen, niet alleen in de zin van variaties op een grondvorm, zoals bij de zuilengang, maar ook in de zin van volstreekte diversiteit, zoals bij de thermen of de parken. Het is ook mogelijk dat de functie bij eenzelfde gebouwtype verschilt, zoals bij de markt, die nu eens een zakelijk dan weer een cultureel of religieus gebruik heeft.

We kunnen dus aan deze classificatiemethode maar een beperkte zin toekennen bij het zoeken naar 'typische' ofwel karakteristieke trekken van Piranesi's prachtige stad. Juist als het om de 'pracht' gaat zullen we een methode moeten beproeven die slechts op het niveau van de plattegrondvorm kenmerken formuleert.

Op het spoor van de architectonische inhoud van de plattegrond van het Marsveld komt men dankzij de namen. Ook Piranesi's begeleidende tekst geeft aanwijzingen. En zo kan men zich, ofschoon de functies een grote mate van onbepaaldheid en van flexibiliteit behouden, aan een omschrijving van de inhoud wagen.

Inhoud is meer dan functie. Inhoud verschilt van functie, zoals uitdrukking van vorm. De inhoud valt niet in analytische onderdelen uiteen en bestaat niet uit een geprogrammeerde totaliteit. Het geheel van de inhoud is geen totaliteit maar de soevereine toekenning van een zinvol verband. Aspecten van de inhoud bestaan slechts voor zover en naarmate de onderscheiding op soevereine wijze wordt gemaakt. Het is de architectonische uitdrukking die aan de stad een inhoud toekent: het stedelijk leven; en er aspecten onderscheidt: openbaarheid, privacy, sacraliteit, natuur. Overigens is de inhoud van de architectuur van de stad hetzelfde als haar uitdrukking, maar op een andere wijze. Beide 'zijn' de stad, in beide 'wordt' de stad. De inhoud bestaat niet los van de uitdrukking, maar laat zich ervan onderscheiden. De architectonische uitdrukking 'schept' noch leven, noch natuur, noch openbaarheid, zij kent zin toe en drukt dat uit.

Met de functie is het anders gesteld. Het is de vorm die een functie 'volgt'. Het is de analyse die de functie stelt. De vorm is haar deductieve synthese. Als de vorm niets uitdrukt (formalistisch is), moet de synthese herhaaldelijk worden afgebroken om te controleren of hij nog bestaansrecht heeft (functioneel is). En als de functie abstract is (functionalistisch is), moet ze eindeloos worden geanalyseerd en opnieuw geprogrammeerd (totdat ze formeel is). Maar inhoud en uitdrukking kennen geen dialectische verwikkeling, ze zijn even onafscheidelijk als onafhankelijk

en ze zijn eenstemmig in hun doel. De vorm is technologisch en bureaucratisch, de uitdrukking technisch en tectonisch, de vorm is modieus, de uitdrukking ornaat; de functie is planologisch, de inhoud visionair, de functie is organisch of mechanisch, de inhoud vitaal en spiritueel.

Ik wil in dit bestek geen bespreking geven van de begrip-pen vorm en functie, zo bepalend voor de moderne architectuur. Ik wil slechts stellen dat noch formalisme, noch functionalisme een adequaat begrip van de plattegrond van het Marsveld kunnen geven, en dat het begrippenpaar uitdrukking en inhoud adequater is voor de omschrijving van het idee van de prachtige stad. Vitalisme, romantisch sensualisme, expressionisme, zelfs pantheïsme zijn het begrippenpaar van inhoud en uitdrukking niet vreemd. Dat zal dan ook altijd de kritiek zijn. Voorzover die kritiek ernstig te nemen valt, zal ze eveneens het prachtige in de architectuur van de stad moeten aansnijden, een probleem dat zoals ik in hoofdstuk II heb omschreven, en hier praktisch aantoon, dat van de zin is, de zin van, en de zin in de architectuur van de stad.²³ En iedere filosofie weet dat de zinsvraag noch formele noch functionele antwoorden erkent. Wellicht erkent ze cynisch het nihilisme dat, huns ondanks, ten grondslag ligt aan functionalisme en formalisme. Maar het rationalisme dat beide als rechtvaardiging aanvoeren valt ze aan. Het rationalisme, zelf filosofisch, reduceert namelijk de hele esthetische, historische, topografische individualiteit van de stad tot systemen die uitlopen op een of ander functionalisme en formalisme; hoe totaler, hoe totalitaarder de ratio van de systemen, des te automatischer en gewetenlozer de functies en vormen. Maar de begrippen functie en vorm behoeven buiten hun rationalistische systematisering niet zinledig te zijn. Integendeel, functies kunnen inhoudelijk en vormen kunnen expressief worden opgevat.

Welnu, na de expressieve omschrijving van de typen (die op grond van hun namen werden geclassificeerd), wil ik thans een poging wagen om hun inhoud te omschrijven. Het Marsveld dient grotendeels voor de besteding van de vrije tijd. Bewoners en bezoekers van Rome vinden er vermaak en cultuur in brede zin. Piranesi schrijft dat het van een gebied waar lichamelijke kracht werd gecultiveerd gaandeweg een gebied werd voor

²³En ook nog in de zin van het Franse 'sens': zintuig, richting. Zin dus in alle zin. Voor de hele problematiek van de zin moge ik verwijzen naar Gilles Deleuze. Naast de eerder geciteerde werken is ook zijn boek over Spinoza van belang, omdat hij daarin het samengaan van een strikt rationeel, vrijzinnig, onbevooroordeeld en

onaangedaan betoog met een beaming van affectieve en spirituele vreugde onderzoekt, een bevrijdende combinatie die vanzelfsprekend ook de vroege, nog verlichte Romantiek aansprak (Lessing, Goethe, Hölderlin); GILLES DELEUZE, Spinoza et le problème de l'expression, 1968.

ontspanning, genot en weelde. En als om deze verslapping tegen te gaan, hebben heiligdommen voor alle goden en graven van verdienstelijke burgers en grote heersers tussen de circussen, badhuizen en theaters hun manende tekens opgericht. Een ding bleef hetzelfde: de openbaarheid. Het Marsveld is openbaar. Slechts kort is het misbruikt ('*usurpatus*') door de Tarquinische koningen die het zich toeëigenden. Woedend hernamen de Romeinse burgers, nadat zij het juk van de tirannie hadden weten af te werpen, hun terrein en herstelden het in ere. Sindsdien, in de republiek evengoed als in de keizertijd, is het in gebruik gebleven voor de hele burgerij. De Keizers stimuleerden juist de stichting van bouwwerken ten algemene nutte. En het was nauwelijks de openbare schatkist, doch het initiatief van de rijken, een soort publiek-private financiering, die de bouw ervan mogelijk maakte. Geven, schonken, wijden, dat was de eer van de vrije tijd als cultuur, van het genot als monument.

Toch is het Marsveld niet alleen in gebruik voor plezier en cultuur, het is geen kwartaire of anderszins monofunctionele zone in de stad. Talrijk immers zijn de andere functies: commerciële en industriële, politieke en bestuurlijke, private en residentiële, en ten slotte religieuze functies.

De sportieve en culturele functies zijn wel aanzienlijk, maar nimmer dominant. Ze verdringen niet de winkels, de loodsen, de markten, de bordelen en ook de woningen die je ertussendoor aantreft. Voorts zijn er aan de rivier enkele werven en havens. Er is een machinewerkplaats bij het militair oefenterrein. Bedrijven hebben dus hun specifieke ligging en zijn niet verbannen. Bovendien vinden er bestuurlijke en politieke activiteiten plaats, al nemen ze in het geheel een gering aandeel; het markantst zijn wel de honderden stemhokjes, de *Septa Julia*.

Over de woningen nog dit; of ze nu een atrium hebben of slechts één kamer, ze genieten een stoïcijnse intimiteit, het blijven individuele feiten. Verscholen tussen de openbare gebouwen behouden ze een private zelfstandigheid. Er is geen sprake van volkshuisvesting, die een collectief en haast openbaar feit voorstelt. Volkshuizen en particuliere huizen genieten hier een onopvallende en beschutte privacy.

De grote buitenhuizen daarentegen overstijgen de woonfunctie zozeer dat ze deelnemen aan het openbaar leven, zij het dat de burger er te gast is. Maar eigenlijk is de burger ook in de echt openbare gebouwen te gast, hij hoeft er niet voor te betalen, ze zijn gesticht door weldoeners – *sponsors avant la lettre*. Slechts de infrastructuur en de suprastructuur zijn door de overheid

gesticht en openbaar gefinancierd. Water vloeide vrij in de openbare bekkens en fonteinen, maar zoals Piranesi elders had onderzocht, voor waterleiding thuis moet de burger betalen. Handel (*negotium*) is belast, maar vrije tijd (*otium*) is vrij. Vanzelfsprekend veronderstelt dit geen consumptief gedrag, intogendeel. Het openbaar genot van de zaken die van algemeen nut zijn veronderstelt een civiel gedrag; de pracht van de openbare werken verschaft evenveel genot als ze ontzag afdwingt. Overigens is de Romeinse literatuur rijkelijk voorzien van het genre van de satyre: bedoeld om wangedrag in het openbaar af te keuren en vermanend toe te spreken. Piranesi was hiermee getuige zijn inscripties en hele wijze van uitdrukken uitstekend bekend.

Bij dit alles is het Marsveld in de eerste plaats sacraal: gewijd aan Mars. Godsdienst is er de eerste maar ook de laatste functie. Het Marsveld dient de goden zelfs op duizend en één vormen en wijzen, en richtte voor het Al-der-Goden nog een tempel op: het Pantheon. De erediensten vinden plaats voor of in de tempels die meestal klein zijn. De grote Marstempel bij de Vaticaanse Berg, waarheen ook de processie van de *Via Triumphalis* leidt, het altaar van Hades en Proserpina, en het tempeltrio voor Jupiter, Juno en Minerva op het '*Capitolium Vetus*' zijn de uitzonderingen. Meestal is het echter niet de pracht maar de 'alomtegenwoordigheid' van de heiligdommen waar het om gaat.

Sacrale inhoud hebben natuurlijk ook de graven, eveneens klein en verspreid, maar twee zijn er zo groot dat ze ieder ander bouwwerk overtreffen: de mausolea van Augustus en Hadrianus, steden in de stad, 'eeuwige' steden in een historische stad. De wereldse inhoud van het Marsveld is lichamelijke oefening en ontspanning; de heilige inhoud is het leven van de geest, te samen vormen ze bovendien het tegenspel van Mensheid en Godheid. Intussen is er nog wat anders, het Worden dat alles verjongt en soepel maakt: de Natuur.

De natuur vindt overal plaats waar de bouwwerken tussenruimten laten, maar ook daar waar gebouwen haar opheffen tot perk, vijver of laan. De natuur blijft in de tussenruimten haar gang gaan, en waar ze verdwijnt, verschijnt ze in opgeheven vorm, hangende tuin, verplaatste bron. De natuur wordt niet vernietigd. Vormen het sacrale en het profane een polariteit, de natuur en de cultuur vormen een continuïteit, die de schepping en de herschepping doorloopt. Deze stad, gemeten tussen de aarde en de hemel, beaamt de hele natuur.

Typologie op grond van de plattegrondvormen

De zin van de typologie van de bouwwerken op grond van hun namen is beperkt. Een typologie op grond van hun vormen lijkt veelbelovender. De eerdere lezingen zullen hierbij behulpzaam zijn. Uitgaande van de vormen beginnen we vanzelfsprekend met een morfologie (*morfè*: vorm). Omdat morfologie het gevaar loopt slechts geometrisch te zijn, bezien we er het ruimtelijk karakter van door middel van een topologie (*topos*: plaats) en een tropologie (*tropos*: wending, figuur, metafoor). Terwijl de topologie het wezen van de vorm aangeeft, geeft de tropologie er een wending aan. De *topos* is het letterlijke, in zichzelf rustende, op zichzelf staande; de *tropos* het figuurlijke, overdrachtelijke, relationele. Overigens moeten we de topologie completeren met een dromologie (*dromos*: (wed-)loop). Dan omschrijven we met de topologie het wezen van de plattegrondvorm qua ligging, met de dromologie zijn wezen qua richting. Als trapsgewijze methode gedacht:

- topologie en dromologie, of het vinden van een plaats (ligging) en een weg (richting) die verschil maakt in de omgeving;
- morfologie, of het vastleggen van maat (geometrie) en schaal (geografie) die een plattegrondfiguur constitueert;
- tropologie, of het maken van een wending (die het geconstitueerde verschil vrij maakt ten opzichte van de tussenruimte), zodat een complexe configuratie ontstaat (die zich laat duiden als hiëroglif, symbool, metafoor).

Meestal let men niet op de eerste en de laatste trap, de extremen, maar slechts op de tweede, de middelaar. Bij het uitsluitend componeren met topologie en dromologie blijft de plattegrond vormeloos; als de ontwerper slechts kijkt naar de tropologie wordt de plattegrond chaotisch, maar als alles wordt geordend in een morfologie blijft de plattegrond geometrisch, zinledig en onruimtelijk. Ik zal beginnen bij de morfologie.

De hoofdvormen van de morfologie zijn de cirkel, het vierkant en de driehoek; de varianten daarop de ellips, de rechthoek en de veelhoek.

In Piranesi's Marsveld vormen de cirkel en de rechthoek de basis van de plattegronden van de bouwwerken. Ze markeren een plek met een middelpunt en een rand. Hun topologie is eenvoudig. Maar er is een derde basisvorm, de driehoek. Haar morfologie is snijdend, hetzij scherp, hetzij stomp. Ze markeert wel een plek (zwaartepunt) en een rand, maar met een krachtige richting, er wordt als het ware aan getrokken. De cirkel is alzijdig, de rechthoek heeft vier kanten en is daarmee al veel gericht, ofschoon het getal vier nog borg staat voor een kosmische volledigheid, de driehoek echter behoedt geen plek maar wil op weg. De cirkel heeft het meest topologische, de driehoek het meest dromologische karakter.

Ik behoef niet te wijzen op het gebruik van cirkels en rechthoeken, ze zijn bijna overal de basisvorm van de plattegrond (op de gevarieerde en gecombineerde windingen kom ik dadelijk). De graven van Augustus en Hadrianus zijn cirkels, evenals het Pantheon; de theaters zijn halve cirkels. Zuivere vierkanten gebruikt Piranesi niet zoveel als rechthoeken. Het hele grafcomplex van Hadrianus is een vierkant. Maar dat is een grote uitzondering. Tempels zijn, op die van Janus na, nimmer vierkant. Het vierkant lijkt gereserveerd voor kleine frivoliteiten zoals de vier verschillende wachthuisjes in het park van Nero, de twee gedenktekens op de voorhof van Mars, of de gediagonaliseerde dieren- en schelpentuin in het noorden, terwijl het vierkant ook virtueel aanwezig is in de 'cartesiaanse villa'. Maar rechthoeken komen overal voor.

De driehoek is zeldzaam: hij komt een tiental keer voor, waarvan maar drie (of vier) keer in ongewijzigde vorm: de piramide van het graf van Cn. Dom. Calvinus, het graf van Agrippa, en de vijver in het park van Domitia (die verdubbeld is); de andere keren is de driehoek grondslag voor een waaier, V-vorm of triangulatie: de vijverhof in het park van Agrippina, de *dieta* op de *Giannicolo*, de *clitaporticus* in het grafcomplex van Hadrianus, de *Bustum* in het grafcomplex van Augustus, het Park eerst van Pompejus daarna van M. Aurelius, het park van Anterus, het park van Lucius, de drie cirkels van het speelveld in het noorden en het zwembad aan de overkant. Tenslotte zou je de militaire machinerwerkplaats kunnen opvatten als twee driehoeken die elkaar als een Davidsster overlappen.

De ellips gebruikt Piranesi slechts driemaal: het amfitheater, de vijverhof in het park van Geta en het paviljoentje op de uitbollende flank van de *Ludus Florae* (de laatste ellips mag geen naam hebben).

Veelhoeken komen ook weinig voor: vijf- en achthoeken in het park van Anterus, de achthoekige schepsgevechtvijver, een zeshoek en tienhoek in het grote Marstempelcomplex, en vijfhoeken (als hulpfiguur) in de torens die bij oefeningen veroverd moeten worden.

De lezing van Piranesi's plattegronden op geometrische morfologie is uiterst onbevredigend. Maar ze neemt wel het misverstand weg dat de complexiteit ervan te danken zou zijn aan het gebruik van ingewikkelde figuren. Het Marsveld is dan ook geen meetkundige stelling, geen grafisch spel, maar een stadsplattegrond. In wezen geeft Piranesi steeds met cirkels een 'centrum' aan. Zuivere vierkanten die een richtingkruis vastleggen gebruikt hij zelden; rechthoeken die één van de twee richtingen bevoorrecht komen meer voor. Slechts zelden versterkt hij de gerichtheid van een plek met een driehoek.

Het geheim van Piranesi's complexiteit is te zoeken in de

tropologie: een reeks 'klassieke' windingen, en een reeks 'moderne'. Beide intensiveren niet alleen het topologisch en dromologisch karakter van de morfologie, maar ze geven er ook een volstrekt andere wending aan. De klassieke reeks heeft vier figuren, de moderne vijf.

De klassieke reeks:

- concentrische straling
- axiale rij
- symmetrische verdubbeling
- parallelle verdubbeling.

De moderne reeks:

- excentrische verschuiving
- anaxiale wijk
- asymmetrische verandering
- aparallelle vermenigvuldiging

Ik zal nagaan hoe deze reeksen in het Marsveld plaatsvinden. Concentrische complexen komen niet dikwijls voor, het mausoleum van Augustus is een voorbeeld, maar ook daar voert een axiaal het centrum mee in een excentrische baan. Tal van onderdelen van complexen zijn weliswaar in zich concentrisch, maar in het geheel voltrekt zich weer de wending tot straling waar het in de tropologie om gaat. Mooie stralende onderdelen zijn echter wel de halfronde parken aan weerskanten van het vierkant van Hadrianus, of de genoemde 'ster' van de militaire machinewerkplaats.

In de eerdere lezingen van de grote plattegrond heb ik de axiaal-symmetrische opzet van de complexen herhaaldelijk omschreven als de wijze waarop verschillende plekken verzameld worden tot een geheel. Het axiale van de rij (met zijn perspectivische diepte) wordt meestal gecombineerd met symmetrische verdubbeling aan weerskanten van de as, die aldus spiegelas wordt. Omgekeerd hoeft de spiegelas van een symmetrie niet altijd axiale werking te genereren, het kan bij een verdubbeling blijven. Heel wonderlijk is dat in het park van Sallustius, maar de spiegelas is er zo lang dat ze er niet aan lijkt te kunnen ontkomen ook een axiaal te worden. Piranesi 'blokkeert' herhaaldelijk de visuele of lichamelijke doordringbaarheid van dergelijke assen. Met een diagonale zwenking, in het park van Agrippina, of door een heel nauw oog, in het park van Dolabella. Je zou ook de renbaan kunnen zien als een axiaal-symmetrische uitbreiding van het theater: de tribune wordt een lange lus om het toneel dat een baan beschrijft.

Parallelle verdubbelingen zijn talrijk, al of niet geregeld door een symmetrie of axiaal. Het is eigenlijk de wending van een figuur tot stelsel. Dat overkomt vooral de rechthoek. De

orthogonale stelsels die we tegenkomen op plaat v, vi en vii, het trigonale stelsel dat bestaat uit het park van Agrippina, het Marstempelcomplex, de scheepsgevechtvijver en het park van Domitia, en het parallelle stelsel dat de *Equiria* begeleidt, zijn er de voorbeelden van. In het laatste geval gaat het om één richting, in de orthogonale om twee richtingen die loodrecht op elkaar staan (kardinaal stelsel), in de trigonale om drie die afgeleid zijn van een driehoek (in dit geval zowel de bisectrice als de benen).

Al deze klassieke figuren hebben gemeen dat ze een samenhangend geheel, een complex of een stelsel vormen. Zo'n geheel heeft dan nog een centrum, maar geen rand meer. Het is eigenlijk geen figuur maar een configuratie. We hebben reeds gezien dat Piranesi hier geen gesloten stelsels, noch verkeerssystemen, noch verkavelingen van maakt. Welnu, dat ligt aan de laatste reeks windingen die hij voltrekt en die ik de moderne zou willen noemen. Deze reeks heeft een nonfiguratief, wellicht kubistisch, of misschien abstract karakter.

Wat de moderne reeks betreft, stel ik het volgende vast. De excentrische wending, bijvoorbeeld de genoemde in het mausoleum van Augustus, vindt in feite ook overal daar plaats waar cirkels in segmenten breken, zodat het midden zich verplaatst en de omtrek verschuift. Het Marsveld telt meer gebroken dan hele cirkels. Die vormen weliswaar nissen, die ieder voor zich een midden (een brandpunt) hebben, maar het zijn vooral uitzichtsplekken, een soort ogen. Ook als ze, zoals de excentrische cirkeltjes bij de Oude Kleingoodloods of het altaar van Hades en Proserpina, gegroepeerd blijven ten opzichte van het middelpunt van de uiteengevallen cirkel, vormen ze nog evenzovele excentrische punten en halen ze het middelpunt uit zijn fixatie. Geliefd is hierbij ook de tegenbeweging, zoals in het park van Geta, de Zuilengang van Gratianus, Valentinianus en Theodosius, en, wentelend van dynamiek, de Zuilengang die op zomerse dagen schaduw biedt rond de Hof van Mars (waar de tempel weer excentrisch in staat). Er zijn nog andere voorbeelden, het is een genot het ritme tussen middelpuntzoekende en middelpuntvliedende windingen te lezen. In die spanning wordt al een betrokkenheid op de tussenruimte voelbaar, meestal impliciet, nog niet zo 'ontloken' als bij het Park van Lucilianus.

De anaxiale wending moet je zoeken naast sterke assen. De langste as is de *Equiria*, die volgens de chronologische kaartjes tot de voet van het Kapitol heeft gelopen. Welnu, de *Via Lata* die daar thans ligt loopt niet in de as van de *Equiria*; op dit anaxiale traject van *Via Lata* naar *Equiria* vinden weer allerlei prachtige windingen plaats, zoals het amfitheater, het Zonnewijzerplein en het graf van Augustus. Een ander hoofdtraject van het Marsveld is de *Via Triumphalis*, waarvan ik de anaxialiteit reeds eerder

omschreven heb: juist waar ze de rechte heet, ligt de brug die ze zal oversteken uit haar as; nog dramatischer is, dat het imposante Hadrianusgraf waarop ze afkoerst evenmin in haar as ligt; even verder, waar de *Via Triumphalis* de rivier heeft overgestoken en na een bocht naar links in de as loopt van de grote Marstempel (haar doel), vlijt ze zich keurig langs het vierkant van Hadrianus. Assen zijn wezenlijk voor de complexe configuraties van de bouwwerken, doch ze domineren de stad niet, de stad speelt ermee en blijft zelf anaxiaal.

De asymmetrische wending, die je bijvoorbeeld aan de zuidkant van het vierkant van Hadrianus, en ook aan de zuidkant van het Park van Sallustius vindt, voltrekt zich niet alleen bij hele grote complexen die aan de rand als het ware hun coördinatie aan externe invloeden moeten prijs geven, maar tekent zich eveneens en vooral tussen de complexen af. Waar namelijk een sterke en tegelijk open configuratie nog haar invloed lijkt te hebben, en nog heerst over het primair krachtenveld van ligging en richting, verspringt de maat en kom je opeens een metamorfose tegen, zoals hoe het gladde beekje zich onvoorbereid in een waterval stort.

De aparallelle wending ten slotte voltrekt zich eveneens nooit binnen een complex of stelsel, maar aan de rand waar ze een wijking forceert ten gunste van een ander stelsel, of liever: van de tussenruimte. We hebben dat gezien met de *Via Lata*, zowel ten opzichte van het Pantheoncomplex en omgeving, als ten opzichte van de *Septa Julia*. Tergend wijkt ook de 'rechte' *Via*

Triumphalis ten opzichte van het 'Pantheonstelsel', maar het *Stadium* en de werken erachter voegen zich weer keurig, naar de geïntroduceerde wijking wel te verstaan.

Begonnen met een typologie op grond van plattegrondvormen die herkenbaar waren als meetkundige vorm, heb ik deze morfologie een aantal uitbreidingen en vervolgens een reeks wendingen toegekend, waarbij een complexe configuratie, zonder middelpunt en zonder afsluiting, kon ontstaan. Ten slotte kwamen de tussenruimten in zicht die door geen enkele vorm worden gedomineerd. Hiermee komen we terecht in het amorfe. Piranesi's plattegrond telt nog andere amorfe weefsels, die niet behoren tot de tussenruimte, maar die zich als het ware nestelen tussen de grote, sterke vormen in. Dat zijn de stadshuizen en de bedrijven en winkels. Hun celstructuur is vagelijk lineair (rijhuizen), soms rechthoekig (hofhuizen), maar vertoont allerlei wijkingen en afwijkingen. Vergeleken met de prachtige vormen die je elders vindt en die zojuist zijn beschreven, zijn deze onopvallend. Zonder vertoon is hun schoonheid van de plattegrond niet af te lezen. Hun schoonheid schuilt, ze schuilt in het onopvallende. Deze losse rijen en blokken zijn niet alleen niet monumentaal, ze zijn vormeloos. Het vormeloze is thuis in de tussenruimte. Maar zelf is de tussenruimte niet vormeloos, want ze heeft met vorm niets te maken. In de plattegrond drukt zij zich ruig of wild uit met arceringen en spikkels. De tussenruimte is de eigen uitdrukkingwijze van de ondergrond, de grond, de aarde.

Novitatem Meam

Poëtica van het Marsveld

Lof van de tegenstellingen.

*In de uitgebreidheid spanning, de porticus; in de ingewikkeldheid
concentratie, de horti; in het
lopen intensiteit, de tussenruimte; snelheid verzameld in een
plaats, een circus; in het
verpozen verte, het Pantheon.
Aanwezigheid in de wegen, als nabijheid die
wenkend ruist en kaleidoscopisch
vonkelt; afwezigheid in
plaatsen, als verwijdering over
spiegelingen tussen aarde en hemel
of in een verschietende flits.*

*Twee richtingen, de rechte en de kromme,
kardinaal of kantiënd, concentrisch of
stralend. Vierkanten zigzaggen kris kras en
cirkels wentelen en kronkelen over de
plattegrond, tapijt in het heelaal.*

HET PROBLEEM VAN DE UITDRUKKING, DE VORM EN DE FUNCTIE

Wie de poëtica van het Marsveld wil formuleren, zal het procédé van zijn maakwerk nauwgezet moeten volgen en niet uitgaan van een vooropgezet idee van de stad. Daarom heb ik de plattegrond als wandelaar doorlopen, totdat ieder idee van een door-kruiste stad (kwadratuur van de cirkel, stelselmatige ruimte), of juist van een amorfe stad (agglomeratie, congestie), was schoon-gewist en labyrintische configuraties vrij spel kregen.

Piranesi begint het boek van het Marsveld met het lezen van sporen, en besluit met het schrijven van conjecturen. De semiotiek, de van de linguïstiek afgesplitste leer van tekens en conjecturen, is voor het begrijpen van dit procédé echter niet geschikt voorzover ze alle tekens onderschikt aan de taal²⁴, terwijl het bij Piranesi nu juist gaat om ruimte, materie, architectuur.²⁵ Het gaat erom concrete tekens tussen aarde en hemel te lezen, die tegelijk de abstracte tekens van een geëtt schrift zijn. Piranesi werkt met tekens die zich ingriffen in de ruimte en ontplooiën in de tijd. We lezen het stedelijk landschap niet als taal, maar als configuratie, oplichtend op een vlak tussen aarde en hemel. Daarvoor heeft de semiotiek geen oog, doch voorzover ze de methode is om inhoud en uitdrukking te scheiden, lagen op het spoor te komen, configuraties te analyseren en verbanden te leggen, bewijst ze uitstekende diensten. Maar de vraag naar de zin kan de semiotiek noch stellen noch beantwoorden.

De stad 'lezen', haar 'tekens' inventariseren en als 'symptomen' duiden: de semiotiek van de stad doordringt het hele moderne culturele en wetenschappelijke idee van de stad. Onge-merkt wordt zo het probleem van de architectuur ontlopen, en voltrekt zich tegelijk de negatie van het probleem van de uitdrukking. De moderne architectuur heeft de uitdrukking in de dialectiek van vorm en functie gecentrifugeerd. Vorm en functie waren echter niet in een dialectiek tot elkaar te brengen. Weldra moest de vorm de functie domweg volgen: dialectiek werd deductie. Functie werd absoluut, vorm relatief. Het probleem van de vorm was het klassieke, dat van de functie is het moderne.

Piranesi's probleem is dat van de expressie. Hij laat functies in vele gevallen open. De functionele invulling van een vorm is mogelijk. De typologie bemiddelt niet tussen functie en vorm. Een type duidt wel een functie aan, maar volgt geen programma van eisen. Het type geeft aan het verleden toekomst. Dat is het open perspectief dat zijn historische afkomst toekomt. Het type is de creatieve interpretatie van de geschiedenis. De meeste typen bestaan reeds, maar typologische vernieuwing is mogelijk door een herlezing van de geschiedenis. Voorwaarde voor een mogelijke functionele invulling van het type is niet alleen de sterke, karakteristieke, dus typische vorm, maar ook een zekere

²⁴HUBERT DAMISCH, *L'origine de la perspective*, 1987 (nuttige recensie van B. VOUILLOUX in *Critique*, (491) 1988), zegt dat de semiotiek of semiologie ten aanzien van het visuele logocentrisch en tautologisch is: ze zeggen van het beeld wat ervan te zeggen valt, herleiden figuraties op tekengrammatica; niets anders dan de iconografie herboren (emblematiek). Damisch wil in het beeld nagaan hoe er staat: 'ik schilder', 'ik geef te zien'. Zijn analyse van de functie van het perspectief, het narratief citaat, de architectonische opbouw en ruimte en de visuele semiotiek poogt 'te zien te geven' (en

niet 'te laten horen'), en beschouwt het werk, de schilder eigen.

²⁵ROLAND BARTHES, 'Semiotik und Urbanismus', Konzept 3, *Die Stadt als Text*, red. A. CARLINI, heeft voor het eerst de semiotiek op de stad toepasbaar verklaard. Barthes heeft de semiotiek als poëtica toegepast in *L'empire des signes*, 1970, Ned. vert. Het rijk van de tekens, 1987. Voor een historische semiotiek en een kritiek van haar episteme: CARLO GINZBURG, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, 1986, Ned. vert. *De omweg als methode*, 1988.

leegte. De 'volte' van de functie vraagt om een leegte van de vorm, leegte in de zin van ruimte, ruimte zonder overduidelijke functie. Piranesi's typologie is bewust een beetje doelloos, maar niet zinloos, want haar inhoud is de *res publica*, zij is 'utilitati publicae', ten algemenen nutte, en ze tooit zich met 'magnificenza' om te genieten en niet slechts te gebruiken.²⁶

Het type is het eerste element, het letterteken, het karakter van het schrift waarmee de stad in het tapijt tussen aarde en hemel wordt geweven. Zo is het type zowel het ontwerp in grote lijnen, formeel schema, als historisch teken van het bouwen op deze aarde, onder deze hemel. Het is dus niet zo dat een type willekeurig is, het bepaalt door een zekere stemming het gebruik. Het type bezit, meer dan een vorm, een stemming. De stemming zinspeelt op het probleem van de uitdrukking waarvan het de zin nog verhult. Dit probleem heeft twee kanten, de kant van het object en de kant van het subject: het ding hult zich in een stemming, de maker (of gebruiker) komt in de stemming waarin het ding zich hult, het ding hult zich in de stemming waarin de maker komt. De stemming omhult object en subject. Dat wil nog niet zeggen dat er een oorzakelijk verband is, er is slechts een effectieve en affectieve versmelting. Juist het gevoel voltrekt de versmelting. Het materiaal heeft zijn nukken, de vorm haar grillen, de maker zijn listen, de gebruiker zijn neigingen. Dit maakt nu juist de 'zin' uit. Vandaar het probleem van de 'uitdrukking', en dus laten vorm en functie zich niet in een dialectiek oplossen. Gewiekst en waakzaam, soepel en ongrijpbaar: de functie die zich uitdrukt, de vorm die uitdrukking is, maar wat wordt uitgedrukt is noch vorm noch functie, doch de zin.

Formalisme en functionalisme zijn beide even uitdrukingsloos. Wat in het expressionisme wordt uitgedrukt is altijd iets creatiefs, de zin van een spel dat niet zonder stemming kan. De stemming is de sfeer waarin een ontwerper gebracht moet worden wil hij aan het type een wending geven die het expressief maakt. En ook de gebruiker, bewoner-bezoeker van de architectonische werken ziet sfeer als noodzakelijke voorwaarde voor genot. Wat wordt genoten is niets anders dan wat wordt uitgedrukt. Voorbij vorm en functie maakt het probleem van de uitdrukking de zin van het type uit. De zin van de architectuur van

de stad bestaat nergens tenzij aan het expressieve oppervlak. Het oppervlak bestaat niet voor of buiten het maakwerk dat we met een mooi woord *poiesis* noemen, namelijk de gift, de schenking, de stichting, de schepping.

Het is de *poiesis* die dankzij een soepele opheffing van tegenstellingen (subject-object, rede-gevoel, cultuur-natuur, ideaal-werkelijkheid) het beste kan omgaan met het probleem van de uitdrukking, de stemming en de zingeving. Souplesse en geen dialectiek. Herhaling van het absolute te midden van het blij gekrioel van verschillen en geen met de beste bedoelingen nagestreefde synthese die alles wat gescheiden was wil verenigen, maar weldra verkrampst en alles terroriseert door alsmaar nieuwe, zinloze orden. Opheffen en niet moeizaam vasthouden. Van iedere tegenstelling een ontmoeting maken. De esthetiek van het sublieme, die Piranesi beoefent, is bij uitstek in staat om in tegenstellingen 'tegen' op te vatten als in 'tegenkomen' en van ontmoeting een groots avontuur te maken.

Het gevaar van het sublieme of verhevene is het gezwollene, en dat geeft verwatering en verwarring in plaats van spanning en scherpte. Dan lachen we om het hoogdravende en ergert ons het breedvoerige in plaats van dat ons het grootse treft. Het gezwollene komt van een gebrek aan lenigheid. Te veel vergeestelijking, of juist te veel stoffelijk vertoon, te weinig geestigheid. Dit gevaar dat elk 'genie' loopt, wordt alleen overwonnen door regels (Longinus). Het probleem van zulke regels is dat ze geen voorschriften mogen zijn en niet tot navolging mogen strekken (Kant). Sublieme harmonie is een paradox, maar wel een sublieme.

De sublieme harmonie die de inflatie van het gezwollene beteugelt moet bij uitstek een trotse stad kenmerken, een 'prachtige', die het geheugen een onuitwisbare indruk laat, de verbeelding een onuitputtelijke bron is, en zijn eigen geheel geen hogere orde wijdt, omdat ze absoluut is.

Bouwwerken zijn niet anders dan de plaatsen die ze bieden maar ook de wegen die ze banen. Het zijn bij Piranesi, wat zich in de vogelvluchten mooi laat zien, nooit volumes, prisma's, cilinders en bollen, zoals in het classicistisch purisme, noch de dozen of schijven van het functionalisme. Alles geschiedt dankzij vlakken.

De orde van de bouwwerken zelf schept openheid of leegte rond een midden, stralend, verschietend of nog ingewikkelder. Cirkel, vierkant, driehoek, veelhoek, allerlei configuraties omgeven een midden, vormen een kring of een krans, maar verlenen evengoed richting, uitstraling en opening. Zo ontstaat vorm. De vorm is leeg, heeft noch functie, noch betekenis, maar heeft architectonische zin. Het is een teken in 'het wonend leven

²⁶Piranesi heeft in het onderscheid van pracht en gebruik het genot gezien. Zo zegt hij van een ruïne in de buurt van Castel Gandolfo: 'Aangezien er niet het minste deel van wat het gebruik

betrof was overgebleven ... heb ik me ertoe beperkt in mijn tekening de pracht tevoorschijn te halen en te laten spreken (argumentare)'; G.B. PIRANESI, *Antichità d'Albano*, op.cit., p. 11.

van de mensen²⁷. Het spreekt vanzelf dat het vervolgens gaat functioneren en ook iets zal symboliseren. De naam getuigt daarvan. In het functioneren en symboliseren krijgt het bouwwerk inhoud, deel uitmakend van de stadscultuur die openbaar is. Het bouwwerk is *res publica*, openbare zaak, en in die zin functioneel, *utilitati publicae*.

In de verzameling bouwwerken die stad heet vormen zich de plaatsen en de wegen. Er hoeven maar weinig wegen te worden aangelegd, zolang er tussen en in de bouwwerken maar plaats is die in zichzelf beweging en verpozing vormt. Overigens zijn wegen in het Marsveld evenzeer bouwwerken als plaatsen dat zijn. Wegen zijn niet zomaar de verbinding tussen plekken en hebben dan ook niets te maken met tussenruimte. Wegen leggen geen beslag op de tussenruimte, die open blijft. Wegen zijn zelf gesloten ruimten, in die zin dat ze zijn afgestemd in hun breedte en afgemeten in hun lengte. Ze zijn niet open zoals de zigzaggende, kronkelende, kriskras bewegende tussenruimte, maar sluiten een afstand in. Wie zich over een weg verplaatst moge in beweging zijn en de afstand min of meer snel afleggen, de weg zelf heeft die afstand al lang en breed afgelegd, en ligt stil. Wegen krijgen als bouwwerken een passende architectonische uitdrukking. De niet vastgelegde beweging vindt plaats in de vormeloze tussenruimte. De expressief vastgelegde beweging vindt plaats in bijvoorbeeld renbanen, de expressief geleide in aquaducten.

De straat is hier niet deel van een stelsel, maar een zelfstandig bouwwerk, bijvoorbeeld een zuilengang. De straat is de beweging die plaatsvindt: een bepaalde beweging is dan bestraat, mooi geplaveid, aardig geterrasseerd, stevig gefundeerd, en heeft een perspectief en een of ander dak, al was het van takken en loof, of slechts een tegen de hemel afgetekende rij mijlpalen. Soms smal en kort, een steeg, soms breed en lang, een weg, vaak overdekt, een zuilengang. En in feite kun je de gekanaliseerde wegen van het water ook straten noemen, ondergronds en bovengronds, het zijn allemaal bouwwerken. De Tiber echter is een tussenruimte, geen bouwwerk, slechts plaatselijk bekaad, overigens vrij in zijn natuurlijke bedding, hier en daar machtig overbrugd.

Net als de straat is het plein een bouwwerk, niet een in de bouwmasa uitgespaard verkeersknooppunt. Een plein is de ontmoeting die plaatsvindt: een bepaalde ontmoeting is gefundeerd, geterrasseerd, en heeft misschien een perspectief of zelfs een koepel gekregen. Pleinen zijn bouwwerken, net als vijvers

en baden, soms deel van een complex bouwwerk, forum, soms eerder een hof in een gebouw, atrium, soms eerder een voorplein, area, maar eigenlijk is er in het Marsveld geen woord voor plein.²⁸ Aan sommige plaatsen in het Marsveld is preciezer dan elders een stuk hemel toegemeten. Het mooiste plein is dat van de grote zonnewijzer.

DE HANGENDE STAD

Het gedrang van de bouwwerken onderling, hun congestie soms, of hun rustige spreiding, is, alles bij elkaar genomen en afgezien van plaatselijke coördinatie, anaxiaal, asymmetrisch, acentrisch, aparallel, ja, amorf ofwel chaotisch. Doch de bouwwerken zelf vertonen vaak axiale, symmetrische, concentrische, en/of parallelle configuraties. In de bouwwerken bevindt zich meetbare ruimte. De bouwwerken ruimen plaats in. Ze laten leegte. De leegte is niet tussen de bouwwerken, maar daarin; positieve leegte, geordende openheid en begrensde ruimte.²⁹ Tussen de bouwwerken is in principe de onbegrensde, ongeordende chaos, dat wil zeggen gapende afgrond, of tenminste mengeling, losheid, helling, sleurende, zwellende stroom van de Tiber in het voorjaar. Ongetwijfeld zijn sommige tussenruimten geplaveid, en op de drie kleine vogelvluchten is van ruigte weinig sprake. Doch wezenlijk is dat een tussenruimte nimmer aan een configuratie of stelsel is onderschikt, terwijl niet zij maar alleen de in de plattgrond opgeheven grond de vaste grond biedt, het grondvest waarin het gestichte bouwwerk grondt.

De tussenruimte is overigens geen rommelige maar een sublieme chaos: ze harmonieert het onverenigbare. Zij is een vreemd type ruimte, eigenlijk is het geen ruimte in de zin van een geometrische *extensio*, eerder een ruimte in de topologische zin van *naburigheid* (hoe ver soms ook), ze gaat aan de meetbare ruimte vooraf, ze is de gladde ruimte, woestijn, woeste grond, nomadische omgeving, ze bepaalt geen plaats.

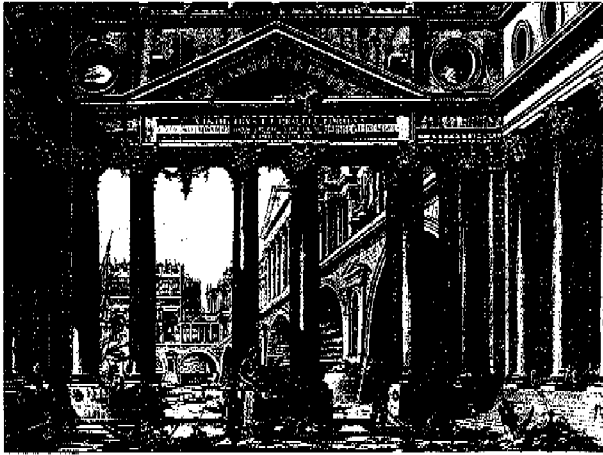
Omdat de gebouwen los van elkaar staan (hoe dicht tegen elkaar soms ook), is er tussen hen geen meetbare ruimte gevormd. De gebouwen vormen binnen hun domein meetkundige ruimten, maar daarbuiten niet. Het onderling verband is op microschaal de omgeving, op mesoschaal de aarde, de kosmos op macroschaal. De omgeving omgeeft als tussenruimte, de

²⁷Ontleend aan FRIEDRICH HÖLDERLIN, Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben. Zie de voortreffelijke linguïstische analyse van dit late

gedicht door ROMAN JAKOBSON, Hölderlin, Klee, Brecht. Zur Wortkunst dreier Gedichte, red. E. Holenstein, 1976.

²⁸De architectuur van de stad wordt ten onrechte vaak opgehangen aan pleinen als uitsparingen in een massa. Ten onrechte, want men miskent de architectonische discipline van plattgronden, doorsneden, aanzichten.

²⁹REM KOOLHAAS hanteert graag het concept van leegte voor de tussenruimte, vooral in de periferie. Het Marsveld is als geheel een periferie.



aarde grondvest als grond, de kosmos overspant als uitspannel. Toch bepalen deze schalen geen maat, ze zijn zelf zonder maat. In het Marsveld is geen enkel bouwwerk ongevoelig voor het mateloze, ze voegen zich zelfstandig in de omgeving, ze vergroeven de aarde, en aangedaan door de kosmos nemen ze uitgelaten plaats en banen zich stralend een weg. Geen enkel bouwwerk onderwerpt anderzijds de omgeving: de omgeving is dat wat hun onmiddellijk aandoet, en hun een ligging geeft die ze na de aardse grond te hebben opgeheven weer tegemoet treden dankzij een aan de kosmos ontleende richting. Dat is althans het effect van het Piranesiaans ontwerp: bouwwerken niet 'geworpen' in de zondeval, maar ontworpen in de genade. Vandaar het geniale van de architect en het gracieuze van de architectuur: de innige bekoring van de omgeving na de extatische verrukking van de kosmos.³⁰

³⁰FRIEDRICH HÖLDERLIN heeft deze gratie met haar lyrisch-innige en episch-aanschouwelijke kanten tragisch gethematiseerd in zijn hymnen, waarin het 'landschap' ieder romantisch idee overstijgt. Zie MARTIN ANDERLE, *Die Landschaft in den Gedichten Hölderlins; die Funktion des Konkreten im idealistischen Weltbild*, 1986; DIETER HENRICH, *Der Gang des Andenkens; Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht*, 1986. In Nederland doordenkt de filosoof ERIC BOLLE de architectuur vanuit de poëzie, vooral van Hölderlin. Eric Bolle, 'Wat hebben architectuur en filosofie met elkaar te maken?', in *Oase* (15) 1987, pp. 24 - 31 (met uitvoerige bibliografie); Id., 'Aandanken als omgang met de plaats; de betekenis van Hölderlins gedicht "Aandanken" voor het denken over stad en architectuur', ongepubliceerd typescript, 1987. In: 'Verwaalde stad; voor een architectuur van de afwezig-

heid', in *Nieuwe Weelde* (6) 1988, pp. 6 - 9. Problematisch dunkt me hierbij steeds de rol van Martin Heidegger, die als filosoof weliswaar een open oog heeft voor zowel taal als kunst, en een reeks boeiende interpretaties van gedichten van Hölderlin heeft geschreven, maar die in feite anti-stedelijk is, en in wiens onmiddellijk met het onderwerp verband houdende essay 'Bauen Wohnen Denken' de positieve voorbeelden, eigenlijk denkbeelden, een meer landelijk wonen betreffen, bijvoorbeeld een hoeve in het Zwarte Woud. Eenzaam schittert er het voorbeeld van een brug waarvoor hij, zonder het te vermelden, de woorden ontleent aan Hölderlin's gedicht 'Heidelberg': 'schwingt sich... leicht und kräftig'. MARTIN HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken*, *Vorträge u. Aufsätze*, 1954; Ned. vert: *Bouwen Wonen Denken*, *Oase*-cahier 2, in *Oase* (12) 1986.

93. Voorplaat II, *Antichità Romane IV*: 'Aan de Redders en Behoeders van de Wetenschap' (*capriccio*, opdracht aan Charlemont doorgehaald en vervangen; vergrote uitwerking van 'città pensile' uit *Opere Varie*, zie afb. 41).

Het hangende Rome van Piranesi bestaat uit een reeks kunstgrepen waardoor de aardse grond in de architectonische cultuur van het bouwwerk opgeheven wordt. De opheffing voltrekt zich van de vloer tot de overspanning, van plaveisel tot dakbedekking, van fundament tot skyline. Intussen dringt wat onherleidbaar vrije natuur blijft als gapende afgrond in de stad door. Bouwen brengt immers gevaren met zich mee en mocht zich daarmee meten. Daarom maken we fundamente. Afgrond is trouwens niet ondergang (evenmin als opheffing afloop is), maar afwezigheid van vaste grond. Afgrond is inzicht: de vraag naar de zin van het bestaan wanneer gebaande wegen wegvallen. De val van Alice in *Wonderland* beschrijft op geestige wijze de eerste ervaring van de afgrond. De stroom ook, woest en meeslepend, is een afgrond, en de woelige baren zijn een afgrond, de kloof is een afgrond, ja, de hele aarde is 'afgrondelijk'. Doch het landschap omgeeft de stedelingen, en de blauwe lucht dekt hun lief de hemel toe. Maar soms lijkt het zwerk te scheuren en opent zich de afgrond van het heelal. Niet voor niets heette de wolken verzamelende Jupiter daarvan de hoogste God, toornende bliksemslingeraar! Daarom bouwen de mensen ook, zich beschermend, eerst de hutjes, weldra de dorpen, eenmaal beschermd de steden, tenslotte de academics.³¹ Maar daarin sluiten de stedelingen zich niet op. Integendeel! Wil iemand wonen, huj toevan aan water, dichte Hölderlin. Waar mensen bouwen, is hun een verblijf aan de afgrond wedervaren: bouwen is grondvesten, maar alle terrassen, vloeren, trappen, muren, overspanningen, daken en gevels hechten nergens, tenzij aan vlakken die, zelf doorgrond, gemeten en gevoegd, peilloze ruimte bezielen. Dat is de hangende stad die de grote plattegrond van het Marsveld voortekent.

Hangend boven de aarde, aan de stroom, te midden van de tussenruimte, grondt de ruimte van de stad slechts in de orde van de bouwwerken. Voor stedenbouwers heeft dit iets chaotisch: de gebouwen kunnen schots en scheef door elkaar staan of: een grandioze configuratie vormen, ze kunnen dicht opeen staan of juist veel tussenruimte laten. Het stedenbouwkundig ontwerp zou echter geen orde moeten opleggen, noch als gemis betrouwen, maar uitgaan van de hangende stad: een waagstuk.

³¹GIANBATTISTA VICO heeft deze 'poëtische chronologie' gepostuleerd in *La Scienza Nuova*, op.cit.. Hij heeft de religie en mythen altijd als dichterlijke waarheid geïnterpreteerd. Vico's geschiedschrijving zelf is echter niet mythologisch. Hij bevrijdt ons van bijgeloof, in dezelfde beweging als waarmee hij ons van angst voor de

rede bevrijdt. Waarom zou de rede terugvallen achter het vermogen van de verbeelding in plaats van haar, welbegrepen, een nieuw verloop toe te denken? Dezelfde eruditie, ontdekkingslust en wetenschappelijk plezier in de overlevering van het poëtische kenmerkt Piranesi's interpretatie van het architectonisch erfgoed.

De hangende stad kent een prototype in de hangende tuinen van Babel. Ze moet noch worden verward met het klassieke idee van de stad gebouwd op palen (Venetië, Amsterdam), noch met het moderne idee van op kolommen opgetilde gebouwen (de 'pilotis' van Le Corbusier). In het eerste geval is de visuele en ruimtelijke rol van de fundering na de bouw uitgespeeld, terwijl de Piranesiaanse hangende stad daarvan een feest maakt. In het tweede, moderne geval van de hangende stad gaat het, Le Corbusier heeft het in zijn vijf punten uitstekend verwoord, om het vrij laten van de grond (zelfs de 'bevrijding' van de grond, voornamelijk van verkaveling en gesloten straatwanden), het scheppen van een 'vrije plattegrond' en het terugwinnen van de grond op het platte dak (hangende tuin), waartussen de gevel een zwevend venster op de horizon moet worden. Maar bij de meeste modernen leidt dat tot een onduidelijke relatie van de begane grond onder het gebouw met de 'bevrijde' grond eromheen (waarvan de gewenste natuurlijkheid vaak ook nog wordt verdrongen door transportfuncties), evenals een onduidelijke verhouding van de dragende kolommen met de licht en transparant gewenste gevel. Het Marsveld scheidt de hangende stad echter door plaatsen uit de afgrond op te heffen tot de configuratieve orde van de plattegrond, 'grond' voor de tectonische orde van de wand, verdubbeld in de 'zwevende' sfeer van ornament, te samen telkens een 'prachtig' bouwwerk dat in de omgeving de natuur begroet, terwijl een onafhankelijke infra- en suprastructuur het transport (i.c. van water) verzorgt.

De hangende stad zet iedere orde op het spel door wendingen naar een tussenruimte die op haar beurt geen orde duldt. Ieder gebouw is dan als een zwaan die zijn vleugels uitvouwt op de waterspiegel: ongreepbare vorm, een stijgende gestalte.³²

De chaos 'die steden zo goed past' (Laugier) zit in de ingewikkeldheid van de skyline, de getraptheid van de terrassen, de verrassing van de gevels, de wenk van een perspectief. Het is zoals het viaduct dat in Segovia dwars door de stad loopt, huizen staan er onverschillig naast, een plein ligt er toevallig onder. Zo iets is voor de bewoners de smaak van het leven, het geheugen van een gemeenschappelijke traditie, wellicht zoete verveling, heimwee, genot of mysterieuze verbeelding. En voor de vreemdelingen is het de smaak van het reizen en bezoeken, het verlangen naar afwisseling, wellicht ontzetting over de onbegrensheid,

of ontzag voor de *magnificenza*. Verrukking van de verwarring, bizarrerie ontknoopt in de pracht. De roes van het sublieme, de suspense van de stad. Twee aspecten van de hangende stad wil ik nog nader omschrijven: de tussenruimte en de plattegrond.

DE TUSSENRUIMTE

In het ogenschijnlijk gedrang kent het Campo Marzio een orde. Deze orde scheidt telkens leegte in volc, opent plaats en weg, laat tussenruimte. Waarom zo ingewikkeld? Hoe ingewikkeld? De vraag waarom en de vraag hoe betreffen de vraag naar de inhoud en naar de uitdrukking. Handel, gedrag, beweging, gebruik en gewoonte zijn de inhouden die zich verzamelen in de stad, waar zij zich uitdrukken in bouwwerken. Maar wat wordt uitgedrukt is niet dit stedelijk leven, doch de zin die er door de bouw aan wordt gegeven als pracht.

In de uitdrukking van de vorm drukt zich niet de functie uit maar de zin. De zin wordt uitgedrukt en leidt buiten de uitdrukking slechts een denkbeeldig bestaan. De zin wordt niet aan een specifieke functie maar aan de inhoud in zijn geheel toegekend. Daarom is de zin niet aanwijsbaar, is ongreepbaar en eigenlijk niet uit te drukken. De uitgedrukte zin is de leegte voor iets wat de gebouwen toekennen als leven maar uitdrukken als ruimte.

Eigenlijk zit de volc niet in de bouwwerken maar ertussen, ofschoon het ook weer niet de tussenruimte zelf is; in tegendeel, in de tussenruimte heerst openheid. De volc is alles bij

'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.'

³²De 'bevoren' versie ervan bij STÉPHANE MALLARMÉ in het sonnet 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui'. De ongreepbare vorm, op het punt los te scheuren, is in de kwatrijnen gefixeerd, maar in de terzinen voltrekt zich een dubbele wending: de aanbren-

kende, heftige ontkenning van de fixatie en de stoïcijnse aanvaarding ervan. De vorm is ongreepbaar maar begripelijk (en voelbaar) als zin, schitterend uitgedrukt. De zwaan is hier het tragisch teken van iedere pracht.

elkaar: een geheel zonder hogere orde, doch meer dan de som der delen. De volte zit hem in de verzameling, de dichtheid, de drukte die de stad past. De volte is echter iets inhoudelijks. De ruimte is in het Marsveld dankzij de architectuur helemaal niet vol, niet druk, niet dicht. In de verzameling van leegte, tussenruimte en openheid, woont de volte van de stad. Die volte heet terecht openbaarheid.

Wat bevindt zich tussen de bouwwerken als het geen stelsel is? De bouwwerken liggen niet op een rij, niet in vakken, niet in blokken, niet in een verkaveling, maar verdringen of negeren elkaar. Wat is de vorm van de tussenruimte als het geen straten of pleinen zijn? Het is braakliggend land, een veldje, een bosje, de ruige oever van de Tiber, of, plompverloren, de pijlers van een aquaduct. Charmante nonchalance.

De tussenruimte is gelukkig niet door verkeer in beslag genomen. Het drukke verkeer laat zich in een infra- en suprastructuur zoals die van de waterleidingen en riolen opnemen en afwikkelen. Van de enige twee echte wegen in het Campo Marzio is de *Via recta sive triumphalis* een processieweg, en verliest de *Via Lata* zich al spoedig in de tussenruimte. De *Via Flaminia* komt niet in het Marsveld, maar loopt weg tussen de parken op de heuvels.

Overigens heeft de tussenruimte alles te maken met Piranesi's idee van het perspectief, dat hij, na het overhoeks te hebben geplaatst, ontvoert.³³ Dit perspectief speelt het bouwwerk aan de tussenruimte toe. De tussenruimte nodigt uit om een bouwwerk te betreden, en werkt even uitnodigend om het weer te verlaten. Het tussenruimtelijke perspectief is de drempel van het welkom en vaarwel, de groet en het afscheid die horen bij de afgrond, moedig onder ogen gezien als een ding van schoonheid. Het is de gelatenheid van het bouwwerk, waar je de wil laat varen. Waar het verlangen is gestild, breekt het geluk aan. Het perspectief etst zich in het clair-obscur van de muren, zoals wanneer de wandelaar bij de bosrand aankomt.

De tussenruimte heeft geen stelselmatig beloop, het is een hellend vlak (de vlakke van het Marsveld is een stroomdal). De bouwwerken vormen er plateaus. De bruggen vormen er overspanningen. Wegen zijn duurzame bouwwerken. Heuvels en dalen zijn ongedurige tussenruimten. De *'substructio'*, de abrupte wijze waarop een keermuur breekt met de ondergrond is een wijze waarop een bouwwerk zich kan meten met de afgrond. Pas zo heeft het Marsveld greep op en begrip van de natuur, en vermag het zelf een stedelijk landschap te vormen.

Er is niet eerst een natuurlijk landschap dat de stad een

dwingend vorm voorschrijft, de stad is onherleidbaar, het landschap was niet haar voorwaarde, de voorwaarde was een cultuur. Zodra men bouwt, bouwt zich een absoluut ander landschap. Ook de Tiber heeft een landschap gebouwd, maar in de stedelijke bouwwerken zijn de natuurlijke opgeheven. In de tussenruimte blijven 'natuurlijke bouwwerken' zoals de rivierbedding. De tussenruimte is beslist geen restruimte, de natuur resteert niet, doch blijft heel: ze is plaatselijk opgeheven, doch niet afgelopen. De tussenruimte getuigt ervan dat het de natuur is waaruit de cultuur het onuitputtelijke put.³⁴

Ten slotte maakt de tussenruimte de metamorfose van het ene type naar het andere, van de ene lijn naar de andere, en van de ene figuur naar de andere mogelijk. Tussenruimte brengt verandering, is zelf nimmer thema, doch de variabiliteit van de variatie waartoe ze verlokt. Voor de tussenruimtelijke gedaantewisseling is een formule te geven. *Topologie : dromologie = morfologie : tropologie*. Ofwel, plaatsen staan tot wegen als vormen tot wendingen.

Het is duidelijk dat Piranesi niet alleen een visie geeft op de bouwwerken en de infrastructuur van de stad, maar ook op haar tussenruimten. Geen enkele interpretatie van het *Campo Marzio* heeft hieraan aandacht geschonken, men heeft de tussenruimte ten onrechte als restruimte opgevat. Ik zou willen stellen dat tussenruimten (als vrije natuur, desnoods braakland) noodzakelijk zijn voor de architectuur van iedere stad.

DE PLATTEGROND

Wat zich om de bouwwerken bevindt, wat zich onder en boven, voor en achter de bouwwerken bevindt, hun ligging en richting, gevoegd in vloer, gevel en dak, is in de plattegrond uitgedrukt als zin. Waar een prachtige stad spant met de natuur, haar in suspense brengt en rijker laat terugkeren in hangende tuinen, lommerrijke lanen, geurige bloembedden en exotische schelpengrotten, waar bronwater uit de bergen, overvloedig aangevoerd

³³Zie eerder, hoofdstuk III. Het perspectief benut Piranesi in het Marsveld voor het componeren met

fragmenten en het scheppen van continuïteit ertussen, volgens F. CAMEROTA, op. cit.,

³⁴Ik heb hier over het idee van de prachtige stad. De theorie van de architectuur van de stad zal meestal minder subliem zijn aangezet. Toch raakt juist het sublieme de kern van de 'opheffingen' die stedelijke architectuur moet voltrekken. De cultuur van de stad kan de natuur van de aarde alleen uitputten wanneer zij haar geen (tussen-)ruimte laat, wanneer zij haar opvat als voorraad en zichzelf als stelsel dat deze voorraad verbruikt. Wat de technologische cultuur uitput

is overigens nimmer 'de natuur', maar een stelselmatige dialectiek van cultuur en natuur, een tijdelijke dialectiek, die gedoemd is aan haar einde te komen. De cultuur die het idee van de stad van Piranesi voorstaat kent echter noch technologisch vooruitgangsgeloof noch 'doemdenken'. En ofschoon de natuur er geen tempel is, heeft de tussenruimte er wel degelijk iets heiligs: huiver voor het benutten van de aarde. Dit drukt zich uit in de pracht van de stad.

door aquaducten, klaterend uit fonteinen, glinsterend in vijvers, feestelijk daartoe bijdraagt, waar ook hun pendants, de riolen, de ondergrondse waterkanalen, overkluisde beken of drainages van moerassen erbij horen, want zij spoelen het water na het reinigend ophoudt voort naar de zee, daar is de stad een hangende stad, waarin de omgeving is opgeheven, die opgaat in het uitspansel, wat de plattegrond tot uitdrukking brengt.

Anders dan bij de vogelvluchttekening, heeft de plattegrond geen relatieve horizon maar een absolute ooghoogte, die van het zenit. Als visueel feit heeft de plattegrond overigens twee wijzen van zien tot voorwaarde. De zenitale oogopslag geeft het oog uit loodrechte hoogte te zien wat niet anders dan gezien kan worden: het licht, de schaduw. Bij deze wijze van zien is de adem als het ware afgesneden. De tweede is de haptische blik, die uit tastende nabijheid het oog dat te zien geeft wat niet anders dan gevoeld kan worden, het lichaam, de materie, de huid. Beide wijzen van zien zijn de sensibele voorwaarden van de plattegrond. De plattegrond van het Marsveld vertoont hiervan de emblematische expressie in respectievelijk de windroos (gladheid, duizeling) en de barst (verweerd oppervlak, illusie).

Uit de horizon bepaalt de ontwerper de gevels, terwijl hij uit het zenit vloer en dak bepaalt. Zo schijnt de plattegrond een vliegend tapijt.³⁵ Piranesi beoogt met zijn plattegrond de bijdrage van alle bouwwerken aan de ruimte: in gevels rust een inwendige horizon, langs daken en overspanningen loopt een uitwendige horizon, en uit trappen, terrassen en skyline stijgt het nadir naar het zenit.

Piranesi behoudt desondanks concentrische, symmetrische, axiale en orthogonale configuraties voor de harmonie. Er is een harmonie die heeft genoten van geuren en glinsteringen, florale en minerale harmonie; Piranesi lijkt ze te hebben gespie-

geld en geschaduwde in de plooiën en facetten van de architectonische harmonie. Sublieme harmonie. Het is de harmonie die het leven ruimte laat, die, terwijl zij de mensen in hun gewoonten eert en in hun herinnering heugt, vooral in hun wil bekoort en in hun verlangens bekoort. Het is ook een harmonie die de natuur ontvangt, haar wisseling spaart, haar afgrond ziet, en in dit ontzag ontziet.

Welk diagram vat deze architectuur van de stad samen? Er is noch een verkavelings- noch een verkeersstelsel. Er is geen orde vooraf: geen raster waarop gebouwen de vervangbare zetstukken zouden zijn (het 'grid' van de rationalisten, eigenlijk een omgekeerd Renaissance diagram: waar bij de laatste de vorm het *fond* domineerde, domineert hier het 'grid', als het *fond*, de vorm), geen massa waarin de straten en pleinen uitgehold zijn en de negatieve contravormen van de positieve van de gebouwen zijn (het Barok diagram), noch een veld met zones waarop langs communicatielijnen de gebouwen als schermen, dozen of schijven gestrooid zijn (het Moderne diagram). Die drie diagrammen van de orde van de stad negeren de plaatselijke omgeving en vergeten aarde en hemel. Ze meten de bouwwerken geen zelfstandigheid toe en ontzeggen hun de wending naar de tussenruimte. Ze onderschikken alles aan een hogere orde die aan het ontwerp vooraf zou gaan.³⁶ Aan de architectuur van de stad gaat niets vooraf tenzij het schrift dat de aarde tot diepste en de hemel tot hoogste peil neemt en daartoe een dun vlak ontrolt: tapijt in het heelal. Het Marsveld-diagram is een golvend vlak met abstracte lijnen die kringen doen kronkelen en vierkanten doen kantelen tot concrete ruimtelijke configuraties, daaronder en daarboven enkele verbindingen leggen, maar ertussendoor ruimte laten voor de extatische architectoniek van het heelal.

Deleuze zegt dat de plattegrond een diagram is dat tussen het visuele en het verbale evenmin onderscheid maakt als tussen inhoud en expressie. Toch is de plattegrond van het Marsveld een expressieve visualisering van de zenitale blik. Er staan weliswaar woorden in de plattegrond geschreven, maar die namen, aanduidingen van gebruiken, stichtingen en bestemmingen, doen niets af aan het visuele karakter van de plattegrond. De plattegrond is geen tekst, maar maakt wel degelijk deel uit van een boek en dat boek bestaat niet uit louter beelden. Piranesi's verschillende boeken over Rome vormen samen misschien het 'ideale boek' over Rome, dat we evenzeer moeten lezen als bekijken. Zijn beelden lijken niet voor zichzelf te spreken, al zijn ze op hun eigen wijze welsprekend, of liever gezegd visueel overtuigend, maar ze dragen nummers en letters en verwijzen

³⁵RAINER M. RILKE, 5-de elegie van Duino. 'Teppich im Weltall'. In Rilke's gedicht betreft het acrobaten op een mat op straat. Hij doelt op hun geringe houvast, een verlorenheid, maar ze bewegen als engelen. Daarbij gaat het Rilke als dichter om taal, het onzichtbare. In de 9-de elegie: 'Erde ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar/ in uns erstehn? - Ist es dein Traum nicht./ einmal unsichtbar zu sein? - Erde! unsichtbar! Was, wenn Verwandlung nicht, ist dein drängender Auftrag?' Piranesi gaat het als etsen en architect om het zichtbare, maar de plattegrond is wel degelijk een 'Verwandlung' waarbij de limiet van het zichtbare en het denkbare, van licht en

taal in het gedicht is. Overigens schijnt het sprookje van het vliegend Perzisch tapijt de extatische, paradijselijke ervaring van het rusten op een zacht kleed te vertolken. (Paradijs: van het oud-Perzisch pairidaeza: omheinde plaats.) Het tapijt roept met zijn motieven en kleuren niet alleen een bloeiende oase in herinnering, maar schept door zijn labyrintische abstractie een oceanische ervaring. Inderdaad heeft menig Perzisch tapijt iets weg van een plattegrond. Piranesi's 'tapijt' verschilt van dat van de acrobaten en van dat van de nomaden. Misschien bestaat de stadsplattegrond uit duizend verschillende tapijten.

³⁶Vandaar dat in elk tijdperk architecten zich aan deze stedenbouwkundige diagrammen hebben onttrokken.

Palladio volgt niet het Renaissance diagram, Borromini niet het Barokke, Le Corbusier niet het Moderne.

naar verbale uitleg. En zijn tekst lijkt evenmin voor zichzelf te spreken, verwijst naar de beelden, maar zegt er welbeschouwd wat 'nietszeggends' over, zwijgt althans over hun karakter, en laat aldus de beelden in hun eigen waarde. De beelden heten vaak sprekend, zoals Piranesi de ruïnes 'sprekend' heeft genoemd, maar ze zijn welbeschouwd sprakeloos, zo stom, om met *Vico* te spreken, als de mythen die met een raadselachtige knik of een glimlach ('ja' of 'nee' beduidend) een geheim willen meedelen.³⁷

Metaforische taal getuigt van een speciale wijze van kijken, van voelen, van zintuiglijkheid. De beeldspraak draagt het beeld over op de taal, en het stoffelijke over op de geest. Evenzeer als Piranesi op zijn etsen het Rome van de Romeinen heeft overgedragen, moeten wij Piranesi's beelden opheffen in onze verwoording. Zijn beelden troffen raak: suspense van gevoel en gedachte. Onzegbaars giste in onzichtbaars. De suspense van het sublieme is metaforisch gesproken de gisting van de geest, waarin deze naar woorden als naar adem snakt.

Het gaat erom onze verhouding tot de beelden zo te leren denken als Piranesi's verhouding tot de bouwwerken. Er moet geen uitwendige tegenstelling meer bestaan. De beelden doordringen ons, zoals Piranesi van Rome was doordrongen. Het gevaar is dat we 'hineininterpreterend' in de beelden treden, en verhinderen dat de beelden ons treffen. Dat gevaar moeten we lopen, het lezen van Piranesi's 'ideale boek' over Rome is een waagstuk. Als er een tegenstelling blijft tussen gebouw en verbeelding, en tussen beeld en verwoording, dan is het een tot groet opgeheven tegenstelling, waarin die wending van de peripatetische peripetie heeft plaatsgevonden: de tegengestelde polen komen elkaar verheugd tegen, verwelkomen elkaar als vrienden, zeggen trouw vaarwel. Ze blijven hun eigen weg gaan. In zo'n tegenstelling wordt 'tegen' een harmonisch bijwoord. Daarbij is tussenruimte in het spel.

De gissing (conjectuur) waarin de plattegrond uit de archeologische, topografische en filologische studie ontstaat is de gisting van de geest. De geest gist van de weddenschap met de waarheid, van de worp met de dobbelsteen, die de realiteit die haar toevalt nimmer afschaft – want zij is de inzet – maar tegelijk de idealiteit van het spel inhuldigt. Daarin is de verificatie afgeschaft, en de waarheid opgeheven, gistende dialectiek.

Piranesi heeft drie attributen van de architectuur vernieuwd: de tectoniek, het ornament en de plattegrond. Maar als zijn denkweg in de eerste twee vaak genoeg bestudeerd is, blijft die in de derde een raadsel.

De tectoniek is voor hem primair, en mag nimmer worden afgeleid van een model (de hut), maar uit de sterkte en de stof, hetgeen tegelijk expressief gemaakt kan worden. Tectoniek is niet louter mechanica. De tectoniek is ook de esthetiek van duurzaam, verbijsterend en tegelijk ten algemenen nutte bouwen. Piranesi verwerpt het denken in de klassieke orden. Een orde is niet een kolomstelling, maar de tectonische opbouw van een muur. Het wezen van architectuur is tectonisch. Maar daarom is tectoniek nog niet de essentie, het is een attribuut in een expressieve logica.

Het ornament, dat hij eveneens uit de orden bevrijdt, is voor hem niet ondergeschikt aan een iconografie (symboliek), noch aan een of andere smaak (sierlijkheid). Het ornament is alleen ondergeschikt aan de tectoniek (maar symboliseert haar niet), en gaat verder zijn eigen gang, smaak prikkelend en betekenissen verwekkend. In zijn tekeningen toont hij dat juist het spel tegen de tectoniek de lust van het ornament is. Ornament is niet louter esthetiek, het heeft met de architectuur in haar geheel te maken. Het wezen van architectuur is ornaat, ook al kan een gebouw naakt zijn, ja, nog in het naakt zien we het ornament belichaamd.

Tectoniek en ornament, deze twee 'attributen' hebben de drie Vitruviaanse kwaliteiten in zich: *firmitas, utilitas, venustas*. Beide hebben ze constructieve, functionele en esthetische kwaliteiten, kwaliteiten die ze alleen ieder op eigen, ja, op tegengestelde wijze behandelen. En daarvoor bestaan maar twee spelregels (geen essenties): proportie en gradatie.

Maar de plattegrond dunkt me het moeilijkste attribuut. Bekend is de anekdote rond de enige plattegrond die Piranesi's *Opere Varie* siert: hij zou ermee hebben willen bewijzen een architect te zijn en niet alleen een *vedutist*. De plattegrond is dus cruciaal, en het kunnen ontwerpen ervan kwalificeert de architect. Van zijn latere werken telt vooral de *Antichità* menige plattegrond en kaart, bovendien kondigt hij er nadrukkelijk zijn voorname aan om de '*forma urbis*' te reconstrueren. Maar nergens gaat hij diep in op het specifieke probleem van de uitdrukking van plattegronden, terwijl zijn plattegrond van het Marsveld toch een absoluut novum voorstelt. Met de opdracht aan Robert Adam kent Piranesi aan de plattegrond van het Marsveld, meer dan aan welk van zijn werken ook, een toekomst toe. Deze plattegrond is een tractaat, nieuw en uitputtend.³⁸ Ik heb er in dit hoofdstuk de expressieve en inhoudelijke logica van willen omschrijven.

Je zou de plattegrond het motto van die plaat uit de *Parere* kunnen meegeven: *NOVITATEM MEAM CONTEMNUNT, EGO ILLORUM IGNAVIAM*³⁹, zij het dat men zijn 'nieuwheid' in deze eerder genegeerd dan 'veracht' heeft, en hij van zijn kant geen veroordeling van de 'laffe' stedenbouw van zijn tijd heeft uitgesproken.

³⁷In Piranesi's tekst is beeldspraak zeldzaam. Maar als hij het heeft over 'sprekende ruïnes' hanteert hij beslist beeldspraak. En ook de in het voor-

woord van het Marsveld gehanteerde vergelijking van het archeologie met reizen, van ruimte met tijd, is beeldspraak.

Het is natuurlijk denkbaar dat de plattegrond van al die bouwwerken en hun stedelijk landschap als jongensachtig avontuur is begonnen, een dagdroom waarop die apocriefe uitspraak van Piranesi zinspeelt: *'Ik geloof dat als men mij zou opdragen het universum te ontwerpen, ik het doen zou!*'⁴⁰

Piranesi's stadsbeeld is absoluut. Zijn stadsbeeld valt buiten de geschiedenis van de stedenbouw die wordt onderwezen. Het stadsbeeld van Laugier, in Italië door Milizia overgenomen, is weliswaar niet in strijd met dat van Piranesi, maar het mist er de durf, de variatie en complexiteit van. Laugier's 'stad als woud' met straten als lanen die door een bos zijn gekapt, zijn 'wanorde in het geheel, orde in het detail', 'een soort onregelmatigheid en chaos die grote steden zo goed past', en zijn pleidooi voor variatie zouden zeker Piranesi's instemming genieten, maar omgekeerd zou Piranesi's stadsbeeld op Laugier's veroordeling kunnen rekenen.⁴¹

⁴⁰Het maken van een plattegrond van het oude Rome, die zowel archeologisch als architectonisch belang had, niet alleen een gids voor de bezoekers van de oude ruïnes, maar ook een gids voor architecten die het wezen van hun vak zochten, was geen nieuw fenomeen. Er bestond een traditie van zulke visionaire kaarten, soms als plattegrond, soms als vogelvlucht. Maar wie de talloze voorbeelden ervan beschouwt, 16-de eeuwse zoals van Van Schayck, of 18-de eeuwse zoals van Montano, of Bianchini, of zelfs de beroemde, 17-de eeuwse van Pirro Ligorio, moet weldra vaststellen dat zowel de accuratesse als de poëzie van dergelijke plattegronden of vogelvluchten zo ver achterblijft bij Piranesi, dat het spreken van het rechtlijnig voortzetten van een traditie onzin wordt. Ook vergelijking met de architectonisch welsprekende archeologie van wereldwonderen van Fischer van Erlach mist doel, want daaraan ontbreekt het gevoel voor de *genius loci* volstrekt. Onvergelijkelijk zijn ook tijdgenoten van Piranesi, zoals Stuart en Revett, die Athene tekenen, of Woods, die Palmyra tekent, want ofschoon hun artistieke interpretaties enigszins in de buurt van Piranesi komen, missen zij het duel tussen realistische documentatie en visionaire reconstructie.

⁴¹Mijn nieuwigheid verachten ze, ik hun lafheid', zie ook hoofdstuk III.

⁴²Wel is het waarschijnlijk dat Piranesi Pascoli's voorstellen uit 1733 tot functionele stadsvernieuwing in Rome zou hebben ondersteund, ook Pascoli wenste 'magnificenza'. Zie EUGENIO BATTISTI, 'Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del settecento', *Atti dell' VIII congresso nazionale di storia dell' architettura*, 1953, pp. 52 - 65, met door de auteur op de historische kaart van Faida schetsmatig genoteerde voorstellen van Pascoli. Pascoli's stadsvernieuwing zou stroken met Piranesi's idee van openbaar nut maar zijn glorificatie van de traditie ontberen.

⁴³M.A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, 1752 (anoniem), 1755 (onder naam). In hoofdstuk vijf van dit beroemde essay bepleit hij de rechte straat met uniforme straatwand met pleinen als verkeersknooppunten. Hiermee verwerpt hij dus het Middeleeuwse stadsweeftel, voorzover het door de Renaissance en de Barok nog niet was 'opgeruimd'. Maar voor de stad als geheel verlaat hij zijn rationalistische stroomlijning. Stadsportalen vindt hij belangrijk, het Piazza del Popolo noemt hij als geslaagd voorbeeld: een ingangsveld met een 'patte d'oye' (ganzevoet, ofwel driesprong). 'L'entrée d'une ville doit être décorée, &

Piranesi's stadsbeeld is absoluut, hoe concreet de inspiratie van Rome ook was. Ja, zelfs aan Rome, de inspiratiebron, ontstijgt zijn stadsbeeld. Van het klassieke Rome met zijn verwilderde ruïnes en reusachtige schaal, van het Barokke Rome met zijn perspectivische assen, heerlijke fonteinen, zware maar beweeglijke gevels en transcendente koepels: hij heeft er de immanente krachten van gezocht en die ontdaan van de moraal van *vanitas*, en het geloof in een transcendente transfiguratie heeft hij vervangen door het geloof in een cyclische metamorfose.

Overigens ben ik van mening dat het probleem van dit stadsbeeld de poëtica van de plattegrond is. Dat probleem is in de Piranesi-receptie en in de architectuurgeschiedenis nimmer positief gesteld. Ik heb getracht het als een open vraag te formuleren: openbaarheid als pracht. In die openheid formuleer ik in het laatste hoofdstuk de suspense: Piranesi's stad is nog steeds hangende.

avoir un air de magnificence & de grandeur.' Hij stelt voor hier triomfpoorten op te richten. 'C'est ainsi que les Romains, ce Peuple qui n'eût jamais que des vues nobles & qui pense toujours en grand, honoraient leurs Empereurs.' Hij tekent aan dat ze zuiver van vorm moeten zijn en niet de Romeinse combinatie van bogen en kolommen moeten navolgen. Voorts wil hij er een nuttig gebruik van laten maken als tolhuis, een mogelijkheid die de triomfpoort voor heeft op het ruitersstandbeeld. De hele logica verschilt van die van Piranesi, die het Marsveld met triomfpoorten bezaaide. Ook Laugier's idee van een stratennet is strijdig met Piranesi's idee van de stad. De brede, rechte en uniforme straten moeten van Laugier weliswaar stuk voor stuk een ander aanzien bieden. Hij ziet de stad als een bos waarvan je een park maakt. De schoonheid van een park bestaat volgens hem uit de veelheid van routes, hun breedte en richting. Maar dat is nog niet voldoende, je hebt een ontwerper nodig als Le Nôtre (die Versailles ontwierp), je hebt smaak en ideeën nodig om zowel orde als bizarrerie, symmetrie als afwisseling te scheppen. Je moet de verbeelding weten aan te spreken met het vuur en de verve van het genie. 'Quiconque ne fait pas varier nos plaisirs, ne viendra pas à bout de nous plaire.' En een enthousiaste passage over de vernieu-

wing van Parijs volgt. 'Il n'ya point de ville qui fournisse aux imaginations d'un Artiste ingénieux un aussi beau champ que Paris. C'est une forêt immense, variée par des inégalités de plaine & de montagne, coupée tout au milieu par une grande rivière, qui se divise en plusieurs bras et forme des îles de différente grandeur. Supposons qu'il lui soit permis de trancher & de tailler à son gré, quel parti ne tirera-t-il pas de tant d'avantageuses diversités? Que d'heureuses pensées, que d'ingénieux tours, quelle variété d'expressions, quelle abondance d'idées, que de rapports bizarres, que de contrastes spirituels, quel feu, quelle hardiesse, quel fracas de composition!' Het geheel van de stad is voor Laugier geen globale vorm maar een veld waarop de ontwerpers wedijveren in variatie. Hierin stemmen Laugier en Piranesi overeen. Maar het idee van 'de stad als bos', (brede straten in compacte bouwmassa) ontbreekt bij Piranesi, en het is juist dat idee dat navolging vindt. In de reeks van historische toepassingen, waarvan de boulevards van Haussmann er één is, is die van PIERRE PATTE de eerste: 'Monuments... pour Louis XV', 1765. In Patte's stadsplattegrond blijft de bebouwing een grijze massa, nauwelijks een bouwwerk is gearticuleerd, alleen straten en pleinen zijn opengewerkt, er zijn bovendien geen natuurlijke tussenuitruimen.

V

Città Pensile

Het Piranesi project

Het traject

De hangende stad zal zich moeten meten met wat op haar toekomt, 'telkens en onverwacht'¹. Voor deze actuele opgave heb ik heersende interpretaties moeten weerleggen of herzien.

Mijn weerlegging van de negatieve interpretatie van het Marsveld als chaos, vooral de zeer scherpzinnige van Tafuri (negatieve utopie, verlies van orde, centrum, plaats, vorm en betekenis) begon ermee, dat ik kon aantonen dat deze interpretatie uitging van evenzeer rationalistische en functionalistische, als rigoristische en puristische vooronderstellingen, die de affirmatie van de zin van irrationele, sublieme of bizarre werken blokkeren. Maar ik zag de mogelijkheid tot wijziging van deze negatieve interpretatie in die zin dat de door Piranesi inderdaad gehanteerde negaties slechts de klassieke orde betreffen maar intussen wel degelijk een nieuwe architectuur van de stad formuleren, deels in zijn verzet tegen tautologische systemen, deels in zijn opbouw van een onderzoek van het probleem van de uitdrukking.

Zelfs de positieve interpretatie van Wilton-Ely (artistieke vrijheid, visionair ontwerp, affirmatie van het creatieve genie, wil tot verjonging door historisch inzicht, autobiografische versmelting van het uitbundige Venetië en het eeuwige Rome) heb ik moeten herzien, omdat deze het probleem van de uitdrukking vervaagt door een overmaat aan verwijzingen naar invloeden, contacten en andere contexten, en zo aan de immanentie van het werk geen recht kan doen. Een wijziging ervan in de zin van stadsontwerp als creatief onderzoek van het probleem van vrijheid, geschiedenis en openbaarheid achtte ik mogelijk.

Mijn wijziging van de formalistische interpretatie die velen van Piranesi geven (Vogt-Göknil, Fasolo, ook Tafuri), in de richting van een expressionisme, is ingegeven doordat het formalisme vaak als pendant fungeerde van een verzwegen existentia-

lisme. Het formalisme mag een voorbeeldige analyse van structuren geven, het wringt de architectuur in kaders die ze niet bezit, en moet aan de excessieve vormen die het meent te bespeuren een of andere subjectieve betekenis van angst of verlangen toe-kennen, omdat het de architectonische (ruimtelijke, materiële) zin ervan miskent. Ik heb aangetoond dat de ontkenning van die zinsvraag samengaat met de reductie van het probleem van de uitdrukking tot een grafische of retorische vorm, ontdaan van het stedelijk leven dat de inhoud vormt. Maar ik zag de mogelijkheid tot wijziging door een lezing van de expressie die door het architectonische begrip van de plattegrond tevens won aan begrip van de inhoud.

¹Telkens en onverwacht: 'je und jäh', MARTIN HEIDEGGER, Identität und Differenz, bundeling van de lezingen 'Der Satz der Identität', en 'Die onto-theologische Verfassung des Daseins', 1957. 'So wird denn, um das Zusammengehören von Mensch und Sein eigens zu erfahren, ein Sprung nötig. Dieser Sprung ist das Jäh der brückenlose Einkehr in jenes Gehören, das erst ein Zueinander von Mensch und Sein und damit die Konstellation beider zu vergeben hat. Der Sprung ist die jähre Einfahrt in den Bereich, aus dem her Mensch und Sein einander je schon in ihrem Wesen erreicht haben, weil beide aus einer Zureichung einander übereignet sind.' En, in de

tweede lezing, 'Wie es, das Sein, sich gibt, bestimmt sich je selbst aus der Weise, wie es sich lichtet. Diese Weise ist jedoch eine geschickliche, eine je epochale Prägung... In die Nähe des Geschicklichen gelangen wir nur, durch die Jähre des Augenblickes eines Andenkens.'

Heideggers ontologie affirmeert absolute openheid maar is uiteindelijk statisch. Voor een kritiek van de onderschikking aan het *zijn* en een pleidooi voor de bevrijding van het *worden* ten opzichte van het *zijn*, de gebeurtenis ten opzichte van het lot, het verschil ten opzichte van de identiteit: GILLES DELEUZE, *Répétition et Différence*, 1968.

Het project

Bij alle interpretaties loert het gevaar van historicisme. Piranesi is geschiedenis, maar niet historisch verklaarbaar. De geschiedenis verklaart Piranesi slechts ten dele. Omgekeerd werpt Piranesi een licht op de geschiedenis. Geschiedenis is thema in zijn werk en attribuut van de architectuur. Negatie van de stad, affirmatie van de stad, permanentie en verandering, inhoud en uitdrukking, het zijn allemaal variaties op het thema geschiedenis. Voor de stedenbouwkundige en architectonische analyse is dit noch uitwendige context, noch transcendent oorzaak. Geschiedenis voltrekt zich in het maakwerk dat de stad vormt. Het is als met de zin, die bestaat niet buiten zijn uitdrukking. Evenzo bestaat de geschiedenis niet buiten haar uitdrukking, telkens en onverwacht. Wendingen van de geschiedenis vormen de bestemming, het lot en de zin van de stad, plaatselijk uitgedrukt in haar architectuur. De geschiedenis van maatschappij, economie, techniek, politiek, cultuur en ideologie, voorzover ze de architectuur betreft, moet dus in de architectuur zijn aan te wijzen.² Door geschiedenis te maken en te kennen weet architectuur zich verbonden met alles, hoe gefragmenteerd en ongrijpbaar de stad ook is, ja, hoe overweldigend, en zelfs ontzettend haar indruk soms mag zijn. Wie in de stad thuis is, geniet in haar duurzame pracht het heuglijke, in haar civiele openbaarheid de zin, in haar ornate bizarriteit het onzinnige, in haar natuurlijke tussenruimten het onheuglijke. In het voorbijgaande van handel en verkeer, in het efemere van de werken en de dagen schept de stad continuïteit. Wat blijft is de architectuur. En door het blijvende trouw te zijn stichten de architecten telkens het nieuwe.³

De thematisering van geschiedenis in Piranesi's idee van de stad roept de vraag naar zijn actualiteit op, of liever: roept zelf een problematisering van de actualiteit op. Ik waag het de moderne stad aan de hand van Piranesi's hangende stad te problematiseren, en wil proberen punten van overeenkomst en verschil tussen Piranesi en de modernen te omschrijven. Daarbij blijft een oordeel over de moderne architectuur in suspense: waar ik iets beweer over de modernen, is dat slechts een hypothese voor verder onderzoek. Mijn hypothese is, dat de moderne architectuur in een voort-

gaande beweging de oorspronkelijke grond van de architectuur, zoals het kavel, de straat, de gevel en het bouwblok, heeft opgeheven, en wel tot een reeks van functionele syntheses. Tegenover deze functionele opheffing staat de sublieme van Piranesi. Hij brengt de traditionele gegevens van de architectuur van de stad op een verheven plan, en werpt een nieuwe blik op de grond die hij nu als afgrond evenzeer onder als boven zich weet. Deze kosmische ervaring etst hij in de plattegrond van de architectuur van de stad, om zich des te vrijer, onbezorgder, welhaast naïever te wenden tot de omgeving, en het natuurlijk landschap te genieten vanuit de hangende stad. Piranesi verzet zich zowel tegen formalisme als tegen functionalisme. Hij beoefent een expressivisme. Het Marsveld heeft misschien geen zin als vorm, maar wel degelijk als uitdrukking. Als de modernen zochten naar expressie kwamen ze niet verder dan ritme en transparantie.

Misère van de transparantie: de glazige blik, nu eens verblind door te felle spiegeling dan weer gedesorienteerd door te diffuus licht, dat weldra door verwerking aan glans inboet. De transparantie dacht de tectoniek (waarvan ze de zwaarte en traagheid afwezen), het ornament (waarvan ze de opaciteit en opsmuk afwezen) en de historische stad (waarvan ze het labyrintische afwezen) glansrijk uit de architectuur te hebben ontslagen. Maar het ritme worstelt er nog mee. Afstomping van het ritme die slechts de herhaling uitdrukt, doch het verschil is het, waarom het bij ritme zou moeten draaien. Ieder ritme zou een motief moeten zijn dat om variatie vraagt. Daarom blijft voor de architectuur de vraag naar tectonische proportie en ornate gradatie actueel: namelijk spelregels voor verschil en tegenstelling als sublieme harmonie. Dat na de vestiging van de moderne architectuur de expressie niet verder kwam dan dreunend ritme en doffe glans, bevestigt de noodzaak van een onderzoek van expressie in de architectuur als iets absoluuts.

Piranesi affirmeert de even absolute als concrete (topografische, klimatologische, historische) autonomie van de expressie van de architectuur van de stad, waarvan hij de inhoud als openbare zaak aanvaardt. Welnu, op een rij gezet zijn de overeenkomsten en verschillen van Piranesi en de modernen aldus te formuleren:

1. Zowel Piranesi als de modernen geloofden niet meer in een heersende *stijl*: namelijk het tautologisch geformaliseerde classicisme, dat in de praktijk ook nimmer een hele stad naar zijn evenbeeld had kunnen scheppen.
2. Beiden verlieten het beginsel van het dominante *centrum* waarnaar de stad zich, hetzij radiaal, hetzij orthogonaal, zou moeten richten, een beginsel dat in de praktijk iedere stad logenstrafte.
3. Ze wilden ook ieder correlaat van het concentrisch ideaal opgeven, en afzien van (varianten van) de stadsmuur, toch al

²Bijvoorbeeld volgens het expressieve structuralisme van Foucault: een methode die het betoog analyseert vanuit zijn regel (énoncé): collaterale regels, correlerende subjecten, objecten en concepten (mits in het betoog aanwezig), complementaire maatschappelijke instellingen waarin een betoog functioneert. Zie hoofdstuk 11.

³De architectuur moet het verleden noch balsemen noch opruimen, maar vernieuwen. Dat kan als de architect 'het nieuwe als de paradox van het oude zelf' ziet, schreef GEERT BEKAERT bij een ingreep van de architect Charles Vandenhove, 'De dood bezworen. Hotel Torrentius 1561 - 1981', in *Wonen*, 1A/BK (10) 1982, p.18. Dan is het nieuwe tevens de bevestiging van het oude zelf.

bezweken onder de expansieve pacificatie van de omgeving; ze ont deden de stad van een *rand*.

4. Voorts gingen ze niet meer uit van het gesloten organisme waarvan de straten de aderen waren: ze hieven de *straat* op.
5. Tegelijk dankten ze de *verkaveling* af, organisch correlaat van de straat: voortaan lagen bouwwerken niet meer op een kavel dat afhing van een toegang aan de straat.
6. Voorts ontbonden ze de *rooilijnen*, en slechtten de voor- en achterkant en wisselden binnen- en buitenkant tegen elkaar uit.
7. Het is dan ook geen wonder dat ze, eenmaal los van een dwingende verdeling van de omgeving, zich vrij voelden om helling en dal te vergraven, het terrein van de stad te verzetten en de (aardse) *grond* op te heffen.
8. Maar het opvallendste is dat ze architecten van de plicht tot *vorm* ontsloegen, ze verwierpen niet alleen de klassieke orde maar iedere redelijkheid, zuiverheid of strengheid van de vorm.

Doch in het achtste punt wringt zich ook het *absolute* verschil tussen Piranesi's prachtige stad en de functionalistische stad van de moderneren. Want Piranesi was het te doen om het scheppen van uitdrukking. Dit leidt tot de corresponderende acht verschillen:

1. Als de moderneren de traditie afdankten om zich tot stijlloosheid te bekeren, doorgrondde Piranesi de traditie, om haar, na met het idee van eenheid in stijl te hebben afgerekend, te regenereren en alle stijlen expressief te maken.⁴
2. Waar Piranesi na de afschaffing van het concentrisch ideaal de binnenstad openmaakte, er de periferie inliet, en het geheel architectonisch bevestigde, zouden de moderneren het centrum met hoogbouw verdichten en met verkeer verstopten, en de periferie overlaten aan verveling en onbestemdheid, zodat aan de stad als geheel architectonische uitdrukking werd onzegd.
3. Als de moderneren de stad opofferden aan de planologie, die door kille zoneringen en logge constellaties van centra en satellieten de natuur vernietigde of naar reservaten van vergeefs natuurbehoud verbande, maakte Piranesi van de stad, nadat zij van haar stadsmuur was bevrijd, een landschap dat, zelf tot lenig spel genood, aan de natuur vrij spel liet, en haar als tegenspelster eerbiedigde.
4. Waar Piranesi de straat, van haar adersfunctie ontheven, zag als aangename wandelgang (*porticus, ambulatio*), hetzij voor eenlingen of menigten, en het transport optilde of ingroef (*aqueduct, cloaca*), zouden de moderneren een verkeersmachine begunstigen, die enerzijds de voetganger terugdrong (galerijen en portieken), en anderzijds zelf ontspoorde en tot een

verspillend monster uitgroeide (congestie, vervuiling).

5. Als de moderneren de ontgrensde ruimte oplosten in diffuse zones die geen andere bestemming dan een functie, geen ander lot dan veroudering hadden, en deze bezetten met volumes op pootjes die net deden of ze mobiel waren⁵, niets liever wilden dan het plaatselijke voor het alomtegenwoordige in te ruilen⁶, en veinsden zich het verlies aan omgeving en oriëntatie niet aan te trekken, kende Piranesi de uit het keurslijf van verkavelingen gehaalde stad weer een lot, een verwachting, iets heugelijks, een *genius loci* toe, door plaatselijke verschillen in architectonische ruimten te geleiden, plaatselijke charmes in monumentale bouwwerken te gedenken en in plaatselijke tussenruimte te genieten hoe de natuur haar genade vergunt.
6. Waar Piranesi de opheffing van de rooilijnen benutte voor het maken van nog expressievere gevels, geen onverschillige uitwisseling van binnen en buiten, noch van voor en achter, maar wederzijdse toespeling die hun plaatselijke verschillen met clair-obscur, opaciteit en ornamenten versterkt, zouden de moderneren hun kans schoon zien voor een nietsontziende transparantie, waarvan de gewenste helderheid weldra niets meer belichtte dan signalen die ons opmerkelijk moesten maken op vluchtige informatie, waarvoor de gevels de projectieschermen waren.
7. Waar Piranesi aan fundamenteën en tunnels het sublieme van een onderaardse stad gaf, die, met zijn gewelven in het clair-obscur en een vermoeden van edel glanzend metaal of vonkelende edelstenen, in de aarde verborgen, wedijverde met de stad boven de grond, die op haar beurt met sublieme bruggen en aquaducten een hangende stad was, vermetel tegen het schitterend uitspannel, daar zouden de moderneren in tunnels en viaducten slechts genadeloze hulpmiddelen zien, en verstopten de eerste in naargeestige ruimten, lieten de tweede de aarde troosteloos overwoekeren.
8. Doch in al deze verschillen draait het om het absolute verschil dat, als de moderneren, in hun streven naar transparantie, de intrige van het perspectief, het patina van de duurzaamheid, de trots van het monument, de discretie van de intimiteit, en het plezier van het ornament verloren, omdat ze zich, na te zijn verdreven uit het paradijs van de klassieke vorm, overgaven aan de dictatuur van de functie, en woonden in de obsceniteit van de niets verhullende ruimte die voorbij de geschiedenis oploste in ongenaakbare snelheid, Piranesi daarentegen, scherp bewust van de zinloosheid van vorm als totale orde, kwam tot een expressieve orde die de gefragmenteerde stad toejuichte als kosmisch geheel op deze aarde, die, te midden van de natuur, bewoners en bezoekers het genot van gevarieerde architectonische configuraties zou bieden.

Barokke opheffing

⁴Zoals wanneer in het bos na een winterstorm wandelaars bij een gevulde oude beuk stilhouden, met ontzag vervuld, en een jongen, die op de stam klautert, nauwelijks zijn evenwicht bewarend, van de ontworpende voet naar de ter aarde liggende kruin gelopen, uitroept hoe hoog deze boom wel niet is en zich haast in de hemel waant, zo toont Piranesi ons de traditie, even geweldig als het geweld dat haar veelde, en waarmee ze zich heeft gemeten: zowel door de ogen van het spelend kind dat zich verwondert en zich opgetild voelt door heerlijk duizelingwekkende denkbeelden, als door de ogen van de peinzende oudere die het lot betreurt dat al het vermotele werk treft.

⁵Treffend omschreven door ERNST BLOCH in *Das Prinzip Hoffnung*, 1959 (1974), deel IV; de meeslepende analyse van utopieën is toegespitst op twee diagrammen: kristal en bloem; 'Heute sehen die Häuser vielerorts wie reisefertig drein. Obwohl sie schmucklos sind oder eben deshalb, drückt sich in ihnen Abschied aus. Im Innern sind sie hell und kahl wie Krankenzimmer, im Äusseren wirken sie wie Schachteln auf bewegbaren Stangen, aber auch wie Schiffe. Haben flaches Deck, Bullaugen, Fallreep, Relling, leuchten weiss und südlich, haben als Schiffe Lust, zu verschwinden.' Bloch verbindt dit met de dreigende onbewoonbaarheid van de buitenwereld, indertijd door het aanstormende fascisme. Enkele pagina's verder noemt Bloch: 'Piranesi, den man allzu lange nur als Radierer römischer Ruinen geschätzt hat, verwandte den Frühklassizismus, um eine Idealstadt nicht bloss in der Anlage, sondern auch in den Häuserzügen und Schmuckgestalten mit jener Symmetrie zu versehen, die der bürgerlichen Gesellschaft wachsend fehlte.'

⁶PAUL VIRILIO analyseert de snelheid als een verdwijningsmachine. Snelheid 'verwijdert'. Alle attributen van de ruimte, ook de heiligste (de alomtegenwoordigheid van God), worden

geconsumeerd door de snelheid. Zie bijvoorbeeld: *Vitesse et politique*, 1977; en *L'Horizon négatif*, 1984, vertaald als *Het horizon-negatief*; *essay over dromoscopie*, 1989. Reeds in 1978 was een artikel van Virilio verschenen dat de gewelddadige verdwijning van de architectuur in een onafwendbaar licht zette: 'La dromoscopie ou la lumière de la vitesse' (bespreking van B. Mandelbrot, *Les objets fractals*), in *Critique* (370) 1978, pp. 324 - 337. Virilio zelf blijft bij het uitspreken van verdoemenis, maar zijn betoog van omkeringen en wendingen biedt katharsis. Zie b.v. WIM NIJENHUIS, 'Een architectuur van de soliditeit; de esthetiek van de verdwijning', in *Oase* (21), 1989, pp. 42 - 56. Nijenhuis trekt uit Virilio's uiterst verontustende analyse van de actuele staat van de architectuur (waarmee hij blijkens verscheidene publicaties goed bekend is en die hij mede in Nederland heeft geïntroduceerd) een interessante, positieve conclusie die twee orden postuleert: de ene materieel en architectonisch in stevig en duurzaam opzicht, de andere immaterieel en architectonisch in het licht van de verdwijning en de onophoudelijke vernieuwing. De laatste orde is echter als architectonische orde verwickeld in een mijns inziens zinloze concurrentie met de media en andere efemere wijzen van expressie. De eerste orde 'richt zich op de (land)meetkunde, het grondoppervlak, de stevigheid, het duurzame en de oriëntatie. Haar attitude is die van een praktikabele vasthoudendheid en daemood van het denken. Zij koestert idealen in de wetenschap dat ze daarbij oneindig ten achter zal blijven. Zij hanteert een zedelijke trots waarvan het de zin is om zich aan het onbereikbare te meten. Haar ascese is het uithouden van de spanning tussen fictie en feit, in dit geval: de droom van een volmaakte territoriale orde en de praktische onmogelijkheid ervan.' Dit postulaat is nu weer iets te classicistisch aangezet en vermag geen recht te doen aan 'het idee van de prachtige stad'.

Is moderne architectuur voorbij? Al het moderne is in revisie. Het post-moderne verschaft de nodige satyre op zijn aanspraken en blinde vlekken. Doch niet alleen verstokte modernisten betwijfelen of het zin heeft post-modern te zijn. De modernisten hebben altijd een voorhoede nodig die voor de nieuwe tijd een fijne neus hebben. Zouden de post-modernen dezelfde flair hebben? Er zijn grote gevaren verbonden aan het einde van de moderne architectuur, te weten: het opgeven van de utopie ten gunste van modieuze ijdelheid; of een gemakzuchtige terugkeer naar traditie die in een fruikend alternatief hetzij als klassiek hetzij als modern wordt omschreven; of een terugkeer naar de aarde die in de vernietigende tegenstelling van cultuur en natuur partij kiest voor het milieu en tegen de architectuur van de stad.

Onder een eigentijdse stad verstaat men in het algemeen een verkeersmachine: het idee van verplaatsing overheerst dat van de plaats. Maar in de praktijk werkt die verkeersmachine niet. De werkelijkheid is congestie in plaats van dynamiek, chaos in plaats van transparantie. Virilio zegt in zijn essay over dromoscopie terecht dat de stad verdwijnt door het verkeer: waar alles transport wordt, zijn ook de bouwwerken voertuigen geworden. In het Marsveld is het omgekeerd: het verkeer verdwijnt door de stad, het ondergaat een metamorfose, wordt opgeheven, gaat onder de grond, of, veel subtieler, verandert in de loop van de voetganger, voor wie, dankzij zuilengangen, tuinen en de hele architectuur van de stad, genoeg plaats is ingeruimd. Complexiteit en concentratie ontaarden niet in congestie. De stad verschijnt nu als het oord van de mens, die er dwaalt en draait, doelbewust doórloopt onder een zuilengang, wandelt onder de platanen of blijft staan op een brug over de rivier. Is er in zo'n stad dan geen plaats voor snelheid? Jawel, doch als schouwspel: in het Marsveld geven de ruiter en het paard acte de présence, met donderende hoeven, wapperende manen, blinkende uitrustingen. De 'dromos' heeft hier niet de hele stad overwoekerd, maar vindt plaats op de renbanen die ieder weer prachtige bouwwerken zijn. De renbaan is de enige dromoscopische ruimte, nooit verstopt, altijd ruim baan voor snelheid.

De 'alomtegenwoordigheid van de dromocratie', funeste cultuur die volgens de verbijsterende analyse van Virilio de aarde in een verwoestende greep houdt, wordt door het Marsveld gepareerd. Niet alleen dankzij de voor het spektakel van de snelheid ingeruimde renbanen, niet alleen dankzij de voor het transport gemaakte onder- en bovengronde kanalen, maar vooral dankzij de pracht van de bouwwerken die de voetganger verleiden, en die zich meten met de tussenruimten waar de vrije natuur woont. Het is bijna ondenkbaar: buiten de renbanen en de ondergronds of bovengronds

geleide stromen is het een stad zonder snelheid, een stad zonder verkeer, waar de maat van de verplaatsing die van de voetganger (of de natuur) is. Domein van de lange duur. Deze stad offert het verblijf niet aan de verplaatsing op, maar biedt het verblijf telkens andere wendingen. Snelheid en mobiliteit in bij voorbaat doorkruiste ruimte is een dwaze tijdspasering. We moeten genuanceerder bewegen, bedachtzamer wonen, subtieler bouwen. In de nabijheid van schoonheid wijkt peilloze verte. Paradox: ieder nieuw ogenblik is van een eeuwige schoonheid. De prachtige stad schept ter plekke het extatische contact met de kosmos. Is dat nostalgie? Is dat niet reactionair? Nee, Virilio zou zeggen dat hier de plaatselijke (en echt politieke) democratie niet door de alomtegenwoordige (en eigenlijk oorlogszuchtige) *democratie* is overheerst. De stad, *res publica*, zaak van openbaar en algemeen nut, moet ongetwijfeld zorgen voor de bewegingsvrijheid van zijn burgers. De hangende stad doet dat door de verkeersstromen er onder of boven te laten plaatsvinden. Maar eerst zorgt ze voor plaatsingsvrijheid van de bouwwerken, wat ze door de sublieme harmonie van de plattegrond doet.

Is het Marsveld actueel? Het is dat niet in de zin van moderniteit. Het is, als idee van de prachtige stad, bovendien immer virtueel. En als virtualiteit is het volstrekt positief. Het is in die zin actueel, dat het de onafwendbare opheffing van de moderne stad voltrekt, en wel tot utopische pracht.. Het Marsveld is Barok, niet modern. Als het Marsveld Barok is, impliceert dit niet de historische stijlperiode van die naam. Het is barok – zonder hoofdletter geschreven – in de zin van iets poëtisch, ongeveer zoals het Italiaans met '*barocchismo*' een of andere barokke manier aanduidt. De barokke manier kiest een groots en prachtig thema en verzint ongelooflijk uiteenlopende variaties. Een barok gestemd ontwerp zou het moderne weten te verheerlijken, en weldra hebben veranderd. Zo'n poësis stelt het probleem van de uitdrukking steeds opnieuw, en laat de vormen dienovereenkomstig ontplooiën.

Meer dan hetzij de classicistische hetzij de modernistische architect, gelooft de barokkist in techniek en cultuur als metamorfose van de natuur, en daarom komt hij met zijn kunst voor de dag en verbergt haar nachtzijde niet. De classicist gelooft in techniek en cultuur als navolging van de natuur en verbergt daarom zijn kunst en laat haar vanzelfsprekend ogen. De modernist gelooft in techniek en cultuur als voltooiing van de natuur, en daarom maakt hij de natuur af (in alle betekenissen) en laat daarin ook de kunst de dood vinden. De barokkist gelooft echter niet in een technische oplossing voor de problemen die onze omgang met de natuur stelt, al zou hij een groot civiel ingenieur zijn; evenmin ziet hij een culturele oplossing voor onze ver-

vreemding van de natuur, al zou hij een groot romanticus zijn. Het gaat hem helemaal niet om 'oplossingen'. Het gaat hem om opheffingen, uit hartstocht voor de aarde zou hij zijn stad tegen de hemel houden. Het opheffen van beperkingen is progressief. De vooruitgang is erop gebaseerd. Opheffen doen de modernen al te vaak slechts in de zin van opruimen. Maar wie barok is, wil opheffen in alle betekenissen. Piranesi's opheffingen geschieden niet uit reactie (opheffen als wegnemen van achterstand of wan-toestand), maar uit enthousiasme (opheffen als verheerlijking, verlichting of verruiming). Daarom is er voor Piranesi op deze aarde geen maat voor de stad, hij moet de onmiddellijke omgeving verlaten en reiken naar de hemel. Zijn barokke stad is de culturele opheffing van de natuur tot verheerlijkte pracht, altijd historisch, nimmer eeuwig, er blijft verval én regeneratie. Evenzo blijft de technische opheffing van de natuur tot hangende stad overal plaatselijk, nergens totaal, er blijven tussenruimten. Piranesi blijft tenslotte op de aarde bouwen, maar zijn *prachtige stad* is het meest uitgelaten maakwerk onder de hemel.



94. G.L. Bernini, Engel op de Engelenbrug (met het attribuut 'Architectuur').

REGISTER VAN AUTEURS, ARCHITECTEN EN KUNSTENAARS

- ADAM, R. 7, 33, 40, 46, 50, 60, 62, 63, 66, 142, 144, 149, 157, 187
 ADAM, J. 144
 ADHÉMAR, J. 31
 ALLIAUD, E. 7
 ALBANI 52
 ALBERTI, I.B. 116
 ALÉMBERT, J.-B. d' 47, 107
 ALGAROTTI, F. 15, 53
 ALLEN, S. 65
 ANDERLE, M. 183
 ANGELINI, G. 21
 ANTONINI, 42

 BACON, F. 56
 BAHRDT, H.P. 138
 BARILLI, R. 51
 BARTHÉS, R. 180
 BASSI, E. 51
 BATTISTI, E. 188
 BAUDELAIRE, C. 8, 31, 42, 44, 75, 133, 134
 BEISSNER, F. 142
 BEKAERT, G. 73, 101
 BELLORI, P. 49, 63
 BENEVOLO, L. 65
 BENTHAM, J. 40
 BENJAMIN, W. 8, 31, 42, 44, 75, 133, 134
 BERLAGE, H.P. 6
 BERNINI, G.L. 7, 64, 139, 195
 BERTELLI, C. 51
 BETTAGNO, A. 14, 15, 16, 17, 20, 39, 51, 61, 89
 BIACI, P. 14
 BIANCHINI, F. 12, 46, 49, 188
 BIANCONI, G.L. 16, 24, 25-29, 30, 58
 BIONDO, F. 49, 145
 BLOCH, E. 193
 BLONDEL 46
 BLOODFIELD, R. 32
 BOILEAU, N. 36, 90
 BOLLE, E. 183
 BONAZZA, A. 15
 BONICALZI, R. 73
 BORROMINI, F. 7, 13, 20, 28, 42, 43, 44, 49, 52, 55, 59, 62, 64, 91, 122, 139, 186
 BORSI, F. 58-59, 62, 65
 BOTTARI 25, 52, 55, 56, 91
 BOULLÉE, É.-L. 42, 46, 61, 122, 155
 BRACCIOLINI, P. 49
 BRASINI, A. 40
 BRUNEL, C. 29, 46
 BRUNELLESCHI, F. 7
 BURKE, F. 90, 119

 CADES 18, 29
 CALVESI, M. 39, 48, 50, 51, 52, 138
 CALVINO, I. 68
 CAMEROYA, F. 132, 185
 CANINA 66
 CAPODIFERRO, A. 164
 CARLINI, A. 40, 180
 CASSANELLI, L. 54
 CAPELLI-ISOLA, M. 51
 CAVICCHI, A. 16, 51, 52
 CAYLUS 100, 101, 112
 CELLINI, B. 17, 24, 28, 29
 CHAMBERS, W. 10, 28, 34, 54, 127
 CHASTEL, A. 46
 CHRISTOFANI, M. 56
 CLÉRISSÉAU 30, 46
 COLERIDGE, S.T. 31
 CONARD, S. 46 - 49, 60, 155
 CONCINA, E. 51, 52
 CONTUCCI 52, 144
 CORTONA, P. DA 49
 COZENS, A. 46
 CUOMO, A. 60 - 61

 DAL CO, F. 46
 DAMISCH, H. 180
 DANCE JR, G. 144
 DAWKINS, J. 152
 DELAPOSSÉ, J.-C. 46, 49
 DELBUZE, C. 8, 77-82, 155, 175, 186, 190
 DEMPSTER 100
 DESCORÉNYZ, A.-B. 33, 40, 49
 DÉTIENNE, M. 71
 DE QUINCY, TH. 31, 44
 DE SETA, C. 51
 DIDROT, D. 47, 50, 107, 130
 DIONYSIUS VAN HALICARNASSUS 69, 99, 102, 108, 145
 DONATO 49, 145
 DURAND, J.-N.L. 30-31, 40, 47

 ECO, U. 43
 EISENSTEIN, S. 42
 ENFANT, L' 42
 ENGEL, K.L. 42
 ERICANI, C. 56
 ÉROUART, C. 29, 46
 FYCK, A. VAN 7, 68, 69

 FAIDA, G.B. 46, 188
 FASOLO, V. 43, 56-57, 58, 62, 63, 190
 FISCHER VON ERLACH, J.B. 45, 46, 59, 63, 188

 FOCILLON, H. 33-34, 39, 46, 56
 FONTANA 49
 FOSCARI, A. 51
 FOUCAULT, M. 60, 81-82, 191
 FRASER, D. 62
 FRONTINIUS 95, 103
 FUGA, F. 46
 FÜSELI 44

 GABRIEL 46
 GALILEI, A. 46
 GARMS, J. 49, 51
 GAUTIER, TH. 31
 GAVUZZO-STEWART, S. 48
 GHEZZI 49
 GIDEON, S. 41
 GIESECKE, A. 33, 56
 GILLY JR, F. 76
 GINZBURG, C. 180
 GIOTTO 7, 104, 105
 GOETHE, J.W. VON 17, 28, 39, 175
 GONZALEZ-PALACIOS, A. 17, 51, 117
 GORI 49
 GOYA, F. 44, 116, 130
 GRASSI, G. 73
 GRASSI, L. 130
 GRISERI, A. 51
 GUARDI, F. 130
 GUARNACCI 52
 GUATTANI 49
 GUATTARI, F. 78 - 80

 HALBWACHS, M. 74
 HAUTECUR, L. 60
 HEIDEGGER, M. 42, 82, 183, 190
 HEINICH, N. 17
 HENRICH, D. 183
 HERTZBERGER, H. 7
 HIND A.M. 33
 HOCKNEY, D. 37
 HÖLDERLIN, F. 7, 67, 77, 78, 80, 142, 156, 169, 175, 182, 183
 HORATIUS 100, 101, 105, 108
 HUGO, V. 31, 72
 HUXLEY, A. 31, 32
 HYATT MAYOR, A. 32, 51

 INSOLERA, I. 66, 164

 JAKOBSON, R. 182
 JOYCE, P. 37
 JUNOD, PH. 127
 JUVARRA 49, 89

 KANT, I. 17, 82, 90, 115, 116, 120, 181
 KAUFMANN, E. 34-35, 46, 48, 50, 126

 KELLER, L. 31
 KIRCHER, A. 45, 73
 KOOLHAAS, R. 182
 KÖRTE, W. 34

 LABRUZZI, P. 19, 20
 LAMI 49
 LAPADULA, B. F. 164
 LAUCIER, M.-A. 40, 42, 43, 53, 62, 63, 64, 74, 76, 128, 162, 184, 188
 LE CAMUS DE MÉZIÈRES 50
 LE CORBUSIER 7, 184, 186
 LEDOUX, C.-N. 40, 42, 46, 47, 49, 50, 61, 64
 LEGRAY, L. 46
 LEGRAND, J.G. 20, 29-30, 33, 53
 LEHMANN, K. 39
 LE ROY, J.D. 45, 46, 49, 53, 63, 104-112, 113, 115, 125, 133
 LESSING, G.E. 175
 LIGORIO, P. 12, 44, 45, 46, 49, 188
 LIVIUS 39, 69, 100, 101, 102, 145
 LO BIANCO, A. 39, 52
 LODOLI, C. 15, 34, 35, 43, 53, 56, 117, 134
 LONGHENA, B. 15
 LONGINUS 36, 90, 181
 LOTZ, W. 132
 LUCCHESI, M. 15, 52
 LUCRETIUS 79

 MACDONALD, W. 39-40, 113
 MALLARMÉ, S. 31, 184
 MARCONI, P. 48
 MARIANO, V. 32
 MARIETTE, P.J. 28, 55, 56, 113, 128
 MARX, K. 41
 MAYER-HAUNTON, K. 51
 MAY-SERLER, P. 37, 39, 129
 MELIS, P. 59-60, 64, 122, 155
 MELVILLE, H. 31, 37
 MEMMO, A. 15
 MENGES, A.R. 46, 52, 53
 MESSINA, M.G. 57-58, 114, 126
 MEUWISSEN, J. 113
 MICHELANGELO 7, 11, 13, 17, 104, 139
 MIES VAN DER ROHE, L. 7
 MILIZIA, F. 66, 74, 130, 188
 MILLER, N. 32-33
 MONESTIROLI, A. 66
 MONFERINI, A. 39, 51, 55
 MONTANO, G.B. 45, 46, 58, 64, 188
 MONTESQUIEU, C. DE 55, 59, 107-108, 114, 116, 118
 MOORE, R.E. 40
 MORETTI, L. 51

MOSSA, L. 52, 63-64
 MOSSER, M. 29
 MURARO, M. 51
 MURAT 42
 MURATORI, S. 41
 MURRAY, P. 44
 MYLNE, R. 144

 NARDINI 28, 49, 145
 NIETZSCHE, F. 8, 59, 80
 NIJENHUIS, W. 193
 NIO, M. 71
 NOË, E. 117
 NOLLEKENS, J. 19, 20
 NOLLI, C. 10
 NOLLI, C.B. 10, 49, 63

 OECHSLIN, W. 49, 63
 ONCKEN, A. 76

 PALLADIO, A. 28, 29, 33, 34, 49, 54, 58,
 59, 64, 89, 104, 110, 118, 186
 PALLUCHINI, R. 51
 PANE, R. 51, 58, 133
 PASCOLI, L. 64, 188
 PASQUALI, S. 49
 PASQUINI, A. 16
 PATTE, P. 128, 188
 PAVIA, C. 103
 PENNY, N. 51
 PÉROUSE DE MONTCLOS, J.M. 46
 PERUZZI, B. 13, 104, 118
 PEYRE, M.-J. 46, 66
 PICASSO, P. 37
 PIEPER, J. 71-73, 76, 155
 PIETRANGELI, C. 20
 PINON, P. 164
 PIRANESI, ANZ. 15
 PIRANESI, ANC. 15
 PIRANESI, F. 15, 18, 29, 57, 133
 PIRANESI, G.B., PASSIM
 PIRANESI, L. GEB. LUCCHESI, 15
 PLINIUS 95, 100-105, 145, 146
 PLUTARCHUS 69
 POËTE, M. 74
 POLANZANI, F. 18
 POLENI, C. 15
 POLLEDRI, P. 64-65, 144
 POSITANO, A.M. 52, 63
 POULET, C. 31
 PRAZ, M. 32, 46
 PRESSOUYRE, S. 49-50
 PUPPI, L. 51
 PYTHAGORAS 47, 100

 QUARONI, L. 65, 66
 QUAPRÈMÈRE DE QUINCY, A.-C. 130

 RABREAU, D. 49
 RAMSAY, A. 99
 REMBRANDT, 25, 29, 128
 REIJNDERS, F. 45
 REUDENBACH, B. 35
 REVETT, N. 49, 188
 KEYNOLDS 46
 RICCI, M. 52
 RICHARDSON, H.H. 40
 RILKE, R. M. 186
 ROBERT, H. 16, 46
 ROBISON, A. 51, 136
 ROSA, S. 11
 ROSSI, A. 59, 73-75, 76, 138, 155
 ROSSI, P. 84
 RÖTTGEN, S. 52-54, 97
 ROUSSEL, R. 65, 82
 RYCKER, J. DE 124
 RYKWERT, J. 10, 13, 15, 68-70, 71, 75,
 76, 79, 126, 155

 SALLUSTIUS 126-127
 SCOTT, J. 48, 51, 60
 SCHAYCK, VAN 188
 SCHILLER, F. 116
 SERLIO 59, 64, 153
 SERRES, M. 69, 79
 SICA, P. 66
 SOANE, SIR J. 61, 66, 133, 144
 SPECIALE, O. 51
 SPINOZA 8, 77, 80, 175
 STACCIOLI, A. 103
 STILLMAN, D. 62, 157
 STRABO 95-96, 103, 142, 145, 146
 STUART, J. 49, 54, 188
 SZONDI, P. 45

 TACITUS 56, 100, 101, 145, 146
 TAFURI, M. 6, 7, 8, 12, 40-44, 45, 46, 48,
 51, 57, 58, 62, 63, 64, 65, 116, 124, 155,
 190
 TAVERNE, E. 40
 TEMANZA, T. 15, 64
 TERENTIUS 125-126
 TREYSSOT, C. 34
 THOMAS, H. 35
 TIEPOLO, G.B. 130
 TRICART, J. 74

 VALADIER, C. 61, 66, 164
 VANVITELLI, L. 28, 34, 188
 VARRO 69, 70, 145
 VASI, G. 15, 29, 46
 VERSCHAFFEL, B. 130
 VENUTI, R. 28, 46
 VERNANT, J.-P. 69, 71
 VICO, G. 12, 50, 52, 56, 59, 60, 83, 84,
 122, 183, 187
 VILLA SALAMON, T. 51
 VIRILIO, P. 193-194
 VISENTINI, A. 130
 VISENTINI, B. 51
 VITALE, D. 73
 VITRUVIUS 28, 29, 34, 39, 47, 54, 60, 69,
 89, 96, 101-111, 116, 144, 187
 VOGT-GÖRNL. U. 35-37, 39, 43, 44, 51,
 124, 129, 190
 VOLLEMANS, K. 6, 40
 VOUILLOUX, B. 180

 WAILLY, C. DE 46, 50
 WALLIS DE VRIES, C. 113, 156
 WALPOLE, H. 11, 49
 WATTEAU, A. 130
 WEELDEN, D. VAN 77
 WEINBRENNER 42
 WIDMANN (VIDIMAN), G.B. 15
 WILTON-ELY, J. 8, 12, 17, 20, 44-45, 50,
 51, 52, 54, 62-63, 64, 65, 155, 190
 WINCKELMANN, J. 21, 45, 46, 49, 50,
 52, 53, 56, 63, 65, 66, 119, 120
 WITTKOWER, R. 34, 62, 126
 WÖLFFLIN, H. 35
 WOOD, R. 152, 188
 WRIGHT, F. I. 6, 7, 40

 YOURCENAR, M. 31, 32

 ZAMBONI, S. 16, 51, 52, 61-62
 ZEYL, G. VAN 30
 ZOCHER JR, J.D. 6

INDEX VAN DE BELANGRIJKSTE WERKEN VAN
G. B. PIRANESI, CHRONOLOGISCHE ORDE
BRON: A. BETTAGNO, PIRANESI. OP. CIT.

Prima Parte di Architetture, e prospettive inventate, ed incise da Gio. Batta. Piranesi Architetto Veneziano dedicate al Sig. Nicola Giobbe, 1743.

Pianta del Corso del Tevere (met Carlo Nolli), 1744.

Invenzioni capric di carceri all'acquaforte date in luce da Giovanni Buzard mercante als Corso, 1745.

Vedute di Roma, 1745 - 1778 (diverse edities).

Antichità Romane de' Tempi della Repubblica, e de' primi Imperatori, disegnate, ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano, 1748.

Vignet voor de Pianta di Roma, G. B. Nolli, 1748.

Opere Varie di Architettura prospettive grotteschi Antichità sul gusto degli antichi Romani inventate, ed incise da Giambattista Piranesi Architetto Veneziano raccolte da Giovanni Bouchard Mercante Librajo al Corso in Roma, 1750.

Trofei di Ottaviano Augusto Inalzati per la vittoria ad Actium e conquista dell'Egitto Con vari altri ornamenti diligentemente ricavati dagli avanzi più preziosi delle fabbriche antiche di Roma utili a Pittori Scultori ed Architetti... Si vendono in Roma da Giovanni Bouchard Mercante Librajo sul Corso a S. Marcello in Roma, 1753.

Antichità Romane Opera di Giambattista Piranesi Architetto Veneziano (4 delen), 1756.

Lettere di giustificazione scritte a Milord Charlemon e a di 100 agenti di Roma dal Signor Piranesi Socio della real società degli antiquarij di Londra, intorna la dedica della sua opera delle antichità romane fatta allo stesso signore ed ultimamente soppressa, 1757.

Carceri d'invenzione di G. Battista Piranesi Archit. Vene.; presso l'autore a Strada Felice vicino alla Trinità de' Monti; tweede editie, 1760/61.

Della Magnificenza ed Architettura de' Romani; Opera di Gio. Battista Piranesi socio della reale accademia degli antiquari di Londra, 1761.

Le Rovine del castello dell'Acqua Giulia situato in Roma presso S. Eusebio e falsamente detto dell' Acqua Marcia colla dichiarazione di uno de' celebri passi del commentario Frontiniano.. di Gio Battista Piranesi; Si vendono presso l'autore presso Trinità de' Monti, in Roma, nella stamperia di Generoso Salomoni, 1761.

J B Piranesii Lapides Capitolini sive fasti Consulares triumphalesque Romanorum ab urbe condita... met opdracht aan Clemens XIII - 1762.

Il Campo Marzio dell'antica Roma; Opera di G. B. Piranesi socio della reale società degli antiquari di Londra, met opdracht aan Robert Adam, 1762.

Descrizione e disegno dell'Emissario del lago Albano di Gio Battista Piranesi, 1762.

Di due spelonche ornate dagli antichi alla Riva del Lago Albano, G. B. Piranesi, 1762.

Antichità d'Albano e di Castel Gandolfo descritte ed incise da Giambattista Piranesi, met opdracht aan Clemens XIII, 1764.

Presentatietekening van het ontwerp van Robert Mylne voor de Blackfriars Bridge, 1764.

Vier afbeeldingen voor 'Works in Architecture' van R. en J. Adam (1779), 1764.

Ontwerpen voor de restauratie en de herstructurering van de absis en het koor van de S. Giovanni in Laterano, 1764.

Antichità di Cora descritte ed incise da Giovam. Bat. Piranesi, circa 1764.

Osservazioni di Gio. Battista Piranesi sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette Litteraire de L'Europe, inserita nel Supplemento dell'istessa Gazzetta stampata Dimanche 4 novembre 1764; e Parere su l'architettura, con una Prefazione ad un nuovo Trattato della Introduzione e del Progresso delle Belle Arti in Europa ne' tempi antichi, 1765.

Diverse Maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizij desunte dell'architettura Egizia, Etrusca, e Greca, con un Ragionamento Apologetico in difesa dell' Architettura Egizia, e Toscana. Opera del cavalier Giambattista Piranesi Architetto; opdracht aan G.B. Rezzonico, 1769.

Trofeo o sia Magnifica Colonna Coclide di Marmo Composta di grossi macigni ove si veggono Scolpite le due guerre Daciche fatte da Trajano .. G.B. Piranesi, opdracht aan Clemens XIV, 1773.

Colonna Antonina, G.B. Piranesi, circa 1775/6.

Vasi Candelabri Cippi Sarcophagi Tripodi Lucerne ed ornamenti antichi disegnate ed incise dal cav. Gio. Batt. Piranesi, 1778.

Differentes Vues de Quelques restes de Trois Grands Edifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto .., G.B. Piranesi, F. Piranesi, 1778.

Herkomst illustraties

Koninklijke Bibliotheek te Den Haag: 1, 2, 3, 6, 7, 9, 11, 10, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 93, ill. p.88.

Technische Universiteit Eindhoven (Ben Filfrink): alle kleurenfoto's van de plattegrond van het Marsveld (met dank aan de *Calcografia Nazionale* te Rome voor de vriendelijke toestemming om de koperen etsplaten te fotograferen).

Biblioteca Apostolica Vaticana: 68, 69.

Ludwin Paardekooper, Groningen: 5, 8, 21, 22, 23.

Auteur: 12, 94.

PIRANESI and the idea of the magnificent city

English Summary
J.G. Wallis de Vries

Introduction

Piranesi, the Rembrandt of the Roman ruins, but also one of the first Moderns, did not want the Baroque, arrived at the point of near complete exhaustion of its forms, to be dismissed, as taste in the Age of Enlightenment dictated, nor to be purified by rational principles, but to be renewed by reflecting its illusive perspectives, extatic tectonics and bizarre ornaments in the same mirror in which the 'rigorists' of Neoclassicism had hoped to resolve all appearance, destroy all irrationality and disenchant each capriccio: classical antiquity. Piranesi felt that ancient Rome might have possessed a Baroque side as well. To him its remnants bespoke a destiny which, reviewed in the light of Reason, could bring many-coloured shades to the classical orders, and, seen in a more intense chiaroscuro, could even promise a sublime future.

Honoured in his own time and feared as a bold genius, Piranesi, in the course of over two centuries, has been loved as an engraver of 'visionary' spaces and 'enchanted' views, but also hated as an architect of 'exaggerated' monumentality. The last opinion was voiced by rationalists and functionalists, the first by romanticists and existentialists.

His unwillingness to attribute to architecture an intrinsic essence, for example the primitive hut, his predilection on the contrary for the genius loci of Rome, immanent in buildings such as the Pantheon, the aquaducts or the cloaca maxima, his refusal on the other hand to reduce architecture to a decorative or graphic play, and his sustained claim to the historical value and social contents of his architectural ideas, expressed in fierce statements and extravagant prints, make Piranesi a fascinating challenge to everyone who, today, wants to overcome the aftermath of Functionalism by reallaying the destiny of architecture with that of the cities.

The architecture of Piranesi perfectly expresses an idea of the city (Rome, Venice, but also London, indeed, any city); in turn this idea is perfectly architectural. Whoever is not instantly seduced by Piranesi's art, finding the expression rather too dazzling, and the contents too vague, may benefit from a precise reading of the great plan of the Campo Marzio and gain new insights. And that is what this study propounds.

I Looking for Piranesi's Idea of the City

Gianbattista Piranesi would have visualized an architectural idea of the city throughout his work, and especially in the Campo Marzio (1761). Starting from this hypothesis this study examines whether such an idea has ever been understood as pertinent or as actual, either in its specific expression in the plan, or in its implication in the work as a whole (both prints and texts). A certain image of Piranesi as architect has been formed since his first biographers, but he has never been appreciated as an urban planner.

In describing and cataloguing Piranesi, art and architecture historians (Giesecke, 1911; Hind, 1922; Focillon, 1918) have reached a level that, if almost saturated, can never be exhaustive, because, of course, what is to be *seen* in the light of the etchings will always differ from what is to be *said* thereof in the language of science (or even literature: e.g. Miller 1978). The descriptive work implies at best a stimulating trajectory. On the other hand it also generates concepts. But although the task of defining the work has availed itself of architectural theory (since Körte, 1933; Wittkower, 1938; Kaufmann, 1955), the concepts for Piranesi remained predominantly graphic and pictorial (even where an architectural concept was the aim: Vogt-Göknil, 1958). This constitutes a negative condition for the attempt to construct a positive concept of Piranesi's city (Wilton-Ely, 1978). Even Tafuri, the architectural historian who brings the idea of the city to the centre of his analysis (1967; 1973; 1980), is guided by graphic interpretations.

Nevertheless, the reception of Piranesi offers a useful range of concepts to define an image of the city, his way of visualizing it being unquestionably graphic. A positive architectural definition however requires a revision of the reception of Piranesi so far.

No small merit of this reception is that it has related Piranesi to his own time, which recently resulted in important insights, often perceptive, but hard to document, into Piranesi's links with

traditional design-oriented archeology (Mossa, 1979; Wilton-Ely, 1972; 1978; 1982) and his role in the age of Reason when Rome was the 'academy of Europe' (Calvesi, 1967; Chastel et.al., 1978; Bettagno et.al., 1983, Lo Bianco, et.al., 1985). Here too, descriptive approaches alternate with conceptual ones. Context and tradition do not suffice to explain the works of Piranesi. Even where definitions are stemming from historical paradigms, such as 'the capitalist mode of production' or 'the bourgeois society', no satisfactory concept of Piranesi's idea of the city arises.

The specific reception of the Campo Marzio has concentrated (since Fasolo, 1956) on the great plan, probing the contradiction between archeology and design. This reading however remained external to the intricate structure of the plan itself. Others, who did delve into its mode of expression, like Melis (1974), considering the plan an alchemic *opus*, or Conard (1978), defining its 'hermetic' symbolism, failed to go beyond the graphic aspect.

II The Architecture of the City

The research crosses the field of architectural theory, more specifically that of the architecture of the city, which, though tributary to anthropology and history, possesses an autonomous consistency in its object and method by adopting the concepts of type, form, urban fact and plan (Rossi, 1966; Rykwert, 1976; Pieper, 1987). Interdisciplinary relations with linguistics and semiotics contribute the concepts of sign, expression and contents (De Saussure, 1916; Hjelmslev, 1943; Barthes, 1976; Ginzburg 1986; v. also Chapter IV), while philosophical support for the problem of sense is found in ideas about expressive surface and smooth versus striped space (Deleuze, 1969; id., with Guattari, 1980).

Choices are made to work out the hypothesis of Piranesi's idea of the city (expression versus contents, image versus language), resulting in a double series of problems (modernity and history; ruin and utopia; reason and imagination) and themes (the friendly labyrinth of the plan; etching as an effect between sensation and sense; the destiny of the architecture of the city).

III Queste parlanti ruine; Piranesi trajectories

The author considers the immanence of Piranesi's work of prime importance. Its truth must lie in the invention: that is to say in what it 'finds' in history (context) and expresses through what it 'invents' (the work), history as a whole being a man-made work (Vico, 1744; Melis, 1974; Mossa, 1979). This 'truth' of the work is dense, convoluted perhaps, even hermetic, but in the poetic sense, enveloped in a twofold series of prints and texts.

Analyzing the texts that accompany Piranesi's graphic work (prefaces, explanations, treatises, a dialogue, etc.), the author takes care not to use them to explain the prints. In fact, the texts mainly demonstrate how Piranesi intervened in certain debates. He forced himself to be admitted among scholars who would rather shut him up, and rises to speak by deploying an agile discourse about architecture, philology, topography and archeology, connecting these scientific studies with the artistic questions of design matters. Thus read, the singular expression of Piranesi's texts (often misunderstood for its polemical overtones), acquires vital sharpness and meaningful contents. This is clarified by an extensive account of Piranesi's only treatise, *Della Magnificenza*, in the context of his other writings.

The prints, on their part, can hardly serve as illustrations to the texts. Presenting equally autonomous acts of expression, they are in the sign of the architecture of the city which Piranesi's texts want to make way for. This is demonstrated through an analysis of some of the '*mille versi*' of the versatile prints, pointing out a series of themes about the idea of the city.

If drawing a plan is an act testifying to one's capability as a designer, this is particularly true for the plan of a 'great and magnificent university' that Piranesi drew in one of his early works. Throughout his work he develops a series of radiant plans, not without refracting in them the light of other images: the topographical as well as the 'fantastic' views, the capriccio's as well as the technical documentations, the designs of façades as well as of mantelpieces and vases. All of these, even the most bizarre, appear to cast shadows on the plan.

IV Amor urbis; analysis of the Campo Marzio

The great plan of the Campo Marzio has such visual magnitude that at first acquaintance it instantly wipes out every reference to its being six pages in a book, a step in a work in progress and part of a tradition in revision. Patient as a student, curious as a visitor, casual as an inhabitant, the author proceeds to accommodate his vision until there arises an almost unconscious alertness to the imperceptible sense of the labyrinthian plan, ready to feel the intangible atmosphere of the whole. Never before has this plan been read so carefully, and this study is merely a beginning.

The plan figures buildings in many series, now joining in harmony, then diverging in chaos. Tending to the sublime in one direction, to the nondescript in the opposite direction, this city doesn't obey to any system: neither a system of parcelling, nor one of circulation. Infrastructure (i.e. aqueducts and sewers) does not impose itself on architectural structures, but runs independently, above or under the ground.

After having tried to define the plan in genuinely architectural concepts - functional and formal typology - the author presents an idea of the city in its expression as magnificence, and in its contents as public realm. Prior to any typological or morphological analysis, the problem of expression is stated as a question of sense, an authentic poetical question not avoiding nonsense and contradiction. The poetical idea of the Campo Marzio is characterized in Piranesi's own words as that of a 'hanging city', '*città pensile*'.

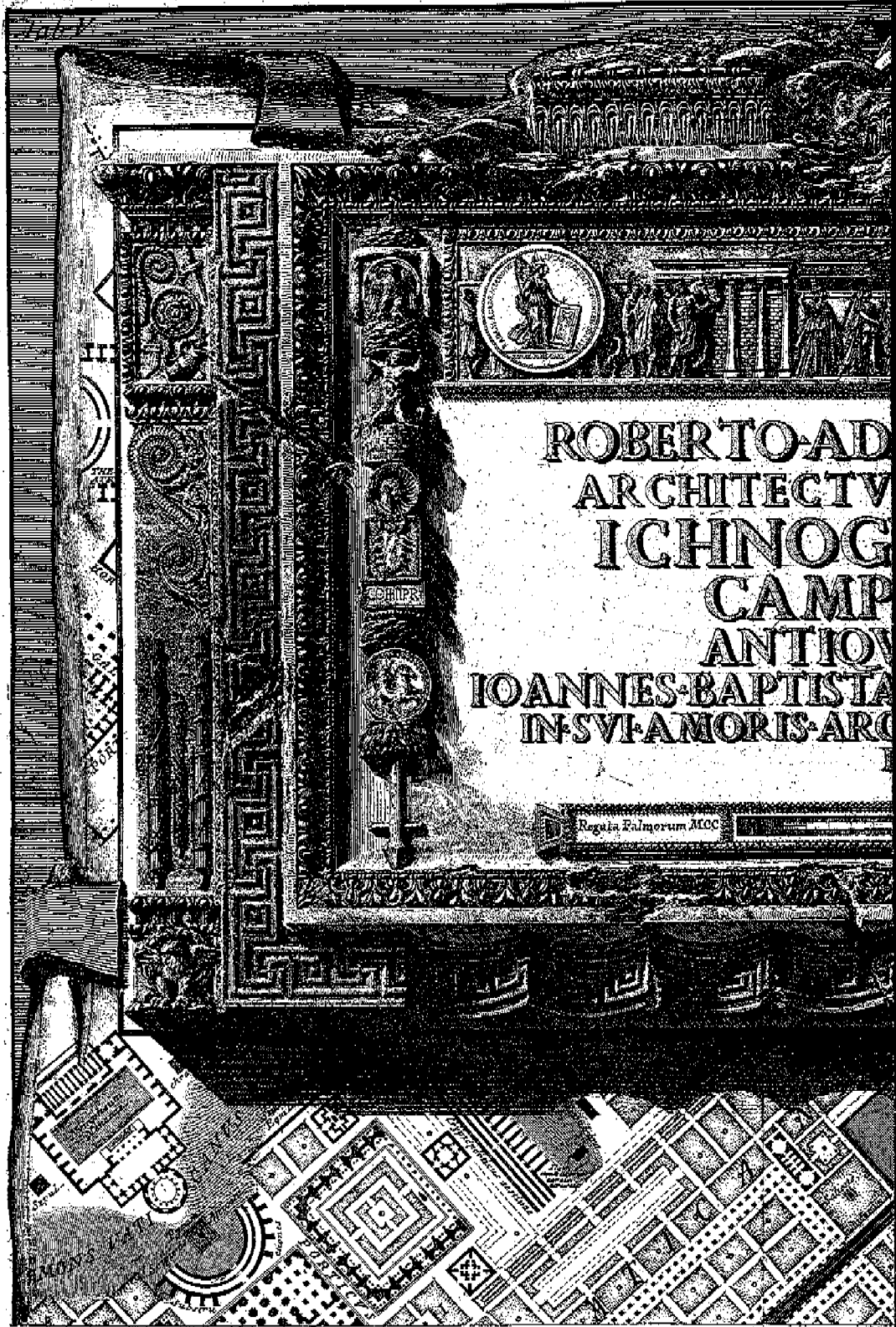
Special attention is devoted to the roles of the interspaces and of the plan. Left free and open, the interspaces express the presence of nature, which, locally 'lifted' (sublimated) into architectural structures, continues in the vicinity of their artificial ground to open up the abyss: there is no natural ground for architecture other than the plan.

Engraved in copperplates - the treasure of Piranesi - the plan does not disclose its secret unless it is searched right at the surface. As a diagram the plan possesses an abstract, immanent consistency, but as an architectural expression it is a transcendent urban fact. The plan measures itself with the depths of the earth and the heights of the sky, two abysses, and reflecting them, it spans a surface to map the architecture of a city.

V Città pensile; the Piranesi project

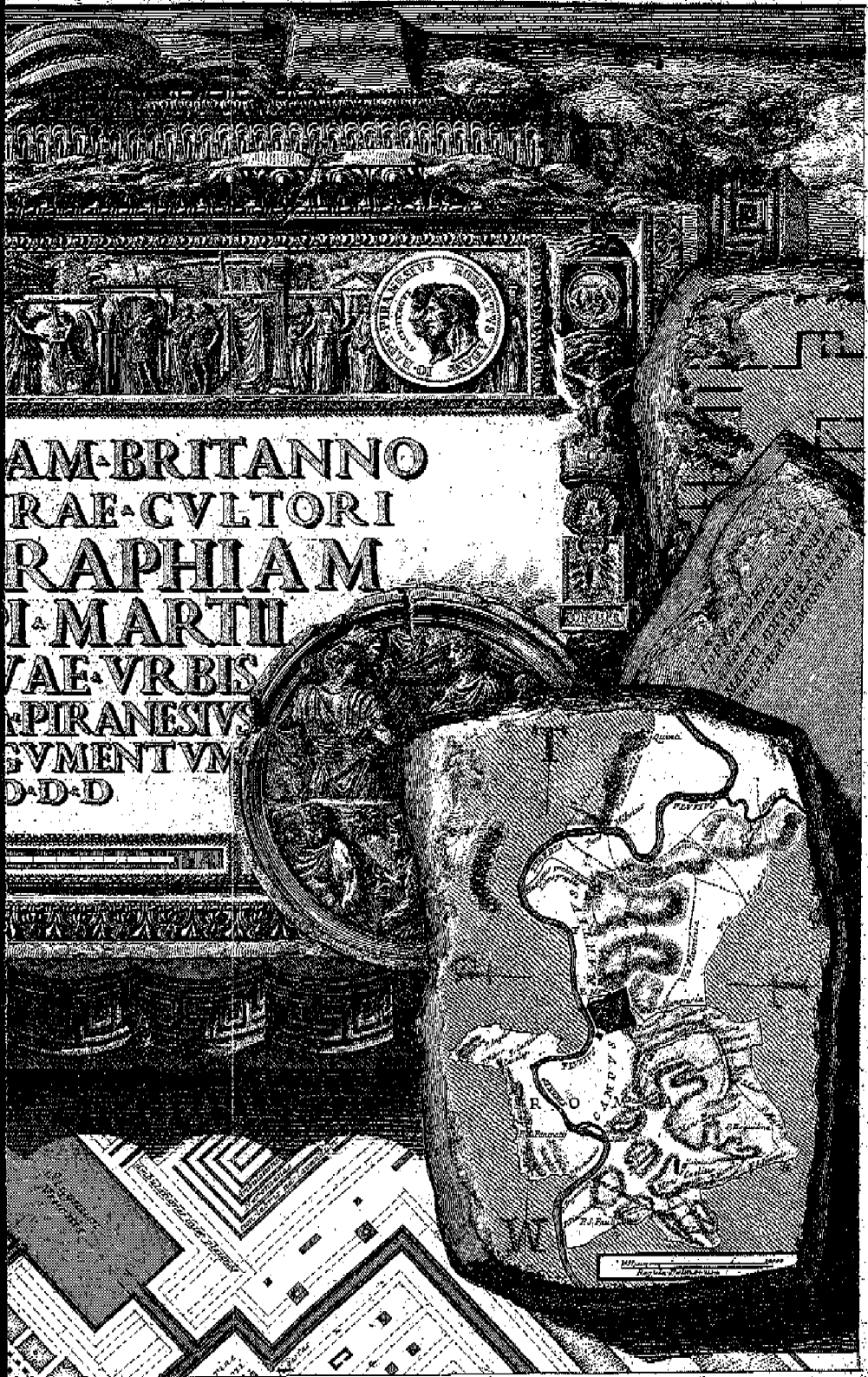
Already, the formulation of the poetics of the Campo Marzio hinted at the topical significance of Piranesi's idea of the magnificent city. Elaborating this, the author defines eight hypothetical points common to Piranesi and modern architecture (the lifting of the restrictive sense of style, centre, edge, streets, parcelling, alignments, ground and form), and another eight points in which they differ (the changing of the eight lifted restrictions into a sublime expression and attributing historical sense to its contents, versus formally abolishing or functionally resolving them).

The idea of the author is not only that today's cities deserve magnificent designs, but also that Piranesi ought to have his place in the tradition of architecture and town planning: not quite a herald of modernism, but a 'barocchist' who 'lifts' the contradiction between classicism and modernism.

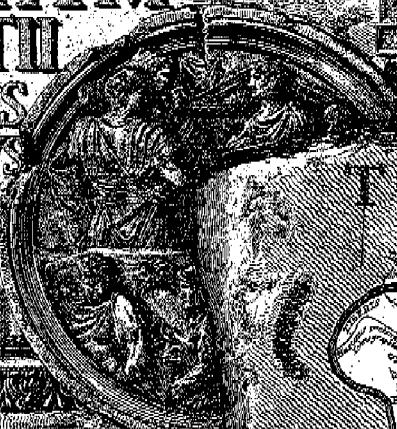


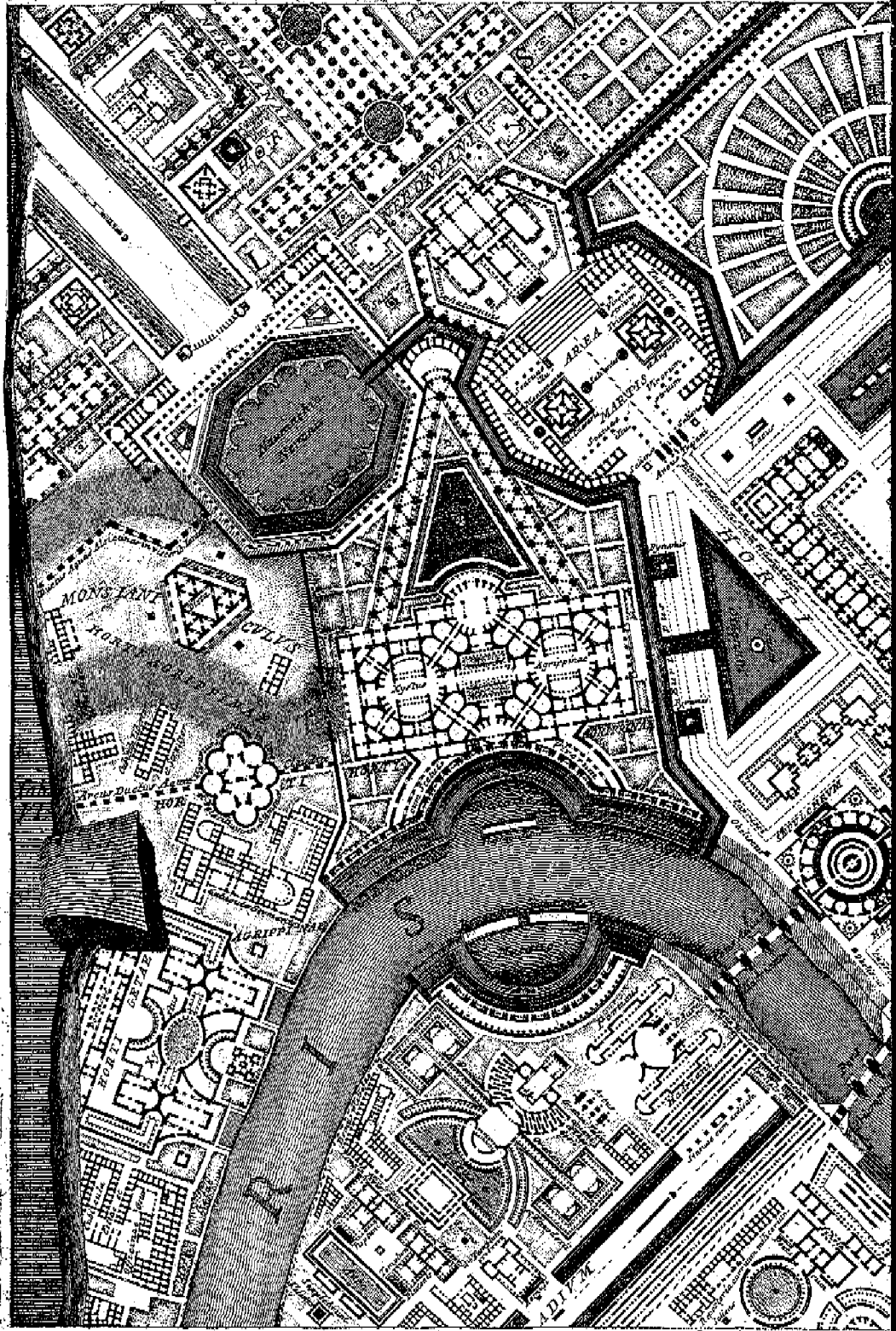
ROBERTO AD
ARCHITECTV
ICHINOGR
CAMP
ANTIOV
IOANNES BAPTISTA
IN SVI AMORIS ARC

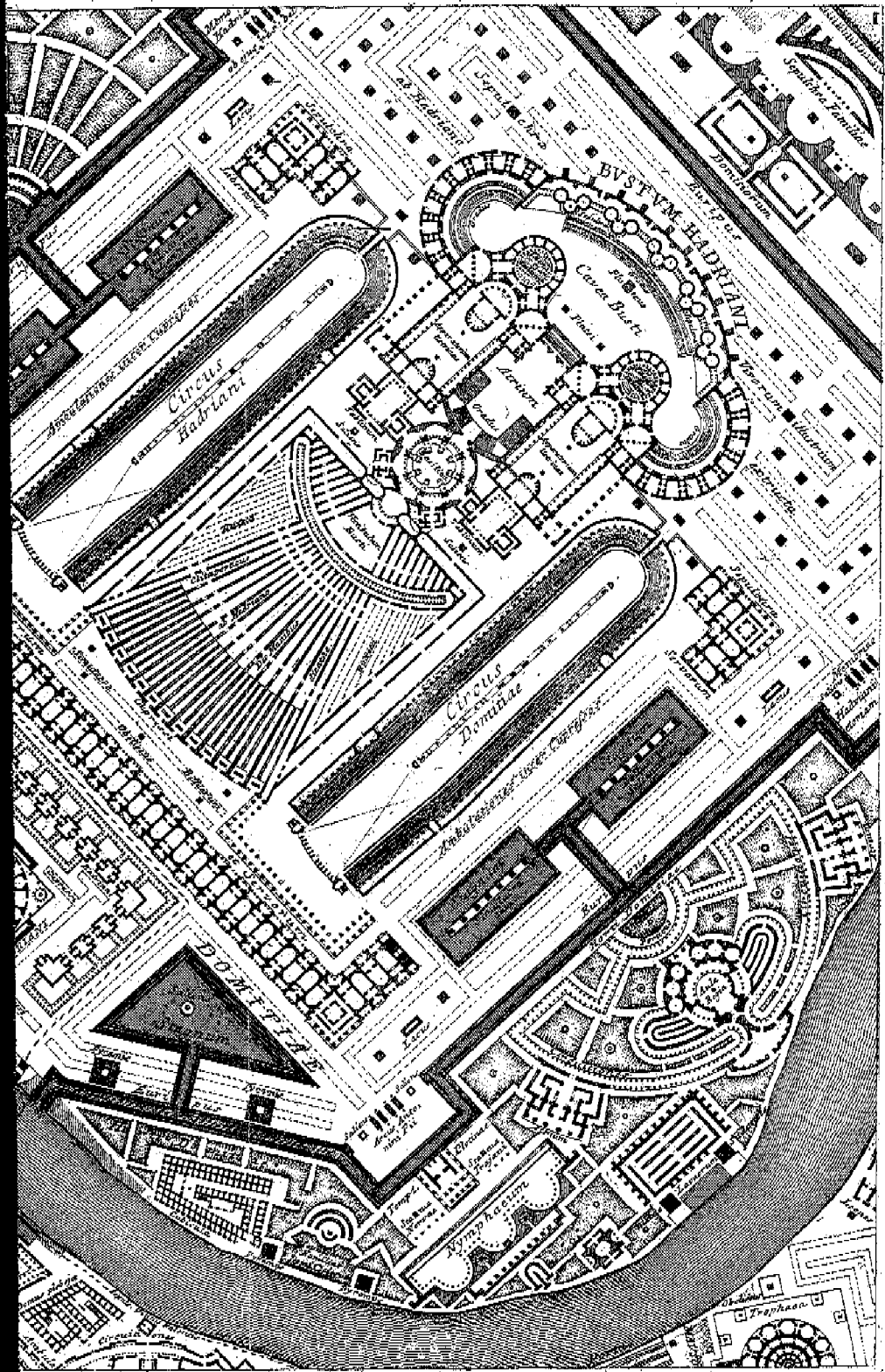
Regia Palmarum MCCC

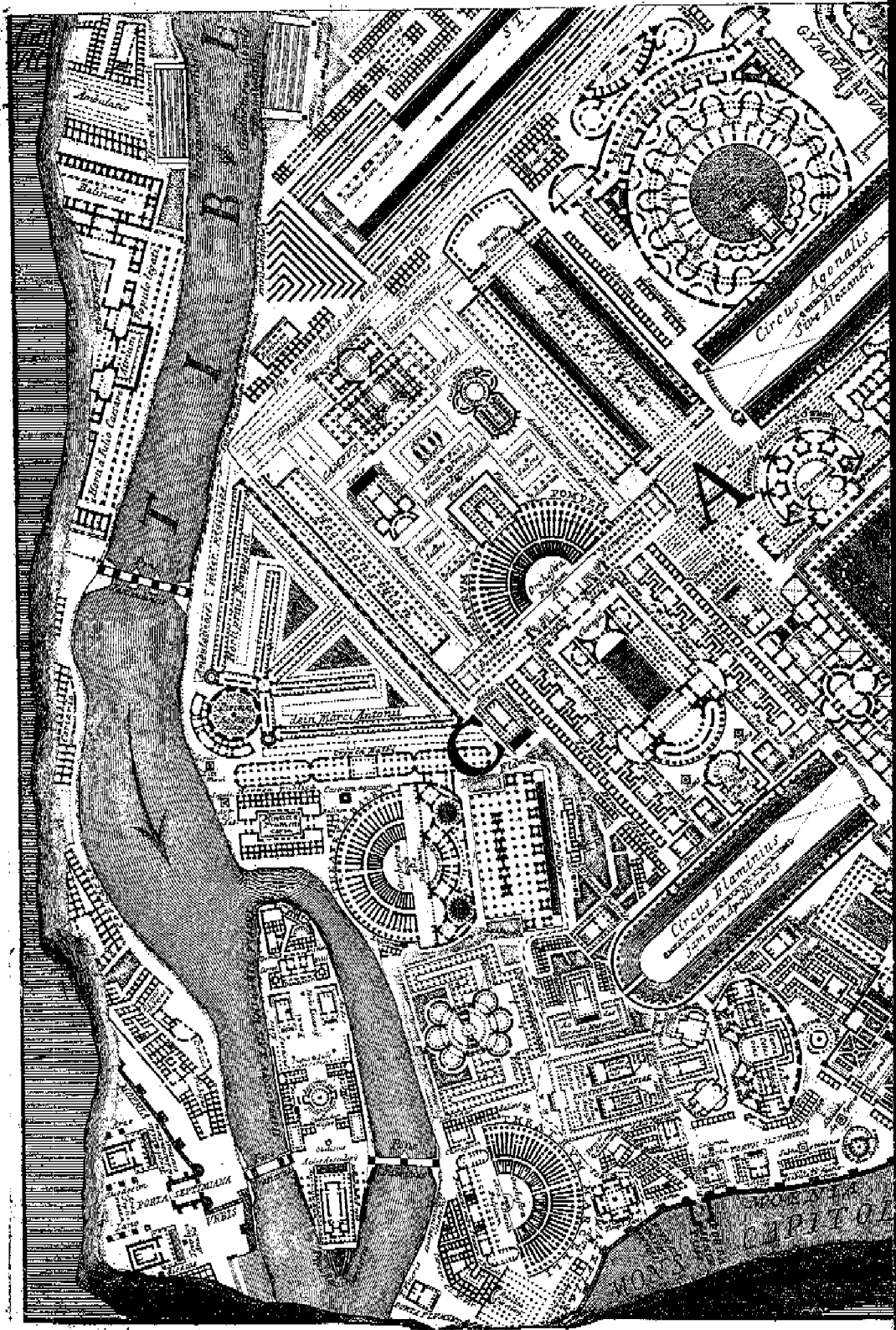


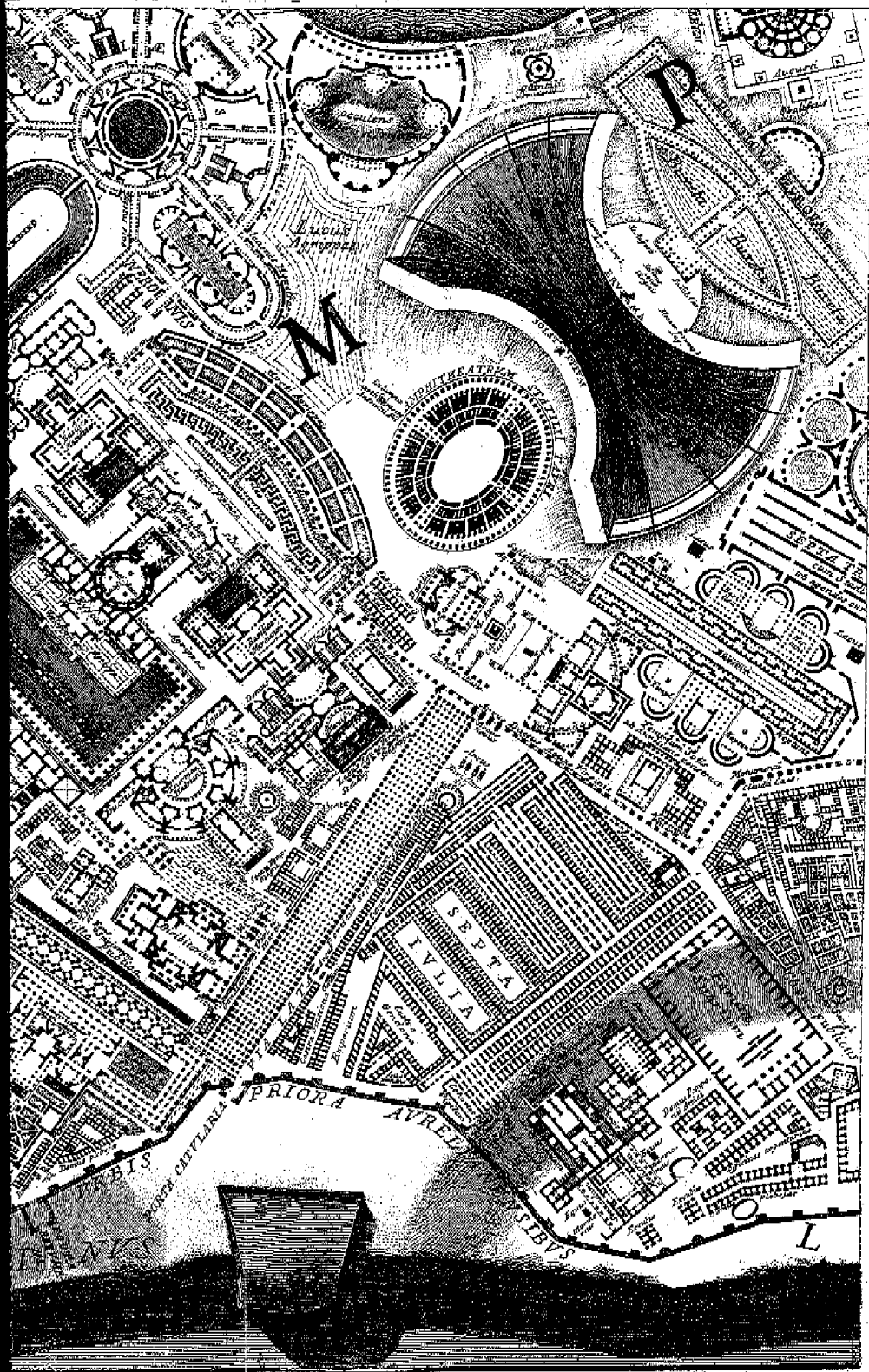
AM-BRITANNO
RAE-CULTORI
RAPHIAM
I-MARTII
VAE-VRBIS
PIRANESIVS
EVMENTVM
O-D-D

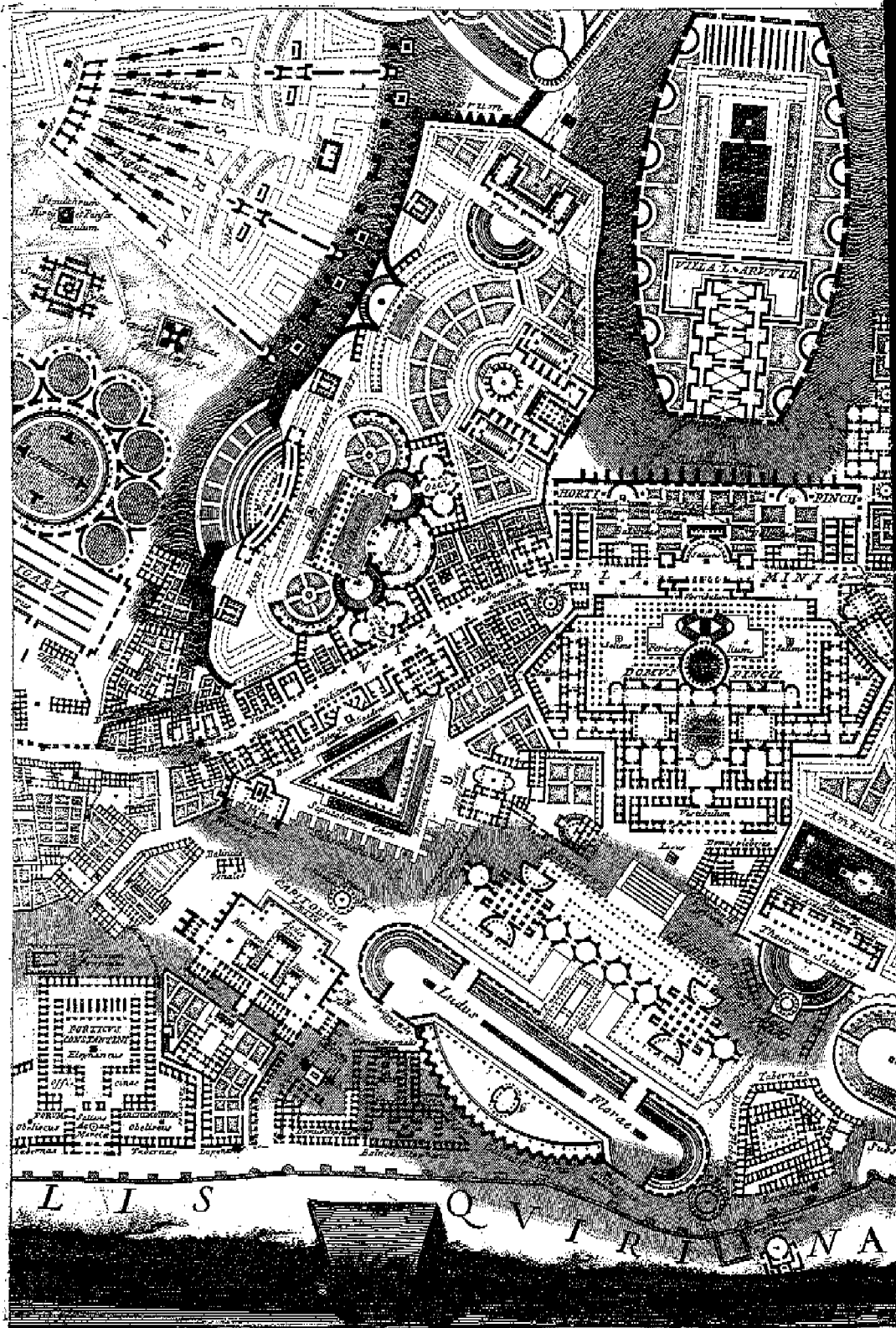


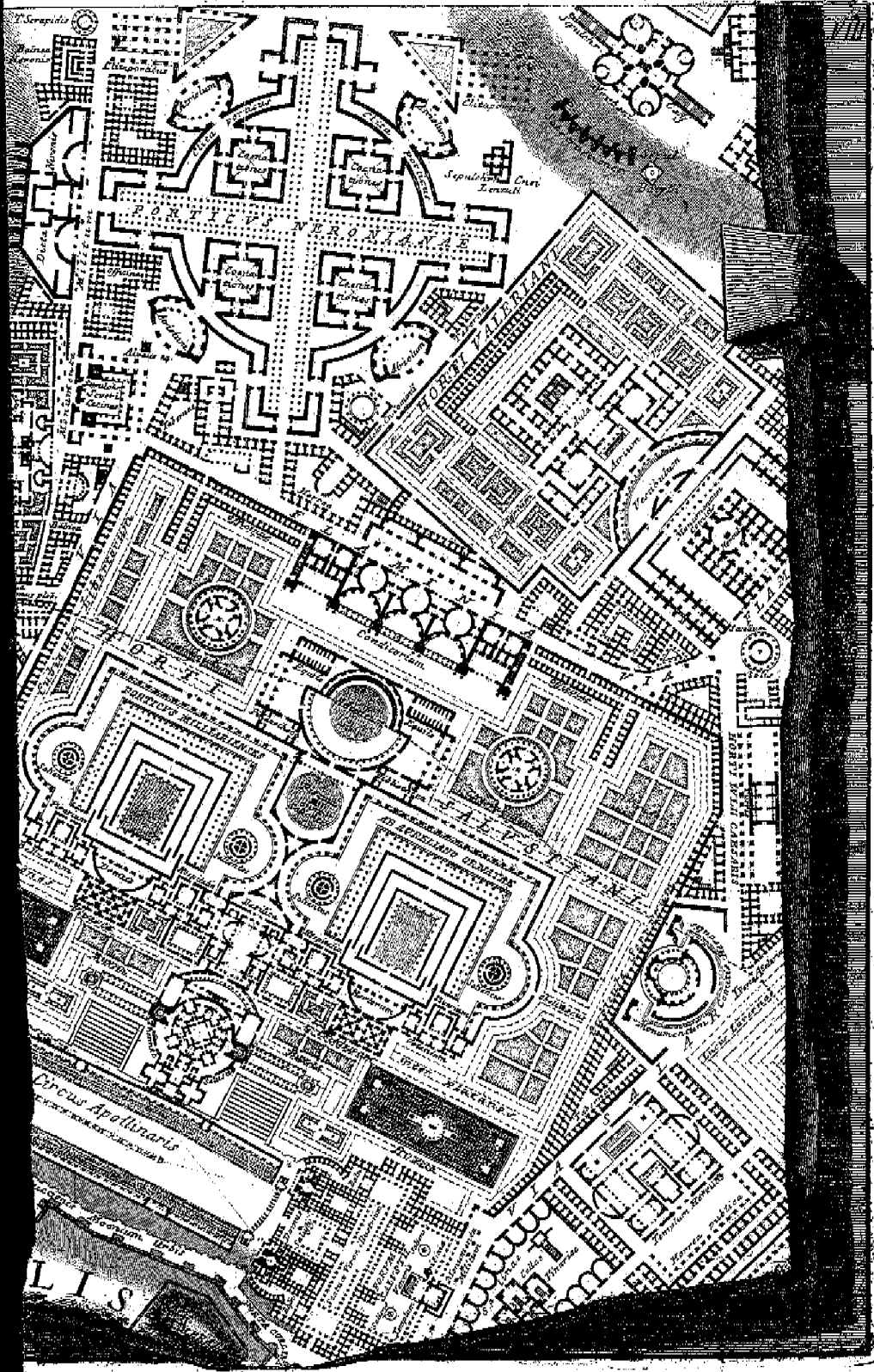


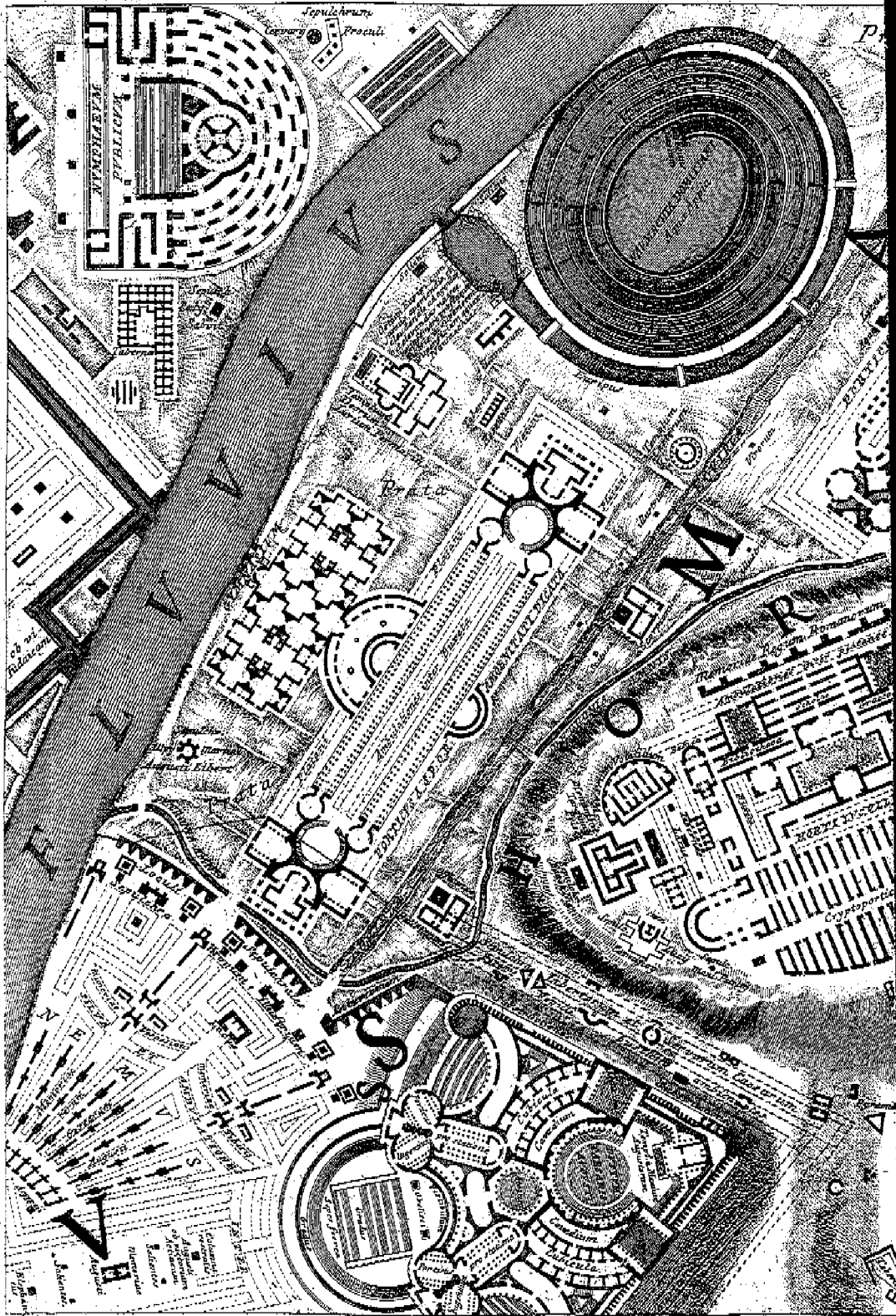


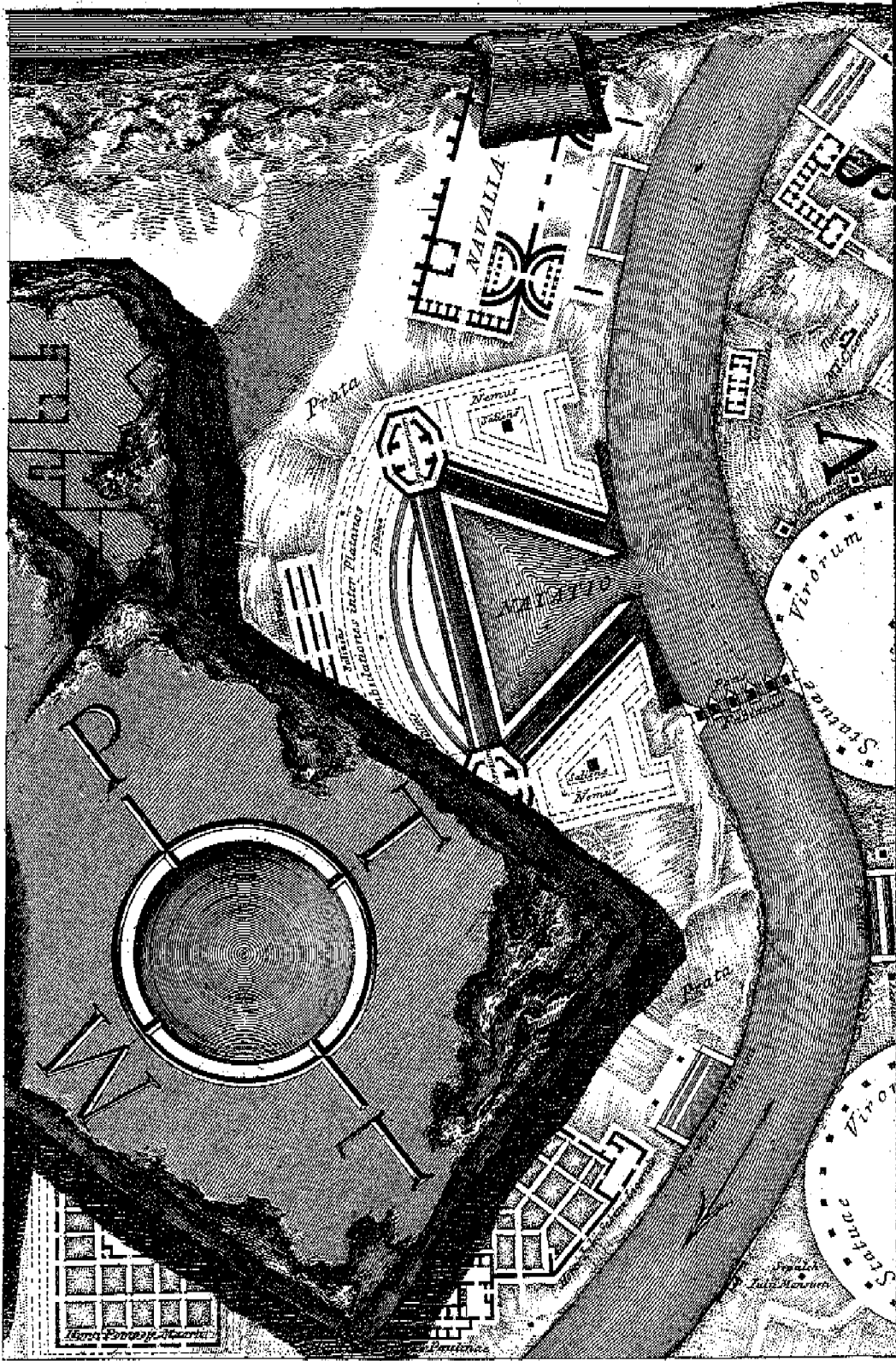


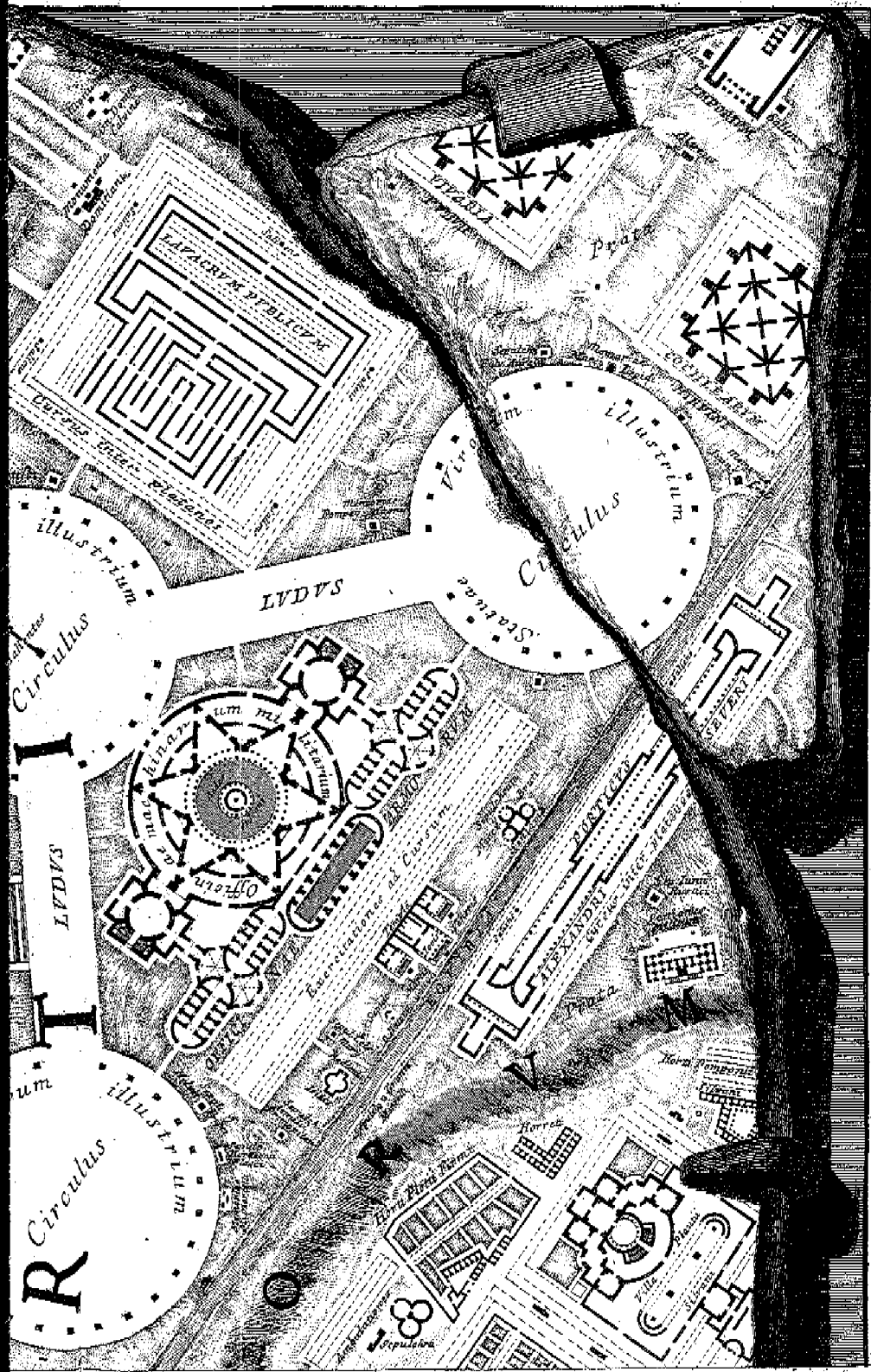












**Stellingen bij 'Piranesi en het idee van de prachtige stad' proefschrift door
Johan Gijsbert Wallis de Vries**

1. Het oppervlak van Piranesi's plattegrond van het Marsveld is niet slechts grafisch. Hij is als een waterspiegel waarin diepte en hoogte zich uitdrukken als golf of glans. Hij krijgt architectonische zin doordat in figuren een plaats wordt uitgedrukt, en intussen de hele stad.

S.CONARD, 'De l'architecture de Claude-Nicolas Ledoux, considérée dans ses rapports avec Piranèse', Piranèse et les Français, Georges Brunel red., 1978. P.MELIS, 'G.B.Piranesi, un "ampio magnifico collegio" per l'architettura; intenzionalità iconologica in un documento storico dell'illuminismo', in Psicon (4) 1974, pp 84-101. Ook: dit proefschrift, hoofdstuk 1 en 4.

2. De twee wijzen van zien die de voorwaarde voor de plattegrond als zichtbaarmaking van de stad uitmaken, de zenitale en de haptische blik, zijn door Piranesi uitgedrukt in de windroos 'erop' en de barst 'erin' - attributen die de archeologische resten van de *forma urbis* opheffen in een visionair idee van de stad.

Dit proefschrift, hoofdstuk 4.

3. In de plattegrond van het Marsveld is noch sprake van een negatieve utopie noch van een zinloze vormwil, maar van een configuratief, plaatselijk variabel ontwerp, dat zich, zonder totaal verkavelings- of verkeersstelsel gevestigd op de aarde, meet met de hemel.

Tegen: M.TAFURI, Progetto e Utopia, hfst. 1 (1973, Ned. vert. Ontwerp en Utopie, 1978); ID., La Sfera e il Labirinto, deel I, hfst. 1 en 2 (Eng. vert. The sphere and the labyrinth, 1989). Dit proefschrift hfst.1 en 4.

4. Het configuratief ontwerp nuanceert de chaos die grote steden zo goed past.

M.A.LAUGIER, Essai sur l'architecture, 1752.

5. Voor de architectuur is de plattegrond de enige grond; maar in de plooiën van de stadsplattegrond blijft de natuurlijke grond.

Dit proefschrift, hoofdstuk 2 en 4. Zie ook J.RYKWERT, The idea of a town, 1976.

G. DELEUZE, F. GUATTARI, Mille Plateaux, 1980.

6. Willen het classicisme en het modernisme vitale tradities zijn, dan moet het eerste in de eeuwige terugkeer die het is toegedaan een vrijer, vrolijker *verschil* maken, en het tweede van de onophoudelijke vernieuwing die het verlangt geen nostalgische maar een verrassende *herhaling* maken.

Voor het 'vrije' verschil en de 'complexe' herhaling als krachten in o.m. de esthetica en de filosofie: G.DELEUZE, Différence et Répétition, 1968. Over het nostalgisch, onuitroeibaar functionalisme van het Nederlandse modernisme: H. VAN DIJK, R. DE GRAAF, ' "Vormgeving is amoreel", een gesprek met Carel Weeber', in Archis (1) 1990, pp. 28 - 32. En H. VAN DIJK, 'Het onderwijzers -modernisme. Van inspiratiebron tot ballast: de moderne traditie in Nederland', in Archis (6) 1990, pp. 8 - 13.

7. Nu Monumentenzorg het louter behoeden van de *vorm* achter zich heeft gelaten, moet ze zich van de weeromstuit niet gaan bekommeren om de *functie* van gebouwen die daarnaast nog iets historisch uitdrukken, maar zorgen voor de zin, die wordt uitgedrukt in de architectonische *uitdrukking* (te conserveren en restaureren), en wordt toegekend aan de historische *inhoud* (te interpreteren dankzij de uitdrukking). Dat impliceert dat monumenten in formele en functionele zin vooral *openbaar* gemaakt moeten worden.

A. VAN DER WOUDE, 'Onbeschermde stads- en dorpgezichten; naar een strategische monumentenzorg in de jaren negentig', in Archis (8) 1990, pp. 12 - 17. Zijn idee van 'oppervlakkige monumentenzorg' (nl. voor de openbare buitenruimte en de gevel) treft het probleem van de zin (uitgedrukt in het oppervlak) maar miskent het oppervlak van de plattegrond.

F. VAN VOORDEN, 'Het magnetisch veld van de geschiedenis.; de positie van restauratie opleidingen binnen de ontwerpdisciplines', in Archis (8), 1990, p. 32 - 37. Vooral p. 32: 'De totstandkoming, instandhouding, vernieuwing en vernietiging van genoemde objecten en structuren is afhankelijk van de functies die ten behoeve van de samenleving worden vervuld. De cultuurhistorische waarden zijn te beschouwen als afgeleiden van de gebruiksfuncties. Op de keper beschouwd zijn de gebruiksfuncties de dragers van de historische factor, en niet de materiële vorm, het gebouw of bouwwerk. Deze geeft "slechts" uitdrukking aan bepaalde aspecten van de cultuurhistorische waarde..' Maar het is niet slechts doch *vooral* de uitdrukking waarop het betoog van Van Voorden voortgaat.

8. Noodzakelijkerwijs verandert het denken over mobiliteit, maar recente plannen vergeten dat in de stad de beste verplaatsingswijze die van de *wandelaar* is. De wandelaar heeft de toekomst en behoeft een nieuw stadsontwerp, dat niet moet uitgaan van de voetgangersstraat of winkelpassage (op het slenteren gericht) maar van architectonische typen zoals de bomenlaan of de zuilengang, die, visueel aantrekkelijk en beschut, de doelbewuste wandelaar (náást flaneurs of 'joggers') ruim baan geven.

9. Nu bestuurders en ontwerpers van steden *public-private partnership* bepleiten voor markgerichte stadsontwikkeling, moet het idee van de markt niet worden geformuleerd als de plaats waar de commerciële concurrentieslag de ambtelijke bureaucratie vervangt, maar als een forum waar economie en politiek worden getoetst aan traditie en stijl van de stad.

10. Als er iets is waarin alle mensen gelijk zijn, is dat hun verbazing en, helaas, hun ergernis dat anderen anders zijn.