

-S. Carlo alle quatre fontane; de beweging van het hoofdgestel in de nis.



Frans Sturkenboom

Over Borromini's naturalisme

"Als een golf van kracht en licht..." Zo overkomt ons de Borrominiaanse architectuur. En zo willen we haar beschrijven. In haar beweeglijkheid de sfeer van een vitalisme. Als een verering van de natuur en haar elementen. Lichtend, krachtig, golvend, bloemrijk. Maar nog meer schuilt er in deze muzikale frase¹, te weten: het idee van een gelijkenis. Op de wijze van, *als* een golf. Een analoge beweging, wellicht een metafoor; een zwenking van de taal, wie weet een schijnbeweging. Dat dan is een *vraag*: hoe moeten we deze levendigheid begrijpen? Dit naturalisme? Deze bloeiende decoratie: kolossale zonnebloemen, bijen vuistgroot, uitbundige guirlandes en een regen van granaatappels? Vitaal, al te vitaal! Een bijna opzichtig nagebootste natuur, een zomer van surrealistisch formaat. En tussen al die stucen lover ook nog het kopje van een gevleugeld cherubijntje: het lacht ons ironisch toe... Welk weten dan, welke kennis verbergt zich in deze ironische gestiek, in deze mimiek van de mimosa? Wat brengt Borromini ertoe de architectuur te overladen met bloemen? Welke wil doet deze *fleurs du mal* ontluiken? Ziedaar al bijna een *hypothese*.

Dit dan is de *opdracht*: zich een pad banen door het opdringerig naturalistisch idioom, een genealogie uitzetten om het spoor van deze wil te volgen en hem te vangen in het tijdtapijt. Het tijdtapijt? Ja, daar waar renaissance en barok, classicisme en gothiek, waar ante, plene en post-modernisme, schering en inslag, nog steeds nijver weven aan dat beeld van de aarde, dat gelaat, de architectuur...

COME UNA OLA

1. De titel is ontleend aan een muziekstuk van Luigi Nono, "Come una ola du fuerza e luz", op het gelijknamige gedicht van Julio Huasi.

Een van de mooiste passages uit de tien boeken van Vitruvius verhaalt over de geboorte van de architectuur uit het licht, uit het licht van de zon. Deze passage beschrijft hoe men de wind-richtingen moet vaststellen om van daaruit tot een juiste ordening van de stad te geraken. Vitruvius beveelt hiervoor een bronzen zonnewijzer of 'schaduwtrekker' aan. In het vijfde uur van de morgen, zegt hij, markeert men dan het uiteinde van de door de staaf geworpen schaduw. Met een passer, steunbeen in het centrum van de gnomon, stiftbeen door het gemarkeerde punt, trekt men dan een cirkel. Wanneer in de middag de schaduw opnieuw de cirkel raakt, plaatst men een tweede merkteken. Met het eerste en tweede punt als centrum trekt men wederom twee halve cirkels met gelijke diameter. Hun punten van intersectie en de rechte daardoorheen alsmede door het centrum wijst ons het septentrionaal en meridionaal kwartier.

Ons interesseert nu niet hoe Vitruvius de gezondheid van de bijpassende winden, noordenwind en zuidenwind, of die van Oost en West, Favonius en Solanus, tracht te vangen om ze te verbinden met het welzijn van de mensen. Ons interesseert op de eerste plaats dat het zonlicht de aarde onmiddellijk raakt of in haar omissie, de schaduw, een zwarte lijn trekt. Met deze dialectiek van vol en leeg, van zwart en wit is namelijk voor eens en altijd het lichtschrift van het classicisme gestemd: de architectuur is er de *zoenplaats* van hemelrijk en aardvlak. Het licht is zonnewit, de schaduw is inktzwart en met deze grafiek schrijven Vitruvius en Palladio, Jones en, ja, Rossi hun tractaten.

Het tweede aspect dat ons interesseert is dat de stad en haar architectuur gesticht worden uit het licht als uit de orde van de dag; uit de cyclus van de zon, kortom uit een nauwgezet *gemeten* tijd. Het vijfde uur in de morgen en een uur x in de middag geven ons een kompas. De architectuur richt zich hier in haar figuren op als een strenge geometer en een precieze chronometer. Het slagen van de zoenplaats, het kosmisch geluk van de architectuur ligt nu besloten in de *perfectie* van dit contract tussen aardse ruimte en tijd van de zonnebaan.

Het is niet bekend of het handboek van de Romein Vitruvius of dat van de Vicenzer Palladio zich in de bibliotheek van Borromini bevonden. Voor wat betreft Palladio is dit echter zeer waarschijnlijk. Borromini's jonge jaren verraden een Palladiaanse inspiratie. Heel manifest is dit in het atrium van het klooster van S. Carlo. De kolommen hebben er dezelfde afwisselende bekroning van balk en boog die het Palladiaanse venster karakteriseert. Maar belangrijker is de grafiek van licht en donker die het vlak bevestigt als een spel van vol en leeg. Toch moeten we zeggen dat het juist wat dit klassieke licht betreft een uitzonderlijk werk is in het Borrominiaanse oeuvre. Het eerste en laatste zou men kunnen zeggen. Want de architectuur van Borromini is niet dit met de zon te meten object. Zijn architectuur is misschien wel kosmisch, maar dan in de zin van een *gevallen ster*. De architectuur heeft voor Borromini een eigen schijnsel, een schijnsel dat haar losmaakt van de aarde, een licht dat haar in haar omgeving isoleert. De architectuur van Borromini is een architectuur die *oplicht*. De tijd van deze architectuur is niet de tijdspeze van 's morgens tot 's middags, nee, ze is het niet te meten moment waarop de architectuur opstaat, opkomt, als een zich differentiërend licht, een colorisme.

Om dit effect te bereiken moet Borromini een lichtmachine construeren. Om daarmee het zonlicht, het natuurlijke licht te leiden, te misleiden, het te dwingen zijn stralen te buigen en niet langer direkt op de aarde te vallen. Het licht zal strijken en scheren, ja zelfs stijgende stralen vormen!

DI FUERZA E LUZ

In S. Giovanni in Laterano verdeelt Borromini het nu diffuse licht in twee momenten: een regelmatig licht in het middenschip en een in traveeën afwisselend licht in de eerste zijbeuk. Vervolgens differentiëert hij de vlakken van de tussenliggende pijlers in rechte en holle. In de 'interferentie' van deze twee lichtvormen die beide hun eigen ritme hebben en door de afwisselende raking op hol en vlak vormt zich zo een zeer complexe sequentie van licht-donker-schakeringen. Ritmisch begint de architectuur te zingen, ja rond te zingen in en van haar eigen licht, een zuiver architectonische materie.

Nog sterker ontwikkelt dit licht zich in S.Ivo della Sapienza. Vanuit de kapel daalt uiterst traag een sneeuwlicht neer van zulke hoge tonen dat de laatste resten van de klassieke compositie (kolommen gereduceerd tot dunnen pilasters, de tamboer verminderd tot de belachelijke proporties van een attiek) oplossen en het tonale spel nog slechts het trage ritme van de geleding doet uitkomen: het organisme verdwijnt in een lichtende cadens. En hoor wat dit uiterst genuanceerde spel van lichteffecten teweegbrengt in de gevel van het Oratorium van de Filipijnen wanneer Argan het bezingt: "Voor de voorkant van het klooster van de Filipijnen had de kunstenaar een frontaal zicht gedacht; maar juist hier waar de ruimte wijder en gastrvrijer was (dan bij het Collegio di Propaganda Fide, F.S.) vervlakt het reliëf, komen de lege vlakken aan het oppervlak; de lichteffecten spelen in een verzacht gamma, het ritme is bewogener en vloeiender. De hele gevel ontwikkelt zich in een zachte curve, bijna lijkt ze zich terug te trekken uit de tegenover liggende ruimte. Het sterkste donkere accent vindt men beneden in de nissen van de eerste orde die verder terugliggen dan de ramen erboven, beide ingelegd in een cassettering die ontstaat in de verdrievoudiging van de orde. De lege vlakken van de ramen worden zo naar voren en naar boven gedrukt voorbij de kapitelen en tegen de middelste kroonlijst. Hier komen alle bewegingsaccenten samen als golven die breken op de oever; en met ongelooflijke 'vrijheid' worden de raamlijsten boven de kapitelen geplaatst om zo onherroepelijk de statische coherentie van de gevel te breken. Verder naar boven, in de tweede orde, herneemt het ritme zich in een meer ontspannen en voor het licht opener verloop. Om boven de laatste kroonlijst te eindigen in de 'capriccio' van de bekroning. Het verschillende ritmische verloop van de twee ordes is geregeld rond de centrale as: beneden een smal convex vlak dat dient als scharnier voor de twee vleugels van het front, boven is er de afgeplatte concha van de nis die de lichte vlakken opent en doet uitzetten."²

Een complex spel dus dat definitief breekt met het evenwichtige donker/licht van het classicisme. Maar welke krachten tekenen zich af in dit licht? We hebben gezien dat in het classicisme de architectuur verschijnt als een zoenplaats tussen hemellicht en aardmaterie. In een contract van perfectie. Welnu, het was onvermijdelijk dat deze architectuur bezet zou worden door ideale krachten, dat het kompas een kompas voor de mensen zou zijn, de zoenplaats ook een verzoenplaats tussen goddelijke hemel en menselijke plek, dat de architectuur er verbonden zou worden met het lot van de wereld. Dat de tijd van het gaan van de zon de tijd van de gang van de mensen zou zijn en dat de architectuur daartussen als ideale spiegel zou fungeren, als een ideaal teken en het teken van een ideaal. Zo werd de driehoek van het fronton ook het voorhoofd van de mensen en schreef het spieglspel van de heliografie nog slechts menselijke verhalen. De klassicistische architectuur heeft zichzelf bestemd om een zoenoffer te zijn, zichzelf te offeren voor het geluk van de wereld. De aardse krachten hebben het er gewonnen van het licht van de architectuur.

Voor Borromini is het net andersom gegaan. Hij kon alleen ná (naast) het classicisme verschijnen, is begonnen met de resten van genoemd geluk, begonnen de architectuur te overladen met symbolen die verwezen naar het lot van de wereld, religieuze, politieke, morele. Voorts heeft hij het licht van de natuur misleid en er een demiurgische machine van gemaakt, een architectonische artefact. Daarmee heeft hij de symboliek, de taal van het ideaal en de idealistische taal doen smelten en haar omgevormd tot een lichtend reliëf. Om zo als alchemist de architectuur haar eigen zon te schenken. Als een echte Phosphorus (de morgensster) heeft hij de architectuur willen ontsteken als een *wil tot schijnen*.

Kom nu, vuur!

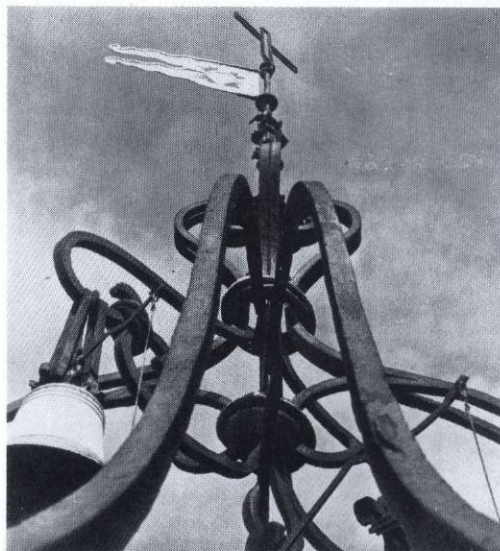


-S. Carlo; hoofdstel, bogen en gewelf.





Alle foto's zijn van Paolo Portoghesi. Hij heeft Borromini's architectuur prachtig vastgelegd...



-Klokketoren van het klooster van de Filipijnen; verbeelde vlammen.

KRACHT

Als de morgenster heeft hij de architectuur van de aarde willen losmaken. Doch dit vereist virtuose techniek! Moet men hier immers niet de kracht van de zwaarte tegenspreken. Welk een raffinement is hiervoor nodig zal men zeggen. Zeker, maar toch is de oplossing die Borromini voorstelt eenvoudiger dan we zouden denken.

Als wij ons uitgangspunt nemen in de materie dan moeten we zeggen dat de architectuur een kunst is van het uitdagen en overwinnen van de zwaartekracht. Klassieke geesten hebben daarbij hun voorbeeld gezocht in de natuur. Een stevige architectuur die ook een hemel wil dragen dient te staan als een boom. Een acanthus bijvoorbeeld, waarvan men de bladeren nog herkent in het korinthisch kapiteel. Haar kracht lag ook in de juiste proporties: zoveel delen meer lover en zon te dragen, zoveel maten dikker de stam. Of de klassieke kolom haar kracht echt ontleende aan een goed gedimensioneerde materie of juist aan een mooie verhouding zullen we nooit weten. Wel kunnen we in het tractaat van Vitruvius lezen hoe het probleem van de natuurlijke sterkte ondergedompeld en opgelost wordt in prachtige mythische beelden van de oorsprong van de ordes, in een antropomorf beeld: Dorisch is sterk en mannelijk, Korinthisch slank en vrouwelijk. Ionisch komt van Ion, een jonge strijder. En de Kariatiden dragen hun straf verheven, het hoofd rechtop. Allen staan ze, deze lichamen, als heliotrope bloemen naar de zon, hun voeten stevig in de aarde, mooi topisch gedeeld als vorm en stof, licht en materie, beeld en kracht. Ja kracht is misschien reëel en stoffelijk, maar kracht is meer nog een sprekend beeld, een kwestie van beeldspraak, van metaforiek!

De 17e eeuw heeft deze metafoor als beeldspraak willen doorzien. Nu kan men er, als natuurkundige, natuurlijk met botheid op reageren en dit beeld van proportionale sterkte afdoen als een dwaling.

Galileo heeft dit gedaan (in de beroemde passage met de twee botten³). Men kan achter ook een veel geraffineerder natuurkunde uitdenken waarin het spiegelspel van de natuur bevestigd wordt als een irreëel krachten spel en voor deze bevestiging de techniek inzetten als een reëel medium. Daarmee affirmeert men het verschil tussen beeld en realiteit en grijpt men beide problemen aan waar ze liggen. Voor het beeld ligt dat probleem in het metaforische karakter. Immers, als de architectuur toch meer een beeld van schone natuurlijke kracht is dan een beeld van reële natuurkundige kracht, dan kan men beter zoeken naar de genese van de schoonheid, naar het mooie ding, dan naar de juiste afbeelding van een geproportioneerde kracht. Zeker, men moet het metselen en spannen van de boog niet verleren - integendeel - maar het raffinement van de schoonheid ligt toch in de finesse van de stuc. *Belangrijk* is dan te zeggen: actie is reactie -

2. Giulio Carlo Argan. In zijn opstel "Borromini". Het citaat geeft mooi de grote affiniteit en accuatesse weer waarmee Argan Borromini's architectuur benadert heeft. Onder de vele biografen en historiografen van Borromini is Argan de grootste. Alles wat hij over hem geschreven heeft is nu gebundeld te vinden in "Opere di G.C. Argan", deel 2: *"Immagine e persuasione, Saggi sul barocco"*, Milaan 1986 (Feltrinelli). Andere studies die voor de totstandkoming van dit essay van belang geweest zijn: Hans Selmayr, *"Die architektur Borrominis"*, München 1939 (Piper & Co); Christian Norberg-Schulz, *"Architettura barocca"*, Milaan 1979 (Electa). Verder noem ik de verspreide opstellen van Tafuri die zonder meer behoren tot het beste wat er over barokke Borromini geschreven is. In tegenstelling tot vrijwel de gehele Borromini-literatuur ziet Tafuri Borromini's architecturen niet als homogene objecten of ronde organismen maar als een universum van breukjes. Zie o.a.: *"Studi sul Borromini"*, Rome 1967 (Luca ed.).
3. Galileo Galilei, *"Discorsi à due nuove scienze"*, (1638). Het betreffende fragment vindt men ook in: Liane Lefavre, Alexander Tzonis, *"Theorieën van het architectonisch ontwerpen"*, Nijmegen 1984 (S.U.N.).

natuurlijk! - maar nog geen architectonisch koppel. Nog *belangrijker* is te zeggen: de verbeelding is actief dus niet reactief, dat is wellicht minder natuurlijk maar toch een reden om het beeld van een natuurlijk geschilderde kracht niet met ressentiment te behandelen. Meesterlijk is dan te zeggen: laten we dit natuurlijk masker dragen en waarlijk overdrijven, de krachten opvoeren, forceren, ja een tour de force, een krachttoer uithalen, want alleen dan is er kans dat de krachten keren, dat men het natuurlijk idioom ontkracht en dat daar wat kiemt, dat de kiemkracht van de schoonheid, van de architectuur hier komt en overwint. Meesterlijk is dat te zeggen want *belangeloos*, immers niet te meten met belang is haar komst.

Willen we dit zien dan verplaatsen we ons naar S. Carlo alle quattro fontane, het kleine kerkje in het hart van Rome waar Borromini zijn loopbaan als zelfstandig architect begon. In het interieur toont het beeld van de natuur zich dan behalve in de decoratie vooral in de verticaliteit van de kolom als een verbeelde overwinning op de zwaartekracht. Ze staan stevig, deze boomkolommen. Naast dit klassieke motief voert Borromini nu een horizontaal in. Hij plaatst de kolommen namelijk in elkaar overlappende groepen zodat zij een vertragend en versnellend ritme vormen. Voorts bekroont hij ze met een doorlopend hoofdgestel en onderbreekt daarmee de logica van de bogen die direct op de kolommen zouden moeten steunen (continuïteit in de kracht-afvoer). Op bijzondere, door planimetrische en perspectivische redenen ingegeven plaatsen laat hij het hoofdgestel terugdeinzen en de wanden uitbollen. Daarmee ontwikkelt hij het idee van dilaterende en contracterende krachten. Het beeld van een dragend gestel wordt in de elliptische beproevingen aangetast. Wanneer de bogen dan ook nog torderen op hun zwaarst belaste plaats lijkt het ideale beeld van zwaarte wel bedwongen. De kracht van de materie maakt nu plaats voor een kracht van de ruimte: centripetale en centrifugale ruimte, evasie en invasie. Diastole, systole, há want het beeld van de *natuur* is nog niet bedwongen. Sterker, wat zich aftekent is een vitaal, meerdimensionaal pulserend *organisme*. Een kloppend hart. Belangrijker dan deze organische ruimte is echter de wijze waarop men haar moet waarnemen. Het idee van het organisme wekt de indruk, ook bevestigd in de compactheid van de ellips van de koepel, dat de ruimte in één blik te overzien zou zijn. Niets is minder waar! Deze indruk verwijst nog steeds naar het idee van de ellips als een perspectivische ruimte waarin alles naar het verdwijnpunt van ons oog vlucht. In S. Carlo is hiervan geen sprake. Naast de lengte-as van de ellips, die ook in het grondvlak traceerbaar is, krijgen ook de breedte-as en de verticale as nadruk. De breedte-as vindt zijn bevestiging in twee holle altaarnissen waarin de schikking van de elementen en de verdwijning van de vluchtende cassetten van de concha achter het fronton een perspectivische illusie bieden. De lengte en breedte-richting beginnen elkaar nu te modificeren. In beide gevallen is er eerder sprake van een radiaal dan van een centraalperspectief. Het oog wordt zelf onderworpen aan centripetale en centrifugale krachten. Het is gedwongen te bewegen en raakt verward in de lijsten, balken en bogen die als krachtlijnen oplichten. De mogelijkheid voor de blik een conclusie te trekken, een mogelijkheid die alleen met het centraalperspectief en daarmee de sluiting van het organisme gegeven was, vervalt en daarmee ook het overzicht van de distributie van de ruimte. Zelfs het evenwichtige spel van de massa's wordt geofferd aan de nerveuze aanwijzingen van de structuur. Bij het volgen van de lijnen wint het oog aan plezier in capriolen en buitelingen, halve bochten en arabesken die steeds

ook naar zichzelf terugkeren om zo iets te omcirkelen, een enkelvoudig motief, een enkel orgaan om het zo maar te zeggen waarvan echter de organiciteit verdwenen is in de verwondering over het motief als een mooi ding in zich, una bella cosa!⁴

Dwalend oog, verwonderd oog, het spel van nerven en spieren ontdoet zich zo van zijn diepte, het organisme wordt ornament, een verzameling lijntjes en spullen waarvan alleen de mooie vormen tellen. Krachtig is deze wil de architectuur als oppervlak te veroveren op de diepzinnigheid van de natuur, deze wil om het architecturale oog na al die turbulenties te laten eindigen in een stase van de blik, het te doen opgaan in de onzinnigheid van het zien. Maar prachtig ook het begin van deze ontarding in de dubbelzinnigheid van de krachtlijnen als natuurlijk motief, een motief dat door een sterke en fluxe zwenking van zijn natuur ontdaan wordt. En dat alles opdat het komt, dat mooie ding, de architectuur.

Drie gedachten spelen dan met de kracht: 1. Zij is reëel, reële zwaartekracht en aan te vatten met reële techniek. 2. Zij is een beeld van natuurlijke krachten. Deze vat men aan met bijzondere techniek, te weten de verdere verbeelding van het hele organische arsenaal. 3. Pas in deze hypertrofie van het organisme ontardt het oog in de waanzin van het zien. Hierin daagt dan een derde kracht, een vitale stijgkracht, namelijk het lichter maken van de architectuur door haar van haar gewicht van natuurlijke inhoud te ontdoen. De virtuose techniek die daarvoor nodig leek is dus even eenvoudig als geestrijk: het beeld van de kracht zolang opvoeren totdat het in een veelheid en snelheid van lijnen opgaat. Een wil het schouwen van zijn beschouwend moment te ontdoen, een dwaasheid van het oog, een *wil tot zien*.

GOLF

Hoe tekent deze wil zich in de gevel, het buiten? En wat is de relatie van dit buiten met het binnen, het interieur? Twee vragen en beide heeft Borromini ze uitgewerkt in het idee van de golf. Een golf kan romantisch zijn en uitsterven of expressionistisch en opbruisen. In beide gevallen is ze onderworpen aan het idee van een oorsprong, stervende of juist in alle hevigheid een laatste maal verschijnend. Er is echter ook een 'neutrale' golf en daarin spelen andere krachten, niet die van het innerlijk als oorsprong maar die van het vlak als neutrum, een golving, schwung of swing. Maar ook hier blijft de natuurlijke gelijkenis bestaan en schrijft men met het idioom van de natuur: een kabbelen bijvoorbeeld.

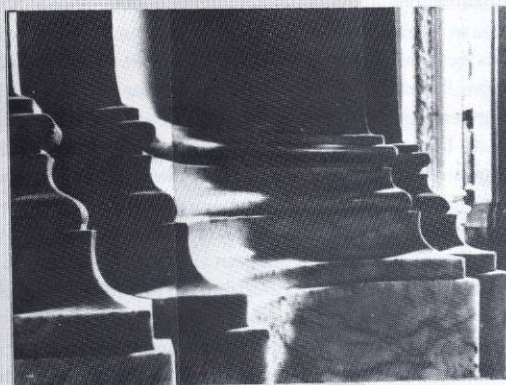
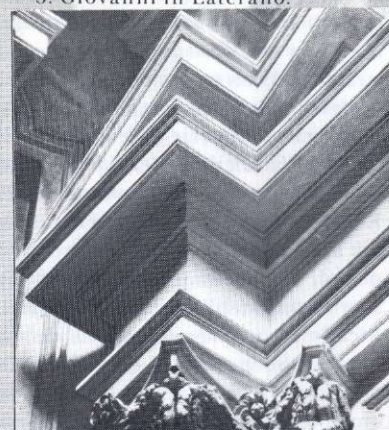
Hoe moeten wij Borromini's golven nu typeren? Veel auteurs hebben in zijn gevels een prefiguratie willen zien van de moderne architectuur. En juist ook door de relatie met het binnen: men ziet dan de golving van het buiten als een expressie van de bewegingen binnen. Men zou dan kunnen denken aan de expressionistische gebouwen van Mendelsohn waarin de expressie zich inderdaad voordoet als een continuïteit tussen binnen en buiten: alsof de intieme natuur van het binnen, de intimiteit van de mens in de gevel een laatste moment naar buiten klotst om zich staande te houden in het artificiële domein van de stad. Deze beweging verschilt niet zo sterk van dat andere modernisme waarin binnen en buitenruimte geheel homogeen worden en de gevel zichzelf wegcijfert als een transparant medium⁵. Eenzelfde continuïteit zou dan ten grondslag liggen aan de golvende gevels van Borromini: convexe en concave bewegingen zouden verwijzen naar de levendigheid van het organisme binnen, er zou sprake zijn van een homogeen ruimteconcept. Brandi en Norberg-Schulz spreken zelfs van causaliteit: een centrifugale ruimtekraft binnen brengt ons buiten een bolling. De barokke ruimte wordt dan een *res extensa*, homogeen, zonder barsten of scheuren.

Voor een gewone bezoeker is het moment van oorzaak en gevolg echter nooit waarneembaar. Zeker, het beeld van een gelijkenis dringt zich op maar wanneer men de planimetrische beweging van binnen- en buitencontour volgt blijkt dat er geen enkele continuïteit bestaat, dat er geen lineair verband is. Nooit vinden de bewegingen van de gevel een noodzaak in ruimtelijke of constructieve bepalingen van het 'organisme'. De causaliteit is een kwestie van mime, een kunst van het simulakrum.

Interessanter dan de constatering van deze breuk is echter de architectonische problematiek waarnaar zij verwijst, te weten de zelfstandigheid van twee golvende momenten als verwijzend naar hun eigen *ruimte*. Het binnen verwijst naar de vraag van de *typologie*: bestaat er een formeel concept dat eigen is aan een gebouwtype? Het buiten verwijst naar de stad, minder een morfologisch probleem dan een vraag naar het silhouet en het ritme van de wand. Bij S. Agnese speelt hij met het moment van wand en silhouet een knap spel⁶: hij voegt de kerk met twee tussens-tukken in het stedelijk weefsel in, bevestigt daarmee de wand maar laat vervolgens de gevel terugdeinzen zodat de koepel naar voren schiet en met de eigen klokketorens en de belvederes van het aangrenzende palazzo Pamphili een ritmisch spel van verticalen ontwikkelt dat tegelijk de hemel wijst en de wand kracht geeft.

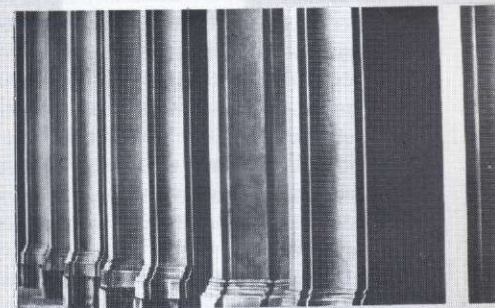
Het stedelijk en typologisch moment bevestigen zo de onafhankelijkheid van binnen en buiten. Zoals wij nog zullen zien lossen de golven binnen de typologische fixatie van het barokke tijdperk op: in de genese van het formele concept van de plattegrond ontwikkelen zij een swingende typologie. Buiten geeft de golf de stad meer schwung. Weinig is daarmee echter nog gezegd over het natuurlijk voorkomen dat beide golven behouden. Hierin speelt het vraagstuk van de *genese* van de vorm. Dit probleem is complexer dan dat van de stad en de typologie: juist hier ontstaat de gelijkenis tussen het binnen en het buiten. Zoals gezegd kan deze gelijkenis treffend zijn (S. Carlo, S. Maria dei sette dolori), misschien zelfs een gewenst toeval, echter nooit een noodzaak. Deze gelijkenis komt voort uit het feit dat beide (de gevel en het binnen) hetzelfde *type* planimetrische genese kennen. Hierin speelt echter een heel ander probleem dan dat van een mogelijke formele overeenkomst tussen binnen en buiten, namelijk dat van de samenkomst van natuur en wetenschap. Borromini stelt zichzelf namelijk de opgave de mathematica een natuurlijk, een naturalistisch beeld af te dwingen. Hij doet dit door de meetkundige, geometrische figuren die als basis voor de plattegrond dienen zolang over elkaar te leggen of in elkaar te schuiven - ruiten, cirkels, ellipsen - totdat zij een natuurlijk motief vormen, hetzij een frenetiek lijntje, hetzij de regelmatigheid van een bloem. Geometrie is dan niet langer een ideale figuur van de natuur en natuur niet langer inhoud of idee van een ideale meetkunde. De natuur verschijnt als het produkt van de mathematica. Wetenschap en natuur verhouden zich dan als volgt: wetenschap is dol op natuur maar haar wrede lot is dat ze haar eigen ideale wetten eindeloos moet perverteren en metamorfosen wil zij zich het mooie gelaat van de natuur aanmeten: een golf betekent dat men eindeloos moet cirkelen vanuit verschillende punten, een bloem het eindeloos verdraaien van vierkanten. De natuur verleidt de meetkunde tot een dergelijk spel, moedigt het aan door in haar eigen metamorfosen ideale figuren achter te laten: kristallen, schelpen. En zo vormen driehoeken en sterren, golven en cirkels wederzijdse vluchtlijnen. Deze kunst is echter absoluut ingetogen. Nergens een exces (zoals in de roccoco). De architectuur zoekt het ontraceerbare moment waarop de geometrie en de natuur elkaar het dichtste naderen, zoekt het *kleinste* verschil, het moment waarop men de bloem-natuur afsnijdt als een niet langer reëel maar talig motief, een produkt, een artefact. Het kleinste maar *onophefbare* verschil, een kwestie van beheerst tuinieren.

-Detail in een van de laterale kapellen in S. Giovanni in Laterano.



-S. Giovanni; peiler van de hoofdbeuk, detail. Oplichten van de architectuur.

4. Een lichaam zonder organen zou men met Deleuze en Guattari kunnen zeggen. Deze auteurs hebben in hun gemeenschappelijke studies het organische tot thema van onderzoek gemaakt. Voor hen is het organisme een kwestie van de organisatie van de aarde. Daartegenover stellen zij de kunst van het 'ont-aarden' (deterritorialiseren) en het daarin bereiken van een 'lichaam zonder organen'. Deze kunst is niet zozeer gericht tegen de organen als wel tegen het organische. Kunst is daaruit een vluchtlijn te traceren, een lijn van 'anorganisatie'. Het probleem is niet dat van orde en chaos maar dat van het 'vlak van consistentie' dat men met deze vluchtlijnen moet tekenen; een kosmisch samengestelde chaos of Joyciaanse chaosmos. Zie: Gilles Deleuze & Felix Guattari: *'Capitalisme & Schizophrénie I & II, l'Anti-Oedipe'*, Parijs 1972, & *Mille Plateaux*, Parijs 1980 (Minuit).
5. Het is dan ook niet vreemd dat Mendelsohn de stap van een klotsende naar een meer gelijkmatige continuïteit vrij geruisloos heeft kunnen maken.
6. Althans in de tekeningen die Borromini hiervoor gemaakt heeft. Dit stedelijk spel is door Tafuri gereconstrueerd (zie noot 2).



-S. Giovanni; peilers van de hoofdbeuk. Ritme van het licht.

Bezoeken we nog eens S. Carlo om alles in zijn samenhang te bezien. Men kan dit kerkje nooit frontaal naderen. Het ligt op de hoek van een kruispunt van twee smalle straten. Vanuit de twee straten worden twee stedenbouwkundige motieven ontwikkeld. Nadering uit de ene straat betekent zicht op de hoektoren, bevestiging van het kerkje als een monumentaal moment, een spil in de stad. Vanuit de andere straat doet de gevel zich van verre voor als een lichtend motief en een kleine rimpeling in de gevelwand. Komen wij dichterbij dan metamorfoseert het spel met het stedelijk accent in een swingende architectuur. In deze nadering wint de golf aan dynamiek. Bij zonnig weer draagt ook het *chiaroscuro* daaraan bij: het donker licht is geen kunst van het evenwicht maar een vergroting van de amplitude. En wanneer wij uiteindelijk voor de gevel aankomen schiet onze blik omhoog langs de rijzende kolommen, ontmoet onderweg deze stenen golving om te eindigen in het silhouet dat naast een verdwaalde wolk een door wind bewogen sluier lijkt. Dáár gaat zij op in een tactiele golf van licht.

Wanneer wij binnentreden in de langwerpige ruimte van het interieur golft ons een treffende gelijkenis tegemoet. Het binnen stelt echter in eerste instantie de typologische vraag van de barok: is een langwerpige plattegrond bij uitstek geschikt voor de nieuwe eisen die de liturgie stelt (de mis moet ritueel én spectaculair zijn) aan het gebouwtype kerk, m.a.w. moet het formeel concept een bemiddeling zijn van tempel en basiliek? Nee zegt Borromini en plaats de ellips die de barok gekozen had als het ideale antwoord op het typologische probleem in de nok van het kerkje in plaats van het te gebruiken als plattegrond. De vraag naar het langwerpige is onbelangrijk, veel interessanter is de typologie te beproeven in het genetische spel van natuur en geometrie, om zo de flexibiliteit en het a-typische te raken. En daarin is de golf in haar planimetrische afdruk een welkome figuur.

We weten nu dat de correspondentie tussen golf binnen en buiten een simulakrum is. Het buiten is geen produkt meer van het binnen noch vice versa (bevestigd in hun planimetrische genese: binnen uit rechte en ellipsen, buiten uit zuiver cirkels). In beide golven speelt het idee van het lossnijden van het beeld van haar oorsprong, liefst zo dicht mogelijk bij de bron, de steeds terugdeinzende in de kruising van geometrie en natuur. Zo is de wil tot zien een *wil tot snijden*. Men snijdt en scheidt het binnen van het buiten, men snijdt en scheidt het beeld van haar natuur. En het is juist in deze snijdende techniek, in deze scherpe kunst, in hun bevestiging, dat men de architectuur vraagt:

"Je moet komen..."

GUIRLANDE EN STER

Als een golf van kracht en licht dan. Het licht en de kracht behoren het oppervlak als taal van de architectuur. De golf geeft ons het idee van de genese van deze taal als een wil tot snijden. Kracht was niet alleen beeld van zwaartekracht of contractie maar ook kiemkracht van het beeld, een wil tot zien. Licht was niet alleen zonlicht of strijklucht, maar ook een oplichten van de architectuur als een wil tot schijnen⁷. In hen allen ziet men het naturalisme als een talig moment, als een moment van de schijn waarin de natuurlijke habitat van de architectuur verloren gaat. In dit verlies ligt echter een mogelijke aankomst van de architectuur besloten, een architectuur als zingend van zichzelf...come una ola di fuerza e luz. Hierin speelt een toekomst van het architecturale leven. In dit idee van toekomst speelt echter ook het idee van geschiedenis, van het geheugen van het architecturale leven.

Hoe ligt hun verhouding? Dit kunnen we zien in de kunst van de decoratie zoals Borromini hem beproefd heeft. Borromini heeft de geschiedenis geëerd en geadoreerd. Hij heeft dit gedaan met humor. Hierin spelen de machten van de fout. Kijken wij bijvoorbeeld naar de structuur van de orde in het interieur van S. Carlo. Stelt u voor, een concave architraaf, dat kan gewoon niet, daar ook nog een krom tympanon op plaatsen is ronduit om te lachen; het holle gewelfkwart van de concha van vierkante cassetten voorzien, dat is vragen om verwrongen lijnen; maar de grimas van dit geheel te omlijsten met een getordeerde



-S. Carlo alle quatre fontane; gevel.

7. Het idee van de aarde als een strijddomein van aardse en ontaardende krachten is van Nietzsche-Deleuze. Zie: Gilles Deleuze, *"Nietzsche et la philosophie"*, Parijs 1962 (P.U.F.). De wil kiemt altijd in een verhouding van twee krachten. Bachelard heeft voor de verbeelding van dit krachtenstrijdperk een typologie van de wil ontwikkeld: *"La terre et les rêveries de la volonté"*, Parijs 1947 (Corti). Een bijzondere wil ontkiemt wanneer de aarde de verbeelding geen weerstand meer biedt en er een 'stijgende psychisme' ontstaat, een wil tot vliegen. Bachelard herkent deze in alle, wat hij zelf noemt, 'manicheïstische bloemen', Shelley, Poe, Nietzsche, Baudelaire, Novalis, Rimbaud. (*"L'air et les songes"*, Parijs 1943 (Corti)) Borromini moet tot deze familie gerekend worden.
8. Vgl. Jean Baudrillard, *"L'échange symbolique et la mort"*, Parijs 1976 (Gallimard), blz. 79-82.



-Accademia di S. Luca; de galleria.

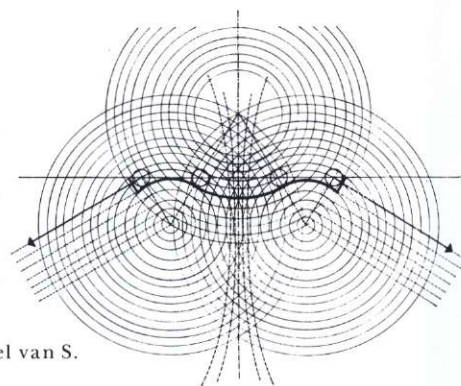
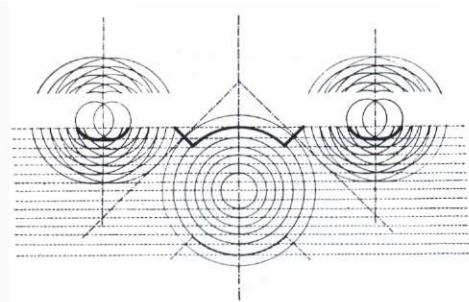


-Het klooster van de Filipijnen; gevel.

boog als een sarcastisch aureool, dat is de duivel verzoeken en ronduit vloeken. Pure ketterij zoals Bernini opmerkt. Weinig gevoel voor humor! Want het is toch kostelijk hoe Borromini deze structuur, deze oude code van zijn realiteit ontdekt. Ook bijvoorbeeld in de binnenplaats van het oratorium van de Filipijnen: de syntaxis van de elementen wordt hier wel erg ironisch: het klassieke hoofdstel - architraaf, fries, kroonlijst - dat slechts van het kapiteel gescheiden hoort te zijn door een abacus, wordt opgetild, de afstand tussen beiden monsterlijk vergroot, zodat daarboven het restant, een lichte kroonlijst met zwaar attiek, alleen nog zweeft. Vergogna!

Maar niet alleen de klassieke code, ook het maniërisme en de gothiek, allen vlotten zij in deze ether van zachtjes spottende of bespottende tekens. Gestiek van de lach: wat ooit structuur was is nu grimassend geheugen; wat ooit syntaxis was nu decoratie, glimlach; wat ooit verboden verleden, nu een gothische kwinkslag. Há, hallucinerend geheugen.

En dat geldt ook voor al die andere talen: symbolische, allegorische, en die van het ikoon. S.Ivo is er binnen en buiten mee overladen. Neem bijvoorbeeld die ster van de plattegrond. Maar is het wel een ster? Een bloem wellicht. In ieder geval een dubbele driehoek, een dubbele trinita. Vader, zoon en heilige geest, tweemaal! Maar ook een pontificaal embleem en, allegorisch, een ster van de verlossing. En tevens een verering van de meetkunde als een knappe wetenschap (S.Ivo della Sapienza is de universiteitskapel van het Rome van de barok en gewijd aan de beschermheilige van de wetenschap). Allegorische, emblematische en symbolische stemmen verdringen elkaar om één enkel motief te bezetten. En zo gaat het steeds: broodbergen, eikebladeren of palmtakken, niet duidelijk of hier wordt gesproken over natuur of over religie, of over beide. Welk een meerzinnigheid, welk een polysemie! Maar! Dat is de ironie ten top, is S.Ivo dan niet gewijd aan eenheid, aan de overwinning van de wetenschap op de spraakverwarring, is ze dan niet de babeltoeren die kroont op het dak? Zeker, maar ook de allegorie van Babel kent minstens twee interpretaties... Verloren dan die mooie ronde of vlakke tekens, de gothische driehoek - vader referent, zoon betekenaar en heilige geest als boodschapper betekenis - of het renaissancistisch rijk der analogieën. Nog mooier echter de anticipatie op de verloren toekomst van alle volle tekens, van tekens die door innerlijke noodzaak naar hun realiteit verwijzen. Dit beroeren van de toekomst bijvoorbeeld in de flora en de fauna, de bloemen en de bladeren, de vruchten en festoenen. De galleria van de Accademia van S.Luca: het is of de hoorn des overvloeds er voor een laatste maal wordt omgekeerd om de verloren natuur van het teken te vergoeden. Wat beneden neerhangt als een vreugdekrans, een feestgebaar, stijgt boven op naar een gevleugelde maar verscheurende medusakop. En zie die kolommen met hypervitaal kapiteel, de voluten spannen een doekje voor de overstromende abacus-ruitschaal, appelen, trossen druiven, denneappels en nog veel meer. Alles veel te veel, veel te echt, veel te levend. Het is alsof dit exces van stuc zijn tegendeel wenst te verkondigen: de dood, het kadaver van de natuur, voor eens en altijd beeld⁸. Vivat, crescat, floreat, maar wel natura morte! En daarbij, ze is niet eens decorum, omkranst geen waarde en geeft geen waardigheid. Of ja, haar eigen leegte. Guirlandes wikkelen en krullen zich om zichzelf als hun eigen rouwkrans. Kijk nogmaals daar achter tegen de muur: een wikkeling omhoog, een hangen omlaag, beide licht, daartussen een halfroond zwart vlak. Bijna Piranesi's beroemde altaar. In ieder geval: dood...én donker; leegte...én licht, daar daagt wat, mischien wel de architectuur. *De architectuur?* Men moet de bloem snijden om ervan te kunnen genieten, haar tegen het licht houden om haar schoonheid te zien. Meer bloemen moet men nog snijden om aan het idee van de snede te wennen, om de architectuur als techniek te leren en als artefact te huldigen. Oneindig rijk echter moet de mand met flora zijn die komt strooien om te verbergen, om het oog te misleiden als een *wil tot bedriegen*. En dat is in het geheel niet negatief: oneindig veel loof is er namelijk nodig om de architectuur te bedekken wanneer zij niet meer spreekt in de onmiddellijke nabijheid van de natuur, in haar bescherming, en om tegelijkertijd het graf van deze verloren realiteit van de architectuur te eren en te herinneren. Zóveel loof namelijk om het nu naakte, verblindende geheim van de archi-



-Planimetrisch schema van de gevelcontour van S. Maria dei sette dolori.

-Planimetrisch schema van de gevel van S. Carlino.

teetuur te verbergen, omdat nu de kans bestaat dat zij komt, de architectuur, als dat oorspronkelijke vuur dat zal branden, de ruimte zal verbranden en zichzelf verteren en alle verschil zal uitwissen, een antwoord dat de ruimte voor immer zal droogleggen. Nee kunt is dan dat geheim te respecteren, het verblindende raadsel te bedekken, een regen van granaatappels om de nabijheid te blussen.

Nog direkter kan dat, die vlammen laten terugdeinzen, door hen te verbeelden, zie daar boven op de klokketorens en Borrominiaanse tovermutsen, en verbeeldend de vlam te herhalen, en herhalend te verschillen van die oorspronkelijke vlam, die architectuur, te verschillen in de technè, de tectoniek, en zo de architectoniek, de architectoniek. Opdat ze niet komt, niet komt...

"En ze komt niet, ze legt ons niet droog..."

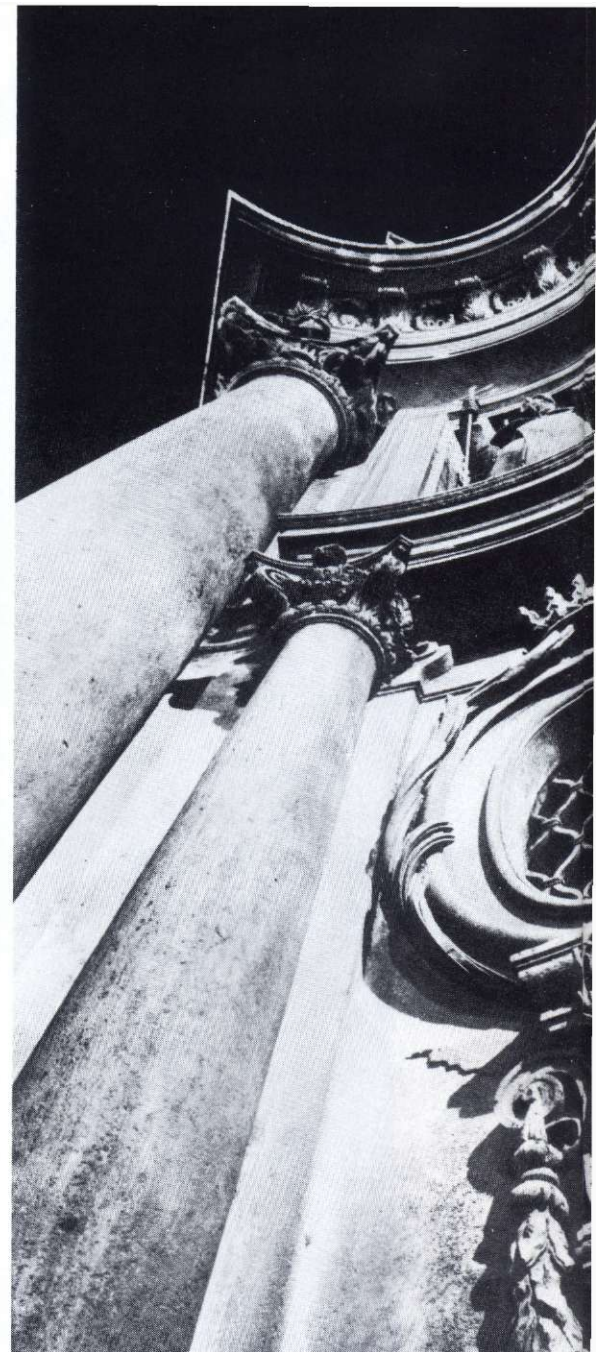
KRISTAL

En zo is de vraag naar het onmogelijke, *de* architectuur te laten komen als de oorsprong en oorspronkelijkheid, de eigen zin van de tectoniek, het was ook een onmogelijke vraag en een niet te beantwoorden eis. Want wat is zij, de architectuur? Zouden we dat weten, dan zouden we niet bouwen, niet meer bouwen... Vandaar, men moet het bedekken, dat raadsel, opdat het zichzelf niet oplost, men moet het omhullen met steen, met architectuur. Trefend zegt Dalco dat: de architectuur is een constructie om zichzelf te verbergen. En zo blijft zij een vraag en een teken, een vraagteken in het tijdtapijt, een efemeer moment in het oneindige gesprek van en met de architectuur. In het tijdtapijt waar zij zich verknoopt met andere lijntjes en vragen, de Borrominiaanse architectuur, een constellatie.

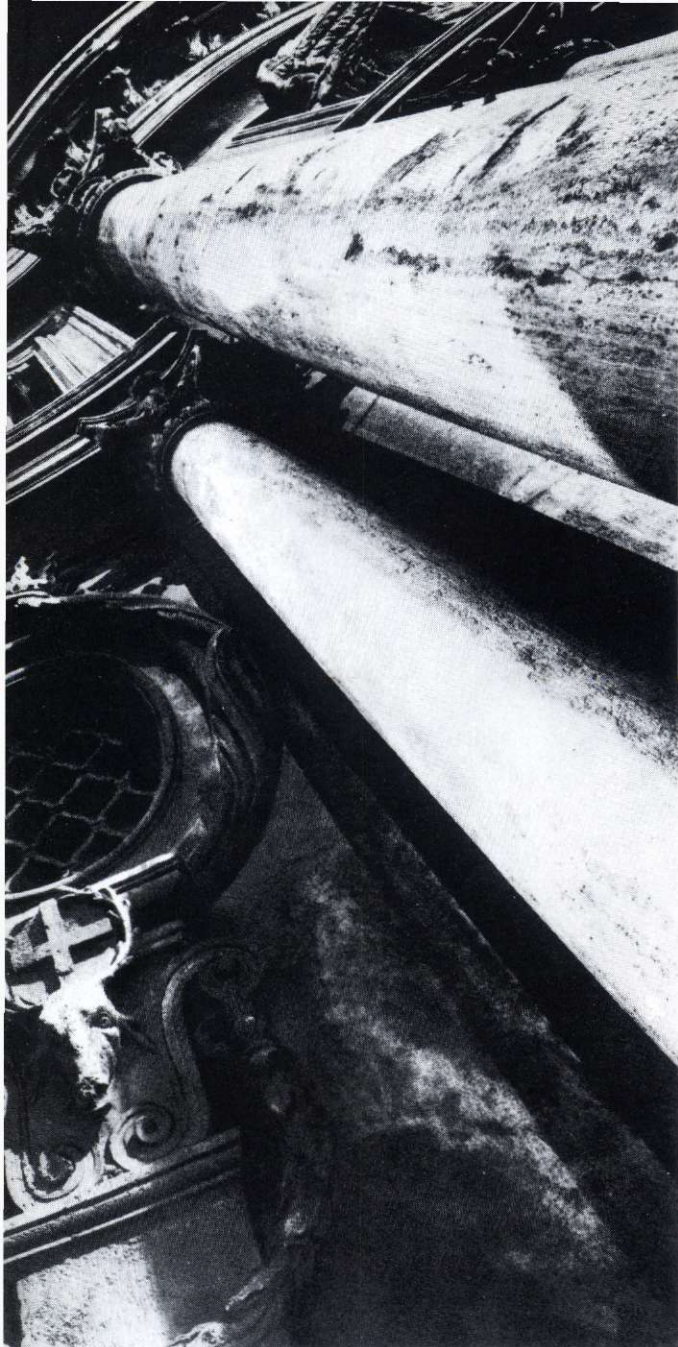
Welke lijntjes bijvoorbeeld?

Met het *klassicisme*. Het classicisme is een architectuur verknocht aan de aarde. Daar traceert het een echte geschiedenis, een oorsprong en vervolg. De oorsprong van de architectuur is er een ideaal object: een Platoonse idee of een aards noëma. Deze idealisering betreft de tijd als geschiedenis (de Griekse bouwkunst als een archetype), de ruimte als natuur (ideale proporties als harmonische fysica) of de techniek als primitief (Laugiers hut van takken als natuurlijke techniek). Deze ideale idee dient herschreven, zo dicht mogelijk benaderd te worden in ieder architecturaal object. Dat object moet er een spiegel of afdruk, liefst een getrouwe copie van zijn. Ieder classicisme meet de geschiedenis naar het welslagen van deze onderneming. Voor Vasari was Michelangelo zo een held, hij wedijverde en overtrof zelfs de klassieken. Voor neo-klassicisme Winckelmann was hij juist daarom object van ontarding en verval. En zo moest voor het classicisme barokke Borromini, die Michelangelo als grootvader van zijn architectuur eerde, wel verschijnen als dwaling en vergissing, een bizarre en capricieuze ontarding, een wereld en wortel op zijn kop.

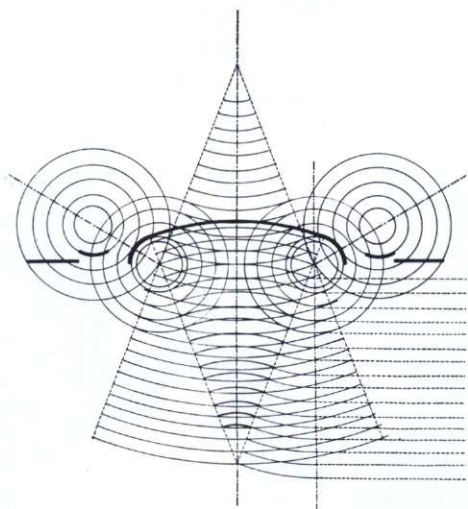
Toch heeft barokke Borromini nooit iets anders gedaan dan de uiterste consequenties te trekken uit wat zich reeds in de renaissance en het maniërisme voordeed, sterker bij wat zich reeds in die kiem van het classicisme voltrok. Hij heeft gezien dat wanneer het archetypische, het aardse noëma van de architectuur zoveel gevleugelde fenomenen kende, zo ver uiteen en zo verschillend, zoveel interpretaties en zoveel nabootsingen, dat zich in die beelden wel eens evenveel oorsprongen zouden kunnen



9. De barok wordt vaak gezien als het tijdperk van de melancholie. Walter Benjamin ziet haar als het tijdperk van het Trauerspiel. De melancholie is dan allegorisch (zie: Henk Hoeks, *"Trouw aan de dingen"*). Wanneer de melancholie zich ontdoet van de allegorie, de verloren tijd overwint, vormt zich het concept van een 'Malinconia felix', zoals Pieter Jan Gijsberts beschrijft voor de schilderijen van Adriaen Coorte (zie: *"Het in zijn nu verblijvend hier"*). Beide stukken zijn te vinden in het prachtige nummer van het museumjournaal (nummer 5/6) geheel gewijd aan de *"Heimwee naar het zien"*. Het is bekend dat Borromini een groot melancholicus was; zijn architectuur bleef echter zonder nostalgie, immers het idee van een in de geschiedenis verloren huis of thuisplaats van het oog strookt niet met de hallucinatoire geheugenkunst die hij erop nahield. Waarschijnlijk is de nostalgie trouwens een typisch twintigste-eeuws verschijnsel.
10. Borromini leefde in het tijdperk van de *twijfel*. Niet alleen omdat de aarde als vast referentiepunt verloren dreigde te gaan in het heliocentrisme van Copernicus en Galileo en deze op zijn beurt al overtroefd was door de oneindige ruimte met oneindig veel zonnen van Giordano Bruno; maar meer algemeen omdat zich nu de vraag voordeed naar de mogelijkheid van een vast punt überhaupt, voor het zijn en het zien, de moraal en het denken. Pascal, Descartes en Leibniz hebben hier zo hun twijfelachtige antwoorden op geformuleerd (zie: Michel Serres, *"L'interférence"*, Parijs 1972 (Minit) blz.137 e.v.). Voor Borromini zou de twijfel als volgt geformuleerd kunnen worden: is een architectuur voorbij de aarde, de natuur, de mens mogelijk? Is er überhaupt een punt waarmee men de architectuur kan fixeren? Nadat deze vraag geschreven was heeft hij hem de hemel ingeschoten waar hij nog steeds schittert als het dwaze vraagteken van de architectuur; voorts heeft hij gewikt, gewogen en...gewaagd deze architectuur een leven te schenken.



-S. Carlo; gevel omhoog gezien; een golf van licht.



-Planimetrisch schema van de gevel van S. Agnese.

aftekenen, zoveel brokstukken van de oorsprong. Ora questo è perduto... Maar ook toen al!

Met die brokstukken bouwde Borromini. En dat is dan een tweede lijntje, niet anti-klassicismisch maar *voorbij het classicisme*; het brokstuk dus dat Borromini verbindt met Piranesi, cartograaf en inventaris van een verloren maar verbeeld Rome en Egypte, en met Soane, deze archeoloog van het frivole die niet tevreden is met het verzamelen van de brokstukken maar voor wie zelfs de vier windrichtingen, ooit betrokken in de geboorteakte van veel klassiek schoon, als loze etikettes aan de wanden prijken.

Barokke Borromini was geen classicist, maar ook geen anti-klassicist. Wanneer hij het classicisme bespot heeft dan niet uit resentment, maar juist als object van affectie, zoals hij juist de natuur in zijn uitzinnige verering bespot heeft: om hen beide hun zinloze mooiheid te laten zien. Barokke Borromini; maar was hij wel *barok*? Deze vraag is moeilijk te beantwoorden, men heeft er een barokke maatstaf voor nodig. Deze is er in de architectuur niet. We kunnen slechts zeggen: vergeleken met Bernini, Cortona en Rainaldi was hij de meest barokke, dat wil zeggen de minst classicistische. Niet alleen stilistisch; voor Bernini stond nog steeds de waarheid van de geschiedenis op het spel. Borromini dwaalde het verste af. En toch was dit geen zuiver exces. Want in tegenstelling tot de *roccoco* die toch vaak als legitieme erfgenaam wordt gezien van de barok, de *roccoco* voor wie het exces slechts exces was, in tegenstelling tot deze wildernis heeft Borromini het exces op zien staan uit de leegte. En dus niet zoals de *roccoco* een kunst van een maximaal verschil met een reeds verre waarheid van de natuur beproefd, maar een kunst van het kleinste verschil met de nog intieme illusie van de natuur. Hij heeft gevoeld dat het afsnijden van de bloem niet alleen de vreugde en perversie van het spel bracht, maar ook de scheiding en het afscheid, het litteken en de wond.

En die draagt hij zonder nostalgie⁹. Zonder nostalgie te zijn, daarin was hij dan misschien het meest barok. Zozeer dat hij, tegen beter weten in misschien en in ieder geval met grote twijfel, opnieuw de synthese, de architectuur als een synthetisch produkt beproefd heeft. Dat is dan wat hem verbindt met Guarini en Vittone, deze andere chemisten van de toekomstige substantie (Giedion en Argan, deze pleitbezorgers van het moderne, zij hebben hen herkend!).

Borromini, Guarini, Vittone, in hen is het besef gedaagd van het intermediair, van de techniek van de architectuur, van de architectuur *als* techniek. Reeds vóór het neoklassicisme had Borromini gezien dat zelfs een architectuur die de natuur zou mimen nog een techniek nodig zou hebben, die van de pantomime. Alle drie hebben ze toen gezegd, de techniek, het instrument, de machine eenmaal noodzakelijk, dan is het toch beter en mooier als deze niet langer de natuur inroept maar juist de architectuur oproept, geheel en al ontworteling, transcendente techniek. Acrobatische koepels, trapege van gewelven, atletiek van de architectuur, dat hebben ze daar neergezet in de machinamecano-metamorfosfeer. Borromini, Guarini, Vittone, zij hebben het barokke architecturale leven geleefd, in hen is een kosmonautische ruimtevlucht begonnen en een gevallen ster geëindigd. Met hun koepels, deze tovermutsen, hebben ze het raadsel waardig bedekt, de ster geëerd.

Een ster, een kristal dan, een diadeem omdat daar de imaginaire waarden van hemel en aarde zich uitwisselen, omdat het kristal, volmaakt anorganisch toch onzichtbaar de herinnering aan de tijd van het organische bewaart. Maar ook omdat ze de tijd opent van het slijpen, een technische tijd ja, maar als een mathesis van middernachtsgetallen. In het kristallen afscheid van de natuur speelt ook een constellerende droom. Iets dat de aardse gedachten op het spel moest zetten om een etherische toekomst te werpen, te wagen, te ontwerpen¹⁰. Welke kennis hebben wij gevraagd, welk weten verbergt zich in dit naturalisme. Het is de kennis van de avond en het weten van de wond, niet zonder glimlach of kwinkslag. Een verspeelde waarheid, een gewonnen kristal, een *wil tot schitteren*. Verlies en gewin, verloren natuur, herwonnen vuur, zelfs als het niet komt, niet komt, want sterft als alle natuur. Dan is het mooi zoals Borromini met furore te zeggen:

"een diadeem te sterven..."