

1. Fenomenaal

Hier: de stad op Piranesi's *Vedute di Roma*¹. Ongelooflijk! Verweerd door de tijd en de plantengroei zie je het oude Rome, wat ervan restte: ruïnes en gevallen brokstukken rillend in het licht, het is echt ongelooflijk hoe hij ze ziet, streelt op het vonkelend koper, groeft met de etsnaald, bijt met het zuur, om ze te zwarten met inkt en te drukken op geschept papier. Fluks en flink van opzet zie je er ook het Barokke Rome, het moderne, de hartelijke trappartijen, de vloeiende waterpartijen, de bloeiende sculpturen, de gloeiende gevels, wonderlijk, hoe hij ze ziet en laat blaken van geluk.

Bezoekt Piranesi de ruïnes graag in maanverlichte nachten, de Barokke pleinen laat hij liever glanzen in helder decemberlicht. Maar alles is voor hem voorbij, ook de Barok. Eerder gaat hij de ruïnes tegemoet om zich ermee te vereenzelvigen, en peilt er zijn ideaal. Het Neoclassicisme heeft het perfecte model gezocht in het nobele, gladde, strakke, eenvoudige volume. Piranesi niet. En het Neoclassicisme heeft de Barok met haar overhoekse perspectief en haar ornaat oppervlak taboe verklaard. Piranesi niet.

Piranesi's *Vedute* hebben de kracht van de *genius loci*². Ze werken met de historische lagen van de omvorming van de grond waarop de stad is gevestigd. Ze weten zoiets te evoceren. We zijn erbij. Net alsof we er wonen en rondlopen, niet als waarnemers maar als bijwoners³. Het liefst zou ik dan ook hier in tegenwoordige tijd blijven spreken over deze *vedute*, onmiddellijk, zonder omwegen (ik moet bijvoorbeeld achterwege laten mijn klacht over het verval van het Rome van nu, een verval dat niet esthetisch maar anesthetisch is, oorverdovende, afstompende drukte). Een bezwerende spreuk bezit ik helaas niet om het postbarokke Rome van Piranesi hierheen te halen. Hier: de *vedute* bestaan, dit verdwenen Rome bestaat dus. Maar hoe bestaat het?⁴

2. Seminaal

Die geëtste *vedute* hebben gesproken in tegenwoordigheid van een stad die ons thans verre is, verloren. Wie ze ziet leeft even in de schijn waarin een bestaan oplicht dat zoals je weet is vergaan. Is de evocatie uitgewerkt en voorbij, begint het naarstig speuren naar de middelen, de kunstgrepen, de tekens om de fenomenale roes weer op te roepen. In het seminale schrift van de meester.

Daar: de *figuranten*. Daar heb je een onmiskenbaar Piranesiaans stijlmiddel. (De latere *vedute* vertonen *figuranten* waarin je de hand van een leerling of van zijn zoon vermoedt, het verschil zie je meteen.) De *figuranten* geven dat gevoel van bijwonen. Ze lijken het echt te zien, het zijn de bezoekers van die stad, de bijwoners van dat feest, het publiek van die openbaarheid (en de getuigen van die openbaring).

Als die *figuranten* elkaar bijvoorbeeld 'iets aanwijzen' dan volgt onze blik meteen, zo werkt dat. 'Lanterfanten ze', komt onze blik tot rust, zo zit dat. Het is een effectief middel. Zijn ze 'ver', verschiet ons oog, doch staan ze 'vlakbij', schiet onze blik zozeer naar voren toe dat we het gevoel krijgen er zelf bij te staan omdat de voorgrond 'cavea' wordt, holte van het theater, publieksruimte, oogholte. Hangt een vrouw de was op, zijn we vertederd en gaan we een beetje staren, zo gaat dat toch? En kijk: daar wenkt een meisje een jongen, wat willen ze, vraagt onze zich vernauwende blik en ontwaart een verscholen deurtje. Tja. Anecdotische tekens.

Maar het zijn evengoed symbolische



-Resten van het Circus Flaminius (uit: *Campa Marzio*)

HET POST-BAROKKE ROME,

PIRANESI'S STADSGEZICHTEN

Wenn es möglich

gewesen wäre, den

Turm von Babel zu

erbauen, ohne ihn zu

erklettern, es wäre

erlaubt worden.

FRANS KAFKA, uit
[Betrachtungen über
Sünde, Leid, Hoffnung und
den wahren Weg].

tekens. Met enig gevoel voor dubbelzinnigheid, hoor! Zo is de pissende herder, 'puer minguens' in de iconologie, zoiets als een symbool van levenslust, maar hier is het toch meer symbool van zorgeloosheid of achteloosheid, denk ik. En buigt een jongeling het hoofd, is het niet zozeer de melancholie die hem noopt tot nadenken over het verleden, maar veeleer de verveling die zelfs het heden in vergetelheid stort. En wijzen er heerschappen van kennelijk aanzien elkaar met grote gebaren op de omgeving, dan symboliseert dat minder het erudiete, enthousiaste, leergierige ontzag dan wel de hebzucht van antiquairs en parvenu's, wat zijn ze blasé! En de uitgestoken hand van de bedelaar: duidt die op medeleven en weldaad? Beschamend is de lege hand die leeg blijft en door niets gevuld...

Alle figuranten maken deel uit van een verplaatsing in een omgeving die hen te boven gaat en die hun in wezen vreemd blijft: het oude Rome; of die ze gebruiken zonder haar te evenaren, laat staan overtreffen: het barokke Rome. Het zijn 'displaced persons'. Maar dat gaat ook ons toeschouwers aan, we verplaatsen ons middels die figuranten in die prachtige omgeving, om evenwel te bemerken dat die toegang de juiste niet was. We zijn 'er' niet. We hebben ons verplaatst via een gelijkenis: de figuranten blijven een retorisch middel dat ons iets vertelt 'over' de omgeving; we worden ons een houding 'tot' die omgeving gewaar, doch nog steeds niet de omgeving 'zelf'. Trouwens, raakten we niet weldra uitgekeken op de werking van dit softe middel? Waren de figuranten klein, vonden we de ruimte ontzaglijk, maar niet heus. En toch werkt het. Willen we echter dieper schouwen...

Daar: de *perspectieven*. Vedute werken met 'quadraturismo', het perspectivisch illusionisme. Een veduta is een gezicht op de wereld, de werkelijke of de verzonnen. De topografische veduta en de 'veduta ideale' (of *capriccio*) berusten op de beheersing van het perspectief. Was het perspectief in de Renaissance aanvankelijk een venster dat je opendeed om de wereld te zien zoals hij daarbuiten was (met de betoverende betekenis dat je de wereld net zo zou kunnen zien als hij echt was: goddelijke schepping, toegankelijk via de blik van de menselijke schepper, stralend middelpunt), in de barok heeft het venster plaats gemaakt voor de spiegel⁵: om de wereld te zien zoals hij zou kunnen verschijnen in onze perceptie. Voor het Neoclassicisme opent zich nog een ander perspectief. Als onderdeel van de Verlichting gaat het in het Neoclassicisme om ruimte, verte, ontdekking, transcendentie van de pyramide, kosmische sfeer van het volume, esthetiek van het sublieme⁶. Piranesi die de scheiding tussen Barok en Neoclassicisme niet heeft willen voltrekken maar in suspense hield, heeft op het perspectief volgens mij een eigen kijk gehad. Zijn eerste publicatie noemde hij 'Prima Parte di Architetture e Prospettive'⁷.

Vaak zie je in Piranesi's perspectief op de voorgrond brokken opdoemen, of je kijkt in duistere grond en ziet daar fundamenteën, gewelven, trappen; of je ziet de massa opstapelen, hoog oprijzen en klimmen tegen de hemel, torenend tegen een woeste lucht en schel licht. De middengrond vertoont een object dat door een tamelijk onbepaalde achtergrond wat droomachtig wordt, object van verlangen (of van angst zoals in *Carceri*). De voorgrond is geen museale expositie van interessante stukken, de middengrond geen stemmig decor, de achtergrond geen horizon. Piranesi hanteert het perspectief om nabijheid en aardsheid te laten zien: materie, zwaarte, grond, het stapelen, voegen, welven en strekken tegen de hemel. Het dunkt me hem erom te gaan de kracht van de architectuur te doen uitkomen. We worden gewaar hoe diep en hoe hoog het bereik van architectuur is. Maar onze blik wordt uiteindelijk gevangen door een andere kracht dan die van het volume, want steeds weer blijft hij haken in het net van tekens dat het volume omspannt: het oppervlak, de textuur, het ornament of de inscriptie.

Geen venster op de ware maatverhoudingen in de buitenwereld waarop we een stralende blik werpen; evenmin een spiegel van het vertekende schijnsel van de binnenwereld. Althans: niet zonder meer. Want ofschoon er op Piranesi's perspectieven wel degelijk middels plattegrond en opstand nauwkeurig afgemeten voor-, midden- en achtergronden voorkomen en er ook scheve en kromme vertekeningen optreden, is er iets meer aan de hand. En dat is niet het sfeerlicht om kosmische ruimteprisma's.

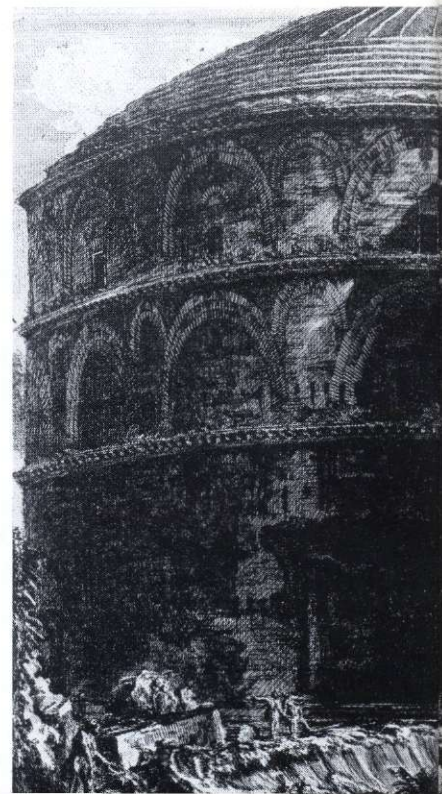
Waarom drong zich in de latere vedute van onze etsende architect de voorgrond op ten koste van het weids panorama of de diepe



-Veduta uit Rome: Portico di Ottavia



-Een Veduta uit Rome: Porto di Ripetta



-Pantheon (uit: *Campo Marzio*)

penetratie? Waarom dit griezelend, schrikkend zien van vreemd nabije dingen die intussen de duizelingwekkende dimensie van aarde en hemel in trilling brengen? Dit perspectief 'stuitte op' architectuur in plaats van het 'af te beelden', 'in te lijsten' of er een 'sfeertekening' van te geven. Wat doet het perspectief van onze vedutist eigenlijk?

Daar: het '*chiaroscuro*', licht-duister. Het 'zwarte brein', had Marguerite Yourcenar Piranesi goeder gewoonte toegedicht; het kon niet zonder licht, dit zwarte brein, maar wilde het contrasteren, het verduisteren - of nee: dit is nog te barok of te romantisch gezegd; want Piranesi's vedute gaven allengs blijk van die hartstochelijke verbintenis die van meet af aan al gloeide en dan vlam vatte: die voor het oppervlak; daar contrasteerde hij het licht niet, daar verduisterde hij het niet, daar *schreef* hij het. Ging de dichter voort in het zwart van de inkt op het wit van het papier; Stéphane Mallarmé ('Quant au Livre, l'Action Restreinte', 1897), de architect had een andere praktijk van het vlak, niet minder esoterisch.

Liet hij de architectuur niet tintelen? Is het mogelijk dat gebakken, gehouwen, gepolijste, gevoegde, gebroken, verweerde, bepleisterde, gestucte of verbrokkelde steen zo zou kunnen aanvoelen als bij Piranesi? dat het ooit met zoveel plezier is gebouwd? dat stapeling zo huiverig voor verval, dat voegen zo benieuwd naar lospeuteren, bekleden zo begerig naar doordringing heeft gemaakt? dat het licht zo materieel kon zijn en de materie zo lichtend? Subliemer dan in werkelijkheid de ruïnes zijn deze etsen, dat had Goethe al vastgesteld. De delicaatste toetsen van het opus incertum, reticulatum, quadratum en hoe het verder mag heten zijn nog nooit zo prachtig tot leven gekomen. Dat kwam niet van het licht, dat is veel te metaforisch gezegd.

3. Vitaal

De smid heeft het misschien over zijn ijzers, maar Piranesi noemde ze mijn kopers, 'mes cuivres'⁸. De *koperen plaat*, daar sprak Piranesi mee - volgens de overlevering - zoals je met sprekende wezens omgaat. Hij leefde ermee (en stierf eraan, in elk geval stierf hij, 57 jaar, aan een ziekte van de blaas die wellicht verband hield met het zuur waaraan hij zijn kopers heeft gelaafd).

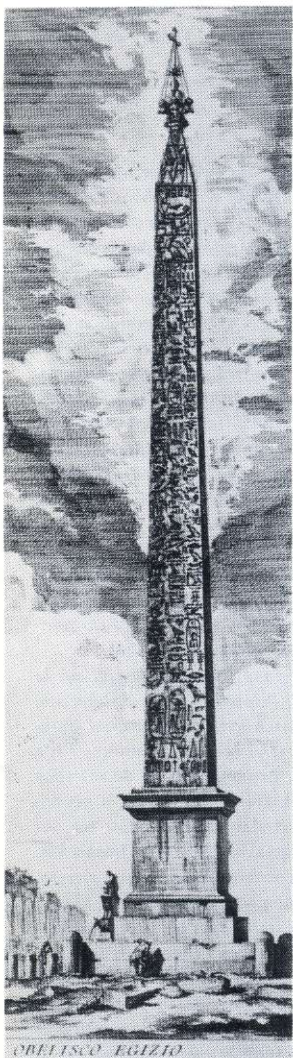
In Piranesi's perspectief gaat het mijns inziens om de inschrijving in het vlak, in de plaat, in de vonkeling en matheid van de koperen plaat. Want wenkt het perspectief ons soms aan het venster, soms in de spiegel, soms met sfeerlicht, Piranesi wist een andere droom te dromen waarvan ik de meest fantastische beleef op de Ichno-graphia (lengten van verlangen, breedten van plezier) die je toch geen perspectief mag noemen, het is immers een plattegrond (van 'ichnos': spoor en 'graphein': inkrassen, schrijven)⁹.

De afdrukken op papier zijn ons bijgebleven, de verbluffende. Onze eeuw heeft ze inmiddels allang fotografisch gereproduceerd. Maar wat was de praktijk, de kunst, de techniek, de list ervan? Belangrijk is dat hoe meer iets moest oplichten, hoe minder Piranesi het mocht aanraken: niet de toets van licht maar de groeve van de naald, geholpen door het zachte maar ondoordringbare van was en het harde, bijtende zuur; soms werkte hij 'droog', direct kras-send met de naald in het koper. Waar hij grifte kwam het duister wonen.

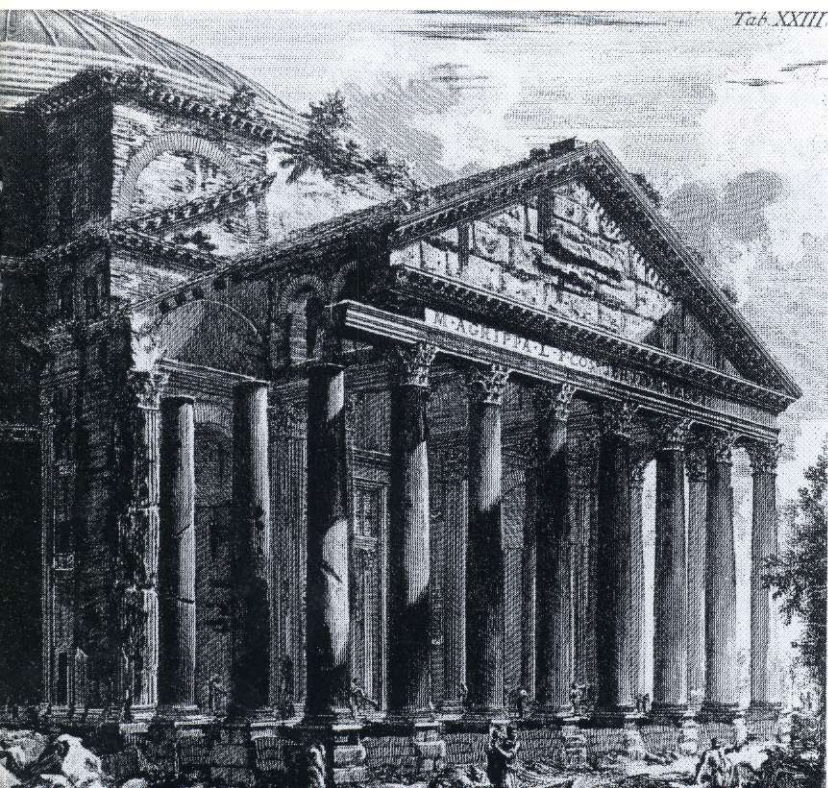
Het perspectief zou in het Neoclassicisme, na het venster van de Renaissance en de spiegel van de Barok, het licht hebben geadopteerd. Alles goed en wel, maar dit zijn toch eigenlijk metaforen, overdrachtelijke beeldspraak.

Maar bij Piranesi is het een syntagma, werkelijke spraakkunst, praktische ontkenning op het vlak in de beweging van het schrift. Bij hem heet perspectief plaat, koperen plaat. Natuurlijk spiegelt de koperen plaat omdat hij glanst. En natuurlijk is het beeld er spiegelbeeldig, omdat er op een tegenoverliggend vlak een afdruk van moet komen. En inderdaad verschijnt er een gezicht op de stad. Zeer fenomenaal is ook het licht.

Maar de plaat als leegte is de mogelijkheid voor een weg. Heeft het perspectief eenmaal zijn weg gevonden, in de afdruk, in de publicatie, in de verspreiding, in de receptie van publiek na publiek, dan is er reeds zoveel over te zeggen dat de beeldspraak veelvuldig aan de omheining van de tanden ontvliegt. Verschoon mij, lezer, mijn loslippigheid. Is de plaat overgedragen aan de wereld van de overdrachtelijkheid, dan is de plaat een volte, een volte als leven.



-Rome: Een Egyptische obelisk
(S. Giovanni in Laterano)



Tab. XXIII

Kant, 'Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen' (1771) en in 'Kritik der Urteilskraft' (1790), gaat het om het denken van het ondenkbare door het onzichtbare te zien. Men vergelijkte Piranesi's beide uitspraken: 'queste parlante ruine' (*Prima Parte*, 1748) en 'di mezzo alla tema esce il diletto' (*Ragionamento Apologetico...*, 1769; 'temidden van de vrees rijst het genot'); voor een overzicht van het sublieme zie James B. Twitchell, 'Romantic Horizons, Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1850', Columbia, 1983. Het is niet toevallig dat ik hier verwijs naar een op Engeland georiënteerde studie: Piranesi zelf geloofde dat daar, en vooral in Londen, de mogelijkheden lagen voor een 'sublieme' architectuur en stedenbouw.

7. Gianbattista Piranesi, *Prima Parte di Architetture e Prospettive*, Rome, 1743 (2e uitgave 1745?), opnieuw uitgegeven in een uitgebreide versie onder de titel 'Opere Varie di Architettura prospettive grotteschi Antichità sul gusto degli antichi Romani' in 1750.
8. Ontleend aan J.G. Legrand, 'Notice historique sur la vie et les oeuvres de J.B. Piranesi...', 1799 manuscript, heruitgegeven in kritisch geannoteerd door Erouart-Mosser in 'Piranese et les Français', colloque Villa Médicis, 1976, red. G. Brunel, '...le feu de ses yeux n'était qu'une faible lueur de celui dont il brûlait sans cesse et qu'il exhalait avec passion sur ses planches. Ce n'était qu'avec elles qu'il faisait volontiers les frais de la conversation. Ah! nous verrons, leur disait-il, énergiquement, en travaillant, si vous ne rendrez pas le soleil d'Italie! pour toi, tu seras brique, et toi tu seras marbre.' (p.226 Erouart-Mosser) Of: antwoordend op de vraag waarom hij ter plekke slechts grove schetsen maakte, 'ne voyez-vous pas que si mon dessin était fini ma planche ne deviendrait plus qu'une copie; lorsqu'au contraire je crée l'effet sur le cuivre, j'en fait un original.' (p.246, op.cit.) En, in zijn doodstrijd: 'Le repos, disait-il, est indigne d'un citoyen de Rome, voyons encore mes modèles, mes dessins et mes cuivres.' (p.247, op.cit.) In het Italiaans is koper 'rame' en plaat 'lastra'. Ze zijn te bekijken te Rome in de Calcografia Nazionale.
9. De 'Ichonographia' maakt deel uit van 'Il Campo Marzio dell'antica Roma' (opgedragen aan de Engelse architect Robert Adam), Rome, 1762. Ik bereid een proefschrift over Piranesi voor, waarin ik beweer dat deze plattegrondreconstructie en visie het 'centrum' is van zijn hele oeuvre.

1. Gianbattista Piranesi (1720-1778) heeft onder meer een steeds uitgebreide reeks *Vedute di Roma* gepubliceerd, vanaf 1746/48 tot zijn dood. Ze vergezellen zijn andere werk dat vooral bestaat uit etsen met archeologische onderwerpen en architectonische analyses en ontwerpen; uit verhandelingen, toelichtingen en polemieken en voorts uit weinige bouwopdrachten, waarvan er vier zijn uitgevoerd en er één nog bestaat. Andrew Robinson is aan een datering van de *Vedute* begonnen in 'Piranesi tra Venezia e Europa', a cura di A. Bettagno, Florence 1983, Atti del Convegno Internazionale..., Venezia, 13-15 ottobre 1978: 'Dating Piranesi's early "Vedute di Roma"'. In dit opstel wil ik niet alleen de *Vedute di Roma* bespreken maar het gebruik van *Vedute* in ruimere zin, zoals dat in het hele oeuvre van Piranesi voorkomt.
2. Chr. Norberg-Schulz heeft in A.D. 1979 (3/4), 'Roma Interrotta' (red. M. Graves) de genius loci van Rome zeer voortreffelijk gedefinieerd in de tegenstelling van de kosmische schaal van het landschap van de Albaanse heuvels ten zuiden van de stad en de aardse, grillige schaal van het in vulkanische turfsteen gesleten Tiberdal ten noorden van Rome; natuurlijke tegenstelling omgevormd in een culturele: van de axiale complexen van fora of thermen en de labyrintische, intieme stedenbouw.
3. Vandaag hoor ik een toneelschrijver op de B.B.C. radio zeggen dat je in het Engels wel zegt 'to see a play' maar niet 'to watch a play' als je het over de schouwburg hebt, en andersom: 'to watch TV' en niet 'to see TV'. Deze toneelschrijver ging niet in op de Brechtiaanse houding van het testend kijken (to look?). To see als het ingewijd wordende bijwonen van een schouwspel is ook de houding die Roland Barthes verwerpt als het om toneel gaat. Zich op Brecht beroepend beschrijft hij in 'L'Empire des Signes' (1970; nederlandse vertaling 'Het Rijk van de Tekens', 1987) de sensatie van het luciede testende kijken naar toneel in Japan, i.e. het Bunraku toneel, waar de duidelijke scheiding van handeling, stem, muziek en lichaam een hallucinerende ontroering van grote vitaliteit teweegbrengt; ook het Japanse Kabukitoneel (ka = zingen, bu = dansen, ki = handelen) berust op een waarneembare scheiding. Het Westerse verschil tussen kritisch waarnemen en gelovig toeschouwen en bijwonen (to see) bestaat in het Oosten blijkbaar niet: 'daarginds', zou Barthes zeggen, bestaat de heerschappij van het teken zonder achterdocht en zonder gelovigheid.

