



Aldo Rossi, Interieur

Intieme onmetelijkheid

Aldo Rossi en de idee van het archetypische

Wij willen hier spreken over de poëzie, de poiësis in de architectuur van Aldo Rossi. Poëzie, dat is een beladen woord, zeker wanneer ze in verband wordt gebracht met de architectuur waar ze steeds het risico loopt een metafoor te zijn voor een bepaalde kwaliteit die men in het werk zou moeten herkennen. Wanneer wij hier echter spreken over de poëzie van de architectuur dan hebben wij het niet over een deel, een laag of aspect van het ontwerp, nee we spreken over de diepte *zelf* van de architectuur, niet een dimensie maar *de* dimensie ervan, het *wezen*.¹ Vergeeft u mij het enigszins pathetische, absolute taalgebruik waarin wij zo verzeild raken. Het is het pathos van het ideale object, van het 'terug naar de dingen zelf', de zoektocht naar het *ipse* van de architectuur.

Het is niet toevallig dat we juist in verband met het werk van Rossi over deze poëzie spreken. Rossi is altijd expliciet op zoek geweest naar dit 'zelf' van de architectuur, het typische of het archetypische, naar het onveranderlijke, het blijvende, het eeuwige. Wij willen hier nagaan hoe het archetypische eveneens een *probleem*

I
De poëzie is dan ook geen verwijzing naar de dichtkunst, juist omdat deze verwijzing de architectuur onmiddellijk buiten zichzelf zou plaatsen. De architectuur zou dan verschijnen als iets dat op zoek is naar iets anders dan zichzelf, een waarheid buiten zichzelf.

vormt, hoe het zichzelf compliceert. Het archetypische mag de *grond* heten van de architectuur, het beginsel ervan, maar de poëzie ervan zou wel eens gelegen kunnen zijn in een zekere onmogelijkheid van deze grond, in het afgrondelijke van ieder eeuwig object.

Rossi is zijn zoektocht naar het eigene van de architectuur begonnen vanuit het begrip typologie. Het type is voor hem het principe, de grond van de architectuur.² De typologie is een analytische wetenschap die steeds op weg is de constanten in de architectuurgeschiedenis aan te wijzen. Weliswaar staat het type in een 'dialectische verhouding tot de techniek, de functie en de stijl, tot het collectieve karakter en het individuele moment van een architectonisch fenomeen', maar dit zijn de uiterlijkheden van de architectuur die met de geschiedenis en de geografie verschuiven en die er borg voor staan dat het type in iedere nieuwe situatie een concreet antwoord kan vormen op een bijzondere vraag. Het antwoord verschuift dus steeds met de situatie, het grondbeginsel echter weet zich daardoor niet aangedaan, het blijft 'eenmalig, onveranderlijk'. Het zijn de stijl, de techniek, het bijzondere gebruik, kortom al die aspecten die verwijzen naar de *existentie* van de architectuur, naar haar uitstaan op de aardbol en de leefwijzen die er een plaats in vinden, die het wezen, het typische steeds verbergen. De typologie onthult echter: dwars door de bijzonderheid van alle oplossingen, alle antwoorden gaat ze op zoek naar een algemene vraag, naar de idee die persisteert.

De geschiedenis van de architectuur is voor Rossi dan ook noodzakelijkerwijze een geschiedenis van verbergen, een afdwalen van het wezen, het typische.

Francesco Dal Co heeft dit aspect van de architectuur juist in verband met het werk van Rossi geanalyseerd. De architectuur is een constructie die zichzelf verhult, zegt Dal Co,³ en het is deze verhulling die men kan beschrijven, die men kan meten en berekenen en waarvan men een ontwikkeling, een geschiedenis zou kunnen geven. Het is de verhulling waarin de architectuur een maatschappelijke draagwijdte wordt toegemeten, waarin het architectonische beeld het produkt wordt van een scheppende wil die in deze of gene situatie het bouwwerk of het ontwerp brengt als oplossing van een maatschappelijk, politiek of economisch probleem. Het verhullen betekent dat de architectuur altijd in het teken van iets anders staat, van een waarde of kracht die ze geacht wordt tot uitdrukking te brengen. De architectuur is er steeds op uit haar *legitimitéit* buiten zichzelf te zoeken, een orgaan te zijn in een groter geheel, op te gaan in de organiciteit van een geschieden. Als de architectuur een taal is, dan is ze ook altijd een vertaling, een net van verwijzingen waarin *door* haar gesproken wordt; vreemde stemmen bevolken haar, de stemmen van de tijd.

De verhulling echter is datgene wat in de ontwerpsdaad een moment wordt opgeschort. Het ontwerpen immers zou een moment zijn van onthulling, van een

²
Voor Rossi's houding ten opzichte van het type verwijs ik naar zijn lezing aan de universiteit van Venetië: 'Tipologia, manualistica e architettura', in: *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia*, Venetië, 1966, pp. 69-81.

³
Francesco Dal Co, 'Kritiek en ontwerp', in: *Plan* 1982, nr. 12, pp. 40-43; en 'Rossi en de radicale nostalgie', in: *Plan* 1983, nr. 1, pp. 35-42.

doordringen tot het wezen, tot de 'eigen wet', de autonomie van de architectuur.

In het ontwerp zou de architect zich een moment losgemaakt weten van de omstandigheden waarin hij opereert, van de vraag die hem van buitenaf wordt gesteld om dit of dat probleem op te lossen. Hij zou de mogelijkheid hebben zich naar binnen te keren, naar het meest innerlijke moment van zijn vak om daar zijn geestelijk oor te luisteren te leggen bij de stemmen van de architectuur zelf.

Dit *solipsisme* van de scheppingsdaad is echter onverdraaglijk omdat het de architect isoleert, buiten spel zet. De architect is dan ook de eerste die deze eenzaamheid teniet wil doen en zijn arbeid invoegt in een historische realiteit, haar een plaats geeft in de gemeenschap maar daarmee ook de zuiverheid van zijn daad vertroebelt, het wezen verbergt. Ziehier de paradox van de architectuur: haar geschiedenis is niet alleen het persisteren van de vraag naar haar wezen – wat is dat, de architectuur? –, niet alleen de vraag naar de eigen wet, het enige zelf, het *solus-ipse*; ze is tegelijk het offeren van dit eigene, de verberging ervan, de *schaamte* van het solipsisme. Voor Dal Co heeft de architectuur dan ook een dubbele geschiedenis. Deze zou zich laten lezen als een 'historische constructie op zich', dat wil zeggen als een proces van steeds verdere specialisering, als oplossing en verfijning van steeds geraffineerder camouflagetechnieken. Maar ook als geschiedenis van 'verborgen objecten, van het niet uitgesproken verborgene'. Enerzijds de geschiedenis van het verzet tegen de onthulling van de eigen ontwerppraktijk, anderzijds de strijd die de architectuur voert om deze activiteit buiten

de rijkgeschakeerde werkelijkheid van de produktie te houden. Deze dubbele geschiedenis wordt gemarkeerd door een spoor van helden en mythen, van heiligen en engelen van de architectuur.

Rossi ontkent deze dubbelheid, deze dubbelhartigheid van de architectuur niet. Sterker nog, het vraagstuk van het typische – zowel de typologie als het archetypische – verkrijgt zijn pregnantie juist in een historische context, in zekere zin als een ‘reactie’ op de houding van de Moderne Beweging. Deze houding zou volgens Rossi moeten worden gezien als een poging van de architectuur om de vraag naar haar wezen geheel op te offeren ten gunste van een maximale inzetbaarheid, van een beschikbaar maken van het typische door middel van het prototypische, door de technische reproduceerbaarheid van het model. De architectuur zou dan geheel opgaan in haar functionaliteit, in de organiciteit van het produceren. Alleen in dat offer zou ze in staat zijn haar actualiteit te bewaren. Het is juist dit verlies aan aura, het teloorgaan van een eigen gezicht van de architectuur, van haar portret, dat voor Rossi het aangrijpingspunt vormt voor zijn radicale heroriëntatie. De rehabilitatie van het archetypische, het verlangen naar een thuis voor de architectuur, een *nostos*, deze nostalgie voegt zich daarmee in de geschiedenis, in het spoor van verhulling en zelfontkenning, zelfs wanneer dit de architectuur daar nu juist aan zou willen onttrekken. Wanneer het type een centripetale kracht zou zijn, dan is de actualiteit van het type toch een centrifugale beweging die de architect afbrengt van het juiste spoor omdat ze zijn denken invoegt in de dwalingen van de geschiedenis. Het type

als idee van de architectuur mag dan iets eeuwig zijn, het zoeken naar deze oorspronkelijke plaats, deze zichzelf gelijkende architectuur blijft zo toch verbonden met de tijd, het tijdperk en zijn problemen.

Zoals gezegd ligt de kracht van het werk van Rossi niet in de ontkenning van dit bestaan, dit noodlottig ingevoegd zijn in een geschiedenis. De veelheid van verschijningsvormen, het feit dat ieder gebouw hier of daar, toen en dan een antwoord is op een vraag, de oplossing van een probleem, het teken van een gemeenschap, deze historische inbedding wordt volledig omarmd. Het opmerkelijke van de architectuur van Aldo Rossi is nu juist, zoals Joost Meuwissen ooit opmerkte,⁴ deze aanvaarding. Juist door zich in te voegen in een schema van actie en reactie, van probleem en oplossing kan het gebouw zich vrijmaken van de *obsessie* van de actualiteit, de vraag naar zijn legitimiteit hier en nu. We zullen dan ook zien dat de aandacht voor de typologie als ontwerpinstrument niet zomaar tot een *revival* van het type leidt, als een bewijs van de nog levende kracht ervan. Integendeel, in de terugkeer van het type ligt ook een zekere verlamming besloten, een onvermogen zich bezig te houden met de actualiteit. Het type verstart tot een soort droombeeld of herinnering. Het is juist de bejaardheid van de typologie, de grijze haren van het classicisme die de architectuur vertragen, die de actualiteit steeds verdubbelen met een virtueel beeld, de herinnering aan een verleden tijd. Deze herinnering is de aanleiding tot een grote nostalgie, een nostalgie die iedere actualiteit van het type onmiddellijk relativeert, ieder avantgardisme tenietdoet. De architectuur trekt zich terug in een bezoek aan de plaatsen van het geheugen

zonder pogingen te doen deze herinneringen nieuw leven in te blazen.

Het gaat Rossi dus niet zozeer om een hernieuwde instrumentaliteit van het type, om een operativiteit van de typologie. Deze neemt hij voor lief. Als de typologie ook een geheugenkunst is heeft ze niets van een anamnese, een beschikbaarheid van het verleden waarop het heden zou bouwen. Of beter, zelfs wanneer deze betekenis onvermijdelijk is, kan zij toch niet de inzet zijn, bepaalt ze niet het belang van de typologie. De inzet van de typologie is veel meer dat zij een ingang tot het verleden is, een verticale as die de architectuur aan het voortgaan van de tijd, aan de chronologie onttrekt. Men kan dus spreken van een zekere actualiteit van het type, maar deze actualiteit is altijd het spiegelbeeld van een virtueel universum, van een verleden dat oplicht in zijn verschijnen hier en nu. De operativiteit van het type spiegelt zich in een verleden dat bevroren blijft, onbeweeglijk, dood. Rossi spreekt zelf over de twee betekenissen van het Italiaanse woord *tempo*⁵ dat zowel de *chronologische* tijd aangeeft als de *atmosferische*, de horizontale opeenvolging en de verticale suspens. Het is deze atmosferische tijd die men kan lezen in Rossi's tekeningen waar het zwart-wit van het zuivere licht-schrift verwijst naar de slagschaduwen van een Italiaanse zon, een geboorte van het lichaam van de architectuur

4

Joost Meuwissen, 'Aldo Rossi, beeld en stijl', in: *Plan* 1981, nr. 10, pp. 16-17.

5

Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*. Cambridge, 1981; Nederlandse vertaling *Wetenschappelijke autobiografie*, Nijmegen, SUN, 1994. p. 5 (vertaling Evianne de Kup i.s.m. Henk Hoeks).

uit het licht, van vorm en ruimte uit de tijd, de baan van de zon die op zijn hoogtepunt, na het klimmen en voor het dalen even pauzeert en geniet van de volheid van zijn leven, de ontplooiing van zijn kracht, het branden van zijn wezen.

Het is precies in het atmosferische van Rossi's (ontwerp)tekeningen dat het type in plaats van een geheugenkunst een zeker afglijden naar het onheuglijke impliceert.⁶ Men kan het type proberen te omschrijven als iets dat de handelingen van de mensen ordent of omgekeerd als iets dat het sediment is van dit handelen. Het type zou een instituut kunnen zijn waarin het handelen een collectief karakter heeft gekregen, een draagwijdte. Men kan dan van het type een herkomst traceren, er een geschiedenis van schrijven en er een wetenschap van maken. Zo zou het type een skelet kunnen zijn, het geraamte van een paard zoals we dat zo vaak bij Rossi tegenkomen. Het skelet zou iets kunnen zijn dat het leven omhoog houdt, het stevigheid geeft. Het skelet ordent het stedelijk leven, het handelen van de mensen, het vlees van de stad, het houdt betekenissen vast. In alle wisselende verschijningsvormen zou het iets vast kunnen zijn. En toch zijn in Rossi's tekeningen de mensen opvallend afwezig en lijkt het niet om dit handelen te gaan. In de tekeningen is het type weliswaar op zoek naar dit handelen, naar deze gemeenschap van mensen die door de tijd gelijk blijft of op zoek naar datgene wat de mensen door de tijd heen bindt, maar ze vindt dit *iets* niet, dit eeuwige; het zijn nu juist de handen van de mens die een moment zijn opgeschort ten gunste van het gegeven dat in al het handelen wordt doorgegeven. Ziedaar de dubbelzinnigheid van het type bij

Rossi: het type is het versteende schema van de gebruiken van een eeuwige gemeenschap, maar niet zonder een besef dat in dit schema ook het onheuglijke van het gebruik wordt doorgegeven. Het onheuglijke: het moment waarop het gebruik gegeven werd, een gegeven, een schema. Op zoek naar zijn oorsprong, naar zijn grond blijft het type hangende in de pauze, in de poze van het geschieden, in een verleden zonder heden, een verleden zonder hand.

De typologie heeft dus steeds twee gezichten, ze kent twee tijden. Enerzijds de actualiteit, het voortgaan van de geschiedenis, de chronologie als een passeren van momenten waarin de architectuur een plaats krijgt in het leven, haar kracht, haar bruikbaarheid bewijst en daarin de oriëntatie op haar eigen binnenkant offert om te worden aanvaard door de gemeenschap. Dit is het type als *bestemming*, het type dat eindigt in het gebouw. Maar dit is ook een plaats waar men de architectuur vergeet, waar men 'de architectuur toont om haar te verbranden',⁷ een horizontale loop die convergeert naar de dood. Anderzijds is er dus de suspens van het type, zijn atmosfeer of virtualiteit, die de chronologie onderbreekt. Het type verwijst hier naar een verleden dat *als* verleden wordt geconserveerd. Hier wordt het type een *stemming*, een afgestemd zijn op datgene wat door dit verleden heen aandringt. Het is deze virtuele geschiedenis die zichtbaar wordt als het *anachronisme* van Rossi's architectuur.

6

Rossi's tekeningen zijn onlangs verzameld in: *Aldo Rossi. Drawings and paintings*, New York, 1993.

7

Ibidem.

Dit anachronisme ligt dus niet zozeer in de verschijning van een nieuw classicisme alswel in de kinderlijkheid ervan, de verschijning van het archetypische in het typische, de kinderlijke beelden van het huis en van de stad, van het wonen op de aardbol. Het is de bejaardheid van het type, haar grijze haren waarin de onschuld van de architectuur, haar kind-zijn opflitst als in een jeugdherinnering. Ziehier het *teatro scientifico*, deze speelgoedarchitectuur, teken van een verloren jeugd, een bijna vergeten *infanzia*.

Met een verwijzing naar Gaston Bachelard heeft Gilles Deleuze in zijn boek over de film⁸ dit kruispunt van twee tijden, de dubbele betekenis van het *tempo* benoemd als het kristal van de tijd. In het kristal wordt het actuele beeld, het heden, steeds verdubbeld door een virtueel beeld. Het virtuele beeld ontstaat bijvoorbeeld daar waar wij iets waarnemen in een spiegel of door een raam, kortom daar waar de straal van de tijd wordt gebroken en waar de breking ons verwijst naar een andere tijd. Hierdoor splitst het beeld. Het kristal vormt een 'mutueel' beeld, een punt waar twee tijden met elkaar in verbinding worden gebracht, bijvoorbeeld de tijd van de realiteit en die van de droom. In het kristal worden beide tijden ononderscheidbaar en weet men niet meer of men in het ene of het andere rijk is. In de films van Fellini wordt het kristal een toegang tot de plaatsen van het verleden en het virtuele beeld dat in het kristal verschijnt wordt een zuivere herinnering. In *AMARCORD*, schrijft Deleuze, worden wij tijdgenoot van het kind in ons, of het kind wordt tijdgenoot van de volwassene, de grijsaard en de adolescent. Zo is het ook bij Rossi. Het *teatro scientifico* beschrijft een jeugdherin-

nering van het classicisme, een seizoen dat voorbij is maar dat toch aandringt en dat als een soort refreintje in het lied van de architectuur terugkeert. Het is in het archetypische beeld dat wij tijdgenoot worden van alle verleden en te komen seizoenen van de architectuur. De atmosferische tijd is dan de tijd van de *vakantie*, het 'tussen' van de wekelijkse, jaarlijkse of zelfs eeuwige beslommeringen waarin de architectuur is verward. In het archetypische speelt de *vrije* tijd van de architectuur.

Rossi is aldus ook niet zozeer geïnteresseerd in het leven *in* de architectuur, de chronologie van gebeurtenissen die er zouden kunnen plaatsvinden. Hij is geïnteresseerd in het leven *van* de architectuur en in de manier waarop het leven van de mensen daarin is *geïmpliceerd*, het warme architecturale leven. Precies daarin ligt de kracht van het innige.

*Daarom zijn de steden, ook al overbruggen ze eeuwen, in werkelijkheid grote kampen van levenden en doden, waar enkele elementen als signalen, symbolen, waarschuwingen overblijven. Als de FERIA is afgelopen, zijn flarden het enige dat er van deze architectuur over is en wordt de straatweg weer door het zand verzwolgen. Er blijft niets anders over dan koppig opnieuw te beginnen aan de wederopbouw van elementen en instrumenten, in afwachting van een volgend feest.*⁹

8

Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-temps*, Parijs, 1985, pp. 92 e.v.

9

Rossi, *Wetenschappelijke autobiografie*, pp. 37-38.

Dit architecturale leven speelt zich af in de stad. Niet in de moderne stad, de twintigste-eeuwse stad, noch in het verleden van deze stad. Het leven van de architectuur speelt zich af in de *Analoge stad*.¹⁰ De *Analoge stad* is een verleden, een circuit van herinnerings- en droombeelden waar de architectuur wordt ondergedompeld in haar eigen verleden; ze is de beschrijving van een reis door de tijd waarin de architectuur de plaatsen van haar geheugen aandoet, de verschillende episoden van haar leven, haar jeugd, haar volwassenheid, de eerste grijze haren. Vittorio Savi heeft in deze zin opgemerkt dat de typologie als ordeningsmiddel van de morfologie niet verwijst naar de *huidige* stad, de stad waarin het ontwerp een plaats moet vinden.¹¹ Als het skelet een teken is van de typologie, dan ordent ze niet zozeer het stedelijk leven alswel het leven *van* de architectuur in de stad, de *Analoge stad*. Het skelet, het type, ordent de *Analoge stad* als een leven van de architectuur, het is een ruggegraat waaraan de gebouwen van de stad voorbijtrekken als evenzovele herinneringen. De gebouwen die in de *Analoge stad* verschijnen vormen het vlees van het paard. Het skelet verbindt de tijd van Palladio, de prenten van Canaletto met het hier en nu van de stad en laat het ontwerp verschijnen als spil, als kristal, als ingang van dit verleden. Het ontworpen gebouw is een teken, een *deur* of *raam* waarin een wereld wordt geopend die geweest is. Het hele scala van beelden, van pentekeningen, etsen en maquettes, het zijn allemaal pogingen de ingangen tot deze kristallijne stad vast te stellen. Het is als het Rome van Fellini, die de stad afzoekt op de poorten die tot dit virtuele, gedroomde leven toegang geven. Zo zijn voor Rossi de tafel aan het raam dat uitgeeft op de stad, de

koffiepot en zijn verschijning in het stedelijk decor, zo is het *teatro scientifico* en ook het *teatro del mondo*, al deze obsessioneel terugkerende beelden, het zijn evenzovele ingangen, spiegelbeelden waarin we van een actuele naar een verbeelde, overigens zeer reële stad overgaan.

De *Analoge stad* is dus een kristallijne stad, een heldere en zuivere stad, de enige plaats waar de architectuur *zichzelf* kan zijn door samen te vallen met haar geheugen en met dat wat in dit geheugen persisteert, aandringt als een blijvende toekomst, een blijvend toekomend iets. De toegangsprijs voor deze stad is echter dat ze afziet van de actualiteit, van haar rol in het leven hier en nu, dat ze het vlees laat voor wat het is. De *Analoge stad* is een spiegelbeeld van het leven hier en nu en alleen in deze spiegeling is de kristallijne stad de plaats van de redding van de architectuur, van een teruggevonden onschuld. Het kind is hier echter niet het teken van hoop op nieuw leven, het is geen nieuw begin maar het steeds *berhaalde* begin, en daarmee de onmogelijkheid van het begin. Het is de grijze eminentie van het classicisme die terugkijkt op zijn jeugd. De eenvoud van de geometrische vormen, het alfabet van het purisme, het is de blokkendoos die de grijsaard op zolder ontdekt en mijmerend opbouwt om te zien waar zijn levenstocht

10

De *Analoge stad* is voor Rossi een 'virtuele' stad die steeds meedrijft met de actuele stad en die is bevolkt met droombeelden en herinneringsbeelden. Deze droombeelden kunnen stemmen zijn uit deze of gene film die er misschien is gedraaid, gebouwen die er ooit hebben gestaan of nog staan of ook de niet gerealiseerde ontwerpen die deel uitmaken van het verleden van die stad. De *Analoge stad* krijgt gestalte in tekeningen en teksten en vormt een soort fond voor het ontwerp.

11

Vittorio Savi, *L'Architettura di Aldo Rossi*, Milaan, 1981, pp. 115-116.

is begonnen. De enorme gelijkvormigheid van de ontwerpen van Rossi door de tijd heen doet zich voor als de obsessionele herhaling van een letter opdat zich weer een taal plooit, de taal van deze onschuld, van deze onschuldige architectuur. Het *kleine theatertje* is wat dit betreft exemplarisch. Het is de enige plaats waar deze onschuldige architectuur zou kunnen ingrijpen in het leven, waar ze van betekenis zou kunnen zijn. Het is als in het sprookje van Klein Duimpje die zijn zetel heeft in het oor van een paard om van daaruit zijn bewegingen te sturen. Alleen in het klein, in de verkleinde wereld, in het miniatuurtje kan dat. Zo ook commandeert het theatertje het stedelijk leven, het is de plaats waar de onschuld een moment groot is, maar alleen als theater van de herinnering, als toneelspel. De verbeelding is er waakzaam en gelukkig.

De zuivere geometrie is dan ook geen stedelijk ordeningsmiddel, ze is een contour van de architectuur, maar niet een die tot verhoudingen komt, tot een proportionaliteit waarin de samenvoeging van deze geometrische letters een woord wordt. De geometrie doet zich bij Rossi dan ook voor als een verzameling brokstukken, een zuivere opeenstapeling van onverzoenbare fragmenten. De prijs van de verdwijning in de *Analoge stad* is dat de architectuur zich alleen nog voordoet als een ordening van dode materie, van spullen buiten gebruik, gebouwen die, als de poppen op zolder, ons niet meer toespreken, gebouwen die niets meer te zeggen hebben, die verstomd zijn. Vandaar ook de rol die het *stilleven* in de etsen en tekeningen van Rossi speelt. Het stilleven verzamelt de brokstukken, de dingen waarvan de betekenis is vergaan: stoelen zonder bezitter,

badhuisjes na het seizoen, het pantser van een kreeft, het vakantiehuisje in de bergen. Ook hier verschijnt het paardeskelet als kapstok. Soms ook zijn het de vinnen van een vis, elementen waarlangs normaliter het water van het leven stroomt maar die nu als graat dienen waaraan de dode objecten zich aaneenrijgen als een staccato van voorbije dingen.

In feite is de hele Analoge stad *natura morte*, het stille en warme leven van een herinnering, monument van een vergeten leven van de architectuur zelf. Hier valt het vermogen van de architectuur, dat wat zij in wezen vermag, samen met haar onvermogen om te gaan met de werkelijkheid van de stad nu, de moderniteit van de metropool.

Als plaats waar het verleden en het heden worden uitgewisseld heeft het kristal twee zijden, maar ook twee zinnen. Het kristal heeft een heldere en een opake, een hemelse en een aardse kant. De helderheid staat voor de redding, het ondoorzichtige voor de wanhoop, de tocht naar de dood. Deze twee facetten van het kristal zien we in bijna alle tekeningen van Rossi terug. Steeds zijn er de heldere vormen, de perfecte geometrie en de snijdende lijn van de gravure. Zij alle vertellen van de schoonheid van dit zuiver architecturale leven, deze pauze waarin de architectuur alleen is met zichzelf. De obsessionele ontwerp- en tekenactiviteit die Rossi aan de dag legt is erop gericht deze kristallijne stad als stad van de hoop steeds te laten groeien, het virtuele rijk van de architectuur uit te breiden. Met het groeien van het kristal wordt de weg terug langer, raakt men verder van de actualiteit, van de chronologie als een tijd van de opeenvolging en als een gang naar de dood, verwijderd. Anderzijds is er de

kleur, het aardse moment waarin het licht wordt gebroken, ecoline of waterverf die steeds buiten de contouren, de heldere vormen van de gebouwen en objecten treedt en die de scherpte van het silhouet, van de vorm als idee teniet dreigt te doen; of de zwarte pennelijn die in zijn herhaling, in de arcering een inktzwarte slagschaduw werpt die dit hemelse moment, deze hoop breekt, de eenheid ervan fragmenteert. De kleur doet zich voor als een sombere wolk die het toneel verduistert, die de diepte die door de coulisse-opstelling van de objecten wordt gesuggereerd tenietdoet. Ze is het teken van de angst dat de stad als een door de onschuldige, zuivere, archetypische architectuur vormgegeven geheel in scherven uiteenspringt en in de vergetelheid wegzinkt, in de amnesie van de huidige, moderne stad. Ze is een angst dat deze 'architectuur van de stad' na haar vakantie weer 'bedolven' wordt door het zand.

Zo is de éloge van het warme leven van de architectuur ook haar elegie, de loftrumpet van haar macht het treurdicht van haar inactualiteit.

*Treurreis, door zanderig vergeten
bezegeld: windwaarts,
wortelber.¹²*

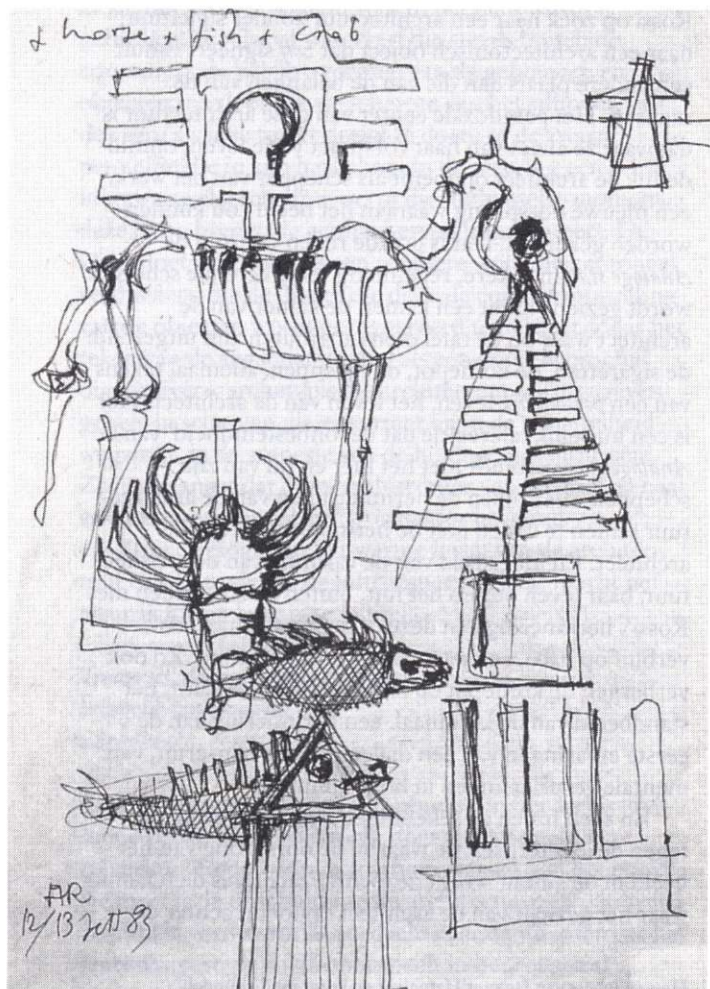
Rossi is op zoek naar een autonomie van het architecturale beeld. Deze zoektocht doet zich voor als een zuivering van de vorm, een schoonwassen van het beeld. De inzet is de onschuld van de architectuur, een ontwerp dat niet langer wordt beoordeeld naar de waarden die het representeert, de rol die het speelt in het tot stand brengen van het welzijn van de mensen. In zekere zin is

Rossi op zoek naar een architectuur zonder signatuur, naar een architectonisch object dat *zelf* signeert vanuit een andere plaats dan die van de belangen van de mensen. Het paradoxale echter van deze architectuur is dat waar ze afziet van haar rol in het volle leven, onmiddellijk de architect opdoemt als schepper van het werk, een nieuwe oorsprong waaraan het beeld zou kunnen worden geketend. Dat is ook de reden waarom de *Analoge stad* in zekere, regelmatig terugkerende schetsen wordt gezien vanuit een kamer, de kamer van de architect waar op de tafel diens attributen zijn uitgestald: de sigaretten, de koffiepote, de tekenpen, allemaal tekens van een *persoonlijk* leven, het leven van de architect. Het is een huiselijk tafereeltje dat de 'onbestemdheid' van de *Analoge stad* verbindt met het hier en nu van zijn schepper. Hier lijken de herinneringen van de architectuur samen te vallen met de herinneringen van de architect. En inderdaad valt de vakantie van de architectuur, haar leven buiten het nut, buiten de zin, samen met Rossi's herinnering aan deze of gene vakantie, een verblijf op Elba, een paar dagen aan het strand. Zo ook verbergen de koffiepote en zijn stedelijke pendant, het standbeeld van de kardinaal, een herinnering aan de eerste ervaringen van een dialectiek van erin-eruit, van mentale verplaatsingen in holle ruimten.

En toch tonen de tekeningen ook een weerstand tegen deze interpretatie waarbij de oorsprong van het beeld in de auteur wordt gezocht. Prachtig is de tekening waar het gezicht van de architect opdoemt achter de

12

Het gedicht is van Jacques Hamelink en komt uit de bundel: *Windwaarts, wortelber*, Amsterdam, 1973, p. 40.



Aldo Rossi, Natura Morte

brokstukken van een uiteenvallende stad. De titel: *L'architecture assassinée* doet vermoeden dat met deze verschijning de kristallijne stad wordt vernietigd. Vandaar ook deze andere prenten waar de architect, gezeten achter zijn werktafel, met zijn hand zijn gezicht verbergt. De architect verdwijnt achter zijn hand, achter zijn handelingen die eerder voortkomen uit een innige gebondenheid van deze hand aan de architectuur, uit een betovering of fascinatie dan uit de persoon, de scheppende wil van de auteur. Het werken aan de architectuur zelf, de zuiverende activiteit, kan alleen in deze eenzaamheid worden voltrokken, de eenzaamheid waar de architect – voorbij zijn persoonlijke voorkeuren en zijn herinneringen – alleen is met de architectuur. In deze eenzaamheid regeert het onpersoonlijke. Toch, zo schreef Francis Ponge ooit, verbergen zich hier de 'redenen om gelukkig te leven', omdat er hier sprake is van een terugkeer van de geest naar de dingen, een poging hen op te tekenen vanuit hun eigen, zuivere gezichtspunt. De *Analoge stad*, de weergave ervan in de tekeningen, beschrijft deze intimologie met het architectonische ding, dit samenzijn buiten tijd en ruimte.

Uit de hele autobiografie komt dit respect voor de architectuur naar voren, de niet inlosbare schuld die de architect aan zijn object bindt, een schuld die slechts voldaan zou zijn wanneer het object ook als zuiver object zou verschijnen. Maar juist deze binding verhindert de signatuur van het object zelf. De architectuur verlangt van de architect dat hij haar de gloed van de eigenheid teruggeeft, deze gloed is echter altijd de gloed van het meesterlijke en van de bezetenheid, dat wil zeggen van de geest, een klassiek meesterschap. En zo valt het

moment van het onpersoonlijke, het werken in de intimiteit van het architecturale leven samen met de 'extreme subjectiviteit' die men vaak toedicht aan het werk van deze Italiaanse architect.

Deze onoplosbare dubbelzinnigheid vindt haar climax in het moment waarop de architect het werk, zijn werk, de wijde wereld instuurt en het daarbij van zijn signatuur voorziet. De signatuur is een vraag naar waardering, een hoop op compensatie en troost. Het door de architect gesigioneerde beeld is immers niets anders dan een substituut voor de nooit eindigende arbeid in de intimiteit van het architecturale leven, een compensatie voor een vergeefs werk, vergeefs omdat het noch de realiteit van de absolute eenzaamheid kent, noch de ernst van de echte taken die in de wereld worden ondernomen. Het is de waardering van een clown.

De architectuur zal dus niet zelf spreken, want juist in haar poging zichzelf te zijn gaat ze op in het solipsisme, in de oncommuniqueerbaarheid. Al het voltooide werk van Rossi: monumenten van deze eenzaamheid, monumenten van berusting, gelatenheid ten opzichte van deze aporie. Het werk zal niet spreken, het is veroordeeld tot persoonlijke of politieke teksten, woorden die het verbinden met de waarden van de polis. Hier laat zich ook nauwkeurig het *spreken* van de architect lokaliseren. Nooit zal de architect de moed hebben het leven van de vormen zoals die zich op zijn tekentafel ontrollen en ontvouwen, dit leven dat zich voor en ondanks hem afspeelt, nooit zal hij de moed hebben het zonder commentaar te laten. De architect zal het deze of gene waarde meegeven om er de nutteloze schoonheid, de 'doelmatigheid zonder doel' van op te heffen. Het werk

zal onvermijdelijk een plaats krijgen in de gemeenschap. In naam daarvan wordt de *Analoge stad* – de plaats van een zuiver architectonische herinnering – ook de plaats van een collectief geheugen, het geheugen van een gemeenschappelijke strijd om geluk.

Het is niet voor niets dat juist Rossi een soort dagboek moest bijhouden dat uiteindelijk onder de noemer van een *Wetenschappelijke autobiografie* verscheen. In deze autobiografie zien we een tweede vorm van ‘het spreken’ van de architect verschijnen. Hier is het spreken een poging het verlies aan identiteit, de beroepsdeformatie van Antonioni’s film *PROFESSIONE: REPORTER* waar Rossi zo bewonderend over spreekt, te compenseren. De naamloze persoon die verbonden is met het werken aan de ‘zuivere’ architectuur dient te worden benoemd, de verdwenen identiteit herinnerd en wel door het ontwerp vast te maken aan de dag, aan de datum, het uur, het te verknopen met de onbetekenende details van een persoonlijk leven.

Wij hebben gevraagd in hoeverre de idee van het archetypische bij Rossi zichzelf zou compliceren. Wij hebben nu gezien dat deze archetypische, deze zichzelf gelijkende architectuur alleen kan bestaan *dankzij* de omarming van haar maatschappelijke rol, maar dat in dit dankzij ook een *ondanks* besloten ligt. Het is precies deze verwevenheid die de idee van het archetypische compliceert, haar virtuele zuiverheid verwart met de troebelen van de architect of meer algemeen, de troebelen van het leven waarin het een plaats vindt. Het geheugen wordt ook altijd een collectief geheugen of een jeugdherinnering.

Het archetypische is dan ook een fictie, een fictie die samenvalt met de dood van de architectuur, het lijk ervan. Wanneer Rossi zich verzet tegen het 'ellendige functionalisme', tegen de functie als laatste betekende, kan hij als alternatief alleen verwijzen naar het object buiten gebruik, naar de enigszins mankerende gebruiksvoorwerpen die men ergens op een zolder terug kan vinden en waarvan men kan zien dat ze reeds ingehaald zijn door de tijd: want alleen daar verschijnt het voorwerp als een dood iets, iets zonder functie, zuiver zichzelf.¹³ Rossi thematiseert dit alles in zijn autobiografie in de idee van de *verlatenheid*. Hij is dol op datgene wat door het leven verlaten is. Niet alleen en zelfs niet zozeer het geraamte dat immers nog een zekere vitaliteit leek uit te stralen, veel meer nog datgene wat net door het leven verlaten is, de strandhuisjes, alles wat blijft staan of liggen na 'het inslapen van het seizoen'. En dat wellicht omdat alleen deze architectuur zichzelf gelijkt, een architectuur waaruit het leven geweken is, een dode architectuur. Dit is wellicht de grens van ieder classicisme, van iedere poging de architectuur terug te geven aan haarzelf. De klassieke kunst heeft geen andere garantie dan het lijk, zegt Blanchot.¹⁴ Staat u mij toe te eindigen met deze passage uit 'de ruimte van de literatuur'; een passage die de grens van dit zichzelf gelijkende, de onmogelijkheid van het archetypische van deze kunst zo prachtig verwoordt:

Het lijk is een weerspiegeling die zich meester maakt van het leven dat het weerspiegelt, het absorbeert het, identificeert zich ermee door van de gebruikswaarde en de waarde van de waarheid over te gaan naar iets ongelooflijks, iets neutraals, iets waar men nooit aan went. En als het kadaver zo gelijkend

is, dan is dat omdat het op een zeker moment de gelijkenis bij uitstek is: geheel en al gelijkenis, en dan ook niets meer, monumentaal en absoluut zichzelf, plechtig en trots. Het is de gelijkenis zelf, gelijkend in absolute mate, overweldigend en schitterend. Maar waarop gelijkt het? Op niets.

13

Luisteren we naar Rossi zelf: 'De opschorting van de tijd die ik hier gewaar werd, wekte in mij een soort koude exaltatie op; ook hier wilde ik naar binnen, naar de andere kant van het hek, op het versleten tafelkleed van het Laatste Avondmaal een van mijn objecten neerzetten en uit de positie van voorbijganger treden. In al mijn ontwerpen en tekeningen is, geloof ik, een zweem van dit naturalisme te vinden dat boven de buitensigheden en gebreken van deze gebouwen uitgaat. Toen ik in New York het volledige werk van Edward Hopper zag, werd me veel van mijn architectuur duidelijk: schilderijen als *Chair Car of Four Lane Road* voerden me terug naar de roerloosheid van deze tijdloze wonderen, naar voor eeuwig gedekte tafels, nooit genoten dranken, naar de dingen die alleen zichzelf zijn.' (Rossi, *Wetenschappelijke autobiografie*, p. 17; laatste cursivering van mij, F.S.)

14

Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Parijs, 1955, herdruk 1985, pp. 350 e.v.