

quindi nei nostri progetti, disegni, scritti o in
 ciò che abbiamo visto o letto.
 Coni siamo anche costretti a delineare il corpus
 disciplinare, vale a dire il mondo dei
 riferimenti.

La logica di riferimenti risulta anche nel
 procedimento adottato: dove le cose si
 combinano o si staccano.

A questo punto quanto facciamo è molto più
 interno al procedimento di quanto potera
 essere prevedibile; a volte si può pensare
 di rompere una chiarezza non presente

18

30 DIC 1970 - Caro Ezio -

Se la tipologia ha il volo che la
 funzione ha per i funzionalisti
 (accettabile) essa si presenta anche
 come ideologia / idea di riferimento
 degli elementi - Essa non va
 quindi sottovalutata nella descrizione
 della teoria. Al contrario essa
 permette l'uso demistificato degli
 elementi - fu una chiara
 costruzione tipologica e' anch. si
 ordina anche nel senso della
 decorazione. Da qui la necessità
 delle facciate le quali non
 si dispongono con necessità
 (come pretendono i funzionalisti)
 ma al contrario sono assolutamente
 disponibili alla invenzione della
 architettura.

Vedi facciate del faldatorese
 dove il ballatoio può essere
 rifatto nei modi più diversi

1

Herbeschrijvingen

Stefano Milani

Ezio Bonfanti's essay *Elementi e costruzione: note sull'architettura di Aldo Rossi* uit 1970 kan worden beschouwd als een van de meest geavanceerde kritische teksten over Rossi's werk. Hij onderzoekt Rossi's projecten, de intrinsieke analytische kenmerken ervan, de relatie tot een theorie die uitgaat van de mogelijkheid die een project biedt tot een beschrijving en wel in het bijzonder een die aan de hand van een analyse op het niveau van de compositie moet worden uitgevoerd. Bonfanti's bijdrage kan eveneens worden gezien als een bredere beschouwing van de fundamentele aspecten van het vakgebied, waartoe naar zijn mening met name Rossi's werk zich leent. De twee uitgezette paden – het ene door Rossi's architectuur te bestuderen en het andere door het voorstellen van een schema voor een analytische benadering van de architectuur – houden daarom in dat het doel en het onderwerp van het onderzoek elkaar vrijwel overlappen, alhoewel er geen sprake is van een *mise en abyme*.

Het brengen van Bonfanti's essay en de reactie van Aldo Rossi hebben niet uitsluitend tot doel dit werk en de discussies die het oproep, voor een breder publiek van wetenschappers en studenten toegankelijk te maken. De tendens van het argument dat door Bonfanti naar voren wordt gebracht, houdt ook een herbevestiging in van een bepaald type onderzoek dat gericht is op het architectonische ontwerp en meer in het bijzonder op de analytische dimensie ervan. In een tijd waarin elk aspect van de gebouwde omgeving analyseerbaar, berekenbaar en meetbaar is, lijkt een strikt onderzoek van de grondslagen en scheppende principes van de architectuur paradoxaal genoeg overschaduwd te worden door dringender en 'uitsluitend' technische aspecten van de productie en de communicatie, waardoor het creatief handelen van de architect, zijn *poiēsis*, wordt ingeperkt tot het onbetwistbare domein van een emotionele of zelfs mystieke dimensie. Overwegen we echter een analytische benadering van het ontwerpen, dan kan deze split-

Re-descriptions

Stefano Milani

Ezio Bonfanti's essay *Elementi e costruzione: note sull'architettura di Aldo Rossi* (1970) can be regarded as one of the most advanced critiques of Rossi's work. He examines Rossi's projects, their inherent analytical characteristics, the relationship with a theory based on the possibilities for describing a project and (more specifically) describing it through an analysis that has to be conducted at the level of the composition. Bonfanti's contribution can equally be regarded as a broader reflection on fundamental aspects of the discipline, for which he believes Rossi's work is particularly suited. The two paths thus defined – one studying Rossi's architecture and the other proposing a scheme for an analytical approach to architecture – therefore mean that the purpose and the subject of the investigation nearly overlap, albeit not to the point of a *mise en abyme*.

The aim of publishing Bonfanti's essay and Aldo Rossi's response to it is not solely to make this work and the discussion it generated available to a wider community of scholars and students. The thrust of the argument proposed by Bonfanti also necessarily implies the reaffirmation of a specific type of research that focuses on the architectural design and (more specifically) on its analytical dimension. In an age when every aspect of the built-up environment seems analysable, computable and measurable, a rigorous investigation of the cornerstones and formative principles of architecture appears (paradoxically enough) to be overshadowed by more pressing and 'exclusive' technical aspects of production and communication, confining the architect's creative act – his *poiēsis* – to the undisputed realm of an emotive or even mystical dimension. However, when considering an analytical approach to design, this dissociation of mental from physical creativity – *poiēsis* from *téchnē* – could not only appear to be paradoxical but could also yield a conceptual problem for which Bonfanti's proposition could provide a solution as well as a solid theoretical foundation for research developments in multiple directions.

sing van *poiësis* en *téchnē* niet alleen paradoxaal blijken, maar ook een begripmatig probleem opleveren, waarvoor Bonfanti's voorstel een oplossing kan bieden die tevens een stevige theoretische basis verleent aan ontwikkelingen in diverse onderzoeksrichtingen.

In het navolgende zullen we Ezio Bonfanti introduceren, een samenvatting geven van de belangrijkste aspecten van zijn werk en tevens van de inhoud van het essay. Doel van de tekst is bovendien het belang van architectonische representatie binnen Bonfanti's formulering te bespreken als een mogelijke richting voor het ontwikkelen van onderzoek op het gebied van ontwerptheorie.

Ezio Bonfanti

Ezio Bonfanti (Milaan, 1937-1973) studeerde aan de faculteit Architectuur van de Polytechnische School van Milaan, waar hij in 1963 afstudeerde. Als student werkte hij al samen met Ernesto Nathan Rogers, zowel als assistent voor de cursussen Architectonische Compositie (tot 1967) als voor het tijdschrift *Casabella Continuità* (tot Rogers' vertrek in 1964). Samenwerking met Paolo Portoghesi volgde in 1967 voor diens cursussen Geschiedenis van de Architectuur. Portoghesi was in dat jaar toegetreten tot de faculteit in Milaan, waar hij een jaar later de nieuwe decaan werd. In 1969 werd Bonfanti hoofdredacteur van het pas opgerichte blad *Controspazio*, onder directie van Portoghesi, een architectuurtijdschrift dat in de jaren zeventig grote invloed zou krijgen door het doen opleven van het debat over architectuur en stedenbouw.

Bonfanti stierf na een langdurig ziekbed op betrekkelijk jonge leeftijd in 1973. Vlak voor zijn dood werkte hij nog aan twee opmerkelijke opdrachten. De eerste was een monografie over de architectengroep BBPR (Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti, en Ernesto Nathan Rogers), geschreven samen met Marco Porta en in 1973 in Florence uitgegeven als *Città, Museo, Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*.¹ De tweede opdracht was een artikel ter gelegenheid van de tentoonstelling *Architettura Razionale* op de vijftiende Triennale di Milano in 1973.²

Bonfanti beoefende daarnaast geregeld zelf zijn vak, wat hij beschouwde als onmisbaar om zijn onderzoek te toetsen en te verifiëren. Van 1964 tot 1972 deed Bonfanti, in samenwerking met de architecten Cesare Macchi Cassia en Marco Porta, projecten en onderzoeken met een breed spectrum aan onderwerpen en schaalgroottes, en nam hij deel aan nationale en internationale architectuurprijsvragen.³

In slechts één decennium produceerde Bonfanti een buitengewoon belangrijke reeks studies die talloze aspecten van het vakgebied bestreken als delen van een veelzijdig maar eenduidig standpunt over architectuur. Bonfanti's omvangrijke oeuvre richt zich op één hoofdthema: de studie van de architectuur (en meer in het bijzonder de moderne architectuur) als discipline en als theoretische mogelijkheid, door middel van een strikt onderzoek van architectonische en stedenbouwkundige projecten op basis van een analyse van de samenstellende delen ervan en verifiëring in een ruimere praktische context. De basis van Bonfanti's beschouwingen is daarom de hypothese dat architectuur definieerbaar en beschrijfbaar is (of dient te zijn). Deze overtuiging leidde tot een naarstig zoeken naar mogelijkheden om de disciplineaire grondslagen die de architectuur – de ervaring ervan en haar maatschappelijke betekenis – sturen, opnieuw te bezien en te systematiseren.⁴

Bonfanti's essays kunnen zeker geplaatst worden binnen de algemene context van *La Tendenza*, te weten het onderzoek van een nieuwe collectieve dimensie van architectonische werken, waarin verscheidene grensverleggende ervaringen samenkomen die een aantal basisprincipes delen, zoals het theoretisch verband tussen architectuur en de stad, de fundamentele rol die hierbij wordt toegekend aan de typologie, en de mogelijkheid van didactische communicatie over architectuur. Met andere woorden, het is precies Bonfanti's betrokkenheid bij een gezamenlijke onderzoekslijn die hem ertoe aanzette zijn onderzoek verder te zetten op andere gebieden, zoals de studie van de *poiësis* van de architect.

Bonfanti's essay over Aldo Rossi

Bonfanti's essay over het oeuvre van Aldo Rossi vormt een cruciale ontwikkeling in zijn onderzoek, juist omdat het hem in staat stelt de complexe structuur van diens analytische benadering te behandelen. 'Elementen en constructie' is in feite specifiek gericht op Rossi's ontwerpen en hun verhouding tot de architectuurtheorie. Het essay richt zich in het bijzonder op de strikte analyse van de elementen en procedés die bij de compositie betrokken zijn. Het ontwerpproces van Rossi's projecten en de beperking daarbij tot elementaire delen krijgen een uitgesproken programmatisch karakter, net zoals de verhoudingen die de compositie van de elementen sturen, wat samengaat met het intrinsiek didactische karakter van de theoretische beschouwing ervan.⁵ Terwijl Rossi het project en de theorie reeds beschouwde als twee onscheidbare aspecten van een architectonisch werk, ligt het belang van Bonfanti's benade-

1

Dit werk sluit duidelijk aan op de onderzoeksaanpak van Bonfanti zoals we die ook zien in het essay over Rossi's architectuur. Het werk van BBPR wordt thematisch op zo'n manier onderzocht dat het gelezen kan worden als een kroniek van de Italiaanse architectuur tussen de jaren dertig en zestig, dus een parallelle leeswijze van het onderzoek.

2

Ter vervanging van het essay dat Bonfanti had willen schrijven, werd in de expositiecatalogus zijn laatste artikel opgenomen: 'Architettura per i centri storici' [Architectuur voor historische binnensteden], dat was gepubliceerd in *Edilizia Popolare*, XX, nr. 110, januari-februari 1973, pp. 35-56 (Rome: Edizioni di 'Edilizia Popolare'); opgenomen in: Ezio Bonfanti, Renato Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari en Daniele Vitali (red.), *Architettura Razionale*. Milaan: Franco Angeli Editore, 1973, pp. 189-226; het boek werd opgedragen aan Bonfanti's nagedachtenis.

3

Het werk van 'Studio Ezio Bonfanti - Cesare Macchi Cassia - Marco Porta' werd regelmatig gepubliceerd in de grote Italiaanse architectuurtijdschriften. Een overzicht van hun werk is te vinden in *Controspazio*, 1970, nr. 6/7, pp. 29-40 (Edizioni Dedalo, Bari).

4

Zie voor dit onderwerp: Luca Scacchetti, 'Introduzione. La ragione vagante', in: *Ezio Bonfanti. Scritti di Architettura*. Milaan: Clup, 1981, p. 25. Het boek bevat een selectie van Bonfanti's essays en een beeld van Bonfanti als academicus. Een iets afwijkende verzameling en thematisering van zijn werk is te vinden in: Ezio Bonfanti, *Nuovo moderno in architettura*. Ed. Marco Biraghi en Michelangelo Sabatino. Milaan: Bruno Mondadori, 2001.

5

Zie Bonfanti, 'Elementen en constructie', p. 200: 'In de architectuur van Aldo Rossi springen meteen de ongewoon precieze en nadrukkelijk herkenbare programmatische kenmerken in het oog.'

The following text introduces Ezio Bonfanti and summarises the main aspects of his oeuvre along with the content of the essay. Moreover, the text aims to discuss the relevance of architectural representations within Bonfanti's formulation as a possible pointer to help develop research that examines design theory.

Ezio Bonfanti

Ezio Bonfanti (Milan, 1937-1973) studied at the Faculty of Architecture of Milan Polytechnic, graduating in 1963. As a student, he began collaborating with Ernesto Nathan Rogers, both as an assistant in the courses on Architectural Composition (until 1967) and on the journal *Casabella Continuità* (until Rogers' departure in 1964). He began a collaboration in 1967 in the Architectural History courses led by Paolo Portoghesi, who had joined the Milan architecture school and became its new dean a year later. In 1969, Bonfanti became editor-in-chief of the newly-founded magazine *Controspazio*. This architectural journal run by Portoghesi would become highly influential in the seventies for revitalising the architectural and urban debates.

Bonfanti died relatively young in 1973 following a protracted illness. Shortly before his death, he was still working on two noteworthy assignments. The first was a monograph on the architectural group BBPR (Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti and Ernesto Nathan Rogers), which was written with Marco Porta and later published in 1973 as *Città, Museo, Architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*.¹ The second was an article for the exhibition *Architettura Razionale* at the fifteenth *Triennale di Milano* in 1973.²

Bonfanti also regularly practiced his profession, which he considered to be indispensable as a way of testing and verifying his research. From 1964 to 1972, in association with the architects Cesare Macchi Cassia and Marco Porta, Bonfanti carried out projects and investigations on a wide range of subjects and scales, including taking part in national and international architectural competitions.³

In just a single decade of activity, Bonfanti produced a highly significant series of studies covering numerous aspects of the discipline as parts of a multifaceted yet uniform standpoint on architecture. Bonfanti's vast oeuvre focuses on a single main theme: studying architecture (and more specifically modern architecture) both as a discipline and as a theoretical possibility through a rigorous examination of architectural and urban projects that is based on an analysis of their constituent parts and their verification in a wider

operational context. The basis of Bonfanti's approach is therefore the hypothesis that architecture is (or should be) definable and describable. This conviction led to an assiduous investigation of the options for revising and re-systematising the fundamentals of the disciplines that govern architecture, how it is perceived and its significance within society.⁴

Bonfanti's essays can certainly be placed within the general context of the *Tendenza*, namely the study of a new collective dimension of architectural work in which various progressive experiences come together that share a number of basic principles such as the theoretical relationship between architecture and city, the fundamental role assigned to typology, and the possibility of didactic communication about architecture. In other words, it is precisely Bonfanti's commitment to a shared line of research that encouraged him to continue his research further in other areas such as the study of the architect's *poiēsis*.

Bonfanti's essay on Aldo Rossi

Bonfanti's essay on Aldo Rossi's work represented a crucial development for his research, precisely because it let him address the complex structure of the latter's analytical approach. 'Elements and construction' is in fact directed specifically at Rossi's projects and their relationship with architectural theory. In particular, the essay focuses on rigorous analysis of the elements and procedures involved in composition. The design process of Rossi's projects and how they are limited to elementary parts acquires a specific, programmatic character, as do the relationships governing the composition of the elements together with the intrinsic didactic nature of this conceptual sequence.⁵ Whereas Rossi already considered the project and the theory to be two inseparable aspects of architectural work, the relevance of Bonfanti's approach lies in the attempt to qualify, specify and verify the theoretical value of projects using the output of an analysis conducted at the level of architectural composition. The projects are therefore treated as part of a single endeavour that can be subjected to external critique. In fact, assigning a theoretical role to the projects raises the question of whether the theoretical description can only be an ex-post description or whether it can also be associated with the internal compositional procedures devised by the author and therefore an inherent aspect of the project that can be discussed. For Bonfanti, the descriptive nature of a project fulfils a logical requirement based on the assumption that (according to him) architects should feel the need to explain how they conceive their architecture: this fits in with

1
This work is very much in line with Bonfanti's research approach, as can also be seen in the essay on Rossi's architecture. BBPR's work is subjected to a thematic treatment that also allows a parallel alternate way of reading it: as a chronicle of Italian architecture between the thirties and the sixties.

2
As a replacement for the essay that Bonfanti had planned to write, the exhibition catalogue included his last work, '*Architettura per i centri storici*' [Architecture for historic city centres], which was published in *Edilizia Popolare*, no. 110, xx, January-February 1973, pp. 35-56 (Rome: Edizioni di 'Edilizia Popolare'), included in Ezio Bonfanti, Renato Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari and Daniele Vitali (eds.), *Architettura Razionale*. Milan: Franco Angeli Editore, 1973, pp. 189-226; the book was dedicated to Bonfanti.

3
The work of 'Studio Ezio Bonfanti - Cesare Macchi Cassia - Marco Porta' was regularly published in the major Italian architectural journals. An overview of their work can be found in *Controspazio*, 1970, no. 6-7, pp. 29-40 (Bari: Edizioni Dedalo).

4
On this subject, see Luca Scacchetti, 'Introduzione. La ragione vagante', in Ezio Bonfanti, *Scritti di Architettura*. Milan: Clup, 1981, p. 25. This book contains a selection of Bonfanti's essays and gives an impression of his scholarship. A slightly different collection and thematic organisation of Bonfanti's work can be found in *Ezio Bonfanti, Nuovo moderno in architettura*, edited by Marco Biraghi and Michelangelo Sabatino. Milan: Bruno Mondadori, 2001.

5
See Bonfanti, 'Elements and construction', from p. 201: 'We are immediately struck by the unusually clear, recognisable and highly programmatic features of Aldo Rossi's architecture.'

ring in de poging om de theoretische waarde van projecten te kwalificeren, specificeren en controleren aan de hand van de feiten, wat een analyse op het niveau van de architectonische compositie oplevert. De projecten worden daarbij beschouwd als onderdeel van één enkele onderneming die kan worden blootgesteld aan externe kritiek. In feite doet het toekennen van een theoretische rol aan de projecten de vraag rijzen of de theoretische beschrijving slechts een ex-post beschrijving kan zijn, of dat deze ook verbonden kan zijn met de interne compositorische procedés die door de auteur bedacht zijn en daardoor voor het project een inherent aspect vormen waarover gesproken kan worden. Voor Bonfanti komt de beschrijvende aard van een project tegemoet aan een logische eis, die gebaseerd is op het uitgangspunt dat (volgens hem) elke architect de behoefte zou moeten voelen om uit te leggen hoe zijn of haar architectuur tot stand komt: hier sluiten de ideeën over ‘zelfbeschrijving’ en over de analytische grondslagen van Rossi’s architectuur bij aan. Volgens Bonfanti heeft de ‘zelfbeschrijving’ het nut zaken aan te roeren die een ‘externe kritiek’ onmogelijk kan opmerken of waartoe door te dringen ze niet het recht heeft. Tegelijkertijd leidt de overweging van de didactische basis van de ‘zelfbeschrijving’ hem tot de hypothese van een ‘externe kritiek’ die het verband onderzoekt tussen de innerlijke rationale van het ontwerp en zijn collectieve dimensie, en zo de onvermijdelijke tegenstrijdige aspecten blootlegt die voortkomen uit de beschrijving door de auteur zelf in zijn poging objectief te zijn. Met andere woorden, Bonfanti stelt in de compositie een eenheid-scheppende analytische basis vast die het mogelijk maakt de autobiografische elementen en de logische strengheid die Rossi’s werk kenmerken, bij elkaar te brengen. Deze structuur legitimeert ook dat een ‘externe kritiek’ ingaat op de interne mechanismen van de *poiésis*.

Deze formulering leidt tot het vaststellen en omschrijven van de verschillende facetten van Rossi’s composities, die van een beperkt repertoire aan afzonderlijke stukken en delen gebruik maken, gerangschikt volgens eenvoudige schematische procedés. Bonfanti karakteriseert deze terugkerende stukken (ronde pilaren, driehoekige balken, dunne rechthoekige scheidingswanden, de kegel en de kubus, in verscheidene schaalgroottes en verhoudingen) en delen (een eenvoudige configuratie van een onderdeel dat een minimale architectonische constructie vormt) aan de hand van een herbeschrijving van een aantal van Rossi’s ontwerpen en laat hierbij tegelijkertijd hun fundamentele rol zien met betrekking tot de logica van het ontwerp en tot de typologische keuzes. Bij de bepaling van de elementen komt de bepaling van de compositorische processen, omschreven als

het ‘additieve procedé’ dat wil zeggen: voortgaan door toevoeging van elementen en meer in het bijzonder door opeenvolging als het procedé wordt beschouwd vanuit de plattegrond, en door opeenstapeling bij beschouwing van de opstand.⁶ Het additieve procedé – onderdeel na onderdeel – wordt verder toegelicht aan de hand van zijn samenhang met de parataxis, een literaire techniek waarin de bijzinnen van een zin achter elkaar geplaatst worden zonder enige aanduiding van nevenschikking of onderschikking om te verhelderen wat er staat geschreven.

Opgemerkt dient dat Bonfanti niet het woord ‘methode’ gebruikt om de daadwerkelijke compositie te bepalen, maar dat hij steeds verwijst naar het genuanceerder en meer aangewezen begrip ‘procedé’, zoals dat geformuleerd werd door Raymond Roussel – waarnaar ook Rossi verwijst in zijn ‘antwoord’ aan Bonfanti. Het begrip *procedé* – het ‘proces’ of de ‘procedure’ – komt voor in Roussels postuum verschenen boek *Comment j’ai écrit certains de mes livres* [Hoe ik een aantal van mijn boeken heb geschreven] (1935), waarin hij achteraf een beschouwing wijdt aan de compositietechniek die hij toepaste in zijn hoofdwerken, met name in *Locus Solus* (1914). Het begrip *procedé* heeft betrekking op een min of meer strikt mechanisme dat gebaseerd is op het combinatieproces van woorden, bedacht om literaire creativiteit los te maken.⁷

Voorts zou men ook kunnen stellen dat Bonfanti in dit essay Roussels ex-post beschrijving van zijn eigen werk herhaalt (vanuit een buitenstaanderspositie). Maar in deze poging om Rossi’s werk te rangschikken naar de compositorische procedés ervan schuilt juist ook de onvermijdelijke tegenstrijdigheid van de operatie. Zoals aangegeven door Luca Scacchetti in zijn inleiding tot Bonfanti’s werk, vereenzelvigd het rangschikken van Rossi’s werk in een bepaalde richting diens architectuur met wat er juist een ex-post analytische lezing van is. In de poging een theoretische formulering te geven van de analyseerbaarheid van architectuur projecteert de waarnemer zijn voorkeuren en beweegredenen op het object, waardoor de afstand tussen de twee verdwijnt.⁸

Bonfanti laat zien dat hij zich ten volle bewust is van de complexiteit die nodig is om deze benadering volledig te beheersen, dat een nadere verheldering is vereist en een bredere discussie, maar hij is er vast van overtuigd dat deze operatie noodzakelijk is en bovenal logisch. In Rossi’s bespreking van het essay erkent hij in feite de fundamentele vraag en de inherente complexiteit van Bonfanti’s onderneming. Hij ziet Bonfanti’s benadering niet als een ‘afwijking’ of een provocatie, maar beschouwt die als een zeer nauwkeurige interpretatie van zijn werk, in het bijzonder wat

6

Zie Bonfanti, ‘Elementen en constructie’, p. 206.

7

Roussels *procedé* kan als volgt worden samengevat: de eerste handeling was het selecteren van twee sterk op elkaar lijkende voorstellen, opgebouwd uit homofone woorden; de tweede handeling bestond uit het schrijven van een korte roman, te beginnen met het eerste voorstel (of woord) en logischerwijs eindigend met het tweede. Ondertussen zou het combinatieproces van klankassociaties tussen woorden – die van elkaar vervreemd raken en/of terugkeren in nieuwe contexten – tot een onverwacht resultaat leiden. Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*. Parijs: Librairie Alphonse Lamarre, 1935; Engelse vertaling door Trevor Winkfield: *How I Wrote Certain of My Books*. New York: Sun, 1977. Zie voor het *procedé* ook het baanbrekende werk van Michel Foucault, *Raymond Roussel*. Parijs: Galimard, 1963; Engelse vertaling: *Death and the Labyrinth. The World of Raymond Roussel*. Londen/New York, Continuum, 1986; 2004.

8

Zie Scacchetti, ‘Introduzione. La ragione vagante’ (noot 4), p. 25.

the ideas of a 'self-description' and the analytical foundations of Rossi's architecture. For Bonfanti, the self-description has the merit of raising issues that an 'external critique' could not address or where it has no right to go. At the same time, reflecting upon the didactic underpinning of the self-description leads him to the hypothesis of an 'external critique' that investigates the relationship between the inner rationale of the design and its collective dimension, thereby exposing the inevitable contradictory aspects emerging from the author's own description in the effort to be objective. In other words, Bonfanti identifies a unifying analytical basis in the composition that allows the juxtaposition of both the autobiographical elements and the logical rigour that characterise Rossi's work. This structure is also what makes it legitimate for an 'external critique' to address the internal mechanisms of the *poiésis*.

This formulation leads to the identification and description of various aspects of Rossi's compositions, which comprise a limited repertoire of discrete elements and parts arranged according to simple schematic procedures. Bonfanti characterises these recurring items (circular columns, triangular beams, thin rectangular partitions, the cone and the cube, all at varying scales and proportions) and parts (a simple configuration of a piece defining a minimum architectural construction) through a re-description of a number of Rossi's projects and, at the same time, showing their fundamental role in relation to the logic of the design and the typological choices. In addition to the identification of the elements, the compositional processes have to be set out. These are defined as the 'additive method', i.e. proceeding by adding elements and more specifically as a sequence when the procedure is applied as stacking the elements from the floor plan upwards.⁶ The additive procedure – one piece after another – is further explained by its association with the literary technique of parataxis (in which the clauses of a sentence are placed one after another with no indication of cohesion or subordination to clarify what has been written).

It should be noted that Bonfanti does not use the word 'method' to identify the actual act of composition, but always refers to the subtler and more appropriate notion of a 'procedure', as formulated by Raymond Roussel – a reference also noted by Rossi in one of his 'replies' to Bonfanti. The notion of a *procédé* – a 'process' or 'procedure' – appears in Roussel's posthumous book *Comment j'ai écrit certains de mes livres* [How I Wrote Certain of My Books] (1935), in which he gives a later reflection on the compositional technique he used for his major books, in particular *Locus Solus* (1914). The concept of a *procédé*

corresponds to a more or less rigorous mechanism based on a process for combining words that was devised to trigger literary creativity.⁷

Furthermore, it could be also argued that this essay by Bonfanti is reiterating Roussel's ex-post description of his own work (from an external position). However, this attempt to order Rossi's work according to its compositional procedures is also where the inevitable contradiction of this approach can be found. As pointed out by Luca Scacchetti in his introduction to Bonfanti's writings, ordering Rossi's works in a particular way identifies his architecture with what should in fact be an ex-post analytical reading of it. In the attempt to give a theoretical formulation of the analysability of architecture, the observer projects their own preferences and motivations onto the object and the distance between the two vanishes.⁸

Bonfanti shows that he is fully aware of the complexity needed to master this approach fully, that it requires further clarification and broader discussion, but he stands firm in his belief that this operation is necessary and (above all) logical. When discussing the essay, Rossi in fact acknowledges the fundamental question and the inherent complexity of Bonfanti's endeavour. He does not see Bonfanti's approach as a 'digression' or provocation, but instead considers it to be a highly accurate interpretation of his work, in particular as regards the formulation of the additive method.⁹ Of particular interest in Rossi's reply is the reinterpretation of Bonfanti's idea of parts as fragments, and therefore as architectures that are not completely defined, even at the level of the project. Rossi therefore introduces a coherent yet at the same time disrupting element in the formulation, as the constructive process of the part can no longer imply any finished product as the result, only a memory of something completed.¹⁰ With this highly pertinent specific point, Rossi clearly demonstrates the progressive dimension of the analytical approach to the project introduced by Bonfanti and by doing so gives this contribution a value that transcends the problems of internal and external descriptions of the work.

The analytical approach and drawing

Bonfanti's propositions and Rossi's clarifications make it possible to introduce a further aspect of the analytical approach involving the role of architectural representation. In emphasising the need to go beyond mere interpretation of Rossi's architectural language as a combination of 'rigour' and 'silence', Bonfanti suggests a further direction for

6

See Bonfanti, 'Elements and construction', p. 205.

7

Roussel's *procédé* can be summarised as follows: the first operation was to select two very similar propositions constructed of homophonous words; the second operation consisted of writing a short novel starting with the first proposition (or word) and ending logically with the second. In between, the combinatory process of phonic association of words – drifting away from each other and/or being re-encountered in new contexts – ought to lead to unexpected creations. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: Librairie Alphonse Lamarre, 1935; English translation by Trevor Winkfield: *How I Wrote Certain of My Books*. New York: Sun, 1977. For the *procédé*, see also the seminal work by Michel Foucault, *Raymond Roussel*. Paris: Gallimard, 1963; English translation: *Death and the Labyrinth: The World of Raymond Roussel*. London / New York, Continuum, 1986; 2004.

8

See Scacchetti, 'Introduzione. La ragione vagante' (see note 4), p. 25.

9

See Rossi's letter of 3 January 1971, p. 217.

10

Ibid., p. 219.

betreft de formulering van het additieve procedé.⁹ Van bijzonder belang in Rossi's antwoord is de herinterpretatie van Bonfanti's opvatting van delen als fragmenten en daarmee als architecturen die niet volledig zijn vastgelegd, zelfs niet op het niveau van het project. Om die reden introduceert Rossi een samenhangend, doch tegelijkertijd ontwrichtend element in de formulering, aangezien het constructieve proces van het deel niet langer kan betekenen dat er iets voltooids zal ontstaan, maar slechts de heugenis van iets voltooids.¹⁰ Met dit zeer belangrijke specifieke punt toont Rossi duidelijk de vooruitstrevende dimensie aan van de door Bonfanti geïntroduceerde analytische benadering van het ontwerp en daarmee geeft hij deze bijdrage een waarde die verder gaat dan de problematiek van interne en externe beschrijvingen van het werk.

De analytische benadering en het tekenen

Bonfanti's voorstellen en Rossi's verduidelijkingen maken het mogelijk nog een aspect van de analytische benadering naar voren te brengen: de rol van de representatie van architectuur. Bij het benadrukken van de noodzaak om verder te gaan dan enkel de interpretatie van Rossi's architectonische taal als een combinatie van 'striktheid' en 'stilte', stelt Bonfanti nog een andere onderzoekrichting voor, namelijk de autonome waarde van Rossi's representatietechnieken.¹¹ Bonfanti richt zich eigenlijk op de verscheidenheid in Rossi's representaties en signaleert hoe elementen en procedés daarin kunnen worden herkend. Men kan echter stellen dat het introduceren van een waardering van de autonome rol van tekeningen implicaties heeft die de interpretatie van Rossi's werk te boven gaan en tevens het schema zelf dat Bonfanti voorstelt. De techniek van de representatie (meer bepaald, het thema van tekeningen) schept een dieper analytisch niveau in het begrip van de *poiēsis*, dat niet kan worden opgelost door het verband tussen de architectonische compositie en de collectieve dimensie van het werk. Evenzo verstoort de beschouwing van het tekenen de logica van de beide begrippen 'zelfbeschrijving' en 'externe kritiek'. In feite zou naast de evaluatie van het theoretisch niveau van projecten, dat is vastgesteld tussen 'zelfbeschrijving' en 'externe kritiek', die zich concentreert op het begrip compositie, ook de beschouwing van de wezenlijk theoretische waarde van tekeningen binnen het project moeten worden opgenomen.

Voor de aanpak van dit aspect zou Bonfanti's analytische benadering – die zowel gericht is op het ontwerp als op de discipline van de archi-

tektuur – geplaatst moeten worden in de ruimere culturele context van de kunst tijdens de jaren zestig en zeventig, waarin opnieuw aandacht was voor het tekenen. In deze analytische context kreeg het tekenen een specifieke theoretische dimensie.

De bekende kunstcriticus Filiberto Menna, die de analytische benadering grondig onderzocht en tot een theorie maakte, legde uit dat aan de kunst een metalinguïstische benadering werd toegewezen in de voorstellingen van de jaren zestig. 'Dit komt' voor Menna 'overeen met de dubbele werking van het maken van kunst en tegelijkertijd een verhandeling over die kunst opzetten: daarmee krijgt de kritische benadering ten aanzien van kunst een nieuwe plaats. De verschuiving van de expressie door de kunstenaar naar een kritische beschouwing van het werk en de poging om een specifieke artistieke taal te formaliseren houden de bepaling van logische bewerkingen in en een wetenschappelijk gebruik van de "woordenschat" van de kunstenaar.' En hij concludeert dat 'ten einde de diepliggende analogieën te vinden die de twee vormen van materialisatie van gedachten – het 'rationele' en het 'artistieke' – verbinden, worden de uitingen van de kunstenaar omgezet in logisch-mathematische voorstellen die beschouwd worden als zijnde waar of onwaar, en derhalve als een geheel kunnen worden geanalyseerd.'¹² In deze context werd het tekenen de theoretische 'locus' voor deze analyse en formalisering.

In *La linea analitica dell'arte moderna* rechtvaardigt Menna de toenemende belangstelling voor het tekenen, niet alleen vanwege de conventionele rol ervan als een ontwerphandeling, maar ook als een 'intransitieve ervaring die de systematisering van een door jezelf gecontroleerde benadering mogelijk maakt'.¹³ Dat wil zeggen de mogelijkheid voor de kunstenaar om autonoom en strikt onderzoek te doen zonder dat daar externe componenten of bureaus voor nodig zijn – en derhalve uitsluitend door middel van een 'zelfbeschrijving'.

In Menna's formulering is er geen sprake meer van de categorieën kunst en kritische verhandeling over kunst: deze worden geherformuleerd aan de hand van een bredere visie op de maker en zijn werk. Dit vindt eveneens weerklank in het samenhangend geheel van Bonfanti's rechtvaardigingen, zijn verregaand geformaliseerde benadering van de architectonische *poiēsis*, maar het biedt ook een breder perspectief voor de verhouding tussen de analytische funderingen van het project en de kritische interpretatie. Met andere woorden, men zou kunnen stellen dat Bonfanti door het introduceren van de latente analytische dimensie in Rossi's werk en door de rol van de externe beschrijving (de evaluatie van omstredden aspecten en de collectieve waarde ervan) te

9

Zie Rossi's brief van 3 januari 1971, p. 216.

10

Ibidem, p. 218.

11

Bonfanti 'Elementen en Constructie', p. 208.

12

Filiberto Menna en Bruno D'Amore (red.), *De Matematica*. Tentoonstellingscatalogus, Rome: Galleria dell'Obelisco, 1974, p. 9.

13

Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Turijn: Einaudi, 1975; 2001, p. XXIV.

study: the intrinsic value of Rossi's representational techniques.¹¹ Bonfanti in fact addresses the variety of Rossi's representations and observes how elements and procedures can be recognised within them. However, it could be argued that introducing an evaluation of the autonomous role of drawings has implications that transcend not only the interpretation of Rossi's work, but also the very scheme proposed by Bonfanti. The technique of representation (more precisely, the theme of drawings) generates a deeper analytical level in the understanding of the *poiēsis*, one that the relationship between architectural composition and the collective dimension of the work cannot resolve. Similarly, the consideration of drawing also disrupts the logic of the notions of both self-description and 'external critique'. In fact, in addition to evaluation of the theoretical level of projects established by the self-description and 'external critique' – a level centred on the notion of composition – the intrinsic theoretical value of drawing within the project should be considered.

In order to address this aspect, Bonfanti's analytical approach – which is directed at both the project and the discipline of architecture – should be put in the broader cultural context of the arts during the sixties and seventies, when there was renewed attention to drawing. In this analytical context, drawing acquired a specific theoretical dimension.

The renowned art critic Filiberto Menna, who carried out an in-depth investigation of the analytical approach and produced a theory of it, explained that a metalinguistic approach was used in art exhibitions in the sixties. According to Menna, "this corresponds to the dual operation of making art while at the same time holding a discourse on art, thus repositioning the critical approach to art. The shift from the artist's expression to a critique of the work and the attempt to formalise a specific artistic language imply the definition of logical operations and a scientific utilisation of the artist's 'vocabulary'." His conclusion is that "in order to find the underlying analogies that bind the two forms of materialisation of thought – the 'rational' and the 'artistic' – the artist's expressions are transformed into logical, mathematical propositions that can be seen as true or false and are consequently analysable as a whole."¹² In that context, drawing became the conceptual locus for analysis and formalisation.

In *La linea analitica dell'arte moderna*, Menna justifies the increasing interest in drawing not only for its conventional role as a design act but also as an "intransitive experience that permits the systematisation of a self-verified approach",¹³ i.e. the possibility for the artist to undertake autonomous and rigorous research with

no need for external components or agencies – therefore exclusively by means of a self-description.

In Menna's formulation, there are no longer separate categories of 'art' and 'critical discourse on art': they are reformulated according to a broader view of the author and his work. This also resonates with the complex whole of Bonfanti's justifications, the far-reaching formalisation of his approach to architectural *poiēsis*, as well as giving a broader perspective on the relationship between the analytical foundations of the project and the critical interpretation. In other words, it could be argued that Bonfanti's introduction of the latent analytical dimension in Rossi's work and repositioning of the role of the external description (the evaluation of controversial aspects and its collective value) have also introduced a deeper analytical structure of the self-description, so that an architectural idea arises in which the elements of composition – part and pieces – acquire a new role.

Once again, it is Menna who explains drawing within an analytical context of the *poiēsis* and with particular reference to architecture:

'For the questions "who paints?" and "who writes?" posed by painting and writing, there is a corresponding question in architecture of "who designs?" or (better) "who draws?" The second question is perhaps the more difficult to answer, if only because the social and the objective driving forces behind architecture are so pressing and restrictive that they create a sense of guilt in architects whenever they attempt to return to a primarily subjective approach to architecture. Answering the question therefore seems to be an indiscreet or even presumptuous act, almost as if architects wanted to defend some tenuous subjective right against the indisputable objective demands of architecture. Certainly, there can be no discussion of a subject without there also being an object, and architecture cannot neglect the search for the intersecting areas between individual and collective motives. But it was important to *shift* attention from the more dominant and commoner concept (the objective) to the withdrawn and almost forgotten idea (the subjective), as well as from the social to the disciplinary, from the content – i.e. the function – to pure meanings, and finally from production to project, and from project to *poiēsis*.

The *drawing* represents an important, decisive moment in this series of shifts and transitions between the complementary concepts of architecture's subject and object; important not because the drawing lies midway between these two polarities, but because it marks the place

11

Bonfanti, 'Elements and construction', from p. 207.

12

Filiberto Menna and Bruno D'Amore (eds.), *De Matematica*. Exhibition catalogue. Rome: Galleria dell'Obelisco, 1974, p. 9.

13

Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Turin: Einaudi, 1975; 2001, p. XXIV.

herpositioneren ook een diepere analytische structuur van de 'zelfbeschrijving' introduceert, wat leidt tot het ontstaan van het architectonische idee waarin de elementen van de compositie – stukken en delen – een nieuwe rol verwerven.

Het is wederom Menna die het tekenen verduidelijkt binnen een analytische context van de *poiēsis* en met een bijzondere verwijzing naar de architectuur:

‘De vraag “Wie schildert?” en “Wie schrijft?” die gesteld wordt op het gebied van schilderkunst en schrijfkunst, komt overeen met de vraag “Wie ontwerpt?” of, beter gezegd, “Wie tekent?” op het gebied van architectuur. De tweede vraag is wellicht moeilijker te beantwoorden, alleen al vanwege het feit dat de sociale en de objectieve motieven voor architectuur zo dringend en beperkend zijn dat zij bij architecten telkens een schuldgevoel veroorzaken wanneer zij proberen terug te keren naar een overwegend subjectieve benadering van de architectuur. Daarom lijkt het beantwoorden van deze vraag een onbescheiden en arrogante daad, bijna alsof architecten een of ander armzalig subjectief recht willen verdedigen tegenover de onbetwistbare objectieve eisen van de architectuur. Het is waar dat er geen sprake kan zijn van een subject als er niet ook een object is, en de architectuur kan niet nalaten te zoeken naar de ontmoetingsplaats tussen individuele en collectieve motieven. Maar het was belangrijk om de aandacht te *verschuiven* van het meer overheersende en vaker voorkomende begrip (het objectieve) naar de teruggeweken en bijna vergeten term (het subjectieve); en eveneens van sociaal naar disciplinair, van inhoud – betekenis: functie – naar louter betekenissen; en ten slotte van productie naar project, en van het project naar de *poiēsis*.

De *tekening* vertegenwoordigt een belangrijk, beslissend moment in deze reeks verschuivingen en overgangen tussen de complementaire termen subject en object in de architectuur; het is niet belangrijk omdat de tekening een middenweg vormt tussen deze twee polariteiten, maar omdat het de plaats markeert waar het subject de elementaire socialisering van taal ontmoet – een historisch bepaalde taal.¹⁴

Het theoretische belang van het tekenen komt derhalve juist voort uit de behoefte van de architect om een autodidactische procedure vast te leggen voor het project, waarin rationele bouwkundige aspecten samengaan met de persoonlijke visuele herinnering aan andere architecturen, ontwerpen en representaties. In deze context krijgt Bonfanti's analytische schema – en in het bijzonder de begrippen stukken en delen (of fragmen-

ten) die voor Rossi's werk zijn bedacht – een polariserende rol. Stukken en delen worden in feite tekens die een tussentijds discursief systeem afbakenen, waardoor het mogelijk wordt een 'figuratief voorstel' te representeren en onmiddellijk te controleren, dat dan verder kan worden verhelderd door vervolgens specifiek te focussen op de ontwerpfase. De omschrijving van deze door Bonfanti bedachte verdere karakterisering van de elementen leidt derhalve tot een hypothese van de mogelijkheid om *poiēsis* zelfs op een eerder niveau van de compositie te beschrijven, waarbij het onderscheid tussen interne en externe beschrijving niet meer van toepassing zou zijn.

Al bij al leidde Bonfanti's bijdrage, zoals werd opgemerkt in de context van *La Tendenza* in het tijdschrift *Op.cit.* in 1981, niet tot noemenswaardige ontwikkelingen die de inherente structuralistische en semiologische componenten waarop het essay steunde, konden aanpakken.¹⁵ De kracht van dit essay is daarentegen juist te vinden in de heterogenere context van het architectuuronderzoek dat heeft geleid tot het verschijnsel dat bekend staat als *Architettura disegmata* – en dat laat uiteindelijk zien dat afbeeldingen nooit samenvallen met hun kaders.

14

Menna, *La linea analitica* (noot 13), pp. XXIV-XXV.

15

Roberta Amirante, Fabio Dumontet, Massimo Perriccioli en Sergio Pone, 'Fortuna critica della "Tendenza"', in: *Op.cit.*, nr. 50, 1981, p. 23 (Napels: Edizioni il Centro).

where the subject encounters the primary socialising effect of language – a historically determined language at that.’¹⁴

The theoretical relevance of drawing therefore originates precisely in the architect’s need to define a self-teaching procedure for the project, one in which rational constructive aspects work together with the personal visual recollection of other architectures, projects and representations. This context is where Bonfanti’s analytical scheme – and in particular the concepts of pieces and parts (or fragments) devised for Aldo Rossi’s case – acquires a polarising role. Pieces and parts in fact become symbols delimiting an interim discursive system, making it possible to represent and immediately verify a ‘figurative proposition’ that can then be further clarified by then specifically focusing on the design phase. The definition Bonfanti devised of this further characteristic of the elements therefore leads to a hypothesis of the possibility of describing *poiēsis* at an even earlier level of the composition, at which the distinction between internal and external descriptions would no longer apply.

All in all, as noted in the context of *La Tendenza*, in the magazine called *Op.cit.* in 1981, Bonfanti’s contribution did not lead to any noteworthy developments capable of addressing the inherent structuralist and semiological components underpinning the essay.¹⁵ The strength of this essay can instead be found in the more heterogeneous context of architectural research that led to the phenomenon known as *Architettura disegnata* – ultimately proving that a picture’s frame is never the same as that which it is framing.

14

Menna, *La linea analitica* (note 13), pp. XXIV-XXV.

15

Roberta Amirante, Fabio Dumontet, Massimo Perriccioli and Sergio Pone, ‘Fortuna critica della “Tendenza”’, *Op.cit.*, no. 50, 1981, p. 23 (Naples: Edizioni il Centro).