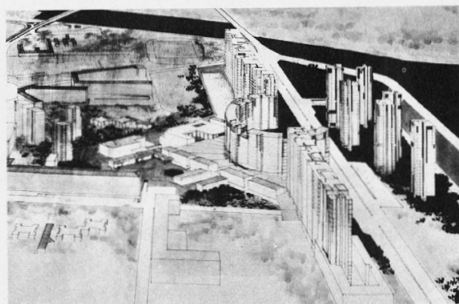
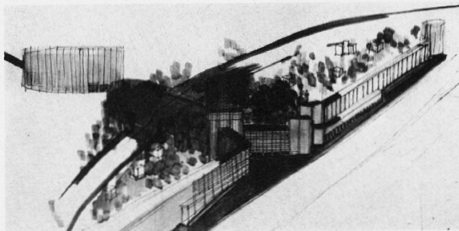
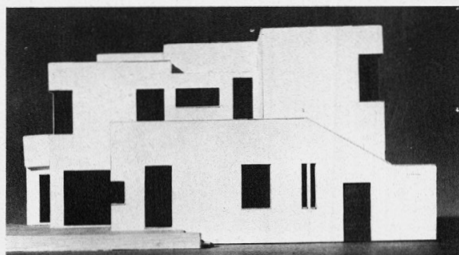


1960 - Progetto per la zona di via Farini a Milano (con G. Polesello e F. Tentori)

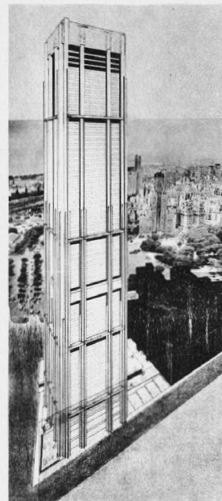
Schizzo di studio di A. Rossi e soluzione definitiva



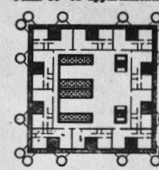
1960 - Villa in Versilia (con L. Ferrari).



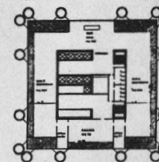
1961 - Concorso internazionale per il grattacielo Peugeot a Buenos Aires (con V. Magistretti e G. Polesello)



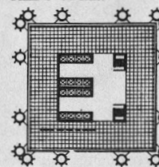
Piani 00 - 03 appartamenti



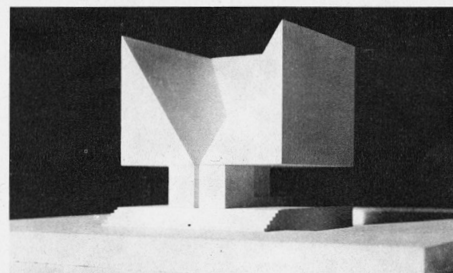
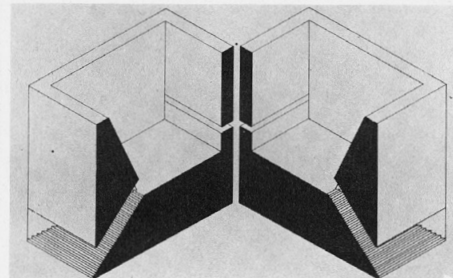
Piano 00 - ristorante



Piani 2 - 04 uffici



1962 - Concorso per il monumento della Resistenza a Cuneo (con L. Meda e G. Polesello) e Concorso per una fontana monumentale nel Centro Direzionale di Milano (con L. Meda)



CONTROSPAZIO - OTTOBRE 1970 - PAG. 21

1960 - Ontwerp voor het gebied van de Via Farini in Milaan (met Gianugo Polesello en Francesco Tentori)
Schets van Aldo Rossi en het eindresultaat.

1960 - Villa in Versilia (met Leonardo Ferrari)

1961 - Internationale prijsvraag voor de Peugeot-wolkenkrabber in Buenos Aires (met Vico Magistretti en Gianugo Polesello)

1962 - Prijsvraag voor het Verzetsmonument in Cuneo (met Luca Meda en Gianugo Polesello) en Prijsvraag voor een monumentale fontein in het zakencentrum van Milaan (met Luca Meda)

1960 - plan for Milan's Via Farini area (with Gianugo Polesello and Francesco Tentori)

Preliminary sketch by Aldo Rossi and final version

1960 - villa in Versilia (with Leonardo Ferrari)

1961 - international competition for the Peugeot skyscraper in Buenos Aires (with Vico Magistretti and Gianugo Polesello)

1962 - competition for the Resistance Monument in Cuneo (with Luca Meda and Gianugo Polesello) and competition for a fountain-monument in Milan's business district (with Luca Meda)

Elementen en constructie

Aantekeningen over de architectuur van Aldo Rossi

Ezio Bonfanti

Kritiek en zelfbeschrijving

De verschillende vormen van banalisering dan wel verzaking in de architectuur van dit moment in Italië hebben ook indirecte consequenties: zo is er een streng-sobere, robuuste en exclusieve ondergrondse verzetsbeweging ontstaan, die wordt vereenzelvigd met enkele personen aan wie voortijdig een definitieve rol, daden en opvattingen worden toegeschreven die deze woelige, blinde tijden stevig domineren. Een dergelijke wijze van categoriseren gaat hardnekkig voorbij aan de werkelijke belangen, aan de meer oprechte en constructieve beweegredenen die tot op zekere hoogte intellectuele stromingen en bondgenootschappen bepalen, en aan de feitelijke trekken van personen, die complexer en subtieler blijken wanneer je ze minder schematiserend beschouwt.

Het zou uiteraard verkeerd zijn te ontkennen dat Aldo Rossi veel kenmerken bezit die ertoe aansporen hem volgens de modaliteiten van het schema te omschrijven, zoals zijn roeping en interesse om een 'school' te vormen, een traditie van het ontwerpen. Eveneens zou het onjuist zijn aan zijn theoretische en architectonische productie inhoud en stijlkenmerken te ontzeggen die een zekere plechtigheid niet uit de weg gaan en niet helemaal ten onrechte als 'classicistisch' kunnen worden bestempeld – zij het met de nodige reserves, waarover meer.

Toch is Rossi's bijdrage aan de architectonische cultuur in mijn ogen complex en om vele redenen voorspellen lastig te voorspellen. Mijn bedoeling is dan ook niet om een en ander ondersteboven te halen, maar enkel om wat meer de diepte in te gaan.

Ik zal proberen dat streven te onderbouwen door eerst de thema's af te bakenen die ik wil bespreken. Een eerste begrenzing betreft de rol van Aldo Rossi in de school: dat onderwerp zal ik niet rechtstreeks behandelen, omdat het – hoe onterecht zo'n strikt onderscheid ook is – wel heel specifiek is en om een eigen benadering vraagt.

Dat is ook het geval omdat Rossi heel duidelijke

Oorspronkelijk: Ezio Bonfanti, 'Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi', in *Controspazio*, II (1970), nr. 10, pp. 19-28 (Edizioni Dedalo, Bari).

Elements and construction

Notes on Aldo Rossi's architecture

Ezio Bonfanti

Criticism and self-description

The various kinds of trivialisation or abdication that currently typify architecture in Italy have led, among other things, to a rebellious taste for a kind of rigorist, robust, exclusive underground represented by a small number of individuals to whom definitive roles, acts and thoughts that remain aloof to the upheaval and blindness of the times are prematurely being ascribed. Such categorisation is overriding the true interests, the genuine, constructive motivations that to a certain extent determine intellectual trends and alliances, and the real qualities of personalities whose complexity and subtlety re-emerge when they are no longer viewed so rigidly.

Of course, it would be wrong to deny that many features of Aldo Rossi's work encourage people to define it in such rigid terms: for example, to deny his calling and his interest in creating a legacy and handing down a tradition of study, or to deny the solemnity in the content and traits of his theoretical and architectural work, which hence cannot unfairly be defined as 'classicist' – but subject to reservations that we will see below.

Yet Rossi's contribution to architectural culture is, I believe, complex and for many reasons still hard to predict. So I am not trying to turn things upside-down, but to look at them in somewhat more depth.

I will first attempt to justify this endeavour by identifying the topics I wish to discuss. A first distinction concerns Aldo Rossi's role in the school. I will not deal directly with this topic, which – however unjustified such rigid compartmentalisation may be – still has its own specific features that call for a separate approach.

Another reason for this is that Rossi makes a fairly clear distinction between legitimacy and even the value of *personality* in his work, and the need to avoid personality cults in such a school – a position I see as progress compared with the simplistic contrast between espousal and rejection of personal creativity that is one of the com-

Original: Ezio Bonfanti, 'Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi', in *Controspazio*, II (1970), no. 10, pp. 19-28 (Edizioni Dedalo, Bari).

lijk een legitieme plaats, zelfs een benadrukking van de waarde van de *persoonlijkheid* in de gesigneerde productie scheidt van de noodzaak om in de school af te zien van de persoonlijkheid. Zijn standpunt beschouw ik als een vooruitgang ten opzichte van de simplistische tegenstelling tussen het opeisen en het afwijzen van de persoonlijke creativiteit, die een van de motieven is die door heel de moderne architectuurgeschiedenis lopen, van de discussies in de Deutsche Werkbund tot de spanningen binnen het Bauhaus. Rossi's weigering die tegenstelling in haar algemene en abstracte vorm te accepteren en zijn erkenning dat de functie van de scheppende persoonlijkheid en die van de 'collectieve' werkwijze (zij het in een vorm die nog nader moet worden gepreciseerd) elk op haar manier evenveel geldigheid bezit, is tevens een bevestiging van zijn *analytische* instelling.

Een verdere afgrenzing betreft de verhouding tussen ontwerp en theorie: ook al benadrukt Rossi sterk dat die twee niet los van elkaar kunnen worden gezien (en is hij zelfs van mening dat 'de belangrijkste kunstenaars zich meer met de theorie dan met de uitvoering hebben beziggehouden') en kan ik het in dezen alleen maar met hem eens zijn, toch zal ik hier vooral aandacht schenken aan zijn architectuur, zijn ontwerpen. In de eerste plaats moet worden opgemerkt dat wanneer je de architectuur als uitgangspunt kiest, je kiest voor de meest directe benadering, waarin *niets mag ontbreken met betrekking tot de theorie*, aangezien de theorie waarvan sprake is, overduidelijk een fundering vormt van het ontwerpen, het bestaansrecht van de architectuur in de architectuur zelf zoekt en wars is van 'dat voortdurende opnieuw beginnen, zo typisch voor de mindere goden, dit telkens weer een beroep doen op iets wat vreemd is aan de werkelijke ervaring die wordt beleefd'. Die directe benadering is evenzeer afkerig van de buiten- en interdisciplinaire uitstapjes als van de ideologie van de verzaking, alle (pseudo)marxistische spierballentaal van die laatste ten spijt. De theorie van het ontwerpen zou, bij wijze van voltooiing, erin moeten uitmonden dat 'allen die zich serieus op de architectuur toelagen en bouwwerken tegelijk ontwerpen en overdenken, aan ons zouden moeten uitleggen: hoe heb ik bepaalde van mijn gebouwen gemaakt', en wel in de zin van in staat zijn *'helder te formuleren uit welke architectuur onze architectuur voortkomt'*.

Maar er is een tweede punt, en dat betreft juist de verantwoordelijkheid van de zelfbeschrijving. Terwijl een theorie alles over zichzelf zegt en elke ingreep haar alleen maar kan veranderen, is de architectuur niet zo compleet in de eigen fysieke vanzelfsprekendheid en nog minder in de beschrijving ervan door haar schepper. De zelfbe-

schrijving bestrijkt deels een ander – maar niet noodzakelijk tegengesteld – domein dan de beschrijving 'van buitenaf'. Ze zegt dingen die de kritiek van buitenaf nooit zou kunnen achterhalen en waar ze zich niet eens aan mag wagen, maar vertoont vergeleken met die kritiek 'natuurlijke' grenzen.

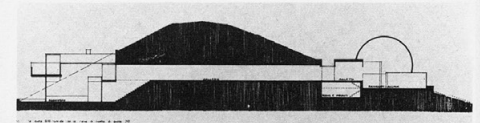
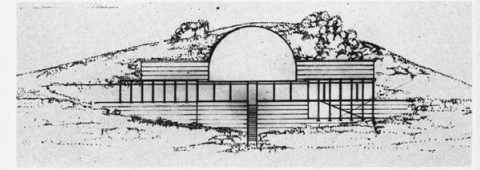
De taak van kritiek is naar mijn mening – en daarin zie ik een verschil met de opvatting van Rossi – een integraal onderdeel van een eigen theoretische benadering, ook omdat de kritiek ons voortdurend confronteert met de grenzen van de beschrijving van binnenuit wanneer we die bij anderen zien; en zo dwingt dit ons tot een soort *herstel van de tendens*, tot een houding van periodieke distantie tot onze keuzes, waarin we ze opnieuw overwegen alsof we ze niet hadden gemaakt, en het geheel – met inbegrip van de verschillende, tegengestelde keuzemogelijkheden – weer als probleem gaan beschouwen. Architectuur is zo complex en tegelijk zijn een theorie en een tendens zozeer terecht rond de 'hardnekkigheid van een enkel probleem' georganiseerd, dat de waarneming van buitenaf de positieve taak krijgt toegewezen de beschrijving te vervolledigen, ook datgene waar te nemen dat weliswaar met recht niet in het 'middenpunt' van de theorie staat, maar toch deel uitmaakt van de niet minder legitieme complexiteit van de architectuur.

Als er een punt is dat ook Rossi als centraal beschouwt en desondanks met enige gêne aanstipt (een gêne die mij volkomen begrijpelijk lijkt in de context van de zelfbeschrijving), is dat niet toevallig het punt van de *taal*, van de keuze van een repertoire van vormen, procedés en compositieschema's. Voor zover er een zekere tegenspraak klinkt tussen die 'gêne' en de stelling dat de theorie uiteindelijk geheel zelfbeschrijvend moet zijn, bevestigt die tegenspraak juist het bestaan van 'natuurlijke' grenzen aan de zelfbeschrijving. Dat wordt dan ook mijn centrale (maar niet enige) thema: de interpretatie van de bouwwerken als compositie, als ontwerpproces. Die keuze bracht vervolgens andere beperkingen met zich mee, zodat ik van geen enkel afzonderlijk architectonisch project een diepgaande analyse kan bieden, maar ze alle tezamen beschouw als één enkel ontwerp, waardoor afzonderlijke waardeoordelen een relatieve betekenis zouden hebben.

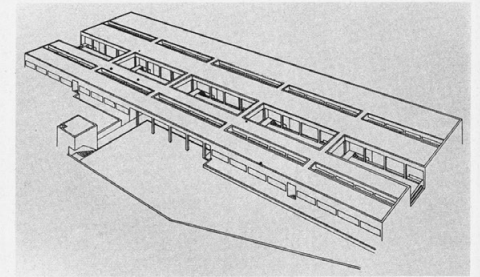
Interpretatieschema voor een analytische architectuur

In de architectuur van Aldo Rossi springen meteen de ongewoon precieze en nadrukkelijk herkenbare programmatische kenmerken in het oog. In werkelijkheid blijkt bij een diepgaand onderzoek dat

1962 - Progetto per un country-club a Fagnana (con G. Polesello)



1962 - Concorso per una scuola a Monza (con V. Gavazzoni, G. Grassi, L. Meda)



1962 - Allestimento del Museo di Storia Contemporanea di Milano (con M. Baffa, L. Meda, U. Rivolta)



mon threads in modern architecture, from the *Deutscher Werkbund* debates to the tensions within the Bauhaus. Rossi's refusal to accept the generalising, abstract approach to this contrast, as well as his acknowledgement that the creative personality and the 'collective' working method are both valid in their way, confirm his *analytical* calling.

A further restriction concerns the relationship between design and theory. However much Rossi emphasises the inseparability of the two terms – he actually states, and I entirely agree with him, that 'the most important artists have focused on theory rather than on execution' – I will here mainly discuss his architecture, and his designs. Above all, it should be observed that choosing architecture as the starting point means choosing the most direct approach, *in which nothing theoretical should be disregarded*; for the theory in question is clearly one that serves as a basis for the design process, seeking the *raison d'être* for architecture in architecture itself, and eschewing 'the constant starting from scratch that typifies the second-rate figures, the reliance on something extraneous to real-life experience', and rejecting both extra-disciplinary and intra-disciplinary shifts and the ideology of abdication, despite its Marxist (or quasi-Marxist) bombast. And so, to be complete, design theory should mean that 'all those who are seriously involved in architecture, and who design and conceive of buildings all at once, should explain to us "how I have designed some of my architecture"', in the sense of being able to 'formulate clearly which architecture our architecture has emerged from'.

But there is a second point: responsibility for self-description. Whereas a theory always tells us everything about itself, and any intervention can only alter it, the actual architecture is far less complete in its own physicality, let alone in the description of it that its creator provides. Self-description partly involves a different – though not necessarily contradictory – field, as compared with 'external' description. Rather than tell us things that external criticism could never trace, and would never be entitled to risk doing, it sets 'natural' limits to it.

In my view – and here I see a point of difference from Rossi's thinking – the task of criticism is an essential part of self-theorising, if only because it confronts us with the limitations of internal criticism when we observe it in others; and in this way it compels us to play with the *Tendenza* and adopt an attitude of periodic detachment from our choices, in which we can reconsider them as if they had not yet been made, and to treat all this – including the various, opposite choices – as a problem. The complexity of archi-

itecture is such, and at the same time theory and trend are so rightly organised around 'obstinate focus on a single problem', that this external observation involves the positive task of completing the description, including what, however legitimate, is not 'central' to the theory, yet belongs to the no less legitimate complexity of the architectural work.

If there is an aspect that Rossi indeed deems central, and yet mentions with a kind of reticence that I feel is perfectly understandable in the context of self-description, it is surely *language*: the choice of a repertoire of forms, procedures and compositional patterns. Although there is a certain contradiction between such 'reticence' and the notion that theory should be capable of becoming completely self-descriptive, this contradiction confirms the existence of 'natural' limits to self-description. And so interpreting works through their composition, the way they are constructed, is the central (if not the only) issue that I have considered here. This choice then created further limitations – so that I cannot provide an in-depth analysis of any given piece of architecture, but have considered them all as a single project, so that separate value judgements would in any case be relative.

A schematic approach to interpreting analytical architecture

We are immediately struck by the unusually clear, recognisable and highly programmatic features of Aldo Rossi's architecture. In reality, on closer examination, the programmatic features turn out to be far less rigid, so that for instance we can no longer speak of a schematic approach to interpretation – but it would be pointless to overlook such an obvious aspect.

The problem is how to interpret a clash between rigorous logic and imagination in a way that manages to take account of both, but does not do so in the form of *compensation*. This, of course, is a problem that also arises in Rossi's theory: here too, 'logic' and 'autobiography' (i.e. what is inseparable from a personality, its actions, its feelings and so on) are not *compensated for*, but on the contrary are *added together*: whatever autobiographical features emerge in architecture and architectural theory – in which the central problem is description – are programmatically viewed in the light of reason.

Not that it is distorted, or its 'autobiographical' character denied; this is the same awkward relationship to reason that made the Surrealists praise everything unconscious, fantastic, even

1962 – Ontwerp voor een countryclub in Fagagna (met Gianugo Polesello)

1962 – Prijsvraag voor een school in Monza (met Vanna Gavazzeni, Giorgio Grassi en Luca Meda)

1962 – Inrichting van het Museo di Storia Contemporanea (Museum voor hedendaagse geschiedenis) in Milaan (met Matilde Baffa, Luca Meda en Ugo Rivolta)

1962 – design for a country club in Fagagna (with Gianugo Polesello)

1962 – competition for a school in Monza (with Vanna Gavazzeni, Giorgio Grassi and Luca Meda)

1962 – design of the Museum of Contemporary History in Milan (with Matilde Baffa, Luca Meda and Ugo Rivolta)

programmatische karakter veel minder rigide; we kunnen bijvoorbeeld niet spreken van 'schematische', maar het heeft weinig zin dit opvallende aspect niet te noemen.

Het probleem is hoe we een spanning tussen logische strengheid en fantasie kunnen interpreteren op een manier die met beide factoren rekening weet te houden, maar dan niet in de vorm van *compensatie*. Het gaat hier om een probleem dat natuurlijk geheel vergelijkbaar is met dat wat ook in Rossi's theorie naar voren komt: ook hier willen de begrippen 'logica' en 'autobiografie' (die dus onverbreekelijk verbonden zijn met een persoonlijkheid, iemands verhaal, zijn gevoelsleven, enz.) niet *gecompenseerd* worden, integendeel, ze worden als het ware *bij elkaar opgeteld*: wat er uit de autobiografie in de architectuur en de bijbehorende theorie (met de beschrijving als centraal probleem) naar boven komt, wordt programmatisch tegen het licht van de rede gehouden.

Daarmee wordt het 'autobiografische' karakter niet van zijn wezen ontdaan, verloochend of misvormd; het staat in dezelfde moeilijke verhouding tot de rede die het surrealisme ertoe bracht al het onbewuste, fantastische, ja zelfs pathologische aan te prijzen en te vertalen in kunst, alsof dit gehoorzaamde aan het marxistische gebod tot 'meer bewustzijn', want het meed noch maskeerde die component, die kon bijdragen aan het vergroten van de kennis van de werkelijkheid. Door de compensatie, de reductie tot het gemiddelde tussen de tegengestelde termen, het amalgaam dat tot een product leidt waarin de uitgangspunten 'gelukkig zijn samengesmolten', dat wil zeggen opgelost en onherkenbaar, af te wijzen kunnen die factoren echter wel worden geïsoleerd. Rossi's architectuur kan dus worden geanalyseerd, wat niet wil zeggen dat zij *gemakkelijk* is. Zij vertoont echter meteen het eerder genoemde opvallende kenmerk, namelijk dat ze een *compositie van elementen* is. Omdat ik een poging wil wagen om dat kenmerk niet alleen te benoemen, maar er ook in detail op in te gaan, kan ik er niet onderuit een aanzet te geven tot een in veel opzichten nog benaderende definitie, die dus nog zo nauw is verbonden met de specifieke architectuur waarnaar ze verwijst, dat ik niet weet in hoeverre ze nog van toepassing is buiten deze referentie. Maar los daarvan hebben we hier te maken met een architectuur die, zoals ik al zei, haar eigen samengestelde karakter en het bestaan van een beperkt aantal *elementen* benadrukt.

Die elementen zijn niet allemaal van hetzelfde type. Ze worden vooral onderscheiden naar het verschillende niveau van hun definitie in de architectuur: eenvoudigheidshalve zal ik spreken van 'stukken' en 'delen', waarbij ik onder *stukken* basiselementen versta die niet verder kunnen wor-

den opgedeeld (als het gevaar van een linguïstisch-structuralistische spraakverwarring niet bestond, zouden we ze met fonemen kunnen vergelijken, alleen mag die vergelijking niet als analogie worden opgevat), en onder *delen* complexere elementen die in een bepaald geval kunnen samenvallen met het hele bouwwerk, maar er hoe dan ook bestanddelen van vormen die op zichzelf afgerond zijn en los van elkaar staan. Met de belangrijke kanttekening dat deze definities die de twee uiteinden vormen van een spectrum dat ruimte biedt aan tussenoplossingen, de zaak al te zeer vereenvoudigen, valt toch meteen op dat de catalogisering een eigenschap vertoont die kenmerkend is voor deze architectuur: *het gebruik van afgeronde delen, feitelijke bouwwerken, als 'elementen' is een heel precieze architectonische keuze*; op de betekenis daarvan moeten we terugkomen.

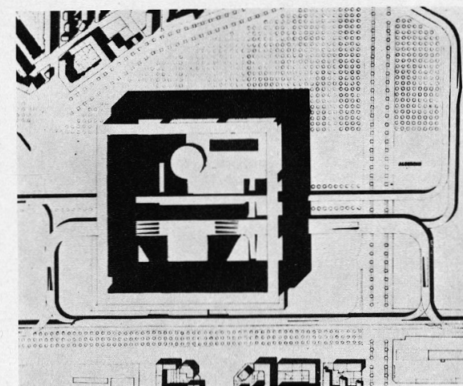
Gaan we verder, dan krijgen we te maken met 'ensembles' en hun compositieschema's. Het gaat erom schema's op te delven die typisch zijn voor het niveau van de voltooide ontwerpen: we bereiken ze door bepaalde procedés van de compositie van de elementen, delen en onderdelen te volgen, die op hun beurt in schema's kunnen worden ingepast.

Dat is het kader van mijn algemene classificatie: om het gevaar van abstractie dat in een beschrijvende ontsluiting schuilt, te verkleinen, zal ik die beschrijving zo min mogelijk los zien van de bredere kritische beschouwing van de afzonderlijke en specifieke architectonische werken en van de meer algemene problemen die ze stellen. Het onderscheid mag niet in strijd zijn met de syntheses en algemene thema's, maar moet er juist in dienst van staan. Rossi wijst daar ook op en constateert dat de samenstellende delen niet de betekenis van de architectuur zijn, want die schuilt 'in de werking, in het gebruik, in het karakter'.

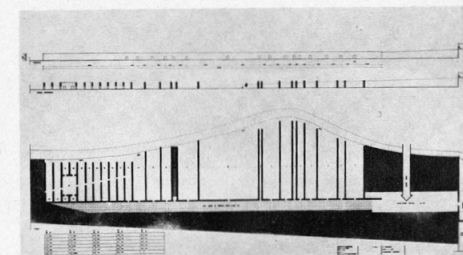
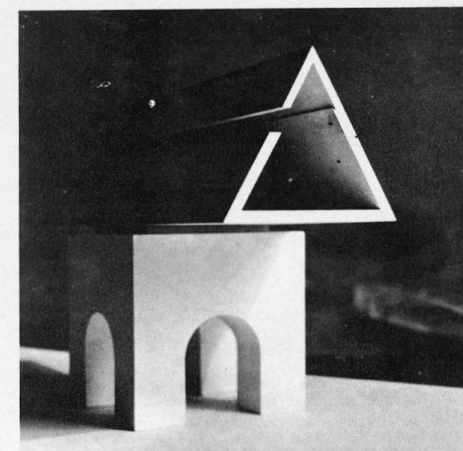
'Stukken' en 'delen'

Dat besef, of zo men wil deze overtuiging, neemt niet weg dat het scala aan stukken (de echte basiselementen) in de praktijk zelf reeds betekenisvol is, zowel door de (opvallend kleine) hoeveelheid elementen als door hun aard. De stukken die Rossi toepast kunnen dan ook worden teruggebracht tot het volgende rijtje: cilinder/zuil, kolom (rechthoekig), dunne schijf, volle muur, in vorm en omvang beperkte openingen, buitentrap, verbindingbalk met driehoekige en incidenteel (in Scandicci) rechthoekige dwarsdoorsnede, platte, koepelvormige of konische daken. Die elementen komen terug in een heel scala aan varianten in schaal en proportie: voor de cilinder/zuil is dat gamma breed (van de hoge, slanke zuilen die de

1962 - Concorso per il Centro Direzionale di Torino (con G. Polesello)



1963 - XIII Triennale di Milano: ponte sopra via Alemagna e zona di esposizione nel Parco (con L. Meda)



pathological, and translate this into art as if responding to the Marxist call for 'greater consciousness', for it was not evading or masking this component which could help to broaden knowledge of reality. However, rejection of compensation, of reduction to the mean between opposites, of amalgamation that gives rise to a product in which items are 'successfully blended' – in other words, dissolved and unrecognisable – allows the opposites to be identified. So Rossi's architecture can be analysed, which is not to say that it is easy. But it immediately displays – a very striking item that was mentioned earlier – its *composition in elements*. Since I want not only to mention this but also to discuss it in detail, I find myself forced to outline a defining, and in many ways still approximate, convention so closely linked to the specific architecture it refers to that I do not know how far it can be extended beyond this reference. In any case, setting this problem aside for now, we are dealing here with an architecture which, as I was saying, emphasises its own combinability and the existence of a limited number of *elements*.

These elements are not all of the same kind. They must above all be distinguished according to their different levels of architectural definition: for simplicity's sake I will refer here to 'pieces' and 'parts'. By *pieces* I mean basic elements that cannot be further reduced (but for the risk of linguistic-structuralist confusion, we could compare them to 'phonemes' – but the comparison should not be seen as an analogy); and by *parts* I mean more complex elements which in some cases may coincide with the entire architectural work, and in any case are finished, free-standing components of it. Apart from the fact that these definitions oversimplify at the two extremes a spectrum that allows intermediate situations, we are immediately struck by a particular feature in the classification, which in turn depends on a feature of the architecture we are dealing with here: *the fact that finished parts, actual structures, are used as 'elements' is a precise architectural choice*, the meaning of which we will come back to.

If we proceed, we will find ourselves dealing with 'ensembles', and their compositional patterns. This involves finding typical patterns at the level of finished designs; this can be done by adopting certain procedures for composing elements, pieces and parts, which can in turn be fitted into patterns.

This is the framework for the overall classification: to reduce the risk of abstraction implicit in this descriptive slant, I would add that, as far as possible, this will not be seen in isolation from a broader critical consideration of individual, specific architectural works and the more general problems they raise. The distinction must not con-

flict with the summaries and general themes but, on the contrary, must serve them. Rossi makes this point when he indicates that the component parts are not the meaning of the architecture – instead, this resides in 'its performance, its use, and its character'.

'Pieces' and 'parts'

Despite this awareness – or, if you will, this conviction – the pieces (the true basic elements) are in practice still meaningful, because of both the strikingly limited number of the elements and their nature. The pieces that Rossi uses can thus essentially be reduced to the following: a cylinder-column, a pilaster, a thin partition wall, a solid wall, openings limited in shape and size, an outside staircase, a triangular-section and, exceptionally (in Scandicci), rectangular-section bridging beam, and a flat, domed or conical roof. These elements recur in a range of different sizes and proportions: a broad range in the case of the cylinder-column (from the soaring, slender perimeter columns of the Peugeot skyscraper to the short columns of the Parma theatre, the Trieste school and so on), but the short, often hollow cylinder (with a height-to-diameter ratio seldom greater than 2 to 1, and sometimes – Segrate, Sannazzaro – substantially less) predominates, and tends to become established over time. In contrast, the pilaster is generally slender, sometimes with dimensions recalling the preferences of pre-war Rationalism. A similar function is assigned – in elevation – to the partition walls in, for example, the Gallarate housing block, which however play a very special role: in general it can be observed that, if a wall is not the shell of a building but remains isolated, it regularly assumes the value of a thin 'blade' – to take the most obvious example, the walls that enclose the staircase of the Segrate monument, and the ones that should have marked off its surroundings.

Thinking of a 'solid wall' as a 'piece' may seem to be pushing things, precisely because it is something so evident and easy to generalise; yet it acquires meaning through difference, for it is Rossi's typical – and eventually only – approach to building the shell and defining the structure. In his architecture there is no alternative, except in early examples, to the colonnade and the gallery. So this element is closely linked to any openings: doors and windows which, if there is no open gallery or colonnade, are almost invariably 'cut-outs', and mostly ones that are dimensionally dominated by the solid parts – and, moreover, whose shape and dimensions almost seem to reproduce the 'door' or 'window' archetype. Thus, for example, horizontal or vertical ribbon windows, as well as large areas of glass, have so far been absent in

1962 – Prijsvraag voor het zakencentrum van Turijn (met Gianugo Polesello en Luca Meda)

1963 – XIIIde Triënnale van Milaan: loopbrug over de Via Alemagna en het tentoonstellingsterrein in het park (met Luca Meda)

1962 – competition for Turin's business district (with Gianugo Polesello and Luca Meda)

1963 – 13th Triennial in Milan: bridge over Via Alemagna and exhibition area in the park (with Luca Meda)

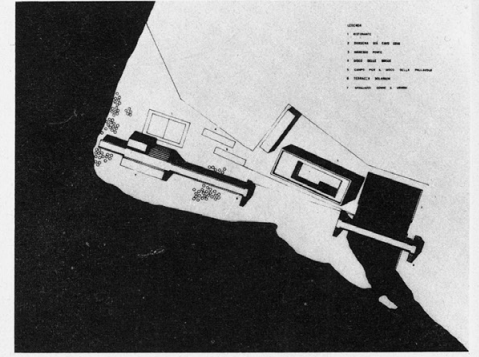
omtrek vormen van de Peugeot-wolkenkrabber tot de korte zuilen van het theater in Parma, van de school in Triëst, enz.), maar de korte en vaak holle cilinder (met een verhouding tussen hoogte en diameter zelden hoger dan 2:1 en soms – Segrate, Sannazzaro – fors lager) overheerst en neigt er mettertijd toe minder variatie te vertonen. De kolom is daarentegen meestal smal, soms met afmetingen die doen denken aan de stijlvoorkeuren van het vooroorlogse rationalisme. Een vergelijkbare waarde wordt toegekend aan de schijven – in voorraanzicht – van bijvoorbeeld het woningblok in de wijk Gallaratese, die daar overigens een heel bijzondere rol spelen; in het algemeen valt op te merken dat een wand, wanneer die niet de buitenste schil van een gebouw vormt maar op zichzelf staat, geregeld het karakter aanneemt van een scheermes of snijblad. De duidelijkste voorbeelden zijn de muren die de trap van het monument in Segrate omsluiten en de muren die het terrein eromheen hadden moeten afbakenen.

De 'volle muur' als een 'stuk' beschouwen kan wat overdreven lijken, juist omdat het iets zo voor de hand liggends is en gemakkelijk te generaliseren; toch krijgt hij betekenis als onderscheiding, want het gaat bij Rossi om het middel bij uitstek om de buitenste schil op te trekken en zo de architectuur af te bakenen, wat andere dan uitsluit. In zijn bouwwerken is er geen ander alternatief, vroege voorbeelden daargelaten, voor de zuilengang en de galerij. Dat element moet dus worden gezien in nauwe samenhang met eventuele deur- en raamopeningen, die bij afwezigheid van een open galerij of zuilengang enkel voorkomen als 'uitsparingen', die bovendien in omvang worden overvleugeld door de volle delen en in afmeting en vorm steevast lijken terug te grijpen op het archetypen van de 'deur' en het 'raam'. Tot dusver zien we bij Rossi bijvoorbeeld geen horizontale of verticale strookramen, noch grote raampartijen. Daarmee ontbreekt een van de opvallendste door de moderne architectuur geïntroduceerde stijlkenmerken, een basiselement bijvoorbeeld van het idioom van Gropius, die niettemin een van de leesbare referenties in Rossi's architectuur vormt (en niet alleen in de villa te Ronchi, die sterk doet denken aan de huizen van de meesters van Dessau). De buitentrap, vaak ingesloten tussen wanden, is een ander terugkerend element, dat wordt gekenmerkt door de grenzen van de configuratie waarbinnen hij wordt vastgelegd: door niet enkel gebogen lijnen en scherpe of stompe hoeken te mijden (en zo alweer een expressieve mogelijkheid af te wijzen die in de moderne architectuur een belangrijke rol speelt), maar zich bijna uitsluitend te beperken tot een enkele trapvlucht die steevast langs één rechte as is geplaatst.

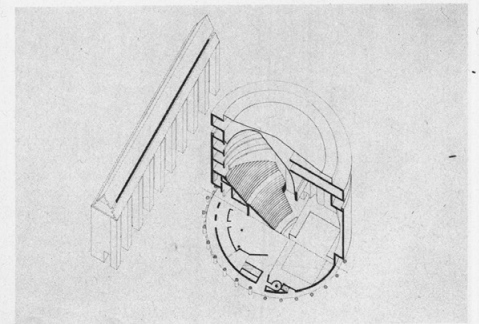
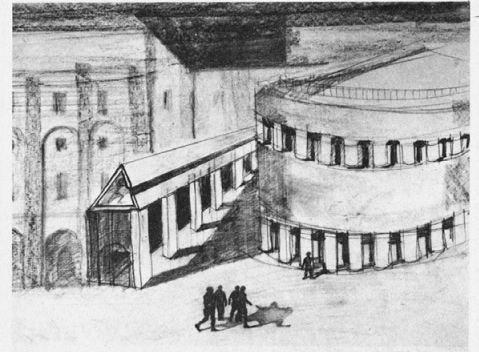
Wat daken betreft kan worden opgemerkt dat uitzonderingen op de regel van het platte dak alleen voorkomen wanneer een bijzonder dak de aanwezigheid van een 'monumentaal' deel moet benadrukken. Het onderscheid gehoorzaamt aan een duidelijke typologische regel: de ontwerpen voor woningbouw bijvoorbeeld vertonen geen afwijkingen van het platte dak. In de andere gevallen is het vaak niet eens mogelijk om te spreken van een dak als zodanig: zo vormt de koepel van Scandicci, behalve de toevoeging van een sterk gereduceerde tamboer, het gebouw van de raadzaal, terwijl het dak van de colonnade van Parma en dat van het vergelijkbare gebouw in Sannazzaro in feite (en in het laatste geval, op zijn best) op zich staande elementen zijn die samenvallen met het motief van de balk/overbrugging/galerij die in doorsnede een gelijkbenige driehoek vormt (behalve in Scandicci, waar de doorsnede vierkant is).

Het gaat in dit geval om een bijzonder 'stuk', dat heel duidelijk een grotere 'iconische' waarde bezit dan de andere elementen: Rossi zelf onderscheidt deze 'vorm'-keuze van de andere, en schrijft in zijn toelichting bij het theater in Parma: 'met betrekking tot de stad bestaan er geen vormproblemen meer, of problemen welke vormen gekozen moeten worden; vormen komen tot stand door enkele principes toe te passen die tegelijk van meet-, bouw- en geschiedkundige aard zijn. Misschien bezit alleen de driehoek een analoge vorm'. Die uitspraak hangt samen met een manier van ontwerpen die via 'een logisch-formele bewerking' loopt: 'dat wil zeggen de hypothese van een theorie van het architectonische ontwerpen waarin de elementen vooraf vaststaan en hun vorm vastligt, maar waarin de betekenis die ontspingt aan het einde van de bewerking de authentieke, onverwachte, oorspronkelijke betekenis van het onderzoek is'. Zo gezien is het van belang om nogmaals te benadrukken dat bij Rossi de *elementen* niet alleen met de 'stukken', maar ook met de 'delen' overeenkomen – volgens het eerder gemaakte onderscheid. Dat wordt in de eerste plaats mogelijk gemaakt door de eenvoudige vorm van die afgeronde delen van architectuur; het prisma met een driehoekige dwarsdoorsnede is al een voorbeeld van een stuk dat samenvalt met een deel. De andere leden van deze familie zijn bovendien niet talrijker dan de basiselementen die ik heb vermeld: het gaat uiteindelijk om een serie vastomlijnde bouwlichamen: het parallellepipedale volume en in het bijzonder de kubus (maar wel met een ruim spectrum aan verbrokkelde, uitgeholde en verweerde vormen); de cilindrische of elliptische tamboer (waar nodig bedekt door een kegel – Parma, Sannazzaro – of een koepel – Scandicci); het lineaire

1964 - Progetto di attrezzature per lo sport e il tempo libero sul Ticino nel comune di Abbiategrasso (v. p. 27)



1964 - Concorso per la ricostruzione del Teatro Paganini e la sistemazione della Piazza della Pilotta a Parma



Rossi's work. As a result, one of the more striking stylistic features introduced by modern architecture is lacking, even though, for example, it is part of Gropius's visual idiom – one of the references that can be read in Rossi's architecture (and not only in the Ronchi villa, so reminiscent of the Dessau houses). The outside staircase, often enclosed between walls, is another recurring element that is marked by the configurational limits within which it is constrained: not only the avoidance of curved lines and acute or obtuse angles (thereby rejecting another means of expression that has played a major part in modern architecture), but reduction almost invariably to a single flight of stairs that is always placed along a single straight axis.

As for the roofs, it can be seen that flat ones are only avoided where a different shape is used to emphasise the presence of a 'monumental' part. The distinction is a clearly typological response: for instance, dwellings always have flat roofs. In other cases we often cannot even speak of a roof as such; thus the Scandicci dome is simply itself, apart from the addition of a greatly reduced pedestal, the council chamber, whereas the roofs of the semi-colonnade in Parma or the similar building in Sannazzaro are in fact (and, in the latter case, only just) free-standing elements based on a bridging beam/gallery with an isosceles-triangle cross-section (except for Scandicci, where the cross-section is square).

What we have here is an unusual 'piece' with a clearer 'leitmotif' value than other elements: Rossi himself distinguishes this 'choice of form' from the rest, and in the report on the Parma theatre he writes 'so as regards the city there are no problems of form, or problems of which form to choose; forms develop in accordance with principles that are geometric, structural and historical all at once. Perhaps only the triangle has an analogous form.' This statement is linked to the idea of a way of design that can be resolved through a 'logical-formal operation': 'hence the hypothesis of an architectural design theory in which the elements are predetermined and their form is defined, but in which the meaning that emerges at the end of the operation is the authentic, unforeseen, original meaning of the investigation.' From this point of view, however, it is important to re-emphasise that in Rossi's work the *elements* correspond not only to the 'pieces' but also to the 'parts' (according to the distinction made earlier on). This is made possible, first of all, by the formal simplicity of these finished architectural parts; the prism with a triangular cross-section is already an example of a piece that coincides with a part. Moreover, the other members of this family are no more numerous than the basic elements I have

referred to. Ultimately these are a series of structures determined by the parallelepiped and especially cube volumes (but with a wide range of fragmented, eroded and weathered forms): the cylindrical or elliptical drum, where necessary surmounted by a cone (Parma, Sannazzaro) or a dome (Scandicci); the linear building, mostly in the form of a 'blade'; the door or gate (from the four-sided colonnade at the Triennial to the door element, in dialogue with the large cylinders, in the Scandicci town hall, which however recurs in the fountain-monument; and perhaps some others.

Yet the two most notable elements of this type are far more sharply defined and personal than the preceding ones, making their revival here seem a good deal more programmatic: the colonnade, and the fountain-monument. These comprise the same horizontal element, for the first time with a triangular cross-section, and they basically differ (as well as in their characteristics of use) in that the supports are pilasters in one case, and columns in the other. These two parts display the most evident similarity between an element and a completed architectural object. Among the elements of this type, they are the ones that correspond less to a pattern and hence are less flexible in use – in contrast to the drum element with its many variations, from the circular wall in Rossi's sketch for the Via Farini area (a smaller version of which appears at another point in the final project) to Parma, Sannazzaro and Scandicci with extreme variations in form, use and importance in the design.

In second place, justifying the use of these complete architectural components as elements, comes Rossi's typical compositional approach: the additive procedure.

The additive procedure

Building proceeds by *sequence* or *overlapping*, depending on whether the resulting compositional pattern is considered as a ground plan or as an elevation. The contrast between this and different procedures based on amalgamation or mediation is extremely evident. This point is of great importance to me, for I believe – without making any value judgement about the works – that Rossi's radical use of the additive procedure is seldom equalled. Parataxis, which plays down or eliminates connections and mediations, is in fact a feature of literature, art and also modern architecture (in which it can be linked to a trend that emerged back in the 18th century and was so famously emphasised by Kaufmann, who saw in it, perhaps with some exaggeration, the disappearance of some basic requirements of the 'Renaissance and

1964 – Ontwerp voor sport- en vrijetijdsaccommodaties aan de Ticino in de gemeente Abbiategrosso

1964 – Prijsvraag voor de reconstructie van het Teatro Paganini en de inrichting van de Piazza della Pilotta in Parma

1964 – plan for sports and leisure facilities on the River Ticino in the town of Abbiategrosso

1964 – plan for reconstruction of the Paganini Theatre and redesign of Piazza della Pilotta in Parma

bouwwerk, meestal in de vorm van een scheermes; de poort (van de vierkante portico van de Triennale tot aan de transformatie van een bekend poortmotief door gebruik te maken van grote cilinders in het gemeentehuis van Scandicci, wat in dit opzicht verwant is aan het ontwerp van de fontein annex monument); en misschien enkele andere.

De relevantste elementen van dit type verschijnen echter hoe dan ook met zijn tweeën en zijn veel scherper omlind en persoonlijker dan de eerder genoemde, en de herformulering ervan is daarom des te programmatischer: de zuilengang en de fontein annex monument. Ze bevatten hetzelfde horizontale element, voor het eerst met driehoekige doorsnede, en onderscheiden zich fundamenteel doordat de steunelementen in het ene geval kolommen en in het andere zuilen zijn – meer dan door hun gebruikskenmerken. Die twee delen vormen het duidelijkste voorbeeld van het samenvallen van een element en een voltooid architectonisch object. Het zijn de delen die onder de elementen van dit type het minst een *schema* volgen en dus weerbarstiger in het gebruik zullen blijken – vergelijk bijvoorbeeld het element van de tamboer in zijn vele varianten: van de cirkelvormige muur op Rossi's schets van de omgeving van de Via Farini, die in kleiner formaat en op een andere plaats in het definitieve project is terechtgekomen, tot de zeer uiteenlopende varianten in vorm, gebruik en plaats in het ontwerp voor Parma, Sannazzaro en Scandicci.

Daar komt in tweede instantie het compositorische procedé bij dat de inzet van deze complete architectuurbestanddelen als elementen rechtvaardigt en typisch is voor Rossi: de toevoeging of additie.

Het additieve procedé

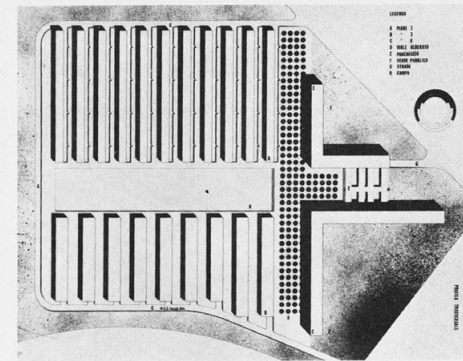
De constructie geschiedt door *nevenschikking* of *stapeling*, al naargelang het compositieschema vanuit de plattegrond of vanuit de opstand wordt beschouwd. Het verschil met andere procedés, gebaseerd op het amalgaam of de bemiddeling, is overduidelijk. Dat is voor mij een zeer belangrijk punt: ik ben van mening – en die vaststelling staat los van een waardeoordeel over de werken – dat de radicaliteit waarmee Rossi het additieve procedé heeft toegepast, maar zelden geëvenaard wordt. De parataxis of nevenschikking, die verbindingen en bemiddelingen vermindert of elimineert, is in feite een typisch procedé uit de literatuur, de kunst en ook wel de moderne architectuur (waar het verwant is met een tendens die al in de achttiende eeuw opkwam en, zoals bekend, werd benadrukt door Emil Kaufmann, die er, misschien wat vergezocht, de verduijning in zag van een paar fundamentele vereisten van het 'systeem van

de renaissance en de barok' en met name het criterium van de 'gradatie'). Overigens relateert die bevestiging en benadrukking van een kenmerk uit de taal van de moderne architectuur de oppervlakkige maar hardnekkige manier waarop Rossi in de hoek van het classicisme wordt geplaatst: een vaststelling die eens te meer wordt bevestigd doordat de eerder besproken basiselementen nauwelijks naar het classicistische repertoire verwijzen.

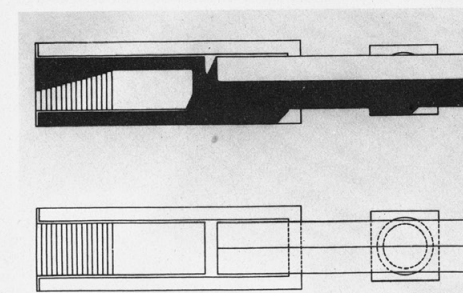
Hoe het ook zij, Rossi gaat nog een stapje verder in de nevenschikking en geeft er een eigen draai aan. Het gaat daarbij niet meer alleen om een systematische verwerping van de gedeeltelijke wederzijdse doordringing, van de ineenvoeging van de delen (wat in Scandicci, waar het kabinet van de burgemeester dat op twee dwarse elementen 'rust', nog verontrustender wordt door de stenen gevelbekleding), maar ook om het inzetten van voltooide architectuurdelen als element. Die verregaande keuze vormde aanvankelijk in de ensembles de oplossing voor op zichzelf staande delen. Wanneer het thema opduikt, vanaf zijn sportcentrum aan de Ticino, verwijst de plattegrond naar de gelaagde doorsnedes uit de archeologie, naar die vrije schikkingen van gebouwen, naar die lichte verschuivingen ten opzichte van de as die dikwijls uit verschillende perioden stammende monumenten op fora of acropolisen vertonen. Dat is een terugkerende verwijzing bij Rossi: een vrije en fantasierijke omgang met de archeologie (veeleer dan met de 'oudheid' en de naïeve of reactionaire mythe dat die kan worden teruggehaald) – reeds zichtbaar op het tentoonstellingsterrein van de XIde Triennale en een reminiscentie eraan in de begane grond van het woningblok in Gallarate – vinden we in San Rocco in Monza, met de lichte verdraaiing tussen het noordelijke en het zuidelijke deel en ook van de afgezonderde binnenplaats aan de oostkant; in de verhouding tussen zuilengang en theater in Parma en tussen zuilengang en L-vormig gebouw in Sannazzaro, die bijvoorbeeld doen denken aan de verhouding tussen tempel en zuilengang in het heiligdom van Jupiter in Terracina.

In de praktijk gaat dit schema vaak samen met een tweede schema, dat het procedé van de additieve compositie preciezer en directer toont: de lineaire nevenschikking. Al in het Ticino-project gehoorzamen de brug en de belvédère aan dit procedé; maar het motief wordt pas ten volle zichtbaar in Sannazzaro omdat het daar homogene elementen betreft. De opeenvolging langs een as van zuilengang, fontein en rond torentje vormt een elegant ensemble, een 'monumentale' as, in wezen één architectonisch geheel. In Scandicci wordt het procedé voltooid met meer en complexere elementen, die fysiek worden verbon-

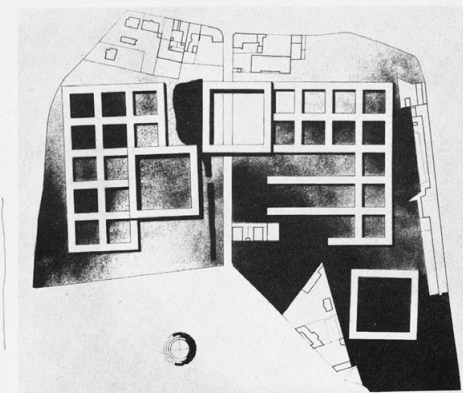
1965 - Concorso ISES per un quartiere residenziale a Napoli (con G. Grassi)



1965 - Piazza del municipio e fontana monumentale a Segrate (v. p. 28)



1966 - Concorso per un complesso residenziale in località San Rocco a Monza (con G. Grassi)



Baroque system' – above all the 'gradation' criterion). Incidentally, this confirmation and highlighting of a feature from the visual idiom of modern architecture means that superficial but persistent attempts to label Rossi's work as classicist must be put in their proper perspective – as confirmed by the difficulty of relating the elements discussed earlier to a classicist repertoire.

In any case, Rossi takes parataxis to a further level of his own. We are not just talking here about his systematic rejection of partial interpenetration, of overlapping 'parts' (which in Scandicci, with the mayor's office 'leaning' on the two transverse structures is made all the more unsettling by the use of the stone cladding), but the fact that complete architectural parts are adopted as elements.

This determination initially led in the ensembles to a solution based on detached parts. When the theme arises, as it first does in the sports centre on the River Ticino, the ground plan refers to archaeological cross-sections, those free juxtapositions, those slight shifts in axis that are repeatedly displayed by monuments in forums or acropolises, often from different periods. This is a constant reference in Rossi's work: within a free, imaginative relationship to archaeology (rather than to 'antiquity', with the ingenuous or reactionary myth that it can be revived), which can already be seen in the exhibition section of the 12th Triennial and recurs in the ground floor of the Gallarate housing block, there is the San Rocco district in Monza, with the slight shift in axis between the northern and southern sections, as well as the isolated courtyard to the east; and there is the link between the colonnade and the theatre in Parma, and between the colonnade and the L-shaped building in Sannazzaro, which call to mind, for instance, the link between the temple to Jupiter and the colonnade in Terracina.

In fact, however, this pattern tends to be combined with a second one that more exactly and directly expresses the additive procedure, namely the linear sequence. The bridge and the viewpoint on the Ticino already follow this pattern; but since these are homogeneous elements, the motif only becomes fully apparent in Sannazzaro, where the sequence along an axis comprising a colonnade, a fountain and a rotunda creates an elegant complex with one 'monumental' axis, and essentially an architectural ensemble. The method is brought to completion in Scandicci, where it involves even more numerous and complex elements, which are physically pinned together by the bridging gallery (and it is striking that in an element intended for this purpose Rossi opted for a square cross-section – more robust and defined in terms of combinability – rather than a triangular one).

From this point of view, Scandicci is in many respects the most complete design, as well as the most successful one. It combines sequence and overlapping into an object whose monumental features are combined with unsettling features of a machine or a toy – but a toy that is far from innocent. More than anywhere else, we are reminded here of a self-acknowledged recurring reference in Rossi's work: in its method and results, this architecture recalls the insistently additive cycles (which nevertheless have plenty of deliberate connections – in this respect they are profoundly different from more truly Surrealist procedures such as automatic writing) in Rousset's *Impressions of Africa*. The association is confirmed and further emphasised if we consider the 'architectural collages' that Rossi produced in December 1968 (two of them actually include features from Scandicci); and numerous recent sketches, which involve elements that have already been used, others that are still only emerging, and a vast and fairly varied series of more or less partial quotations, from the Palazzo Strozzi to Paestum and from the San Carlone statue in Arona to borrowings from Italian 20th-century painted architecture by De Chirico and Sironi. There is a sketch for the 'Resistance Park' in Modena, full of pedestals with sculptures of hands and feet, Loos's monument to Max Dvořák, criss-crossing colonnades, small temples, stepped towers, palm trees and so forth, which it is quite inappropriate to describe as 'rigorous composition in the strictest sense' and 'silent architectural objects' (Tafari) – as regards not only drawings such as this, but also the extent to which the drawings shed light on Rossi's earlier architecture. A fascinating study could be made of Rossi's representational technique, based on his assumption that imagined architecture has a value of its own, and that the design and the finished project are near-equivalent – starting with the tension between the sketch technique and that of 'set square and ruler' drawing, emphasised by the clashing backgrounds, which in the sketches strongly recall Sironi's peripheries in both method and themes, and in the pen-and-ink drawings reproduce Schinkel's tree (which must be traced back to the Boullée-Diderot reference and the idea of 'urban monuments looking out on the depths of the forest'). In turn, the atmosphere created by this background is counterpointed by the realistic, almost photographic and inexorably everyday outlines of the characters that inhabit the cityscapes, among which De Chirico's running girl may unexpectedly reappear, confirming the notion that this architecture ideally belongs in Italy's city squares (especially those of the Renaissance painters). This may perhaps be going too far, but

1965 – Prijsvraag van het ISES (Instituut voor de bevordering van sociale woningbouw) voor een woonwijk in Napels (met Giorgio Grassi)

1965 – Stadhuisplein en monumentale fontein in Segrate

1966 – Prijsvraag voor een wooncomplex in de wijk San Rocco in Monza (met Giorgio Grassi)

1965 – ISES (Institute for the Development of Social Housing) competition for a housing district in Naples (with Giorgio Grassi)

1965 – town hall square and fountain-monument in Segrate

1966 – competition for a housing complex in Monza's San Rocco district (with Giorgio Grassi)

den door de 'spies' van de loopbrug annex gang (het is betekenisvol dat voor een element met deze functie niet voor een driehoekige, maar voor een vierkante doorsnede is gekozen: robuuster en meer bepaald vanuit de compositie).

Vanuit dit oogpunt is Scandicci in vele opzichten het meest complexe ontwerp, en tegelijk het meest geslaagde. Het integreert de nevenschikking en de stapeling en vormt zo een object waarin monumentale aspecten samengaan met de verontrustende aanblik van een machine of een stuk speelgoed, maar dan allesbehalve onschuldig speelgoed. Meer dan elders doet het denken aan een terugkerende, door Rossi zelf aangegeven referentie: in werkwijze en resultaten herinnert deze architectuur aan de verregaande additieve cycli waarin volop bedachte verbanden voorkomen (in dit opzicht een hemelsbreed verschil met echt surrealistische procedés als de *écriture automatique*) in *Impressions d'Afrique* van Raymond Roussel. Die associatie wordt bevestigd en onderstreept als we de *architectuurcollages* bekijken die Rossi in december 1968 maakte, waaronder twee met elementen van Scandicci; ook vele recente schetsen nemen eerder gebruikte elementen op, naast andere die zich geleidelijk aftekenen en een uitgebreide en bonte reeks hele en halve citaten, van Palazzo Strozzi tot Paestum, van het enorme standbeeld van Carolus Borromeus in Arona tot ontleningen aan de Italiaanse twintigste-eeuwse geschilderde architectuur van Giorgio de Chirico en Mario Sironi. Er bestaat een schets voor het Verzetspark van Modena met beelden van voeten en handen op sokkels, het gedenkteken voor Max Dvořák van Adolf Loos, elkaar kruisende zuilengangen, tempeltjes, traptorentjes, palmen en ga zo maar door, die volkomen ontoereikend worden gekarakteriseerd met uitspraken als 'logische gestrengheid in de compositie in enge zin' of 'zwijgende architectonische objecten' (Manfredo Tafuri); en dat geldt niet alleen voor deze tekeningen als zodanig, maar ook voor het licht dat ze werpen op de vroegere architectuur van Aldo Rossi. Er schuilt een fascinerend onderzoeksproject in Rossi's representatietechniek, dat uit zou moeten gaan van zijn aanname dat verbeelde architectuur een waarde op zich heeft, waarbij ontwerp en voltooid project vrijwel gelijkwaardig zijn: te beginnen bij de spanning tussen de techniek van de schets en die van de tekening 'met tekenhaak en liniaal', onderstreept door de sterke transformatie van de achtergronden, die op de schetsen in werkwijze en thema nadrukkelijk naar Sironi's desolate buitenwijken verwijzen, en op de inkttekeningen de boom van Schinkel reproduceeren (die terug te voeren is op de referentie Boullée-Diderot en de idee van 'stedelijke monumenten die uitkijken op diepe wouden') Op zijn beurt

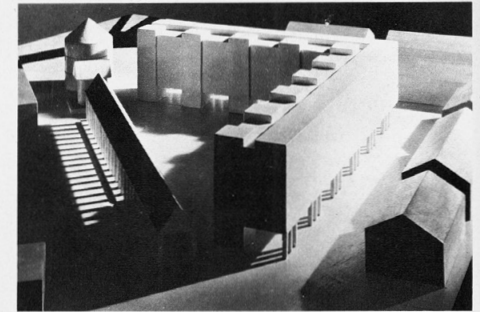
krijgt de sfeer die door die achtergrond wordt gecreëerd, een contrapunt met de bijna fotografisch realistische, radicaal alledaagse silhouetten van de personages die de stadsgezichten bevolken, waartussen ineens het rennende meisje van De Chirico kan opduiken, wat bevestigt dat deze architectuur zich idealiter schaaft in de rij van 'Piazze d'Italia' (te beginnen met die van de renaissanceschilders). Te hoog gegrepen of niet, het gaat niet aan om deze *correspondances* buiten beschouwing te laten in de zoektocht naar de betekenis.

De plattegrond wordt tot nog toe gekenmerkt door het additieve procedé, en bestaat ook intern uit afgeronde delen: de trappen, vaak ingesloten door cirkels of vierkanten, de gangen, de galerijen; de nevenschikking van steevast volkomen op zich staande ruimten, stuk voor stuk regelmatig en eenvoudig van vorm (zo ontbreekt het hele gamma van veelhoeken), enzovoort. Ook hier is sprake van delen, van voltooide groepen, voorzien van betekenis en een precieze functie: dat is het geval bij de wooncellen, die vaak rechtstreeks uit het rationalistische handboek komen en nadrukkelijk hun karakter van citaat tonen. Het logische gevolg van het tot het uiterste doorgezette additieve procedé is dan ook, omgekeerd, de scheidbaarheid.

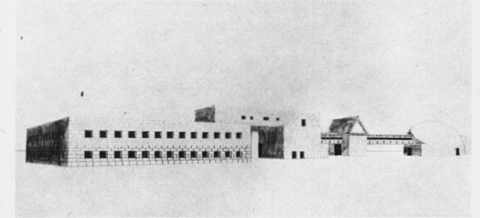
De hele cyclus, die begint bij losse elementen die vervolgens additief worden samengevoegd en dan weer te scheiden zijn, representeert de poging om trouw te blijven aan het uitgangspunt van een ontwerptheorie die gebonden is aan de vorm, aan terugkerende elementen, aan aspecten die een precieze technische of distributieve logica en (zoals de cel) een bijna noodzakelijk karakter bezitten, zodat het ontwerp zich kan voltrekken volgens een logisch en overdraagbaar formeel procedé, dat in didactisch opzicht grondig en systematisch lijkt. De cyclus omvat, althans vooralsnog, naast het vraagstuk van de typologie, ook dat van de eenvoudige vormen, dat didactisch op het niveau van de tautologie kan worden opgelost. De eenvoudige en regelmatige vormen kunnen gescheiden worden van het autobiografische element – het moment dat didactisch juist onoplosbaar is – omdat ze *niet gekozen, maar gewoonweg gevonden kunnen lijken*. Al met al een vicieuze cirkel, vergelijkbaar met die welke is beschreven door Boullée, waar hij zich in verband met hetzelfde thema afvraagt waarom regelmatige lichamen mooi worden gevonden, en zijn antwoord is: juist omdat ze eenvoudig en regelmatig zijn. Een tautologie die, net als alle tautologieën die van zoveel evidentie getuigen, volgens mij impliciet een precieze argumentatie bevat.

Hoe dan ook is het overduidelijk dat eenvoudige vormen en citaten in het werk van Aldo Rossi

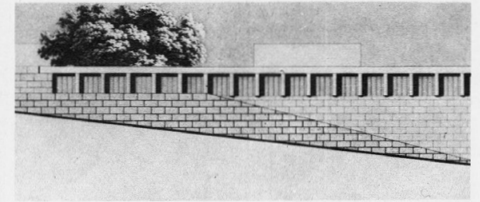
1967 - Concorso per la sistemazione di un'area centrale in Sannazzaro de' Burgondi (v. p. 31)



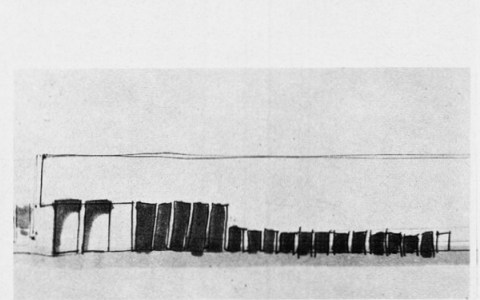
1968 - Concorso per il Palazzo Comunale di Scandicci (collaboratori: M. Fortis e M. Scolari) (v. p. 33)



1968-69 - Progetto per una scuola media a Trieste in località san Sabba (con A. Agosto, G. Grassi, F. Tentori) (v. p. 36)



1969-70 - Progetto per una unità residenziale nella zona del quartiere Gallarate 2° a Milano (v. p. 38)



these *links* cannot be overlooked in the pursuit of meaning.

The additive procedure can also be seen in the ground plan, which includes finished parts even internally: the staircases, often enclosed by circles or squares, the corridors, the galleries; the sequences of invariably isolated spaces, each with regular, simple forms (the whole range of polygons is absent); and so on. Here again we can speak of parts, of finished groups with meanings and precise functions: for instance the housing cells, which are often taken directly from rationalist handbooks, and show off the fact that they are quotations. And so a logical consequence of the additive procedure taken to such extremes is, in fact, separability.

The whole cycle from separate elements that are added together and then separated again represents an attempt to cling to a design theory that is tied to form, recurring elements, aspects with a precise technical or distributive logic and almost necessity (such as the cell) which can be developed through a logical-formal, transferable, didactically complete and systematic procedure. This includes (at least temporarily) not only the question of typology but also that of simple forms, which is resolved in terms of didactic tautology. Simple and regular forms can be seen in isolation from the autobiographical element, i.e. the moment at which it cannot be resolved by a didactic procedure, but *can actually seem chosen rather than found* – all in all a vicious circle similar to that formulated on the same theme by Boullée, when he asks why regular forms are pleasing, and replies 'precisely because they are simple and regular'. A tautology which, like all such self-evident ones, implicitly includes a precise argumentation.

In any case, it is obvious that simple forms and references follow a similar pattern here – not only because simple forms can in turn be seen as much-used references (though further debate is required on the related topic of repetition and revival), but precisely because they are all outside elements, forms and objects that are not invented or configured, one by one, during the design process.

Choice and history

The fundamental difference lies in the question of *choice*. This already arises in urban analysis and its relationship to the design, i.e. in a phase that can still largely be transferred to teaching and in general the circulation of ideas and collaboration, and then represents a means of shaping and controlling the trend. But, ultimately, choice involves the autobiographical element, the element of

memory, associations, even the faults and limitations that cannot be eliminated from any personal story. I will also touch on this recurring theme in Aldo Rossi's work because it considers problems which, beyond the obvious link with his architecture, I now also believe are of great importance to architecture in general. The task of choice, as posited by Rossi, includes a conception of the history of architecture (and art) that radically contrasts with others. 'The works of architectural history are architecture', he said recently; 'even among them one must make a choice, even among them trends have a meaning. I believe this is authentic historicism; it has nothing in common with a false historicism that claims to reduce history to historiography and denies that both factors, thought and action, can actually be applied.' This corroborates what he has often written, for instance when in *Architettura per i musei* ('Architecture for museums'), which in fact focuses entirely on this topic, he stated that 'Roman monuments, Renaissance *palazzi*, castles, Gothic cathedrals, are architecture; they are parts of its construction. As such they will recur not just as history and memory, but as design elements.'

This position contrasts starkly with the one taken by Manfredo Tafuri from *Theories and history of architecture* onwards – in which, having said that 'operational criticism' (i.e. criticism used alongside a trend to bring together 'thought and action') 'replaces rigorous analysis with predetermined value judgements that can be used for immediate action', and having defined 'typological criticism' as a 'new kind of operational criticism', he points to Aldo Rossi as a proponent of such recent typological criticism.

There is a fundamental and insurmountable difference between Tafuri's accusation of 'historiographical instrumentalisation' and Rossi's counterclaim to 'authentic historicism'. 'As a design tool, history is sterile – it can only offer predictable solutions,' wrote Tafuri; and why bother mentioning that Rossi was the first to reject the Formalist trend of borrowing directly from elsewhere (Kahn, in his opinion), and that this focus was reflected, from his 1956 article on *Società* onwards, in a distinction between a progressive current and a sterile, reactionary, neo-classical one. Tafuri makes no bones about this: 'even today we must acknowledge in history not a large stock of codified values, but a vast collection of utopias, failures and betrayals' – and hence the 'faith in abrupt shifts, leaps in the dark, adventures embarked upon without any guarantee'. In contrast to this fractured history, this past that cannot be connected to us, Rossi sees a past that is displayed and manifested in today's city, the continuity of architecture in the uniqueness of its doctri-

1967 – Prijsvraag voor de inrichting van een centraal plein in Sannazzaro de' Burgondi

1968 – Prijsvraag voor het gemeentehuis van Scandicci (medewerkers: Massimo Fortis en Massimo Scolari)

1968-1969 – Ontwerp voor de onderbouw van een middelbare school in Triëst, in de wijk San Sabba (met Renzo Agosto, Giorgio Grassi en Francesco Tentori)

1969-1970 – Ontwerp voor een woningblok in het gebied van de wijk Gallarate 2 in Milaan

1967 – competition for the redesign of a central area in Sannazzaro de' Burgondi

1968 – competition for the Scandicci town hall (with Massimo Fortis and Massimo Scolari)

1968-1969 – design for a secondary school in Trieste's San Sabba district (with Renzo Agosto, Giorgio Grassi and Francesco Tentori)

1969-1970 – design for a housing unit in Milan's Gallarate 2 district

een analoge rol spelen. Niet alleen omdat eenvoudige vormen op hun beurt als veelvuldig gebruikte citaten kunnen worden beschouwd (het thema van herhaling en terugkeer, dat eveneens verbonden is met eenvoudige vormen, verdient echter een grondiger uitwerking), maar juist omdat het stuk voor stuk elementen, vormen en objecten zijn die van buiten komen, die – elk op zich genomen – bedacht noch gecreëerd kunnen worden tijdens het ontwerpproces.

Keuze en geschiedenis

Het fundamentele verschil zit in het vraagstuk van de keuze. Die komt al aan de orde in de analyse van de stad en haar verhouding tot het ontwerp, dat wil zeggen een fase die nog grotendeels overdraagbaar is in de didactiek en in het algemeen daar waar het ideeën betreft die in omloop zijn en het om samenwerking gaat. De keuze vertegenwoordigt dan een element dat vorm geeft aan de tendens en haar stuurt. Maar in het uiterste geval vertegenwoordigt de keuze een louter autobiografisch element: herinneringen, associaties, zelfs hebbelijkheden en beperkingen, die niet kunnen worden verwijderd uit enig persoonlijke verhaal. Ik zal dit bij Aldo Rossi vaak terugkerende thema kort aanroeren, ook omdat het, naast de duidelijke connectie met zijn architectuur, verband houdt met problemen die naar mijn mening op dit moment de architectuur in het algemeen zeer aanbelangen. De taak om keuzes te maken zoals Rossi die formuleert, brengt een opvatting van de geschiedenis van de architectuur (en de kunst) met zich mee die radicaal tegengesteld is aan andere opvattingen. 'De werken uit de geschiedenis van de architectuur vormen de architectuur;' heeft hij pas geleden gezegd, 'ook tussen die werken moet een keuze worden gemaakt, ook binnen die werken heeft de tendens een betekenis. Dat beschouw ik als authentiek historicisme; het heeft niets te maken met een verkeerd historicisme, dat de geschiedenis wil herleiden tot de geschiedschrijving en ontkent dat de twee termen, gedachte en handeling, een moment van daadwerkelijke toepassing hebben.' Daarmee bekrachtigt hij wat hij al vaker heeft beweerd, zoals toen hij in *Architettura per i musei* ('Architectuur voor het museum', dat in feite volledig om dit thema draait) schreef dat 'Romeinse monumenten, stadspaleizen uit de renaissance, kastelen en gotische kathedralen de architectuur vormen; ze maken deel uit van haar constructie. In die hoedanigheid zullen ze altijd terugkeren, niet alleen of voornamelijk als geschiedenis en herinnering, maar als elementen van het ontwerp.'

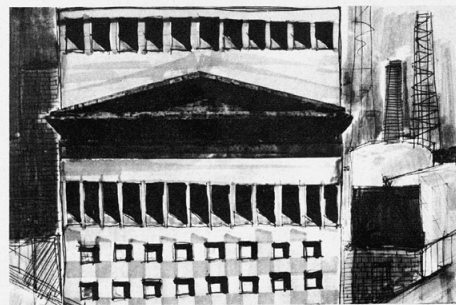
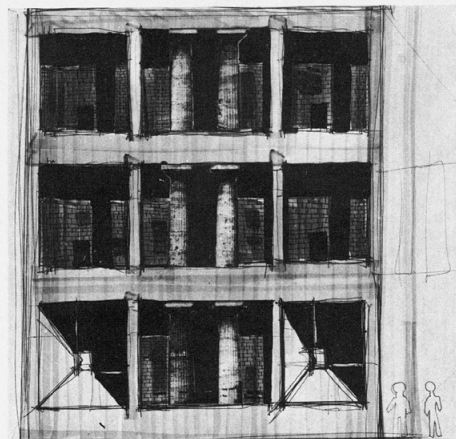
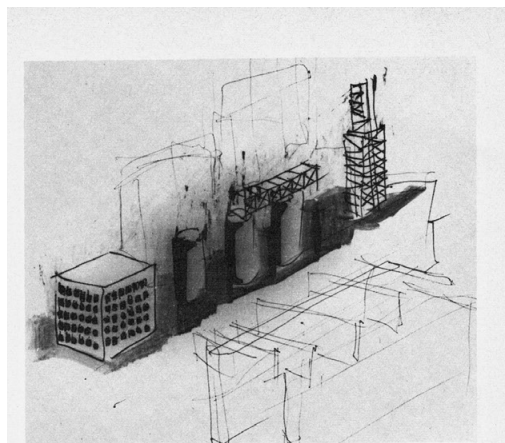
Die opvatting staat in schril contrast met die van Manfredo Tafuri vanaf diens *Teorie e storia*

dell'architettura, waarin hij – nadat hij van de 'operationele kritiek' (de kritiek die erop is gericht vanuit een tendens 'gedachte en handeling' te verenigen) heeft gezegd dat die 'analytische gestrengheid verruilt voor reeds gevormde waardeoordelen die geldig zijn voor de onmiddellijke handeling', en 'typologische kritiek' een 'nieuw soort operationele kritiek' heeft genoemd – Aldo Rossi naar voren schuift als prominent vertegenwoordiger van de recente typologische kritiek.

Tussen Tafuri's beschuldiging van 'historiografisch instrumentalisme' en Rossi's verdediging dat zijn positie juist aanspraak maakt op een 'authentiek historicisme', gaapt een kloof die niet door nuancering zal worden verkleind. 'Als instrument bij het ontwerpen vormt de geschiedenis geen vruchtbare grond, ze biedt enkel voorgekauwde oplossingen', schrijft Tafuri; en het zou weinig baten te preciseren dat Rossi de eerste is om de formalistische tendens tot directe, uiterlijke ontlening (Louis Kahn, volgens hem) af te wijzen, en dat zijn alertheid op dit punt blijkt uit het onderscheid dat hij, vanaf zijn artikel voor *Società* uit 1956, maakt tussen een progressieve en een onvruchtbare, reactionaire stroming in het neoclassicisme. Tafuri vindt er geen doekjes om: 'ook vandaag moeten we erkennen dat de geschiedenis geen groot reservoir van gecodeerde waarden vormt, maar een enorme verzameling utopieën, mislukkingen en verdraaiingen'; vandaar ook zijn 'geloof in de gewelddadige breuk, de sprong in het duister, het zonder garanties aangegane avontuur'. Tegenover zo'n geschiedenis van louter breuken, tegenover zo'n verleden dat niets met ons uitstaande heeft, staat voor Rossi het verleden uitgesteld en manifest in de stad; de continuïteit van de architectuur in de uniciteit van haar doctrinaire corpus: 'het heeft weinig zin te beweren dat de problemen van de architectuur in de oudheid anders waren dan de onze', 'de geschiedenis van de stad en de architectuur kan bevestigen dat er geen breuken voorkomen'.

Beeld van de 'analoge stad'

Geen enkel betoog kan op deze bladzijden worden afgerond: niet dat over het antifunctionalisme, dat op zijn beurt van groot belang is en zowel verbonden met de anti-inhoudistische benadering (zo wordt een nogal naïef inhoudisme vermeden, dat er helemaal op gericht is tegemoet te komen aan 'nieuwe functies' en 'nieuwe typen', zoals indertijd de arbeidersclub, enz.) als met het compositorische procedé (het beperkte aantal elementen en hun additieve inzet worden gerechtvaardigd door het antifunctionalistische principe dat 'in dezelfde vormen het vermogen [ziet] om verschillende waarden, betekenissen en praktijken aan te



Dall'alto: studio per il concorso del Monumento della Resistenza a Milano, 1970; studio per una galleria d'arte, 1970; composizione d'architettura con il frontone del tempio di Paestum, 1970.

naire corpus: 'it makes no sense to say that the problems of ancient architecture were different from our own', and 'it can truly be said that there are no breaks in the history of the city, and of architecture'.

Image of the 'analogous city'

No discourse can be completed here – not the anti-functional discourse, which in turn is highly important and is connected to both the anti-contentualist approach (thus eschewing a naïve contentualism that focuses entirely on dealing with 'new functions' and 'new types', as the workers' clubs did in their day) and the compositional procedure (the limited number of elements and their additive use are justified by the anti-functional principle that 'in the same forms sees an ability to adopt different values, meanings and uses'); nor the discourse on typology, which in Rossi's work, I believe, performs a role in some ways similar to that of functionalism in rationalist theories, as a 'competitive instrument' whose extreme concreteness and obvious relevance give it a greater ability to determine things than it deserves. But I cannot go into this any more deeply at this point.

Instead, I would like to draw some clues from an analytical guide to design recently formulated by Rossi, which owing to its complexity is still rather fluid: the notion of the 'analogous city'. This is the point of synthesis between choice theory, urban analysis and the analytical-additive procedure, and represents an attempt to raise to an ever less arbitrary level the relationship between logic and imagination that we started out with. The notion was prompted by the Canaletto painting which 'imaginatively' combines three Palladian designs in Venice, and is mentioned in the introduction to the new edition of *The architecture of the city* and the essay on towns in Veneto. The analogous city takes 'a series of different elements interconnected by the urban and territorial context as cornerstones for the new city'. So firstly it is a cognitive approach to the 'reality' and 'myth' of a city or territory, but only insofar as the myth stands for something specific and has turned out to play an active role in the city (as in Ruskin's book on Venice).

But secondly it is also a design procedure that is defined in contrast to the theories and operational implications of conservatively preserving historical city centres and making new buildings harmonise with their existing surroundings. As such, the idea of the 'analogous city' is nothing other than the most recent, conscious form in which the relationship between design and urban context has taken shape in Rossi's mind, and which should be reflected in the architecture.

Rossi's designs are always linked to the city in a subtle, although precise, manner. They include a whole array of stylistic and typological references: the airy galleries in Parma, the Sannazzaro colonnade, whose proportions directly recall those of Lombardy farmhouses, the Monza grid that alludes to the structure of the Roman town, and so on. Yet these are always far-reaching, inventive references. The 'analogous city' they are meant to be fitted into is largely a reconstructed city. The relationship to the city also tends to become a relationship to certain ideas of the city, and to a more general alternative idea: the socialist city. But not a utopian city, but a gradual shift in the existing one, a consolidation of certain actual or imagined aspects that belong to history, especially those more objective ones that utopianism responds to with superficial innovative affectation.

Hence the importance of certain urban models, which become architecture in an polemically direct manner. At a time when the pages of architectural journals abound with suspended and sunken cities, clusters and pyramids of cells, and so forth, Rossi's compositional patterns state the simple alternative *street/courtyard* and *gallery/courtyard house* (according to whether this is seen as an urban fact of life or a housing type), emphasising their inevitability.

It is immediately obvious which of Rossi's designs opt for which style. Yet I still believe it is useful to point out that the way in which these patterns are presented is determined by the additive compositional procedure. The axial pattern, the extended homogeneous structure and the courtyard pattern are thus the possible forms of ordered sequence in the ground plan (just as the stepped tower, now being examined, is the most eloquent form of overlapping in elevation). Seeing these solutions as compositional patterns or models resulting from the additive principle is not an attempt to replace justification at the typological level, but simply to integrate with it, and it suggests some alternative interpretations. For example, a gallery is often described as a 'street'; but because of its public use, and for this and other even more functionalist reasons, Le Corbusier chose to call it a *rue intérieure*.

Compositionally, the street-corridor combination does not need such concomitant conditions – the presumed function makes the interaction immediately obvious. If, on the other hand, such an interpretation emerges from maximum abstraction and formal subtlety, it may have rather more complex implications, e.g. for anyone who, in certain places and circumstances, has had an experience of a 'corridor', or on the contrary a 'street', that has fixed either one in his memory

Van bovenaf: schets voor de prijsvraag voor het Verzetmonument in Milaan, 1970; schets voor een kunstgalerie, 1970; architectonische compositie met het fronton van de tempel van Paestum, 1970.

Top to bottom: study for the competition for the Resistance Monument in Milan, 1970; study for an art gallery, 1970; architectural composition with the pediment of the Paestum temple, 1970.

nemen'). Ook niet het betoog over typologie, dat naar mijn mening in Rossi's visie een rol speelt die in zekere zin analoog is aan die van het functionalisme in de rationalistische theorieën: die van 'strijdinstrument', waaraan door zijn extreme concreetheid en evidente relevantie een groter determinerend vermogen wordt toegeschreven dan het eigenlijk bezit. Het zou echter te ver voeren om dit hier verder uit te diepen.

In plaats daarvan zou ik een paar aanwijzingen willen distilleren uit een onlangs door Rossi uiteengezette denkrichting voor analyse en ontwerp, die door haar complexiteit nog tamelijk vloeiend is: de idee van de 'analoge stad'. Zij vormt de synthese tussen keuzetheorie, stedenbouwkundige analyse en het analytisch-additieve procedé, en staat voor de poging om de verhouding tussen logica en verbeelding, die ons uitgangspunt was, naar een steeds minder willekeurig niveau te tillen. Die idee werd uitgelokt door het schilderij van Canaletto dat een compositie 'in de verbeelding' is van drie palladiaanse ontwerpen in Venetië, en wordt hernomen in de inleiding bij de nieuwe uitgave van *L'architettura della città* en in het essay over de steden van de Veneto. De analoge stad maakt gebruik 'van een reeks uiteenlopende elementen, met elkaar verbonden door de stedelijke en territoriale context, als grondslagen van de nieuwe stad'. Het is allereerst een cognitief procedé, van de 'werkelijkheid' en de 'mythe' van een stad of een streek, maar dan voor zover die mythe iets concreets uitricht en werkzaam is gebleken in de stad (zoals in het geval van Ruskins boek over Venetië).

Maar meteen daarna is het ook een ontwerp-procedé, dat zich per definitie afzet tegen de theorieën en operationele implicaties van het conservatieve behoud van historische stadskernen en van de 'historiserende nieuwbouw'. In die hoedanigheid is de idee van de 'analoge stad' niets anders dan de meest recente, bewuste vorm waarin voor Rossi de verhouding tussen ontwerp en stedelijke context gestalte heeft gekregen, en die we terug zouden moeten kunnen zien in de architectuur. Rossi's ontwerpen zijn op een subtiele, maar ook precieze wijze verbonden met de stad. Ze omvatten een hele waaier aan stilistische en typologische verwijzingen: de luchtige galerijen in Parma en de colonnade van Sannazzaro, die in hun verhoudingen rechtstreeks naar de Lombardische hoeven verwijzen, het 'schaakbord' van Monza, dat aan het grondplan van de Romeinse stad refereert, enzovoort. Toch zijn die referenties steeds met verbeeldingskracht verregaand aangepast. De 'analoge stad' waarin ze moeten worden ingepast, is grotendeels een gereconstrueerde stad. De verhouding met de stad neigt er telkens toe ook een verhouding met bepaalde ideeën over

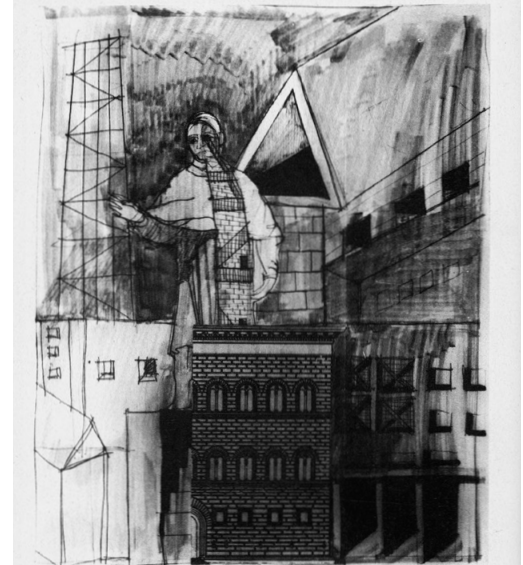
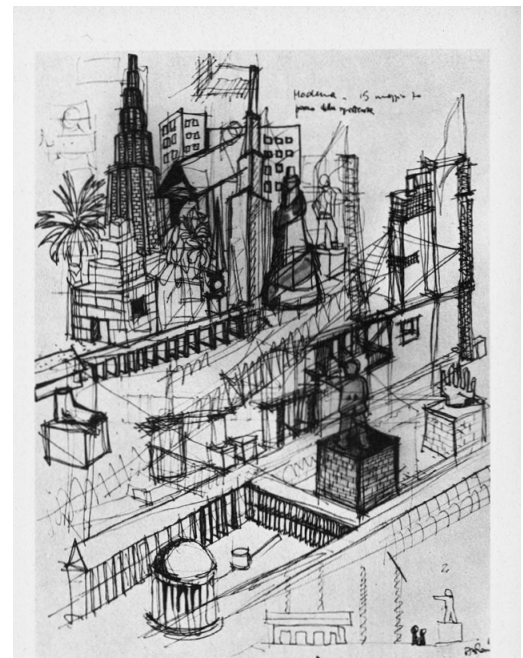
de stad te worden, en met een algemener alternatief idee, de socialistische stad – echter niet een utopische stad, maar een geleidelijke kentering van de bestaande stad, waarbij bepaalde concrete of verbeelde aspecten die bij haar geschiedenis horen, worden versterkt, in het bijzonder die meer objectieve aspecten waarop het utopisme antwoordt met oppervlakkige, maniëristische vernieuwing.

Vandaar het belang van bepaalde stedelijke modellen die op een polemisch directe wijze architectuur worden. In een tijd waarin de bladzijden van de architectuurtijdschriften bezaaid zijn met hangende en verzonken steden, met trossen en piramiden van cellen, enzovoort, formuleren de compositieschema's van Rossi het simpele alternatief *straat/binnenplaats* en *straat met galerij/huis met binnenplaats* (naargelang ze worden beschouwd als stedelijk feit of woningtype), waarvan het onontbeerlijke karakter wordt bevestigd.

Het is meteen duidelijk welke ontwerpen van Rossi voor de ene of de andere opzet kiezen. Het lijkt me daarentegen niet overbodig op te merken dat de vorm waarin deze schema's zich aandienen, bepaald is door het procedé van de additieve compositie. Zo bezien zijn het axiale schema, het homogene verlengde bouwlichaam en het schema met binnenplaats de mogelijke vormen van de geordende nevenschikking in de plattegrond (net zoals de traptoren, die momenteel wordt onderzocht, de meest wesprenkende vorm van stapeling in de opstand is). Deze oplossingen beschouwen als compositieschema's of -modellen die het resultaat zijn van het additieve principe, is geen poging om de rechtvaardiging op typologisch niveau te vervangen, maar om beide simpelweg met elkaar te integreren, en biedt enige extra interpretatiemogelijkheden. Zo wordt het deel met galerij vaak 'straat' genoemd, maar gezien het publieke gebruik van de galerij en om deze zelfde en andere meer functionalistische redenen voorloofde Le Corbusier het zich haar *rue intérieure* te noemen.

Compositorisch gezien heeft de combinatie straat-gang zulke bijkomende condities, zo'n functionele geloofwaardigheid niet nodig; zij komt onmiddellijk tot stand. Aan de andere kant kan de overeenkomst tussen beide, die ontstaat uit de grootste abstractie en formele subtiliteit, heel wat complexere implicaties hebben, zoals voor iemand die, op bepaalde plekken en in zekere omstandigheden, een ervaring met de 'gang' of juist met de 'straat' heeft opgedaan, die de ene of de andere in zijn geheugen en verbeelding heeft geprent als terugkerende referentie, als een ijkpunt voor andere ervaringen.

Eens te meer zou je kunnen zeggen dat de reductie van de elementen – in dit geval van de



Dall'alto: studio per il concorso del parco della Resistenza di Modena, 1970; città con monumenti, 1969.

compositie- en typologische schema's – hun intensiteit versterkt, waardoor ze diepere en complexere betekenissen kunnen dragen. Een theoretisch model als dat van de analoge stad wordt zo geconcretiseerd in een beeld: 'we kunnen ons van referenties aan de bestaande stad bedienen alsof we ze op een glad en onbegrensd oppervlak neerzetten, en de architectonische werken stukje bij beetje aan nieuwe gebeurtenissen laten deelnemen.' Niet toevallig roept dit beeld een referentie op, namelijk aan de monumenten in Pisa, waarover Rossi heeft opgemerkt dat ze vrijwel eindeloos productief zijn geweest in kunst en architectuur; en die inderdaad in beknopte vorm een brede waaier aan motieven bevatten die zijn terug te vinden in zijn architectuur, in het bijzonder het axiale schema en meer in het algemeen het additieve procedé, met op zichzelf staande delen. Zo is er in het geval van Parma een expliciete verwijzing die zowel het ontwerp als de monumenten van de stad betreft: 'de monumenten van Parma zouden net als in Pisa op een grasveld kunnen worden opgesteld'. Zo worden een referentie, een compositieschema en een ontwerp de representatie of het compendium van een theorie – niet onzinnig, daar het om een architectuurtheorie gaat.

Top to bottom: study for the competition for the Resistance Park in Modena, 1970; city with monuments, 1969.

and imagination as a recurring reference, a yardstick for other experiences.

Once again it could be said that reducing the elements – in this case, the compositional and typological patterns – enhances their intensity, enabling them to provide more profound and complex meanings. A theoretical model like that of the analogous city is again expressed in an image: 'we can use references from the existing city as if placing them on a smooth, unlimited surface, and gradually involve the architecture in new events.'

And it is not by chance that this image summons up a reference: that of the monuments in Pisa, whose almost endless influence in art and in architecture has been noted by Rossi, and which indeed sums up a broad range of motifs that can be found in his architecture, especially the axial pattern, but more generally the additive procedure, in separate parts. Thus, in the case of Parma, there is an explicit cross-reference to both the design and the monuments in the city: 'the monuments in Parma could, just as in Pisa, be placed on a lawn'. A reference, a compositional pattern, a design thus become the representation or the summary of a theory – which makes sense, since this is a theory of architecture.

Van bovenaf: schets voor de prijsvraag voor het Parco della Resistenza (Verzetspark) in Modena, 1970; stad met monumenten, 1969.