

Briefwisseling

Aldo Rossi – Ezio Bonfanti

Notities van Aldo Rossi van 30 december 1970 en 2 januari 1971, in: Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*. Ed. Francesco Dal Co, Milaan: Mondadori Electa, 1999, deel 4: 26 gennaio – 30 dicembre 1970.

Brief van Rossi, 3 januari 1971, en antwoord van Bonfanti, in: Ezio Bonfanti, *Nuovo moderno in architettura*. Eds. Mario Biraghi en Michelangelo Sabatino. Milaan: Bruno Mondadori, 2001, pp. 367-371.

Notities

30 december 1970

Beste Ezio,

Als typologie dezelfde rol heeft als functie voor de functionarissen (plausibel), dan verschijnt ze ook als ideologie/idee waarnaar de elementen verwijzen. Typologie moet dus niet worden onderschat in de beschrijving van de theorie. Integendeel, zij maakt de gedemystificeerde toepassing van elementen mogelijk. De architectuur ordent zich volgens een heldere typologische constructie, ook in de zin van decoratie. Vandaar de noodzaak van gevels, die niet worden opgetrokken uit noodzaak (zoals de functionarissen zouden willen), maar juist ter beschikking staan van de inventiviteit van de architectuur. Zie de gevels van het Gallaratese-blok, waar de galerij op allerlei manieren kan worden verwezenlijkt, omdat zijn typologische betekenis absoluut vastligt.

Zie ook mijn aantekeningen bij de presentatie van Gallaratese (Monte Amiata, Lotus en Istituto Veneto) met de verwijzing naar archeologische doorsneden. Terecht wordt er benadrukt dat de verhouding tot de archeologie accurater is dan de verhouding tot de geschiedenis, aangezien de archeologie artefact is, vondst, object. Dus vorm (met de gevolgen, zie Boullée, over de tijd – de fysieke aantasting van de vorm in de tijd, de atmosferische elementen, enz.).

Maar als de keuze van het type de belangrijkste handeling is, is de rest dan van hetzij secundair of louter decoratief belang? Integendeel: er bestaat juist een nauwe samenhang tussen de twee momenten, zozeer dat ze een onscheidbaar geheel vormen. De betekenis daarvan is te vinden in het vraagstuk dat wordt gebracht als additief procedé, en dus dat van de constructie door elementen en delen.

De delen liggen in hun geheel vooraf vast (meer dan de elementen, voor zover zij architectonische oplossingen zijn – voltuoid producten). In theorie kunnen de delen worden begrepen als tot

stand gebrachte architecturen die op diverse manieren worden ingezet. De diversiteit wordt aangereikt door de context en dus door het toegepaste compositieprocedé of -systeem. Dat per definitie additief is. In het additieve procedé zit ook de geschiedenis en een andere verklaring van het product van de geschiedenis van de architectuur. We moeten altijd beschikken over de onveranderlijke delen: dat is de verhouding van de mensen tot hun lotsbestemming. Het probleem van de kunst is [die] bestemming [dan] op zich te moeten nemen [of te willen] navolgen. Zie nogmaals de additieve procedés van Roussel. Waar de gelijkijdigheid van de handeling van belang is: als een opeengestapeld spektakel van verschillende tafereelen.

Het klopt ook dat logica en autobiografie elkaar niet compenseren, maar als het ware bij elkaar moeten worden 'opgeteld'. Dat is ook zo in het echt [in het leven], al kan de logica hier worden verward met een orde van buitenaf, een keurslijf, en als het erop aankomt, een blok aan het been. Voor de rede kiezen is de beste manier om dat keurslijf te accepteren en daarmee ruimte te bieden aan alles wat niet meteen zichtbaar is. Het bereik van de rede heeft betrekking op het corpus van de architectuurstudies; niets is dan ook misleider dan te spreken van een metafysische en ahistorische rede. Dit type rede is de concrete manier waarop de architectuur zich historisch heeft ontwikkeld. Zij is dus een historische rede, en zorgt ervoor dat rationalisme en architectuur samenvallen. Zo is het juist een herkenbare referentie uit het vocabulaire van Gropius (huizen in Dessau) te zien als een moment van deze historische rede.

De kwestie van gêne bij de zelfbeschrijving en van de natuurlijke grenzen daarvan. Dat is een belangrijke kwestie.

Maar de kwestie van de delen en het additieve procedé lijkt in dit verband al veel verder gevorderd te zijn. We moeten ons afvragen volgens welk criterium de additie plaatsvindt. Dat is

afhankelijk van de delen en bevindt zich al integraal in de keuze van de delen, maar sticht [uiteindelijk] de betekenis van het werk.

Ik denk dat het additieve procedé gebonden is aan de kennis van de stad, van de artefacten, van de monumenten, maar die allemaal opvat als een reeks fragmenten. Mijn architecturen, de afzonderlijke ontwerpen vormen op hun beurt de delen van één enkele architectuur, die ik niet kan samenbrengen in haar totaliteit. Maar ik begrijp ze als fragmenten, en dat zijn ze formeel, omdat ze de brokstukken zijn van een enkel ding. De botten zijn mooi als delen van het skelet, als elementen van het leven en de dood. Maar ze bezitten ook een eigen schoonheid, niet anders dan de pot-scherven in de musea.

Nu is het zo dat sommige perioden uit de stukken weer de meer algemene vormen hebben samengesteld, en van daaruit de geschiedenis hebben bestudeerd. Zoals de idee van Rome in de renaissance. Of ook geen andere weg zagen dan het opnieuw samenstellen: hetzij door uitgestorven dieren te construeren, elementen te catalogiseren of de evolutietheorie op te stellen. In die operatie huist de fascinatie die de operaties van de positivisten op mij hebben; in alle disciplines waarin ze werkzaam zijn, hebben ze de inventie terzijde geschoven omdat de operatie die ze uitvoeren zo rijk aan verbeelding is.

De referenties in de architectuur zijn het Pueblo Español, de musea van Boedapest, enz., maar ook de inrichtingen zelf van de musea en de verlichtingsidee van het museum [wassenbeelden-musea – zie hier het verband met de Sacri Monti]. In dat positivistische procedé schuilt echter ook een zekere melancholie. Omdat alles al is gezegd of voorspelbaar is in de betekenis zelf van de reeks.

Nu is het zo dat historische obstakels – geheel parallel aan opstoppingen of psychologische symptomen – elke reconstructie weigeren [in theorie, maar in werkelijkheid zijn ze er niet toe in staat], verhinderen. Vandaar ook mijn belangstel-

Correspondence

Aldo Rossi – Ezio Bonfanti

Notes from Aldo Rossi dated 30 December 1970 and 2 January 1971, in: Aldo Rossi, *I quaderni azzurri*, No. 4, 26 gennaio - 30 dicembre 1970.

The correspondence between Rossi and Bonfanti was published in: E. Bonfanti, *Nuovo moderno in architettura*. M. Biraghi and M. Sabatino eds., Milan: Bruno Mondadori, 2001, pp. 367-371.

Notes

30 December 1970

Dear Ezio,

If typology plays the same role as function performs for the Functionalists (which is plausible), it also appears as an ideology/idea for referring to elements. So it must not be underestimated in the description of theory. On the contrary, it enables the use of elements to be demystified. In a clear typological construction, architecture assumes a certain order including in the decoration. Hence façades are not arranged according to needs (as the Functionalists claim) but, on the contrary, are entirely available for architectural invention. See the Gallaratese façades, where the gallery can be built in the most varied ways, for its typological meaning is entirely fixed.

See also my notes on the presentation of Gallaratese (Monte Amiata, Lotus and the Istituto Veneto) with reference to the archaeological cross-sections. It is rightly emphasised that our link to archaeology is so much more precise than our link to history, with archaeology as an artefact, a find, an object – in other words, a form (as affected – see Boullée – by the passage of time: physical damage to form, weathering and so on).

But if the choice of type is the most important thing, is the rest of merely secondary or decorative importance? No – there is a close correlation between the two moments, so that they form an inseparable whole. The meaning of this can be found in the question posed by the additive procedure, and hence the constructive approach in terms of elements and parts.

The parts are, as a whole, predetermined (more predetermined than the elements, for they are architectural solutions – finished products). Theoretically the parts can be understood as established architectures that are used in different ways. Diversity is provided by the context, and hence by the compositional procedure or system that is used – which is, of necessity, additive. The

additive procedure also includes history, and at the same time makes clear that we are dealing here with a product of architectural history. We must always assume unchangeable parts – this is the link between people and their destiny. [So] the difficulty in art is having to accept [or want to] imitate [this] destiny. See also Rousset's additive procedures, in which what matters is the simultaneity of action as an overlapping spectacle of various exhibitions.

It is also true that logic and autobiography should not compensate one another but rather, in a sense, be 'added together'. This is really so [in life], even if the logic here can be mistaken for an externally imposed order, a constraint, and in the final analysis/ultimately an encumbrance. Opting for reason is the best way to accept the constraint, and so create room for whatever is not immediately evident. The extent of reason refers to the corpus of architecture studies, so there is nothing more misleading than to talk of metaphysical, a-historical reason. This kind of reason is the specific way in which architecture has developed historically. So it is a historical reason, which makes rationalism coincide with architecture. Thus a readable reference to Gropius's visual idiom (Dessau houses) can be seen as a moment in this historical reason.

The question of reticence in self-description, and the natural limits of self-description, is a vital one.

But the question of the parts and the additive procedure already seems to go much further. We need to consider the criterion whereby addition takes place. This depends on the parts, and is already entirely in the chosen parts, but [ultimately] determines the meaning of the work.

I think that the additive procedure is connected to knowledge of the city, of artefacts, of monuments, but approaches all these as a series of fragments. My buildings, my designs, are in turn the parts of a single architecture that I could not put together in its entirety. But I conceive of them

as fragments, which is formally what they are, for they are like the broken pieces of a single thing. Bones are beautiful as parts of the skeleton, as elements of life and death. But they have a beauty of their own, just like the shards of pottery in museums.

Now it is true that in some periods pieces were put together into more general forms, whose history was then studied – take the idea of Rome in the Renaissance. Or, again, they saw no other alternative than recomposing things – either by reconstructing extinct animals, by cataloguing elements, or by positing the theory of evolution. Hence my fascination with the positivists' actions; whichever discipline they worked in, they rejected inventiveness, because the actions they carried out were so rich in imagination.

The references in architecture include the Pueblo Español at the Barcelona international exposition and the Budapest museum, as well as the design of the museums and the Enlightenment idea of the museum [Wax Museum – see also the link to the Sacred Mountains]. Yet this positivist procedure implies a certain melancholy – since everything has been said or is predictable, given the meaning of the series.

Now it is so that historical obstacles – entirely parallel to blockages or psychological symptoms – counteract [theoretically, but in reality are unable to] prevent reconstruction. Hence, again, my interest in excavations as fragments of architectural systems. Pompeii, and especially Herculaneum, were of very great importance to me; I realised that the initial disappointment for those who see those ruins is not countered by their scientific reading, but by accepting that what we see cannot be otherwise and is always merely reconstructed as a ruin in our eyes. Once I was tempted by Choisy-like reconstructions, or the Berlin museum. The greatest temptation was in the Parma project (the completeness of the theatre drawings, and in that sense this project was my most academic one). Then I realised that recon-

ling voor opgravingen als fragmenten van architectuursystemen. Voor mij zijn Pompeji en meer nog Herculaneum erg belangrijk geweest: ze hebben me doen beseffen dat de aanvankelijke teleurstelling bij wie die ruïnes ziet, niet wordt verzacht door ze wetenschappelijk te duiden. Die teleurstelling wordt wel verzacht door te aanvaarden dat hetgeen we zien niet anders kan zijn en in onze ogen altijd als ruïne wordt gereconstrueerd. Vroeger werd ik nog in verleiding gebracht door reconstructies als die van Choisy of van het Berlijns museum. De grootste verleiding vormde het project in Parma (de compleetheit van de tekeningen van het theater en in dat opzicht is dat het meest academische project). Later heb ik me gerealiseerd dat reconstructies van welke orde dan ook alleen van fragmenten worden gemaakt. Dat echter vanwege de onmogelijkheid waar ik het eerder over had.

Ziedaar het fragment, de scherf, het bot; vergelijk ook de aanblik van gesloopte huizen of van die unieke doorsneden van huizen in de stad na een bombardement, met behangpapier, schoorsteenmantels, wasbakken die nog tussen het puin hangen, die kroonlijsten die vreemd genoeg nog overeind stonden tussen de puinhopen van de Zwinger, de metalen structuur van de koepels, zelfs de balken van zo al imposante bouwwerken. Al die dingen hebben zo door een nare en onvoorziene gebeurtenis een eigen formele abstractie [en een treurige betekenis] gekregen die definieert wat ze zijn.

E.B. brengt [in een andere wending van zijn analyse] een overweging naar voren die voor mij fundamenteel is.
[...] de grootste abstractie en formele subtiliteit, kan 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 compositie- en typologische schema's – hun intensiteit versterkt, waardoor ze diepere en complexere betekenissen kunnen dragen. [zie p. 212]

Die 'heel wat complexere implicaties' zetelen dus in het geheugen en de verbeelding, in de vorm van een eerdere ervaring, die de authentieke norm en daarmee de betekenis van de representatie vormt. De betekenis van elke representatie staat dan ook vooraf vast: ieder werk of deel ervan is de herhaling van een gebeurtenis, bijna een ritueel, omdat het ritueel, en niet de gebeurtenis, een vastomlijnde vorm heeft (of een vorm krijgt, enz.)

2 januari 1971

Ik heb nog niets gezegd over het additieve proces of procedé: ik heb het alleen over de theorie van de fragmenten (tot aan de gedachte dat de delen fragmenten zijn) gehad.

Het additieve procedé is gebaseerd op de optelling van verschillende delen: de eerste, en misschien de makkelijkste operatie is de delen langs een (horizontale of verticale) lijn te rangschikken. Het verbinden van de stukken onderling is vrij eenvoudig (de verwijzing naar een machine of een spel is goed getroffen, ook omdat het allemaal vrij elementair is, hoewel elementair – zoals gezegd – niet hetzelfde is als onschuldig): de eenvoud bestaat erin dat de delen op zich al een eigen configuratie bezitten en dat je ervan mag uitgaan dat daar niets aan zal worden afgedaan door ze met elkaar te verbinden. Ook al weten we maar weinig over het verband tussen de dingen [juist vanwege de crisis van de orde, vandaar het fragment, enz.]. We weten wel dat het verbinden een bij uitstek compositorische aangelegenheid is.

Bij de additie is de vraag wat de reden is voor de keuze van bepaalde delen: in feite zijn het die welke we ter beschikking hebben en waar we zelf het meest voor openstaan. Kijk maar naar het procedé van de *collage*, die ook een soort opslagplaats van de vormen wordt; zo gebeurt het vaak dat wanneer we gaan zoeken in ons geheugen – en dus in onze ontwerpen, tekeningen, notities of in wat we hebben gezien of gelezen, – we dingen vinden waar we niet naar op zoek waren. Daarvan moeten we ons ook rekenschap geven als we het *corpus* van de discipline willen afbakenen, dat wil zeggen het domein van de referenties.

De logica van de referenties komt eveneens tot stand in het additieve procedé, waarbij de dingen met elkaar worden gecombineerd of uit elkaar gehaald. Op dit punt speelt wat we doen, zich veel meer binnen het procedé af dan te voorspellen viel: soms denk je dat een onvoorziene helderheid doorbreekt (in zekere zin bij de breuk van San Rocco) of worden we door vastliggende elementen gedwongen tot bepaalde afmetingen (de lengte van de brug in Scandicci die voorgeschreven was door het terrein, Sannazzaro, enz.). Zo zou Sannazzaro in Scandicci kunnen worden geschoven en zou ik er één ontwerp van willen maken bijvoorbeeld, met die twee delen. In zo'n geval werk ik binnen de logica van dat systeem, dat in de praktijk alleen zal worden tegengehouden door natuurlijke gegevens als de geografische gesteldheid, het weer, enz. En door de gelegenheid.

Brief van Rossi aan Bonfanti

Milaan, 3 januari 1971

Beste Ezio,

Inmiddels ligt de verschijning van je essay *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi* drie maanden achter ons en heb ik je nog steeds niets concreets over je tekst geschreven. Negeer de complimenten die erbij horen, enz., die ik hier overigens minimaal aan bod laat komen. Natuurlijk is je tekst op zich waardevol voor jou en de anderen, onafhankelijk van wat ik ervan mag denken, maar om diverse redenen vind ik dat ik je een antwoord verschuldigd ben.

Ik gebruik het woord 'antwoorden' op een wat eigenaardige, maar daarom niet minder precieze manier: als je iets doet en geen antwoord krijgt – het zal jou ook wel zijn overkomen, sinds je eerste artikelen en ontwerpen, dat niet zozeer afkeuring, maar zwijgen je deel was, of erger nog, een soort 'niet weten', 'niet spreken' enz. Ik geef toe dat dit uitblijvende antwoord ook voortkomt uit ons slechte geweten jegens de kunst om wat die over onszelf zegt; iets als die 'gène' waar ik volgens jou blij van geef als ik over mijn ontwerpen moet praten.

De beschrijving of zelfbeschrijving van het werk botst immers met dat – grote – gedeelte van het werk dat afkomstig is uit de geheimste krochten van je geheugen, onder de discipline van de constructie; en je bent geneigd te denken dat 'de figuur in het tapijt' voor iedereen duidelijk moet zijn. Maar dat is niet zo. Het overkomt me vaak dat ik liever over andere, soms wat dwaze ontwerpen praat die 'mij imiteren' (voor zover dat ergens op slaat) maar in niets 'van mij' zijn.

Maar ik dwaal af, liever zou ik het hebben over dat 'iets' waarom ik je schrijf, ook omdat ik je essay heel aandachtig heb gelezen (niet – of ook – uit monomanie, maar omdat ik altijd alles lees wat je schrijft. Dat ik jouw artikelen lees, daar zit trouwens – zoals je weet – een verhaal achter).

Een van de redenen waarom ik je essay met zoveel belangstelling heb gelezen is juist dat het mijn architectuur zo precies weet te treffen; dat is wat ik het moeilijkste vind.

Ik geef toe dat sommige dingen mij op bijzondere wijze hebben verduidelijkt wat ik doe: onder meer het onderscheid dat je maakt tussen compensatie en additie, en daarmee de compositie met elementen toont. Van daaruit het onderscheid tussen stukken en delen, en ten slotte de beschrijving en analyse van het additieve procedé. Dat gaat duidelijk, zoals je schrijft, over de verhouding die ik theoretisch heb aangebracht tussen logica en autobiografie als elkaar overlappende termen in het werk, en daarnaast gaat het ook

structions of any kind are merely fragments – but because of the impossibility I was talking about earlier.

And then the fragment, the shard, the bone; thus the sight of demolished houses or those curious cross-sections of houses after air raids on cities, with wallpaper, mantelpieces and washbasins dangling amid the rubble, cornices strangely preserved in the ruins of the Zwinger, the metal structure of the domes, the beams of once imposing buildings. Thus these things accidentally achieved a formal abstraction [and a sad significance] that defined them for what they were.

E. B. mentions [in a very different part of his analysis] a factor that I feel is crucial.

‘[. . .] on the other hand, maximum abstraction and formal sobriety may have rather more complex implications, e.g. for anyone who, in certain places and circumstances, has had an experience of the “corridor”, or on the contrary the “street”, that has fixed either one in his memory 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 bear more profound and complex meanings.’ [see pp. 211, 213]

The ‘rather more complex implications’ thus remain in the memory or imagination as the form of a previous experience that is the authentic reference, and hence the meaning, of the representation. The meaning of every representation is thus predetermined: each work or part is the repetition of an event, almost a ritual, for it is the ritual and not the event that has a precise form (acquires a form, and so on).

2 January 1971

I have not yet said anything about the additive procedure or process: I have only spoken about the theory of fragments (to the point where I also considered the parts as fragments).

The additive procedure is based on the sum total of various parts: the first, and perhaps the easiest, operation is to place the parts along a (horizontal or vertical) line. Connecting the pieces is fairly simple (the reference to a machine or a game is very apt – also because the whole thing is fairly elementary, although the elementary, as we have seen, is by no means innocent): what is simple is that the individual parts already have configurations of their own, and it may be assumed this will not be reduced by connecting them, even if we know very little about connecting things [because of the very problem of order, hence frag-

ments and so on]. One cannot help thinking that connection is an eminently compositional fact.

As for addition, we may ask ourselves why certain parts are chosen – in practice, they are the ones we have available and are most open to. Consider also the collage method, which likewise becomes a way to store forms; thus we often find things we weren’t looking for, or go searching through our memories, and hence our plans, drawings, notes or whatever we have seen or read. So we are also forced to demarcate the disciplinary corpus, i.e. the world of references.

The logic of references is also reflected in the additive method, in which things are put together or taken apart. At this point, what we do is much more intrinsic to the method than might have been predicted: we may sometimes feel we are fracturing an unforeseen clarity (in a way, as in San Rocco), or predetermined elements force us to opt for particular dimensions (the length of the Scandicci bridge that was imposed by the site, Sannazzaro etc.). Thus Sannazzaro could be slotted into Scandicci, and so, for instance, I could combine the two parts into a single design. In such a case I work within the logic of this system, which in practice can only be halted by natural features such as geography, the weather and so on – and by the occasion.

Letter from Rossi to Bonfanti

Milan, 3 January 1971

Dear Ezio,

Three months have now gone by since the publication of your essay *Elements and construction: notes on Aldo Rossi’s architecture*, and I have still said nothing specific to you about it – ignore the standard compliments and formalities, which in any case I want to keep to a minimum. Of course your essay has a value of its own for you and for others, regardless of what I may think about it; but even so I think it is right that I should reply to you, for various reasons.

Here I am using the verb ‘reply’ in a strange but nonetheless precise manner: when you do something and there is no reply – and you too will have had the experience, from your very first articles and designs onwards, of encountering not so much disapproval as silence or, worse still, a kind of ‘not knowing’, ‘not saying’, etc. I acknowledge that this lack of reply is also due to our guilt about art because of what it implies about ourselves – something like the ‘reticence’ you say I display when talking about my designs.

Indeed, the description or self-description of the work clashes with the – large – part of the work that emerges from the most secret corners of your memory, under the discipline of construction; and you tend to think that the ‘figure in the carpet’ should be clear to all. But it isn’t. Sometimes I prefer to talk about other designs, perhaps even silly ones that ‘imitate me’ (if this means anything) but do not belong to me at all.

But let me not digress. I’d sooner talk about the ‘thing’ I’m writing to you about, also because I’ve read your essay very carefully (not, or not only, out of self-obsession, but because I always read the things you write – in any case, as you know, there’s a whole story to why I read your articles).

One of the reasons why I’ve read your essay so carefully is that it discusses my architecture with such accuracy – the thing I find most difficult.

I have to say that some things you say have made particularly clear to me what I am doing – above all, the distinction you make between compensation and addition, and thus the display of the composition in elements. Hence the distinction between pieces and parts and, finally, the description and analysis of the additive procedure. As you say, this is all about the theoretical connection I have made between logic and autobiography as overlapping terms in the work, as well as other things that arise and that I’ve endeavoured to say in everything I’ve done.

Your statements about the merits of the

over andere dingen die opduiken, en die ik heb geprobeerd te vertellen in alles wat ik heb gemaakt.

Jouw uitspraken over de verdienste van het compositorische procedé zijn voor mij nu heldere elementen geworden, die ik graag van je overneem en waaromheen ik wil werken. Zo ook wanneer je de inhoudelijke kwestie aanstipt als je het hebt over '... heel wat complexere implicaties, zoals voor iemand die...' enz.

Maar ik wil nu geen analyse maken van jouw analyse, ook al omdat de grootste verdienste van je essay (voor mij natuurlijk) was dat het me tot verder nadenken heeft aangezet. Het additieve procedé (en de verwijzing naar Roussel is heel duidelijk) is als een opeengestapeld spektakel van verschillende voorstellingen; de gebeurtenissen die zich het verst van het toneel bevinden, komen dichterbij en verdwijnen doordat ze zich in een belangrijkere gebeurtenis invoegen, of doordat ze je niet langer raken.

Maar van de andere kant is elke gebeurtenis als het ware op zich onveranderlijk, ieder deel is een voltooid stuk architectuur dat niet kan worden veranderd, en ook als nog niet vaststaat hoe het geheel eruit zal zien, kan dat maar weinig veranderen aan de betekenis van de dingen.

Daarom denk ik dat het additieve procedé verbonden is met de kennis van de stad, van de artefacten, van de monumenten, maar die allemaal opvat als een reeks fragmenten. Mijn architecturen, de afzonderlijke ontwerpen, zijn op hun beurt de delen van één enkele architectuur, die ik niet kan samenbrengen, of zelfs maar waarnemen, in haar totaliteit. Dan zijn ze als de brokstukken, de scherven van een eerder bestaande vorm. In mijn laatste ontwerpen benadruk ik volgens mij steeds meer dat de dingen uiteenvallen om langs andere lijnen weer samen te komen (zie trouwens ook als component de belangstelling voor archeologische vondsten).

De botten van het menselijk lichaam bezitten een schoonheid op zich, vergelijkbaar met die van fragmenten van beelden in de musea; ze zijn niet alleen mooi omdat je ze in verband brengt met het skelet en dus met het leven, maar ook als nu eenmaal vastomlijnde, afzonderlijke elementen. Ik ben er echter wel van overtuigd dat elke architectuur in zijn geheel, het totale ontwerp, het skelet, belangrijker en uiteindelijk mooier is.

Het komt echter voor dat historische obstakels – geheel parallel aan opstoppen of psychologische symptomen – elke reconstructie verhinderen. (In werkelijkheid maken ze elke reconstructie onmogelijk). Daarom denk ik ook dat een echte compensatie niet bestaat, en dat de enige mogelijkheid de additie tussen logica en autobiografie is; en ook daar lopen het historische en het

psychologische proces volkomen parallel.

Ten slotte dringt de gedachte zich op dat de logica hier kan worden verward met een orde van buitenaf, een keurslijf, en als het erop aankomt, een blok aan het been. Maar is een keurslijf niet ook een vorm van discipline?

Nu krijg ik de indruk dat die overwegingen, ook al komen ze uit jouw heldere essay voort, in een niet erg humanistische richting gaan, ondanks het spoortje melancholie dat in elke theoretische constructie schuilgaat. Bovendien begeven we ons allebei op een terrein dat schijnbaar niet het onze is, aangezien we in het hokje van de formalisten worden geplaatst. Hoe dan ook, daartoe aangezet door jouw essay (onder meer – natuurlijk – maar daarom is het niet minder waar) probeer ik mijn werk te ordenen en te zien of ik erin slaag beter uit te drukken wat ik misschien altijd al heb gezegd, maar in ieder geval wat ik wil zeggen. Dus als je het niet al te vervelend vindt, leg ik graag nog wat dingen aan je voor.

Ondertussen stuur ik je een vriendschappelijke groet.

Aldo

Brief van Bonfanti aan Rossi

Ik heb nagedacht over een architectuur in een poging haar, al is het maar voor een deel, te begrijpen, maar dan wel diepgaand.

Over de wetten die de architectuur zich op een dag weer zal moeten opleggen, moeten we ons niet te veel illusies maken; misschien is dat wel mijn vergissing, de oorzaak dat ik de afgelopen jaren zo lang bij een thema als 'stijl' ben blijven hangen zonder dat ik er vooralsnog in ben geslaagd mijn gedachten echt te ordenen. Vanuit die grenspositie heb ik ook jouw architectuur bekeken: met een klinische blik, opzettelijke terughoudendheid en het voornemen me tot analyse te beperken. Maar natuurlijk ook omdat ik meende te zien dat er een les in schuilt – hoewel inhoudelijk meer dan dat – die door jouw architectuur voorbeeldig aanschouwelijk wordt gemaakt. Met andere woorden: ik beklemtoon, leg overduidelijk nadruk op een zo al duidelijk naar voren komend kenmerk. Ik denk nog steeds dat ik het niet ten onrechte van analytische en additieve architectuur heb gesproken, niet ten onrechte heb benadrukt dat die twee aspecten nauw verbonden zijn, en dat dit iets tot stand brengt wat losstaat van elk betoog over de afzonderlijke kwaliteit. Dan bedoelen we misschien hetzelfde, jij en ik, als we het over één enkel ontwerp hebben dat alle doordrenkt. En als ik ook maar vagelijk denk aan het gebod van een architectuur die een stad regeert... denk ik dat er maar weinig zo belangrijk is als het voorschrijven van de discipline van een analytische architectuur, maar dan wel samengesteld uit weinig 'stukken' en nog minder 'delen', voor het merendeel gebouwd als een laconieke architectuur 'in overall'.

Ik denk dat het rationalisme ook daarin ons iets heeft nagelaten waar we nog profijt van kunnen trekken. Maar het zou ook het grijze Le Havre van Perret kunnen zijn, of de zuilengang van San Luca, of een paar van die schitterende muren in Santiago de Compostela, die we samen (op foto's) hebben gezien. Die lessen van de geschiedenis hebben geen nut voor wie te veel bezig is met Martin Wagner of woningbouwverenigingen (en vervolgens ontdekt dat die allesbehalve revolutionair zijn, of erger, dat ze ons ook laten proeven van hun minder fascinerende eigenschappen).

Maar de omstandigheden veranderen: ik bevind me in een nieuwe toestand, er rest me weinig tijd en het is me niet vergund die onbekomerd en in alle rust door te brengen.

compositional procedure are now for me clear elements that I intend to adopt and work around – for instance, when you touch on the question of content, speaking of ‘rather more complex implications, e.g. for anyone who, etc.’.

But now I don’t want to analyse your analysis, if only because the greatest merit of your essay – for me, of course – has been to make me think further. The additive procedure (and the reference to Roussel is perfectly clear) is like an overlapping spectacle of different notions; the events that are furthest away from the stage come closer and disappear, either by becoming part of a more important event, or just by briefly touching it.

And yet, in a sense, each event is unchangeable in itself, each part is a finished piece of architecture that cannot be altered; and even though it remains to be seen what the whole thing will look like, this cannot do much to change the meaning of things.

So I think the additive procedure is connected to knowledge of the city, of artefacts, of monuments, but approaches all these as a series of fragments. My designs are in turn the parts of a single architecture that I could not put together, or even perceive, in its entirety. And so they are like the broken pieces, the shards of a previous form. In my latest designs I feel I have increasingly emphasised the fact that everything is fragmented in order to come back together in accordance with other rules (again, see the aspect of interest in archaeological finds).

The bones of the human body are beautiful in themselves, no less than the fragments of statues in museums; and they are beautiful not only because you relate them to the skeleton and hence to life, but also as defined individual elements. But I am convinced that this general architecture, the overall design, the skeleton, is more important and, in the final analysis, more beautiful.

But sometimes historical obstacles – entirely parallel to blockages or psychological symptoms – prevent reconstruction (in fact they make it quite impossible). That is why I also think there cannot be any real compensation, but that the only possible thing is addition between logic and autobiography – and here again the historical and psychological processes run completely parallel.

Finally, I can’t help thinking that logic can be mistaken here for an external order, a constraint, and in the final analysis an encumbrance. But is constraint not also a kind of discipline?

I now feel that these considerations, even if they emerge from your clear essay, have a rather non-humanist slant, whatever melancholy there may be in every theoretical construction. Moreover, we are entering a field that does not seem to be ours, since we are pigeonholed among the For-

malists. Anyway, prompted by your essay (and other things, of course, but this does not make it any less true), I am trying to put my work in order and see if I can manage to say more clearly what I may perhaps always have said, but in any case what I have to say. So, if you don’t mind, I’d like to submit some other things to you.

Kind regards for now,

Aldo

Letter from Bonfanti to Rossi

I have been thinking about a piece of architecture, trying to understand perhaps only a part of it, but in any case in depth.

As for the laws that architecture will sooner or later have to reimpose on itself, we should not have too many illusions about them; but this may be my mistake, the reason why in recent years I have clung for so long to a theme such as ‘style’, without yet managing to put my thoughts truly in order. This has also restricted the way I have looked at your architecture: a certain aloofness, a deliberate detachment, a decision to keep to analysis. But also, of course, because I believe I have glimpsed a lesson – although substantively more than that – that is perfectly reflected in your architecture. Hence my focus, my overemphasis, on what is an already clearly emerging character. I still believe I am not mistaken to speak of analytical, additive architecture – to stress that these two aspects are closely connected, regardless of any discourse on individual qualities. So perhaps you and I mean the same thing when we speak of an all-pervading single design. And when I think, though still rather vaguely, about the principle that architecture governs a city, I believe few things matter more than imposing the discipline of an analytical architecture – but one made up of few ‘pieces’ and still fewer ‘parts’, essentially a terse, sleeves-rolled-up architecture.

I believe that, here too, rationalism has left us something we can yet put to use. But this could also be Perret’s leaden Le Havre, or the San Luca arcade, or some of the magnificent walls in Santiago de Compostela which we saw together (in photographs). These history lessons will never be of use to anyone who is too concerned with Martin Wagner or the building societies, only to discover these are anything but revolutionary and, worse still, have plenty of less charming features).

But things are changing: I find myself in a new position, I don’t have much time left, and what little time I have will not be relaxed or free from worry.