



ScuDo

Scuola di Dottorato ~ Doctoral School

WHAT YOU ARE, TAKES YOU FAR

Tesi di Dottorato
Corso di Dottorato in Architettura. Storia e progetto (XXIX Ciclo)

La testualizzazione dell'architettura

Strutturalismo e architettura negli Stati Uniti (1967-1988)

Andrea Canclini

Tutors:

Prof.ssa Michela Rosso, tutor

Prof. Carlo Olmo, co-tutor

Politecnico di Torino
2017

Declaration

I hereby declare that the contents and organization of this dissertation constitute my own original work and does not compromise in any way the rights of third parties, including those relating to the security of personal data.

Andrea Canclini

2017

* This dissertation is presented in partial fulfillment of the requirements for **Ph.D. degree** in the Graduate School of Politecnico di Torino (ScuDo).

A mia madre

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare, in ordine cronologico, Pierre-Alain Croset per le prime discussioni sul contenuto di questa tesi e per la sua costante amichevole presenza, Carlo Olmo e Michela Rosso per avermi orientato prima nella definizione del tema e poi per avere condiviso insegnamenti e suggerimenti preziosi durante lo svolgimento delle ricerche, per il puntuale sostegno e l'attenta, preziosa e accurata lettura di questo lavoro.

Ringraziamenti particolari vanno a tre amici: a Petar Bojanic per la sua costante presenza, oltre che per essere fine interprete, acuto osservatore, attento lettore, a Giuseppe Moscati, per il prezioso e paziente lavoro di lettura e per i suggerimenti, a Laura Bignotti per la sua assistenza per i testi in lingua tedesca. Ringrazio, inoltre, il professor Federico Vercellone per la lettura e la revisione del testo.

Durante le ricerche e le interviste effettuate negli Stati Uniti ho ricevuto accoglienza, disponibilità al confronto, attenzione alle mie richieste, al dialogo e alla condivisione delle idee e dei ricordi così ampie e incondizionate da essermi state inaspettate. Di ciò profondamente ringrazio Peter Eisenman (con Cynthia Davidson) per le numerose mattine che mi ha generosamente dedicato nel suo studio, per avermi fornito utili indicazioni e orientamenti, per l'interesse verso questo lavoro, per lo scambio d'idee (naturalmente tutto a mio favore) e per i molti racconti della sua multifoma e densa attività intellettuale, e Kenneth Frampton, per avermi dato la possibilità di accedere liberamente ad Avery Library, cosa affatto scontata, oltre che per gli impagabili consigli metodologici. Ringrazio tutti coloro che mi hanno ascoltato a New York, Cambridge, Princeton, Chicago, New Haven: Diana Agrest per la minuziosa e sincera ricostruzione della sua storia, Pier Vittorio Aureli per avere trovato a Yale, tra una lezione e una conferenza, il tempo di discutere, Marcello Barison per la meravigliosa interpretazione di Derrida che mi ha fornito, Giovanna Borradori per i tanti consigli, Joan Copjec per avermi raccontato i primi passi di IAUS, Mario Gandelsonas per avermi magnificamente accolto prima a Princeton e poi tutte le altre volte in cui ha voluto condividere ricordi inediti e preziosi consigli, Michael Hays per le inestimabili discussioni, per la sua disponibilità e per i libri che mi ha donato, Catherine Ingraham per la sua chiarezza, Marc Jarzombek per avermi incontrato e raccontato alcuni retroscena dei CASE, Jeff Kipnis per avermi raccontato della sua partecipazione al progetto per la Villetta, Rosalind Krauss per aver voluto, in un periodo particolarmente difficile, ascoltare le mie richieste e concedere l'uso, limitatamente a questa tesi, del testo inedito in Appendice, Thomas Leeser (e Masha Panteleyeva) per avermi raccontato la vera storia della pubblicazione di *Chora L Works* (e molti gossip su quegli anni), Mary McLeod per la solita capacità di mettere a disposizione la sua preziosa conoscenza di questa storia, Joan Ockman per i suggerimenti metodologici, Jorge Otero-Pailos per avermi offerto spunti critici dalla sua sperimentazione in una ricerca parallela, John Reichman per avermi parlato della sua esperienza e per avere fatto da tramite con Rosalind Krauss, Yehuda Safran per le tante minuziose ispirazioni, Suzanne Stephens per i dettagli su «Skyline», Francesco Vitale per la solita generosità e franchezza, Guido Zuliani per le preziose e originali indicazioni.

Del testo di Jacques Derrida riprodotto in Appendice non ne è stata consentita, finora, la pubblicazione: il mio ringraziamento va a Marguerite Derrida per avere concesso, solo in questa tesi, la possibilità di utilizzarlo e riprodurlo.

Ringrazio il «Dottorato in Architettura. Storie e Progetto», che ha reso possibili questi anni di confronto aperto e per avermi dato la possibilità di far crescere in libertà i miei interessi: per tutti, grazie ai Coordinatori, Sergio Pace e Edoardo Piccoli; un ringraziamento particolare a Giovanni Durbiano e ad Alessandro Armando, per l'accoglienza che mi hanno offerto.

Infine, un ringraziamento a Lara e alla sua infinita pazienza, fiducia e sostegno, senza i quali nulla di tutto questo, per poco che sia, sarebbe.

Abstract

La philosophie, qui doit dans ce livre penser l'art – l'art en general et le bel art – comme une partie de son champ ou de son édifice, le voici qui se représente elle-même comme une partie de sa partie: c'est un art de l'architecture¹.

Questa tesi è strutturata in 5 capitoli e un'appendice costituita da due testi inediti. L'obiettivo è di analizzare la natura, il ruolo e lo scopo che la teoria filosofica francese strutturalista e post-strutturalista ha avuto nel discorso architettonico statunitense. La periodizzazione entro cui quest'analisi è compresa va dal 1967², anno in cui inizia il processo d'istituzionalizzazione e problematizzazione dello strutturalismo, anno successivo a quello in cui si pubblicarono testi fondamentali di Lacan, Barthes e Foucault e in cui ebbe luogo la conferenza alla Johns Hopkins University, ma anno anche della traduzione inglese, passata inosservata, di *La pensée sauvage* di Lévi-Strauss, del numero monografico 36/37 di «Yale French Studies» sullo strutturalismo e della pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture* e di Venturi e *L'architettura della città* di Rossi, e il 1988,

¹ Jacques Derrida, *Parergon I e Parergon II*, in «Diagraphe», n. 3 e 4, 1974, in volume in *Parergon*, in Id., *La Vérité en Peinture*, Editions Flammarion, Parigi 1978, p. 48, edizione italiana: *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981, p. 45.

² Le due principali antologie critiche, quella a cura di Michael Hays (*Architecture Theory Since 1968*) e quella a cura di Joan Ockman (*Architecture Culture: 1943-1968*), pongono il crinale nel 1968, in senso però più generale e non riferendosi specificatamente in rapporto allo strutturalismo.

anno della mostra «Deconstructivist Architecture» al MOMA, epilogo, nella forma di una consacrazione, di un percorso teorico, critico e progettuale.

Molte sono state le modalità di ricezione, sviluppo e diffusione di un così radicale confronto nel discorso disciplinare; la scelta è ricaduta principalmente, ma non esclusivamente, sul dibattito avvenuto attraverso testi apparsi sui periodici: come sismografi essi sono stati luoghi di ricerca, produzione, accoglienza, condivisione, recensione, critica militante così intensa che raramente si è assistito a una loro attività così fitta, vivace e feconda da potersi considerare come il persistente stato della disciplina.

Il Capitolo 1 è costituito da un'introduzione metodologica, organizzata come un'analisi preliminare delle teorie, dei metodi e dei concetti che lo strutturalismo e il post-strutturalismo offrono nell'organizzazione e nello sviluppo della critica architettonica statunitense, dei rapporti che intrattengono con la storiografia, con la semiotica, nell'opposizione tra diacronia e sincronia, con la progressiva problematizzazione e messa in crisi del contenuto stesso del multiforme concetto di struttura.

Il Capitolo 2 definisce come in ambito statunitense la ricerca tesa all'individuazione di elementi caratteristici della propria architettura e delle relative basi teoriche avvenga tra il tentativo di definirla come un derivato stilistico del Movimento Moderno europeo e un autonomo scenario culturale fondato su uno specifico funzionalismo. Tale fase di crisi disciplinare, apertasi durante la seconda metà degli anni cinquanta, porterà nei successivi primi anni sessanta alla composizione di quel contesto culturale di natura formalista che è la condizione per la ricezione dello strutturalismo. Prendendo in esame il caso-studio del New Jersey Corridor Project, si mostra come questo sia il catalizzatore attorno cui si organizzano alcune delle figure che saranno protagoniste negli anni successivi e come esso costituisca l'occasione per la nascita dell'Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) e della sua rivista «Oppositions», principale strumento statunitense

per la ricezione delle teorie critico/architettoniche europee. Inoltre si analizza come, tra il 1965 e il 1970, negli Stati Uniti la nascita di una critica dell'architettura fondata sullo strutturalismo e sulla linguistica francese come nuovo modello epistemologico sia ancora in aperto contatto con la scena critica britannica. Particolare attenzione viene rivolta alle retoriche attraverso le quali tale confronto è via via declinato nella formazione del confronto dialettico fondato sull'opposizione tra semantica e sintattica.

Il Capitolo 3 passa in rassegna, dopo le aperte critiche di Rowe, il fitto apparato critico di Agrest e Gandelsonas sulla *Conceptual Architecture* di Eisenman, un manifesto costituito a partire da concetti di derivazione linguistica, tentativo di fondare una teoria dell'oggetto architettonico che abbia la sintassi come sua unica origine e valore. Contemporaneamente, attraverso un'articolata serie di testi, Agrest e Gandelsonas introducono il marxismo di Althusser e il criticismo di Barthes nel dibattito architettonico statunitense, da cui si può far risalire l'inizio dell'epilogo della *Conceptual Architecture* come teoria razionale dell'architettura.

Il Capitolo 4 descrive come il post-strutturalismo arrivi negli Stati Uniti anche grazie a mediazioni italiane: indirettamente attraverso la figura di Eco, con la presenza di Agrest e Gandelsonas (che per primi leggeranno negli Stati Uniti i testi di Tafuri, prima delle loro traduzioni) all'*International Association for Semiotic Studies (IASS)* del 1974 e più direttamente con gli articoli di Tafuri pubblicati negli Stati Uniti dal 1972 al 1976 e con la pubblicazione dell'edizione statunitense di *Progetto e utopia*.

Il Capitolo 5 descrive come la presenza di Derrida e del suo post-strutturalismo racconti un'esperienza apparentemente autonoma, qui esaminata attraverso l'analisi prima dei testi propedeutici in cui, tra il 1984 e il 1985, il filosofo francese si rivolge direttamente all'architettura, e successivamente dell'attività svolta nel noto caso-studio del progetto per il *Parc de la Villette*, che lo vede impegnato con Eisenman a partire dall'autunno del 1985, nella conferma del suo du-

plice interesse nei confronti di un'*architettonica* della metafisica e di un'architettura dell'*evento* come luogo della decostruzione.

L'Appendice è costituita da due testi inediti, uno di Rosalind Krauss (1988) e uno di Jacques Derrida (1992), che fungono da veri e propri epiloghi della lunga vicenda che riguarda il post-strutturalismo applicato all'architettura. Sono due testi scritti in funzione della stessa mostra del 1988, «Deconstructivist Architecture»: il primo racconta dell'intervento della Krauss al dibattito organizzato pochi giorni dopo l'inaugurazione, così critico da definire come velleitaria ogni pretesa *decostruttiva* dei progetti esposti (e di avere forse così consacrato ai loro prossimi destini colmi di successi gli architetti presenti, a tre dei quali, negli anni successivi, verrà assegnato uno dei principali premi d'architettura, il Pritzker Architecture Prize: Frank Gehry, Rem Koolhaas, Zaha Hadid); il secondo è un dialogo tra Derrida e Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky di Coop Himmelb(l)au, con la moderazione di Regina Haslinger, in cui vengono approfondite alcune delle problematiche questioni riguardo al *decostruttivismo* già esposte nella lettera indirizzata a Eisenman nel 1989; racconta, inoltre, dell'assenza di qualsiasi riferimento a Derrida, e soprattutto alla sua filosofia, sia nella mostra che nel suo catalogo: inutile dire che Derrida lo si nota di più se non viene citato (entrambi i documenti sono qui riprodotti grazie al consenso di Rosalind Krauss e Marguerite Derrida, la loro pubblicazione e traduzione è consentita esclusivamente per questa tesi).

La bibliografia è parte integrante di questo lavoro: la selezione della maggior parte dei testi, infatti, è avvenuta durante le ricerche effettuate presso la Avery Library di Columbia University e la Frances Loeb Library di Harvard, molti di essi sono poco noti, non solo in Italia, quasi nessuno tradotto.

Indice

1. Strutturalismo/post-strutturalismo	1
1.1 Strutturalismo e architettura: un approccio	1
1.2 Note sui modelli storiografici nello strutturalismo.....	9
1.3 Strutturalismo senza strutture	15
1.4 Derrida a Yale.....	18
1.5 Posizioni dello strutturalismo in architettura.....	21
2. Verso la definizione di una teoria strutturalista della forma	28
2.1 Il campo del confronto: razionalismo, funzionalismo e stile tra Europa e Stati Uniti.....	28
2.2 Eisenman da Princeton alla fondazione dell'Institute for Architecture and Urban Studies	33
2.3 Strutture sintattiche e teoria formale	36
2.4 Strutturalismo come reazione al tecnologismo.....	45
2.5 Sincronia/diacronia.....	47
2.6 Critiche strutturaliste all'approccio semantico	50
3. Linguistica e architettura: la Conceptual Architecture	59
3.1 Elementi generali di crisi del modello linguistico	59
3.2 Definizione della Conceptual Architecture	63
3.3 Althusser e Barthes nella critica di Agrest e Gandelsonas	67
3.4 L'epilogo della Conceptual Architecture	89
4. Lo strutturalismo dall'Italia agli Stati Uniti	101
4.1 L'architettura e la semiologia post-strutturalista di Eco.....	101
4.2 Il Congresso IASS	105
4.3 La prima esperienza americana di Tafuri	116

4.4	La critica strutturalista su «Oppositions»	122
4.5	Note su <i>Architecture and Utopia</i>	137
4.6	Due mostre: New York e Venezia	144
5.	Il parco di Derrida	154
5.1	I testi propedeutici al progetto	154
5.2	Il caso-studio	164
5.3	Il tema: <i>chóra</i>	174
5.4	La fase di progetto: <i>Chora L Works</i>	178
5.5	Spazio, tempo e incomprensioni	182
6.	Appendice. Due testi inediti	186
A.	Rosalind Krauss	187
B.	Jacques Derrida	194
7.	Bibliografia	214
a.	Di riferimento	215
b.	Manualistica	217
c.	Critica	219

Quando in nota viene riportato il testo in lingua originale, la traduzione proposta è mia.

Capitolo 1

Strutturalismo/post-strutturalismo

1.1 Strutturalismo e architettura: un approccio

in girum imus nocte et consumimur igni

L'analisi che si prova a condurre in questa tesi è costituita dall'intreccio, senza gerarchia, di due percorsi: il primo è una ricostruzione, possibile come una traduzione, di dinamiche intellettuali interpersonali e dei testi che hanno prodotto; tale analisi è svolta all'interno di un contesto circoscritto sia sul piano temporale che spaziale, in cui si dà per assunto, almeno come ipotesi di lavoro, che il linguaggio non sia uno strumento a nostra disposizione ma una condizione in cui siamo posti. Il secondo vi è ordito come un'analisi sulla natura delle fonti e dei riferimenti culturali, in particolare quando di natura filosofica; tale intreccio, talvolta, consente di posare uno sguardo specifico sulle reazioni generate da quei protagonisti, nel tentativo di analizzarne le azioni anche sul piano del loro concatenamento, sia logico che come «funzioni narrative»³.

³ Si vedano quegli studi sulla *Morfologia della fiaba* (1966 [1928]) del linguista russo Vladimir Propp che influenzeranno sia Lévi-Strauss che Barthes. Lévi-Strauss rivendicherà la superiorità dell'approccio strutturalista su quello formalista nel paragrafo *La struttura e la forma. Riflessioni su un'opera di Vladimir J. Propp*, contenuto in *Antropologia strutturale* (1966 [1958]), in cui

In accordo con chi sostiene che nell'analisi dell'orizzonte culturale architettonico compreso tra la fine degli anni sessanta e fino a tutti gli anni settanta sarebbe più corretto dare la priorità alla filosofia più che all'«architecture theory»⁴, almeno tre sono le condizioni che si è cercato di rispettare in un'analisi così specifica e incompleta, condotta analizzando i testi, cercando di mostrare i rapporti e le relazioni reciproche delle forze in interazione e di far risuonare, in questa sorta di camera dell'eco, le sovrapposizioni dei percorsi.

La prima è costituita dalla consapevolezza che un'analisi di questi oggetti testuali, molti dei quali apparsi su periodici, irripetibili e talvolta accidentali ma tali da costituire una presenza così fitta da potersi considerare come il persistente stato della disciplina, esclude quantomeno il problema costituito dall'induttivismo insito in ogni analisi condotta sull'osservazione di fatti ripetibili o seriali, cioè di dare per scontate conclusioni di sorta. Inferire leggi generali dai dati dell'osservazione, com'era noto ai critici dell'empirismo più tradizionale, costituisce solo il punto di partenza di una verifica sperimentale almeno logica, in cui la ricerca dell'errore sia l'unica strada verso una verità da intendere solo come principio regolativo (con l'ulteriore approssimazione costituita dal fatto che in questo caso i *dati* sono testi che, per quanto si possano ordinare più o meno arbitrariamente secondo qualche somiglianza o ordine, comunque non costituiscono una serie)⁵. Dunque, anche se un insieme di testi eterogenei non costituisce un indice

scrive: «Contrary to formalism, structuralism refuses to set the concrete against the abstract and to ascribe greater significance to the latter. *Form* is defined by opposition to content, an entity in its own right, but *structure* has no distinct content: it is content itself, and the logical organization in which it is arrested is conceived as property of the real».

⁴ Sylvia Lavin, *Theory into History: Or, the Will to Anthology*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 3, 1999, pp. 494-499: «The resistance to theory in architecture is often framed as a resistance to an invading outside force. Whether in reaction to Robert Venturi's interest in literary criticism or to the impact of paraliterary figures such as Roland Barthes and Jacques Derrida, architecture has addressed theory with xenophobia. Most of these anthologies dampen the impact of texts by authors such as Michel Foucault or Jürgen Habermas, *even though these authors can be said to have had the deepest transformative effects on architectural discourse*. Instead, there is wide agreement among the anthologizers that Peter Eisenman and Manfredo Tafuri are the most prominent figures of recent debate, with Bernard Tschumi and Anthony Vidler of almost equal influence. Hence, one of the more interesting effects of the anthological museum is to make already architectural that which was previously seen as alien and thus to claim forms of continuity parallel to those diagnosed by Chartier» (p. 495, corsivo mio).

⁵ Karl Popper propone, a tal fine, un metodo di ricerca scientifica articolato in quattro fasi: l'osservazione dei dati, la proposta delle ipotesi, la fase deduttiva e la sua verifica. Il processo induttivo viene applicato alla prima fase, il processo deduttivo si applica alla seconda e alla terza fase, il processo induttivo torna in uso nella quarta fase; tale metodo deriva dall'impossibilità dell'induzione di avere carattere di universalità a partire dalle questioni particolari fornite dei dati dell'esperienza. Nel caso particolare dell'architettura generalmente se ne applica una versione semplificata, ad esempio quando viene utilizzata per giustificare il concetto architettonico di *caso*

semplice, l'analisi di un gruppo consistente di tali oggetti in un periodo sufficientemente lungo (seppure nella difficoltà di definirne coerentemente i contorni temporali), rende possibile almeno osservare e circoscrivere alcune delle trasformazioni avvenute tra l'ipotetica genesi e la provvisoria (e comunque prospettica) conclusione di un rapporto così peculiare come quello intercorso tra strutturalismo/post-strutturalismo e discipline architettoniche.

Si dà per assunto, secondariamente, che già nel momento della selezione degli oggetti di ricerca si costituisca in sé sia un'ipotesi sperimentale sulla realtà sia il suo statuto epistemologico. Ciò pare particolarmente evidente quando l'insieme in oggetto è, come in questo caso, circoscritto e limitato rispetto a due decenni di letteratura critica architettonica: se però è fin troppo facile rinunciare a forme di pretesa di tipizzazione, di conformazione a un modello predeterminato, di cooptazione per integrazione, resta da misurare, durante la sua valutazione, la rappresentatività di tale limitato campione⁶.

Infine, la condizione costituita dalla scelta di una scala di osservazione e analisi così ravvicinata; nella produzione di effetti sul piano della conoscenza dell'oggetto (cosa rilevare e cosa, invece, non è necessario?) tale scelta condiziona il modo e la forma stessa della sua rappresentazione. In questo caso, la vicinanza al materiale analizzato può essere utile per rendere evidenti sia le fitte relazioni (ancorché contraddittorie, opportunistiche o autoreferenziali) intercorse tra le persone e i testi, sia come i testi stessi rappresentino indissolubilmente la complessità delle dinamiche succedutesi all'interno di una ristretta cerchia intellettuale e le modalità di aggregazione di quella stessa comunità (metodo che esclude a priori la possibilità di adottare lo standard costituito dal modello bio-monografico). Ne è dimostrazione il fatto che le elaborazioni critiche costituite dal particolare approccio teorico qui analizzato, appena uscite dal loro carattere elitario a partire dalla seconda metà degli anni ottanta, si trasformeranno in qualcosa di profondamente differente, che spesso sancirà la fortuna di quei progettisti che faranno della riconoscibilità più evidente un tratto del proprio successo, in un percorso a sua volta paradigmatico. Sottostimare, però, la portata degli effetti teorici delle posizioni critiche associate allo strutturalismo francese, in più di una disciplina umanistica, concentrandosi solo sulla natura autoreferenziale della produzione pubblicistica e

specifico (il progetto) senza dover necessariamente verificare l'esistenza di conclusioni generali.

⁶ A tal fine potrà essere di utilità la nota nozione di *abduzione* peirceana, di cui in Charles Peirce, *Deduction, Induction, and Hypothesis*, in «Popular Science Monthly», n. 13, 1878, pp. 470-482, edizione italiana: Giampaolo Proni, *Introduzione a Peirce*, Bompiani, Milano 1990, p. 288.

accademica attorno ai nuovi programmi universitari e ai nuovi dipartimenti, è un errore tipico di una certa critica americana: essa è parte stessa della pratica accademico-intellettuale, ma la riduzione dello strutturalismo e del post-strutturalismo a una cinica sociologica storia delle idee o a semplici dinamiche di riconoscimento sociale o politico, riduce a vuoto gioco di potere il valore stesso della produzione dei nuovi “barbarians in tweed”.

La stagione della “svolta linguistica” è qui da considerarsi con particolare riferimento alla versione post-fenomenologica e non a quella analitica⁷; sembra possibile, tuttavia, notare una certa assonanza tra la dinamica relazione esistente in Foucault tra i meccanismi discorsivi e i loro effetti reali con gli effetti performativi attribuiti dalle teorie analitiche al linguaggio, sia come evento che come portatore di conseguenze extra-linguistiche: tale relazione consentirà a Foucault di connotare lo spazio come luogo senza interruzioni e materialmente effettuale, e perciò possibile oggetto di un’*archeologia*. Se l’enunciato non è un dato fisso e autonomo ma si struttura come il mutevole dominio delle possibili implicazioni che gli consentiranno di interagire con gli altri fenomeni, non può darsi uno *spazio* in assenza di un *discorso* (o un enunciato) che lo attualizzi; in ambito statunitense, come viene spesso notato⁸, sembra esistere infatti una certa convergenza tra filosofia analitica (intesa come un neo-pragmatismo) e post-strutturalismo (specialmente in Lyotard e Baudrillard); in ciò starebbe il motivo di tanta pervasività del pensiero francese negli Stati Uniti a cui, quindi, sarebbe stato preparato il campo da anni di rifiuto pragmatista di pensare, in generale, un rapporto omologico tra verità e realtà e, in particolare, dalla lunga tradizione di ricerche *New Criticism* sull’autonomia del testo sia dall’autore che dalle sue condizioni sociali.



Tale stagione è ormai lontana, così come lo è la sua influenza nel dibattito filosofico e in quello critico, anche architettonico; oggi essa pare essersi esaurita nel suo contraltare, l’egemonia della cosiddetta “svolta iconica”⁹, con la sua forza e verità, con la sua oggettività nella rivendicazione della possibilità di una propria autonoma articolazione del *logos* e nella sua capacità di persuasione¹⁰. Tuttavia

⁷ Per una proposta di critica architettonica dal punto di vista della filosofia analitica si vedano le indicazioni fornite in Saul Fisher, *Analytic Philosophy of Architecture: a Course*, in «Newsletter of the American Society of Aesthetic», n. 2, 1999, e in Id., *Architectural Aesthetic in the Analytic Tradition: A New Curriculum*, in «Journal of Architectural Education», n. 1, 2000, pp. 35-44.

⁸ Ad esempio nell’*Introduzione* in Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism: Essays 1972-1980*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MI 1982.

⁹ Gottfried Boehm, *La svolta iconica. Modernità, identità, potere*, Meltemi, Roma 2009.

¹⁰ Si veda, ad esempio, in Pier Luigi Lecis, Giuseppe Lorini, Vinicio Busacchi, Pietro Salis, Olimpia Loddo (a cura di), *Verità Immagine Normatività*, Quodlibet, Macerata 2017.

pare che le dinamiche di fondo permangano, a garanzia della loro validità: anche in questa “svolta iconica”, infatti, sembrano scorgersi due opposti campi interpretativi: uno in cui nell'immagine si tende a far prevalere il valore sintattico e convenzionalista, contrapposto a quello in cui si tende a far prevalere il dato semantico e realista (una contrapposizione che forse si può far risalire, con tutte le differenze del caso, fino alle dispute sul valore degli universali occorse nella scolastica medievale tra nominalisti e realisti).

In ambito architettonico contemporaneo l'inizio dell'attenzione verso il paradigma linguistico, testuale e semiotico¹¹, in cui l'architettura è definita come un sistema razionale di segni, si può determinare in più di un modo¹²: si può darlo

¹¹ Già nel 1963 Paul Virilio fonda, con alcuni artisti, il gruppo *Architecture Principe*, con cui pubblica l'omonima rivista mensile. Si veda in Paul Virilio, *Architecture Principe in The Function of the Oblique: the Architecture of Claude Parent and Paul Virilio, 1963-1969*, AA Publications, Londra 1996, pp. 11-13. Sulla scorta delle esperienze già delle avanguardie storiche, il gruppo sviluppa una “teoria dell'obliquo” in cui il sistema razionale da mettere in crisi è quello prospettico e cartesiano, attraverso l'esaltazione dello spazio diagonale, con al centro la percezione dello spettatore e il disegno come principale strumento di realizzazione dell'utopia. Virilio (figlio di un comunista italiano e di una cattolica francese) non sarà mai interessato al decostruzionismo di Derrida né alla linguistica di de Saussure, da umanista e anti-marxista le convergenze con gli strutturalisti hanno origini, percorsi e obiettivi autonomi.

¹² Senza pretesa di fare una storia delle analogie tra architettura e linguaggio, è noto come ne esista una lunga tradizione; ad esempio, anche se per altre ragioni, nel confronto di John Ruskin tra lo stile e la lingua che ogni nazione parla, o nel Quatremère de Quincy che descrive l'architettura, al pari del linguaggio, come un'invenzione collettiva (oggetto, questo, di più di un mito fondativo dell'architettura, da Babele a Vitruvio, come si vedrà *Infra* nel § 5.1, in cui la comprensione dell'ambiente rimane irrealizzata finché non si compie come espressione condivisa, attraverso un linguaggio in grado di dare forma al desiderio, testuale quanto architettonico); a questo proposito si veda nel classico, di quegli anni, dell'ermeneutica e della storia ideologica del Movimento Moderno: Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Faber and Faber, Londra 1965: nel paragrafo *The Linguistic Analogy*, pp. 173-182: l'analogia tra architettura e linguaggio è descritta come molto diffusa già tra la metà del Settecento e la metà dell'Ottocento. Originali sono le recenti esperienze condotte dalla cilena Università Cattolica di Valparaiso con «Amereida» (*America* sommato a *Eneide*), quando nel luglio del 1965 un gruppo di architetti, poeti, filosofi e artisti compie un viaggio dalla Patagonia cilena di Punta Arenas a Santa Cruz (Bolivia), realizzando forme poetiche di città, *ciudad abierta*, insieme atto poetico testuale e architettonico; o le millenarie esperienze vissute dagli ebrei durante la festa di *Sukkot* (o delle capanne), che ricorda il transito nel Sinai durante l'esodo, quando le tre consonanti che compongono il termine, Samech, Kaf e He, diventano elementi architettonici: nella capanna Samech fa da supporto, Kaf fa da copertura e He funge da finestra. Vivere dentro la *Sukkah*, fragile e indistruttibile oggetto, è quindi sia abitare che essere protetti dallo spazio della parola-immagine di dio, in una stretta relazione tra lo spazio bidimensionale delle lettere e lo spazio tridimensionale della capanna. Si veda inoltre la conferenza «Text & Architecture. An international Word & Image Conference», organizzata dal College of the Holy Cross, the Université Paris 7 – Denis Diderot, dal Collège Franco-Britannique e dalla Fondation des États-Unis, alla Cité Internationale Universitaire di Parigi dal 26 al 28 giugno 2003.

per nato con il testo in cui Christian Norberg-Schulz nel 1963¹³ fornisce una base più solida alla tensione verso la rifondazione epistemologica della disciplina, in campi che erano fino ad allora genericamente neo-funzionalisti. Riferimenti verso una ricerca nell'orizzonte del segno sono presenti nel 1966 in *Complexity and Contradiction*, che definisce fin da subito le posizioni in campo, privilegiando la fase semiotica su quella sintattico/linguistica (con tutte le implicazioni già notate, sia derivanti dalla possibilità della riproducibilità degli elementi significanti, sia riguardo al loro valore autonomo e al contenuto veritativo); contemporaneamente, con l'irrompere dello strutturalismo francese, la tendenza a sostenere come il linguaggio sia il modello cui si conforma la realtà, porteranno soprattutto gli *Elements di Semiotologia* (1964) di Roland Barthes e le contemporanee antagoniste teorie cognitivo-linguistiche di Noam Chomsky (seppure in un campo molto più limitato) ad una notorietà extra-disciplinare senza pari.

Una stagione che nell'ambito della critica architettonica esaurisce presto la sua spinta, se già nel 1969 Norberg-Schulz non sembra più sostenerla, nel 1973 Charles Jencks non avanza di un passo nell'analisi semiotica e nel 1974 il congresso della International Association for Semiotic Studies (IASS) rende definitivamente evidenti molti dei limiti epistemologici insiti nell'applicazione in ambito critico architettonico di teorie del segno troppo letteralmente tradotte¹⁴. Tali limiti sono tanto più evidenti quando preventivamente non vengano affrontati i nodi epistemologici che è necessario esaminare (e possibilmente risolvere) in ogni dinamica appropriativa di questo tipo: limiti che spesso sono insormontabili se è vero che chi abbia provato ad affrontarli ha poi sconfinato nell'ermeneutica, oppure è tornato più semplicemente (per così dire) a studi di natura prettamente storica.

Dal 1976, se da un lato si assiste a quella che Bernard Huet (allora direttore di «L'Architecture d'aujourd'hui») chiama *La nuit américaine*¹⁵, notando come

¹³ Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 1965, la cui prima edizione norvegese per Universitetsforlaget (Oslo) è del 1963; edizione italiana: *Intenzioni in architettura*, Lerici, Milano 1967.

¹⁴ Nei successivi congressi dello IASS gli interventi dedicati all'architettura sono sempre meno rilevanti. Nel secondo congresso IASS tenuto a Vienna nel 1979 (atti in tre volumi: Tasso Borbè (a cura di), *Semiotics Unfolding. Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotics Studies*, Mouton Publisher, Berlin 1983) è presente nel terzo volume la *Part 5 Semiotics in Architecture and Fine Arts*, con 8 interventi in ambito architettonico; nel terzo congresso IASS tenuto a Palermo nel 1984 (atti in due volumi: Michael Herzfeld e Lucio Melazzo (a cura di), *Semiotics Theory. Proceedings of the Third International Congress of the IASS*, Mouton Publisher, Berlin 1988) sono presenti 4 interventi sull'architettura nel secondo volume.

¹⁵ Bernard Huet, *La nuit Américaine*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, p. v. Come nota Caroline Maniaque-Benton, in *French Encounters with the American Counterculture*

i principali progetti architettonici e urbani francesi degli anni sessanta e dei primi anni settanta fossero in realtà *americani* (sia efficaci prodotti commerciali che ideologici, sull'esempio italiano), per altri versi si assiste alla sostituzione della semiotica con lo strutturalismo, dopo che la traduzione di *Progetto e utopia* di Tafuri¹⁶ (il cui significativo sottotitolo recita: *Architettura e sviluppo capitalistico*) assumerà un ruolo da protagonista, anche se:

L'evoluzione che s'era verificata nel suo lavoro tra il 1968 e il 1980 fu profonda, e virtualmente non toccata dal poststrutturalismo né dalle sue crisi intellettuali. [...] Ora, alle calcagna di Foucault, Althusser, Lacan e Ernst Cassirer, giunse a vedere l'ideologia più come una forma di rappresentazione simbolica socialmente necessaria – anche se, come tale, essa richiedeva non meno urgentemente la demistificazione critica dello storico¹⁷.

Un'influenza di cui rimangono comunque difficilmente misurabili gli effetti reali nel mondo della critica architettonica statunitense¹⁸: se Tafuri rimane un autore ampiamente presente in ambito accademico, esso è in generale un riferimento che gode di un'aura difficile da interpretare fino in fondo da parte di chi sta da questa parte dell'Atlantico¹⁹ (in considerazione anche dei problemi legati alla qualità di qualche traduzione), soprattutto nelle università di ispirazione *democrat* più che in quelle università, spesso di ambito cattolico, dove sarà la scuola fenomenologica a trovare terreno fertile, sostanzialmente in chiave resistente e conservatrice²⁰.

1960-1980, Routledge, Londra 2011, l'anno precedente Huet aveva pubblicato un numero della stessa rivista dedicato a un'*architecture douce*, prodotta al di fuori da ogni approccio teorico o postmoderno.

¹⁶ Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma/Bari 1973; edizione inglese: *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development* (traduzione di Barbara Luigia La Penta), MIT Press, Cambridge, MA 1976.

¹⁷ Joan Ockman, *Venezia e New York*, in «Casabella», n. 619-620, 1995, p. 64.

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ «Mi rendo conto di essere assai poco schematizzabile, ma se la cultura americana vuole capirmi perché non fare uno sforzo e abbandonare facili tipologie (marxismo, pensiero negativo, ecc.)? Un'altra cosa che mi colpisce è che chi scrive di me in U.S.A. non storicizza mai: eppure, il 1973 non è il 1980, o il 1985», *Ibid.*, p. 66, in una lettera che Tafuri scrive all'autrice.

²⁰ A questo proposito si veda il contributo di Jorge Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of the Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2010, e la sua tesi di dottorato del 2002 presso MIT: *Theorizing the Anti-Avant-Garde: In-*

In particolare, è ancora più problematico misurare l'effettivo valore del ruolo di Tafuri nella sostituzione appena descritta. Quel testo, forse il più influenzato dall'Althusser del saggio collettivo *Lire le Capital* (1965) e dal Deleuze di *Différence et Répétition* (1968), delimita una bipolare situazione critica tra storicismo e strutturalismo proprio in forza della formulazione della relazione dialettica tra ideologia e pratica, e ispirerà molti studi relativi al rapporto tra il lavoro degli architetti e i cambiamenti strutturali nei modi di produzione capitalistici. Peraltro, nonostante gli schemi interpretativi di Fredric Jameson²¹, gli articoli pubblicati su «Contropiano» dimostrano già la complessità del percorso intellettuale di Tafuri.

La definitiva sostituzione della semiotica con lo strutturalismo avverrà con l'inizio dell'influenza di Derrida, effettiva dai primi anni ottanta anche in campo architettonico²²; con i numerosi testi nei quali dispiega i suoi interessi nell'*architettonica* della metafisica²³ più che nell'architettura come disciplina, egli sarà l'unico a pareggiare il calo di complessità teorica in atto, seppure in quell'ambito ormai pienamente post-strutturalista che coinciderà anche con la sua dissoluzione, nella forma di una consacrazione²⁴.

vocations of Phenomenology in Architectural Discourse, 1945-1989.

²¹ Si veda in Fredric Jameson, *Architecture and the Critique of Ideology*, in Joan Ockman (a cura di), *Architecture Criticism Ideology*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1985, pp. 51-87.

²² Si veda, in particolare, l'articolo di Mary McLeod *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodern to Deconstructivism*, in «Assemblage», n. 8, 1989, pp. 22-59, in cui si chiede: «But the question arises of whether the political role of this new architectural avant-garde – this second strain of “postmodernism” – differs significantly from that of the first movement. Is deconstructivism, with its iconoclastic rhetoric, its blatant defiance of structural and material conventions, any more potent than postmodernism in countering the dominant conservatism of the Reagan era? Or is it yet another, perhaps even more extreme, manifestation of the social retreat of recent years?».

²³ In particolare, l'analisi dell'architettonica metafisica kantiana è in Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, Éditions Galilée, Parigi 1990, edizione italiana parziale: Id., *Del diritto alla filosofia*, Abramo, Catanzaro 1999. Qui Derrida definisce l'architettonica, la kantiana *arte dei sistemi*, come la teoria della scientificità della nostra conoscenza. Su questo tema specifico, rispondendo a una domanda di Christopher Norris, Derrida dice: «La decostruzione è forse una maniera di interrogare questo modello architettonico – il modello architettonico che anche in filosofia è una questione di carattere generale: la metafisica delle fondazioni, delle sovrastrutture, ciò che Kant chiama “architettonica”, eccetera – così come pure il concetto di *arché*... Quindi decostruzione significa anche mettere in questione l'architettura nella filosofia e forse l'architettura stessa», in Jacques Derrida, *Conversation with Christopher Norris* (trascrizione da una video-intervista rilasciata a Christopher Norris, maggio 1988), in «Architectural Design», “Deconstruction II”, 1989, nn. 1/2, p. 10, edizione italiana: *Discussione con Christopher Norris*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* op. cit., pp. 128-150.

²⁴ Nel catalogo della mostra «Deconstructivist Architecture» tenuta al MOMA dal 23 giugno al 30 agosto 1988, a cura di Philip Johnson e Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, nel suo

1.2 Note sui modelli storiografici nello strutturalismo

La distanza che separa la parola dalle cose, il divorzio del significante dal significato, quello che Nietzsche chiama "il mortale silenzio del segno", non sono forse strumenti di tecniche differenziate di dominio? Serve forse a qualcosa limitarsi a commentarle? Spezzarle, rivelarne l'arbitrarietà, metterle in luce le metafore nascoste non comporta forse individuare nuovi spazi storici?²⁵

L'ambiguità dello strutturalismo è già tutta compresa nell'indeterminatezza del suo nome²⁶; è possibile una prima definizione che descrive la struttura come un ente di tipo formale o operativo, da applicare alla realtà per renderne possibile la comprensione. Tale approccio è soggetto ai condizionamenti storici e tende a storicizzare sia le strutture che gli oggetti; il secondo approccio, al contrario, dà per scontato che la struttura sia già da sempre e per sempre nell'oggetto, che gli sia immanente e quindi che la natura dell'indagine consista nel suo disvelamento. Nel primo caso si configura una metodologia in cui è esclusa ogni anti-storicità, nel secondo si configura piuttosto un'ontologia, in cui ogni storicizzazione consiste nell'osservazione delle discontinuità, come increspature, sul piano perfetto delle strutture immutabili²⁷.

intervento, dallo stesso titolo alle pp. 10-20, Mark Wigley non cita né Derrida né la sua filosofia, insistendo sulla filiazione dal costruttivismo russo dell'architettura in mostra; ciò nonostante avesse già scritto nel 1986 la sua nota tesi di dottorato sull'influenza del decostruzionismo di Derrida in architettura, pubblicata nel 1993 come *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Mark Wigley aveva improvvisamente sostituito Jeffrey Kipnis nell'affiancare Philip Johnson nell'organizzazione della mostra, come *Associate Curator of the Exhibition*, dopo che Eisenman lo aveva conosciuto a una sua lezione a Princeton, dove Mary McLeod (alla quale Wigley si era presentato a Columbia) lo aveva invitato a recarsi nella convinzione che Eisenman potesse essere interessante alla sua tesi di dottorato [ricostruzione confermata in un colloquio personale con Peter Eisenman il 15 giugno, con Kenneth Frampton il 16 giugno e con Mary McLeod il 18 giugno 2015].

²⁵ Manfredo Tafuri, *Il "progetto" storico*, in «Casabella», n. 429, 1977, pp. 11-18.

²⁶ È lo stesso Foucault a notare tale indeterminatezza, in Michel Foucault, *Structuralism and poststructuralism*, intervista con Gérard Raulet, in «Telos», n. XVI, 1983, pp. 195-211, edizione italiana: Id., *Strutturalismo e post-strutturalismo*, in *Il discorso, la storia, la verità*, Einaudi, Torino 2001, pp. 310-311.

²⁷ «There are two kinds of structuralism: atomistic structuralism, in which the elements are

I principali autori sono, notoriamente, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss e Roland Barthes: le fittissime relazioni esistenti tra loro, rapporti di natura sia personale che intellettuale, riflettono un intreccio di reciproche influenze. Ma le definizioni stesse, però, avvicinandosi anche solo di poco alla questione perdono di perentorietà: Michel Foucault, ad esempio, rifiuterà di essere definito uno strutturalista perché, come ricorda Maurice Blanchot²⁸, vi ravvedeva strascichi di trascendentalismo, così che sarà più adatto, come accadrà per altri motivi con Jacques Derrida, parlare di post-strutturalismo.

Anche se la convinzione presente nello strutturalismo e nei suoi strumenti scientifici che esista una reciproca interazione tra le parti e il tutto non costituisce una novità, uno dei principali tratti comuni tra gli strutturalisti francesi è proprio nell'interpretazione della realtà essenzialmente come sistema di nessi, in cui ogni elemento viene considerato in riferimento al resto del reale. Se in questo sistema di relazioni la linguistica e la semiotica giocheranno un ruolo prioritario nell'applicazione scientifica dello strutturalismo, sarà proprio nel tentativo di ridurre tutta la realtà a linguaggio²⁹; come nei processi chimici a tale riduzione si associa, all'opposto, un fenomeno di ossidazione, cioè di perdita dello stesso elemento: le applicazioni, i bilanciamenti, i meccanismi di azione e le loro complessità possono variare di molto, il processo è in equilibrio ma ciò che risulterà a seguito del doppio processo sarà un composto diverso, pur restando della stessa specie chimica.

completely specified apart from their role in some larger whole (for example, Propp's folk tale elements), and holistic or diachronic structuralism, in which what counts as a possible element is defined apart from the system of elements but what counts as an actual element is a function of the whole system of differences of which the given element is a part», in Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester Press, Brighton 1982, p. XX; il testo dimostra soprattutto la natura strutturalista del lavoro del filosofo francese, più di quanto egli stesso non ammetta.

²⁸ Maurice Blanchot, *Michel Foucault tel que je l'imagine*, Éditions Fata Morgana, Saint Clément de Rivière 1986; edizione italiana: Id., *Michel Foucault come io l'immagino*, in Costa & Nolan, Genova 1988.

²⁹ «Parlare di una semiotica dell'ambiente costruito significa, infatti, prospettare una semiotica che investe la totalità dell'ambiente da noi prodotto, cioè la parte oggi più considerevole del nostro intorno fisico. Il che, a ben guardare, ci porta molto vicino a quella "semiotica della realtà" con la quale dieci anni fa P. P. Pasolini aveva scandalizzato – e forse motivatamente – i semiologi di professione. Perché quando si vuole andare oltre i già scontati codici degli istituti della cultura – codici sempre altamente formalizzati – e si vogliono prendere in esame delle configurazioni segnifiche più fluttuanti, aperte, instabili, delle configurazioni scarsamente formalizzate, è tutto il problema della conoscenza della realtà che di colpo emerge», in Tomás Maldonado, *Architettura e linguaggio*, in «Casabella», n. 429, 1977, pp. 9-10.

Il soggetto umano stesso, fondamentale obiettivo critico, viene posto in una posizione passiva di fronte ad ogni tipo di struttura: più che essere libero e consapevole autore esso è agito inconsciamente³⁰, ma attivamente, dalle strutture che costituiscono la realtà³¹. Ciò ha radicali conseguenze sulle nozioni di *autore* (e di autorialità) e di *autonomia*; come si vedrà più avanti, la nozione di autore in senso moderno, cioè come colui che ha la responsabilità esclusiva dell'attribuzione di significato all'espressione, verrà messa in crisi quando Barthes definirà come sia invece il *lettore critico* ad assolvere tale funzione, in una battaglia tutta filosofica sulla natura ontologica di ciò che è presente: da un lato si sostiene che l'origine del significato del testo coesista con la *presenza* stessa dell'enunciato, mentre i post-strutturalisti (con i loro predecessori) sostengono che dare priorità al *discorso* sulla *scrittura* sia un errore fondato sulla *presenza* del parlante (intenzionato) compiuto contro l'*assenza* della scrittura, assente proprio in quanto permutazione astratta, e si vedrà quante incomprensioni genererà, nel rapporto tra Derrida e Eisenman, la declinazione dei concetti stessi di *assenza* e *presenza* nel progetto che li vedrà coinvolti. Se è il lettore ad essere *assente* e lo scrittore ad essere *presente*, ne consegue che chi attribuisce significato all'espressione non è l'autore, presente, ma il lettore, assente, poiché l'ontologia dell'espressione sta nel suo essere scrittura (e nell'autonomia che ne deriva), non discorso; tuttavia, in epoca moderna è da Mallarmé in poi che il linguaggio è definito come una condizione di possibilità, non *solo* uno strumento³²: non è manipo-

³⁰ Manfredo Tafuri, nonostante la natura della sua critica, non sembra essere completamente d'accordo con questa possibilità quando, ad esempio, scrive che «Michelangelo architetto è incomprendibile se non si tiene conto del dramma vissuto in prima persona dal Buonarroti. Come intellettuale profondamente radicato nelle tradizioni della media borghesia fiorentina, egli vede progressivamente svanire un intero mondo di valori – quello dei Coluccio Salutati, del Brunni, del Brunelleschi – di cui si sente quasi obbligato a farsi portatore solitario. [...] L'anticlassicismo di Michelangelo architetto va quindi posto a confronto con le travagliate vicende storiche cui lo stesso Michelangelo si trova a dover dare risposta, coinvolto, spesso, in prima persona»; in Manfredo Tafuri, *Michelangelo architetto*, in «Civiltà delle macchine», nn. 3-6, 1975, pp. 49-60.

³¹ Si vedano a riguardo in Carlo Olmo, *La città industriale*, Einaudi, Torino 1980, la prima e l'ultima nota al paragrafo *La crisi dell'area e dei soggetti della ricerca storica in architettura*, che sembrano aprire e chiudere la questione della *crisi*: la nota n. 1, alle pp. 52-53, per una definizione, con indicazioni bibliografiche, della nozione di *struttura* nell'ambito della storia dell'architettura, e la nota 83 a p. 86: «Sulla crisi dello storico dell'architettura, rispetto ai propri strumenti interpretativi, al proprio campo d'indagine, al significato stesso del proprio lavoro, sarebbe interessante una lettura comparata della letteratura critica degli anni sessanta, confrontando l'attenzione che lo «storico disciplinare» porta a linguistica, come alla sociologia dell'arte, a fronte del precisarsi, al di fuori della tradizione storiografica architettonica, di interessi per l'edilizia come settore diversamente centrale nella trasformazione della struttura produttiva, a cavallo della rivoluzione industriale; come è interessante leggere comparato l'analisi sul lavoro dell'architetto come lavoro comunque «formale» e il diffondersi dell'attenzione per l'architettura come ideologia».

³² Heidegger criticava, in *Essere e Tempo*, la disposizione contraria di chi pensa «solo teoreti-

labile, ne siamo parlati, ne siamo scritti (peraltro, che sia la *parola* a pensare era già chiaro agli umanisti filologi-filosofi del quattrocento fiorentino³³).

A ciò si aggiunga, sul versante opposto, l'obiettivo critico costituito dall'esperienza del soggetto, quell'assoluta oggettività scientifica anti-empirica che fu già così importante per tanta filosofia novecentesca e che molta importanza continuerà ad avere nel secondo marxismo, quello che sarà definito scientifico, specialmente in Althusser. Naturalmente anche un diffuso anti-storicismo farà sentire le sue conseguenze: lo storicismo contro cui particolarmente si dedica lo strutturalismo francese è quello di natura teleologica e positivista di derivazione ottocentesca che faceva dire a Sartre³⁴, ancora nel 1966, come lo strutturalismo fosse l'estrema barriera che la borghesia andava opponendo contro Marx, soprattutto identificando l'indecidibilità dei significati con l'ultima versione dell'individualismo borghese tardo-capitalista.

Il confronto sui modelli storiografici viene condotto anche sotto il segno dell'opposizione *diacronia-sincronia*; la *sincronia* diventa, infatti, il campo interpretativo in cui si delineano posizioni teoriche che vanno dalla ricerca degli elementi costanti della realtà, indipendenti dalla storia, fino alla negazione dell'importanza di quest'ultima, definendola come semplice manifestazione delle invarianti delle strutture: ogni diminuzione realista della storia in senso teleologico viene rifiutata³⁵, seppure a partire da posizioni molto differenti. Diverse sono le declinazioni di questo rifiuto: dal volto immobile di Lacan, sprofondato nel suo abisso linguistico, fino alla contestualizzazione irrisolvibile di Foucault, in cui ogni storia, al contrario, viene dilatata in senso archeologico fino a essere trasfigu-

camente» dimenticando l'usabilità della cosa, il suo "essere alla mano" (*Zuhandenheit*).

³³ Si veda nell'ultimo testo a riguardo: Raphael Ebgli (a cura di), *Umanisti italiani. Pensiero e destino*, Einaudi, Torino 2016, con un'introduzione di Massimo Cacciari, *Ripensare l'Umanesimo*, dedicata alla memoria (dell'Alberti) di Manfredo Tafuri.

³⁴ «Derrière l'histoire, bien entendu, c'est le marxisme qui est visé. Il s'agit de constituer une idéologie nouvelle, le dernier barrage que la bourgeoisie puisse encore dresser contre Marx. Autrefois les idéologues bourgeois contestaient la théorie marxiste de l'histoire au nom d'une autre théorie», in Bernard Pingaud, *Sartre répond*, in «La Quinzaine littéraire», n. 14, 15 ottobre 1966, pp. 4-5.

³⁵ Anche in Tafuri, come si vedrà, la storia non assume mai una natura teleologica tesa a giustificare uno sviluppo sociale, storico o culturale: la sua ciclicità, al contrario, è insita nell'inevitabile contaminazione tragica e *futile* che ogni avanguardia subisce da parte dell'*ideologia*, e che quindi fa dell'architettura stessa un'attività ideologica. Su questo punto sarebbe interessante indagare le influenze su Tafuri di Lukàcs, via Alberto Asor Rosa e Mario Tronti.

rata in una sorta di meta-storia³⁶, o al monito di Althusser per cui

Io credo che la peculiarità dell'arte sia di farci “vedere”, farci “percepire”, farci “sentire” qualcosa che alluda alla realtà... Ciò che l'arte ci fa vedere... è l'ideologia dalla quale è nata, nella quale si bagna, da dove faccia germogliare se stessa come arte, e a cosa essa alluda³⁷.

Ciò che non muta sarà comunque l'invariabilità del sistema di regole che rende possibile il gioco della storia: lo *spirito* di Lévi-Strauss, come le *epistemai* di Foucault, le *strutture* che permettono a un *discorso* di essere vero (tutta la sua filosofia è un tentativo di ricostruire un'epistemologia delle condizioni di possibilità di un *discorso*, ciò che consente a un insieme di *saperi* e *dispositivi discorsivi* di vivere in una società), nel loro mutare imprevedibile e sostanzialmente irrazionale, tutte volte verso la loro logica interna, trovano un equilibrio tra sincronia di uno stato e anti-storicità di ciò che precede tale stato, al fine della sua comprensione. Ciò farà scrivere a Demetri Porphyrios³⁸, il primo a introdurre Althusser e il concetto di *eterotopia* foucaultiana nella critica architettonica statunitense, con la sua tesi di dottorato a Princeton su Alvar Aalto, che:

L'architettura come pratica discorsiva deve la sua coerenza e rispettabilità a un sistema di mitizzazione sociale. In altre parole, un dato discorso architettonico è solo una forma di rappresentazione che naturalizza certi significati e rende eterno lo stato attuale del mondo nell'interesse egemonico del potere. Il discorso architettonico, in questo senso, è totalmente trasparente all'ideologia. [...] È necessario qui afferrare il concetto di ideologia architettonica come un processo di

³⁶ «Critical historiography will thus have to develop a multiperspectival critique of our subjectivized and disciplined modernity so as to provide (in the sense essayed by Foucault) the basis for a more cogent struggle against a discourse that has no visible center», in Marc Jarzombek, *A Prolegomena to Critical Historiography*, in «Journal of Architectural Education», n. 4, 1999, pp. 197-206.

³⁷ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy*, «Monthly Review Press», New York, NY 1971, p. 222: «I believe that the peculiarity of art is to “make us see”, “make us perceive”, “make us feel” something which allude to reality... What art makes us see... is the ideology from which it is born, in which it bathes, from which it detaches itself as art, and to which it alludes».

³⁸ In Demetri Porphyrios, *On Critical History*, in Joan Ockman (a cura di), *Architecture Criticism Ideology*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1985, pp. 16-21.

strutturazione mitica che mira alla riproduzione di rapporti di potere³⁹,

in ciò completamente in accordo con l'accezione socio-tecnica dell'architettura in Foucault, dimostrata con dettaglio in *Sorvegliare e punire*⁴⁰, in cui essa è definita come ciò che svolge l'attiva funzione di attuare le determinazioni discorsive (del potere) nei campi reali delle attività e dei desideri dell'uomo, reali soprattutto in senso sociale e psicologico, non astratto o generico; in questa ipotesi la natura (e quindi la forma) dell'architettura va analizzata nel passaggio dal suo piano oggettuale al campo di forze, interazioni e relazioni dai quali è determinata e che, a sua volta, determina.

Anche se de Saussure difese sempre la storicità della lingua fin nei suoi aspetti più arbitrari, di tale arbitrarietà si farà qualcosa di molto diverso, se successivamente alle influenze prima nietzschiane e poi heideggeriane operanti nel post-strutturalismo, assumerà una funzione di supporto in una visione puramente metafisica del linguaggio. Nell'ambito dello strutturalismo non esistono studi in campo estetico paragonabili a quelli della Scuola di Francoforte come, ad esempio, le analisi di Adorno in ambito musicale o quelle di Benjamin, Löwenthal o (dall'esterno) Lukács riguardo alla letteratura. Dando, per mera ipotesi di lavoro, che nel rapporto che anche lo strutturalismo intrattiene con una disciplina come la critica architettonica siano stati affrontati e risolti i problemi di traduzione epistemologica racchiusi del nodo *episteme/techne/praxis*, l'influenza che lo strutturalismo di Lévi-Strauss ha avuto, ad esempio in un critico dell'architettura come George Baird, risente dell'ontologismo presente nella sua declinazione di strutturalismo, diventando al contempo il suo punto debole e assumendo connotati idealistici, in cui la storia dell'architettura si manifesta secondo espressioni coscienti, mentre gli strumenti che gli architetti offrono per l'interpretazione dei loro progetti si danno nelle condizioni inconsce della società, così che sembrano sfumare le

³⁹ Demetri Porphyrios, tesi di dottorato prima parzialmente riprodotta come *Heterotopia: A study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto*, in «Architecture Monographs 4: Alvar Aalto», Academy Edition, Londra 1978, poi completa come *Sources of Modern Eclecticism*, Academy Edition, Londra 1983: «Architecture as a discursive practice owes its coherency and respectability to a system of social mythification. In other words, a given architectural discourse is but a form of representation that naturalizes certain meanings and eternalizes the present state of the world in the interests of the hegemonical power. Architectural discourse, in that sense, is totally transparent to ideology. [...] It is necessary here to grasp the concept of architectural ideology as a process of mythical structuring that aims at the reproduction of relations of power».

⁴⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Éditions Gallimard, Parigi 1975; edizione italiana, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 1976.

differenze tra una critica strutturalista e una sorta di neo-idealismo a-storico che considera la storia tanto ampia da tagliare ogni legame concreto con gli eventi sociali, politici, culturali.

1.3 Strutturalismo senza strutture

Questo è il momento in cui il linguaggio invade il campo problematico universale; è il momento in cui, nell'assenza di centro o di origine, tutto diventa discorso – a condizione di intendersi su tale parola – vale a dire sistema nel quale il significato centrale, originario o trascendentale, non è mai presente in assoluto, al di fuori di un sistema di differenze. L'assenza di significato trascendentale estende all'infinito il campo e il gioco della significazione⁴¹.

Foucault sarà invece l'iniziatore di quel post-strutturalismo senza strutture che avrà il suo momento estremo nelle derive variamente postmoderniste e specialmente decostruzioniste; le note analisi per la determinazione dei meccanismi *microfisici* del potere in atto in ogni relazione sociale mostrano la matrice dialettica in cui si riproduce la dinamica nietzschiana tra dionisiaco e apollineo, in cui la storia si risveglia, tra destino tragico e irrazionale, in una volontà di potenza immutabile all'interno dell'*episteme* che scandisce il tempo in un'incessante critica della ragione illuministica. Può quindi essere di particolare interesse, anche qui, analizzare la funzione dell'autore come fenomeno moderno, oscillante tra l'essere destinato a scomparire come metafora dell'autorialità, a vantaggio di un *progetto-parola* autonomo dalla volontà del soggetto, e la mancanza di consapevolezza del suo ruolo d'interprete da parte dell'ideologia dominante⁴².

⁴¹ Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 361.

⁴² Per un'analisi teoretico-politica del concetto di *progetto*, si veda in Massimo Cacciari, *Progetto*, in «Laboratorio Politico», n. 2, 1981, pp. 88-119; l'autore ne propone una storia etimologica come percorso di una volontà (sia essa politica, scientifica o filosofica) di prevedere un futuro e quindi anticiparne i movimenti: da un lato il *progetto* si trova in un flusso storico inteso come semplice divenire, dall'altro il suo compimento è il superamento di tale flusso come stato di volontà. In tale dicotomia si troverebbe lo Stato moderno, dove la tensione tra *libertà* e *norma* trova un

Il decostruzionismo, posizione epistemologica esito del post-strutturalismo che, con una certa sicurezza, si può ormai dare per nato alla Johns Hopkins University con il convegno *The Language of Criticism and the Sciences of Man* del 1966⁴³, intreccia la sua storia principalmente con la vita di Jacques Derrida. Lo strutturalismo, infatti, cambia natura ed entra in crisi con il suo contributo al convegno, *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, suo primo intervento negli Stati Uniti. Qui il filosofo francese critica l'«etica della presenza» e la «nostalgia dell'origine» facendo riferimento a Nietzsche, Freud e Heidegger, di cui lo strutturalismo sarebbe ancora portatore⁴⁴. La sua critica alla semiologia, per cui il segno non sarebbe altro che un'aggiunta *fluttuante* (termine che userà anche Barthes) che supplisce a una mancanza del significato; da qui nasce la «sovrabbondanza» del significante che apre alla decostruzione dei testi, prima del significato e in assenza di referente. Secondo Derrida lo strutturalismo senza verità e senza errori deve essere superato da un post-strutturalismo, che quindi nasce negli Stati Uniti, anche in considerazione del fatto che non costituiva una posizione autonoma in Europa; i marxisti americani denunceranno lo spirito anti-umano e borghese del testualismo e il loro alfiere, Fredric Jameson, scriverà l'introduzione critica al fenomeno in *The Prison-House of Language*⁴⁵, denunciandone l'inefficacia al fine della lotta di classe.

Lo stesso termine “decostruzione” è un neologismo di Derrida, come egli stesso racconta a Toshihiko Izutsu, il traduttore delle sue opere in giapponese:

Quando ho scelto quella parola, o quando mi si è imposta, mi pare che fosse in *De la grammatologie*, non pensavo che avrebbe assunto un ruolo tanto centrale nel discorso che allora mi interessava. Cercavo, tra l'altro, di tradurre e

momento di sintesi (“conciliazione” la chiama Cacciari) nella forma reale, tutta moderna, dell'utopia; analisi condotta anche con gli strumenti derridiani della *grammatologia* e della linguistica.

⁴³ Proprio perché negli Stati Uniti l'unico corso universitario dedicato allo strutturalismo era quello di Jacques Herman a Yale, Eugenio Donato e Richard Macksey, che insegnavano alla Johns Hopkins, decidono di organizzare dal 18 al 21 ottobre del 1966 il convegno.

⁴⁴ A loro volta, nella Francia tra gli anni settanta e ottanta, filosofi come Foucault e Derrida saranno accusati di avere corrotto l'autonoma tradizione di pensiero francese con l'importazione di teorie tipicamente appartenenti al pensiero tedesco: Derrida per Heidegger, Foucault per Nietzsche, Lacan per Freud, così che, a differenza di parte della critica letteraria americana, la totalità della critica francese non sarà granchè coinvolta nell'analisi della *différance* o del rapporto sapere-potere.

⁴⁵ Fredric Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1972.

adattare ai miei scopi il termine heideggeriano *Destruktion* o *Abbau*. In quel contesto significavano entrambi un'operazione vertente sulla *struttura* o sulla *architettura* tradizionale dei concetti istitutori della ontologia, o della metafisica occidentale. Ma in francese 'distruzione' implicava in modo troppo palese una riduzione negativa, forse più vicina alla 'demolizione' nietzschiana che non all'interpretazione heideggeriana o al tipo di lettura che proponevo io. Perciò l'ho scartata. Ricordo di aver controllato se la parola 'decostruzione' (che mi veniva in modo apparentemente molto spontaneo) fosse proprio francese. L'ho trovata nel *Littré*. L'uso grammaticale, quello linguistico e quello retorico si associavano a un uso 'macchinico'. Questa associazione mi sembrò felicissima, molto adatta a ciò che tentavo di suggerire⁴⁶.

Si tratta quindi, almeno in ambito critico e per ciò che può interessare qui, della storia della radicalizzazione della considerazione dei dati testuali come elementi di un organismo autonomo e immanente, nella conferma sia di ogni distanza critica dalla nozione di soggetto e di storia, che dall'autoreferenzialità del segno linguistico. Si compie così un salto epistemologico radicale: la rinuncia a ogni storicizzazione come possibile senso dei dati storico-culturali impedisce ogni ricostruzione della storia (dell'architettura) sia come insieme di documenti sia come tradizione: non esiste durata dove la scrittura è l'unico modo per passare da un presente all'altro. In ciò, come già nel Barthes di *S/Z*, non è possibile ricostruire un senso del testo ma solo creare nuove scritture decostruendo altre scritture, in un abisso perpetuo privo (e privato) di ogni contesto.

È lo stesso Derrida a utilizzare una metafora architettonica nella descrizione della sua opera critica paragonata, nella ricerca della pietra difettosa che possa far crollare il solido edificio, alla continua analisi di ogni aspetto secondario che mostri i sintomi della malattia di quel logocentrismo che è alla base della metafisica occidentale⁴⁷. L'allontanamento dallo strutturalismo è evidente nelle numerose critiche rivolte a Lévi-Strauss, a Lacan e a Foucault, in cui Derrida sostiene come non sia più possibile nessuna ricostruzione del passato né interpretazione autentica dei/nei testi, se non in un incessante gioco di parafrasi che si risolve in una sorta di ermeneutica talmudica in cui interrogare la storia, rendendo di fatto impossibile ogni confronto, confine o chiusura, dove non è possibile trovare var-

⁴⁶ Jacques Derrida, *Pacific deconstruction*, 2. *Lettera a un amico giapponese*, in «Rivista di estetica», n. 17, 1984, pp. 5-10.

⁴⁷ A solo titolo di esempio in *Labyrinth und Archi/Textur* (1984), *Mémoires* (1984), *Conversation at Yale* (1985); si veda *Infra* nel § 5.1.

chi da cui scorgere un *fuori* dalla biblioteca infinita, nella coincidenza tra la dissoluzione del linguaggio e la sua scrittura.

1.4 Derrida a Yale

*La teoria francese sarà il prodotto di una creazione ex nihilo dell'università americana, che risponderà ad alcune strategie precise e, più in generale, a una crisi assiologica nell'ambito degli studi umanistici*⁴⁸.

Nonostante Derrida non si trasferisca mai definitivamente negli Stati Uniti, già dal 1967 moltiplicherà la sua presenza presso la Johns Hopkins University e dal 1975 sarà regolarmente a Yale, dove la sua influenza, principalmente nell'ambito della critica letteraria, costituirà un caso di egemonia intellettuale senza pari. Il decostruzionismo, soprattutto grazie a Paul De Man e a Harold Bloom, nonostante la distanza di quest'ultimo dalla filosofia di Derrida, a Joseph Miller e Geoffrey Hartman, costituirà la premessa di una scuola di pensiero che via via verrà identificata con diverse etichette, *Yale School* o *Yale Critics* o, come malignamente li definiranno i loro oppositori⁴⁹, *wildmen* o *The Hermeneutic Mafia* (anche se l'ermeneutica sopravvivrà al post-strutturalismo). Come spesso accade, nessuno di questi critici letterari si riconoscerà in definizioni così generiche (limitandosi a quelle non ingiuriose), difendendo le proprie specificità più che le evidenti analogie. Hartman, ad esempio, darà di De Man, Derrida e Miller la definizione di *boadeconstructor*⁵⁰, chiamandosi fuori, con Bloom, da tale scuola. In particolare Bloom può essere considerato vicino a Derrida solo per i suoi interessi sull'intertestualità e il *misreading* o per il suo interessamento nell'equiparazione tra critica e poesia, mentre le posizioni originali, ad esempio riguardo ai suoi interessi per la kabbalah e l'ebraismo (per anni Bloom si è definito uno «Jewish Gnostic») o per Freud nella ridefinizione del rapporto con la tradizione letteraria, sa-

⁴⁸ François Cusset, *French Theory*, Il Saggiatore, Milano 2012, p. 39.

⁴⁹ Colin Campbell, *The Tyranny of the Yale Critics*, in «The New York Times», 9 febbraio 1986.

⁵⁰ In Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman e J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York, NY 1979.

ranno sempre estranee al decostruzionismo, che in quegli anni diventerà una vera e propria *koinè* interpretativa, teorica e critica.

Ciò è tanto più sorprendente quanto più si consideri una certa diffusa prudenza statunitense verso le novità intellettuali provenienti da ambiti europei⁵¹; se ormai però studiosi statunitensi di ogni estrazione e formazione non possono più prescindere dall'usarne gli strumenti concettuali, gli storici noti come New Historicism (uno storicismo ripulito del determinismo popperiano⁵², pur nella vaghezza del suo ambito, che resta prevalentemente quello della storiografia letteraria), da Stephen Greenblatt a Louis Montrose, da Stephen Orgel a Walter Benn Michaels, intrecciano le teorie di Derrida con il marxismo e con concetti tipicamente foucaultiani e althusseriani quali *archeologia* e *genealogia del potere*⁵³. D'altro canto, Gayatri Spivak, la traduttrice delle edizioni statunitensi di alcune opere di Derrida, userà il decostruzionismo nella definizione delle sue teorie in ambito femminista.

In ogni caso sembra che in quegli anni negli Stati Uniti non si possa prescindere da un confronto con il decostruzionismo, e ciò varrà sia per i detrattori sia per i fiancheggiatori. In particolare saranno soprattutto i critici della letteratura del Romanticismo, maggiormente coinvolti nell'analisi del rapporto tra soggetto e oggetto, a trovare utili gli strumenti del decostruzionismo critico, e sarà proprio la caratteristica possibilità di potere inserire nell'analisi storica gli aspetti più marginali (per così dire), raramente considerabili nelle rigide griglie dello strutturalismo, la chiave per dimostrare la contraddittorietà costitutiva di qualunque testo;

⁵¹ Prudenza, quando non diffidenza, di rimando: è nota la storia dell'atteggiamento critico dalla cultura francese nei confronti degli Stati Uniti già tra ottocento e novecento, di cui si può far risalire l'origine nelle valutazioni che Alexis de Toqueville elenca nel classico *De la démocratie en Amérique* (in due volume, 1835-1840), e che riecheggeranno a lungo nel pensiero sia conservatore che progressista: negli anni trenta in Celine (sia nel *Voyage* che in *Bagatelles*) e nel dopoguerra fino a Sartre. Si veda, in una ormai copiosa bibliografia Jacques Rupnik e Marie-France Toinet (a cura di) *L'Amérique dans les têtes*, Hachette, Parigi 1986, tradotto come Id., *The Rise and Fall of Anti-Americanism: A Century of French Perception*, St. Martin's Press, New York, NY 1990, e in Jean-Philippe Mathy, *Extrême-Occident. French Intellectuals and America*, The University of Chicago Press, Chicago, IL 1993.

⁵² A sua volta, è ben nota la polemica di Popper contro lo storicismo, pur con tutte le precisazioni sull'uso della generalizzazione nello studio della storia (si veda in Edward Carr, *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino 1966).

⁵³ «Confronted with the amazing success of those theoretical models referred to as "French theory" (I discovered the existence of an American Foucault and an American Derrida), [...] I was even more puzzled, and intrigued, at seeing that most indigenous of all American schools of thought, pragmatism, strategically allied with the most arcane and elaborate products of Parisian intellectualism in the work of American theorists», in Jean-Philippe Mathy, *Extrême-Occident. French Intellectuals and America*, op. cit., pp. 14-15.

infine si arriverà alle posizioni critiche più estreme, come quella di Hillis Miller, in cui anche il decostruzionismo verrà fatto ricadere nel medesimo metafisico circolo vizioso costitutivo di ogni corrente critica di questa natura, fino a inscrivere anch'esso nella medesima paralisi del linguaggio, chiuso nella sua prigione ontologica, così simile a una *gaia scienza*.

Infine, nonostante sembri che, dalla metafora del gioco degli scacchi di de Saussure a quella dei piani di cristallo di Lévi-Struss a quella dell'orologio rotto di Miller, si abdicò a ogni possibile epistemologia a favore della sospensione della possibilità stessa di dire razionalmente le relazioni tra linguaggio e mondo (difficoltà peraltro mai sfuggite ai filosofi come il Bacone degli *idola fori*), una lettura attenta della loro produzione critica mostra tutte le loro contraddizioni. Così, è costante la presenza di riferimenti storici e biografici nei testi di Paul De Man, il più rigoroso del gruppo, nonostante le dichiarazioni sull'ininfluenza delle informazioni di tale natura nella definizione di concetti fondamentali come quello di evento storico e nella loro capacità di dare confini certi all'interno della narrazione storiografica.

La difficoltà, se non l'impossibilità, di teorizzare una critica completamente decontestualizzata dalla storia, così come da ogni altro riferimento testuale o letterario, sarà quindi tipica del decostruzionismo: se da un lato ci si concentra sull'imprescindibilità di capovolgere la dinamica critica a vantaggio della lettura e della sua ermeneutica, dall'altro non pare sia stato possibile superare la contraddittoria necessità che implica assumere con Barthes che tutto è testo, con Derrida che non c'è nulla fuori dal testo e con De Man che anche la storia è testo, nello stesso momento in cui si dà una conoscenza di tipo storico.

Se la storia è un testo tra i testi, essa è criticata con quelle stesse dinamiche ermeneutiche strutturaliste che, guardate in filigrana, sembrano lasciare intravedere i medesimi mezzi usati da ogni finalismo storicistico, così pure e cristalline da diventare evanescenti (per verificarlo basterebbe analizzare, da *lettori critici*, il termine stesso *autore* nella sua pura espressione linguistica, in una sorta di paradosso del mentitore cretese⁵⁴); un'evanescenza precisa, costituita dalla distanza che si crea tra la complessità del testo e la limitatezza della critica strutturalista, che non spiega tale inesauribile scarto e che più si amplia e più lascia

⁵⁴ Solo una sorta, appunto, di dualismo tra causa ed effetto, o tra origine e funzione, nel rapporto tra autore e testo (e quindi circa l'autorialità), poiché la soluzione di tale paradosso sta nella natura doppia del linguaggio nel momento in cui parla di se stesso, cioè quando somma la sua decifrazione e il suo uso.

l'indecidibilità come unico soggetto.

1.5 Posizioni dello strutturalismo in architettura

Viene un momento (non sempre) nella ricerca in cui, come in un gioco di pazienza, tutti i pezzi cominciano a andare a posto. Ma diversamente dal gioco di pazienza, dove i pezzi sono tutti a portata di mano e la figura da comporre è una sola (e quindi il controllo dell'esattezza delle mosse è immediato) nella ricerca i pezzi sono disponibili solo in parte e le figure che si possono comporre sono teoricamente più d'una. Infatti c'è sempre il rischio di usare, consapevolmente o meno, i pezzi del gioco di pazienza come blocchi di un gioco di costruzioni. Perciò, il fatto che tutto vada a posto è un indizio ambiguo: o si ha completamente ragione o si ha completamente torto. In quest'ultimo caso si scambia per verifica esterna la selezione e sollecitazione (più o meno deliberate) delle testimonianze, costretti a confermare presupposti (più o meno espliciti) della ricerca. Il cane crede di mordere l'osso e invece si morde la coda⁵⁵.

La topografia delle posizioni teoriche associate allo strutturalismo conosce attorno al 1966 un momento di notevole sviluppo, forse un vero apice, costituendo, attraverso la linguistica e la semiotica, la sua fase più scientifica, specialmente in considerazione della confusione epistemologica associata agli ultimi anni dell'esistenzialismo novecentesco, che negli Stati Uniti avevano matrici filosofiche principalmente fenomenologiche, sulla scorta della lettura di Maurice Merleau-Ponty e di Gaston Bachelard, in particolare di *La poetica dello spazio* (1958, pubblicato in inglese nel 1964).

Nel 1966 vengono pubblicati testi fondamentali di Lacan (*Écrits*), Barthes (*Critique et Vérité*) e Foucault (*Le mots et les Choses*), ebbe luogo la conferenza

⁵⁵ Carlo Ginzburg e Adriano Proserpi, *Giochi di pazienza*, Einaudi, Torino 1973, p. 84.

alla Johns Hopkins University (*The Language of Criticism and the Sciences of Man*), ma è anche l'anno della traduzione inglese, passata inosservata, di *La pensée sauvage* di Lévi-Strauss, così come del numero monografico 36/37 di «Yale French Studies» sullo strutturalismo⁵⁶. In Italia, come osserva Stefano Boeri:

Nel 1966 a Milano, nel giro di pochi mesi vengono pubblicati *Il territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti e *L'architettura della città* di Aldo Rossi. Un terzo libro, *Il significato delle città*, che raccoglie scritti prodotti prima del 1966, uscirà nel 1975 a firma di Carlo Aymonino. [...] Queste tre “incursioni” oltre la superficie dei fatti urbani possono infatti essere considerate come il risvolto nell'architettura italiana di un atto di fiducia nei confronti della *koiné* del pensiero filosofico strutturalista. Un pensiero che viene declinato secondo i dettami dello storicismo marxiano da Carlo Aymonino, della fenomenologia della percezione da Vittorio Gregotti, della psicanalisi e della geografia umana da Aldo Rossi. I loro sono infatti itinerari interpretativi che sembrano seguire i canoni dell'analisi strutturalista: partire da una topografia del visibile (i materiali della città contemporanea europea) e costruirne una tipologia capace di inoltrarsi nelle strutture invisibili e invariabili della condizione urbana⁵⁷.

Lo stesso Bernardo Secchi utilizzerà le categorie della semiologia e della linguistica nell'analisi urbanistica in *Il racconto urbanistico*⁵⁸:

Bernardo Secchi è stato un interprete straordinario della dialettica tra le parole e le cose. Dopo Michel Foucault, che profondamente amava, Secchi è stato uno degli intellettuali in Europa che meglio ha colto lo spessore semantico del linguaggio; del linguaggio come realtà parallela all'esistenza del reale e del territorio; della sua potenza interpretativa e dell'eredità di tradizioni e visioni del mondo che il linguaggio trattiene e proietta sulla realtà “esterna”⁵⁹.

⁵⁶ Uscito nell'ottobre del 1966, contiene una bibliografia selezionata, articoli (tra gli altri) di Lévi-Strauss, Lacan, Todorov e un saggio di Sheldon Nodelman dal titolo *Some remarks on structural analysis in art and architecture* (pp. 89-103).

⁵⁷ Stefano Boeri, *La città scritta*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 9-11.

⁵⁸ Bernardo Secchi, *Il racconto urbanistico. La politica della casa e del territorio in Italia*, Einaudi, Torino 1984 (come nota Boeri, *ibid.*, p. 21).

⁵⁹ Stefano Boeri, *La città scritta*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 187.

Dal 1967 in poi, anno che qui verrà considerato come il crinale tra la prima e la seconda fase dello strutturalismo, in accordo alla storia che ne fa il suo principale storico, François Dosse⁶⁰, inizieranno a rilevarsi critiche dal suo interno verso le sue stesse premesse, principalmente quelle di natura metafisica e anti-storicista, ad esempio nel Derrida che critica direttamente la declinazione strutturalista della nozione di segno (sarebbe comunque arbitrario far coincidere la diffusione della nozione di segno in architettura con lo strutturalismo), ma anche da posizioni più eccentriche come quella di Henri Lefebvre⁶¹ e di Louis Althusser⁶², così come da altri intellettuali marxisti, che opereranno più apertamente una critica diretta, seppur generica, alle caratteristiche umanistiche della tradizione metafisica europea; sarà proprio il crollo, a seguito di pressioni interne, del marxismo strutturalista di Althusser tra il 1972 e il 1974, a trascinare con sé le ambizioni scientifiche del paradigma strutturalista, e quindi di tutto il tardo strutturalismo epistemico.

Sempre secondo Dosse, a partire dal 1967 l'autocritica dello strutturalismo includeva lo smantellamento della tradizione umanistica della metafisica occidentale conducendo, in particolare, a una diffusa critica all'antropocentrismo⁶³; è l'anno in cui inizia il processo di problematizzazione dello strutturalismo ma anche la sua istituzionalizzazione e professionalizzazione in ambito accademico: è questa nuova condizione, il superamento della figura dell'intellettuale *engagé* (da Zola a Sartre, tanto per fare un esempio), a consentire quella base comune, nei due lati dell'Atlantico, indispensabile a una pratica fondata tra *visiting* e *tenure*, e sarà

⁶⁰ Così come definito nei due volumi di François Dosse, che costituiscono il principale racconto delle vicende dello strutturalismo, *Histoire du structuralisme. Tome I. Le champ du signe, 1945-1966*, Éditions La Découverte, Parigi 1991 e *Histoire du structuralisme. Tome II. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Éditions La Découverte, Parigi 1992. Fino al 1966 lo strutturalismo è considerato dai suoi aderenti una corrente di pensiero piuttosto univoca e coerente al suo interno, mentre a partire dall'anno successivo Barthes, Lévi-Strauss, Lacan e altri iniziano a descrivere le differenze esistenti tra le proprie posizioni e a considerare il movimento stesso come qualcosa di episodico, più che come una vera corrente filosofica, ciò che darà inizio anche al riposizionamento dell'attività speculativa nelle università.

⁶¹ Ad esempio si veda, in Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne – 2. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, l'Arche Éditeur, Parigi 1961, o in *L'idéologie structuraliste*, Anthropos, Parigi 1971, o in *De l'Etat – 1. L'Etat dans le monde modern*, Union Générale d'Éditions, Parigi 1976.

⁶² Ad esempio si veda, in Louis Althusser, *Pour Marx*, François Maspero, Parigi 1965, specialmente nella sua interpretazione di un primo Marx *idealista* e di un secondo Marx *scientifico*. Si veda a questo proposito il § 4.3.

⁶³ Gilles Deleuze, già nel 1969 nella *Logica del senso* (l'edizione italiana è del 1975) descrive come ciò che accomunava gli autori *strutturalisti* fosse solo il nome, utile a riempire una casella vuota.

proprio da quel momento che anche in architettura l'influenza dello strutturalismo inizierà a farsi persistente, seppure non duratura, appunto in ambito prevalentemente accademico e facilitata dallo iato esistente tra professione e accademia; interruzione epistemologica, per così dire, che può anche essere considerata, in generale, come un'autonomia della vita accademica dal mondo del lavoro, e che sarà la causa, nei successivi anni del reaganismo, sia della sua impotenza politica che della libertà nell'esserne critica⁶⁴.

Tale influenza, avvenuta spesso in chiave polemica come nel caso di Diana Agrest e Mario Gandelsonas, che definiscono l'appropriazione dello strutturalismo come un «ideological consumption of theory», cioè come un fenomeno che impedisce lo sviluppo di una vera e propria teoria non-ideologica (nell'accezione che si vedrà più avanti), o come nel caso di Eisenman, che in modo più definitivo nella sua critica riscontra l'inadattabilità di ogni teoria semantica alla disciplina architettonica⁶⁵.

Tutte queste critiche allo strutturalismo aprono una fase post-scientifica, che non cerca più le invarianti dei sistemi simbolici ma inizia a occuparsi, in ambito architettonico spesso con importanti approssimazioni, di intertestualità, decostruzione, morte dell'autore e, in generale, impedendo ogni forma di approccio oggettivo alla disciplina; a partire dal 1974 ogni teoria dei segni applicata all'architettura inizia a mostrare sintomi di indebolimento e di sempre minore fe-

⁶⁴ In ciò, l'esperienza di una rivista come «Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture» (1986-2000), diretta da Michael Hays, sarà paradigmatica, specialmente nella prima parte della sua pubblicazione; ne sono testimonianza articoli come *The Displacement of Structure and Ornament in the Frankfurt Project: An Interview* (Marc Wigley, n. 5, 1988), *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism* (Mary McLeod, n. 8, 1989), *Postmodernism and Antimodernism in Contemporary British Architecture* (Michael Rustin, n. 8, 1989), *Architecture and the Collective Consumer* (Richard Pommer, n. 8, 1989), *Re: Neoconservative Architecture, Neoconservative Politics: A Mighty Fortress: Quinlan Terry and the Reformation of Architecture* (Martin Filler e Quinlan Terry, n. 9, 1989), *A Primitive Rebel's Account* (Dagmar Ritcher, n. 14, 1991), *Moonmark* (Jeffrey Kipnis, n. 16, 1991), *Violence/Space* (Constance Penley, n. 20, 1993), *In the Place of the Public: Observations of a Frequent Flyer* (Martha Rosler, n. 25, 1994), *Architecture Theory, Media, and the Question of Audience* (Michael Hays, n. 27, 1995) e l'*Editorial* di Michael Hays e Catherine Ingraham sul n. 30, 1996. Si può vedere, inoltre, il paragrafo *L'architecture à l'ère Reagan: désengagement social des architectes et déclassement de l'architecture domestique*, in Stéphanie Dadour, *Des pensées du décentrage au pragmatisme: la question de l'identité dans l'espace domestique. Amérique du Nord 1988-2008*, tesi di dottorato presso l'Université Paris-Est, 2013, pp. 90-94.

⁶⁵ «[...] l'architettura degli anni Sessanta ha abbandonato tutte le sue tensioni utopiche, dense di riferimenti e di coinvolgimento in un processo di reinvenzione della vita urbana, per riproporsi come disciplina autonoma, autoreferenziale, collocata in ambiti protetti dal caos degli eventi sociali», in Pietro Derossi, *Decostruzione: una parola preziosa*, in *Oltre la linea... dell'avanguardia*, Evelina Calvi (a cura di), Guerini e Associati, Milano 1992, p. 86.

condità e lungimiranza⁶⁶.

Nonostante ciò, la fortuna incontrata dalle teorie semiotiche dopo il 1967 portò a una progressiva internazionalizzazione della sua comunità scientifica⁶⁷; il campo venne preparato dai primi studi dove viene posta la questione della definizione del concetto di “design science”, avvenuti in convegni come i «Design Method in Architecture» organizzati dalla Design Research Society, organizzati a partire dal 1962 e che vedono la partecipazione di Christopher Alexander e Geoffrey Broadbent (in particolare in quelli di Birmingham del 1965⁶⁸, di Ulm del 1966⁶⁹ e di Portsmouth del 1967⁷⁰), o nel «Second International Colloquium on Semiotics» di Cracovia del settembre 1966, nel cui contesto viene usato per la prima volta in modo organico e condiviso il termine stesso “semiotica”⁷¹ per indicare la teoria dei segni, e che farà nascere nel 1969 la International Association for Semiotic Studies (IASS) e la sua rivista, «Semiotica». In queste circostanze l'interpretazione semiologica è l'occasione per tentare di recuperare la capacità critica, anche sociale, dell'architettura, dopo avere già misurato la crisi interpretativa e la limitata portata teorica sia del funzionalismo che degli approcci basati su considerazioni di natura esclusivamente estetica: se l'architettura non comunica, la sua struttura è comunque linguistica⁷².

Il contributo italiano più noto è quello fornito dai capitoli dedicati all'architettura da Umberto Eco in *La Struttura assente*⁷³, in un panorama di crescente presenza nel dibattito internazionale, anche se pochi testi erano già stati

⁶⁶ Nel rifiuto della dimensione storica e nel concetto di *morte dell'autore* si possono scorgere aspetti della militanza contestataria di alcuni autori quali Barthes e Foucault, aspetti che essi propongono anche come modi per un ripensamento dell'ideologia borghese.

⁶⁷ È anche l'anno della fondazione dell'Institute for Architecture and Urban Studies.

⁶⁸ Dal titolo «The Design Method», si veda in Sydney A. Gregory, *The Design Method*, Butterworths, Londra 1966.

⁶⁹ Dal titolo «The teaching of Design – Design Methods in Architecture», si veda in Ulm Group 4, *Papers and Programme for the Conference on Design Methods in Architecture*, Waltham Technical College, Ulm 1966.

⁷⁰ Dal titolo «Design Methods in Architecture Symposium», si veda in Geoffrey Broadbent e Anthony Ward, *Design Methods in Architecture*, Architectural Association Paper Number 4 – Lund Humphries for AA, Londra 1969.

⁷¹ Convenzione terminologica che, com'è noto, non fu mai pienamente accettata da Roland Barthes.

⁷² Un funzionalismo da intendersi come una sorta di teleologia, un'“attività conforme a uno scopo” (come Marx definiva il lavoro), caratterizzato dal suo essere *zweckmäßig*, essere appropriato, conveniente, finalizzato a uno scopo.

⁷³ Umberto Eco, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano 1970, in particolare la Sezione C, *La funzione e il segno (Semiologia dell'architettura)*, pp. 189-250; si veda a questo proposito il § 4.1.

tradotti⁷⁴. Presenza che assume il ruolo di orientamento in questa ricerca anche grazie alla fondazione della rivista milanese «Versus: Quaderni di Studi Semiotici» nel 1971: se Mario Gandelsonas, Diana Agrest e Charles Jencks saranno presenti nelle nuove istituzioni della comunità scientifica internazionale con i loro interventi, su entrambe le riviste nel 1973 e nel 1974, ciò è un'indicazione che la comunità architettonica di lingua inglese guardava con interesse i settori scientifici della semiotica. Il primo congresso IASS a Milano del 1974 organizzato da Eco includerà specifici workshop dedicati all'architettura⁷⁵ e altre conferenze di impostazione semiotica vedranno architetti partecipare ai lavori: a Castelldefels⁷⁶, a Ulm, a Urbino e a quelle dell'Environmental Design Research Association (EDRA)⁷⁷, così come la fondazione della rivista e casa editrice «Semiotext(e)» nel 1974⁷⁸ rendono evidente come questo complesso panorama teorico renderà super-

⁷⁴ Si veda in Maria Luisa Scalvini, *Simbolo e significato nello spazio architettonico*, in «Casabella», n. 328, 1968, pp. 42-47.

⁷⁵ In particolare, essi costituiscono la PART IX: ARCHITECTURE degli atti del convegno: Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotics Studies, Milan, June 1974 = Panorama sémiotique: actes du premier congrès de L'association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974*, Mouton, L'Aia 1979, alle pp. 901-978, con i contributi di Diana Agrest, Geoffrey Broadbent, Giuseppina Dal Canton, Juan Luis Dalda con Carlos Marti Aris e Luis Pau Corominas, Richard Fauque, Mario Gandelsonas, Manar Hammad, Charles Jencks, Sven Hesselgren, Merrie Klapp, Giorgio Muratore, Silvy Ostrowetsky con Samuel Bordreuil, Eric Provoost, Maria Luisa Scalvini, Susan Wittig, sia sotto forma di *summary* che completi.

⁷⁶ «¿Representa la explicación semiótica una alternativa con respecto a la explicación histórica? ¿O representa más bien un nuevo instrumento de análisis subordinado a los intereses de la explicación histórica? ¿o cabría considerar – y esto sería una opción intermedia – al análisis semiótico como un aspecto complementario de la explicación histórica? [...] En todo caso sería interesante tener en cuenta a este respecto que el problema de la asunción de la historicidad ha sido y no solamente en el campo de la teoría de la arquitectura – la piedra de escándalo de la reflexión acerca de la teoría de los signos, en tanto que reflexión acerca de la naturaleza de la cultura.», in Tomás Llorens (a cura di), *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Simposio de Castelldefels*, La Gaya Ciencia, Barcellona 1974, pp. 202-222. Si veda anche in Xavier Laborda Gil, *Esplendor social de la lingüística y el Simposio de Arquitectura de 1972 en Castelldefels*, in «Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación», n. 39, 2009, pp. 95-116.

⁷⁷ Si veda la descrizione che ne fa Jencks nella *Introduction to Section 1*, in *Signs, Symbols, and Architecture* del 1980, un testo è una raccolta di saggi che descrivono l'architettura nei termini di un linguaggio: «Brought into being at the beginning of this century, and made fashionable in the sixties by Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes and Umberto Eco, it holds out all the promise of a new science – a physics and logic of culture – with, as yet, few of the rewards of such disciplines. [...] Semiotics was first introduced into the architectural debate in Italy, very early, when there was a general 'crisis of meaning' during the late fifties, and architects were questioning the International Style – looking for local, regional or historical alternatives to this flaccid Esperanto» (pp. 7-8).

⁷⁸ Così François Cusset al Circolo dei Lettori di Torino, il 24 novembre 2014, testo riportato nella rivista on-line *Philosophy Kitchen*, [<http://philosophykitchen.com/2015/05/actualite-de-la-french-theory/>]: «En cet automne 2014, un air de contre-culture souffle sur la friche artistique de PS1 à New York et sur quelques lieux de Londres, Berlin et Los Angeles: pour fêter les 40 ans de

fluo associare la semiologia con una specifica declinazione della critica architettonica⁷⁹, e soprattutto come sia ancora aperta la domanda sulla natura stessa di questa teoria franco-americana⁸⁰, che sembra avere sacrificato la sua dimensione politica nella messa in crisi del concetto stesso di *teoria*.

la revue et maison d'édition Semiotext(e), pionnière dans la contrebande de théorie française aux Etats-Unis, son fondateur Sylvère Lotringer y a organisé une série de performances intellectuelles et musicales, auxquelles ont accepté de participer de jeunes artistes et écrivains, mais aussi des figures emblématiques de l'avant-garde des années 1970-1980 – le metteur en scène Richard Foreman, les “performeuses” Penny Arcade et Eileen Miles, le poète John Giorno, l'écrivain Gary Indiana, le compositeur électro Alan Vega, ou encore d'anciens étudiants de Lotringer devenus des acteurs majeurs de la pop culture américaine, Kim Gorgon avec les Sonic Youth ou la cinéaste Kathryn Bigelow quia remporté plusieurs Oscars. En fait de commémoration, ces événements, comme ceux qu'avait déjà organisé Lotringer dans les années 1970, débordent de tous côtés, vers des salles bondées, des horaires étirés, des improvisations musicales, des cris de rage contre la normalisation néolibérale et la gentrification de nos centre-villes, et toujours vers un mélange original de politique spontanée et de citations philosophiques, d'art brut et de théorie déclamée – on y entend parler de “schizo-culture”, comme chez Gilles Deleuze et Félix Guattari, de “corps sans organe” comme chez Antonin Artaud, de “pharmakon” Derrida, et de “société decontrôle” comme chez Michel Foucault ou dans le fameux cauchemar des Nova de William Burroughs».

⁷⁹ Sylvia Lavin, *Theory into History: Or, the Will to Anthology*, op. cit., p. 496: «By Nesbitt's own admission, the years 1965 to 1995 really comprise two periods divided around 1970, when the certainties of structural analyses gave way to the uncertainties privileged by poststructuralism».

⁸⁰ Edward Said, *The Franco-American Dialogue. A Late Twentieth-Century Reassessment*, in Ieme van der Poel, Sophie Bertho e Ton Hoenselaars (a cura di), *Traveling theory. France and United States*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ 1999.

Capitolo 2

Verso la definizione di una teoria strutturalista della forma

2.1 Il campo del confronto: razionalismo, funzionalismo e stile tra Europa e Stati Uniti

Ogni qualvolta si opera una sezione attraverso una disciplina per determinare il suo stato in un certo momento della sua storia è necessario mostrare come il risultato che si ottiene non è solo un momento nell'autonomo sviluppo storico di questa scienza, ma soprattutto un elemento della situazione complessiva della civiltà nel momento considerato⁸¹.

La contrapposizione all'idea che l'architettura statunitense sia rispettivamente un derivato stilistico del Movimento Moderno europeo o uno scenario autonomo basato su funzionalismo e produttivismo, sin dagli anni venti non verrà affrontata nell'opposizione tra accademia e avanguardia⁸² ma nella forma di quel radicali-

⁸¹ Walter Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 134.

⁸² Già nel 1926 Adolf Behne (in *Der Moderne Zweckbau*, [edizione italiana: *L'architettura*

simo tecnologista che, ad esempio, si compatterà attorno ai gruppi di redattori di riviste quali «The Architectural Record», «Forum», «The American Contractor», che nel 1930 si riuniranno nella nuova edizione della rivista di Filadelfia «T-Square Club Journal»⁸³. Luogo editoriale di un inedito tecnologismo sostenuto dai nuovi curatori, Buckminster Fuller e il danese Knud Lonberg-Holm, in cui sono centrali interessi verso taylorismo, fordismo, utilizzo della meccanizzazione nella residenza, temi già al centro degli interessi del Movimento Moderno, la rivista pone particolare attenzione ad alcune caratteristiche progettuali, come il tema della tecnologia e l'illuminazione degli spazi, lette quali caratteri distintivi e specifici dell'architettura moderna statunitense, definendo così una posizione polemicamente indipendente sia rispetto a un'interpretazione meramente stilistica che post-funzionalista⁸⁴.

Se, quindi, «T-Square» s'impegna nel tentativo di definire le forme dell'autonomia dell'architettura americana dai modelli europei, anche in funzione della posizione egemonica che gli Stati Uniti occupano dopo la Prima Guerra Mondiale, ciò avviene in aperta polemica contro quanto la mostra di Hitchcock e Johnson aveva contribuito a diffondere nella provocatoria e formalista declinazione dell'architettura moderna statunitense come, al contrario, del risultato di un'uropeizzazione da ricercarsi esclusivamente sul piano stilistico, depurata da ogni contenuto, dimensione e ruolo riformista, politico o sociale: George Howe⁸⁵,

funzionale, 1968]) aveva posto le basi per una polemica modernista tra razionalismo e funzionalismo; al contrario di quanto faranno proprio Russell-Hitchcock e Johnson, considera il funzionalismo come un vero sistema ideologico e non stilistico, pur al di fuori di ogni istanza riformatrice.

⁸³ Controllata finanziariamente da Philip Johnson e George Howe; quest'ultimo, formatosi prima a Harvard e poi a Parigi all'École des Beaux-Arts e che negli anni cinquanta sarà preside dell'Architectural Department di Yale, tra il 1929 e il 1932 è socio dello svizzero William Lescaze a Filadelfia, con cui progetta, dopo la sua conversione da un tradizionalismo senza stile all'International Style, il PSFS Building, uno degli edifici che faranno parte della mostra «The International Style: Architecture Since 1922».

⁸⁴ Fuller e Lonberg-Holm (1895-1972) si incontrarono la prima volta nel 1929, sui temi della "invisible architecture". Lonberg-Holm, opponendosi al «form follows function» di Sullivan, rafforza la sua posizione nella fiducia in una progressiva resistenza e leggerezza dei materiali da costruzione: precedendo Mies, «builders are able to do more with less». Fu Lonberg-Holm stesso a dire a Fuller che «the really great architect will be the architect who produces the invisible house where you don't see roofs or walls». Un tecnologismo non meccanicista, approccio tutto diverso da ciò che tanto interesserà Reyner Banham negli anni sessanta.

⁸⁵ George Howe a Yale «had been developing since the 1930s and which he came to describe as "the path of the feet and the eyes." This doctrine was an explicit criticism of Giedion's conceptual emphasis on spatial flow, the core of GSD's philosophy of architectural composition under Gropius. It, and Howe's philosophy as a whole, were soundly based on faith in the perceptual capabilities of architects and ordinary people alike» (Robert Stern, *Yale 1950-1965*, in «Oppositions», n. 4, 1974, pp. 35-62).

in contrapposizione apertamente dialettica al produttivismo dei due europei, continuerà a sostenere che «uno stile non deve essere fatto ma scoperto»⁸⁶. Nella nuova edizione della rivista, pubblicata dall'aprile del 1932 con il titolo di «Shelter»⁸⁷ (anche nel nome, rifugio o riparo, è evidente la distanza da ogni riferimento estetico o anche solo stilistico), unico luogo in quegli anni del dissenso teorico verso l'estetizzazione dell'architettura compiuta dall'International Style, si concentra sui temi della teoria dell'architettura e presenta criticamente pochi progetti, nel tentativo di sostenere un produttivismo da opporre all'estetizzazione del Movimento Moderno europeo: Fuller avrebbe voluto farne il luogo di riferimento per le scienze delle costruzioni anche nel tentativo di rifuggire un altro pericolo, le metafore meccaniciste tipiche del Movimento Moderno europeo passibili di derive estetizzanti, a favore di un più razionale e innovativo uso delle possibilità tecnico-scientifiche.

Negli stessi mesi, nella prefazione al catalogo della mostra «The International Style»⁸⁸ Alfred Barr, il direttore del Museum of Modern Art (MoMA) che nel 1932 aveva chiesto a Hitchcock e Johnson di organizzare quella che è la prima mostra di architettura del museo newyorkese, consiglia al lettore di concentrarsi sul capitolo dedicato al funzionalismo, mettendolo in guardia dalla teoria progettuale tutta «utility-and-nothing-more», che gli architetti americani stavano adottando con «ascetic zeal»⁸⁹. Nello stesso tempo ricorda come lo stesso Mies avesse diretto per più di un anno il Bauhaus supplendo Hannes Meyer, un funzionalista convinto: «È stato suggerito “Post-Funzionalismo” come nome per il nuovo Stile, allo stesso tempo più preciso e genericamente descrittivo che “International”»⁹⁰. L'obiettivo di Hitchcock, curatore dei testi del catalogo, era una critica ai fanatici del funzionalismo o, come genericamente la critica americana di quegli anni li definiva, i *sociologists*, con provocatorio riferimento politico: si trattava di architetti

⁸⁶ Robert Stern, *Ibid.*, p. 38: «Style was not to be made but to be discovered».

⁸⁷ Marc Dessauce, *Contro lo Stile Internazionale: 'Shelter' e la stampa architettonica americana*, in «Casabella», settembre 1993, n. 604, pp. 46-53. Dessauce lavorò per la creazione dell'archivio Lonberg-Holm fino al momento della sua improvvisa scomparsa nel 2004, non solo per la definizione dell'archivio in sé ma, come ricorda anche un suo mentore come Mary McLeod, nella dimostrazione dell'importanza di questa tendenza, sulla base di una specifica propensione americana alla mobilità e all'espansione e per dare confini autonomi alla definizione della prima fase dell'architettura moderna statunitense. Nell'estate 2014 la *Ubu Gallery* di New York ospiterà la mostra *Knud Lonberg-Holm: The Invisible Architect*.

⁸⁸ Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style*, W.W. Norton & Company, New York, NY 1932, p. 30 (ripubblicato nel 1966 e nel 1995).

⁸⁹ *Ibid.* pag. 29.

⁹⁰ *Ibid.* pag. 30: «“Post-Functionalism” has even been suggested as a name for the new Style, at once more precise and generically descriptive than “International”».

spesso di formazione marxista, con interessi nella possibilità dell'architettura di farsi tramite nel perseguimento di più generali obiettivi di riforma sociale.

Tale posizione viene sostenuta da Johnson per più di vent'anni, passando attraverso fasi intermedie (nel 1937, trentacinquenne, va a studiare ad Harvard con Gropius⁹¹ del quale, per qualche tempo, subirà l'influenza), fino all'aprile del 1955, quando in una conferenza al Barnard College sosterrà come l'International Style sia paragonabile a un grande stile del passato: «L'età dell'oro della nostra dell'architettura sta solo iniziando»⁹², dice celebrando in quell'occasione il Seagram Building (progetto in cui egli stesso ebbe un ruolo, soprattutto nella mediazione con la figlia del committente, Phyllis Lambert, per l'affidamento dell'incarico a Mies). Le parole di Johnson sarebbero suonate fuori luogo a Harvard, mentre a Yale i suoi interventi, mai realmente teorici ma piuttosto critici e spesso genericamente intonati a una sorta di nietzschiana volontà di potenza, trovano un certo seguito tra gli studenti, che pubblicano i suoi interventi sulla rivista di cui curano la redazione, «Perspecta»⁹³.

Solo tre anni dopo, nel 1958, l'"età dell'oro" sembrava già venir meno se, durante una lezione al corso di Vincent Scully a Yale, Johnson sostiene invece che «siamo piuttosto annoiati della semplicità dell'International Style...»⁹⁴, trovando però il tempo di accusare nel contempo l'influenza di Fuller sui giovani come Saarinen (definiti «wavy-roof boys», i ragazzi dei tetti ondulati). Ancora un solo anno e nel febbraio 1959 finirà per dichiarare «the debacle of International Style»⁹⁵. Yale non sembra essere in quegli anni il luogo di formazione di una qualche sorta di autocoscienza degli architetti americani, soprattutto in rapporto a ciò che nasce e si sviluppa in ambito moderno in Europa; ricorda infatti Eisenman presen-

⁹¹ Gropius stesso era già cosciente negli anni dell'insegnamento ad Harvard, come scrive nel suo *Approach* su *Architectural Record* del maggio 1937, che al pari di un ritorno alle questioni dello stile, il puro funzionalismo sarebbe stato un ostacolo allo sviluppo di quella che definiva *New Architecture*: «Catch phrases like "functionalism" (*die Neue Sachlichkeit*) and "fitness for purpose = beauty" have had the effect of deflecting appreciation of the New Architecture into external channels or making it purely one-sided. [...] the New Architecture is a bridge uniting opposite poles of thought».

⁹² Philip Johnson, *Style and the International Style*, in Id., *Writings*, Oxford University Press, New York, NY 1979, pp. 72-79: «Our Golden Age of architecture is only beginning».

⁹³ Ad esempio: Philip Johnson, *The Seven Crutches of Modern Architecture*, lecture data alla GSD di Harvard il 7 dicembre 1954, pubblicata in «Perspecta», n. 3, 1955, pp. 40-45.

⁹⁴ Philip Johnson, *Retreat from the International Style to the Present Scene, 1958*, in Id., *Writings*, op. cit., pp. 85-97 (testo di una lecture tenuta a Yale il 9 maggio 1958): «we got rather bored with the simplicity of the International Style» (p. 89).

⁹⁵ Philip Johnson, *Whither Away – Non-Miesian Directions, 1959*, in Id., *Writings*, op. cit., pp. 226-241 (testo di un discorso tenuto a Yale il 5 febbraio 1959).

tando l'articolo di Robert Stern, che la stessa facoltà di Yale non sarà particolarmente coinvolta nella disputa: «Poiché a Yale, in quel momento, non sembrava essere in discussione la rilevanza di qualsiasi nozione di modernismo o, viceversa, la carenza di posizioni puramente americane»⁹⁶.

Sono mesi di crisi teorica non solo negli Usa; in Italia, nell'ottobre del 1957 il primo numero di «Zodiac» ospita, tra gli altri, gli articoli di Rogers e Argan. Il primo pubblica *Tradizione e attualità nel disegno*, dopo il *Continuità o crisi* pubblicato pochi mesi prima su «Casabella-Continuità»; Argan pubblica con *Architettura e ideologia* un'analisi della crisi del Razionalismo condotta sulla base del rapporto tra ideologia e stile e del semplicistico rifiuto post-bellico del Razionalismo, fondato sulla separazione tra conquiste sul piano tecnologico e obiettivi politici. Il dibattito non esaurisce il problema, ma la dialettica tra forma e programma, o tra vernacolo e tradizione moderna, inizia ad essere impostata come una questione di crisi linguistica; è probabile che la questione del linguaggio manifesti un problema di carenza di logicità propria del dibattito, ma sarà comunque di stimolo sia nel confronto che nella ricerca di una teoria e di una critica più oggettive. Non a caso il secondo numero di «Zodiac» ospiterà l'articolo di Sergio Bettini *Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea*, uno dei primi testi in cui si ipotizza, ponendo come assiomatica una struttura formale della storia, l'esistenza di un rapporto omologico tra linguaggio critico e forme architettoniche, non solo quindi di somiglianza ma di corrispondenza in senso logico. Che lo strutturalismo francese, seppure non ancora pienamente formato, faccia da sfondo a questo testo è evidente nella descrizione del rapporto tra semantica e struttura sintattica e nel privilegio accordato a quest'ultima nell'essere la principale manifestazione della struttura formale della storia. Dieci anni dopo, Maria Luisa Scalvini⁹⁷ descriverà l'importanza assunta dal saggio di Bettini negli studi successivi in materia, che costituirà un importante riferimento anche per il Tafuri di *Teorie e storia dell'architettura*.

Ciò a conferma dei rapporti sia di continuità che di rottura tra una prima fase dello strutturalismo francese, che inizia nel 1957 e si conclude dieci anni dopo, in cui la semiologia viene proposta come paradigma epistemologico, e un se-

⁹⁶ Peter Eisenman, *Real and English: The Destruction of the Box. I.*, in «Oppositions», n. 4, 1974, p. 35: «For [...] the Yale School at that time, the question of the relevance of any European notion of modernism, or conversely the deficiencies in any "pure" american position, did not seem to be at issue».

⁹⁷ Maria Luisa Scalvini, *Simbolo e significato nello spazio architettonico*, in «Casabella», n. 328, 1968, pp. 42-47.

condo momento, concomitante con l'uscita del testo di Tafuri⁹⁸, che durerà all'incirca altri quindici anni, dominato invece dalla disillusione, quando non da un vero e proprio scetticismo, nei confronti dei precedenti assiomi e postulati: la teoria e la critica dell'architettura non verranno mai sussunte nello strutturalismo, anche se vi si confronteranno profondamente, come testimoniato anche in Italia dall'attività di storici come Renato De Fusco⁹⁹.

2.2 Eisenman da Princeton alla fondazione dell'Institute for Architecture and Urban Studies

Io però sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circonda. Come un mollusco abita il suo guscio, così dimoravo nel diciannovesimo secolo, il quale ora mi sta davanti come un guscio disabitato. Lo accosto all'orecchio¹⁰⁰.

Negli anni in cui Peter Eisenman inizia a insegnare a Princeton, dal 1963 al 1966, partecipa¹⁰¹ a numerosi concorsi di progettazione con Michael Graves e gli stu-

⁹⁸ Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma/Bari, 1968.

⁹⁹ Ad esempio in Renato De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma/Bari 1973: nella prima edizione del 1973 è presente il capitolo *Excursus storico del rapporto architettura-linguaggio*, espunto nelle edizioni successive, come descritto dall'autore nella *Pre-messa alla seconda edizione*.

¹⁰⁰ Walter Benjamin, *Infanzia Berlese intorno al 1900*, Einaudi, Torino 1973, p. 51.

¹⁰¹ Nella primavera del 1964 con Michael Graves e un giovane, appena laureato, Emilio Ambasz, Eisenman organizza la prima conferenza del ciclo «Conference of Architects for the Study of the Environment» (CASE), cui si aggiungeranno molti altri nomi nel corso degli anni. Il modello organizzativo è quello del Team X, l'obiettivo è quello di dare nuovo stimolo alla spinta ideologica del Movimento Moderno negli Stati Uniti, dopo l'esperienza normalizzatrice dell'International Style. Generosamente sostenuta da Princeton, vengono invitati giovani professori da MIT, Cornell, Columbia, University of Pennsylvania, oltre a Kenneth Frampton, allora editor di «Architectural Design», più amici e parenti, come il cugino Richard Meier e Jaquelin Robertson, prima collega di studi a Cambridge negli anni del dottorato e poi socio nello studio professionale negli anni ottanta. Durante la prima sessione del venerdì sera il dibattito si polarizza nel confronto ideologico tra Rowe e Scully, che vede i partecipanti polarizzarsi in due schieramenti. Come descritto da Louis Martin nella tesi di dottorato *The Search for a Theory in Architecture* (Princeton 2002), Venturi e Scully lasceranno la conferenza il mattino seguente, prima della fine dei lavori; la polarizzazione tra sostenitori del modernismo europeo e sostenitori di un americanismo regionalista vive uno dei suoi momenti iniziali e segnerà a lungo anche l'orizzonte accademico. Il contesto culturale disci-

denti del secondo anno del corso di laurea; in particolare lavora al progetto per il concorso del *New Jersey Corridor Project*, la pianificazione della conurbazione lineare che avrebbe dovuto collegare Boston a Washington, via Filadelfia e New York¹⁰². Arthur Drexler, già *Curator* dal 1951 e poi *Director*, dal 1956 al 1987, del Department of Architecture and Design del Museum of Modern Art di New York (cui seguirà fino al giugno 1992 Stuart Wrede, che inviterà nel 1988 Philip Johnson a organizzare la mostra «Deconstructive Architecture»), in compagnia di Tomás Maldonado, visita Princeton nel 1965 in occasione di una lezione¹⁰³; in quella circostanza Eisenman propone a Drexler di organizzare una mostra sui temi urbani, cui avrebbero partecipato con altre scuole di architettura americane. La mostra verrà organizzata al MOMA, con il titolo «The New City: Architecture and Urban Renewal»¹⁰⁴, Graves e Eisenman dirigono la partecipazione della loro università, con un progetto, comune alle quattro università invitate (MIT, Columbia, Cornell e Princeton), su un settore nord di Manhattan.

Un'incomprensione tra Eisenman e Graves circa la gestione del lavoro per la mostra e la contemporanea negazione da parte di Princeton della *tenure* a Eisenman a differenza di quanto verrà riconosciuto a Graves, sono i due motivi alla base della separazione e del suo ritorno a New York nel 1966, dove consolida l'amicizia con Drexler e annulla il viaggio in Italia che aveva già organizzato per concludere il lavoro critico su Terragni; è a questo punto che propone al MOMA la creazione di un nuovo ente di insegnamento, progettazione e ricerca teorica sulle

plinare che convince Eisenman a organizzare queste conferenze è quello che verrà pochi mesi dopo descritto da Colin St. John Wilson nella nota *Letter to an American Student* (datata 25 maggio 1964, scritta in risposta al simposio *The Decade 1929-1939* tenuto a Columbia University), pubblicata su «Program. Journal of the School of Architecture, Columbia University» n. 3 del 1964, pp. 72-74 (la lettera allo studente verrà pubblicata con la «Letter to Architect-Teacher», datata 1 agosto 1981, in the «Journal of Architectural Education», n. 35, 1981, pp. 9-10, successivamente entrambe saranno incluse in Id., *Architectural Reflections: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture*, Butterworth Architecture, Oxford 1992, pp. 174-81): «In America today there is no public forum for the exchange of ideas, no group gathered around a common idea (and therefore no rebel groups), no discussion that is more than one man deep, no magazine that attempts to focus upon the state of current polemic. This is the starvation of thought». Eisenman si discosterà dai CASE a partire dalla fine del 1967 per dedicarsi alla fondazione dell'Institute. Per una recente analisi delle conferenze CASE si veda il convegno «Revisiting CASE, 1964-1974» organizzato dal *HTC Program* di MIT il 2 maggio 2015.

¹⁰² In questo lavoro Eisenman guarda all'esperienza del *Graduate Studio of Urban Design* che Colin Rowe dirige a Cornell già dal 1963 (e fino al 1987). Si veda la mostra presso la Sibley Hall Dome a Cornell University dal 8 al 22 marzo 1980: «Urban Design at Cornell. An Exhibition of Projects from the Graduate Studio of Urban Design. 1963-1980».

¹⁰³ Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 552.

¹⁰⁴ A cura di Arthur Drexler con Elisabeth Kassler e Sidney J. Frigand, al MOMA dal 24 gennaio al 13 marzo 1973.

questioni più attuali in campo urbano, indipendente dalle università, al fine di «portare il mondo reale nel mondo accademico»¹⁰⁵, il futuro Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS). Sarà lo stesso Drexler a parlarne con il direttore del MOMA, René d'Harnoncourt e a suscitare il suo interesse, mentre due amministratori¹⁰⁶ del museo risolvono le questioni amministrative e finanziarie fornendo il denaro necessario per avviare il sodalizio. È a partire da tali premesse che il preside di Cornell, Burnham Kelly, il preside del Visual Art Department della State University of New York, Gibson Danes, e il direttore del Graham Foundation for Advanced Studies in Fine Arts, John Entenza¹⁰⁷, accettano di far parte del Board of Trustees¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Si veda: *Three Institutes are Formed to Study Urban Problems* in «Architectural Record», n. 142, 1967, p. 36. Le altre due organizzazioni create nella stessa occasione sono il *Research Center for Urban and Environmental Planning* presso la *School of Architecture* a Princeton e l'*Institute of Urban Ecology* presso la *University of Southern California*.

¹⁰⁶ Lily Auchincloss e Armand Barts; in Louis Martin, *Notes on the Origins of Oppositions*, in Alexis Sornin, Hélène Jannière, France Vanlaethem (a cura di), *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970: Fragments d'histoire événementielle, intellectuelle, matérielle/Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s: Towards a Factual, Intellectual and Material History*, IRHA, Montréal 2008, p. 157.

¹⁰⁷ Si veda la lettera riprodotta in Mathew Ford (a cura di), *By Other Means*, GAA Foundation, Venezia 2016, p. 105, in cui Edmund Bacon (già padre del noto attore cinematografico Kevin), che fu Direttore Esecutivo del Philadelphia City Planning Commission dal 1949 al 1970, scrive a John Entenza al fine di raccomandargli l'iniziativa di Eisenman.

¹⁰⁸ Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 554. Alexander Caragone (in *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground*, MIT Press, Cambridge, MA 1995, p. 404) descrive come «with the support and encouragement of another powerful patron, the illustrious and influential broker-architect Philip Johnson, The Institute under Eisenman quickly developed a large following on the East Coast, and, through its aggressive program of publicity and publications, its avant-garde intellectual reputation soon spread across the country and to Europe and the Far East. [...] In such intensely intellectual speculations as these, he may have become the most European of American architects».

2.3 Strutture sintattiche e teoria formale

*Ogni scienza sarebbe superflua se la forma fenomenica e l'essenza delle cose coincidessero immediatamente*¹⁰⁹.

Da direttore del neonato IAUS Eisenman scrive un articolo su «Architectural Forum»¹¹⁰, il primo in tale veste, relativo alla natura della rivista degli studenti di architettura di Yale «Perspecta»¹¹¹, in cui la descrive come un luogo di polemica critica positiva, sia a causa del rinnovato approccio alla storia sia grazie al continuo sforzo volto alla ricerca di una teoria razionale dell'architettura¹¹². L'attenzione data alla storia viene descritta da Eisenman quale una «particolare attitudine verso la storia come medium analitico e teorico piuttosto che disciplina descrittiva»¹¹³, vedendo in ciò un modello cui ispirarsi per la funzione che avranno i saggi storici nella futura rivista¹¹⁴ dello IAUS¹¹⁵. La presenza della storia su «Oppositions» non sarà né occasionale né un solo catalogo d'immagini ma strumentale, un «veicolo per le idee».

¹⁰⁹ Karl Marx, *Il capitale*, Editori Riuniti, Roma 1970, III vol., p. 995.

¹¹⁰ Peter Eisenman, *The Big Little Magazine: Perspecta 12 and the Future of the Architectural Past*, in «Architectural Forum», n. 131, 1969, pp. 74-75 e 104; pubblicato in Italia come *The future of the architectural past. A research by «Perspecta» 12, the big little magazine*, seguito dalla traduzione in italiano come *Il futuro della tradizione. Una ricerca di «Perspecta» 12, «rivista minore»*, in «Casabella», n. 345, 1970, pp. 28-33.

¹¹¹ «In the period from 1952 to 1973, *Perspecta*, published by Yale University School of Art and Architecture, was practically the only academic journal engaged with contemporary architecture, history, and theory», in Mitchell Schwarzer, *History and Theory in Architectural Periodicals. Assembling Oppositions*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 1999, n. 58, pp. 342-348.

¹¹² Louis Martin, *Notes on the Origins of Oppositions*, in Alexis Sornin, Hélène Jannièrè, France Vanlaethem (a cura di), *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970: Fragments d'histoire événementielle, intellectuelle, matérielle/Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s: Towards a Factual, Intellectual and Material History*, op. cit., pp. 147-169.

¹¹³ Peter Eisenman, *The Big Little Magazine: Perspecta 12 and the Future of the Architectural Past*, op. cit., p. 75.

¹¹⁴ Come nota Joan Ockman, il titolo dato alla rivista può essere interpretato in tre modi diversi: come «positions», come «oppositions» oppure come «zero positions», quest'ultimo non inteso come assenza di posizioni ma come grado zero, nome che naturalmente richiama sia il progetto di Roland Barthes che le riviste delle avanguardie del modernismo, nel tentativo di riportare il dibattito architettonico statunitense dalle aride posizioni in cui si trovava verso la riscoperta del ruolo pionieristico e riformista dell'architettura; in *Resurrecting the Avant-gard. The History and*

La storia delle origini di «Oppositions» è ben nota, soprattutto dopo la pubblicazione dell'antologia di Michael Hays¹¹⁶ in cui nell'*Introduzione*, dal titolo *The Oppositions of Autonomy and History*, si richiama l'attenzione sulle posizioni teoriche poste dai fondatori, Peter Eisenman, Kenneth Frampton e Mario Gandelsonas, registrando i campi che vengono principalmente indagati: da Eisenman il problema della forma nella sua presenza immanente e autonoma, da Frampton¹¹⁷ la storia della cultura architettonica otto-novecentesca e da Gandelsonas (almeno all'inizio) l'introduzione dell'interpretazione e della critica di Althusser al marxismo ortodosso come strumento interpretativo del progetto architettonico e urbano. Il senso degli articoli di Frampton, ad esempio, sarà proprio quello di dimostrare che è possibile l'uso della storia come dispositivo teorico, lo stesso approccio dello studio critico di Eisenman sull'opera di Terragni (limitatamente a due opere: la Casa Giuliani Frigerio e la Casa del Fascio) contenuto nella sua tesi di dottorato del 1963¹¹⁸.

Un'immagine precisa e sintetica, oltre che da insider, la fornisce Joan Ockman:

program of Oppositions, in Beatriz Colomina, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1988, pp. 180-199.

¹¹⁵ «The 1973 oil crisis and the 1974 recession produced, in addition, a poor economic climate that increased architectural expression through writing. The proliferation of little magazines at this time is not without reason. In this period of important changes, the magazines offered spaces for inquiry and debate. Amongst the most famous we can discern: *Utopie*, *Le Carré Bleu*, *L'Internationale Situationniste* in France, *Archigram*, *ACC* and *AAQ* in England, *Global Tools* and *IN* in Italy, and *On Site*, *Shelter*, *Oppositions* and *Skyline* in the United States», in Véronique Patteuw, *Architecture, Writing and Criticism in the 1960s and 1970s*, in «Architectural Theory Review», n. 3, 2010, pp. 281-297.

¹¹⁶ Michael Hays, *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1998.

¹¹⁷ «In the introduction to my history I acknowledged my debt to the Frankfurt School of Critical Theory; an affinity that brought me to behold the Enlightenment and the project of the avant garde in a much more complex light; that caused me to recognize that the avant garde had both its positive (even positivistic) aspect and also a certain negative, critical subversive moment. Through their book *Dialectic of Enlightenment*, Adorno and Horkheimer caused me to recognize the instrumental and self-alienating dimensions of the historical avant garde», in Kenneth Frampton, *History, theory and criticism: operative writing in a post-modern period*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 17-22. Frampton aveva curato la pubblicazione del primo articolo di Eisenman, *Toward an Understanding of Form in Architecture* per «Architectural Design», n. 10, 1963, pp. 457-458, in cui descrive l'autonomia della forma da ogni stile.

¹¹⁸ Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, tesi di dottorato, Cambridge 1963. Pubblicata con lo stesso titolo da Lars Müller Publisher, Zurich 2006; edizione italiana: *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009.

Tra le altre categorie, quella della teoria è la più significativa e probabilmente rappresenta il contributo più influente della rivista nella scena architettonica americana, ancora poco consapevole, agli inizi degli anni settanta, delle diverse correnti del discorso europeo contemporaneo: erano presenti in primo luogo una critica dell'architettura fortemente influenzata dalla critica alla cultura del post-marxismo e dalla Scuola di Francoforte, e della sua eredità costituita dal pensiero negativo; in secondo luogo un'analisi linguistica che deriva dalla scuola strutturalista francese; e terzo, l'approccio storiografico che enfatizzava i rapporti istituzionali e tipologici. Mentre, come abbiamo già suggerito, i direttori differivano in vario grado tra questi approcci teorici, incrociarono, con le pagine di «Oppositions», un pubblico americano ampiamente costituito come un nuovo corpo di pensiero. «Oppositions» è responsabile dell'introduzione della scuola critica di Venezia negli Stati Uniti, essendo la prima rivista a pubblicare gli scritti di Tafuri in inglese, così come quelli di Francesco Dal Co, che divenne uno dei collaboratori più prolifici della rivista, per non dire di Giorgio Ciucci, Massimo Scolari, Geroges Teyssot e dello spagnolo Rafael Moneo. Non sorprende che molto materiale consista di articoli o testi tradotti da persone non madrelingua e, tenuto conto del loro vocabolario densamente teorico o filosofico, spesso ciò si è dimostrato un impressionante problema di traduzione. Ma l'intera colpa non può essere posta sugli "stranieri", poiché alcuni degli autori di lingua inglese, tra loro Eisenman, si muovevano con passi pesanti, mentre altri, in quegli anni di semiotologia e strutturalismo, si erano impantanati nel gergo filosofico. Naturalmente, c'erano anche articoli importanti scritti con chiarezza, come quelli di Colin Rowe e Alan Colquhoun (o, come in un caso eccezionale, nel testo di un virtuoso come William Gass, che scrisse sulla monumentalità). Ma a parte le questioni stilistiche, il punto da rilevare è che «Oppositions», insieme allo stesso IAUS, fu ampiamente responsabile dell'introduzione di un corpo teorico e ideologico ampiamente sconosciuti nella discussione architettonica su questa sponda dell'Atlantico, nonché di promuovere un'attenzione senza precedenti verso la teoria stessa¹¹⁹.

¹¹⁹ Joan Ockman, *Resurrecting the Avant-gard. The History and program of Oppositions*, in Beatriz Colomina, *Architectureproduction*, op. cit., pp. 192-193: «Of the other categories, that of theory is most significant, and probably represents the journal's most influential contribution to an American architectural scene not yet very conscious in the early seventies of several major currents of contemporary European discourse: first, an ideological critique of architecture strongly influenced by a post-Marxist or Frankfurt school critique of culture and its legacy of negative thought; second, a mode of linguistic analysis emanating from the French structuralist school; and third, a historiographic approach emphasizing institutional and typological themes. While, as we have already suggested, the editors differed to varying degrees on these theoretical approaches, they came across to an American audience in the pages of Oppositions largely as a new body of

L'occasione si presenta, quindi, con la ripubblicazione nel numero 12 di «Perspecta»¹²⁰ dell'articolo di Alan Colquhoun¹²¹ *Typology and Design Method*, già pubblicato su «Arena», in cui sostiene:

L'opera d'arte assomiglia, sotto questo aspetto, al linguaggio: un linguaggio che fosse unicamente espressione delle emozioni sarebbe una serie di esclamazioni formate da una sola parola; il linguaggio è invece, in realtà, un sistema di rappresentazione complesso in cui le emozioni fondamentali vengono strutturate in un sistema intellettualmente coerente. Sarebbe inconcepibile pensare di costruire un linguaggio a priori, perché la capacità di costruirlo dovrebbe necessariamente presupporre il linguaggio stesso. Analogamente, un sistema di rappresentazione plastico qual è l'architettura deve presupporre l'esistenza di un sistema di rappresentazione a monte. Né nell'un caso né nell'altro il problema della rappresentazione formale può essere ricondotto ad una qualche essenza preesistente al di fuori del sistema formale stesso, del quale la forma non sareb-

thinking. Oppositions was responsible for introducing the Venice school of critics and theoreticians to the United States, being first to publish the writing of Tafuri in English, as well as that of Francesco Dal Co, who was to become one of the journal's most prolific contributors; not to mention that of Giorgio Ciucci, Massimo Scolari, Georges Teyssot, and at a Spanish remove, Rafael Moneo. Not surprisingly, many issues consisted very largely of translated articles or texts by non-native speakers, and given the densely theoretical or philosophical vocabulary involved, this often proved a daunting linguistic problem. Nor can the entire blame be put on the "foreigners," as some of the English-speaking authors themselves, Eisenman among them, could be flat-footed in their writing or, in these years of semiology and structuralism, mired in jargon. Of course, important and more gracefully written articles were also contributed by writers like Colin Rowe and Alan Colquhoun (and, in an exceptional case, a virtuoso like William Gass, who wrote for the monumentality issue). But stylistic matters aside, the point to be emphasized is that *Oppositions*, along with the Institute itself, was greatly responsible for insinuating a largely unfamiliar body of theory and ideology into the architectural discussion on this side of the Atlantic, as well as for ushering in an unprecedentedly strong emphasis on theory itself».

¹²⁰ Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, in «Perspecta», n. 12, 1969, pp. 71-74; edizione italiana: *Tipologia e metodo progettuale*, in «Architettura moderna e storia», Laterza, Roma/Bari 1989, pp. 25-36.

¹²¹ Alan Colquhoun viene così descritto da Frampton nella *Preface* alla raccolta di suoi saggi *Essays in Architectural Criticism* pubblicato nella serie «Oppositions Books», pp. 1-2: «As affected by British moral empiricism as Banham, and as influenced by Popperian skepticism as Rowe, Colquhoun nonetheless employs categorial distinctions whose ultimate origins lie partly in French structuralism (Lévi-Strauss and Barthes) and partly in the famous philosophical inversion of German idealistic philosophy. As a structuralist he insists on distinguishing between synchronic and diachronic conceptions of culture and history; as a post-Hegelian he is at pains to distinguish between nature and culture, thereby arguing against the ideological inroads of "naturalism" to the effect that the man-made world is always and everywhere artificial».

be che un semplice riflesso. In entrambi i casi è necessario postulare un sistema convenzionale incorporato nei complessi tipologici problema-soluzione [a questo inciso segue la nota ai testi di Cassirer e Barthes, nda]¹²².

Eisenman sostiene che Colquhoun in questo articolo abbia posto «il pensiero formale linguistico e strutturalista in generale» in una dissertazione sulla natura della tipologia. Sono passaggi determinanti per Eisenman, che proprio qui inizia a interessarsi alle teorie dello strutturalismo linguistico, a partire dal noto riferimento alle teorie di Noam Chomsky, cui guarda grazie a due occasioni: la prima offerta dai testi del linguista che Max Black¹²³ gli invia da Cornell, la seconda offerta da Richard Falk¹²⁴, il committente del progetto della House II nel Vermont dei primi mesi del 1969, professore a Princeton e amico di Chomsky¹²⁵, che lo stimola ad articolare le relazioni possibili con lo strutturalismo linguistico.

Chomsky sosteneva come le strutture del linguaggio fossero determinate da disposizioni innate della mente umana e che quindi l'universalità di alcune proprietà caratteristiche del linguaggio fosse la prova che almeno questa parte della natura umana fosse comune al genere in sé. Questo stesso assunto, piuttosto tradizionale sul piano filosofico, viene a sua volta messo in relazione (dallo stesso Chomsky) alla teoria razionalista settecentesca delle idee innate, la quale trova consonanza nella concezione sostanzialmente platonica che Eisenman sviluppa riguardo alla “struttura profonda”.

Già nella tesi di dottorato¹²⁶ del 1963 Eisenman sostiene una concezione di natura platonica delle forme, che associa a solidi geometrici elementari quali cubo e sfera, specificando che «qui è inteso come forma di pensiero in senso platonico, come entità definibile dalle proprie leggi interne. Il termine forma specifica, sull'altro versante, può essere considerata come una configurazione fisica attuale,

¹²² Nel numero 913 del giugno 1967 di «Arena».

¹²³ Si veda la lettera (datata 6 febbraio 1969) riprodotta in Mathew Ford (a cura di), *By Other Means*, op. cit., p. 117, in cui Eisenman risponde a Max Black in ringraziamento dei «papers» inviati, e aggiunge: «According to my brother [Robert, nda] we have many common interests». Max Black, già professore di filosofia analitica e del linguaggio a Cornell, fu il primo direttore della Society for the Humanities della stessa università. Si veda, ad esempio, il suo *The Labirinth of Language*, Praeger, New York, NY 1968.

¹²⁴ Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 561.

¹²⁵ Anche se non esiste ancora uno studio comparativo che metta in luce i punti di effettiva analogia tra la teoria di Chomsky che Eisenman prende a modello e l'uso che ne fa.

¹²⁶ Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, op. cit.

realizzata in risposta a una specifica intenzione e funzione»¹²⁷. Più avanti però, utilizzando una nozione non più platonica ma aristotelica, descrive la possibilità che si possa dare forma *specific*a alla forma *generic*a in base a trasformazioni possibili, in un procedimento in cui le forme specifiche comprendano le regole della trasformazione stessa. Inoltre Eisenman fa riferimento all'idea di sistema, giungendo a un'accezione di forma che a questo punto si potrebbe definire, prendendo il termine a prestito proprio da Aristotele, *sinolo* di forma e contesto. Successivamente Eisenman descrive come le regole trasformative non solo sono già contenute nella forma iniziale, ma conseguono (anche) da quattro condizioni esterne, che elenca come «intenzione, funzione, struttura e tecnica»¹²⁸.

Le diverse nozioni di forma possono, a questo punto, fare sorgere dubbi sulla possibile incompatibilità tra l'idea di una forma platonica come origine di un processo di progettazione e quella di una sistematica applicazione delle regole di trasformazione, nel solito dilemma platonico-aristotelico: la nozione di forma, per così dire, auto-trasformativa è essenzialmente aristotelica ma la tesi che lo stato iniziale del processo di trasformazione coincida con il solido platonico rende il contrasto di tutta evidenza. Tuttavia, in una tale concezione processuale dell'attività progettuale, ogni fase della trasformazione costituisce uno stato di un sistema o, come lo definisce Eisenman, uno «stato in un sistema formale», «Ogni ordine o organizzazione della forma architettonica all'interno del processo di progettazione può essere definito un sistema: più esplicitamente un sistema formale»¹²⁹. Ciò che viene mantenuto durante tutto il processo di trasformazione non è quindi un'astratta idea di forma ma un sistema coerente di regole, cioè le regole stesse del sistema formale; in generale, una teoria del progetto definita come un processo formale di trasformazioni potrebbe essere considerata coerente con lo strutturalismo.

È in questo contesto che *Syntactic Structures*¹³⁰, un testo minore nella produzione di Chomsky, si impone nel mondo della critica architettonica di Eisenman, proprio nel momento in cui inizia a farsi largo l'importanza delle teorie su base linguistica e strutturalista, con le sue specifiche nozioni di *grammatica tra-*

¹²⁷ Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, op. cit., p. 12: «Here understood to mean form thought of in a Platonic sense, as a definable entity with its own inherent laws. The term specific form, on the other hand, can be thought of as the actual physical configuration realized in response to a specific intent and function».

¹²⁸ *Ibid.*, p. 42: «Intent, function, structure and technics».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 38: «Any ordering or organization of architectural form within the design process can be called a system: more explicitly a formal system».

¹³⁰ Noam Chomsky, *Syntactic Structures*, Mouton Publishers, L'Aia 1957.

sformazionale-generativa, basata sul modello linguistico composto da due livelli strutturali, una *struttura profonda (generativa)* costituita dalle conoscenze inconscie e innate e una *struttura superficiale (trasformatzionale)* costituita dal loro impiego¹³¹. Se Chomsky sostiene che la sua teoria sia valida per dare spiegazione anche dei processi mentali che sottostanno alle dinamiche di apprendimento innate, trasformandola di fatto in una teoria cognitiva, Eisenman la usa per definire due specifiche teorie, strettamente correlate¹³²: la prima, che è una teoria formale in senso proprio e che chiamerà Architettura Concettuale¹³³, riguarda gli ordini formali in senso specifico, teorizza l'esistenza di un *ordine percettivo (superficiale)* e di un *ordine concettuale (profondo)*, la seconda sulla possibile interpretazione dei *metodi trasformatzionali* a partire dall'analisi formale del lavoro di Terra-

¹³¹ Per tale distinzione si veda soprattutto in Geoffrey Baker, *Design Strategies in Architecture*, Taylor & Francis, Londra 1989, p. 70.

¹³² «Eisenman's use of Chomsky's linguistics is more metaphorical than literal explication as such. For Eisenman, both language and architecture can be seen in three semiotic categories: pragmatics, semantics, and syntactics. Pragmatics relates form to function, semantics relates form to iconography, and syntactics distinguishes between the relations of the *physical* forms of a space or building and the *conceptual* spaces of a structure», in Thomas Patin, *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, in «Journal of Architectural Education», n. 2, 1993, p. 91.

¹³³ Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*, in «Design Quarterly», nn. 78-79, 1970, pp. 1-5; ripubblicato, in quanto sviluppo del precedente, come *Appunti sull'Architettura Concettuale. Verso una definizione*, in «Casabella», nn. 359-360, 1971, pp. 48-58. Del testo esistono quattro versioni: la prima del 1970 in «Design Quarterly» descrive la *Conceptual Architecture* in quindici note a piè di pagina, disposte in quattro pagine in assenza del testo. La seconda, per «Casabella», è costituita da trentotto note, disposte secondo un diverso ordine: una lettura comparata delle due versioni rivela tutta l'importanza dell'articolo *From Object to Relationship II Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni*, pubblicato su «Perspecta», in cui sviluppa alcuni di questi argomenti. Ne esistono una terza versione, mai tradotta in inglese, intitolata *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, scritta per il convegno di Castelldefels del marzo 1972 e pubblicata, con ulteriori modifiche, in spagnolo nel 1974 negli atti, e una quarta versione, con ulteriori modifiche rispetto alla terza, intitolata *Notes on Conceptual Architecture II: Double Deep Structure*, in versione dattiloscritta presso CCA (come riportato da Louis Martin) poi ripubblicata come *Notes on Conceptual Architecture II A*, in *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Wolfgang Preisler (a cura di), Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA 1974, vol. II, pp. 319-323, ripubblicata come *Notes on Conceptual Architecture (II): Double Deep Structure*, in «A+U Architecture and Urbanism» nel 1974, in lingua giapponese. Inoltre, a partire dalla prima parte di *Notas*, Eisenman pubblica *Cardboard Architecture. House I* e *Cardboard Architecture. House II*, in Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, «Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier», Oxford University Press, New York, NY 1972, ripubblicato modificato come *Cardboard Architecture/Castelli di carte*, in «Casabella», n. 374, 1973, pp. 17-31. È necessario però precisare come la nozione di *conceptual* fosse già circolante negli ambienti artistici newyorkesi, con particolare riferimento a Sol LeWitt. La nota collezione di citazioni posseduta da Walter Benjamin, nei cui progetti editoriali avrebbe dovuto costituire un romanzo fatto solo di note, ricorda molto da vicino la forma data da Eisenman al suo *manifesto*.

gni¹³⁴. Pur senza la pretesa di fornire con la sua interpretazione le vere intenzioni progettuali di Terragni, Eisenman è già aderente a ciò che Barthes descrive come il principio centrale dello strutturalismo:

Lo scopo di ogni attività strutturalista, riflessiva o poetica che sia, è di ricostruire un "oggetto", in modo da manifestare in questa ricostruzione le regole di funzionamento (le "funzioni") di questo oggetto. La struttura è dunque in realtà un *simulacro* dell'oggetto, ma un simulacro orientato, interessato, poiché l'oggetto imitato fa apparire qualcosa che restava invisibile, o, se si preferisce, inintelligibile nell'oggetto naturale. L'uomo strutturale prende il reale, lo scompone, poi lo ricompone; è ben poco, in apparenza (e c'è chi sostiene che il lavoro strutturalista è "insignificante, privo d'interesse, inutile, ecc."). Pure, da un altro punto di vista, questo poco è decisivo; perché tra i due oggetti, o i due tempi dell'attività strutturalista, si produce *del nuovo*, e questo nuovo è niente meno che l'intelligibile generale: il simulacro è l'intelletto aggiunto all'oggetto, e questa addizione ha un valore antropologico, in quanto è tutto l'uomo, la sua storia, la sua situazione, la sua libertà e la resistenza opposta alla sua mente dalla natura¹³⁵.

È secondo lo stesso schema interpretativo che Eisenman struttura l'Architettura Concettuale importando la nozione di *funzione dell'autore*¹³⁶, con le caratteristiche elencate da Foucault («funzione-autore»¹³⁷, «principio di economia

¹³⁴ Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni*, in «Casabella», n. 344, 1970, pp. 38-41, ripubblicato come *From Object to Relationship II Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni*, «Perspecta», nn. 13-14, 1971, pp. 36-75.

¹³⁵ Roland Barthes, *L'attività strutturalista*, in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, pp. 308-315.

¹³⁶ Com'è noto, la decostruzione del concetto di aura autoriale inizia con l'analisi della nascita dei mezzi di comunicazione di massa da parte di Walter Benjamin, in cui si definisce la morte dell'autorialità come la fine del genio dell'artista, medium tra sacro e reale, e del potere auratico della sua rappresentazione. Lyotard ne *La condizione postmoderna* delinea il carattere ideologico del concetto stesso di autorialità come interno al gioco linguistico funzionale alla definizione delle strutture di potere; aura già perduta anche dall'intellettuale, almeno nella critica gramsciana, quando il socialismo umanitario diventa marxismo e le elaborazioni dell'avanguardia assumono la semplice forma degli emblemi di una rivoluzione mancata. In Germania, quando dopo il fallimento dei moti dei mesi tra il 1918 e il 1919 scompare il nucleo del socialismo rivoluzionario con la morte di Rosa Luxemburg, Gropius apre a Weimar il Bauhaus solo dopo aver abbandonato ogni precedente utopismo rivoluzionario e con ciò la convinzione che la rivoluzione politica (violenta) potesse essere l'unico modo per arrivare alla liberazione dell'arte, in particolare dell'*art pour l'art*. Forse il nodo che continua a essere più interessante è la ricerca di risposte circa la possibilità di una cultura di essere effettuale e in grado di progettare la realtà.

¹³⁷ Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, in Cesare Milanese (a cura di), *Scritti letterari*,

nella proliferazione del senso», sono alcune delle definizioni¹³⁸), di cui nega la natura di indefinita sorgente di significazione descrivendone la sua impossibilità di precedere l'opera, essendo un principio funzionale attraverso il quale il *discorso* si delimita, si scarta, si divide:

[l'autore] è un certo principio funzionale nella nostra cultura per cui di fatto si limita, si sceglie, si esclude; si impedisce in breve la libera circolazione, la libera manipolazione, la libera composizione, decomposizione e ricomposizione della fiction¹³⁹.

Inoltre, sarà proprio quest'ultimo concetto di *fiction* che Eisenman elaborerà e modificherà in un articolo per «Perspecta»¹⁴⁰, sostenendo come nella modernità la corrispondenza tra oggetto e significato venga sostituito dal rapporto tra oggetto e funzione, in un passaggio che, nonostante comporti un'ulteriore livello di astrazione, avviene sempre nel campo della rappresentazione autoriale.

Feltrinelli, Milano 1971, p. 9: «La funzione-autore è quindi caratteristica di un modo di esistenza, di circolazione e di funzionamento di certi discorsi all'interno di una società». Nella conferenza del 1969 che dà il titolo al saggio, Foucault fece sua una citazione da Beckett (“Cosa importa chi parla?”) per affermare una nuova metodologia di analisi, la *funzione-autore*, peraltro già contenuta nell'articolo di Barthes dell'anno precedente, *La mort de l'auteur*. Bisogna infatti ricordare come in quei mesi Foucault fosse già alla conclusione della stesura de *L'archeologia del sapere*, in cui è evidente un allontanamento dallo strutturalismo, e che comunque la messa in questione del rapporto tra opera e autore si può certamente fare risalire già al 1966, quando Foucault, con Deleuze, si dedica alla cura dell'edizione francese delle opere di Nietzsche, lavoro che influenza Foucault circa la spontaneità dell'attribuzione di un'opera all'espressione volontaria del soggetto.

¹³⁸ *Ivi*.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁰ Peter Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in «Perspecta», n. 21, 1984, pp. 154-173: «Architecture from the fifteenth century to the present has been under the influence of three fictions. [...] They are *representation*, *reason*, and *history*. [...] This continuous mode of thought can be referred to as the *classical*», sulla scorta anche dell'analisi dei simulacri compiuta da Baudrillard in *Simulacres et Simulation* (1981).

2.4 Strutturalismo come reazione al tecnologismo

The work of Eisenman and Hejduk was much more interesting ten years ago than it is today because it showed a curious problem of Americans looking to Europe, and what they chose to look at was an "Americanized" Europe – Eisenman's Terragni is an architecture without human history. Using the theoretical percepts of Chomsky and Lévi-Strauss (rather than the more characteristic American pragmatism), they succeeded in emptying their historic sources of the human subject¹⁴¹.

La svolta appena descritta rappresenta quindi un aspetto della più ampia stagione costituita dal confronto con i principi dello strutturalismo francese avvenuta nei primi anni settanta negli Stati Uniti, che trova una delle sue cause nelle minacce che il tecnologismo e il funzionalismo, tipici della metà degli anni sessanta, andavano portando alla disciplina dal suo interno, che contemporaneamente veniva insidiata al suo esterno da chi, intendendo porre l'architettura all'esclusivo servizio dell'industria, andava svuotandola dai suoi contenuti epistemologici e culturali¹⁴². La fenomenologia e lo strutturalismo europei, appena scorti e con tutte le loro analisi e applicazioni critiche in discipline quali la linguistica, l'antropologia, la critica letteraria, a loro volta offrono agli architetti e ai critici americani quadri teorici e analogici nuovi per definire la propria disciplina, la propria pratica, la propria storia.

In particolare, e per restare nell'esempio, già i primi lavori di Eisenman sembrano possedere caratteristiche che si possono definire strutturaliste, come la decontestualizzazione dell'opera dall'ambiente e dal soggetto, o l'eliminazione della presenza del soggetto a favore del manifestarsi di una struttura architettonica di natura formale e, per così dire, intersoggettiva, sia sul piano della significazione che sul piano del linguaggio, precedente o successivo al soggetto stesso. La serie

¹⁴¹ Manfredo Tafuri, *There is No Criticism, Only History* (intervista di Richard Ingersoll), in «Design Book Review», n. 9, 1986, pp. 8-11.

¹⁴² Michael Hays, *Allegory unto death: an Etiology of Eisenman's Repetition*, in Peter Eisenman, *Cities of Artificial Excavation*, Centre Canadien d'Architecture - Rizzoli International, New York, NY 1994, pp. 104-117.

delle Houses non costituisce semplicemente un caso di formalismo, bensì pianifica strategie di stampo modernista di distanziamento del soggetto dall'opera architettonica e di contemporanea apertura agli effetti dell'alienazione; lo scopo è di riorientare il modo di percepire quelle scelte progettuali convenzionali che hanno sempre fatto riferimento all'ambiente, al soggetto o a un qualsiasi precedente sistema di significati, scelte che, secondo Eisenman, nascondono, dandoli per scontati, i loro modi di produzione.

Al contrario, pare che lo sforzo di Eisenman sia proprio quello di mostrare i processi di produzione e i dispositivi di rappresentazione come parte del contenuto progettuale, in un'inusuale apertura critica; una modalità spesso avanguardista e modernista e per certi versi simile alla tecnica dello straniamento, a cui corrisponde la separazione tra la necessità materiale e quella formale. È lo stesso Eisenman in *House III: To Adolf Loos and Bertolt Brecht* a confermarlo:

Mentre il sistema architettonico può essere completo, l'ambiente "casa" è quasi un vuoto. E abbastanza involontariamente – come il pubblico del film – il proprietario è stato alienato dal suo ambiente. In questo senso, quando il proprietario entra per la prima volta nella "sua" casa, è un intruso; deve cominciare a prenderne possesso – per occupare un contenitore ignoto. Nel processo di presa di possesso il proprietario comincia a rompere, anche se in senso positivo, l'unità iniziale e la completezza della struttura architettonica... Agendo in risposta a una determinata struttura, il proprietario ora sta quasi lavorando contro questo schema. Lavorando per adattarsi a questa struttura, il progetto non è decorazione, bensì diviene un processo d'indagine sulla propria latente capacità di comprendere qualsiasi spazio creato dall'uomo¹⁴³.

È evidente qui come Eisenman persegua i suoi obiettivi progettuali utilizzando un concetto già introdotto da **Barthes** in un testo di critica letteraria

¹⁴³ Peter Eisenman, *House III: to Adolf Loos and Bertolt Brecht*, in «Progressive Architecture», n. 5, 1974, p. 92: «While the architectural system may be complete, the environment "house" is almost a void. And quite unintentionally – like the audience of the film – the owner has been alienated from his environment. In this sense, when the owner first enters "his house" he is an intruder; he must begin to regain possession – to occupy a foreign container. In the process of taking possession the owner begins to destroy, albeit in a positive sense, the initial unity and completeness of the architectural structure... By acting in response to a given structure, the owner is now almost working against this pattern. By working to come to terms with this structure, design is not decoration but rather becomes a process of inquiry into one's own latent capacity to understand any man-made space».

sull'opera di Racine¹⁴⁴. Volendo capire la funzione (e non, secondo tradizione, la grandezza) di Racine, Barthes sostiene come la grandezza della storia della letteratura risieda nella sua capacità di aiutarci a descrivere la mentalità collettiva¹⁴⁵ (sulla scorta degli studi già di Lucien Febvre negli «Annales», non a caso uno dei saggi di Barthes che costituiscono il volume, *Histoire et littérature: à propos de Racine*, fu pubblicato la prima volta in «Annales», n. 3, 1960, pp. 524-537). L'attività critica dovrebbe «amputare la letteratura dall'individuale», per evitare sia che la critica assuma la funzione di glorificare il passato operando un cambio esistenziale verso il presente, sia per evitare che la storia di una disciplina non si riduca a essere una semplice accumulazione di dati attorno a un principio organizzativo fisso, sia esso il dato biografico o la storia di un movimento.

2.5 Sincronia/diacronia

Dalle incursioni che abbiamo ora fatto nei domini limitrofi della nostra scienza, si ricava un insegnamento soltanto negativo, ma tanto più interessante in quanto concorda con l'idea fondamentale di questo corso: la linguistica ha per unico e vero oggetto la lingua considerata in se stessa e per se stessa¹⁴⁶.

La frase «la linguistica ha per unico e vero oggetto la lingua considerata in se stessa e per se stessa», secondo il curatore Tullio De Mauro è apocrifa:

Non risulta dagli appunti manoscritti che Saussure abbia pronunciato questa celebre frase e tanto meno risulta, ovviamente, che in essa egli scorgesse

¹⁴⁴ Roland Barthes, *Sur Racine*, Édition du Seuil, Parigi 1960; edizione italiana: *L'uomo raciniano*, in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1972, pp. 141-248.

¹⁴⁵ «Tutti sentono chiaramente che l'opera sfugge, che è altro dalla sua stessa storia, dalla somma delle sue fonti, delle sue influenze e dei suoi modelli: un nucleo duro, irriducibile alla massa indecisa degli avvenimenti, delle condizioni, delle mentalità collettive», in Roland Barthes, *Sur Racine*, op. cit., p. 181.

¹⁴⁶ Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale* (introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro), Laterza, Roma/Bari 1967, p. 282.

‘l’idea fondamentale’ del suo insegnamento. [...] L’aggiunta dell’ultima frase è il sigillo d’una manipolazione editoriale degli appunti saussuriani alla quale risale in parte la responsabilità dell’atteggiamento esclusivistico dello strutturalismo¹⁴⁷.

Per molti settori dello strutturalismo e del post-strutturalismo ha invece significato che non il testo debba essere l’argomento della linguistica ma la struttura, in quanto sistema formale: essa è l’oggetto autosufficiente per la comprensione del testo stesso, in un approccio esclusivamente sincronico, rivolto alle sue caratteristiche immanenti, che escluda storia, contesto, condizioni, società. La contrapposizione tra testo e opera, in particolare in ambito filosofico dagli anni sessanta in poi, da Heidegger a Lacan, da Barthes a Derrida, farà del testo un oggetto anonimo, autonomo, autotelico; posizioni che trovavano autorevoli precedenti nel formalismo russo, nel *new criticism* americano, nell’ermeneutica gadameriana¹⁴⁸, così come in altri tentativi di formalizzazione scientifica della testualità alla ricerca dei suoi universali.

Anche in architettura ciò porterà alla ricerca di quelle invarianti meta-temporali che fanno dell’opera qualcosa di possibile più che di reale, effetto combinatorio di potenzialità produttive da sempre presenti nel suo dominio, aprendo la possibilità a tutte le ambiguità della coppia *sincronico/diacronico*. Sarebbe infatti da precisare se e come sia corretto considerare la coppia saussuriana sincronia/diacronia come sinonimo dell’opposizione astoricità/storia, e quanto invece una certa presunta ‘antistoricità sincronica’ dello strutturalismo non nasca da un equivoco: è lo stesso Barthes a definire la sincronia più che altro come un «concetto operativo» più che un’«immobilizzazione del tempo», in considerazione del fatto che è proprio de Saussure, nel *Cours*, a insistere più volte sulla necessità di considerare i fenomeni anche nella loro dimensione temporale; Foucault chiamerà questa condizione del linguaggio semplicemente il *fuori*¹⁴⁹. Lévi-Strauss andrà poi precisando che

¹⁴⁷ Tullio De Mauro, *Commento*, in Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, op. cit., pp. 455-456.

¹⁴⁸ È noto come una delle due critiche di Gadamer, contenute nella sua opera principale *Verità e metodo* (1960), sia rivolta alla ricerca di un’oggettività nelle opere delle discipline umanistiche condotta secondo i paradigmi delle scienze naturali (*Geisteswissenschaften*).

¹⁴⁹ «Il linguaggio sfugge al modo d’essere del discorso», in Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Éditions Fata Morgana, Saint Clément de Rivière 1986; edizione italiana: Id., *Il pensiero del fuori*, SE, Milano 1998, p. 14.

il metodo strutturale consiste nello scoprire forme invarianti all'interno di contenuti differenti. L'analisi strutturale cui indebitamente si richiamano taluni critici e storici della letteratura, consiste, invece, nel ricercare dietro a forme variabili contenuti ricorrenti¹⁵⁰.

Esiste quindi tra le due posizioni la stessa differenza che si trova tra contingenza e necessità. Lévi-Strauss prosegue sostenendo che

anzi soltanto l'esistenza di questa tradizione storica può fornire una base alle operazioni strutturali. Per convincersene è sufficiente riferirsi, nell'ambito della critica d'arte, a un'opera pienamente e totalmente strutturalista come quella di Erwin Panofsky. Quest'autore infatti è un grande strutturalista anzitutto perché è un grande storico, e perché la storia gli offre, in pari tempo, una fonte di informazioni insostituibili e un campo combinatorio in cui la verità delle interpretazioni può essere messa alla prova in mille modi¹⁵¹.

In ogni caso, nell'ipotesi che le considerasse davvero come momenti di un vero dualismo, pare che per de Saussure fosse delicato affrontare il problema della definizione di queste due modalità storico-temporali, se non forse riconducendole a un presente intersoggettivo, come già indicato da Husserl.

¹⁵⁰ Cesare Segre (a cura di), *Strutturalismo e critica*, il Saggiatore, Milano 1985, p. 83.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 86.

2.6 Critiche strutturaliste all'approccio semantico

Un testo non è la realtà, ma il materiale per ricostruirla. Per questo l'analisi semiotica di un documento deve precedere sempre quella storica. Dopo aver elaborato le regole per la ricostruzione della realtà, in base al testo, il ricercatore potrà estrapolare dal documento anche ciò che dal punto di vista dell'autore non rappresentava un "fatto" ed era quindi in via di cancellazione, ma che lo storico può valutare altrimenti se alla luce del proprio codice culturale quel "non fatto" interviene come evento significativo¹⁵².

La pubblicazione di *Complexity and Contradiction in Architecture* nel 1966 è occasione di spunto polemico nel dibattito tra i due poli rappresentati dalla presa d'atto della situazione di crisi del Movimento Moderno e dalla ricerca di nuovi modelli epistemologici che possano contribuire a una sua revisione.

I primi lettori di Venturi non sembrano cogliere appieno la novità critica principale, costituita dall'inseparabilità nell'opera di forma e significato, né in sé nell'analisi di un possibile confronto tra l'architettura e la letteratura¹⁵³ né in chiave dialettica, punto sottolineato anche da Vincent Scully:

Non c'è modo di separare la forma dal significato; uno non può esistere senza l'altro. Ci possono essere solo diverse valutazioni critiche dei modi principali attraverso i quali la forma trasmette il significato all'osservatore: lo incarna per empatia, ci ha detto il diciannovesimo secolo; lo trasmette attraverso il riconoscimento dei segni, dicono i linguisti¹⁵⁴.

¹⁵² Jurij M. Lotman e Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 47.

¹⁵³ Come nota, invece, pur criticando la debolezza degli esempi proposti, Joseph Rykwert in *Robert Venturi, Complexity and Contradiction in Architecture*, recensione al testo pubblicata su «Domus», n. 453, 1967, pp. 48-49.

¹⁵⁴ Vincent Scully, *Note to the Second Edition*, in Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, NY 1977, p. 11 (seconda edizione):

Fondare un confronto tra il linguaggio dell'architettura e la sua capacità di significazione poetica, con tutte le ambiguità che sconta, pone Venturi sul versante opposto rispetto alle teorie che Alexander andava sviluppando, alla ricerca di un linguaggio dell'architettura basato su una grammatica razionale. Entrambi questi approcci saranno i protagonisti dell'avanzata dell'analogia come orizzonte critico nella ricerca di una nuova teoria della forma, a partire dal 1967¹⁵⁵, sia quando verrà condotta con gli strumenti dello strutturalismo francese sia quando con quelli della semiotica, in un confronto che si svolge anche tra il positivismo tecnologico di Alexander con l'ambiguità poetica dell'umanismo neo-manierista di Venturi¹⁵⁶.

Saranno per primi critici come Christian Norberg-Schulz, Joseph Rykwert e Alan Colquhoun a indagare con gli strumenti dello strutturalismo francese e della semiologia americana, seppure in modi diversi, la questione del significato come possibile chiave interpretativa e come strumento teorico per la comprensione della crisi. Norberg-Schulz e Rykwert, dopo avere studiato con Giedion nel dopoguerra, insegnano alla Hochschule für Gestaltung di Ulm negli anni 1957 e 1958, dove conoscono la semiotica del design di Tomàs Maldonado e intraprendono una originale ricerca del contenuto simbolico nell'architettura. Rykwert, in particolare, aveva già scritto dal 1961 sull'analogia tra architettura, antropologia strutturalista e linguistica, perseguendo un interesse che pare essere indipendente dall'incontro con Giedion, del quale non condivideva il determinismo storico e del quale riformulò alcuni concetti sulla base della sua critica al razionalismo. Aveva, infatti, già apprezzato gli studi di Aldo Van Eyck sui Pueblos e sui Dogon, condividendone

«There is no way to separate form from meaning; one cannot exist without the other. There can only be different critical assessments of the major ways through which form transmits meaning to the viewer: through empathy, said the nineteenth century, it embodies it; through the recognition of signs, say the linguists, it conveys it».

¹⁵⁵ «Il discorso teorico nell'architettura americana era sempre stato scarso, molto in ritardo rispetto ad altre discipline estetiche e intellettuali statunitensi. Nella maggior parte delle scuole era inveterato un orientamento professionale, e la relazione fra teoria e pratica era del tutto sfocata. In questo stato di cose, l'IAUS, fondato nel 1967 e dedicato all'educazione progettuale, alla ricerca, alle mostre e all'editoria, era, nonostante il suo sponsor principale, un'eccezione; e per gli architetti americani con inclinazioni più teoriche o più europee, ma anche per gli architetti stranieri che passavano da New York, riempiva un vuoto importante», in Joan Ockman, *Venezia e New York*, in «Casabella», nn. 619-620, 1995, p. 58.

¹⁵⁶ Sylvia Lavin, *Theory into History: Or, the Will to Anthology*, op. cit., p. 497: «Ockman, Hays, and Tschumi (in his preface to Ockman's volume) all similarly explain that *there was no theory, properly speaking, in architecture before 1968*. Instead, there was a culture of criticism that made the emergence after 1968 of a theoretical radicality possible».

la ricerca di una comprensione poetica e antropologica del simbolismo, così come nell'articolo *The Idea of a Town*¹⁵⁷, scritto nel 1963 per la rivista dello stesso Van Eyck, «Forum», in cui descrive la forma della città romana antica come il simbolo della concezione romana del mondo, e successivamente negli studi sulla necessità simbolica del *Corinthian Order* nell'articolo per «Domus»¹⁵⁸. Interpretazione del linguaggio simbolico in architettura ritenuta valida anche nel contemporaneo: Rykwert sosterrà infatti che una critica al razionalismo è possibile solo sulla base del riconoscimento degli archetipi dell'inconscio.

Sarà poi con Colquhoun¹⁵⁹ che Rykwert¹⁶⁰ per la prima volta introdurrà nel mondo di lingua inglese lo strutturalismo di Claude Lévi-Strauss e la semiologia di Barthes, con i loro contributi al numero monografico *Meaning in Architecture* di «Arena»¹⁶¹. A questo numero della rivista, che costituirà la base per il libro dallo stesso titolo a cura di Jencks e Baird¹⁶², seguono nell'agosto del 1967 due recensioni rispettivamente di Colquhoun¹⁶³ e di Rykwert¹⁶⁴ al testo di Venturi. Nella prima si rileva la presenza di una certa polemica nei confronti del rifiuto della tradizione nel Movimento Moderno condotta usando come argomentazione l'analogia linguistica; nella seconda, pur cogliendo la novità dell'analogia di Venturi con la linguistica, si evidenzia una certa debolezza teorica di tale approccio. È nella preparazione di questo numero speciale di «Arena» che si chiarisce l'interesse comune tra Baird e Jencks per la definizione dell'architettura formulata da Norberg-Schulz¹⁶⁵ come tensione tra i poli formale, funzionale e tecnologico; si definisce, inoltre, una vicinanza con Colquhoun sulla base comune costituita dall'assunto, tratto dallo strutturalismo di Lévi-Strauss, che la società stessa, essendo una struttura artificiale è, in quanto tale, simbolica.

¹⁵⁷ Joseph Rykwert, *The Idea of a Town*, in «Forum», n. 3, 1963; poi pubblicato ampliato in volume come *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and The Ancient World*, Princeton University Press, Cambridge, MA 1988; edizione italiana: *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Einaudi, Torino 1981.

¹⁵⁸ Joseph Rykwert, "L'ordine corinzio", in «Domus», n. 426, 1965, pp. 24-30.

¹⁵⁹ Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, in «Arena», n. 913, 1967, pp. 11-14.

¹⁶⁰ Joseph Rykwert, *The Sitting Position. A Question of Method*, in «Arena», n. 913, 1967, pp. 15-21; già pubblicato in Italia come *La posizione seduta. Una questione di metodo*, in «Edilizia Moderna», n. 86, 1965, p. 6-13.

¹⁶¹ «Arena», n. 91, giugno 1967.

¹⁶² Entrambi nati nel 1939, avevano scelto di frequentare il Bartlett a Londra, dal 1964 al 1966, dove insegnava Reyner Banham, il quale però proprio in quegli anni andrà a insegnare a Chicago con una borsa di studio della Graham Foundation.

¹⁶³ Alan Colquhoun, *Robert Venturi*, in «Architectural Design», n. 9, 1967, p. 362.

¹⁶⁴ Joseph Rykwert, *Book Review: Complexity and Contradictions in Architecture*, in «Domus», n. 453, 1967, p. 51.

¹⁶⁵ Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, op. cit.

L'idea fondamentale di Baird, condivisa con Rykwert e Norberg-Schulz, è che il linguaggio dell'architettura contemporanea possa avere la pretesa di svolgere una funzione semantica solo se viene ordinato e regolarizzato; propone quindi i suoi spunti originali traendo dalla linguistica e dall'antropologia strutturalista francese elementi teorici su cui basare una tale riorganizzazione, anche se è difficile su questo tema specifico trovare effettive evoluzioni rispetto a quanto già sostenuto da Norberg-Schulz.

Baird aveva già iniziato ad affrontare questi temi in un articolo sul valore della rappresentazione in architettura¹⁶⁶, nella doppia accezione di significato tra oggettivo e soggettivo, sia nel suo valore intrinseco che come derivato dall'atto della percezione. Con qualche consonanza con i critici di formazione fenomenologica, il riferimento più evidente resta a Cassirer¹⁶⁷, con cui Baird definisce un sistema teorico per inquadrare l'esperienza degli oggetti culturali (gli edifici) che consenta di risalire al sistema di regole di formazione che li hanno generati, unendo le due nozioni di struttura e di forma simbolica. L'esperienza linguistica è naturalmente la principale forma di prassi simbolica, e a ciò sarà necessario riferirsi anche nell'analisi dell'architettura come forma; infatti anche in architettura, sostiene Baird, il significato si dà solo se esiste un significante: la comunicazione si basa sull'attività di produzione degli oggetti linguistici effettuata con lo strumento della forma, ma evitando quelle derive funzionaliste sempre possibili in Cassirer, in cui anche se la forma è simbolica, essa assolve sempre una funzione; inoltre, secondo Baird, va rivolta particolare attenzione alla teoria della Gestalt sui temi di percezione e struttura in rapporto ai materiali empirici, soprattutto nel senso che tale rapporto si fonda su una struttura precisa, autonoma e precedente.

Con riferimento alle tesi di Lévi-Strauss, Baird sostiene che le difficoltà attuali nella comprensione del significato dell'architettura sono originate dall'incompatibilità che esiste tra le possibilità interpretative dell'osservatore e i

¹⁶⁶ Mentre sta completando l'equivalente della laurea specialistica al Bartlett di Londra pubblica *Paradox in Regents Park: A Question of Interpretation* su «Arena» n. 81 nell'aprile del 1966.

¹⁶⁷ Si veda, ad esempio, l'articolo *Structuralism in Modern Linguistics* in «Word. Journal of the Linguistic Circle of New York», n. 11, 1946, pp. 99-120 (forse l'ultimo testo scritto da Cassirer), da una conferenza del 1945; edizione italiana a cura e traduzione di Salvatore Veca, *Lo strutturalismo nella linguistica moderna*, in «Nuova Corrente», n. 44, 1967, pp. 270-299, in volume con lo stesso titolo e con l'aggiunta di un'introduzione, presso Guida, Napoli 1970. Specialmente per quanto riguarda la tipica nozione di *forma simbolica* è interessante notare quanto rileva il Veca: «Cassirer direbbe che [il linguaggio] offre il campo tanto agli amici delle idee quanto ai sostenitori della materia, usando i termini del *Sofista* di Platone», interessante soprattutto perché Derrida ne darà un'altra lettura, basata sul concetto platonico di *chóra*.

codici che gli architetti forniscono per la lettura dei progetti¹⁶⁸. La cesura che ha dato origine a questa incomprendibilità, ha sul piano progettuale due cause che, seppur diverse, conducono al medesimo effetto; secondo Baird, la prima è da identificare in un funzionalismo elementare, la seconda in un formalismo vuoto; per superare questi due opposti approcci progettuali Baird propone di utilizzare lo strumento analitico della semiologia, in particolare nella codificazione operata da Barthes in *Éléments de sémiologie*¹⁶⁹; pur dando particolare importanza alle note dicotomie *langue/parole* e, soprattutto, *sincronico/diacronico*, descritta da de Saussure attraverso un'immagine architettonica, sarà la coppia *metonimia/metafora* ad interessarlo maggiormente.

È quindi lo strutturalismo francese a consentire il legame del concetto di *langue* con *metafora*, e del concetto di *parole* con *metonimia*, sottolineando la consistenza dialogica, tipica della semiologia saussuriana, insita nell'azione della progettazione intesa come gesto comunicativo. Qui Baird tende a denunciare il pericolo di quella «dittatura dei progettisti», intesa come azione operata nella manipolazione strumentale del significato, che l'architettura si dà ponendosi come oggetto sociale e collettivo. In uno spettro di riferimenti teorici che va dalla Arendt a Lévi-Strauss a Panofsky, Baird si rivolge agli architetti per reclamare dal loro lavoro «immagini 'ideali' dell'esistenza umana, cornici 'ideali' per l'azione umana»¹⁷⁰. La deriva strutturalista, però, secondo Baird paralizza la disciplina architettonica in un continuo sforzo di comprensione sul piano comunicativo e della sua intelligibilità, costituendosi come ostacolo allo sviluppo di ulteriori articolazioni teoriche. La *dimension amoureuse*¹⁷¹, come Barthes chiamava la chiarezza retorica della scrittura, è assente nei due esempi che Baird introduce come spunti polemici, il CBS Building di Eero Saarinen e il Pottery Thinkbelt di Cedric Price: il fallimento sta nell'acritica accettazione delle analogie deterministiche, in una deriva più ottocentesca che avanguardista. A sua difesa, in quell'arena agonistica che è il libro *Il significato in architettura* interverrà anche Frampton¹⁷², in modo

¹⁶⁸ La necessità di tale rapporto è fondata su quanto già descritto da Gombrich circa rapporto tra contesto e significato del simbolo: al variare del primo, varia il secondo.

¹⁶⁹ Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, in «Communications», n. 4, 1966, pp. 91-135.

¹⁷⁰ George Baird, *La 'dimension Amoureuse' in Architecture*, in «Arena», n. 913, 1967, pp. 25-30. Poi come *'La Dimension Amoureuse' in Architecture*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff/the Cresset Press, Londra 1969, pp. 79-99, edizione italiana: *La «dimension Amoureuse» in architettura* in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari 1974.

¹⁷¹ Roland Barthes, *Essais critiques*, in *Œuvres Complètes*, Édition du Seuil, Parigi 1993, II vol., p. 278: «la rhétorique est la dimension amoureuse de l'écriture».

¹⁷² Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, op. cit., pp. 154-173, edizione italiana: *«Labor», Lavoro e Ar-*

piuttosto originale con il testo di una *lecture* tenuta a Princeton il 19 ottobre 1966¹⁷³, in cui tra gli altri cita anche Lévi-Strauss, solitamente eccentrico ai suoi riferimenti filosofici. È di qualche interesse anche notare come nello stesso libro si trovi una proposta di Françoise Choay¹⁷⁴ circa la possibile applicazione dello strutturalismo allo studio dei fenomeni urbani, considerati come sistemi semiotici, in cui propone una vera e propria storia strutturalista dell'architettura¹⁷⁵.

Nello stesso numero di «Arena» interviene anche Colquhoun con un articolo sulla ricerca all'interno dei progetti principali del Movimento Moderno di una struttura ordinatrice immanente: se è presente, essa va ricercata con gli strumenti che Lévi-Strauss e Barthes mettono a disposizione. Colquhoun, che aveva avuto occasione di interessarsi a questo fenomeno su indicazione di Thomas Stevens¹⁷⁶, già amico di Rowe negli anni di Liverpool, professore di storia all'Architectural Association e conoscitore attento dello strutturalismo francese, passa il semestre del 1966 a Princeton per partecipare alle lezioni di Maldonado¹⁷⁷, su cui scriverà un articolo¹⁷⁸; secondo Colquhoun il nodo critico dell'analisi di Maldonado consiste nell'uso di un funzionalismo tipicamente modernista che fonda la sua razionalità sull'assunto per cui la forma è esclusivamente il risultato di un processo logico-dialettico tra tecnica e necessità: la natura teleologica di tale processo non è sostenibile dato che durante l'attività progettuale continua a esistere una zona di scelte libere e possibili prima di arrivare alla determinazione finale: non c'è nulla di più irrazionale del tentativo di razionalizzare tutto. I riferimenti a Lévi-Strauss e soprattutto alla critica al determinismo di Barthes, fanno considerare l'architettura come un sistema di ordine simbolico della stessa categoria del

chitettura, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, op. cit., pp. 181-203.

¹⁷³ Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 498.

¹⁷⁴ Françoise Choay, *Semiology and Urbanism*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, op. cit., pp. 27-38, edizione italiana: *Urbanistica e Semiologia*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, op. cit., pp. 30-44. Questo intervento è la riedizione di un articolo già in «L'architecture d'aujourd'hui» del giugno 1967, che contribuì alla prima notorietà dei concetti dello strutturalismo in Francia.

¹⁷⁵ Gillo Dorfles, nel suo contributo *Structuralism and Semiology in Architecture*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, op. cit., pp. 39-49, edizione italiana: *Strutturalismo e Semiologia in Architettura*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, op. cit., pp. 45-60, sostiene, al contrario, la completa inapplicabilità dell'analogia tra strutturalismo e sistema artistico, sulla base della critica all'assunto di Barthes secondo cui il modello strutturalista di de Saussure è valido per ogni sistema semiotico.

¹⁷⁶ Kenneth Frampton, *Apropos Ulm: Curriculum and Critical Theory*, in «Oppositions», n. 3, 1974, pp. 18-36.

¹⁷⁷ Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 488.

¹⁷⁸ Alan Colquhoun, *Typology and Design Method*, in «Arena», n. 913, 1967, pp. 11-14.

linguaggio. Colquhoun è in accordo con Baird sulla necessità di applicare la semiologia all'architettura anche se, nell'interpretazione più restrittiva, Baird¹⁷⁹ non sostiene che l'architettura sia da intendere come una sorta di linguaggio¹⁸⁰ ma solo come un sistema comunicativo, e solo per questo motivo considera lo strutturalismo capace di fornire le basi teoriche per un discorso sull'architettura come comunicazione¹⁸¹.

Sono quindi prima Jencks e Baird a specializzare tale indirizzo critico verso un'interpretazione più strettamente comunicativa e successivamente Rowe e Robert Slutzky, negli Stati Uniti, a ridefinirlo sulla base del concetto di trasparenza¹⁸². Proprio negli Stati Uniti *Meaning in Architecture*, con il suo complesso di contributi critici fondati su un'interpretazione semantica dell'architettura, si apre come sponda polemica a critiche costituite sull'opposta interpretazione sintattica; l'occasione viene immediatamente sfruttata nella recensione di Eisenman al testo di Venturi¹⁸³, messo al corrente dell'operazione editoriale da Rykwert e Frampton, già *fellows* di IAUS. Eisenman sostiene che *Meaning in Architecture* debba essere considerato come l'epilogo dell'articolo di Jencks *Pop-Non Pop*¹⁸⁴ (scritto in due parti), in cui descrive la scena architettonica inglese di quegli anni come un campo di battaglia in cui l'avanguardia avanzava in spazi inesplorati. Eisenman racconta una storia diversa, basata sull'esperienza proveniente da un altro punto di vista, parimenti ben informato sulla condizione britannica, come quello di Rowe, descrivendo la situazione di generale smobilitazione in cui si troverebbero sia i critici dell'Architectural Association (gli Smithson, Banham e i loro seguaci), sia quelli del gruppo legato a Rowe a Cambridge; alcuni lasciano l'Inghilterra, altri smettono di insegnare, altri ancora cambiano idea:

¹⁷⁹ George Baird, *La 'dimension Amoureuse' in Architecture*, op. cit.

¹⁸⁰ Anche se per un periodo, prima di tornare a Toronto da Londra, ebbe l'ambizione di descrivere gli *archemi*, equivalenti architettonici dei fonemi. In seguito, condizionato da Frampton, criticherà il funzionalismo a partire dai concetti di *utilitarismo* e *strumento* di Hannah Arendt.

¹⁸¹ Le dinamiche che attuano tale sistema comunicativo sono prese a prestito da Baird dalla distinzione tra bellezza positiva e bellezza arbitraria di Claude Perrault, che distingue tra una dinamica storica che fonda la sua ricerca teorica su un processo di esclusione razionale e una che si risolve a restare sulla superficie della disciplina, procedendo per addizione.

¹⁸² Colin Rowe e Robert Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal* in «Perspecta» n. 8, 1963, pp. 54-54; anche se il tema venne sviluppato negli anni precedenti, Eisenman farà di tale trasparenza un punto fondativo per la sua Architettura Concettuale, in senso critico verso ogni forma di comunicazione.

¹⁸³ Peter Eisenman, *Building in Meaning*, in «Architectural Forum», n. 133, 1970, pp. 88-90.

¹⁸⁴ Charles Jencks, *Pop-Non Pop 1*, in «Architectural Association Quarterly», n. 1, 1968/69, pp. 48-64 (prima parte); Charles Jencks, *Pop-Non Pop 2*, in «Architectural Association Quarterly», vol. 1, n. 2, 1969, pp. 56-74 (seconda parte).

L'argomento centrale su cui queste fazioni non sono mai riuscite a conciliarsi, e che persiste come un tema non dichiarato in questo libro, non è la scelta tra "palladianesimo o pop", o che l'architettura con la "A" maiuscola sia semplicemente superata, ma piuttosto che l'architettura, in qualche modo, sia considerata da alcune di queste fazioni per essere in ultima analisi elitaria. Se si prende questa posizione, tradizionalmente considerata come tipicamente inglese, uscita da qualche forma revisionata di Fabianesimo e dalla seconda guerra mondiale, mescolata ad un latente neo-marxismo, poi fusa con l'atteggiamento radicalmente scientifico recentemente acquisito dall'America per favorire le scienze sociali e comportamentali, e si aggiunge un po' di pop nella forma della nuova tecnocrazia fornita dai tubi degli Archigram per essere in qualche modo una replica spaziale del nuovo mondo perduto – allora si ha un attacco così devastante nella sua intensità, così sconcertante nelle sue molte direzioni e così perverso nel suo anti-intellettualismo quasi-Americano che è una piccola sorpresa che Baird e Jencks possano cercare rifugio nella presunta neutralità accademica della semiologia¹⁸⁵.

Il vero punto di polemica cui tende Eisenman è però l'applicazione da parte di Baird e Jencks delle teorie del significato in architettura:

Parlare di significato in architettura è una cosa; spostare poi il terreno verso la semiologia è un'altra questione. Semplificare ulteriormente la semiologia con la semantica, per poi tornare al problema del significato, sembra un'elisione almeno degna di qualche menzione. Inoltre, negare quasi totalmente l'esistenza della pragmatica e della sintattica nel quadro semiologico, deve essere considera-

¹⁸⁵ Peter Eisenman, *Building in Meaning*, op. cit., p. 89: «The central issue with which these factions never quite came to terms, and which persists as an unstated theme in this book, is not "Palladianism or Pop," not that architecture with a capital "A" was merely out-of-date, but rather that architecture, in any sense, was considered by certain of these factions to be ultimately elitist. If you take this position, which traditionally was considered particularly English, emanating from some revised form of Fabian socialism, and since World War II, mixed with a latent neo-Marxism; then fuse this with a hard headed scientific attitude, recently acquired from America, favoring the social and behavioral science; add a bit of Pop in the form of the new technocracy predicted by the tubes of Archigram to be somehow a space age replica of the lost new world – then you have an attack so devastating in its intensity, so bewildering in its many directions, and so corrupting in its quasi-American antiintellectualism that it is small wonder Baird and Jencks might seek refuge in the thought-to-be academic neutrality of semiology».

ta più che una svista accidentale¹⁸⁶.

Si apre così la stagione della sintattica come dominio essenziale e determinante dell'architettura, antagonista diretta di ogni teoria semiotica. La prova, almeno dialetticamente, è che il composito scenario offerto dai contributi raccolti nel testo *Meaning in Architecture* segna in sé un punto di crisi della teoria semiotica stessa. Non costituendo un quadro teorico metodologico coerente entro cui elaborare la questione del significato in architettura, e partendo dalla critica strutturalista di Baird del neo-funzionalismo radicale di Banham e Price, il libro si muove con una certa casualità e senza sistematicità, sulla base di frammenti teorici provenienti dall'antropologia, dalla semiologia e dalla semiotica, dalla critica letteraria inglese e da semplici opinioni personali, finendo così per posticipare ogni forma di sintesi.

¹⁸⁶ *Ivi*: «To talk about meaning in architecture is one thing; to then shift the ground to semiology is quite another issue. To further equate semiology with semantics, hence to return to the problem of meaning, seems an elision at least worthy of some mention. But then further to almost totally deny the existence of pragmatics and syntactics in a semiological framework must be considered more than an accidental oversight».

Capitolo 3

Linguistica e architettura: la Conceptual Architecture

3.1 Elementi generali di crisi del modello linguistico

There are several ways of constructing a work of art. One is by making decisions at each step, another by making a system to make decisions¹⁸⁷.

Nei primi anni settanta la forza di un approccio costituito essenzialmente sul piano razionale si affievolisce nel più ampio scenario di un disincanto rivolto sia verso le forme del determinismo che verso una generica fiducia nel carattere scientifico della disciplina e in particolare nei confronti di ogni tendenza critica derivante dalla filosofia strutturalista francese. Si inserisce in questo quadro Norberg-Schulz con la sua critica all'unilateralità di un linguaggio compositivo definito come risultato di un approccio scientifico, o quantomeno basato su un funzionalismo tecnocratico, posizione sostenuta in particolare in *Existence, Space and Architecture*

¹⁸⁷ Sol LeWitt e Andrea Miller-Keller, *Excerpts from a Correspondence, 1981-1983*, in Susanna Singer (a cura di), *Sol LeWitt Wall Drawings 1968-1984*, catalogo delle mostre tenute presso il Stedelijk Museum di Amsterdam, il Van Abbemuseum di Eindhoven e il Wadsworth Atheneum di Hartford, CT [pubblicato dagli stessi musei, nda] 1984, p. 20.

re¹⁸⁸. È da notare comunque come la semiotica fosse già diffusa nel campo del design da almeno vent'anni, basata principalmente su due testi del filosofo americano Charles Morris: la raccolta di saggi *Positivismo logico, pragmatismo ed empirismo scientifico*¹⁸⁹, in cui l'empirismo scientifico è il risultato della mediazione tra il formalismo logico neo-positivista europeo e l'orientamento bio-sociale pragmatista statunitense¹⁹⁰, e *Lineamenti di una teoria dei segni*¹⁹¹.

Già nel 1969, pubblicando *Il concetto di luogo* sul primo numero di «Controspazio»¹⁹², Norberg-Schulz mostra tutto il suo disaccordo con ogni forma di utopismo, accusato di dimenticare la presenza dell'uomo o di ridurla alla sua sola esperienza e/o sensazione; già prima vi si scorgono profonde influenze dal concetto husserliano di "mondo-della-vita"¹⁹³, dall'architetto tedesco Rudolf Schwarz, a sua volta vicino al teologo cattolico Romano Guardini, circa la natura di luogo come di un sistema gerarchico, che chiama *spazio esistenziale* con particolare riferimento alla *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, al *Costruire, abitare, pensare* di Heidegger, dallo «spazio come sistema di luoghi»¹⁹⁴ mutuato da Jean Piaget e dalla sua successiva sistematizzazione compiuta dal filosofo Otto Friedrich Bollnow in *Mensch und Raum*¹⁹⁵. Norberg-Schulz, pur ponendo la sua teoria all'interno della scuola strutturalista di Lévi-Strauss, la sa incompatibile con la semiotica, infatti il concetto di significato, pur essendo centrale, non sarà mai indipendente dal concetto di luogo, cui sarà invece sempre associato; la sua descrizione del rapporto tra *soggetto* e *contesto* è forse l'unica, in quegli anni, a dare reale descrizione della sua immanenza, fino alla pubblicazione di *Genius Loci*¹⁹⁶.

¹⁸⁸ Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, Praeger Publishers, New York, NY 1971; edizione italiana: *Esistenza, spazio e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1975.

¹⁸⁹ Charles W. Morris, *Logical Positivism, Pragmatism and Scientific Empiricism*, Hermann Éditeurs, Parigi 1937.

¹⁹⁰ La critica inglese circa la presunta mancanza di significato nell'architettura moderna (almeno quella alternativa all'avanguardismo tecnologico di Banham) sconta queste premesse e trova un momento di sintesi con la pubblicazione proprio del testo di Norberg-Schulz *Intentions in Architecture* del 1963, (op. cit., pubblicato in inglese nel 1965), raccogliendone definitivamente gli stimoli con la pubblicazione di *Meaning in Architecture* nel 1969, la raccolta di saggi a cura di Jencks e Baird, la cui struttura agonistica di botta e risposta reciproche andrebbe analizzata.

¹⁹¹ Charles W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago, IL 1938 (pubblicato all'interno dell'*International Encyclopedia of Unified Science*).

¹⁹² Christian Norberg-Schulz, *Il concetto di luogo*, in «Controspazio», n. 1, 1969, pp. 20-23.

¹⁹³ *Lebenswelt* è qui inteso nel suo significato pratico, oggetto di una possibile storia, più che come l'ontologica autoevidenza della realtà.

¹⁹⁴ Christian Norberg-Schulz, *Il concetto di luogo*, op. cit., p. 21.

¹⁹⁵ Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Kohlhammer, Stoccarda 1963.

¹⁹⁶ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Toward a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli International, New York, NY 1979; l'edizione italiana fu curata dalla moglie, la traduttrice Anna Maria De Dominicis: *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa Editrice, Milano

Per questi motivi, influenzato anche dai suoi specifici studi nel campo della fenomenologia, non parteciperà ai convegni dedicati all'interpretazione linguistica dell'architettura degli anni settanta.

Fondate su basi autonome si attestano posizioni altrettanto critiche: il generale rifiuto di Christopher Alexander nei confronti del programma di razionalizzazione dell'approccio al progetto¹⁹⁷, Colin Rowe che dal 1972 fornisce sempre più numerosi indizi per una critica dell'utopia, le valutazioni condotte con nuovi criteri da Colquhoun sul determinismo dialettico che sta alla base della concezione hegeliana della storia e da Eisenman che, a partire dal 1973, si impegna in una ricognizione di ciò che era ancora carente nella sua teoria razionale dell'Architettura Concettuale¹⁹⁸.

Il primo convegno dell'International Association for Semiotic Studies (IASS) tenuto a Milano nel giugno 1974¹⁹⁹, vede lo strutturalismo francese confermare il tentativo di definire un'unitaria teoria dell'architettura in funzione segnica, ma la composita reazione a tale approccio mostra come sia già profondamente compromesso un discorso che si pretenda scientifico. Esso originerà reazioni derivanti da ogni direzione: dalla fenomenologia prima maniera, dalla critica marxista all'ideologia, dall'ermeneutica, dagli studi storici sul Moderno delle origini (*à la* Frampton), ma anche da un post-strutturalismo anti-umanista ancora francese. In compagnia di un progressivo abbandono del funzionalismo si può affermare come tale scenario costituisca un vero e proprio mutamento epistemologico per la stessa possibilità di esistenza di una teoria interpretativa necessaria e universale.

Nel 1972 la pubblicazione di *Five Architects* e di *Learning from Las Vegas*

1979. Com'è noto questo testo è preceduto dall'articolo pubblicato su «Lotus International» (dove era nel Comitato di redazione) n. 13 nel 1976, dal titolo *Genius Loci*, che ne anticipa contenuti e struttura. Sullo stesso numero Aldo Rossi pubblica *La città analoga: tavola* (commento alla tavola esposta alla Triennale di Venezia, di cui *Infra* § 4.6) e Manfredo Tafuri *Ceci n'est pas une ville*.

¹⁹⁷ Christopher Alexander, *A Refutation of Design Methodology* (intervista con Max Jacobson), in «Design Methods Newsletter» 1971, n. 3, pp. 3-7, poi in «Architectural Design», 1971, vol. 42, pp. 768-770.

¹⁹⁸ A tal fine *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947) di Colin Rowe e *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) del suo maestro Rudolf Wittkower furono fondamentali nel fornire a Eisenman argomenti a sostegno della sua tesi circa l'esistenza nei diagrammi formali di un potenziale razionale e cognitivo.

¹⁹⁹ Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg, *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotics Studies, Milan, June 1974 = Panorama sémiotique: actes du premier congrès de L'association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974*, op. cit.

fa già dire a molti, come a Robert Stern, che il dibattito tra Whites²⁰⁰ e Grays²⁰¹ legittimi considerare l'ortodossia del Moderno come un «closed issue»²⁰²; Stern ne farà il tema della decima conferenza dei CASE dal titolo *Four Days in May*, organizzata presso la UCLA nel maggio del 1974, che servirà proprio per aprire un dibattito, tutto statunitense, tra Whites e Grays delle East Coast con i Silver della West Coast. A ciò si aggiunga l'ormai decennale annuncio circa la morte dell'architettura da parte degli Archigram, gruppo già dissolto da due anni (anche se Michael Webb ancora oggi insegna presso la Cooper Union), confermato dal saggio di Malcom McEwen sullo stato della disciplina, nel quadro più generale della situazione economico-politica di quegli anni: *Crisis in Architecture*²⁰³.

Il dibattito critico si internazionalizza e globalizza, per così dire, in funzione dei pressoché contemporanei e diversi approcci teorici concentrati sulla ridefinizione stessa dei fondamenti disciplinari; essi hanno luogo nel 1973 a Milano con la sezione «Architettura Razionale» di Aldo Rossi e Massimo Scolari alla XV Triennale e a New York con la creazione della rivista «Oppositions» da parte di IAUS, che avrà un più duraturo ruolo all'interno di tale scenario²⁰⁴, nel 1974 a Princeton, con il ciclo di conferenze *Practice, Theory and Politics in Architecture*

²⁰⁰ Nome sotto il quale generalmente si riuniscono i cinque architetti (Peter Eisenman, John Hejduk, Richard Meier, Michael Graves e Charles Gwathmey) riuniti per la mostra «New York Five», organizzata come un'edizione dei CASE, nel 1969 al MOMA da Arthur Drexler, Colin Rowe e Kenneth Frampton.

²⁰¹ In reazione alla mostra sui «New York Five», su «Architectural Forum» n. 138 del 1973 un gruppo di altri cinque architetti (che guardano con interesse il Robert Venturi dell'architettura spontanea e vernacolare), Romaldo Giurgola, Allan Greenberg, Charles Moore, Jacquelin Robertson (che sarà poi negli anni ottanta socio di studio di Eisenman) e Robert Stern, pubblica una serie di articoli; questo secondo gruppo, dal titolo di uno di quegli articoli, venne genericamente chiamato «Five on Five» o «Grays» (ma certamente non «Blacks», dato il loro orientamento politico *republican*). Sempre su «Architectural Record», n. 155 del 1974, pp. 113-116, Paul Goldberger (che sarà Pulitzer nella categoria *Criticism* nel 1984 e *Architectural Critic* del New York Times dal 1997 al 2011), pubblica un articolo a sua volta critico della situazione che si è così venuta a creare: «Should anyone care about the “New York Five”... or about their critics, the “Five on Five”?».

²⁰² Robert Stern, *Gray Architecture: Quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pag. 83. Tradotto in inglese come *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy* in Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, Cambridge, MA 1998, pp. 242-245.

²⁰³ Malcom McEwen, *The Crisis in Architecture*, RIBA, Londra 1974.

²⁰⁴ «Oppositions introduced the American architectural public – at least those at the universities – to the tone and quality of the debate fostered under the auspices of the New York Institute for Architecture and Urban Studies IAUS), From its inception in 1967 until its untidy demise in the early 1980's, the IAUS provided an intellectually charged environment for the advancement of architectural criticism and theory and Oppositions was the organ through which much of this ferment was disseminated», in Ralph Stern, *Oppositions Revisited. The Oppositions Reader*, in «Kritische Berichte», n. 3, 1999, pp. 65-72.

organizzato dalla Agrest, a Los Angeles con, appunto, l'ultima conferenza dei CASE, ancora a Milano con il primo IASS organizzato da Eco e infine a Parigi con il meeting *Histoire et théories de l'architecture* organizzato negli stessi giorni presso l'Institut de l'environnement.

Tutti questi incontri tra l'architettura e la linguistica strutturalista, in particolare con il post-strutturalismo di Foucault e quel decostruzionismo di Derrida che negli Stati Uniti produrrà direttamente il fenomeno noto nelle scienze umanistiche come *linguistic turn* (nella sua versione post-fenomenologica), finiranno per avere un impatto generalmente destabilizzante per l'architettura. Soprattutto con il decostruzionismo, recepito principalmente in ambito letterario come una teoria che sostiene una certa irrecuperabilità della storia, ridotta a un cinico e scettico gioco retorico di testi sui testi e di rimandi tra specchi in un labirinto, in cui ogni tentativo di ricostruzione storica si conclude nella sua illusorietà e nell'inattendibilità della realtà del passato. Non tutto lo strutturalismo è ascrivibile in quest'orizzonte, anche se il tentativo di sottrarre il processo che la produzione del progetto instaura con i soggetti, sia nel determinismo tardopositivistico che nello storicismo idealista, è il modo per garantire che la storicità e la dimensione sociale ne consentano la comprensione; in questo senso la semiologia sarà uno strumento ritenuto valido per completare dialetticamente l'analisi del progetto e il suo inserimento in un contesto storico, cioè per evitare di farne né un oggetto puramente formale né un puro atto dell'autore.

3.2 Definizione della Conceptual Architecture

*Basterà desemantizzare l'architettura per cominciare a pensare l'architettura stessa*²⁰⁵.

Il manifesto *in fieri* dell'Architettura Concettuale è costituito dalle versioni del testo di Peter Eisenman *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*, scritte dal 1970²⁰⁶ al 1972 (l'ultima pubblicata nel 1974), è l'esito di un continuo

²⁰⁵ Jacques Derrida, *Maintenant l'architecture*, in Gabriella Belli e Franco Rella, *La città e le forme*, Mazzotta, Milano 1987, p. 100.

²⁰⁶ Pubblicato in «Design Quarterly» nn. 78/79, 1970, pp. 1-5, nello stesso numero in cui gli

aggiustamento. Nella versione più esaustiva, quella pubblicata nel 1971 su «Casa-bella»²⁰⁷, i riferimenti al concettuale, tema già presente nella scena artistica new-yorkese in lavori di artisti quali Sol LeWitt²⁰⁸ e Donald Judd, e frutto anche delle frequentazioni di Peter Eisenman con Rosalind Krauss²⁰⁹, sono annunciati fin dall'inizio, seppur nel tentativo di metterli a discussione:

Un esame dei recenti sviluppi dell'architettura, nonostante l'attuale impegno nella polemica sociale e tecnologica, rivela che tra gli aspetti della pittura e della scultura, quelli del settore denominato "arte concettuale" continuano ad avere una importante, anche se non definita, influenza sul pensiero architettonico²¹⁰.

E ancora, in un'intervista per una rivista on-line con Carlos Brillembourg:

Carlos Brillembourg: Nel discutere del tuo progetto di quarantennale sull'opera di Giuseppe Terragni, dici: "[La Casa del Fascio e Casa Giuliani-Frigerio] non si adattano comodamente nella categoria dell'architettura modernista; non aderiscono a un discorso liberatorio e utopistico. Al contrario, svolgono elaborati giochi con molti dei precetti modernisti e i due edifici possono essere considerati come una risposta diversa alle condizioni storiche che sono le circostanze dell'architettura modernista". Questo può essere considerato come una descrizione corretta delle tue aspirazioni progettuali?

Peter Eisenman: Sei più qualificato a rispondere a questa domanda di quanto vorrei esserlo io. L'energia di Terragni permea la fase iniziale del mio lavoro; House I è certamente Terragni, ma House II è molto più influenzata, per

Archigram pubblicano *Instant City* e Superstudio *Hidden Architecture*.

²⁰⁷ Peter Eisenman, *Appunti sull'Architettura Concettuale. Verso una definizione*, op. cit., ma si veda nella precedente nota 133.

²⁰⁸ Una prima classificazione tra percettivo e concettuale fu proposta da Sol LeWitt nel catalogo della sua mostra al Gemeentemuseum de L'Aia del 1970, in particolare in *Paragraphs on Conceptual Art*, alle pp. 56-57. La contestualizzazione di tutto il lavoro di Eisenman sul *conceptual* come reazione polemica al catalogo del 1970 (con particolare riferimento alle rappresentazioni assometriche della House VI) è descritta in Desley Luscombe, *Architectural concepts in Peter Eisenman's axonometric drawings of House VI*, in «The Journal of Architecture», n. 4, 2014, pp. 560-611.

²⁰⁹ Si veda a tal proposito, in Peter Eisenman, *Appunti sull'Architettura Concettuale*, op. cit., p. 58, la nota 20, in cui descrive la natura di "entità mentali" dei significati.

²¹⁰ Peter Eisenman, *Appunti sull'Architettura Concettuale*, op. cit., p. 48.

esempio, dai testi di Rosalind Krauss sull'arte contemporanea dell'epoca, dall'idea di scultura in campo aperto e dall'opera degli scultori minimalisti Robert Morris e Sol LeWitt. A partire da House II, la Krauss ed io abbiamo iniziato a lavorare a stretto contatto: alla fine lei scrisse "Note on the Index" sui numeri 3 e il 4 di «October», che diventarono centrali per House IV:

Carlos Brillembourg: Che ne dici di Donald Judd?

Peter Eisenman: Abbiamo fatto un progetto insieme, e uno con Michael Heizer. Allora avevo messo da parte il libro su Terragni e stavo lavorando ai miei progetti, che era più influenzato dall'arte concettuale, dalle campiture di colore e dai libri della Krauss, di Michael Fried e di Clement Greenberg. Poi, alla fine degli anni sessanta, il mio lavoro si è spostato verso la lettura di persone come Lévi-Strauss e Noam Chomsky fino ai poststrutturalisti fin dei primi anni settanta²¹¹.

La complessità dell'intento classificatorio di Eisenman, in una tassonomia costituita dalle due posizioni opposte di semantico e sintattico, è articolata con l'aggiunta e la mediazione di una terza posizione intermedia, chiamata "semantico in senso concettuale". Il primo livello, il percettivo, riguarda la superficie come luogo del valore semantico dell'edificio in cui oggetti significanti si esprimono come frammenti storici posti in una nuova collocazione (portando come esempi i lavori di Superstudio); il secondo intermedio livello appartiene alla categoria del semantico in senso concettuale, esemplificato dal Venturi della casa per la ma-

²¹¹ <http://bombmagazine.org/article/5991/peter-eisenman>, consultato il 7 maggio 2013: «In discussing your 40-year project on the work of Giuseppe Terragni, you say, "[Casa del Fascio and Casa Giuliani-Frigerio] do not fit comfortably into the category of modernist architecture – they do not adhere to a liberating, utopian discourse. Quite the contrary, they play elaborate games with many modernist precepts and can be seen as offering a different response to the historical conditions surrounding modernist architecture." Would this be a fair description of your own architectural aspirations?

Peter Eisenman: You would be better qualified to answer that question than I would. The energy of Terragni permeated my early work; House I is certainly Terragni, but House II is much more influenced by, say, Rosalind Krauss's writing on contemporary art at the time and the idea of sculpture in the expanded field and the work of minimalist sculptors Robert Morris and Sol LeWitt. By House II, Krauss and I were working closely – she eventually wrote "Notes on the Index" in «October» 3 and 4, which became key to House IV.

Carlos Brillembourg: What about Donald Judd?

Peter Eisenman: We did a project with him, and one with Michael Heizer. By then I had put the Terragni book aside and was working on my own project, which was more influenced by conceptual art, by color field painting, by Krauss's, Michael Fried's, and Clement Greenberg's writings. Then, in the late '60s, my work moved from reading people like Lévi-Strauss and Noam Chomsky to the poststructuralists by the early '70s».

dre²¹²: qui la citazione non è letterale, per cui il significato, non essendo nell'opera, si forma nella mente dell'osservatore in funzione della «giustapposizione delle immagini», la sua «esistenza reale è mentale». Il terzo livello, il campo sintattico, è a sua volta esemplificato dal caso spurio del Le Corbusier della villa a Garches e in versione pura dal Terragni della Casa del Fascio. Ma questo schema, che giustifica l'intento teorico di arrivare a una definizione del concettuale anche in architettura, passa per un ulteriore punto, che ne segna lo scarto dall'arte concettuale:

Il compito per un'architettura concettuale come opposta all'arte concettuale dovrebbe essere non tanto quello di trovare un sistema segnico o un sistema di codificazione, dove ciascuna forma in un contesto particolare assume un significato concordato, ma piuttosto appare più ragionevole investigare la natura di quelli che sono stati chiamati universali formali e che sono inerenti ad ogni forma o costruito formale²¹³.

In questa definizione la natura di tali “universali formali” resta ambigua, anche se sembrano essere molto simili a una generica accezione di “archetipo formale”, dato che nelle righe seguenti ne parla come di «strutture profonde», «strutture concettuali» e «sistema segnico», suscettibili di generare significati. Questa è, infine, la definizione di *conceptual architecture*, seppure nella riconosciuta difficoltà di essere realmente efficace nel progetto:

Che poi sia possibile sviluppare tali metodi trasformativi ed allo stesso tempo ridurre entrambi i contesti semantici e culturali esistenti in ogni architettura, così da produrre una struttura per il nuovo sistema segnico, pare sia un problema centrale per un'architettura concettuale²¹⁴.

²¹² Progettata tra il 1962 e il 1964 da Robert Venturi per la madre Vanna nei sobborghi di Filadelfia.

²¹³ Peter Eisenman, *Appunti sull'Architettura Concettuale*, op. cit., p. 56.

²¹⁴ *Ivi*.

3.3 Althusser e Barthes nella critica di Agrest e Gandelsonas

What they [Ockman e Hays] do not go on to say, however, is that this theoretical emergence has itself engendered the emergence of a new phenomenon: it is now possible to return to the postwar period and there to construct an intricate culture rather than a listing of programs and manifestoes²¹⁵.

Il relatore della tesi di dottorato di Eisenman a Princeton, Colin Rowe²¹⁶, era stato dal 1945 al 1947 al Warburg Institute presso la University of London uno studente di Fritz Saxl e Rudolf Wittkower²¹⁷, dai quali aveva colto la potenzialità dell'uso di strutture formali nell'interpretazione dell'architettura²¹⁸. Com'è noto, Rowe già nel 1947, due anni prima della pubblicazione del testo di Wittkower *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*²¹⁹ pubblica il suo *La matematica della villa*

²¹⁵ Sylvia Lavin, *Theory into History: Or, the Will to Anthology*, op. cit., p. 495.

²¹⁶ «Rowe's Mannerist interests arose from his graduate work at the University of London's Warburg Institute from 1945-47. There he studied under Rudolf Wittkower, among the first scholars to apply this category to sixteenth-century architecture», in Denise Costanzo, *Text, lies and architecture: Colin Rowe, Robert Venturi and Mannerism*, in «The Journal of Architecture» n. 4, 2013, pp. 455-473.

²¹⁷ «England benefitted with the arrival of the Warburg Institute, its library and staff from Hamburg in 1933, to be joined in 1934 by Rudolf Wittkower (1901-1971) [...] Among those influenced by Wittkower was the architect, critic and historian Colin Rowe (1920-1999), who studied with Wittkower at the Warburg Institute and went on to apply Wittkower's pursuit of questions of meaning and of cultural exchange, in a more speculative vein, to modern architecture», in Adrian Forty, *Architectural History Research and the Universities in the UK*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 139, 2013, pp. 7-20. Si veda inoltre in Alina Payne, *Rudolf Wittkower*, Bolati Boringhieri, Milano 2011.

²¹⁸ Scrive Wittkower, nella *Parte Terza* dei *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* dedicata allo studio di Palladio, che «la chiave geometrica è, più inconsciamente che consciamente, percettibile a chiunque visiti le ville palladiane, ed esso appunto conferisce a questi edifici la loro persuasiva validità».

²¹⁹ *Architectural Principles in the Age of Humanism* viene pubblicato nel 1949. Parti del testo furono pubblicate come *Alberti's Approach to Antiquity in Architecture* nel «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» nn. 1-2, 1940-41, pp. 1-18, *Principles of Palladio's Architecture* nel nn. 3-4, 1944, pp. 102-122 e *Principles of Palladio's Architecture II*, nel n. 8, 1945, pp. 68-106. Sull'eredità di Wittkower sia nel formalismo analitico che nella teoria architettonica contemporanea si veda il numero monografico di «ANY Magazine», il nn. 7/8 del 1994 (a cura di Robert Somol), dedicato a Colin Rowe e il n. 23 (a cura di Ben van Berkel e Caroline Bos), di cui un riassunto in Giovanni Corbellini, *ANY 23. Diagram Work*, in «Parametro», nn. 252/253, pp. 138-141.

ideale su «Architectural Review»²²⁰, testo fondativo per l'interpretazione formalista del Movimento Moderno, in cui si sostiene come i rapporti geometrico-formali su cui sono basati alcuni progetti di Le Corbusier siano simili a quelli già usati da Palladio. È a partire da queste intuizioni, che forniscono argomenti a sostegno delle tesi formaliste circa l'esistenza nei *diagrammi* di un potenziale razionale e cognitivo, che Eisenman sviluppa una teoria fondata sul valore generativo del diagramma, che declinerà successivamente secondo le teorie linguistiche di Chomsky.

Le analisi formali usate da Wittkower per dimostrare che schemi geometrici possono essere la base per una teoria delle proporzioni valida come base oggettiva di una teoria razionale dell'architettura per certi versi favoriranno un ritorno d'interesse nelle proporzioni nel mondo anglosassone; se però in Wittkower il diagramma ha un significato principalmente descrittivo dei principi matematici e geometrici platonici e pitagorici, generatori di armonie, che sono alla base dell'architettura rinascimentale, in Rowe esso è parte stessa della sua analisi, condotta principalmente sugli aspetti compositivi attraverso la comparazione formale²²¹. Eisenman inizia così a usare diagrammi analitici per dimostrare il fondamento concettuale dei suoi studi sulla base formale dell'architettura e a trovare nel Movimento Moderno e in Terragni la conferma dell'esistenza di una grammatica razionale comune a tutta l'architettura. Il suo primo lavoro (House I – Barenholtz Pavillion a Princeton, 1967) è aderente, almeno nel punto di partenza, a una teoria che consideri l'«architecture as sign»²²²; la sua posizione andrà precisandosi dalla fine degli anni sessanta, e la distinzione dei domini del linguaggio tra pragmatica, sintattica e semantica sarà alla base della sua teoria Conceptual Architecture.

Inoltre, nel saggio sulla trasparenza²²³ scritto qualche anno dopo (1963) con Robert Slutzky, Rowe riprende una tesi già di Giedion sulla natura delle pareti trasparenti del Bauhaus di Gropius, assimilate ai piani sovrapposti e trasparenti

²²⁰ Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, in «Architectural Review», n. 101, 1947, pp. 101-104.

²²¹ Guido Zuliani, *Evidence of Things Unseen*, in Cynthia Davidson (a cura di), *Tracing Eisenman*, Rizzoli International, New York, NY 2006, p. 330.

²²² «Drawings, plans, and models do not only lead to and represent the house – they are the house. [...] a kind of “auto-architecture,” representing itself in order to become its own representation», in Hal Foster, *Pastiche/Prototype/Purity*, in «Artforum», n. 7, 1981. p. 79.

²²³ Colin Rowe e Robert Slutzky, ora in *Trasparenza: letterale e fenomenica*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990, pp. 147-168. Scritto nel 1955 viene prima pubblicato in «Perspecta», n. 8, 1963, pp. 45-54 e poi in volume in *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge, MA 1976, prima edizione italiana in «Parametro», n. 85, 1980, pp. 38-42 e 60-61.

che il cubismo aveva introdotto in pittura. Queste analisi, in aggiunta a quelle sul manierismo latente, sul valore simbolico del telaio in cemento armato e sulla divisione per piani orizzontali nel Movimento Moderno, influenzano profondamente Eisenman. Si tratta di un processo che inizia qualche anno prima, a partire dalla comprensione personale²²⁴ della Casa del Fascio di Terragni, durante il viaggio con gli studenti del dottorato di Cambridge accompagnati da Rowe in Italia nell'estate del 1961, che genericamente lo convincono che oltre la superficie delle facciate degli edifici esiste una grammatica razionale della forma che ogni architettura possiede.

Rowe, già critico²²⁵ verso ogni interpretazione razionale del Moderno, definito prima come costitutivamente latore di contraddizioni logiche che lo riportano nel campo del possibile più che del necessario e poi come il risultato dell'unione di due distinte tendenze intellettuali novecentesche, la concezione positivista della realtà e la visione dialettica hegeliana, aprirà la serie di prese di posizione negative rispetto alla produzione teorica di Eisenman che va dal 1969 al 1972 già nell'Introduzione²²⁶ a *Five Architects*:

Così, compresso e reso assurdo, diventa ovviamente difficile capire come la passione abbia potuto, e possa ancora, ruotare attorno a un'affermazione come questa; fino a quando non riconosceremo che ciò che abbiamo qui è la combinazione di due potenti tendenze del pensiero del diciannovesimo secolo. Qui, in diversi livelli di nascondimento, siamo in presenza sia della "scienza" che della "storia": ci viene fornita una concezione positivista dei fatti (senza nessun particolare dubbio epistemologico su ciò che costituisce un fatto), e la concezione hegeliana di un destino evidente (senza nessun dubbio sulla realtà sostanziale dell'inesorabile *Zeitgeist*), e poi, come corollario, abbiamo l'affermazione implicita che, quando queste due concezioni sono alleate, quando l'architetto riconosce solo "fatti" appoggiandosi alla "scienza", esso diventa strumento della "storia", e

²²⁴ Eisenman riporta come Rowe, una volta giunti di fronte all'opera di Terragni, gli disse di rimanere finché non avesse visto ciò che *non* vedeva (da una conversazione personale avvenuta il 13 giugno 2015).

²²⁵ Rowe inizia la *Introduction* così: «Modern architecture, it was pronounced, was simply a rational approach to building; it was a logical derivative from functional and technological facts; and – at the last analysis – it should be regarded in these terms, as no more than the inevitable result of twentieth century circumstances».

²²⁶ Colin Rowe, *Introduction*, in Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, *Five Architect – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Wittenborn, New York, NY 1972, pp. 3-7 (con prefazione di Arthur Drexler, testo critico di Kenneth Frampton, postscritto di Philip Johnson).

si verifica una situazione infallibile in cui tutti i problemi si dissolvono²²⁷.

È evidente come l'ethos modernista di Eisenman, rafforzato dall'interesse pur temporaneo verso la linguistica strutturalista che mai invece interesserà Rowe, renda del tutto incompatibile le due posizioni: critica a priori quella di Rowe, seppure non ancora scandita puntualmente sulla base dell'analisi del suo funzionamento logico e dei suoi passaggi critici.

Analisi che avverrà invece con la prima valutazione analitica del pensiero di Eisenman articolata da Diana Agrest e Mario Gandelsonas²²⁸. Gli architetti argentini, che condividono la stessa formazione costituita anche dagli studi di linguistica, semiotica e antropologia strutturale seguiti dal 1964 al 1966 all'Institute for Advanced Studies dell'Università di Buenos Aires, nel 1967 vincono una borsa di studio del governo francese per il Centre d'Études et de Recherches d'Architecture et d'Urbanisme a Parigi, dove nel 1968 prendono parte anche ai seminari di Barthes all'École pratique des Hautes Études; nel 1969 tornano in Argentina, dove iniziano l'attività professionale e Gandelsonas inizia a insegnare semiologia e architettura alla Facoltà di Architettura all'Università di Buenos Aires; l'anno successivo Gandelsonas verrà invitato a New York da Emilio Ambasz, dove incontrerà Eisenman²²⁹; partecipa così fin dall'inizio alle attività dello

²²⁷ Colin Rowe, *Introduction*, op. cit., p. 5: «Thus, compressed and rendered absurd, it becomes, of course, difficult to understand how passion could, and can still revolve around such a statement as this one; that is until we recognize that what we have here is the conflation of two powerful nineteenth century tendencies of thought. For here, in varying degrees of disguise, we are presented with both 'science' and 'history'. We are provided with the Positivist conception of fact (without any great epistemological reservations as to what does constitute a fact) and we are provided with the Hegelian conception of manifest destiny (without any doubts as to the substantial reality of the inexorable *Zeitgeist*) and then, as a corollary, we have the implicit assertion that when these two conceptions are allied, when the architect recognizes only 'facts', and thus, by endorsing 'science', becomes the instrument of 'history', then a situation will infallibly ensue in which all problems will vanish away».

²²⁸ «Gandelsonas had recently come to New York with his wife, architect Diana Agrest, from Argentina via Parigi, where he and Agrest had been on the periphery of the *Tel Quel* group. Of the four he was the most dedicated to theoretical issues, his concerns at the time arising out of French structuralism and semiology combined, at least in theory, with a hard-line Marxist orientation; his design work to this date was almost entirely confined to the drawing board. After the fifth issue, his participation on the editorial board began to become spotty, and this posed a problem to the group's cohesiveness and mode of working», in Joan Ockman, *Architectureproduction*, op. cit., p. 185.

²²⁹ «Spinti molto spesso dalle dure condizioni del loro paese, non sono pochi i latinoamericani che hanno invertito il cammino [...], per tentare a loro volta di mimetizzarsi con la cultura europea o nordamericana. Lo hanno fatto tanto bene da riuscire a sparire in quanto tali, realizzando alcuni

IAUS²³⁰, dove nel 1971 ottiene una IAUS Graham Foundation Fellowship che gli consente di trasferirsi definitivamente a New York, mentre la Agrest inizia la sua attività didattica a Princeton²³¹.

Il primo articolo che Gandelsonas scrive sull'opera di Eisenman, *On Reading Architecture*²³², uno dei primi testi critici statunitensi di stampo semiotico, viene pubblicato nel 1972. Gandelsonas in questo testo identifica due teorie derivanti dalla revisione e dal superamento del funzionalismo; la prima fa riferimento all'approccio basato sull'uso dei modelli matematici sviluppato da Christopher Alexander, il cui sforzo critico consiste nel tentativo di «collegare l'architettura alla tecnologia informatica e a sofisticati modelli matematici»²³³, mentre la seconda teoria comprende sia la produzione di Eisenman che di Graves: «c'è una tendenza emergente che considera il sistema dell'architettura come un sistema di significati culturali»²³⁴.

Seppur nella divergenza dovuta al riferimento ad aspetti diversi del sistema della significazione, la soppressione sia della semantica che della dialettica in ragione della sintattica (con esclusione a priori della pragmatica) consente a Eisenman di usare le definizioni di *struttura profonda* e *livello superficiale*; questa definizione della natura sintattica del progetto consente a Eisenman di

lavorare attraverso la costruzione di modelli ipotetici sulla base di strumenti esistenti; la sua intenzione è quella di comprendere piuttosto che inventare la forma, in modo da poter generare una forma più razionale, cioè forma concepita con un controllo più preciso, che in ultima analisi permetta una comprensione

dei pezzi più interessanti dell'architettura senza patria del villaggio globale. Vale la pena di ricordare, tra gli altri esempi, che l'avanguardia newyorkese ha contato sul contributo di Mario Gandelsonas, Diana Agrest, Rodolfo Machado e Jorge Silvetti», in Jorge Francisco Liernur, *Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo*, in «Zodiac», s.s., n. 8, 1992, pp. 85-121.

²³⁰ Lo IAUS avrà un ruolo fondamentale nell'introduzione nella scena architettonica americana sia del pensiero strutturalista francese che della scuola di Francoforte.

²³¹ Indicazioni biografiche si possono trovare in Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Works*, (con introduzione di Anthony Vidler), Princeton Architectural Press, New York, NY 1995.

²³² Mario Gandelsonas, *On Reading Architecture*, in «Progressive Architecture», n. 3, 1972, pp. 68-87.

²³³ *Ibid.*, p. 70: «Linking architecture to computer technology and to sophisticated mathematical models».

²³⁴ *Ivi*: «There is an emerging tendency that views the system of architecture as a system of cultural meaning».

più precisa²³⁵.

Tale relazione dialettica gli permette di operare con l'ulteriore sistema di notazione articolato in *piano* e *volume*, definendo così una *doppia struttura profonda*. Nel periodo in cui Gandelsonas lavora a questo testo, Eisenman sta preparando l'intervento per la conferenza di Castelldefels²³⁶, cui partecipano quindici tra critici e storici, invitati ad usare la semiotica come chiave critico-interpretativa. Il testo di Eisenman, elaborato a partire da altre lezioni e interventi dedicati a Chomsky, prodotti per lo IAUS²³⁷ con Gandelsonas, Duarte Cabral de Mello e Rosalind Krauss, sarà l'ultimo in cui si riferisce direttamente alla nozione di *struttura profonda* di derivazione chomskiana. A partire da questo testo, mai tradotto integralmente in inglese, ne vengono prodotti altri due: *Cardboard Architecture*²³⁸ e *Notes on Conceptual Architecture IIA*²³⁹. *Cardboard* è una modificazione della prima parte di *Notas*, in cui Eisenman conferma la sua convinzione dell'inseparabilità dei concetti di idea e forma («credo nella inseparabilità tra idea e pratica in architettura»)²⁴⁰ e del suo tentativo di creare una dialettica tra idea e forma come dinamica per definire la dimensione sintattica.

Il testo viene pubblicato quasi contemporaneamente a un altro saggio di Gandelsonas sulle stesse questioni, *Linguistics in Architecture*²⁴¹, una critica alle incomprensioni e alle appropriazioni infelici cui la linguistica e lo strutturalismo erano sottoposti in campo architettonico; esso segue di pochi mesi un testo ancora più specifico sugli errori di Jencks e Baird²⁴², che sarà parte del gruppo di saggi

²³⁵ *Ibid.*, p. 79: «Work through the construction of hypothetical models on the basis of existent means; his intent is to understand, rather, than invent form, so he can generate more rational form, that is, form designed with more precise control, which ultimately allows more precise understanding».

²³⁶ Peter Eisenman, *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, in Tomás Llorens (a cura di), *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Simposio de Castelldefels, (14-18 marzo 1972)*, op. cit., pp. 202-222.

²³⁷ Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 626.

²³⁸ Peter Eisenman, *Cardboard Architecture. House I e Cardboard Architecture. House II*, in Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, *Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, op. cit.

²³⁹ Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture II A*, in *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Wolfgang Preisner (a cura di), Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA 1974, vol. II, pp. 319-323.

²⁴⁰ Peter Eisenman, *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, op. cit., p. 202: «creo en la inseparabilidad de la ideas y la práctica de la arquitectura».

²⁴¹ Mario Gandelsonas, *Linguistics in Architecture*, «Casabella», n. 374, 1973, pp. 17-31.

²⁴² Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Critical Remarks on Semiology and Architecture*, in

pubblicati da Gandelsonas e Agrest durante il 1972 e il 1973²⁴³. Nell'ambito dello strutturalismo, così come viene definendosi a partire dal 1967²⁴⁴, Gandelsonas critica la teoria di Eisenman come *ideologica*, tacciata di essere un contributo nella continuazione della tradizione ideologica occidentale. Agrest e Gandelsonas definiscono queste critiche basando la loro posizione teorica sugli sviluppi dello strutturalismo francese successivo alle critiche di Barthes allo strutturalismo stesso, già contenute nella Prefazione di *S/Z* e rivolte soprattutto alla sua potenzialità di descrivere scientificamente la realtà, oltre che per contrastare la critica marxista di Henri Lefebvre²⁴⁵ sull'eccesso di importanza che aveva assunto lo strutturalismo nel panorama culturale degli anni sessanta.

Nelle argomentazioni di Agrest e Gandelsonas sono presenti numerose nozioni di derivazione direttamente filosofica: concetti tipici di Julia Kristeva²⁴⁶ e di Jacques Derrida, come la produzione di senso in contrapposizione al consumo di senso nell'ottica del superamento dell'ideologia, la considerazione che la semioti-

«Semiotica», n. 3, 1973, pp. 252-271.

²⁴³ Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *architecture, ARCHITECTURE* [in cui il secondo termine è il testo come produzione di conoscenza critica “deconstructive” del “architecture as historically defined class ideology”, non come produzione di un codice ma rivolto “at the deconstruction of the ‘oppositions’ created by the system”], scritto nel 1970 e pubblicato in spagnolo nel 1972, in francese nel 1976 e in inglese in *Agrest and Gandelsonas: Works*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1995, pp. 285-287; Diana Agrest, *Towards a Theory of Production of Sense*, in Stanford Anderson (a cura di), *On Streets*, MIT Press, Cambridge, MA 1978; Mario Gandelsonas, *Semiotics as a Tool for Theoretical Development*, in Wolfgang Preisner (a cura di), *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA 1973, pp. 324-329; Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work*, in «Oppositions», n. 1, 1973, pp. 93-100; Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Critical Remarks on Semiology and Architecture*, op. cit.

²⁴⁴ Si vedano, per una storia delle due fasi dello Strutturalismo, i due volumi di François Dosse: *Histoire du structuralisme. Tome I. Le champ du signe, 1945-1966*, Éditions La Découverte, Parigi 1991 e *Histoire du structuralisme. Tome II. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Éditions, op. cit. Il 1967 è peraltro un anno importante anche in Italia, con l'edizione italiana del *Cours* di de Saussure e con il numero 24 monografico de «Il Verri» dedicato allo strutturalismo linguistico.

²⁴⁵ In Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne – 2. Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, l'Arche Éditeur, Parigi 1961 (a solo titolo di esempio, a p. 36: «Si passa così dall'uso metodologicamente legittimo della «struttura» a uno strutturalismo dogmatico [...] La nozione di *totalità*, in particolare, contiene la possibilità di abusi dogmatici, dal momento in cui il teorico crede di possederla e di detenerla», e a p. 205: «Abbiamo già tentato di mostrare che lo strutturalismo sterilizza, ipertrofizzandola e ipostatizzandola, la struttura, strumento formale e nozione scientifica»); anche in *L'idéologie structuraliste*, Anthropos, Parigi 1971, e confermato in *De l'Etat – I. L'Etat dans le monde modern*, Union Générale d'Éditions, Parigi 1976 (a p. 152: «Lo strutturalismo costituiti in questo breve periodo (1960-1970), l'ideologia dominante: quella della classe dominante attraverso la mediazione dei tecnocrati e della tecnostuttura statale») [citazioni dalle rispettive edizioni italiane].

²⁴⁶ Julia Kristeva è forse la rappresentante più peculiare di una certa semiologia tipicamente francese, condotta con gli strumenti della filosofia più che della linguistica.

ca sia critica tanto del suo oggetto di studio quanto di se stessa, l'ambizione di decostruire la filosofia fondata su un sistema di opposizioni, ma soprattutto vi si trova un forte inquadramento basato sulla distinzione tra le nozioni di *ideologia*²⁴⁷ e *teoria* di Althusser; tale distinzione è usata strumentalmente per criticare l'applicazione nello studio critico dell'architettura dei modelli in voga nella semiotica linguistica, precisando come possano invece essere utili in vista della formazione di una storia materialistica degli oggetti architettonici²⁴⁸.

Barthes sviluppa la teoria in cui definisce la lettura come il modo per il superamento del consumo ideologico del testo stesso già in *S/Z* e poi, più chiaramente, in *Il piacere del testo*; la lettura costituisce il momento per il superamento della resistenza che i significanti oppongono nel tradursi in significati, nel tentativo di mantenere un margine di autonomia al di fuori dalla significazione. Questo scarto nella dinamica della significazione costituisce il fondamento della ricerca che la Agrest conduce sulla strada come sistema di comunicazione²⁴⁹, un testo sul quale lavora dal 1968 al 1972²⁵⁰. In questo articolo la Agrest combina l'estensione della contrapposizione marxista tra i concetti di conoscenza e ideologia sviluppata da Althusser²⁵¹ con la distinzione di Julia Kristeva tra semiotica della comunicazione e *semanalisi*²⁵², nel tentativo di formulare un nuovo spazio della critica architettonica, alternativo agli altri modelli di applicazione della semiotica in architettura.

Sarà l'opposizione tra conoscenza (come prodotto della pratica teorica) e ideologia (come relazione sia allusiva che reale tra uomo e mondo)²⁵³ ad essere il fondamento degli sforzi critici di Agrest e Gandelsonas. Nei testi pubblicati negli anni settanta, sia quelli scritti individualmente che quelli scritti congiuntamente, scontate tutte le differenze d'impostazione teorico-filosofica di base esistenti tra

²⁴⁷ Per un confronto tra Althusser e Foucault condotto sul concetto di *ideologia*, si veda in Diego Melegari, *Due fratelli silenziosi. Althusser, Foucault al bivio dell'ideologia*, in «Scienza & Politica, per una storia delle dottrine», n. 50, 2014, pp. 137-159.

²⁴⁸ In particolare in Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Critical Remarks on Semiology and Architecture*, op. cit.

²⁴⁹ Diana Agrest, *Towards a Theory of Production of Sense*, op. cit.

²⁵⁰ Testo che, come scrive nelle note l'autrice, è basato sul precedente lavoro *La Structure Urbaine: Communication, Pratique, Apprentissage*, prodotto grazie a una *fellowship* del governo francese al *Centre de Recherche d'Urbanisme* di Parigi tra il 1967 e il 1968.

²⁵¹ Diana Agrest si riferisce in particolare al testo collettaneo curato nel 1967 da Louis Althusser ed Étienne Balibar, *Lire Le Capital*.

²⁵² Julia Kristeva, *Semeiotiké: ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978.

²⁵³ Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work*, op. cit.

loro, riformulano ripetutamente una precisa definizione del rapporto tra conoscenza e ideologia:

A questo punto si parla di *teoria* in senso stretto, contrapposta alla “teoria” adattativa, che noi chiamiamo *ideologia*. L'ideologia può essere considerata come un certo insieme di rappresentazioni e credenze religiose, morali, politiche ed estetiche che si riferiscono alla natura e alla società. L'ideologia ha la funzione sociale di mantenere la struttura globale della società inducendo gli uomini ad accettare nella loro coscienza il posto e il ruolo loro attribuiti da questa struttura. Allo stesso tempo funziona come un *ostacolo* alla reale conoscenza, prevenendo sia la costituzione della teoria che il suo sviluppo. La sua funzione non è quella di produrre conoscenza ma di mettersi attivamente contro tale produzione. L'ideologia in qualche modo illude la realtà, ma offre solo un'illusione di tale realtà²⁵⁴.

Definizione fondata sulla convizione di Althusser²⁵⁵ per cui anche l'umanesimo è un'ideologia senza un'autentica esistenza, che non vive nelle sue pratiche ma è un'immaginifica (ma comunque reale, anche in quanto produttrice di effetti) rappresentazione del rapporto che i soggetti istituiscono con le proprie condizioni di esistenza, nonostante non descriva le effettive condizioni di realtà.

Su questo punto teorico si consuma lo scontro politico, con tutte le sue implicazioni, tra il marxismo umanista-storicista (*à la* Argan) e il marxismo scientifico con implicazioni strutturaliste (*à la* Tafuri, basato sulla polemica di Althusser contro l'umanesimo socialista, soprattutto in funzione delle possibilità che apriva a un incontro con le istanze liberali. La rottura, datata 1845, tra un Marx prima maniera (cui si riferisce Argan), che Althusser vedeva ancora all'interno di un idealismo di derivazione feuerbachiana, con particolare riferimento alla sesta delle

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 94: «At this juncture one is concerned with theory in a strict sense, as opposed to the adaptive “theory,” which we call ideology. Ideology can be seen as a certain set of representations and beliefs – religious, moral, political, aesthetic – which refer to nature and society. Ideology has the social function of maintaining the global structure of society by inducing men to accept in their consciousness the place and role assigned to them by this structure. At the same time it work as an obstacle to real knowledge by preventing both the constitution of theory and its development. Its function is not to produce knowledge but to actively set itself against such production. Ideology in a way illudes to reality, but it only offers an illusion of this reality».

²⁵⁵ Louis Althusser, *Ideologia ed apparati ideologici di Stato*, in «Critica marxista», n. 5, 1970, pp. 23-65.

Tesi su Feuerbach ritenuta sostanzialmente borghese, e una fase più matura (cui si riferisce Tafuri) in cui Marx sostituisce tali concetti con altri più scientifici e materialistici storico-dialettici segna, quindi un'importante fase di passaggio. Da *Per Marx*:

Così, quando Marx, nella teoria della storia, sostituisce la vecchia coppia individui-essenza umana con concetti nuovi (come forza di produzione, rapporti di produzione, ecc.), in realtà propone al tempo stesso una nuova concezione della «filosofia». Sostituisce agli antichi postulati (empirismo-idealismo del soggetto, empirismo-idealismo dell'essenza) che sono alla base non soltanto dell'idealismo, ma anche del materialismo premarxista, un materialismo dialettico-storico della prassi²⁵⁶.

E ancora:

Per capire ciò che Marx apporta di radicalmente nuovo, bisogna dunque prendere coscienza non soltanto della novità dei concetti del materialismo storico, ma anche della profondità della rivoluzione teorica da essi implicata e annunciata. A questa sola condizione è possibile definire lo «statuto» dell'umanismo: rifiutando le sue pretese teoriche e riconoscendo la sua funzione pratica di *ideologia*. Per quel che concerne strettamente la teoria si può allora, e anzi si deve parlare apertamente di un *antiumanismo teorico* di Marx e vedere in questo *antiumanismo teorico* la condizione della possibilità assoluta (negativa) della conoscenza (positiva) del mondo umano stesso, e della sua trasformazione pratica²⁵⁷.

Secondo Althusser, in Marx il passaggio alla fase scientifica avviene con la rottura con ogni teoria che fondi la storia sull'uomo e porti alla

formazione di una teoria della storia e della politica fondata su concetti radicalmente nuovi, cioè su concetti quali: formazione sociale, forze produttive,

²⁵⁶ Louis Althusser, *Per Marx*, Mimesis, Milano/Udine 2008, p. 200.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 201.

rapporti di produzione, sovrastruttura, ideologie, determinazione specifica degli altri livelli, ecc.²⁵⁸.

L'unica possibilità di esistenza di un discorso al di fuori dell'ideologia è nel suo essere scientifico. È difficile, oggi, definire il carattere scientifico in questi termini, sia perché le posizioni di Althusser sono state ampiamente superate anche nell'ambito del pensiero marxista stesso, sia perché continuare a pensare una scienza senza soggetto, cioè a un fenomeno puro, è fuori della portata del discorso scientifico stesso; la sola possibilità consiste nel porlo in forma assiomatica in ambito sociale, quantomeno per mantenere la definizione di ideologia come *relazione del soggetto con le cose*.

Se le implicazioni in campo storiografico di questo passaggio, così particolarmente definito, saranno evidenti soprattutto nel Tafuri degli anni settanta, è proprio all'interno di questo paradigma filosofico che, per dimostrare quanto ci sia di caratteristico nella relazione dialettica tra teoria e ideologia, Agrest e Gandelsonas usano l'esempio dell'ideologia ufficiale della Chiesa Cattolica che, dopo la condanna, assimila la teoria di Copernico per riaccomodare la propria «struttura teorica»:

La teoria dell'ideologia, che originariamente si opponeva alla concezione copernicana, in fine l'assorbe per riassettare la struttura teorica. In questo processo di relazione dialettica tra teoria e ideologia bisogna distinguere due differenti fasi: la prima è quella della trasformazione produttiva, in cui l'ideologia viene inizialmente trasformata per fornire una base teorica; la seconda è quella della riproduzione metodologica, quando la teoria viene sviluppata come entità separata dall'ideologia. In questo senso, gli studi di Copernico corrispondono alla prima fase, in cui il lavoro teorico consiste essenzialmente nella sovversione di una determinata ideologia. In architettura dobbiamo ancora vedere un Copernico che introduca la prima fase della spiegazione teorica. Anzi, abbiamo appena cominciato a percepire la necessità di analizzare i rapporti tra teoria e ideologia²⁵⁹.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 198.

²⁵⁹ Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work*, op. cit., p. 95: «The theoretical ideology, which originally opposed the Copernican conception, finally absorber it to reaccomodate the theoretical structure. In this process of dialectical relationship between theory and ideology two different stages must be distinguished:

L'appropriazione di modelli teorici provenienti da altre discipline, che siano la matematica, la logica, la filosofia o la semiotica, sono interpretati come un caso di «consumo ideologico» all'interno della disciplina, cioè come ostacoli allo sviluppo di una vera «teoria dell'architettura». Con Althusser anche qui, alla critica all'ideologia e al suo carattere anche consolatorio, si aggiunge quella alla dialettica e alla sua natura finalistica e lineare, sottoposta allo stesso tipo di critica: i discorsi generati da questi apporti danno luogo esclusivamente alla perpetuazione delle nozioni ideologiche, che pur pretendendo lo status di teoria, di fatto consolidano le distinzioni tra tali discipline e l'architettura. Specularmente, se la teoria è finalizzata al sovvertimento dell'«ideologia dell'architettura», in particolare nella forma di quel funzionalismo che crede in una naturale relazione tra forma e funzione²⁶⁰, è dunque (scientificamente) necessario compiere preliminarmente una distinzione tra il «sistema dell'architettura» (formato da tre distinti sistemi: il *sistema delle parole*, che comprende tutti i discorsi, il *sistema degli oggetti*, cioè le strutture costruite e il *sistema della notazione*, che comprende i segni grafici come elementi di un linguaggio) e la «teoria dell'architettura».

Al fine di estendere alla semotica la critica al consumo ideologico²⁶¹, Agrest e Gandelsonas avevano preso come obiettivo critico due testi, *Semiologia e architettura* di Jencks²⁶² e *La «Dimension Amoureuse» in architettura* di Baird²⁶³, in cui elencano quelli che secondo loro sono i quattro errori teorici principali:

«l'applicazione meccanica o il recepimento di concetti linguistici nel campo dell'architettura», «l'errore dovuto all'uso di modelli teorici parziali»,

the first is that of productive transformation, when the ideology is initially transformed to provide a theoretical basis; the second is that of methodological reproduction, when the theory is developed as an entity separated from ideology. In this sense, Copernicus' studies correspond to the first stage, where the theoretical work consists essentially in the subversion of a given ideology. In architecture, we have yet to see a Copernicus to introduce the first stage of theoretical explanation. Indeed we have only recently begun to perceive the need to analyze the relationships between theory and ideology».

²⁶⁰ Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Critical Remarks on Semiology and Architecture*, op. cit.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Charles Jencks, *Semiology and Architecture*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, op. cit., pp. 11-26, edizione italiana: *Semiologia in architettura*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, op. cit., pp. 154-173.

²⁶³ George Baird, *'La Dimension Amoureuse' in Architecture*, op. cit.

«certe “incomprensioni”», «il mancato riconoscimento della distinzione tra diversi sistemi teorici a cui le nozioni che sono utilizzati appartengono»²⁶⁴.

Se la semiologia, da de Saussure in poi, studia la significazione e non la comunicazione, Jencks e Baird compiono un primo errore di definizione del campo stesso delle loro analisi, confondendo i due piani; la prima analizza i segni, «la loro natura e struttura»²⁶⁵, mentre la seconda analizza «l'uso e gli effetti dei segni»²⁶⁶. Un secondo errore è costituito dall'uso deterministico e parziale della coppia *langue/parole*, di cui Jencks e Baird sembrano non considerare il valore delle nozioni di «arbitrariness»²⁶⁷ e «value»²⁶⁸; in particolare è proprio la «arbitrariness»²⁶⁹ a interrompere quel nesso logico tra forma e funzione che costituisce un bersaglio critico primario; inoltre, il concetto di «value» è fondato su ipotesi che bisogna pur riconoscere, nella forma di modelli semiotici che offrano un approccio agli studi urbani. «Lo studio dei codici ha molti aspetti e ci sono fondamentalmente due modi in cui può essere affrontato»²⁷⁰: uno è basato su uno schema statico («Da una parte possiamo analizzare il codice come una struttura statica»²⁷¹), che chiamano «Signification I», il secondo è, al contrario, basato su uno

²⁶⁴ Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Critical Remarks on Semiology and Architecture*, op. cit., p. 254: «mechanical application or transposition of linguistic concepts to the field of architecture», «the mistake due to the use of partial theoretical models», «certain ‘misunderstandings’», «the failure to recognize the distinction between different theoretical systems to which the notions that are used belong».

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 255.

²⁶⁶ *Ivi.*

²⁶⁷ Concetto affrontato nello stesso anno anche in *Semiotics as a Tool for Theoretical Development*, op. cit.: «In my opinion, in the first step of a theoretical development in architecture we must use semiotic concepts as “negative” conceptual tools; that is, semiotic concepts should be used for a critique of architecture as an ideology. As an example of this critical work we will refer to the important semiotic concept of “arbitrariness,” which in my approach has the role of beginning the transformation of architectural ideology. We must remember that in Saussure’s procedure this concept has a similar role, as a tool to oppose and criticize the ideological conception of language as representation. This thesis of arbitrariness enables Saussure to do away with the representative thesis about the nature of language», pp. 327-328.

²⁶⁸ *Ibid.*, pp. 256-258.

²⁶⁹ «The ideological perspective taken by the authors of *Meaning in Architecture* makes it impossible for them to understand the major importance of this concept, arbitrariness, which enables comprehension of the cultural-ideological (nonnatural) character of objects as significant systems», *Ibid.*, p. 257. *Arbitrariness* sarà un concetto fondamentale in tutta l'opera di Eisenman, in modo più evidente in alcuni progetti degli anni novanta, come nel progetto per il *biozentrum* di Francoforte.

²⁷⁰ Diana Agrest, *Towards a Theory of Production of Sense*, op. cit., p. 219: «The study of codes has many sides and there are basically two ways in which it can be approached».

²⁷¹ *Ivi.*: «On one hand we may analyze the code as a static structure».

schema dinamico, «Signification II» («Il secondo tipo di analisi, che costituisce una seconda tappa, è la nostra preoccupazione principale»²⁷²). Il primo approccio consiste nel trattare la significazione come un codice strutturato in cui solo successivamente si studiano le differenze tra tali strutture codificate come variazioni nel sistema di combinazioni, mentre il secondo approccio prevede di considerare tali strutture suscettibili di essere trasformate nella «produzione di significazione». La differenza è che nel primo caso, il segno ha un «valore di scambio»²⁷³ (definizione già usata da de Saussure con la sua metafora economicista, approccio che verrà criticato da Derrida, che ne mostrerà gli stretti confini ideologici). La seconda opzione, al contrario, valuta il «surplus di valore»²⁷⁴: un'interpretazione in chiave marxista, che prevede che al segno vengano applicate le stesse dinamiche di scambio e circolazione tipiche del valore e già integrata nella semiotica proprio da Derrida, per cui «a livello della società il linguaggio funziona come il denaro, che consente lo scambio di informazioni ma nasconde la produzione di senso»²⁷⁵, nello stesso modo in cui il surplus di valore «è nascosto dall'effetto della produzione, cioè dalla circolazione delle merci»²⁷⁶. È lo stesso Derrida a descrivere questa ambiguità della nozione di valore come una situazione aporetica:

L'intero dilemma con cui la semiotica dell'architettura ha a che fare oggi sembra essere in quest'area: se continuare a formalizzare l'architettura come un sistema semiotico dal punto di vista della comunicazione, oppure aprire all'interno del problema della comunicazione (che inevitabilmente costituisce l'intero problema sociale), una considerazione tutta diversa, che si riferisce alla *produzione di senso precedente al senso*²⁷⁷.

Paradossalmente in architettura il dilemma pare non essersi mai nemmeno posto se una semiotica del segno nel campo della comunicazione non è mai stata sviluppata: se lo schema statico, il primo scenario, considera l'oggetto architettonico esclusivamente come un insieme di funzioni che da solo sostiene l'ideologia architettonica fino a relegarla a un funzionalismo cieco: «trovare in una funzione

²⁷² *Ivi*: «The second kind of analysis, which constituted a second stage, is our prime concern».

²⁷³ *Ivi*.

²⁷⁴ *Ivi*.

²⁷⁵ Jacques Derrida, «Della grammatologia», Jaka Book, Milano 1968.

²⁷⁶ *Ibid*.

²⁷⁷ *Ibid*.

il significato di una forma»²⁷⁸. Per scardinare il determinismo di questa equazione funzionalista la Agrest propone di sviluppare un'originale produzione di significazione attraverso la seconda possibilità: «Nell'analisi teorica che propongo di sviluppare, nella prospettiva della produzione (la seconda opzione), la significazione non è considerata come ciò che la “cosa” comunica, ma come le letture che, all'interno di una certa cultura, possono essere da essa prodotte, le letture che questa cultura consente»²⁷⁹. Se si compara questa proposta con la posizione tipicamente post-strutturalista dell'esclusione del soggetto e della storia dalla sua critica, è evidente una profonda consonanza:

Quando la nozione di struttura viene applicata all'architettura, perpetua la nozione ideologica (etnocentrica) dell'architettura come pratica “universale” senza relazioni con le altre pratiche sociali. La storia dell'architettura come semplice diaconia (come trasformazione temporale di una struttura) non consente le differenze che separano i vari sistemi semiotici in una tipologia di strutturazione. La nozione di struttura, correlata come abbiamo visto alla funzione della comunicazione, potrebbe descrivere il sistema di significazione, ma non spiega i meccanismi di produzione di significazione²⁸⁰.

Sono quindi queste analisi a portare Agrest e Gandelsonas alla definizione di un sistema semiotico («Configuration – Delimitation») esclusivamente dedicato all'architettura, mantenendosi nella definizione di Althusser di *ideologia*, e impostando il loro sistema fuori dai limiti stessi del sistema ideologico dell'architettura, tradizionalmente basato sulle nozioni di funzione e di tipo: l'architettura come ideologia è un sistema chiuso («L'architettura ha sempre avuto

²⁷⁸ Diana Agrest, *Towards a Theory of Production of Sense*, op. cit., p. 217: «finding in a function the meaning of a form».

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 219: «In the theoretical analysis I propose to develop, in the perspective of production (the second option), signification is not thought of as what the “thing” communicates but as the readings that, within a given culture, may be produced out of it – the readings that this culture allows».

²⁸⁰ Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Critical Remarks on Semiology and Architecture*, op. cit., pp. 255-256: «When the notion of structure is applied to architecture it perpetuates the ideological (ethnocentric) notion of architecture as “universal” practice unrelated to other social practices. The history of architecture as a simple diachrony (as a temporal transformation of a structure) does not allow for the differences which separate the various semiotic systems into a typology of structuration. The notion of structure, related as we have seen to the function of communication, might describe the signification system but does not explain the mechanisms of production of signification».

un ruolo di “ideologizzazione” della scienza come mezzo per mantenere (riprodurre) l'ideologia borghese»²⁸¹, e ancora: «L'applicazione di modelli semiologici parziali a formazioni ideologiche inconciliabili (architettura) può solo RIPRODURRE l'ideologia»²⁸²), e sempre in prospettiva anti-funzionalista: «Il significato dell'oggetto architettonico non può essere spiegato da un rapporto univoco con quello che “rappresenta” (la funzione)»²⁸³.

Al contrario il sistema «Configuration – Delimitation» mantiene il valore multiplo e dialettico in ambito sociale dell'architettura, è una lettura aperta, infinita e plurale, che intende produrre conoscenza, «producendo conoscenze né in architettura né contro l'architettura, ma NELL'architettura»²⁸⁴, cioè oggetti, testi, progetti, così come articolare una critica che sciolga i limiti del sistema ideologico dell'architettura per come si è andata configurando negli ultimi secoli, dall'Umanesimo in poi²⁸⁵.

Se quindi lo sforzo si concentra in una formulazione teorica coerente con il pensiero della linguistica strutturalista tipicamente **barthesiana**, non mancano i riferimenti all'analisi che Kristeva compie sui testi poetici degli *Anagrammes* di de Saussure²⁸⁶; tale indagine permette a Gandelonas di suggerire la natura di altri tipi di significazione che indeboliscano i presupposti del rapporto tra il linguaggio e l'oggetto che non sia linguistico, che siano particolarmente efficaci in un'analisi

²⁸¹ *Ibid.*, p. 259: «Architecture has always had a role of 'ideologization' of science as a means of maintaining (reproducing) bourgeois ideology».

²⁸² *Ibid.*, p. 260: «The application of partial semiological models to unchallenged ideological formations (architecture) can only REPRODUCE ideology».

²⁸³ *Ibid.*, p. 259: «the signification of architectural object cannot be explained by a univocal relationship with what it 'represents' (the function)».

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 263: «producing knowledge neither in architecture nor against architecture, but ON architecture».

²⁸⁵ «Architectural theorist Mario Gandelonas helped to clarify these ideas by explaining that in classical architecture, from the Renaissance on, the definition of both subject and object was permitted by the idea of representation inherent in perspective. The invention of geometrical perspective allows “reality” to be seen as if through a window», in *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, op. cit., p. 89.

²⁸⁶ Michael Hays, *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press, Cambridge, MA 1998, p. 112: «Strongly marked by their experience of the Parisian intellectual scene around 1968, Mario Gandelonas and Diana Agrest were, the first architecture theorists to admit the French model of the intellectual engage with Italian semiotics and the American neo-avant-garde. In its post-Sartrean version, the radical intellectual can appreciate the art of the avant-garde (think of Julia Kristeva's work, much admired by Gandelonas), is anti-humanist and anti-empiricist (concerned to avoid any naivete about representations of an unconstructed “reality”), and often tries to effect a triple alliance with Marxism, psychoanalysis, and structuralist linguistics. The provenance of one such alliance is the work of Louis Althusser, to which Agrest and Gandelonas explicitly turn in “Semiotics and Architecture,” their critique of Charles Jencks and George Baird».

dell'architettura contemporanea:

Ferdinand de Saussure, il linguista, contribuisce alla comprensione di un'architettura, questo particolare modo di costruire un mondo artificiale inventato cinque secoli fa, nel Rinascimento; Ferdinand de Saussure, l'analista di anagrammi, ci aiuta a riconoscere un'altra architettura, che si è sviluppata fin dall'inizio del secolo e che probabilmente contiene le potenzialità e alcune delle idee necessarie per costruire il nostro mondo moderno²⁸⁷.

Su queste articolate e originali basi, nel febbraio del 1973 Gandelsonas affronta una seconda analisi critica del lavoro di Eisenman nel testo *Linguistics in Architecture*²⁸⁸, in cui conferma una volta di più la necessità della distinzione tra ideologia e teoria, facendone uno dei fondamenti del proprio orizzonte critico. Continuando nella critica al lavoro di Eisenman, in particolare in relazione alla questione dell'ideologia, scrive:

Diremo che ogni analisi dell'architettura che mostri la sua funzione di meccanismo che distorce e nasconde conoscenze sulla realtà – il mondo là fuori – dovrebbe anche essere considerata parte di questo secondo tipo di teoria [cioè l'“ideologia dell'architettura come parte di una cultura e di una società borghesi”]. Quindi, per distinguere tra un'ideologia dell'architettura e l'architettura (la teoria), bisogna definire il primo come oggetto di studio del secondo. Bisogna ammettere che nessuna teoria dell'architettura esiste. Pertanto, se si vuole analizzare il lavoro di Peter Eisenman, esso deve essere visto in un tale contesto ideologico²⁸⁹.

²⁸⁷ Mario Gandelsonas, *Linguistics, Poetics and Architectural Theory*, in «Semiotext(e)», n. 2, 1974, pp. 88-94: «Ferdinand de Saussure, the linguist, is contributing to the understanding of one architecture, this particular manner of building an artificial world invented five centuries ago, in the Renaissance; Ferdinand de Saussure the analyst of anagrammes, is helping us to recognized another architecture, which has been developing since the beginning of the century and probably contains the potential and some of the ideas necessary to build our modern world».

²⁸⁸ Mario Gandelsonas, *Linguistics in Architecture*, op. cit.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 19: «We will say that any analysis of architecture which shows its function as a mechanism which distorts and hides knowledge about reality – the world out there – should also be considered as part of this second type of theory [cioè la ‘architectural ideology as part of a bourgeois society and culture’]. Thus, in order to make a distinction between an architectural

Gandelsonas definisce il rapporto di continuità dell'opera di Eisenman con la tradizione architettonica così come si viene formando dall'Umanesimo; con questa impegnativa affermazione sostiene che, genericamente, è da quel momento che si inizia a dare particolare risalto alla dimensione semantica degli edifici, che continuano a contenere sia significati funzionali che espressivi. Una tradizione, secondo Gandelsonas, che ha sempre considerato l'aspetto sintattico come meno rilevante: esso non viene usato per il suo valore ma sempre nella funzione di addizione di ulteriori significati. In ambito contemporaneo l'esempio paradigmatico è Robert Venturi, accusato di limitarsi ad adattare il sistema architettonico tradizionale (nell'accezione di Gandelsonas) nei modi di un'effimera modifica della dimensione semantica operata sul piano dell'introduzione di forme e significati appartenenti alla cultura pop²⁹⁰. Eisenman, al contrario, paralizzando quella dimensione sintattica che manifesta in sé la dinamica generatrice di forme, mostra nel processo anche l'esaurirsi di ogni sua possibilità di variazione²⁹¹; è proprio questo momento di crisi a costituire un momento di possibile punto di partenza per la definizione di una teoria non-ideologica, come esito dell'indagine sui limiti stessi dell'ideologia architettonica occidentale, pur in rapporto alla natura esemplare del classico in architettura. Gandelsonas riassume la teoria di Eisenman con riferimento a *Notas sobre arquitectura conceptual*²⁹², il testo ancora inedito che Eisenman ha usato nel maggio 1972 alla conferenza di Castelldefels, in cui adotta tre concetti da Chomsky (creatività, intuizione e universale), definiti come ostacoli ideologici. Per Gandelsonas il concetto di creatività, ad esempio, non può avere in architettura lo stesso valore che ha in linguistica, dove è una caratteristica naturale, ma piuttosto un processo di natura sociale e culturale, in funzione del fatto che i meccanismi compositivi in campo architettonico non sono proprietà innate ma apprese come fenomeni culturali. Per Gandelsonas, la creatività in architettura è per sua natura diversa dalla creatività in linguistica, dato che la dimensione sintattica dell'architettura assolve una funzione più simile ai «meccanismi retorici del

ideology and Architecture (theory), one needs to define the former as the object of study of the latter. It must be accepted that no theory of architecture exists. Therefore, if one wants to analyse Peter Eisenman's work it must be seen in such an ideological context».

²⁹⁰ L'accusa principale, sempre sottesa, è che il significato in architettura sia sempre *rappresentativo*. Una possibile alternativa a tale schematizzazione può forse trovarsi nella definizione che Cassirer dà del linguaggio come di un medium tra l'esperienza e la sua oggettivizzazione, quindi non solo come di un mezzo di comunicazione.

²⁹¹ Mario Gandelsonas, *Linguistics in Architecture*, op. cit., p. 21.

²⁹² Peter Eisenman, *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, op. cit.

discorso letterario che a quelli della componente sintattica del linguaggio»²⁹³. Quindi la retorica in architettura è un fenomeno secondario, effetto di un'operazione condotta dai membri che si muovono all'interno di una comunità circoscritta di utilizzatori:

I teorici “ideologici” dell'architettura non hanno mai pensato l'architettura come retorica, ma solo in termini di creazione o di invenzione. Tuttavia, è possibile riconoscere in architettura un simile meccanismo retorico [...] come discorso costruito in un discorso. Il termine “casa”, ad esempio, ha un significato costante, mentre le case possono essere date in diverse forme. [...] La forma del significato di “casa” è trasformata, distribuita, combinata, fatta e smontata. [...] Il funzionamento dei due discorsi in architettura può essere considerato simile al loro funzionamento nella letteratura. Sono un prodotto di discorsi complementari ma contraddittori. Il primo, il significato funzionale, che non è cambiato durante la trasformazione di “casa”, è sempre una casa, assicura un primo e più evidente livello di comunicazione. Nel frattempo, il secondo significato, quello retorico, totalmente al di fuori del primo e in un certo senso autonomo da esso, coesiste con il primo senza distruggere il suo significato originale. Questo secondo significato rappresenta un aspetto di quello che chiamiamo la dimensione sintattica dell'architettura²⁹⁴.

Non hanno valore positivo nella costruzione di una teoria non-ideologica dell'architettura gli altri due concetti, intuizione e universale, compresi nel loro carattere ideologico. Ad esempio, se i termini dell'intuizione poetica di Eisenman sono tutti interni a una storia specifica («La concezione della “linearità” nell'opera di Eisenman ha più a che fare con la geometria euclidea e la fisica

²⁹³ Mario Gandelonas, *Linguistics in Architecture*, op. cit., p. 24.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 25: «Architectural ideological theorists never thought of architecture as rhetoric but in terms of creation or invention. However, it is possible to recognize in architecture a similar rhetorical mechanism [...] as a discourse built in a discourse. The term “house”, for instance, has a constant meaning, while houses may be given different forms. [...] The form of the house meaning is transformed, distributed, combined, done and undone. [...] The functioning of the two discourses in architecture can be considered similar to their functioning in literature. They are a product of complementary but contradictory discourses. The first one, the functional meaning, which is not changed during the process of the house is always a house – insures a first and more obvious level of communication. Meanwhile, the second meaning, the rhetorical, which is totally outside of the first and in a sense autonomous to it, coexists with the first without destroying its original meaning. This second meaning represents an aspect of what we call the syntactic dimension of architecture».

meccanica che con la topologia, la microfisica o la fisica nucleare»²⁹⁵, la struttura profonda di Eisenman è solo una tra le tante possibile strutture, forse anche più profonde:

Questa struttura profonda (con la “p” maiuscola) che funziona per mezzo di spostamenti e condensazioni è analoga al lavoro del sogno come spiegato da Freud²⁹⁶.

I due concetti di *sintassi* e *struttura profonda* dovranno quindi essere attentamente definiti nell'accezione di cui si intende fare uso, nel momento in cui dalla linguistica vengono trasferiti in architettura. Il concetto di universalità, invece, porta in sé un'accezione esclusivista nella narrazione storica che può far intuire una forma di priorità dell'architettura occidentale su altre culture.

Il risultato critico nell'architettura contemporanea di questo percorso di teorico di Agrest e Gandelsonas condotto in chiave strutturalista, con base althusseriana e con echi da Barthes e Kristeva, porta a considerare l'opera di Eisenman come un fenomeno da situare all'interno dell'ideologia architettonica occidentale, in possesso tuttavia della necessaria potenzialità per porsi definitivamente nel campo di una teoria non-ideologica.

Sarà poi lo svizzero Kurt Forster²⁹⁷ nel 1994, dopo la lunga esperienza come fondatore e direttore del Getty Center for the History of Art and the Humanities di Los Angeles, a proporre direttamente un'analogia tra lo stesso Eisenman con Althusser, soprattutto alla luce sia della relazione tra Derrida e Althusser stesso che del testo di Pierre Macherey *Pour une théorie de la production littéraire*²⁹⁸, in cui, affiancati alla polemica contro il New Criticism e alla lettura analitica del testo, si pone un metodo originale di intendere l'opera d'arte non più come quell'unità che falsamente si propone di essere, ma come un'ideologia da leggere

²⁹⁵ *Ivi*: « the conception of “linearity” in the work of Eisenman has more to do with Euclidean geometry and mechanical physics than with topology, microphysics or nuclear physics».

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 29: « This deep structure (with a capital D) which functions by means of displacements and condensations is analogous to the work of the dream as explained by Freud».

²⁹⁷ Kurt W. Forster, *Modernity versus Postmodernity in Peter Eisenman*, in Peter Eisenman, *Cities of Artificial Excavation*, Centre Canadien d'Architecture - Rizzoli International, New York, NY 1994, pp. 27-37.

²⁹⁸ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Parigi 1966.

in quanto assemblaggio di materiali diversi, anche nella loro essenza: fenomeni linguistici, sociali, ideologici, culturali uniti dalla forza dell'ideologia, nell'illusione che possano costituire un insieme organico.

Ma il manifesto teorico di Agrest e Gandelonas è il testo intitolato *architecture, ARCHITECTURE*²⁹⁹, forse la più radicale descrizione dell'ideologia architettonica degli anni settanta; gli obiettivi critici e il lessico di questo articolo definiscono la *architecture* come una pratica ideologica, costituita dalle sue figurazioni e la *ARCHITECTURE* come l'esperienza di ogni critica alla *architecture*.

ARCHITECTURE è un testo «parte del lavoro critico “decostruttivo” sull'architettura» (è la prima volta che compare il termine “decostruzione” nella critica dell'architettura) le cui funzioni sono

scoprire i meccanismi repressivi all'interno dell'architettura che oscurano le condizioni che determinano il discorso e la pratica architettonici [...] per produrre conoscenze sull'*architettura* come ideologia di una classe, storicamente definita³⁰⁰.

Affermazioni queste che necessitano di una ridefinizione del campo stesso dei loro soggetti:

Invece, dovrebbe essere stabilita un'altra distinzione: la pratica ideologica dell'architettura in riferimento ad un'ideologia globale dovrebbe essere distinta dalla pratica dell'Architettura, che costruisce una “zona analitica” in cui vengono criticati e radicalmente trasformati i sistemi retorici e ideologici dell'architettura³⁰¹.

²⁹⁹ Diana Agrest e Mario Gandelonas, *architecture, ARCHITECTURE*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 73-74; poi in *Agrest and Gandelonas: Works*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1995, pp. 285-287.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 285: «to unearth the repressive mechanisms within architecture that obscure the conditions that determine the architectural discourse and practice, [...] to produce knowledge on architecture as a historically defined class ideology».

³⁰¹ *Ibid.*, p. 286: «Instead, another distinction should be established: the ideological practice of architecture as it relates to an overall ideology should be distinguished from the practice of Ar-

Ciò che introduce questa nuova nozione di ARCHITECTURE è la possibilità di dare luogo a interpretazioni differenti e molteplici, in alternativa al consumo imposto come convenzionale e organico al sistema, e al di fuori da ogni dinamica di produzione codificata come ideologia³⁰², di cui, ad esempio, il funzionalismo è parte esso stesso come lettura ideologica: «Questa lettura dell'oggetto come legato a una funzione è uno dei meccanismi ideologici tipici nella nostra cultura»³⁰³, affermazione che viene giustificata citando Barthes: «Crediamo in un pratico mondo di usi e di funzioni, ma viviamo in un mondo di senso e di ragioni»³⁰⁴. Il funzionalismo, in quanto tale, è solo uno dei molteplici livelli in cui si organizza la disciplina, una maschera che nasconde la produzione di una specifica conoscenza:

L'architettura è quindi trasformata da maschera, che nasconde il vero funzionamento, in una pratica dell'Architettura come demistificazione, come produzione di una specifica conoscenza. Il compito dell'Architettura consiste nel chiarire il luogo dell'ideologia architettonica all'interno dell'ideologia generale, all'interno della storia, e quindi i suoi legami con un modo di produzione, con una classe sociale e con una determinata forma sociale³⁰⁵.

chitecture, which constructs an “analytical zone” where the rhetoric and ideological systems of architecture are criticized and radically transformed».

³⁰² «Deconstruction of the ‘oppositions’ created by the system», scrivono, in una frase che pare il vero manifesto della rivista dello IAUS.

³⁰³ *Ibid.*, p. 285: «This reading of object as linked to a function is one of the typical ideological mechanisms in our culture».

³⁰⁴ *Ivi*: «We believe in a practical world of uses, of functions, but we live in a world of sense, of reasons».

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 287: «Architecture is thus transformed from a mask that hides the real functioning into a practice of Architecture as demystification, as production of a specific knowledge. The task of Architecture consists in clarifying the place of architectural ideology within general ideology, within history, and thus its linkages with a mode of production, a social class, and a given social formation».

3.4 L'epilogo della Conceptual Architecture

La differenza fondamentale tra la tendenza cui ci richiamiamo e quella rappresentata per esempio oggi dagli americani dell'Advanced Studies di provenienza chomskyana è che noi siamo sempre rimasti centralmente preoccupati dal problema del significato, mentre gli americani si sono concentrati sui fatti puramente sintattici, nella speranza di fondare un linguaggio assolutamente formale dell'architettura³⁰⁶.

Tra il 1973 e il 1976 Eisenman ridefinisce il proprio discorso teorico, anche in funzione del rilievo che le critiche di Agrest e Gandelsonas vanno costituendo. Nonostante Eisenman non sia mai stato un materialista dialettico (quel materialismo che costituisce la base filosofica del marxismo, in cui la fase dialettica tra le hegeliane forze contraddittorie incessantemente muta il suo contenuto in qualcosa di diverso, contro ogni concezione metafisica della realtà), e tantomeno un materialista storico (inteso come applicazione del materialismo dialettico nella società e alla storia), presta particolare attenzione alle loro critiche, sia rispetto al contenuto teorico in generale che strutturalista in particolare. Anche in funzione degli scenari che esse aprono e dischiudono, progressivamente sostituisce nel suo processo sia critico che compositivo il tentativo di fondare la sua teoria sulla base della nozione di *struttura profonda* desunta da Chomsky, e rivolge la sua attenzione al concetto di archetipo, così come definito nella psicologia junghiana³⁰⁷.

³⁰⁶ Vittorio Gregotti, *Il linguaggio dell'architettura*, in, «Casabella», n. 429, 1977, pp. 28-30.

³⁰⁷ In quel periodo il suocero di Eisenman era il padre della prima moglie Elisabeth Henderson, uno psicoanalista junghiano, il che può forse spiegare la sua preferenza rispetto a Freud che era, almeno negli anni sessanta, con Marx e Nietzsche un autore centrale per lo strutturalismo francese. Eisenman giustifica la scelta in funzione del fatto che la teoria degli architetipi di Jung non è ascrivibile a forme di culturalismo. Si veda anche, al termine di questo paragrafo, l'intervista con Charles Jencks. Inoltre, nella già citata intervista on line con Carlos Brillembourg, Eisenman racconta: «After reading structuralism – Roland Barthes, Lévi-Strauss – I understood postmodernism as a linguistic project. Derrida's *Of Grammatology*, Deleuze, Lacan, and others were proposing an alternative to mainline modernism, to the existentialists – Sartre, Gide, the French philosophers who, after the war, were continuing another modernism. Between '76 and '78 I went into Jungian psychoanalysis, and Manfredo Tafuri wrote an essay called "The Meditations of Icarus" about a Peter Eisenman as Icarus, who flies too close to the sun; his wings melt, he falls to earth. In my own personal analysis, I realized that I wasn't in touch with reality. I wasn't grounded; that is, my work was never sited on the ground. The psychoanalysis certainly affected the work. Later projects involved sites, such as the Cannaregio Town Square project in Venice, which was in the

Eisenman segue le indicazioni di Agrest e Gandelsonas, in particolare della lettura che fanno delle interpretazioni della Kristeva, ciò che gli consente di rovesciare in modo spregiudicato i suoi interessi così lontani da istanze totalmente razionaliste, verso l'indagine dei contenuti nascosti dell'inconscio, questa volta celate nella (o dalla) ragione. Evidentemente stimolato dai puntuali rilievi di Gandelsonas, che descrivono il livello di confronto radicale (e immanente) presente nel suo lavoro sia teorico che professionale come paradigmatico delle stesse contraddizioni interne dell'architettura contemporanea, persegue comunque il suo interesse verso le questioni dell'autonomia della forma, ma in posizione critica nei confronti delle tendenze dominanti in quegli anni, con un accento retorico sempre più marcato.

Applicando una dinamica tipica del suo lavoro, Eisenman si appropria del concetto di ideologia e ne modifica il senso; convinto del carattere razionale della forma, mantiene comunque la sua posizione circa la necessità della presenza di un agone intellettuale nel quale generare, selezionare, sviluppare un'architettura critica, soprattutto nella considerazione polemica della tradizione tipicamente nord-americana che, da Johnson a Venturi a Rowe, tendeva a sminuire i contenuti utopici, etici, riformisti e rivoluzionari del Movimento Moderno.

Nell'articolo sugli Smithson del 1971, *A Review of Allison and Peter Smithson's Ordinarity and Light*, pur consapevole della natura obsoleta dei loro argomenti, Eisenman sostiene con una certa convinzione il loro libro *Ordinary and Light*:

Qualunque siano le loro carenze, i loro iconoclasmi, le loro mancanze nel costruire, queste sembrano poco importanti rispetto all'impatto della loro polemica e i loro progetti nella storia del secondo dopoguerra... Per me loro rappresentano l'essenza di ciò che è un architetto: un impegno verso una serie di idee – posizione filosofica – e un corpus di lavori che da queste idee sia generato, ne sia rappresentativo e che lo incarni³⁰⁸.

ground for the first time, but not in the way Christian Norberg-Schulz describes in *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1980) or the site-specific art projects like Smithson's and Heizer's. Trying to define the difference between architectural and sculptural site-specific projects became important in my work. Literally and metaphorically the work began to dig into the ground at the same time as I was digging into the ground of my unconscious. My *Cities of Artificial Excavation* project developed from this».

³⁰⁸ Peter Eisenman, *A Review of Allison and Peter Smithson's Ordinarity and Light*, in «Architectural Forum», n. 133, 1971, pp. 76-80: «Whatever their shortcomings; their iconoclasms;

È questo il senso che Eisenman accorda al concetto d'ideologia, concentrandosi sulla sua capacità di incarnare un conflitto, sociale, politico o anche solo formale; tale operazione è possibile solo grazie alla convinzione dell'importanza e della fecondità delle critiche di Gandelsonas. In qualche modo svuota il concetto d'ideologia del suo intrinseco valore negativo, in ciò sminuendolo e facendone qualcosa di radicalmente diverso; il motivo di questa nuova parziale accezione risiede essenzialmente nel fatto che nel suo concetto di dialettica è estranea ogni istanza marxista, com'è evidente nel secondo articolo che dedica agli Smithson, *From Golden Lane to Robin Hood Gardens; or if You Follow the Yellow Brick Road, it May not Lead to Golder's Green* del 1972:

Il farsi dell'architettura può essere considerato come una continua dialettica tra idee e forme. Alcune idee e metafore hanno il potere di suggerire la forma degli edifici. Altrettanto certi edifici, in virtù della loro forma, possono implicare un uso e persino suggerire un modo di vivere. L'uno e l'altro sono né più né meno architettura. Entrambi sono rari. Sono state costruite pochissime idee; pochi edifici sono nient'altro che l'ultima moda nel dare della forma. È strano che la Gran Bretagna abbia potuto produrre nella stessa generazione architetti che potrebbero essere considerati esemplari di questi due atteggiamenti³⁰⁹.

their deficiencies in building – these seem minor when compared to the impact of their polemic and their projects on the history of post-World War II... For me they represent the essence of what it is to be an architect: a commitment to a set of ideas – philosophical position – and a body of work generated by, representative of, and embodying these ideas» [peraltro una meravigliosa definizione della professione].

³⁰⁹ Peter Eisenman, *From Golden Lane to Robin Hood Gardens; or if You Follow the Yellow Brick Road, it May not Lead to Golder's Green*, in «Architectural Design», n. 9, 1972, pp. 557-573, 588-592; ripubblicato con l'aggiunta di paragrafi mancanti in «Oppositions», n. 1, 1973, pp. 27-56. In quest'articolo egli afferma come la maggior parte degli edifici siano semplicemente l'ultimo esito di un processo formalista. Eisenman utilizza Alison e Peter Smithson e il loro progetto *Robin Hood Garden* come un precedente per dimostrare l'esistenza di un procedimento dialettico tra idea e forma, con particolare riferimento alla relazione tra le intenzioni degli Smithson e l'effetto concreto del progetto: «The making of architecture can be said to be a continuing dialectic between ideas and forms. Certain ideas and metaphors have the power to suggest buildings. Equally certain buildings, by virtue of their form, can imply a use and even suggest a way of life. Each is no more or no less architecture. Both are rare. Few ideas have been built; few buildings are anything other than the latest mode in shape making. It is unusual that Britain should have produced within the same generation architects who might be considered exemplary of these two attitudes».

Un secondo effetto dell'influenza della critica post-strutturalista di Gandelsonas su Eisenman è prettamente teorico ed è riscontrabile nella ulteriore revisione che prepara (per la conferenza della EDRA che si tiene nell'aprile del 1973 presso il College of Architecture del Virginia Polytechnic Institute and State University) di *Notes on Conceptual Architecture*, in particolare lavorando sulla seconda versione, quella che aveva preparato per la conferenza di Castelldefels³¹⁰ del 1972, dove descrive l'analogia tra la teoria dell'architettura concettuale e il suo modello:

Se le classificazioni di Chomsky non sono direttamente analoghe, è soprattutto perché non sono indirizzate ad un simile problema, anche se Chomsky stesso suggerisce che la sua classificazione sarebbe potenzialmente utile per lo studio di ambienti tridimensionali³¹¹.

Non è possibile quindi, secondo Eisenman, tradurre direttamente ad uso della disciplina architettonica le teorie di Chomsky, ma sarà necessario apportare tutte quelle modifiche e adattamenti richiesti a una teoria linguistica, consapevolezza che Eisenman elabora a partire dalle critiche che riceverà da Juan Pablo Bonta nel dibattito che segue la presentazione del suo intervento, circostanziate e concentrate proprio sulla fondatezza epistemologica di un eventuale utilizzo delle nozioni di Chomsky in ambito architettonico³¹². Queste analisi lo costringeranno a

³¹⁰ Peter Eisenman, *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, op. cit.

³¹¹ Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture II: Double Deep Structure*, in versione dattiloscritta presso CCA; si veda in Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 668: «If Chomsky's classifications are not directly analogous it is primarily because they are not being addressed to a similar problem, even though Chomsky himself suggests his classification would be potentially useful for the study of three-dimensional environments».

³¹² In Tomás Llorens (a cura di), *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Simposio de Castelldefels*, op. cit. A p. 230, Bonta dice a Eisenman: «El uso que Eisenman hace de Chomsky me parece bastante especial. Creo que ha tomado la gramática de Chomsky solamente como una analogía útil en un primer paso para producir cosas que son válidas en sí mismas, sin que el lector de Eisenman tenga que pasar por la gimnasia de entender a Chomsky. Y si éste es el caso, sería un buen ejemplo de un modo diferente de usar la teoría lingüística, que hasta ahora no ha sido ejemplificada en este symposium. Trataré de aclarar las dos posiciones posibles a este respecto. Una consistiría en decir que la teoría lingüística o semiología ha de lograr un nivel de generalidad suficientemente amplio como para ser aplicada a cuestiones de diseño, sin perder la coherencia interna del sistema lingüístico. Esto significa un esfuerzo terrible con respecto al trabajo original de Chomsky, si no ha de ser malentendido. Y diría que algunas veces el esfuerzo que hacemos es mucho mayor que el beneficio que obtenemos. Pero me parece que Eisenman ha hecho algo diferente (en la medida en que no parece preocupado por el hecho de ser aceptado como discípulo de Chom-

riformulare il testo che invia a Barcellona nei mesi successivi al simposio per la pubblicazione degli atti, pubblicati in spagnolo nel 1974³¹³; con molta circospezione qui Eisenman delimita le concordanze con la teoria di Chomsky che, scrive, «semplicemente fornisce un modello per descrivere alcune condizioni e qualità dello spazio architettonico, e che tali condizioni e qualità esistono solo come una descrizione strutturale, poiché sono il risultato dell'applicazione di regole di trasformazione»³¹⁴.

Con queste premesse Gandelsonas si appresta a pubblicare, nel febbraio del 1973, una critica ideologica di Eisenman, in cui difende la versione di struttura profonda che Eisenman usa nel radicalizzare le sue opinioni nel testo per Barcellona rispetto alla seconda versione presentata all'EDRA. Se sostiene più chiaramente la sua contrarietà a generiche applicazioni in architettura³¹⁵ della linguistica, della semiologia, dalla comunicazione, definisce i suoi obiettivi fondamentali in una tensione teorica concentrata sulla sintattica, al fine di eliminare ogni implicazione semantica e nell'indicare che ogni ambiente costruito è fondato su una struttura concettuale razionale piuttosto che derivante dall'esperienza, chiudendo così ogni possibile rapporto con la fenomenologia. Chiama questa struttura concettuale, di nuovo, *struttura profonda*, ma senza più invocare Chomsky. Abbandonando quindi l'analogia linguistica, Eisenman fa riferimento solo a quel *concettuale* già presente in ambito artistico. Il suo scopo è, quindi, di esplorare i modi per inserire nello spazio reale quella che nomina come *struttura intenzionale virtuale*. Infine, e nonostante gli sforzi nella definizione di questo nuovo contesto, sarà comunque l'ultima volta che usa il concetto di struttura profonda.

L'abbandono del concetto di struttura profonda sarà tuttavia parziale dato che, anche dopo avere definitivamente abbandonato l'idea di fondare la sua teoria sulla linguistica di Chomsky, persisterà in Eisenman un certo uso della terminologia che aveva sviluppato per discutere della forma architettonica dall'inizio degli anni sessanta e che usa fin dal 1969 per le sue lezioni presso la Cooper Union. Le

sky)».

³¹³ Tomás Llorens (a cura di), *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Simposio de Castelldefels*, op. cit.

³¹⁴ Peter Eisenman, *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, op. cit., p. 222: «es que constituye simplemente un modelo para describir ciertas condiciones y cualidades del espacio arquitectónico, y que esas condiciones y cualidades sólo existen como una descripción estructural por cuanto son el resultado de aplicar reglas de transformación».

³¹⁵ Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture II A*, in Wolfgang F. Preiser (a cura di), *Environmental Design Research*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA 1973, vol. II, pp. 319-323.

continue letture in ambito linguistico porteranno al progetto di pubblicare un libro, che avrebbe dovuto intitolarsi *The Destruction of the Box*, sul significato formale di alcune opere scelte di Luigi Moretti, Paul Rudolph e James Stirling, di cui però solo un capitolo sarà edito, sotto forma di articolo dal titolo *Real and English, The Destruction of the Box I*, per «Oppositions» n. 4³¹⁶. Qui sviluppa un altro tema di natura strutturalista nell'analisi critica del *Leicester University Engineering Building* di James Stirling, in cui conferma la sua ipotesi sulla necessità di un contenuto polemico-dialettico sia nella critica che nel progetto, tanto da affermare come la qualità di un edificio risieda proprio in questo stesso contenuto polemico. In un approccio evidentemente basato sulla teoria di Barthes sulla dinamica di scomposizione e ricomposizione di un testo come costituzione di un altro testo critico³¹⁷ e con evidenti riferimenti al discorso di Gandelsonas, Eisenman precisa come la natura polemica del progetto di Stirling risieda proprio nel fatto che la sua iconografia autoreferenziale non è altro che un commento ad altri simili sistemi di significazione. Se da un lato l'edificio potrebbe essere descritto come eclettico, esso non deve per questo motivo essere condannato, dato che l'uso che Stirling fa dell'eclettismo stesso non solo ha rivelato la difficile situazione dell'architettura moderna, ma è allo stesso tempo una possibile alternativa (il riferimento polemico qui è principalmente Venturi³¹⁸, e il suo «livello molto semplice, esemplare di tale atteggiamento»³¹⁹, che semplicemente travisa in chiave pop il contenuto iconico della forma) e soprattutto che «ora è possibile prendere un repertorio eclettico e invertirlo»³²⁰, essendo il progetto per Leicester una reazione di Stirling al Movimento Moderno in generale e a Le Corbusier in particolare (intenzione peraltro negata da Stirling):

³¹⁶ Peter Eisenman, *Real and English: The Destruction of the Box I*, op. cit., pp. 6-34.

³¹⁷ Roland Barthes, *L'activité structuraliste*, in «Lettres nouvelles» n. 32, 1963, pp. 71-81.

³¹⁸ Rowe influenza Eisenman nell'interesse verso l'opposizione tra Nolli e Piranesi nella descrizione della pianta di Roma, nell'accezione della nota dialettica tra figura e sfondo; tale fase definisce chiaramente l'origine di molte delle preoccupazioni di Eisenman circa i temi di processo e forma, anche in chiave negativa, come quando si avventura nella negazione di tali differenze per dimostrare la propria tesi a spese di quella di Rowe. Su questa specifica accezione del *negativo*, però, Eisenman riconosce che «at the same time, as Massimo Cacciari points out, it is problematic to act as a negative agent in architecture. According to Cacciari, the negative as a realized or fulfilled nihilism is not possible in architecture because architecture is ultimately a productive discourse», in *Diagram Diaries*, op. cit., p. 214 (citato anche da Rafael Moneo in *Inquietudine teorica e strategia progettuale*, Mondadori Electa, Milano p. 165).

³¹⁹ Peter Eisenman, *Real and English: The Destruction of the Box I*, op. cit., p. 7: «very simple level exemplary of such an attitude».

³²⁰ *Ivi*: «now is possible to take an eclectic repertoire and invert it».

Data la polemica iconografia del Movimento Moderno, oggi è possibile realizzare un monumento disegnando con questi stessi riferimenti iconici e pervertendoli, in modo da rendere l'idea del monumento polemica. [...] Il nocciolo dell'argomentazione che segue sarà che il Leicester Engineering Building invoca un simile intenzione critica, e quindi polemica, come la si trova in Venturi, ma che lo fa in un modo diverso e forse meno tradizionale, distorcendo la forma della struttura iconica in modo opposto alla corruzione della forma del contenuto iconico come avviene in Venturi. Sarà qui affermato che Stirling ha prodotto questo edificio come una reazione molto definita, seppur non consapevole, al Movimento Moderno, e particolarmente a Le Corbusier. Nella sua necessità di ripulire il suo "territorio", Stirling ha dovuto affrontare non solo Le Corbusier ma anche l'interpretazione di Le Corbusier fornita dal suo stesso mentore, Colin Rowe; e li voleva affrontare nel loro campo, cioè nel piano verticale³²¹.

Questo testo, che Frampton nella sua introduzione³²² definisce come un'attenta analisi di sintassi architettonica, è per Eisenman un ulteriore passo avanti nell'interpretazione del significato che le possibili manipolazioni operabili sulla forma offrono. L'incessante impegno ermeneutico sulla Casa del Fascio di Terragni, ad esempio, costituisce un lavoro condotto nello stesso modo, in cui l'edificio di Terragni viene usato come un vero e proprio oggetto sacrificale, da usare come sostituto del proprio lavoro per proiettarvi una personale visione dell'architettura.

L'ultimo passo verso un definitivo oltrepassamento di questa fase in cui lo strutturalismo offre a Eisenman strumenti interpretativi formali avviene nel febbraio del 1974 con la pubblicazione del breve testo *Conceptual Architecture: From the Perception of Form to its Hidden Meaning*³²³, in cui sostiene una posizione fi-

³²¹ *Ivi*: «Given the polemical iconography of the Modern movement, it is possible to make a monument today by drawing on these iconic references and perverting them, thus in a sens making the idea, monument, polemical. [...] The thrust of the argument below will be that the Leicester Engineering Building invokes a similar critical and thus, polemical, intention as Venturi, but does so in a different and perhaps less traditional manner – by distorting the form of the iconic structure as opposed to perverting the form of the iconic content, as is the case with Venturi. It will be argued here that Stirling produced this building as a very definer though less-than-conscious reaction to the mainstream Modern Movement and particular to Le Corbusier. In his need to clear a kind of "turf" for himself, Stirling had to take on not only Le Corbusier but also the received interpretation of Le Corbusier provided by Stirling's own tutor, Colin Rowe; and he wanted to take them on, on their own ground – that is, in the vertical plane».

³²² Kenneth Frampton, *Introduction*, in «Oppositions», n. 4, 1974, p. 5.

³²³ Peter Eisenman, *Conceptual Architecture. From the Perception of Form to its Hidden Meanings*, testo/manifesto, pressoché ignoto, contenuto nel catalogo (a cura di Achille Bonito Oli-

no ad allora eccentrica rispetto ai suoi interessi, definendo il concetto di forma come il risultato di un insieme di relazioni (che definisce «archetipiche») che influenzano le nostre sensibilità in rapporto all'ambiente. Nonostante l'evidente (e anche un po' provocatorio) cambio di tono, questa è l'ultima occasione in cui parla di architettura concettuale; una chiusura simbolica, in qualche modo anche inconscia, dove forse non a caso parla del valore degli archetipi nello sviluppo di una teoria razionale della forma.

Tre mesi dopo, nel maggio del 1974, in *House III: To Adolf Loos and Bertolt Brecht*³²⁴ Eisenman definisce più chiaramente l'inizio di un nuovo ciclo nel suo lavoro, al di fuori da ogni riferimento alle strutture linguistiche, intenzionali o inconsce che siano; nuovo ciclo che non sembra giungere casualmente, dopo che il mese precedente aveva incontrato per la prima volta Tafuri allo IAUS. Mentre pubblica questo articolo su *House III*, partecipa all'ultimo incontro dei CASE, organizzato presso la UCLA School of Architecture, dove tiene lezioni sulle intenzioni formali dei suoi progetti futuri³²⁵; la bozza di questo confronto inedito, inti-

va, Paolo Berretto, Giuseppe Bartolucci, Alessandro Mendini e Umberto Eco) della mostra *Contemporanea. Incontri internazionali d'arte*, tenuta a Villa Borghese a Roma, dal 30 novembre 1973 al 28 febbraio 1974, edizioni Centro Di, Firenze. La mostra fu allestita da Piero Sartogo nel nuovo parcheggio di Villa Borghese progettato da Luigi Moretti (1966-1972), organizzata in sei sezioni, tra cui quella dedicata a *Architettura e Design* curata da Alessandro Mendini. Nella sezione *Arti Visive* il curatore Achille Bonito Oliva metteva a confronto le avanguardie dividendole in due categorie, una dal carattere ideologico e una razionale, paragone che diventerà il tema del suo testo *Le avanguardie divise. Europa/America*; divisione per continenti così significativa che sarà la stessa della mostra collaterale che Gregotti curerà per la XXXVII Biennale d'arte di Venezia del 1976, *Europa-America. Centro storico-suburbio*. Ciò a verifica, anche per questa tesi, della centralità del confronto su base intellettuale della produzione artistica tra Europa e Stati Uniti nel cuore degli anni settanta; si veda *Infra* il § 4.6.

³²⁴ Peter Eisenman, *House III: to Adolf Loos and Bertolt Brecht*, in «Progressive Architecture», n. 5, 1974, p. 92.

³²⁵ La cronologia dei progetti di Eisenman fino al maggio del 1974 è: [1] *Barenholtz Pavillion* o *House I* (1967-68), estensione di un edificio esistente a Princeton, NJ, è l'unica delle Houses ad essere oggi nelle condizioni originarie; [2] *Falk House* o *House II* (1969-70), costruita per Florence e Richard Falk, Hardwick, VT (durante la fase di costruzione i Falk presero un anno sabbatico e si trasferirono in California, lasciando Eisenman da solo a finire i lavori; tornati, rimasero così delusi del risultato che presero un altro architetto per finire i lavori, e infine la misero in vendita appena realizzata); [3] *Miller House* o *House III* (1969-71) a Lakeville, CT (demolita attorno al 1993); [4] *House IV* (1970-73), un progetto per sé e la sua famiglia a Falls Village, CT, mai realizzato; [5] *House V*, un progetto iniziato nel 1971 ma mai completamente sviluppato; [6] l'incarico del 1972 per il progetto della *Frank House* o *House VI*, a Cornwall, CT, per Suzanne (ricercatrice presso IAUS dal 1970 al 1982 e autrice di *Iaus. An Insider's Memoir* del 2010) e Dick Frank (fotografo dei modelli di Eisenman), completata nel 1976, ha subito tre importanti ristrutturazioni); [7] i pochi schizzi del progetto per la *House VII*; [8] l'avvio del progetto per *House VIII* nella primavera del 1974 che [9] successivamente verrà rinominata *House X*, a Bloomfield Hills, MI, per la famiglia Aronoff, il cui progetto finisce nel 1975 (la costruzione verrà prima rimandata di qualche mese a causa del suo viaggio in Europa e della sua presenza alla Biennale di Venezia e poi definiti-

tolato *The Fragmented Object – Program for a House – House VIII*, rivela il tentativo di neutralizzare i contenuti iconico/semantici dell'architettura attraverso l'escamotage di progettare un edificio che procuri falsi indizi circa la sua struttura sia concettuale che fisica, prevedendo una doppia struttura di travi e pilastri, alcuni dei quali senza funzione strutturale:

Credo che ci sia qualcosa che renda una configurazione migliore di un'altra, ed è che i rapporti prodotti, pur non offrendo un senso iconico, forniscono un'esperienza sensuale o somatica molto forte a partire da un quadro concettuale. [...] Uno dei problemi con House VI è che è una serie di frammenti. Ma, in se stessi, sono frammenti che si possono fisicamente mettere insieme per intero. [...] Ora... qual è il prossimo passo in cui non c'è contenuto iconico?

Come è possibile frammentare ulteriormente gli oggetti in modo da fargli perdere la loro qualità come immagini conosciute o intere (la frammentazione è una strategia per rompere le immagini intere così come le conosciamo) e, al tempo stesso, produrre una struttura non-iconica di relazioni che abbia una possibilità di essere compreso (che in qualche modo si riferisce ad una capacità concettuale), e che questa comprensione produca un quadro concettuale che consenta un'esperienza somatica nello spazio che non derivi direttamente dall'esperienza individuale della geometria fisica di quello spazio, ma che anche modifichi tale esperienza?

[...] Quello che faccio è una frammentazione concettuale. Se uno sta tentando una frammentazione concettuale [...] allora può essere possibile avere degli

vamente annullata con il ritiro dell'incarico da parte del committente); e infine [10] il progetto del 1978 per *House XI*, la villa per Kurt Forster a Palo Alto, CA (si veda in Susanna Piscicella, 2014), una sorta di nastro di Möbius riprodotto poi nel progetto per Cannaregio del 1978-79; non esisite una *House IX*, seguono gli ultimi due esperimenti progettuali con la *House El Even Odd* del 1980 e *Fin d'Ou T Hou S* del 1981 che, come nota Jeffrey Kipnis, già nel nome apre «il gioco infinito delle letture». Questo l'ultimo commento di Eisenman su quell'esperienza in un'intervista con Iman Ansari per «The Architectural Review» nel 2014: «So I achieved what I wanted to achieve, which was to lessen the difference between the built form and the model. I was always trying to say 'built model' as the conceptual reality of architecture. So when you see these houses and you visit them you realise that they were very didactic and very important exercises – each one had a different thematic – but they were concerned not with meaning in the social sense of the word or the cultural sense, but in the 'architectural meaning'». Daniel Sherer scrive che «In Eisenman il lavoro interno sul linguaggio trasforma il processo autonomo architettonico in mera tautologia geometrica. Più tardi, per Tafuri, nel testo critico sul 'volo di Icaro', Eisenman oltrepassa il gioco autoreferenziale solo per evocare una sintassi in cui il sapere architettonico, assorbito di segni ambigui e vuoti, preleva ogni riferimento esistenziale tranne la morte. Citando Benjamin sulla "*facies destruens*" – l'atto di distruzione che è nuova creazione – Tafuri spiega come queste case oltrepassano un rito purificatorio per diventare un lavoro di esaurimento» (in Luca Monica, *La critica operativa e l'architettura*, Edizioni Unicopli, Milano 2002, p. 114).

interi percettivi (in se stesse le percezioni non possono produrre frammentazioni concettuali). [...] Il percepito può essere intero, il concetto è frammentato, e quindi ciò conduce ad una concezione frammentata. [...] so cosa voglio fare, ho il programma in mente, non ho immagini che lo abbiano disattivato, riprenderò ora i disegni e vedrò dove sono³²⁶.

I nuovi termini, come «frammentazione» e «esperienza somatica», descrivono come Eisenman sia ora direttamente ispirato dal libro di Rosalind Krauss su David Smith³²⁷. L'architettura concettuale definiva l'architettura stessa radicalmente come un sistema di segni che possono comunicare rapporti esclusivamente sintattici, nella loro trasparenza totale, fondata nella capacità innata della mente umana di capire le regole razionali dei solidi primari. Ma in seguito alle critiche di Agrest e Gandelsonas che ponevano sotto analisi sia queste stesse ipotesi che l'insieme del tortuoso e problematico percorso intellettuale che infine porta Eisenman fino a *House X*, ora il linguaggio compositivo di Eisenman è da inscrivere in un nuovo codice, ermetico e inaccessibile: esattamente il contrario di quanto affermato finora.

Jencks, in un'intervista con Eisenman fatta una decina d'anni dopo per un libro antologico sulla decostruzione, propone un'altra possibile interpretazione

³²⁶ Peter Eisenman, *The Fragmented Object: Program for House VII*, in versione dattiloscritta presso CCA; si veda in Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., pp. 651-652: «I believe there is something that makes one configuration better than another and that is that the relationships produced, while not giving you any iconic sense, give you a very strong sensual or somatic experience from a conceptual framework. [...] One of the problems with House VI is that it is in fact a series of fragments. But in themselves they are fragments which you can physically put together and they make a whole. [...] Now... what is that next step where there is no iconic content?...

How is it possible to further fragment objects so they again lose their quality as known or whole images (fragmentation being one strategy to break down whole images as we know them), and yet at the same time produce an un-iconic structure of relationships which has a capacity to be understood (that is in some way it relates to a conceptual capacity), and this understanding will produce a conceptual framework that will allow for a somatic experience in space which does not come directly from an individual's experience of the physical geometry of that space but also in fact modifies that experience?

[...] What I may be doing is a conceptual fragmentation. If one is attempting a conceptual fragmentation [...] then it may be possible to have perceptual wholes (in themselves perceptual wholes may not produce conceptual fragmentation). [...] The percept may be whole, the concept is fragmented which leads then to a conception which is fragmented. . [...] I know what I want to do – I have the program with my mind – I have no images that set that off – I am going to go back through the drawings now and see where I am».

³²⁷ Rosalind Krauss, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, MIT Press, Cambridge, MA 1971.

basata sulla corrispondenza tra *House X*³²⁸ e l'inizio del suo trattamento psicanalitico:

- Teorizzando su te stesso, Peter, hai sempre indicato questa svolta del 1978, che è una sorta di spostamento composito, per come lo capisco. È stato quando hai iniziato a sottoporli intensamente alla psicoanalisi, ed è il momento in cui hai prodotto *House X* e il progetto per Cannaregio, hai conosciuto la decostruzione, e il decentramento in particolare. Sei d'accordo?

- Sono quasi d'accordo. Hai solo la sequenza sbagliata. *House X* era la fine di una certa fase. Ho iniziato la psicoanalisi quando sono andato a Venezia per fare Cannaregio, al posto di costruire *House X*. Il committente voleva iniziare quell'estate, e io ho detto: "No, voglio fare Cannaregio", e quando sono tornato il progetto per la casa era stato abbandonato. È allora che ho sentito che dovevo entrare in terapia. Ero veramente sconvolto, dopo aver trascorso così tanto tempo per quel progetto e poi non averlo costruito. È stato quando ho cominciato ad entrare nel mio inconscio con l'analisi che sono diventato meno orientato verso la mia testa. Questo ha causato una svolta nella mia architettura: è andata sotto terra. Voglio dire, la *House 11a*, *House El Even Odd*, *Fin d'Ou T Hou S*, tutti questi progetti erano in un certo senso nella terra, essi scavavano nell'inconscio, così come i progetti per Cannaregio e Berlino. Erano tutti progetti sprofondati nella terra. Prima, nessuna delle mie case aveva avuto alcun fondamento, erano tutte per aria. Sì, lo spostamento è venuto nel 1978, quando ho iniziato l'analisi. È venuto contemporaneamente alla scissione dell'*Institute*. Avevo bisogno di stabilire un'altra identità per me stesso. Penso che la mia identità come l'-uomo-dell'-*Institute*, come altro da me, è stata qualcosa che ho trovato molto problematico nella mia analisi. Ci sono voluti alcuni anni, ma certamente dal 1980 mi era chiaro che non avrei continuato all'*Institute*³²⁹.

³²⁸ Peter Eisenman, *Transformations, Decompositions and Critiques: House X*, in «A+U», *Special Issue: Peter Eisenman*, n. 112, gennaio 1980, riedito come: *House X*, Rizzoli International, New York, NY 1982.

³²⁹ Peter Eisenman, *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, in Andreas Papadakis, Catherine Cooke e Andrew Benjamin (a cura di), *Deconstruction. Omnibus Volume*, Academy Editions, Londra 1989, pp. 141-149: «- In theorising about yourself, Peter, you've always pointed to this 1978 shift which is a kind of compound shift as I understand it. It's when you started undergoing psychoanalysis in an extended way and it's at the time when you produced *House X* and the Cannaregio project and became conscious of Deconstruction, and decentring in particular. Would you agree with that?

- I think I would almost agree. You have the sequence wrong. *House X* was the end of a certain phase. I started psychoanalysis when I went to Venice to do Cannaregio – instead of building *House X*. The clients wanted to start that summer and I said 'No, I want to do Cannaregio' and

A partire dal 1974 lo strutturalismo negli Stati Uniti, principalmente sotto forma di critica architettonica, conoscerà una nuova stagione quando, praticamente sconosciuto negli Stati Uniti, Tafuri viene invitato dalla Agrest a una conferenza a Princeton, dove interviene con il testo di *L'architettura dans le boudoir. The Language of criticism and the Criticism of Language*. Tafuri introdurrà nella critica architettonica statunitense un nuovo radicalismo, formatosi anche sotto il segno della filosofia francese, seppure attraverso un percorso meno lineare di quello analizzato finora, in cui la dismissione della semiotica dal panorama critico lascerà spazio alla fortuna della critica all'ideologia.

when I came back the house had been abandoned. It is then that I felt I needed to go into therapy. I was really upset, having spent so much time on a house and then not having it built. It was when I started to go into my unconscious in my analyses that I became less oriented to the head. This caused a shift in my architecture: it went into the ground. I mean House 11a, House El Even Odd, Fin d'Ou T Hou S, all of those projects were in the ground in a sense, they were digging into the unconscious, as were the projects for Cannaregio and Berlin. They were all grounded projects. Before, none of my houses had any grounding; they were all in the air. Yes, the shift came in '78, when I started analysis. It came at the same time as the split from the Institute. I needed to establish another identity for myself. I think the identity for me as the Institute-man, as not myself, was something I found very problematic in my analysis. It took a few years, but certainly by 1980 it was clear to me that I would not continue at the Institute».

Capitolo 4

Lo strutturalismo dall'Italia agli Stati Uniti

4.1 L'architettura e la semiologia post-strutturalista di Eco

It even survived the critique of more absolutist semiologists like Umberto Eco, who claimed nothing phenomenologically pure, no codeless message, was prior to the process of codification³³⁰.

Fin dai primi anni sessanta Eco inizia a segnalare lo strutturalismo agli ambienti della critica letteraria italiana, seppure in un clima di generale sospetto³³¹. La sua formazione nel campo dell'estetica medievale e tomista, così come la frequentazione già giovanile degli ambienti legati allo strutturalismo, giustificano parzial-

³³⁰ Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, CA 1994, p. 442.

³³¹ Sospetto soprattutto del mondo accademico, segnalato dallo stesso Eco nell'articolo *Per un'indagine sulla situazione culturale*, apparso in due numeri di «Rinascita», il 5 e 12 ottobre 1963.

mente la vastità dei suoi interessi³³²; la sua attenzione si rivolge inizialmente verso il tentativo di formulare una teoria generale dei processi d'informazione, compresa tra gli aspetti metodologici e le basi filosofiche della semiotica, condotta in un originale percorso che va da Hjelmslev a Peirce. A fare da sfondo alla sua vastissima produzione teorica vi è il generico rifiuto di ogni approccio idealistico all'opera, in cui i rapporti dell'opera stessa con la società sono spesso in primo piano nella loro dimensione pragmatica e nella convinzione che il nesso tra contesto storico e opera sia l'unico a poter giustificare una ricerca di ordine anche ontologico, in un programma che è una sorta di sociologia delle forme artistiche.

Già nel 1962, nell'*Introduzione a Opera aperta*³³³, Eco afferma come l'opera d'arte possa fare affermazioni sul mondo solo attraverso i modi in cui si struttura, e proprio per questi motivi criticherà da subito e radicalmente le derive di tipo metastorico o ontologizzante dello strutturalismo, principalmente francesi. Le analisi contenute in *La struttura assente*³³⁴, opera in cui già nel titolo si manifesta tale scetticismo circa una natura immanente della struttura, verranno confermate e ribadite in un secondo testo, dal titolo ancora più esplicito, *Le forme del contenuto*³³⁵, e articolate soprattutto nelle successive analisi dedicate a Foucault e alla sua ricerca *archeologica* dell'esistenza di una *episteme* di un'epoca (con riferimento a *Le parole e le cose*) e al Derrida del saggio finale di *La scrittura e la differenza*, dedicato alla definizione di un *originario* che spieghi la struttura stessa.

Ciò che rileva qui, però, è come Eco consideri la semiologia come la disciplina adatta per superare il pericolo di fare dello strutturalismo non più un metodo ma un'ontologia. Nel 1968, nel saggio *La struttura assente*, nella sezione *La funzione e il segno. Semiologia dell'architettura*, partendo da una posizione allora influenzata dalla semiotica di Charles Morris e dalla semiologia post-saussuriana di Barthes, Eco aveva già misurato la rilevanza delle teorie semiotiche francesi e americane applicate all'architettura. Dopo avere criticato l'inconsistenza delle posizioni di Klaus Koenig come derivanti da un certo elementare funzionalismo, nella sezione dedicata al significato, Eco distingue tra «denotazione convenzionale della funzione» e «ideologia della funzione», cioè tra funzione denotativa e fun-

³³² Eco pubblica nel 1966 *James Bond: une combinatoire narrative* su «Communications» numero 8, lo stesso in cui viene pubblicato un testo fondamentale dello strutturalismo, la *Introduction à l'analyse structurale de récits* di Barthes (edizione italiana: *L'analisi del racconto*, Einaudi, Torino 1969).

³³³ Umberto Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

³³⁴ Id., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.

³³⁵ Id., *Le forme del contenuto*, Bompiani, Milano 1971.

zione connotativa del significato stesso. È una divisione che non si discosta di molto da quella già proposta da Rykwert in *La posizione seduta. Una questione di metodo*³³⁶, soprattutto nel primato che negli oggetti simbolici il significato connotativo riveste rispetto alla denotazione funzionale; concezione della quale esiste una lunga tradizione, che va da Sedlmayr a Krautheimer a Wittkower, e che lo stesso Norberg-Schulz³³⁷ rilegge distinguendo tra ambienti fisici e simbolici, in questo caso secondo una divisione presente nell'ambito dell'estetica sociale svedese, in particolare nella distinzione operata dello storico Gregor Paulsson³³⁸ tra aspetti fisici e simbolici dell'ambiente (cioè, nelle parole di Norberg-Schulz, tra «fisici e socio-culturali»).

Da questa posizione Eco riflette sulla natura dell'interazione tra forma e storia, sulla funzione della storia stessa nella dinamica tra il consumo della forma e l'obsolescenza dei valori che rappresenta; l'uso attuale di forme del passato non comporta di per sé una nuova attualità, retorica o ideologica: al contrario, essa implica una sorta di stabilizzazione dell'ideologia³³⁹, dato che la rapida obsolescenza è accompagnata da un altrettanto rapido movimento di recupero. La natura di questa forma d'ideologia consente di ritrovare ogni riferimento formale e di farne uso al di fuori di qualsiasi ripercussione ideologica; ogni significato legato a una forma è quindi soggetto al suo consumo, nei modi di qualche revival, fino a diventarne un simulacro vuoto e inefficace. Eco qui definisce il suo approccio con riferimento alla descrizione della città fatta da Barthes come di una struttura che non rende possibile la stabilizzazione di un significato, a causa dei continui riferimenti metaforici autoreferenziali cui è sottoposta. Nelle parole di Barthes, la città è una struttura vuota, in cui

non solo per il peso e la pressione della storia, ma perché precisamente i significati sono come esseri mitici, estremamente labili, fungono da significanti di un'altra cosa: i significati cessano, i significanti rimangono. La caccia al significato non può essere dunque che un procedimento provvisorio. Il compito del si-

³³⁶ Joseph Rykwert, *The Sitting Position, A Question of Method*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, op. cit., pp. 233-243, edizione italiana: *La Posizione Seduta. Una Questione di Metodo*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, op. cit., pp. 276-289.

³³⁷ Si veda in Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, op. cit., alle pagine 88 e 105.

³³⁸ Gregor Paulsson scrive il capitolo introduttivo *Il carattere della città*, per il testo di Thomas Paulsson *Ny Stad*, Hugo Gebers Förlag, Stoccolma 1958, in cui descrive tale divisione.

³³⁹ Umberto Eco, *La struttura assente*, op. cit., p. 31.

gnificato, se si riesce ad afferrarlo, è solo quello di darci una specie di testimonianza su uno stato definito della distribuzione significante³⁴⁰.

Mantenendosi sulle posizioni di Norberg-Schulz, Eco definisce l'architettura come un prodotto comunicativo in funzione del fatto che condivide con la società un codice di comunicazione di base; tuttavia l'architettura, nonostante sia una sorta di linguaggio, muove le sue combinatorie negli spazi impliciti del lessico tradizionale:

C'è una sola possibile risposta. L'architettura deve essere basata non solo su codici architettonici esistenti, dai quali l'architetto può partire, ma anche su altri codici esterni (ed è in riferimento a questi che gli utenti potranno identificare i significati dei nuovi messaggi architettonici)³⁴¹.

Questo non fa che confermare quell'assenza di una grammatica già rilevata da Norberg-Schulz in *Intentions in Architecture* e che sarà poi l'argomento di partenza della tesi di dottorato di Eisenman³⁴².

Un modello che sia però realistico non può limitarsi a definire il suo sistema spaziale solo come un codice funzionale, ma deve implicare anche un sistema di esigenze sociali e di valori antropologici con cui combinarsi. Questo dinamico sistema consente una duplice definizione dell'architettura, in funzione della possibilità di determinare autonomamente le sue funzioni e i suoi valori spaziali³⁴³: pur nel fallimento di entrambi i modelli, nel primo caso, secondo Eco, l'architettura è nella condizione di dare forma ai programmi, anche se senza la possibilità di criticarne gli assunti politico-sociologici, mentre nel secondo caso è l'architetto a diventare una sorta di demiurgo; una posizione questa che comunque convince assai

³⁴⁰ Roland Barthes, *Semiologia e urbanistica*, in «Op. Cit.», n. 10, 1967, pp. 7-17; tradotto in inglese in Roland Barthes, *Semiology and Urbanism*, in «VIA: The Student Publication of the Graduate School of Fine Arts» (University of Pennsylvania), n. 2, 1973, pp. 155-157. Testo evidentemente influenzato dalla decostruzione derridiana, a causa della recente pubblicazione in Francia in *De la grammatologie*.

³⁴¹ Umberto Eco, *Function and Sign*, in Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Charles Jencks (a cura di), *Signs, Symbols, and Architecture*, op. cit., p. 48.

³⁴² Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, op. cit.

³⁴³ Umberto Eco, *Function and Sign*, op. cit., pp. 57-58.

poco Eco³⁴⁴ che, ad esempio, sarà critico nei confronti degli esiti socio-urbani della città di Brasilia, in cui vede il fallimento nella realizzazione delle originarie istanze egalarie, trasformata nel contenitore delle differenze sociali.

4.2 Il Congresso IASS

From Marxism and semiotics to psychoanalysis and rhizomatics, architecture theory has freely and contentiously set about opening up architecture to what is thinkable and sayable in other codes, and, in turn, rewriting systems of thought assumed to be properly extrinsic or irrelevant into architecture's own idiolectic³⁴⁵.

Dal 2 al 6 giugno 1974 si tiene a Milano il primo congresso dell'International Association for Semiotic Studies (IASS); Eco, in qualità di segretario dell'associazione, dedica tre dei ventotto workshop all'architettura, a cui parteciperanno, tra gli altri, Diana Agrest³⁴⁶ e Mario Gandelonas³⁴⁷, Geoffrey Broadbent³⁴⁸ e Charles Jencks³⁴⁹.

L'intervento di Gandelonas, di cui negli atti del convegno è presente il solo riassunto, è un commento al testo *A Componential Analysis of The Architectural Sign/Column*³⁵⁰, in cui Eco paragonava gli elementi costitutivi dell'architettura

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁴⁵ Michael Hays, *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press, Cambridge, MA 1998, p. XI.

³⁴⁶ Diana Agrest, *Design Versus Non-Designed Public Places* [summary], in Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotics Studies, Milan, June 1974 = Panorama sémiotique: actes du premier congrès de L'association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974*, Mouton, L'Aia 1979, p. 903.

³⁴⁷ Mario Gandelonas, *The Architectural Signifier* [summary], in Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape*, op. cit., p. 924.

³⁴⁸ Geoffrey Broadbent, *Building Design as an Iconic Sign System*, in Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape*, op. cit., pp. 904-908.

³⁴⁹ Charles Jencks, *A Semantic Analysis of Stirling's Olivetti Centre Wing*, in Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape*, op. cit., pp. 930-935.

³⁵⁰ Umberto Eco, *A Componential Analysis of The Architectural Sign/Column*, in «Semioti-

alle parole in una lingua, cioè come dati significanti; se questi oggetti sono unità costitutive di una semantica organizzata in un sistema a sua volta riconosciuto da una cultura, bisogna tuttavia ancora dimostrare come tale sistema sia anche una struttura. In questa dimostrazione Gandelsonas cerca un'alternativa al paragone di Eco tra architettura e linguaggio, proponendo gli studi sulla semiotica del cinema di Christian Metz e la sua nozione di *text/textual system*³⁵¹.

Anche il testo della Agrest è stato pubblicato negli atti del convegno come riassunto, tuttavia ne conosciamo il contenuto dato che verrà più volte pubblicato³⁵², la prima su «Oppositions» n. 6, con una modifica al titolo. Anche in questo testo l'impegno critico della Agrest è dedicato alla ricerca delle modalità di realizzazione di quello slittamento sistematico verso il sistema socio-culturale già proposto da Gandelsonas. La critica architettonica è «interessata solo a mettere in relazione l'architettura formalmente, o internamente, con se stessa o nel migliore dei casi di mettere in relazione l'architettura, al di fuori di sé, con la società in generale; la critica non è riuscita a incorporare veramente il problema *culturale* dell'architettura nel suo campo d'interesse»³⁵³; secondo la Agrest la storicizzazione compiuta dalla critica architettonica dei rapporti esistenti tra architettura e società è stata condotta come un racconto in cui l'architettura è definita come un fenomeno della società che l'ha espressa; in ciò sono le posizioni di Rowe e Venturi a costituire paradigmaticamente, tra contestualismo e ordinario, la verifica che la relazione necessaria tra architettura e contesto socio-culturale condotta in questi termini si risolve infine in un determinismo estetizzante, realista e consolatorio.

Se invece la ricerca dei dispositivi di produzione di senso dell'oggetto architettonico non sono costituiti esclusivamente all'interno della disciplina (ciò che

ca», n. 5, 1972, poi in Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Charles Jencks (a cura di), *Signs, Symbols, and Architecture*, op. cit., pp. 213-232.

³⁵¹ Christian Metz, *Langage et cinéma*, Klincksieck, Parigi 1971; per Metz il testo, in quanto tale, è distinto da ogni altro sistema, e ogni sistema è distinto da qualsiasi testo; il testo è l'unico vero e reale oggetto, essendo la testualità un sistema astratto. Si veda anche in Id. *Spécificité des Codes et/ou spécificité des langages*, in «Semiotica», n. 4, 1969.

³⁵² Verrà pubblicato ampliato sia nel testo che nelle note e con aggiunta di figure in Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», op. cit., pp. 45-68, poi in Michael Hays, *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press, Cambridge, MA 1998, pp. 198-213, e in Michael Hays, *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, op. cit., pp. 331-354.

³⁵³ Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», n. 6, 1976, p. 47: «concerned only to relate architecture formally, or internally, to itself, or at best to relate architecture externally to society in general, criticism has failed to truly incorporate the *cultural* problematic of architecture into its domain of concern».

definisce *design*) ma, con riferimento alle opere recenti di Barthes sul testo³⁵⁴, anche al di fuori della disciplina, nei domini che definisce *non-design*, ecco che l'ideologia torna ad assumere un ruolo positivo:

In questo senso, non è necessario confrontare un tipo di architettura con qualsiasi altro tipo di architettura, nel modo accettato di una critica "formale" interna, o di confrontarlo con la società in generale. Piuttosto, bisogna opporre alla nozione di architettura come progettazione la nozione di un genere radicalmente diverso di configurazione simbolica, il non-design. [...] Il design e non-design, infatti, possono essere considerati due modelli di discorso sociale³⁵⁵.

La Agrest torna qui su un tema che era già al centro dei suoi interessi, la critica e l'analisi dell'ideologia, intesa come «produzione sociale di senso». Il carattere regolatorio sia del progetto che dei suoi effetti, cioè il sistema *design*, è contrastato al suo esterno dal sistema del *non-design*, inteso come quell'insieme di pratiche extra-disciplinari che

descrive il modo in cui i diversi sistemi culturali si intrecciano e danno forma al mondo costruito; non è un prodotto diretto di nessuna pratica di progettazione istituzionalizzata, bensì il risultato di un generale processo della cultura³⁵⁶.

È sul confine tra l'architettura e le altre discipline che avviene un possibile scambio osmotico di codici, che non sono tuttavia trasformati nel loro autonomo contenuto di significato ma che, anzi, vengono aperti al nuovo campo di applicazione e là declinati. Tale invariabilità costitutiva è un concetto che viene adottato, anche dalla Agrest, a partire dagli studi di Christian Metz sulla nozione

³⁵⁴ Con riferimento alla seconda fase di Roland Barthes, quella di *S/Z* (1970), *L'empire des signes* (1970), *Sade/Fourier/Loyola* (1971), *Le plaisir du texte* (1973).

³⁵⁵ Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», n. 6, 1976, p. 47.

³⁵⁶ *Ivi.*: «describes the way in which different cultural systems interrelate and give form to the built world; it is not a direct product of any institutionalized design practice but rather the result of a general process of culture».

di *specificity*³⁵⁷; la sua utilità non è tanto nel campo del *design*, dove la natura delle trasformazioni è storicamente determinata, ma nella descrizione di ciò che avviene nel contatto con altre discipline. Se i codici di produzione del testo in qualunque disciplina vanno da quelli più tipici, come in architettura l'uso di piante, sezioni e prospetti, a quelli condivisi con altri sistemi culturali, come l'iconico e lo spaziale, è quel codice ricorsivo in un altro sistema culturale a essere *non-design*; esso sarà assunto per le sue caratteristiche condivise, come il ritmo (nella musica) o la temporalità (nella sequenza cinematografica) e a determinarlo come *specificity*, definito dai suoi specifici codici e dalle forme delle reciproche articolazioni:

la specificità riesce a mantenere i limiti dell'architettura nonostante i cambiamenti apparenti che si verificano sotto le pressioni della storia, della tecnologia, dell'azione sociale o dei cambiamenti simbolici. Da una parte, i codici più specifici rimangono all'interno del sistema di architettura; dall'altra parte i codici meno specifici collegano il *design* con altri sistemi attraverso l'apertura e la chiusura dei suoi limiti. Questo meccanismo consente l'articolazione del *design* con alcuni sistemi e non con altri, un processo che opera secondo le determi-

³⁵⁷ L'influenza di Christian Metz sarà piuttosto profonda; la notorietà del semiologo fu inizialmente dovuta alla pubblicazione dei suoi studi sul cinema su «Communications» n. 4 del 1964, lo stesso in cui Barthes pubblica gli *Éléments de sémiologie*. In quegli anni peraltro era piuttosto diffuso un generico interesse verso il cinema; solo alcuni indicativi esempi: Peter Eisenman girò un filmato su House IV per la Triennale del 1973, mostra per cui fu prodotto il documentario di Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi *Ornamento e delitto*, costituito dai montaggi di frammenti da quattro film: *Senso, Otto e mezzo, Senilità e Roma* (per un'analisi del complesso e profondo rapporto di Aldo Rossi con il cinema si veda in Carlo Olmo, *Attraverso i testi*, in Carlo Olmo e Aldo Rossi (a cura di), *Aldo Rossi, disegni di architettura, 1967-1985*, Mazzotta, Milano 1986, pp. 85-108, in Pier Vittorio Aureli, *The Difficult Whole*, in «Log», n. 9, 2007, pp. 39-71, in Luka Skansi, «Ornamento e delitto»: un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Franco Raggi, in Annalisa Trentin (a cura di), *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University Press, Bologna 2008, pp. 260-265 e in Alberto Bocchini e Giulia Giancipoli, *Ornamento e Delitto. Un film di Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Franco Raggi*, in Annalisa Trentin (a cura di), *OMU/AR*, Clueb, Bologna 2010, pp. 54-65); Diana Agrest riprese per anni l'attività dello IAUS e il film che ne trasse, *The Making of an Avant-Garde: The Institute for Architecture and Urban Studies 1967-1984* è ancora oggi da lei stessa presentato in frequenti occasioni pubbliche; ancora, alla fine degli anni settanta, Bernard Tschumi si occupò di cinema nel suo *Joyce's Garden* e naturalmente in *The Manhattan Transcripts*. Nel 1982 il documentarista statunitense Michael Blackwood girerà *Beyond Utopia. Changing Attitudes in American Architecture*, uscito nel 1984, intervistando Peter Eisenman, Frank Gehry, Michael Graves, Philip Johnson, Denise Scott Brown e Robert Venturi, e nel 1990 il documentario *Deconstructivist Architecture* (girato parzialmente nelle sale della mostra del MOMA del 1988). Si veda inoltre in Antony Vidler, *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginery*, in «Assemblage», n. 21, 1993, pp. 44-59.

nazioni "interne" del *design*³⁵⁸.

Per fare un esempio del ruolo della *specificity* la Agrest precisa l'evidenza della sua funzione nel mantenere definiti i limiti dell'architettura; l'esempio che fa descrivere come lo sviluppo della siderurgia ottocentesca abbia determinato lo sviluppo di tecniche autonome coerenti con quelle dell'architettura, progresso esemplificato nelle opere di Eiffel e Paxton, mentre il mondo dell'architettura andava sviluppandosi secondo una logica autonoma dalla tecnologia siderurgica. Tali sviluppi tecnico-formali vengono assorbiti attraverso meccanismi simbolici che incorporano il sistema strutturale come uno degli elementi espressivi del vocabolario architettonico; tale dinamica però impedisce la dissoluzione della disciplina architettonica nell'ingegneria, mantenendo la sua *specificity* (che si può chiamare *autonomia* solo se si escludono le relazioni tra *design* e *non-design*).

Successivamente la Agrest torna sulla coppia oppositiva barthesiana metonimia/metafora, che assumerà grande rilevanza anche in altri contesti. Le due figure retoriche vengono assunte per il loro valore, costituito dalla sostituzione per processualità logico-simbolica: seppure la prima sia determinata sul piano della similitudine e della contiguità tra cose simili, con connotati a volte più suggestivi, e la seconda sia costituita tra cose prossime ma differenti e con connotati più realistici, sono però entrambe fondate, secondo la Agrest, su un processo di cambio di codici secondo un «filtraggio ideologico nella produzione del *design*»:

Nella sua relazione con altri sistemi culturali, una condizione necessaria per la rigenerazione del senso, l'architettura partecipa a un gioco di sostituzioni che, pensate in termini di operazioni metaforiche o metonimiche, spiegano al livello più specifico della forma la traduzione dai sistemi extra-architettonici a sistemi intra-architettonici in una ricodifica che, per ridurre i significati, mantiene i

³⁵⁸ Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», n. 6, 1976, p. 49: «Specificity manages to maintain the limits of architecture despite the apparent changes that occur under the pressures of history, technology, social action, or symbolic change. On the one hand, the most specific codes remain within the system of architecture; on the other hand, the less specific codes link *design* with other systems through the opening and closing of its limits. This mechanism allows for the articulation of *design* with some systems and not with others, a process which operates according to the "internal" determinations of *design*».

limiti dell'architettura³⁵⁹.

A dimostrazione di ciò la Agrest porta come esempi il ruolo della metafora come dispositivo filtrante nell'esempio nautico di Le Corbusier per ville Savoye e nella critica al funzionalismo da parte del Team X; un ruolo, quest'ultimo, piuttosto sterile, dato che le nuove metafore non differivano molto da quel sistema che il Team X criticava accusandolo di riduttivismo:

Pertanto, c'è una piccola differenza tra la strada e il corridoio; il funzionamento simbolico che renderebbe un'architettura "fuori dalla vita stessa" è in realtà assente. Ora possiamo vedere che le operazioni metaforiche, anziché funzionare per aprire il sistema di *design* oltre i propri limiti, operano come meccanismi di filtraggio che definiscono esattamente questi limiti³⁶⁰.

La natura normativa del *design* è così consolidata e la sua definizione *ideologica* è garantita dalla metafora nel suo agire come garante degli ordini simbolici, e in ciò produce i suoi effetti; in questa che sembra essere solo una delle possibili relazioni tra progetto e società, piuttosto che intendere il sistema culturale (ancora, in termini althusseriani: l'ideologia) come una posizione da cui imporre «relazioni gerarchiche in cui il progetto è dominante»³⁶¹, il *non-design* è, quindi, quel campo culturale esterno al progetto che produce da altre posizioni disciplinari i significati dell'architettura; esso non rappresenta solo la costituzione, o la soluzione, di un mero problema interno alla disciplina: la localizzazione di un progetto in un ambiente costruito è dato già come un «testo sociale» prodotto da una cultura data, per cui l'architettura è semplicemente una delle determinazioni culturali che con-

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 51: «In its relationship to other cultural systems, a necessary condition for the re-generation of sense, architecture takes part in a game of substitutions which, thought of in terms of metaphoric or metonymic operations, explains at the most specific level of form the translation from extra-architectural to intra-architectural systems in a recoding which by means of reducing meanings, maintains the limits of architecture».

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 55: «Thus, there is little real difference between the street in the air and open corridor; the symbolic functioning which would make an architecture "out of life itself" is in fact absent. We may now see that metaphoric operations, rather than functioning to open the *design* system beyond its limits, in fact operate as filtering mechanisms which precisely define those limits».

³⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

figurano l'ambiente costruito. Nel *non-design* «non esiste un produttore unico, nessun soggetto, né esiste un sistema retorico consolidato all'interno di un quadro istituzionale definito. Invece c'è un complesso sistema di relazione intertestuale»³⁶²: esso non è controllato da un autore o da un produttore, piuttosto manifesta ciò che è «escluso e represso nel *design*»³⁶³.

L'ultima specificazione sulla natura del *non-design* riguarda il suo carattere di necessità. Può essere infatti sia un fatto empirico: «a livello dei "testi", ogni sistema rimane chiuso in sé, presentando manifestazioni giustapposte piuttosto che le loro relazioni», oppure un insieme di codici in cui sono essenziali collegamenti reciproci tali per cui è necessario «per definire la super-determinazione culturale e ideologica dell'ambiente costruito, o meglio il processo attraverso il quale la cultura è intessuta»³⁶⁴.

Si può quindi concludere che, secondo la Agrest, le modalità operative per studiare sia la realtà del *non-design* che la sua produzione simbolica sono quelle definite da Barthes per la letteratura, cioè quelle del taglio, e non della decifrazione, in cui, nel processo di sostituzione, l'oggetto acquista un valore simbolico oltre al suo valore d'uso funzionale³⁶⁵.

il taglio opera su uno spazio di interrelazioni, *vuoto* di significato, in cui i codici si sostituiscono, scambiano, subentrano e si rappresentano e in cui la storia viene considerata come la forma di una particolare modalità di simbolizzazione, determinata dal doppio valore d'uso e scambio degli oggetti, e come *modus operandi* simbolico che può essere compresa nella stessa logica della produzione simbolica e che viene eseguita dallo stesso soggetto sociale dell'ideologia e dell'inconscio³⁶⁶.

³⁶² *Ivi*: «there is no unique producer, no subject, nor is there an established rhetorical system within a defined institutional framework. Instead there is a complex system of intertextual relationship».

³⁶³ *Ibid.*, p. 58: «at the level of "texts," each system remains closed in itself, presenting juxtaposed manifestations rather than their relationships. [...] to define the cultural and ideological overdetermination of the built environment, or rather the process by which culture is woven into it».

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁶⁵ *Space of interrelation*, con particolare riferimento all'accezione che ha nel Barthes di *Sade/Fourier/Loyola*.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 58: «cutting operates on a space of interrelations, empty of meaning, in which codes substitute, exchange, replace, and represent each other, and in which history is seen as the

Nel momento in cui un oggetto viene sostituito, per via retorica, con un altro, oltre il suo valore d'uso funzionale gli viene attribuito un valore di scambio simbolico:

il mondo delle nostre prestazioni simboliche è costituito da una catena di tali scambi nel significato; è così che operiamo nel campo dell'ideologia. Il *non-design* lascia questa ideologia in uno "stato libero", mentre il *design* lo nasconde³⁶⁷.

La Agrest ora usa il concetto di «lettura produttiva» sviluppato da Barthes per cui, anziché fissare un senso definitivo, la lettura apre il testo³⁶⁸ alle infinite letture generate dalle catene metaforiche:

Mentre nel *design* la metafora non è solo il punto di partenza, ma anche il punto finale della lettura, nel *non-design* le operazioni metaforiche e metonimiche funzionano in modo simile ai sogni, come catene che consentono l'accesso a significati repressi, agendo così come forze espansive³⁶⁹.

form of a particular mode of symbolizing, determined by the double value of use and exchange of objects, and as a symbolic *modus operandi* which may be understood within the same logic of symbolic production and which is performed by the same social subject of ideology and the unconscious».

³⁶⁷ Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», n. 6, 1976, p. 58: «Our world of symbolic performances is comprised of a chain of such exchanges in meaning; that is how we operate within the realm of ideology. Non-design leaves this ideology in a "free state," while design hides it».

³⁶⁸ Roland Barthes, *Sur 'S/Z' et 'L'Empire des signes'*, in *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Éditions du Seuil, Parigi 1981; inoltre, si veda l'intervista con Stephen Heath, *A Conversation with Roland Barthes*, in *Signs of the Time. Introductory Reading in Textual Semiotics*, Instaprint, Cambridge, MA 1971.

³⁶⁹ Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», n. 6, 1976, p. 58: «While in design the metaphor is not only the point of departure but also the final point of the reading, in non-design the metaphoric and metonymic operations function similarly to dreams, as chains which permit access to meanings that have been repressed, thus acting as expansive forces».

Complessivamente la Agrest fonda il *non-design* sul concetto di spostamento che Barthes descrive in *S/Z*, cioè come una «traversata di codici, niente ne può arrestare il viaggio»³⁷⁰; se allora il *design* si consuma in un significato preciso, il *non-design* consente a tutti di scriverne uno diverso, che a sua volta informa il significato dell'architettura. Il rischio sempre presente in analisi condotte su questo doppio binario, in cui si cerca di risolvere la necessità della spiegabilità del linguaggio con il linguaggio stesso, espone necessariamente, com'era ben noto a Barthes, alla radicale vulnerabilità di non potere più uscire dal discorso, minando la capacità stessa di dire qualcosa di vero.

In generale, anche nel congresso IASS sono evidenti le trasformazioni in atto sulla natura stessa della ricerca in semiologia, che passa dall'analisi delle strutture all'analisi del processo di strutturazione, attraverso il metodo della lettura produttiva; questo comporta il passaggio, anche nella critica architettonica, dal tentativo di formulare significati definitivi fino alla generazione di un incessante commento sul testo architettonico. In particolare gli interventi nella sezione dedicata all'architettura aderiscono a una comune visione sulle caratteristiche della metafora e sull'effettivo proliferare del valore semantico che può produrre, oltre che naturalmente sulla natura dell'architettura intesa essa stessa come una metafora.

Una prima posizione è costituita dall'approccio che Jencks e Broadbent offrono al congresso, intervento condotto in chiave semantica e dedicato all'analisi del valore della comunicazione; i due autori sottolineano l'importanza del significato e la possibilità di essere genericamente compreso, accettano un'identificazione dei segni architettonici che non consente troppe variazioni e si basano sulla distinzione operata da Charles Peirce³⁷¹ tra *icona* (in cui il segno è simile al concetto che rappresenta), *simbolo* (in cui il segno è una convezione senza somiglianza reale) e *indice* (in cui il segno è totalmente convenzionale): sul piano delle scelte compositive ciò si manifesta nell'uso di segni derivati dal vocabolario storico all'interno del lessico astratto dell'architettura moderna.

³⁷⁰ Roland Barthes, *S/Z – Una lettura di “Sarrazine” di Honoré de Balzac*, Einaudi, Torino 1973, p. 68.

³⁷¹ «Un'analisi dell'essenza del segno dimostrerà che esso è determinato dal suo oggetto: in primo luogo, quando chiamo il segno *Icona*, partecipando dei caratteri dell'oggetto; in secondo luogo, quando chiamo il segno *Indice*, essendo realmente e nella sua esistenza individuale connesso con l'oggetto individuale; in terzo luogo, quando chiamo il segno *Simbolo*, attraverso la certezza più o meno approssimativa che esso sarà interpretato come denotante l'oggetto, in conseguenza di un abito». In Charles Peirce, *Prolegomena to an Apology for Pragmatism*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano 2013 [1906], p. 213.

Il secondo approccio, quello di Gandelsonas e Agrest, è invece rivolto ai contenuti sintattici, alle dinamiche e ai meccanismi di produzione di senso, ed enfatizza la necessità di analizzare lo scambio semiologico con il sistema culturale dato. La presenza nei loro studi delle analisi del loro ex insegnante Barthes è costante e, in questa fase, mediata dalla teoria del testo sia di Julia Kristeva sia dai molteplici valori, che trovano ampio spazio nella rivista «Tel Quel», che tale teoria assume nella critica letteratura.

È evidente il tentativo della Agrest di parafrasare in architettura la distinzione fatta da Barthes tra *letteratura* e *grado zero della scrittura*, tra *design* e *non-design*, tra *ideologia* e *utopia del non-ideologico*. Tale approccio segue coerentemente le strade già percorse analizzando, nelle teorie di Althusser, la definizione di una teoria scientifica non-ideologica, in grado contemporaneamente di produrre conoscenza nella disciplina architettonica e di smantellare l'ideologia sulla quale si fonda la riproduzione dei dispositivi culturali³⁷².

La novità di questo passaggio è probabilmente da rintracciare nel fatto che con l'introduzione della nozione di testo, con tutte le implicazioni epistemologiche del caso, si è reso necessario abbandonare la dicotomia ideologia/teoria, intesa nella sua accezione scientifica, proprio perché la teoria del testo considera ideologico anche ogni discorso scientifico, pur nel presupposto della trasparenza del segno³⁷³. In questa fase già pienamente post-strutturalista, il «piacere del testo» è quindi l'unica forma per il superamento di ogni irregimentazione ideologica: non è più il tempo di denunciare il contenuto ideologico della forma, e non è più sufficiente dividere il significato dal significante, è invece necessario decostruire la stessa idea di segno, in una lotta condotta alle basi stesse del discorso occidentale; il discorso scienziato della semiotica, quindi, non può più interessare né Barthes né Agrest e Gandelsonas. Il senso del testo verrà cercato come un affioramento negli spazi creati dalle sequenze metaforiche, spostando continuamente in avanti i limiti ideologici, nel tentativo di far vivere tutto ciò che è represso dalle regole conven-

³⁷² Si noti il carattere inconscio dell'*ideologia* nella teoria marxista: «L'ideologia è un processo che il cosiddetto pensatore compie senza dubbio con coscienza, ma con una coscienza falsa. Le vere forze motrici che lo spingono gli restano sconosciute» (Friedrich Engels, *Lettera a F. Mehring*, in Karl Marx e Friedrich Engels, *Scritti sull'arte*, Laterza, Roma/Bari 1967, p. 73). Louis Althusser svilupperà questa nota definizione del tema in varie occasioni (ad esempio in *Marxismo e umanesimo*, in «Critica marxista», n. 2, 1964, pp. 79-80); tale carattere inconscio costituisce uno dei principali punti di convergenza e d'interesse reciproci tra il marxismo e la psicanalisi, anche nelle forme della Teoria Critica francofortese, da Horkheimer a Fromm, seppure nelle note difficoltà di coniugare Freud e Marx.

³⁷³ In particolare, in Roland Barthes, prima in *S/Z* e poi in *Il piacere del testo*.

zionali del linguaggio (architettonico) stesso.

Questo è forse il definitivo epilogo del tentativo di formulare una teoria semiotica unificata in architettura, qualunque approccio ne costituisca il presupposto: dalle posizioni pragmatiche della critica inglese, che non costituiscono significativi avanzamenti dal punto di vista metodologico, alle modalità testuali americane su basi filosofiche francesi; sarà in questo orizzonte di crisi dell'analisi semiotica che troverà campo fertile la critica tafuriana dell'ideologia, nella seconda metà degli anni settanta.

In generale la presenza degli studi di carattere semiotico nelle riviste di architettura restava marginale, il congresso IASS del 1974 viene colto dalla rivista francese «Le Moniteur»³⁷⁴ (rivista peraltro dichiaratamente avversa ad ogni invasione di campo tra teoria e pratica professionale) come l'occasione per formulare un'analisi sul valore degli studi semiotici in architettura; senza nessuna particolare articolazione delle posizioni, il giudizio dei critici è concorde: la semiotica è inutile all'architettura, sia in teoria che in pratica.

Con l'eccezione della considerazione di cui gode Tafuri, le indagini condotte in ambito strettamente semiotico non sono nemmeno considerate scientifiche, ma piuttosto un effetto dell'applicazione effimera della linguistica all'architettura, nel tentativo di trasferire teorie da una disciplina all'altra senza risolvere le preliminari questioni d'impostazione epistemologica. Se ne critica la stessa opportunità, possibilità ed efficacia³⁷⁵, nella considerazione che la semiotica costringe ad assumere l'architettura come un discorso dotato di un significato o come una disciplina che si risolve nell'uso di tecniche linguistiche. Il metodo compositivo di Eisenman viene posto come paradigma di questo stallo, in cui si acquisiscono i metodi linguistici come base compositiva, in cui è assente ogni valutazione sul fatto che la natura della grammatica è di essere uno strumento per uniformare il linguaggio, non per produrlo: l'effetto di tali derive semiologico-linguistiche sarà quindi misurabile solo come una riduzione della complessità critica imposta all'architettura.

Il Congresso IASS di Milano viene descritto, tra il beffardo e l'ironico, co-

³⁷⁴ *Dossier sémiotique*, in «Le Moniteur Architecture AMC. Architecture, Mouvement, Continuité», numero monografico, n. 36, 1975.

³⁷⁵ Ginette Baty-Tornikian, *Sémiotique*, in «Le Moniteur Architecture AMC. Architecture, Mouvement, Continuité», n. 36, 1975, pp. 2-3.

me uno spettacolo circense³⁷⁶, in cui si assiste alla delusione offerta dai protagonisti della semiotica francese e alla definitiva chiusura della possibilità di applicare all'architettura tali analisi. In questo numero monografico di «Le Moniteur AMC» intitolato *dossier semiotique* sarà Françoise Choay³⁷⁷ a descrivere il suo percorso di ritorno agli studi storici come unico campo di possibilità per la definizione del significato dell'architettura. Una disillusione questa che però, in generale, non riuscirà a generare una fase dialettica con gli Stati Uniti, dove il dibattito continuerà nei ristretti circoli e con un carattere di sempre maggiore autoreferenzialità.

4.3 La prima esperienza americana di Tafuri

La storia provoca una inversione dei tempi, ne mette in gioco il concetto, fa diventare presenti problemi passati, li sconvolge, li rinnova, accorcia improvvisamente distanze enormi o divarica, al contrario, spazi molto ravvicinati³⁷⁸.

La mostra «Italy: The New Domestic Landscape» è al MOMA dal 26 maggio all'11 novembre 1972³⁷⁹, organizzata dall'argentino Emilio Ambasz³⁸⁰, già *fellow* di IAUS, è accompagnata da un catalogo composto dai saggi storici di Paolo Portoghesi, Maurizio Fagiolo, Leonardo Benevolo e Vittorio Gregotti e dai saggi critici di Ruggero Cominotti, Italo Insolera, Giulio Carlo Argan, Alessandro Mendini, Germano Celant, Filiberto Menna e dal primo saggio in lingua inglese di Man-

³⁷⁶ Bruno Vayssière, *Quelques notes historiques à la recherche de définitions perdues*, in «Le Moniteur Architecture AMC. Architecture, Mouvement, Continuité», n. 36, 1975, pp. 6-9, 12-13, 18-19, 22-27.

³⁷⁷ *Le chant du signe: entretien avec Françoise Choay*, in «AMC: Architecture, Mouvement, Continuité», n. 36, 1975, pp. 8-11.

³⁷⁸ Manfredo Tafuri, *Intervista con Fulvio Irace*, in «Domus», n. 653, 1984, p. 28.

³⁷⁹ Si veda, ad esempio, *Sono partiti per New York*, in «Domus», n. 510, 1972, p. 21.

³⁸⁰ Si veda l'analisi condotta da Felicity Scott in *Architecture or Techno-Utopia. Politics after Modernism*, MIT Press, Cambridge, MA 2007, in particolare il § 5 *Italian Design and the New Political Landscape* (riedizione del testo già in Michael Sorkin, *Analyzing Ambasz*, The Monacelli Press, New York, NY 2004), dove sono descritte le premesse e le impostazioni della mostra in relazione all'approccio di Ambasz all'architettura.

fredo Tafuri³⁸¹.

Il testo di Celant, *Radical Architecture*, in cui il “radical” è una forma di critica all’ideologia («vogliono piuttosto funzionare attraverso comportamenti ideologici e azioni distruttive dell’architettura e del design del passato»³⁸²), condotto sotto la lente della critica di Marshall McLuhan al sistema dei medium nella dinamica della trasformazione di un oggetto in segno, sostiene come il medium di comunicazione diventi esso stesso architettura; Celant, seppur marginalmente pone il lavoro di Eisenman come paradigmatico:

Questo sforzo sulle idee, sul comportamento e sull’ideologia del design e dell’architettura ha assunto un peso aggiuntivo da quanto Marshall McLuhan ha sottolineato che un sistema di controllo massimo delle comunicazioni dovrebbe includere ogni tipo di medium coinvolto nella comunicazione. [...] Si può determinare in anticipo il modo di operare, la sequenza in cui i segni e le idee saranno utilizzati per finire come design o architettura (ad esempio, il lavoro di Peter Eisenman negli Stati Uniti). La tabella delle permutazioni è infinita. *Il tavolo è architettura*³⁸³.

³⁸¹ «Within the exhibition then, we can think of questions of autonomy as referring not only to the boundaries and negotiations between architecture and the arrangement of the arts, but also the (im)possibility for Italian design and architecture to act independently of capitalism, despite its perceived recent period of economic growth and diffusion through newly acquired social dimensions – often referred to as neocapitalism within Marxist theory», in Alexandra Brown, *Operai-smo, Architecture & Design in Ambasz’s New Domestic Landscape: Issues of Redefinition and Refusal in 1960s Italy*, in *Imagining...*, 27th Annual Sahanz Conference, Newcastle 2010, pp. 52-57.

³⁸² «It has no desire to produce or complete objects or buildings, but wants rather to function through ideological behavior and actions disruptive of past architecture and design», scrive Celant riferendosi direttamente a «Archizoom, Superstudio, etc.» a p. 382 di Germano Celant, *Radical Architecture*, in Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York, NY 1972, pp. 380-387.

³⁸³ Germano Celant, *Radical Architecture*, in Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, op. cit., p. 383: «This stress on the ideas, behavior, and ideology of design and architecture has taken on added weight since Marshall McLuhan pointed out that a system of maximum control of communications should include every type of medium involved in communication. [...] One can determine in advance the mode of operation, the sequence in which the signs and ideas will be used to end up as design or architecture (e.g., the work of Peter Eisenman in the United States). The table of permutations is infinite. *The table is architecture*». Celant era già noto negli Stati Uniti per i suoi studi sull’arte povera e sull’arte concettuale; si vede la recente ripubblicazione di *Preconistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017.

Il saggio scritto da Tafuri per il catalogo della mostra, invece, è ancora nel tono del saggio pubblicato nel primo numero di «Contropiano» del 1969, *Per una critica dell'ideologia architettonica*³⁸⁴: una denuncia del rifiuto anacronistico degli architetti ad accettare il destino tecnico del proprio lavoro, ormai tutto all'interno e al servizio dello sviluppo capitalistico, condotta nei canoni del paradigma storico di Argan sulle esigenze più radicali dell'avanguardia.

Tafuri, allora autore pressoché sconosciuto negli Stati Uniti e non ancora tradotto in inglese (anche se già letto in italiano da Agrest e Gandelsonas), nel contesto delle «utopie negative» dell'architettura e del design attive «solo al livello delle parole e delle idee»³⁸⁵, rovescia le posizioni critiche assunte da Argan nel suo saggio per lo stesso catalogo, dove sosteneva come l'ideologia fosse ancora una forza con caratteristiche morali e progressive e che conservava viva la capacità di condurre l'arte verso un risultato oggettivo, libera da approcci analogici o anche solo evocativi, nel piano di una chiarificazione semantica³⁸⁶.

Tafuri, consapevole che «è difficile stabilire esattamente la misura in cui il design italiano è stato influenzato dalla massiccia ondata di letteratura semiologica e strutturalista»³⁸⁷, attraverso l'influenza delle analisi soprattutto del Garroni di *La crisi semantica delle arti*³⁸⁸ e all'interno della critica al marxismo condotta da Althusser³⁸⁹, accoglie l'accezione di ideologia del Barthes dei *Miti d'oggi*³⁹⁰ come di un complesso di miti la cui funzione è di dispiegare dinamiche anti-storiche³⁹¹, che esaurisce il proprio destino nelle ambiguità estetiche e che fa della realtà qualcosa di differente da sé; il programma delle avanguardie storiche viene così limitato a un esercizio di utopia inautentica che riduce l'oggetto al suo esclusivo

³⁸⁴ Manfredo Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in «Contropiano», n. 1, 1969, pp. 31-80.

³⁸⁵ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, in «L'homme e la société», nn. 31-32, 1974, pp. 15-32.

³⁸⁶ Giulio Carlo Argan, *Ideological Development in the Thought and Imaginery of Italian Design*, in Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, op. cit., pp. 358-369.

³⁸⁷ Manfredo Tafuri, *Design and Technological Utopia*, in Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, op. cit., p. 394: «it is hard to establish precisely the extent to which Italian design was influenced by massive wave of semiological and structuralist literature».

³⁸⁸ Emilio Garroni, *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma 1964.

³⁸⁹ Louis Althusser, *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma 1967.

³⁹⁰ In particolare in Roland Barthes, *Il mito, oggi*, in Id., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1974, pp. 191-238.

³⁹¹ Si veda il capitolo *Criticismo operativo*, in Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, op. cit.

valore di segno.

Per Tafuri l'ideologia è quindi un meccanismo incapace di anticipare e descrivere alcunché, certo non le dinamiche dello sviluppo capitalistico, relegata in un ruolo sempre più eccentrico nel pervasivo dominio tecnico della realtà; perciò la preconizzazione della morte dell'architettura non può che passare dalla trasformazione della disciplina in tecnica e nell'esaurimento della sua funzione ideologica. La critica alle premesse di Argan mostra tutto il disincanto sia verso quel marxismo umanista (per dirla con Althusser), sia nei confronti di qualsiasi altra posizione, come, ad esempio, il tecnologismo di Banham, con la sua capacità di affrancare e liberare. L'architettura è ormai un fenomeno del capitalismo e può solo mostrare la propria funzionalità all'interno dello sviluppo capitalistico; la storia non fornirà nessuna anticipazione ad uso degli architetti: il suo uso strumentale non farebbe che confermare le distorsioni e le contraddizioni dell'ideologia³⁹².

Il lettore americano di questo contributo, all'interno di un catalogo di una mostra dedicata al design italiano, peraltro organizzata e patrocinata dal Ministero del commercio con l'estero, dall'Istituto nazionale per il commercio estero e dall'Eni, difficilmente avrà potuto decifrare sia la complessità che la portata critica del testo di Tafuri, della messa in crisi di ogni modello unitario di teoria dell'architettura offerta da questo autore che vedrà la sua prima traduzione in inglese (dopo questo saggio) nel 1974. Tra il 1972 e il 1976 negli Stati Uniti le sue posizioni saranno condivise solo, seppur in modo tacito, da Agrest e Gandelonas su «Oppositions» n. 1 del 1973³⁹³, testo già parzialmente anticipato in una conferenza organizzata dall'Environmental Design Research Association al College of Architecture del Virginia Polytechnic nell'aprile del 1973³⁹⁴.

L'articolo precedente di Gandelonas su «Casabella»³⁹⁵ del febbraio 1973, infatti, conteneva già una critica dell'architettura come ideologia, seppur condotta

³⁹² Jean-Louis Cohen ha notato, in *La coupure entre architectes et intellectuels* (Ecole d'Architecture Paris-Villemin, Parigi 1984), come la critica di Tafuri sia in diretta continuità intellettuale con il progetto editoriale di Ernesto Rogers e del suo *Casabella Continuità*, suggerendo peraltro come ciò avvenga all'interno di un'indiretta influenza di Louis Althusser, mediata dalla sua definizione di *ideologia* come rappresentazione del mondo, piuttosto che come sua falsa coscienza (o perlomeno delle sue classi dominanti), secondo la nota definizione che Marx e Engels ne danno in *L'ideologia tedesca*.

³⁹³ Diana Agrest e Mario Gandelonas, *Semiotic and Architecture: Ideological Consumption of Theoretical Work*, in «Oppositions», 1973, n. 1, pp. 93-100.

³⁹⁴ Wolfgang Preisler (a cura di), *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA 1973, pp. 324-330.

³⁹⁵ Mario Gandelonas, *Linguistica nell'architettura*, in «Casabella», n. 364, 1973, pp. 17-31.

su basi diverse e presentando il lavoro di Eisenman come paradigma per lo smantellamento dell'architettura occidentale per come era andata configurandosi dall'Umanesimo in poi. È invece nel testo per «Oppositions» che Agrest e Gandelonas sviluppano una critica dell'ideologia più marcatamente strutturalista; a verifica di come avessero già intuito la portata della critica di Tafuri, grazie anche alla loro conoscenza sia di Barthes che di Althusser formata dagli anni parigini, è l'invito offerto a Tafuri alla conferenza che la Agrest organizza a Princeton nell'aprile del 1974³⁹⁶. Nei giorni immediatamente successivi Tafuri sarà invitato allo IAUS, dove legge, in italiano, *L'architecture dans le boudoir: The Language of Criticism and The Criticism of Language*, testo che verrà tradotto e pubblicato su «Oppositions» n. 3³⁹⁷. Pochi giorni dopo, nel giugno del 1974, Tafuri sarà invitato dall'Institut de l'Environnement di Parigi a partecipare alla conferenza *Théorie et histoire de l'architecture*, dove presenterà un breve testo sui metodi e obiettivi del suo approccio strutturalista alla storia³⁹⁸. Nella stessa conferenza la Agrest propone il suo *Design Vs Non-Design*³⁹⁹, dove peraltro, citando il recente saggio di Tafuri su Piranesi e Ejzenštejn⁴⁰⁰, conferma di essere interessata ad approfondire quel rapporto tra architettura e cinema che verrà poi indagato da Bernard Tschumi pochi anni dopo.

Tra il 1972 e il 1973 si costituiscono quindi le prime occasioni di contatto tra il dibattito critico italiano e lo IAUS⁴⁰¹, con i noti precedenti degli articoli di Ei-

³⁹⁶ *Practice, Theory and Politics in Architecture*.

³⁹⁷ Si veda *Infra* nel prossimo § 4.4.

³⁹⁸ Manfredo Tafuri, *Problèmes de méthode dans l'histoire de l'architecture*, in Jean-Paul Lesterlin, *Histoires et théories de l'architecture* (tradotto da Marie Thérèse Hamard-Giacomoni e George Teyssot), L'Institut de l'environnement, Parigi 1975, pp. 37-42.

³⁹⁹ Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, op. cit.

⁴⁰⁰ Manfredo Tafuri, *Piranesi, Eisenstein e la dialettica*, in «Rassegna Sovietica», nn. 1-2, 1972, poi come *Storicità dell'avanguardia: Piranesi e Ejzenštejn*, in Id., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, tradotto in inglese come *The Dialectics of the Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein*, in «Opposition» n. 11, 1978, pp. 72-81, seguito dal testo di Sergei Ejzenštejn tradotto in inglese, con il titolo *Piranesi, or the Fluidity of Forms*, pp. 83-110.

⁴⁰¹ Per quanto riguarda i rapporti tra Eisenman e l'Italia, com'è noto, il primo viaggio in Italia dell'estate del 1961 segna l'inizio dell'interesse verso il movimento razionalista italiano. Nel giugno del 1968 aveva conosciuto Federico Correa alla conferenza *Dialogues: Europa/America* organizzata da Reyner Banham ad Aspen; Correa vi partecipava a capo di un gruppo di architetti spagnoli tra cui Rafael Moneo, Ignasi de Solà-Morales e Oriol Bohigas, il quale a sua volta lo invita a partecipare ai *Pequeños Congressos* da tenere in Spagna nell'ottobre del 1968, dove incontrerà Gregotti, unico altro architetto straniero invitato. Ma il primo interesse critico per la scena italiana è la mostra di Ambasz al MOMA del 1972, che naturalmente lo interessa più per essere l'inizio della disseminazione negli Stati Uniti della critica italiana all'ideologia, grazie al saggio di Tafuri, che non per essere l'esibizione dei nuovi sviluppi del design italiano.

senman per «Casabella» 344⁴⁰² e 345⁴⁰³ del 1970 e dal numero monografico 359/360 del 1971⁴⁰⁴. La mostra del MOMA del 1972 è la prima organica presenza sulla scena americana del criticismo italiano; l'anno successivo la presenza dei Five alla XV Triennale di Milano seguirà al primo incontro tra Aldo Rossi e John Hejduk, avvenuto all'ETH di Zurigo alla fine del 1972; l'occasione, un seminario organizzato durante il secondo semestre del 1972 da Franz Oswald⁴⁰⁵, vede invitati sia Hejduk che Rossi, il quale, già piuttosto conosciuto, stava scontando i difficili rapporti con l'università italiana, causati dalla sua presa di posizione al fianco degli studenti durante le proteste al Politecnico di Milano nel 1969⁴⁰⁶. *L'architettura della città*, pubblicato nel 1966, lo aveva già reso una figura di una certa notorietà anche al di fuori dell'Italia, sul piano professionale aveva vinto il concorso per il cimitero di Modena, il Gallaratese era in costruzione ed era appena stato coinvolto con Massimo Scolari nell'organizzazione della XV Triennale; la notorietà di Hejduk era invece dovuta al fatto che era stato pubblicato da poco il testo *Five Architects*, che Rossi sembrò apprezzare abbastanza da convincerlo ad invitarli alla XV Triennale.

⁴⁰² Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità*, op. cit.

⁴⁰³ Peter Eisenman, *Il futuro della tradizione. Una ricerca di «Perspecta» 12*, «rivista minore», op. cit.

⁴⁰⁴ Peter Eisenman, *Appunti sull'architettura concettuale. Verso una definizione*, op. cit.

⁴⁰⁵ Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture*, op. cit., p. 773.

⁴⁰⁶ Aldo Rossi, con altri e in accordo con il Consiglio di Facoltà, già dal febbraio 1968 si era impegnato nell'attività di riconfigurazione di quella struttura didattica e di ricerca del Politecnico di Milano che veniva definita la "sperimentazione". Nel gennaio 1969, però, firma il "documento della Rivoluzione d'ottobre", che gli costerà, il 23 novembre 1971, per decreto del Ministro della Pubblica Istruzione Riccardo Misasi, la sospensione in via cautelare dall'insegnamento, provvedimento inflitto anche agli altri sette membri del Consiglio di Facoltà: il preside Paolo Portoghesi e i professori Franco Albini, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Piero Bottoni, Guido Canella, Carlo de Carli e Vittoriano Viganò: la sospensione verrà revocata l'11 maggio 1974.

4.4 La critica strutturalista su «Oppositions»

C'è più da fare a interpretare le interpretazioni che a interpretare le cose, e ci sono più libri sui libri che su altri argomenti: non facciamo che commentarci a vicenda. Tutto pullula di commenti; di autori, c'è grande penuria. La principale e più illustre scienza dei nostri tempi, non è forse saper comprendere i sapienti? Non è questo il fine comune e ultimo di tutti gli studi? Le nostre opinioni s'innestano le une sulle altre⁴⁰⁷.

La traduzione inglese del testo *L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language*⁴⁰⁸ introduce nel 1974 negli Stati Uniti il metodo tafuriano di elaborare la critica strutturalista in campo architettonico. È lo stesso editorialista di «Oppositions» che, introducendo il lavoro di Tafuri, scrive come «è stato sviluppato attraverso moderni concetti teorici tratti dallo strutturalismo francese e italiano»⁴⁰⁹.

In questo articolo Tafuri intende separare il lavoro degli architetti («avanzano i nuovi 'cavalieri della purezza'»), costituito sia dallo sforzo di «preservare valori specifici per l'architettura»⁴¹⁰ che dal tentativo di «ricostruire un universo di discorso [corsivo mio]»⁴¹¹ nelle forme architettoniche, dal lavoro degli storici, condotto come un'attività che «cerchi di cogliere relazioni *strutturali* [corsivo mio] fra le articolazioni delle recenti scritture architettoniche e l'universo produt-

⁴⁰⁷ Michel de Montaigne, *Saggi*, Bompiani, Milano 2014, p. 1987.

⁴⁰⁸ Tafuri pubblica il suo primo testo in inglese, dopo quello per il catalogo della mostra al MOMA del 1972, in «Oppositions» n. 3, 1974, pp. 37-62 (*L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language*), testo che qualche mese prima aveva presentato a Princeton, alla nota conferenza organizzata da Diana Agrest *Practice, Theory, and Politics in Architecture* (Diane Ghirardo, in «Perspecta» n. 33, sostiene come «Oppositions» fosse retrodatato di uno, se non di due anni, anche se Joan Ockman dà una versione più plausibile di tale ritardo in nota 1 a p. 182 di *Architectureproduction*: più probabilmente il testo uscì tradotto in inglese entro la fine del 1974).

⁴⁰⁹ Introduzione all'articolo, in «Oppositions», n. 3, 1974, p. 37: «has been developed by means of modern theoretical concepts drawn from French and Italian structuralism».

⁴¹⁰ Manfredo Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir*, in *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, p. 323.

⁴¹¹ *Ivi*.

tivo di cui esse fanno parte»⁴¹².

Il primo, il *linguaggio della critica*, è definito come il tentativo degli architetti di ricostruire un *discorso* con i «residui bellici» della sconfitta del Movimento Moderno, usati come frammenti di utopia da far sventolare di fronte a sé:

utilizzare, cioè, ciò che è rimasto sul campo di battaglia che ha visto la sconfitta delle avanguardie [...] brandendo come propri segni di riconoscimento i frammenti di un'utopia, che essi si impediscono di guardare frontalmente⁴¹³,

così che:

gli architetti che dalla fine degli anni '50 a oggi hanno tentato di ricostruire un universo di *discorso* [corsivo mio] per la loro disciplina si sono sentiti in dovere di ricorrere a una nuova «morale del contegno». [...] Le parole del loro vocabolario, raccolte dal lunare territorio rimasto dopo la deflagrazione delle grandi illusioni, giacciono pericolanti sulla superficie inclinata che separa il mondo dal solipsismo che circonda senza scampo l'area del linguaggio⁴¹⁴,

il cerchio magico del linguaggio, il luogo dove il *linguaggio della critica* si esclude dal mondo reale, chiudendosi nell'autoreferenzialità.

L'obiettivo strategico di scardinare tale circolo vizioso sarà perseguito dalla *critica del linguaggio*; seguendo il percorso analitico contenuto in *L'ordine del discorso* di Michel Foucault, Tafuri distingue⁴¹⁵ tra *commento* e *critica*. La prima distinzione tra questi due momenti viene annunciata come la regressione nell'utopia di un'architettura alla ricerca di un significato, «il che è evidente considerando quanto, nelle più recenti esperienze, il rigorismo compositivo oscilla paurosamente fra le forme del “commento” e quelle della “critica”»⁴¹⁶. Distinzio-

⁴¹² *Ibid.*, p. 324.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 323.

⁴¹⁴ *Ivi.*

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 329.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 324.

ne che viene così definita:

La forma del commento è la ripetizione, alla disperata ricerca dell'origine dei segni: la forma della critica è l'analisi della funzione dei segni stessi, una volta che si sia rinunciato a ricercare in essi un significato aurorale⁴¹⁷.

La comparsa della *critica* è la novità costituita dall'impossibilità storica di dire qualcosa di originale: la *critica* è un parlare sempre in rapporto a qualcosa'altro, di secondo grado. In *Nascita della clinica* Foucault la descrive così:

È molto probabile che noi apparteniamo ad un'età di critica [...], età dell'intelligenza che ci tiene irrimediabilmente a distanza da un linguaggio originario. [...] Siamo votati storicamente alla storia, alla paziente costruzione di discorsi sui discorsi, al compito d'intendere quel che è già stato detto. È forse per questo fatale che non conosciamo un uso della parola diverso da quello del commento?⁴¹⁸

Questa definizione era già stata sviluppata, come momento della storia del linguaggio, nel paragrafo *Critica e commento* in *Le parole e le cose*, come passaggio dall'età classica alla modernità; nella prima fase la funzione del linguaggio è di perenne commento, nell'incessante ripetizione dei testi canonici, fase superata dalla pratica della critica letteraria, con quell'approccio al testo che conduce alla moderna distinzione tra forma e contenuto:

quando tale discorso diviene, a sua volta, oggetto di linguaggio, non lo si interroga come se dicesse alcunché senza dirlo, come se fosse un linguaggio trattenuto su se medesimo e una parola chiusa; non si cerca più di sollevare a trasparenza il grande intento enigmatico celato sotto i suoi segni; gli si chiede soltanto

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 329.

⁴¹⁸ Michel Foucault, *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino 1969.

il suo funzionamento⁴¹⁹.

A Tafuri non sfugge il momento in cui Foucault fa coincidere il mutamento verso la modernità con il passaggio da un'età del *commento*, caratterizzata da un'incessante ricerca di un testo originario e più vero, verso un'età della critica, nella quale viene superato l'interesse sia per la dimostrazione del funzionamento del testo che per le rappresentazioni che inverte; così come non gli sfugge nemmeno la seconda rottura storica, cioè il parziale ritorno del *commento*, così che solo in una radicale metamorfosi dello scenario epistemologico sarà possibile, per la cultura contemporanea, superare l'alternativa tra le due modalità tradizionali di informare i testi⁴²⁰. Il tema del *commento* in *L'ordine del discorso*, parallelo alla nozione di *autore* e al *sistema delle discipline*, compare come una delle procedure con cui il *discorso* viene controllato dal suo interno; tema non completamente originale, dato che si può notare come sia costante anche in Walter Benjamin l'interesse per i problemi metodologici necessari al chiarimento dei concetti di commento e critica⁴²¹.

Sostiene quindi Tafuri che, in quest'ordine, superata la fase del *commento* la natura stessa della *critica* è di profanare l'unità dell'oggetto critico, nella dinamica del superamento di una funzione semplicemente descrittiva, che per sua natura non può uscire dal campo del linguaggio. In tale articolazione interviene anche lo strutturalismo di Barthes⁴²², come incessante decostruzione e ricostruzione dell'oggetto della sua analisi; Tafuri non ritiene che l'esempio del linguaggio fluttuante⁴²³ sopra il linguaggio originale concluda in sé la pratica critica:

«Lo «sdoppiamento» operato dalla critica deve quindi essere qualcosa d'altro dalla costruzione di un «linguaggio secondo», fatto galleggiare al di sopra

⁴¹⁹ Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1967, p. 95.

⁴²⁰ Peter Eisenman scriverà diffusamente a proposito di questo scenario a sua volta utopico, soprattutto in *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in «Perspecta», n. 21, 1984, pp. 154-173.

⁴²¹ Ad esempio nel saggio *Le affinità elettive*, o in quello sul *Trauerspiel*.

⁴²² Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969.

⁴²³ *Ibid.*, pag. 42.

del testo originario, preconizzato da Barthes e realizzato da Stirling»⁴²⁴

con la sua «archeologia del presente»; quindi, abbandonando il quadro interpretativo strutturalista, introduce le tesi sui rapporti di produzione che Walter Benjamin sviluppa in *L'autore come produttore*⁴²⁵. Tafuri continua quindi la sua analisi della situazione contemporanea, rivolgendo particolare attenzione al lavoro di quegli architetti che negano la possibilità di ogni comunicazione, osservando, tra gli altri, la classificazione dei rapporti sintattici, tipicamente operata dai Five Architects. Per Tafuri analizzare l'architettura come un linguaggio si rivela un esercizio autoreferenziale, specialmente quando, come nel caso di Eisenman, il progetto si definisce come un montaggio che parla solo di se stesso e che pone la sua critica esclusivamente come un'analisi rivolta al suo interno: questo approccio compositivo partecipa da subito al solo gioco perverso del parlarsi:

Il ritorno a casa del linguaggio consegue a una constatazione di fallimento. Ma è necessario chiedersi quanto tale fallimento sia relativo al carattere intrinseco della disciplina architettonica e quanto a equivoci non ancora compiutamente illuminati⁴²⁶.

Tuttavia Tafuri non offre una risposta circa la natura e il ruolo di una critica custode della disciplina, soprattutto all'interno di un sistema di produzione che debba rinnovare continuamente le sue forme, fornendone comunque almeno un'indicazione: «nella vicenda delle avanguardie storiche, le alternative apparentemente opposte dell'ordine e del disordine, della regola e del caso, della struttura e dell'informe, sono in realtà complementari»⁴²⁷. Si tratta di una via senza uscita dunque: è indifferente che il linguaggio produca silenzio o rumore di fondo da reinterpretare, perché esso arriverà inesorabilmente al punto morto di parlare solo di sé e del proprio isolamento, in un commento senza fine, esito inevitabile di ogni teologia che ponga il linguaggio come origine, analizzabile esclusivamente

⁴²⁴ Manfredo Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir*, op. cit., p. 330.

⁴²⁵ Walter Benjamin, *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973, p. 201.

⁴²⁶ Manfredo Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir*, op. cit., p. 349.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 346.

all'interno di un incessante anelito ermeneutico.

La novità teorica che è alla base dell'approccio critico di questo articolo ha immediate conseguenze anche nella critica di lingua inglese, ad esempio nel catalogo della mostra «Rational Architecture» organizzata da Leon Krier a Londra nel marzo del 1975 alla Art Net Gallery di Peter Cook. Colquhoun vi scriverà del carattere strutturalista del lavoro di questi architetti razionali, in cui resta ancora aperta la problematica questione di preservare una certa visione hegeliana della storia, seppur in rapporto a un'estetica invece a-storica, architetti che intendono l'architettura come un corpus costituito da un insieme limitato di forme invece che da un infinito repertorio che proceda dalle funzioni, facendone così un derivato dell'influenza che le teorie del linguaggio stavano avendo in campo ideologico:

Fortemente influenzato dagli studi linguistici strutturalisti francesi e italiani, il razionalismo sostiene l'idea che i valori dell'architettura siano indipendenti dall'ideologia. In molti modi è analogo alla critica del formalismo russo degli anni Venti, nella convinzione che l'unico oggetto valido dello studio letterario fosse il testo letterario⁴²⁸.

Nel 1976 Tafuri pubblica su «Oppositions» *5 European Graffiti: Five x Five = Twenty Five*⁴²⁹, estratto dalla sua introduzione all'edizione italiana del libro *Five Architects*⁴³⁰, mentre in Francia pubblica *Le cendres de Jefferson* a partire della seconda parte della stessa introduzione⁴³¹, ultimo di una rapida serie di quattro articoli pubblicati in pochi mesi in Francia in un clima di crescente considerazione verso la sua attività⁴³².

⁴²⁸ Alan Colquhoun, *Rational Architecture*, in «Architectural Design», n. 45, 1975, pp. 365-370.

⁴²⁹ Curiosamente il titolo dell'articolo compare sulla copertina e nell'indice a p. 3 di «Oppositions» con il titolo errato di *American Graffiti*.

⁴³⁰ Manfredo Tafuri, *Les bijoux indiscrets*, in Camillo Gubitosi e Alberto Izzo (a cura di), *Five Architects*, N.Y., Officina Edizioni, Roma 1976, pp. 7-30. La seconda edizione del 1981 non è più a cura di Gubitosi e Izzo, ma riporta in copertina la sola dicitura «di Manfredo Tafuri», senza precisare se ne sia l'autore o il curatore, nonostante l'edizione sia, tranne le copertine, identica alla prima.

⁴³¹ Manfredo Tafuri, *Les cendres de Jefferson*, in «L'architecture d'Aujourd'hui», n. 186, pp. 53-58.

⁴³² Tafuri pubblica 4 articoli su «L'architecture d'Aujourd'hui» tra il 1975 e il 1976: sul

Attraverso questo doppio percorso analizza la produzione dei Five e gli sviluppi recenti dell'architettura statunitense, in cui i loro lavori costituiscono un'interpretazione uniforme, nonostante siano lontani dal costituire un gruppo omogeneo⁴³³. Almeno nei connotati formalmente evocativi tratti dalle esperienze delle avanguardie del Moderno, si conferma però quell'assenza di qualsivoglia impegno ideologico («Ovviamente non c'è alcun valore "sociale" in tutto ciò»⁴³⁴) che era già stata evidenziata da Colin Rowe nell'introduzione all'edizione americana del 1972 del testo *Five Architects*:

L'intensità della sua visione sociale si è dissipata. L'edificio non è più diventato una proposta sovversiva di un possibile futuro Utopico. È diventato invece la decorazione accettabile di un presente assolutamente non utopico⁴³⁵.

Il contenuto della tesi di Tafuri è svolto in un tono critico simile a quello già usato nel 1972 nei confronti dell'avanguardia italiana⁴³⁶ e nel 1974⁴³⁷ nei confronti di Stirling; l'uso esclusivamente sintattico di elementi formali non può che

n. 178 del 1975 *La dialectique de l'absurde. Europa-Usa: les avatars de l'ideologie du gratte-ciel (1918-1974)*, sul n. 181 del 1975 *Les 'muses inquiétantes', ou le destin d'une génération de 'Maîtres*, sul n. 184 del 1976 *Giovan Battista Piranesi: l'utopie négative dans l'architecture*, e sul n. 186 del 1976 *Les cendres de Jefferson*.

⁴³³ «I want urgently for such a group to speak, since I think, as I started out by saying, that the need for polemics (and hopefully attendant architectural theories and ideas) is desperate and that few are interested enough or able to provide it. I thought these five had a very good chance. And now I'm not even sure they're a group», in Charles W. Moore, *Similar State of Undress. Review of Five Architects*, in «Architectural Forum», n. 4, 1973, pp. 53-54.

⁴³⁴ Manfredo Tafuri, *European Graffiti: Five x Five = Twenty-Five*, op. cit., p. 57: «Clearly there is no "social" value in all of this».

⁴³⁵ Colin Rowe, *Introduction*, in Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, op. cit., pp. 3-7: «The intensity of its social vision became dissipated. The building became no longer a subversive proposition about a possible Utopian future. It became instead the acceptable decoration of a certainly non-utopian present».

⁴³⁶ Manfredo Tafuri, *Design and Technological Utopia, in Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, in Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, op.cit., pp. 388-404. Per una critica dell'avanguardia in URSS: Manfredo Tafuri, *Il Socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in Alberto Asor Rosa, Bruno Cassetti, Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Marco De Michelis, Rita Di Leo, Kurt Junghanns, Gerritt Oorthuys, Vitězslav Procházka, Hans Schmidt e Manfredo Tafuri, *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Officina Edizioni, Roma 1971, pp. 41-88.

⁴³⁷ Si veda in Manfredo Tafuri, *L'Architecture dans le Boudoir: The language of criticism and the criticism of language*, op. cit., poi in Id., *La sfera e il labirinto*, op. cit.

concludersi in un incessante e vacuo parlare a se stesso di se stesso: «il laboratorio sintattico, per come è richiamato attraverso oggetti che sono perfettamente chiusi in un reciproco dialogo di segni, non accetta intrusi. La presenza dell'uomo qui è scandalosa»⁴³⁸. È proprio il lavoro di Eisenman a essere preso come esempio di tale deriva, per cui «è necessario che lui dimostri il processo stesso di alienazione della forma, non solo rispetto alla realtà ma anche in termini di se stesso»⁴³⁹, fino a farne la descrizione senza immagini di un processo, che «metta gli elementi iconografici tra parentesi, una sorta di *epoché* husserliana»⁴⁴⁰.

Un disimpegno quindi vissuto come «emblema di un malessere generalizzato», che però, condotto al suo limite, porta il rigore formale ad assumere i caratteri di quel “frivolo” che Tafuri, in una nota dal carattere già post-strutturalista condivide con Derrida⁴⁴¹, quando ne coglie il senso nel momento della separazione del significato dal significante⁴⁴². Un tema molto specifico questo che, nonostante la sua importanza, pare essere stato frainteso; in Derrida, infatti, non si trova un'opposizione assoluta tra significato e significante, differenza secondo cui viene tradizionalmente pensato il segno in linguistica, e che infatti porterà Derrida alla polemica con de Saussure. Direbbe il filosofo francese che il significato appartiene da sempre al movimento della significazione, cioè che non c'è significante che non sia già anche in posizione di significato⁴⁴³, costituendo in sé un unico processo, posizione ribadita anche all'inizio de *La farmacia di Platone*, testo in cui è contenuto il più noto riferimento alla *decostruzione*⁴⁴⁴, per cui «un testo è un

⁴³⁸ Manfredo Tafuri, *European Graffiti: Five x Five = Twenty-Five*, op. cit., p. 48.

⁴³⁹ *Ivi*: «It is necessary for him to demonstrate the very process of alienation of form, not only with respect to reality but also in terms of itself».

⁴⁴⁰ *Ivi*: «puts the iconographic aspects into parenthesis – a sort of Husserlian *epoché*».

⁴⁴¹ Jacques Derrida, *L'archéologie du frivole, introduction à Condillac. Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Éditions Galilée, Parigi 1973.

⁴⁴² «Peter Eisenman tries to follow Chomsky by making his design an exercise in syntax. That is, this architectural rethor's poesis attempts to eliminate rethoric. But no signifier is without its signified. The attempt to build dumb buildings is readily identifiable as modernism», in Darryl Hattenhaure, *The Rethoric of Architecture: a Semiotic Approach*, in «Communication Quarterly», n. 1, 1984, p. 76.

⁴⁴³ Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1968, p. 22.

⁴⁴⁴ Derrida si riferisce qui al dialogo platonico *Fedro* (scritto attorno al 370 a.C.), nel quale Socrate, discutendo di arte, medicina e amore, descrive la natura del discorso orale e della scrittura in funzione delle implicazioni epistemologiche che ne derivano nella ricerca della verità. Per Socrate solo l'oralità conduce alla verità, mentre la scrittura, come la pittura e la retorica, essendo un'arte è copia di quella parola viva che sola intrattiene un rapporto diretto con la coscienza. Derrida, in *La farmacia di Platone*, sostiene invece come nel dialogo stesso l'uso estensivo delle metafore non faccia che confermare la natura già *tesuale* dell'oralità. Peraltro esiste una lunga, seppur minoritaria, tradizione che fa di Socrate stesso un tipo letterario più che una persona realmente esistita, difesa con riferimento al Socrate delle *Nuvole* di Aristofane (in scena attorno al 423 a.C.).

testo solo se nasconde al primo sguardo, al primo venuto, la legge della sua composizione e la regola del suo gioco»⁴⁴⁵.

La ricerca di definire le possibilità dell'autonomia della forma è un costante orizzonte progettuale anche per chi, concentrando la propria attività, al contrario, sull'analisi del contenuto comunicativo dell'architettura, legittima le proprie scelte secondo quell'atteggiamento già descritto da Foucault nella *Prefazione alla trasgressione*⁴⁴⁶, un saggio che è un omaggio a Bataille sul tema della difficoltà di pensare la differenza al di fuori del rapporto dialettico con il concetto di limite. È, infatti, proprio in questo rapporto con il limite che il linguaggio è sia lo strumento che la condizione adatta per compiere la trasgressione: chi per via di purificazioni successive, come gli architetti del cosiddetto gruppo Whites, chi attraverso la via dell'eclettismo, come praticano i Grays. Scrive Foucault:

A dire il vero l'occhio rovesciato, in Bataille, non significa niente nel suo linguaggio, per la sola ragione che egli ne sottolinea il limite. Egli indica il momento in cui il linguaggio, arrivato ai suoi confini, fa irruzione fuori di se stesso, esplose e si contesta radicalmente nel riso, nelle lacrime, negli occhi sconvolti dell'estasi, nell'orrore muto ed esorbitato del sacrificio; e rimane così al limite di questo vuoto, parlando di se stesso in un linguaggio secondo dove l'assenza di un soggetto sovrano disegna il suo vuoto essenziale e frantuma senza tregua l'unità del discorso⁴⁴⁷.

È questa estasi muta che secondo Tafuri descrive la natura del lavoro di Eisenman e Hejduk, condotto portando il linguaggio compositivo verso uno dei suoi margini; tale tensione del materiale linguistico verso il proprio limite è il segno che «the war is over»:

Dopo tutto ciò non è Barthes che ha deciso polemicamente e insidiosamente che «ci possono essere momenti tranquilli nella guerra dei linguaggi, e questi momenti sono i testi [a sua volta citando il *Saggio sull'origine del lin-*

⁴⁴⁵ Jacques Derrida, *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 2007, p. 45.

⁴⁴⁶ Michel Foucault, *Prefazione alla trasgressione*, in Cesare Milanese (a cura di), *Scritti letterari*, op. cit., pp. 55-72.

⁴⁴⁷ *Ibid*, p. 61.

guaggio di Rousseau]. I linguaggi degli anni venti e trenta, a cui i nostri architetti alludono, erano in un modo o nell'altro "grida di battaglia". Ora, come sempre, nei campi sperimentali delle nuove avanguardie, queste grida di battaglia si trasformano in "lingue di piacere". La guerra è finita, ma dopo uno scacco matto dell'avversario. Non resta che dichiarare con ironia affettuosa e con nostalgia appena nascosta, i versi di una "Marseillaise" decomposta e congelata (non è il congelamento stesso il modo più sicuro nella conservazione?)⁴⁴⁸.

La citazione da *Il piacere del testo*⁴⁴⁹ introduce una critica che pare rivolta alla più ampia scena architettonica statunitense, in cui Tafuri ribadisce il concetto di *frivolo* e con gli strumenti della critica strutturalista stronca ogni tentativo di fondare una semiologia dell'architettura o, almeno nei modi in cui si era andata delineando nei primi anni sessanta, una semiologia associata al discorso scienziata:

Lasciamo che Barthes continui: "Il piacere del testo non preferisce un'ideologia all'altra. *Tuttavia*, questa impertinenza non procede dal liberalismo ma dalla perversione: il testo e la sua lettura sono divisi. Ciò che viene superato, spaccato, è l'*unità morale* che la società richiede a ogni prodotto umano. Abbiamo letto un (piacere del) testo nel modo in cui una mosca ronza in una stanza: con giri improvvisi e ingannevolmente decisi, appassionati e futili: l'ideologia passa sul testo e la sua lettura come il rossore su un volto... nel piacere del testo, le forze oppostive sono più represses che in uno stato di divenire: nulla è veramente antagonista, tutto è plurale. Passo leggermente attraverso l'oscurità reazionaria"⁴⁵⁰.

⁴⁴⁸ Manfredo Tafuri, *European Graffiti: Five x Five = Twenty-Five*, op. cit., p. 57: «After all what is not Barthes who decried polemically and insidiously that, "there can be tranquil moments in the war of languages, and these moments are texts". The languages of the twenties and the thirties, to which our architects allude, were, in one way or another, "battle cries." Now, as always, in the experimental fields of the new avant-gardes, those battle cries are transformed into "languages of pleasure." The war is over, but with a checkmate by the adversary. All that is left is to declaim with affectionate irony, and with barely concealed nostalgia, the verses of a decomposed and frozen "Marseillaise." (Is not freezing the surest mode of preservation?)».

⁴⁴⁹ *Ivi*.

⁴⁵⁰ *Ivi*: «Let us allow Barthes to continue: "The pleasure of the text does not prefer one ideology to another. *However*: this impertinence does not proceed from liberalism but from perversion: the text and its reading are split. What is overcome, split, is the *moral unity* that society demands of every human product. We read a text (of pleasure) the way a fly buzzes around a room: with sudden, deceptively decisive turns, fervent and futile: ideology passes over the text and its reading like the blush over a face... in the text of pleasure, the opposing forces are longer repressed but in

Nello stesso numero 5, «Oppositions» ospita anche un articolo di Mario Gandelsonas, *Neo-Functionalism*, in cui vengono descritte due vocazioni compositive animate dall'intento di trovare una via d'uscita definitiva dal funzionalismo. Se da un lato la prevalenza dell'attenzione sintattica nella pratica progettuale di architetti come Aldo Rossi, John Hejduk e Peter Eisenman, la cui ricerca avviene nella dimensione autonoma della disciplina, viene definita come *neo-rationalism*, sul fronte opposto, che chiama *neo-realism*, l'«architettura della comunicazione» vede tra i suoi esponenti progettisti come Robert Venturi. In una dialettica ancora aperta tra una fase sintattica e una semantica all'interno dell'analogia linguistica, Gandelsonas riconosce però la loro base comune in una «più generale e largamente condivisa concezione manichea del funzionalismo come ideologia negativa e regressiva»⁴⁵¹, che invece, secondo Gandelsonas, andrebbe considerata un'ideologia progressista.

Descrive quindi le due tendenze, regolate da istanze sia interne che esterne, sostenendo come il continuo e irrisolto riferimento al funzionalismo; nonostante gli sforzi messi in atto per il suo superamento, esse continuano a farne il centro delle questioni legate al significato, superabile solo introducendo «the question of meaning within the process of design in a systematic way»⁴⁵². Gandelsonas chiama questa proposta *neo-functionalism* e la descrive come alternativa sia al *neo-rationalism* che al *neo-realism*:

L'idea di un tale neo-funzionalismo è opposta alle rispettive posizioni neo-razionaliste e neo-realiste nel senso che hanno sviluppato frammenti isolati della dottrina originale e, in tal modo, hanno eliminato le complesse contraddizioni inerenti al funzionalismo⁴⁵³.

a state of becoming: nothing is really antagonistic, everything is plural. I pass lightly through the reactionary darkness»).

⁴⁵¹ Mario Gandelsonas, *Neo-Functionalism*, in «Oppositions», n. 5, 1976, Editorial: «more general and widely shared Manichean view of functionalism as a negative and regressive ideology».

⁴⁵² *Ivi*.

⁴⁵³ *Ivi*: «The idea of such a neo-functionalism is opposed to the respective neo-rationalist and neo-realist positions in the sense that they have developed isolated fragments of the original doctrine and, in this way, have eliminated the complex contradictions inherent in functionalism».

Secondo la modalità della sostituzione della tipica dialettica funzionalista tra forma e funzione con una nuova dialettica tra forma e significato:

Una posizione neo-funzionalista non eliminerebbe né risolverebbe queste contraddizioni dialettiche, bensì le assumerebbe come una delle forze principali che mantengono vivo lo sviluppo delle idee nell'architettura. Così il concetto di neo-funzionalismo non escluderà né le nozioni neo-realiste né quelle neo-razionaliste, ma piuttosto aggiunge e sviluppa la dimensione fondamentale del *significato*, ricostituendo così tutte le dimensioni della dottrina originale [cioè il funzionalismo stesso]⁴⁵⁴.

La risposta di Eisenman a Gandelsonas arriva sul successivo n. 6 di «Oppositions» nell'articolo *Post-functionalism*, in cui definisce la dialettica tipica della storia dell'architettura come un incessante movimento tra due posizioni invariabili, almeno per come la storia si è andata configurando negli ultimi cinque secoli. Un polo, esemplificato dalla mostra «Architettura Razionale»⁴⁵⁵ del 1973, è costituito dalla ricerca dell'autonomia disciplinare mentre l'altro, paradigmaticamente costituito dalla mostra sulla École des Beaux-Arts⁴⁵⁶ del 1975, sostiene di ricercare gli elementi del proprio futuro nel vocabolario fornito dalla storia.

Se la formula semplificatoria che da Cedric Price a Reyner Banham ha banalizzato il funzionalismo, anche il neo-funzionalismo di Gandelsonas, sostiene Eisenman, continua a negare come l'opposizione tra forma e funzione trovi la propria legittimazione sul solo piano culturale; l'influenza esercitata sull'architettura gli impedisce di essere il luogo di espressione dell'autonomia, e in ciò misura la portata del proprio fallimento:

⁴⁵⁴ *Ivi*: «A neo-functionalism position would neither eliminate nor solve these dialectical contradictions but rather would assume them as one of the main forces which keep alive the development of ideas in architecture. Thus the concept of neo-functionalism would exclude neither the neo-realist nor the neo-rationalist notions, but rather add and develop the fundamental dimension of *meaning*, thereby reconstituting all dimensions of the original doctrine».

⁴⁵⁵ «Sezione Internazionale d'Architettura della XV Triennale di Milano», curata da Aldo Rossi, dal 20 settembre al 20 novembre. Si veda il catalogo: AA.VV., *Architettura Razionale, XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale di Architettura*, Franco Angeli, Milano 1973.

⁴⁵⁶ Arthur Drexler (a cura di), *The Architecture of the École des Beaux-Arts: an Exhibition presented at the Museum of Modern Art, New York, October 29, 1975 – January 4, 1976*, op. cit.

Questa nuova base teorica cambia l'equilibrio umanistico di forma/funzione verso un rapporto dialettico all'interno dell'evoluzione della forma stessa. La dialettica può essere meglio descritta come la potenziale coesistenza in qualsiasi forma di due tendenze non confermanti e non sequenziali. Una è quella di ritenere la forma architettonica come una trasformazione riconoscibile da qualche solido geometrico o platonico pre-esistente. [...] Questa tendenza è certamente una reliquia della teoria umanistica. Tuttavia, a questo si aggiunge una seconda tendenza che vede la forma architettonica in modo a-temporale e decompositivo, come qualcosa di semplificato da qualche insieme pre-esistente di entità spaziali non specifiche. Qui, la forma è intesa come una serie di frammenti, segni senza un significato dipendente da, e senza riferimento a, una condizione più elementare. La tendenza precedente, presa da sola, è un atteggiamento riduttivista e assume qualche unità primaria come una base etica ed estetica per tutta la creazione. Quest'ultima, da sola, assume una condizione di partenza della frammentazione e della molteplicità da cui la forma risultante è uno stato di semplificazione. Entrambe le tendenze, tuttavia, quando prese insieme, costituiscono l'essenza di questa nuova dialettica moderna. [...] Esse iniziano così a suggerire che le ipotesi teoriche del funzionalismo sono in realtà culturali piuttosto che universali⁴⁵⁷.

Già nel progetto per House VI l'intenzione di svincolarsi da un formalismo linguistico assimilabile a una sorta di schematismo processuale verso un testualismo aperto e imprevedibile è fondato sul frammentario interessamento per il Derrida della *Grammatologia*⁴⁵⁸, per Clement Greenberg e Rosalind Krauss⁴⁵⁹, che lo condurranno a un approccio più critico al progetto. Le ambiguità compositive di

⁴⁵⁷ Peter Eisenman, *Post-functionalism*, in «Oppositions», n. 6, 1976, *Editorial*: «This new theoretical base changes the humanist balance of form/function to a dialectical relationship within the evolution of form itself. The dialectic can best be described as the potential co-existence within any form of two non-corroborating and non-sequential tendencies. One tendency is to presume architectural form to be a recognizable transformation from some pre-existent geometric or platonic solid. [...] This tendency is certainly a relic of humanist theory. However, to this is added a second tendency that sees architectural form in an atemporal, decompositional mode, as something simplified from some pre-existent set of non specific spatial entities. Here, form is understood as a series of fragments – signs without meaning dependent upon, and without reference to, a more basic condition. The former tendency, when taken by itself, is a reductivist attitude and assumes some primary unity as both an ethical and an aesthetic basis for all creation. The latter, by itself, assumes a basic conditions of fragmentation and multiplicity from which the resultant form is a state of simplification. Both tendencies, however, when taken together, constitute the essence of this new, modern dialectic. [...] They begin to suggest that the theoretical assumptions of functionalism are in fact cultural rather than universal».

⁴⁵⁸ Confermato in un colloquio personale, il 16 giugno 2015.

⁴⁵⁹ Rosalind Krauss, *Death of the Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*, in «Architecture and Urbanism», n. 112, 1980, p. 207.

House VI, esemplificate dalle due scale interne, una rossa e una verde, indicano una via d'uscita dai suoi stessi limiti, tanto ricercati in funzione di un'autonomia formale, quanto disinteressati alla nuova sensibilità linguistica⁴⁶⁰.

Sembra che in questo testo Eisenman pensi ai suoi primi progetti, disponendo la prima posizione come la descrizione della sua prima serie di House, progettate dal 1968 al 1975, e la seconda tendenza come la descrizione del progetto per House X del 1975-76 (la cui esecuzione, inizialmente prevista per l'estate del 1976, viene posticipata dal committente a causa del fatto che Eisenman passa alcuni mesi in Italia (partecipando alla Biennale di Venezia). In questo progetto avviene l'ultimo passaggio, dopo la svolta testualista costituita da House VI, in cui sospende ogni soggetto, compreso se stesso, decomponendo il processo stesso, fino ad allora basato sull'ordine naturale della geometria euclidea e sostituendo il cubo, figura geometrica preferita, con un solido frammentato, nella forma di un cubo scavato, a cui assegna uno dei nomi possibili della divinità ebraica, *'el*.

In *Tracing Eisenman*⁴⁶¹ è riprodotta una pagina annotata del capitolo *The End of the Book and the Beginning of Writing* dalla copia personale di Eisenman di *Of Grammatology*, la traduzione che Gayatri Spivak fece nel 1976 per la Johns Hopkins University Press del testo del 1967; vi sono presenti quattro ordini di note e commenti, tra le frasi in cui Derrida affronta la questione del problema della lingua, cioè di come la società la usi troppo debolmente, come un sintomo. Tralasciando, per ora, ulteriori riferimenti sull'interpretazione che Derrida fornisce del rapporto tra lingua e scrittura, il dialogo che si trova nel testo di *House X*⁴⁶², in una simile forma dialettica, è costituito da un colloquio a due voci in cui la prima

⁴⁶⁰ «It required, that is, depended upon, willful choice in the initial design move that preceded any possible logical transformation (the selection of the cube, its first division, and so on). Second, and this is related to the first, Eisenman's own extensive writings betrayed his desire for an autonomous architecture (as did the other explanatory devices of architecture used by Eisenman, such as drawings, models, exhibits with other architects, and so on). Despite his belief in an architectural form that was impervious to and exclusive of all external semantic requirements and significations, Eisenman's three-dimensional production was dependent on his essays to be recognizable as architecture, to be placed within the discourse of architecture, and to prevent it from being mistaken [...]. Third, and this is an implication of the second, no inherently logical system (the use of the golden section, or Eisenman's own deformation of a cube, the extensive references to linguistic theory) is quite so logical that it could not allow the presence of other equally logical systems. Eisenman's architecture could not be totally autonomous, because the logic used to produce it was not autonomous – it was shared with other architecture and other discourses», in *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, op. cit., p. 92.

⁴⁶¹ Cynthia Davidson (a cura di), *Tracing Eisenman*, Rizzoli International, New York, NY 2006.

⁴⁶² Peter Eisenman, *House X*, op. cit.

è quella del progettista della House X e la seconda è la voce del critico, voci che però potrebbero anche essere intese come quella della House X stessa e quella dell'architetto della prima serie di case, oppure ancora come una serie di frammenti che definiscono l'edificio come un testo, in una specie di vertigine joyciana che Eisenman ricerca con estrema cura autoreferenziale. Peraltro è lui stesso a ricordare in un'intervista come

Non c'è dubbio che io sia convinto dalla limitata gamma degli esperimenti formali che erano la spina dorsale delle case precedenti. Ad esempio, le parole *fuori* e *sito* non esistono finché non si comincia a vedere, in House VI, il rivoltarsi dall'interno all'esterno. L'idea che non c'è un centro, che tutto sia fuori, è nel centro assente di House X e nel vuoto inaccessibile in House 11a. Fu qui che cominciò la rottura della ragione e della struttura. Fondamentalmente da House X, House 11a e dal progetto per Cannaregio del 1978 è stato il momento in cui ho iniziato la mia psicoanalisi. Ho iniziato a guardare l'inconscio, l'altro lato di me, per uscire dalle nuvole. Perché Manfredo Tafuri mi disse che ero come Icaro, che avevo volato troppo vicino al sole, cercando la verità della ragione, l'atto finale della ragione, e che sono caduto dal cielo. Non dimenticare che House 11a è la prima casa che entra nel suolo. Cannaregio è il primo progetto per un luogo ampio. Così, invece di guardare al sole, guardavo alla terra, lontano dalla ragione, lontano dalla struttura, lontano dalla purezza, lontano dalla verità, in tutte queste altre cose che non erano poi così chiare. La mia psicoanalisi è stata causata dalla mancata costruzione di House X. Fu un momento molto critico della mia vita. La cancellazione del progetto per House X mi ha fatto rendere conto che ero troppo preso da idee che non avevano rapporti con la realtà. Mi resi conto che la mia testa mi aveva rovinato e che mi ero perso. Questo è stato un punto di svolta cruciale, dal 1976 al 1978. Per poi, nel 1980, lasciare l'Institute, che era l'importante mossa successiva. Smettere di esserne il direttore, aprire lo studio nel 1980, poi nel 1982 arriva Berlino, e nel 1983 c'è il Wexner. Cannaregio fu il punto di svolta per Wexner. Wexner è solo uno sviluppo delle questioni che vennero prima sviluppate per Cannaregio⁴⁶³.

⁴⁶³ Intervista con David Cohn, «El Croquis», n. 41 monografico *Peter Eisenman*, 1989, p. 9: «There is no question that I am a convert from the limited range of formal experiments that were the backbone of the earlier houses. For example, the words outside and site did not exist until you begin to see, in House VI, the turning inside out. The idea that there was no center – that everything is outside, is in the absent center in House X, and the inaccessible void in House 11a. This was where the breakdown of reason and structure began. Basically from House X and House 11a, and the project for Cannaregio 1978 was the time when I began my own psychoanalysis. I began to look into the unconscious, the other side of me, to come out of the clouds. Because Manfredo

Questo processo di liberazione dalla presenza dell'uomo, evidente sia nella scelta di rappresentare con viste assonometriche i suoi progetti sia nell'uso dei diagrammi formali, associato alla riduzione dell'architettura ai suoi dati elementari, lo condurrà paradossalmente, come nota Yve-Alain Bois⁴⁶⁴, a riportate nelle rappresentazioni assonometriche anche le distorsioni della griglia stessa, ormai unico soggetto del/nel progetto.

4.5 Note su *Architecture and Utopia*

*Il primo errore al quale tutti gli altri risalgono consiste nell'approccio puro-visibilistico all'architettura. Secondo questo approccio, l'unica "lettura" possibile dell'ambiente costruito sarebbe la decodificazione degli stili, cioè dei codici che disciplinano gli aspetti visivo-formali degli edifici. Dimenticando che una "lettura" così intesa è forzatamente parziale, perché gli edifici non sono solo fenomeni visivi, ma piuttosto, come diceva M. Mauss, dei "phénomènes sociaux totaux"*⁴⁶⁵.

Il 1976 è anche l'anno dell'edizione americana di *Progetto e utopia* (pubblicato in

Tafuri said that I was like Icarus, that I flew too close to the sun, looking for the truth of reason, the ultimate finality of reason, and that I fell from the sky. Do not forget that House 11a is the first house that goes into the ground. Cannaregio is the first project that is a site plan. So instead of looking to the sun I was looking to the earth, away from reason, away from structure, away from purity, away from truth, into all of these other not-so-clear things. My psychoanalysis came about with the failure to build House X. It was a very critical point in my life. The cancellation of House X made me realize that I was too caught up with ideas that had no relationship to reality. I realized that my head had failed me, and that I was lost. This was a crucial turning point, 1976-77, '78. And then, in 1980, to leave the Institute, that was the next important move. To step down from being Director, and to open the office in 1980, and then 1982 comes Berlin, and 1983 is Wexner. Cannaregio was the turning point for Wexner. Wexner is merely a development of the issues that are first deployed in Cannaregio».

⁴⁶⁴ Yve-Alain Bois, *Surfaces*, in Peter Eisenman, *Cities of Artificial Excavation*, Centre Canadien d'Architecture - Rizzoli International, New York, NY 1994, pp. 38-45.

⁴⁶⁵ Tomás Maldonado, *Architettura e linguaggio*, op. cit., p.10.

Italia nel 1973), con il titolo di *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, in cui anche negli Usa verranno acquistando notorietà le posizioni critiche di Tafuri, anche riguardo la semiologia⁴⁶⁶. In generale le premesse teoriche del testo muovono dalle posizioni già approfondite nell'articolo *Per una critica dell'ideologia architettonica* pubblicato nel primo numero di «Contropiano» nel 1969, fino a farne il più esplicito quadro teorico della sua critica dell'ideologia; a sua volta, il capitolo *L'architettura e il suo doppio: semiologia e formalismo* rende in forma più articolata ciò che era già contenuto nel saggio pubblicato su «Werk» nell'ottobre del 1971⁴⁶⁷, in cui la semiologia viene polemicamente interpretata come un «tentativo di gettare un fragile velo ideologico» su ogni campo della produzione intellettuale⁴⁶⁸.

Dimostrando la primogenitura del lavoro delle avanguardie dei primi del novecento sulla necessità dello svuotamento dal contenuto simbolico dei segni linguistici al fine di scioglierne le ambiguità, in questo testo il riferimento principale è l'interpretazione di Giangiorgio Pasqualotto⁴⁶⁹ dell'opera di Max Bense⁴⁷⁰. Scrive Tafuri:

Si può intanto cominciare con l'osservare che il proliferare degli studi

⁴⁶⁶ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, op. cit.

⁴⁶⁷ Si tratta del contributo di Manfredo Tafuri al *Die Aussage der Architektur - Teil 3*, in «Werk», n. 10, 1971, pp. 689-692. I numeri 4, 6 e 10 del 1971 di «Werk» contengono le inchieste sul rapporto tra architettura e semiotica curate da Bruno Reichlin e Fabio Reinhart sotto il titolo *Die Aussage der Architektur. Umfrage über Architektur und Semiotik*.

⁴⁶⁸ Del rapporto tra formalismo architettonico e strutturalismo linguistico scriverà, negli anni successivi, anche Paul Rucœur: determinare la prassi di un'architettura (per così dire, «strutturalista») dall'immanente coerenza disciplinare conduce a far prevalere l'ideologia sulla funzione; il funzionalismo, a sua volta, non sfuggirebbe a questa dinamica diventando, a sua volta, la rappresentazione che gli architetti fanno delle necessità, ad esempio, dei futuri abitanti, cadendo nello stesso errore ideologico del formalismo (si veda, a proposito, in *Architettura e narritività*, nel catalogo della XIX Triennale di Milano del 1994).

⁴⁶⁹ Tafuri cita il Pasqualotto di *Avanguardia e tecnologia* già nel testo di *L'Architecture dans le Boudoir* pubblicato in «Oppositions», dove compare nella nota 38, in cui Tafuri cita per esteso il testo di Pasqualotto dopo aver citato Benjamin e prima di criticare un testo di Habermas su Benjamin. Curiosamente nell'edizione italiana, in *La sfera e il labirinto*, la nota compare ma con la sola indicazione di Benjamin e senza le altre due. Nell'edizione «slightly modified» per *Architecture Theory since 1968* di Michael Hays resta il riferimento a Benjamin ma con una diversa indicazione di pagina. Sembra volersi celare qui un riferimento teorico così importante per l'impianto di questo testo, *L'architettura e il suo doppio*, in cui Pasqualotto viene citato alle note 96 e 101, dopo Max Bense.

⁴⁷⁰ Giangiorgio Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Officina Edizioni, Roma 1971.

semiologici relativi alle varie aree del lavoro intellettuale (letteratura, cinema o architettura, il discorso non cambia sostanzialmente), è contemporaneo al nuovo impulso dato agli studi e alle ricerche relative ai linguaggi altamente formalizzati, quali i *linguaggi di simulazione* e i *linguaggi di programmazione*⁴⁷¹.

Se «la loro funzione è di articolare, con la massima estensione e con la massima efficienza, un progetto di pianificazione globale dell'universo produttivo», allora «assistiamo a un primo tentativo – ancora utopico – di dominio complessivo del capitale sull'universo dello sviluppo»⁴⁷². In questo contesto il lavoro negativo compiuto dalle avanguardie è stato di purificare il linguaggio da ogni valore semantico:

Ma alla «scoperta» del *segno puro*, dell'oggetto privo di riferimenti che non rimandino che all'oggetto stesso, dell'autonomia assoluta del «materiale» linguistico, non erano forse giunte le avanguardie storiche, sin dagli anni precedenti la prima guerra mondiale?⁴⁷³

L'avanguardia degli anni sessanta ha quindi «bisogno di mascherarsi dietro i nuovi schemi ideologici a lei prestati dall'approccio semiologico»:

Tale fenomeno si spiega facilmente. Attraverso la semiologia, l'architettura va alla ricerca del proprio significato, con l'angosciante presentimento di aver perso qualsiasi significato. Dove è chiaramente individuabile un'ulteriore contraddizione: un'architettura che abbia accettato la riduzione a segno puro dei propri elementi e la costruzione della propria struttura come insieme di relazioni tautologiche, che rimandano a loro stesse in un massimo di «entropia negativa» – secondo il linguaggio della teoria dell'informazione – non può rivolgersi a costruire significati «altri» attraverso tecniche di analisi, che proprio dall'applicazione di teorie neopositiviste prendono le mosse⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, op. cit., p. 139.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 140.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 141.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, pp. 149-151.

Ciò a differenza dell'attività delle avanguardie storiche, specialmente riguardo a una purificazione del linguaggio operata solo per abbandonare le indeeterminatezze insite in ogni forma di comunicazione simbolica.

Tafuri si confronta qui con Benjamin, secondo cui fermare il continuum della storia con la rivoluzione rappresenta un'interruzione nella auto-realizzazione della storia stessa, dato che il tempo della storia è il tempo della dominazione; in questo senso Benjamin è coerente con una visione del tempo che mantiene radici di natura messianica, in cui il passato è costituito da improvvisi momenti rivoluzionari che interrompono il processo storico lineare. È necessario, quindi, scrivere una storia, per così dire, anti-egemonica, realizzata con i suoi ritagli, frammenti per loro natura trascurati ma ancora intatti e capaci di autenticità: strappati dal contesto i frammenti possono e devono essere rimontati in modo originale, in grado di produrre una nuova e più autentica verità. Dalla tradizione ebraica Benjamin eredita la nozione messianico-apocalittica di *fine-della-storia*, evento che può accadere indifferentemente nel passato, nel presente o nel futuro (ciò che definiva *Jetztzeit*), così che la cronologia si dissolve in un eterno presente. Come nota Joan Ockman:

Niente meno che una redenzione dell'umanità attraverso la riconciliazione della disorganizzazione della storia, una trasmutazione del mito dei miti giudeo-cristiani che eredita la terra in una marxista fine della storia⁴⁷⁵.

È da notare, inoltre, come il contenuto teorico di questo passaggio coincida con il riferimento al concetto di "frivolo" già contenuto nell'articolo *European Graffiti*, circa la separazione del segno dal significato. A questo punto è evidente come un «una critica compiutamente strutturalista» costituisca un metodo utile solo a descrivere ma non a spiegare il senso di un lavoro: l'unica modalità di funzionamento dello strutturalismo è, secondo Tafuri, «basata sulla coppia sì-no, corretto-scorretto»:

⁴⁷⁵ Joan Ockman, *Reinventing Jefim Golyscheff: Lives of a Minor Modernist*, in «Assemblage», n. 11, 1990, pp. 71-106: «Nothing less than a redemption of humanity through the reconsecration of history's disenfranchised, a transmutation of the Judaeo-Christian myth of the meek inheriting the earth into a Marxian end of history».

Esiste quindi un solo apporto che uno strutturalismo conseguente può offrire all'architettura e all'arte attuali: la dimensione esatta della propria funzionalità nell'universo dello sviluppo capitalistico, nell'universo dell'integrazione.

Esattamente ciò che l'architettura non vuole né può accettare e che lo strutturalismo stesso – nell'arco variegato delle sue diverse espressioni – non è disposto a riconoscere come proprio compito, perché la stessa semiologia, pur nei complessi legami con il metodo strutturale, si pone oggi come ideologia; e più esattamente come ideologia della comunicazione⁴⁷⁶.

Sono considerazioni, queste, già diffusamente sviluppate nel dibattito che «Contropiano» ospita proprio sul tema della *critica dell'ideologia*; in un articolo di Massimo Cacciari del 1970, proprio quest'ultimo tema tafuriano dello strutturalismo come strumento dell'ideologia (borghese) della comunicazione viene definito chiaramente, più volte ribadito e reso evidente:

I «canali» tra coscienza individuale e sociale, tra coscienza e mondo – gli strumenti del dominio politico della soggettività – sono quelli della comunicazione. [...] far abitare l'uomo nella comunicazione, ecco il progetto. [...] poiché comunicazione diventa informazione, e l'informazione è linguaggio: i limiti del potere della soggettività pienamente sviluppata saranno i limiti del linguaggio [...] Il linguaggio domina il mondo come insieme di stati di cose. [...] La riduzione a questo mondo, ai suoi canali di comunicazione-informazione, è la «filosofia» della linguistica contemporanea. [...] la linguistica è scienza della prassi del sapere, lo schema che permette al sapere di farsi potere⁴⁷⁷.

Una critica di tipo semiologico che non sia solo descrittiva può essere efficace, quindi, solo sulla scorta delle osservazioni di Max Bense sull'analogia tra strutture della pittura astratta e strutture di comunicazione nel paesaggio metropolitano, ma limitatamente all'interno del suo solo compito possibile, mettere in luce le caratteristiche specifiche della struttura dell'ideologia, storicamente e cultural-

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁷⁷ Massimo Cacciari, *Vita Cartesii est simplicissima*, in «Contropiano», n. 2, 1970, pp. 375-399. Le citazioni alle pp. 394-395.

mente determinata: «anche l'ideologia, pur in tutta la sua ineffettualità, possiede una propria struttura, storica e transeunte come tutte le strutture»⁴⁷⁸, e solo sotto questo rispetto è passibile di una critica strutturalista. Certo, le neo-avanguardie dei anni primi sessanta coltivavano le proprie ambiguità istituzionalizzandole sotto la forma dell'*opera aperta*, ma «non potendo più porsi come utopia, l'utopia si rovescia in contemplazione nostalgica»⁴⁷⁹, tale contemplazione diventa una perpetua auto-contestazione infine utile solo come posizione da cui osservare la «sublime inutilità»⁴⁸⁰ reazionaria dell'ideologia stessa.

Nel capitolo successivo e finale, *Problemi in forma di conclusione*, questo tema critico ricorre anche in forma di chiusura. Il compito principale della critica dell'ideologia è, per Tafuri, quello di «far ragione di miti impotenti e ineffettuali, cui ci si rivolge, per lo più, come a miraggi, che permettano la sopravvivenza di anacronistiche «speranze progettuali»»⁴⁸¹: così, ciò che costituiva il nucleo teorico dei tre articoli pubblicati negli Stati Uniti si compie qui esplicitamente, chiarendo in modo definitivo come la storia non possa essere il fondamento di una teoria architettonica, ma un insieme epistemico di saperi *discorsivi* critici e esterni che escludano a priori ogni possibile valore utopico. Tafuri nell'*Introduzione a La sfera e il labirinto*, spiegando ciò in cui la storia consiste, non citerà direttamente Benjamin, ma Foucault che cita Nietzsche: «Fatta di verità piccole e non appariscenti, trovate con un metodo severo»⁴⁸² [da *Umano, troppo umano*], in una con-

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 157.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁸⁰ *Ivi.*

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 170. Commento, questo, nemmeno tanto implicitamente critico del Tomás Maldonado de *La speranza progettuale* [1970]. Da notare però che nello stesso testo di Maldonado vi è una delle principali critiche alla possibilità e alla reale efficacia dell'applicazione delle teorie semiotiche e semiologiche alla disciplina architettonica, nella lunga prima nota presente nel saggio *Las Vegas e l'abuso semiologico*, pp. 113-126. La *French school of semiology*, la semiologia strutturalista francese, rappresenterebbe un passo indietro rispetto a Charles W. Morris, e il Barthes di *Semiologia e Urbanistica* ne sarebbe il classico esempio: «La semiotica (o la semiologia) dell'architettura è rimasta ancora al livello metaforico. Sembrerebbe che, fino ad ora, lo sforzo sia stato orientato esclusivamente a sostituire una terminologia con un'altra o poco più. [...] A volte è difficile capire la differenza tra il «Formerklären» (Wölfflin) e la «Iconology» (Panofsky) da un lato, e l'uso attuale della terminologia semiotica per interpretare le opere d'arte dall'altro. La differenza, per il momento, risiede principalmente nelle parole».

⁴⁸² In ciò già criticato da Franco Rella tre anni prima (in Massimo Cacciari, Franco Rella, Manfredo Tafuri e George Teyssot, *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia 1977, p. 7): «Non esiste un punto privilegiato, una prospettiva, secondo cui ordinare gli eventi: la «sintesi vuota» dell'io non tiene più, come ci ha insegnato Nietzsche, e non esiste più un «discorso» che possa farsi sovrano, unificare in una totalità le molteplici strategie che attraversano gli spazi vuoti della storia penetrando negli eventi, organizzandoli e disperdendoli».

cezione della storia che mantiene il suo progetto ben al di qua del margine del puro nichilismo.

Se l'intensità dei piani, o dei *contropiani*, d'interpretazione non può prescindere dall'impostazione marxista di Tafuri, le difficoltà oggettive per i lettori di lingua inglese di comprendere il suo discorso critico sono amplificate fino all'incomprensione se la «densità del pensiero non fu aiutata da una terribile traduzione»⁴⁸³ (oltre che dal fatto che la traduzione di *Teorie e Storia dell'architettura*, che avrebbe aiutato la comprensione di Tafuri più che gli articoli appena visti, verrà pubblicata solo nel 1980); incomprensione che sembra far dire a Tafuri che, in fondo, se il capitalismo è da superare, anche l'architettura deve essere rimossa dal controllo borghese e che l'utopismo ideologico e la sua pratica devono essere esercitati da architetti che siano progettisti di processi, e solo successivamente progettisti di forme svuotate da ogni significato simbolico⁴⁸⁴.

Nel 1981⁴⁸⁵ sarà Tomàs Llorens a fornire una prima chiave di lettura in lingua inglese per l'interpretazione della prosa di Tafuri, con il contributo al numero monografico che «Architectural Design» dedica alla storiografia architettonica, replicata l'anno successivo con l'organizzazione del convegno *Architecture, Criticism, Ideology* presso lo IAUS⁴⁸⁶. Llorens giustifica il passaggio alla critica non operativa avvenuta dopo il 1968 come il disincanto verso quella declinazione del marxismo che era stata lo sfondo politico del pensiero critico e storico a partire dal dopoguerra, compresa nella certezza del valore possibile e positivo del progresso, per cui un recupero del valore delle avanguardie sarà possibile solo con il

⁴⁸³ David Dunster, *Critique: Tafuri's Architecture & Utopia*, in «Architectural Design», n. 3, 1977, p. 204: «density of thought had not been helped by a dreadful translation».

⁴⁸⁴ Robert Maxwell, *Tafuri/Culot/Krier: The Role of Ideology*, in «Architectural Design», n. 3, 1977, p. 187.

⁴⁸⁵ Anche i testi principali di Aldo Rossi vengono tradotti in inglese e pubblicati negli Stati Uniti solo a partire dal 1981 con l'*Autobiografia scientifica* (che peraltro verrà pubblicata in Italia nel 1990), nel 1982 con *L'architettura della città* e in Inghilterra nel 1983 con la pubblicazione di una raccolta di suoi scritti, *Selected Writings and Projects*, a misura dell'effettivo ritardo della sua ricezione, se si esclude il ristretto circolo costituito dallo IAUS.

⁴⁸⁶ Tomàs Llorens, *Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History*, nel numero monografico curato da Demetri Porphyrios *On the Methodology of Architectural History* di «Architectural Design Profile», nn. 6/7, 1981, pp. 82-95. Llorens pubblica un denso saggio storico/critico, *On making History*, nel testo che seguirà il convegno del marzo 1982, Joan Ockman (a cura di), *Architecture, Criticism, Ideology*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1985, pp. 24-47, in cui si può leggere, come suggerisce Alan Colquhoun nella sua introduzione al testo a p. 23, un «oblique criticism of two of the most persistent attitudes in the architectural discourse of the last fifty years: positivism and structuralism. [...] The second retrieved the nonfunctional value of artistic representation, but in terms of a meaningless play of forms disengaged from any sense of historical purpose or ontological necessity».

passaggio a un marxismo scientifico. Gli strumenti dello strutturalismo di *Le parole e le cose* gli consentono, inoltre, una lettura epistemologica che non cerca le sue cause e i suoi principi al proprio interno: l'*architecture parlante* non esprime più le sue funzioni, ma dialoga offrendo significati che a loro volta possono essere integrati e interpretati. In generale il rischio sempre insito in questa dinamica è quello di far emergere la struttura del discorso mentre scompare l'oggetto stesso della sua critica: se la storia non ha più un valore operativo per gli architetti, essa diviene un discorso solipsistico senza possibilità di sostenere un ruolo positivo nella realtà e i suoi oggetti non possono che essere usati strumentalmente.

4.6 Due mostre: New York e Venezia

In realtà, New York è – almeno dagli anni '90 del secolo scorso – allegoria della Venezia dei tempi moderni. Questo risiede piuttosto nella profezia che la città lagunare lancia al futuro: città come sistema di solitudini, come luogo in cui la perdita di identità è resa istituzione, in cui al massimo formalismo dei contenuti corrisponde un comportamento generalizzato dominato dalla «vanità» e dalla «commedia». In tale ottica, New York è già una «nuova Venezia». I frammenti di futuro contenuti nella Serenissima di Nietzsche sono già esplosi nella metropoli dell'indifferenza totale e quindi dell'ansioso consumo di segni moltiplicati⁴⁸⁷.

L'occhio non vede mai se stesso, se non in uno specchio⁴⁸⁸.

Gli esiti della frammentazione critica e teorica avvenuti nei primi anni settanta come forme di un definitivo disincanto nei confronti degli ideali del Movimento Moderno, seppure non coincidenti con la fine dei suoi ideali, vengono descritti come momenti di una transizione già in atto, caratterizzata dalla confusione tipica dei momenti di passaggio:

⁴⁸⁷ Manfredo Tafuri, *Le ceneri di Jefferson*, in Id., *La sfera e il labirinto*, op. cit., pp. 355-356.

⁴⁸⁸ Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 1991, p. 41.

Denys Lasdun fu nominato per essere il progettista, a South Bank, di uno dei più raffinati edifici emergenti dal corpo delle idee del movimento moderno [il Royal National Theatre, 1976, una delle più note opere del brutalismo britannico, nda], Kroll ha progettato un grande edificio scolastico in Belgio basato sulla partecipazione, Stirling e Foster vanno per le loro strade, Jencks guardando in bocca a caval donato, il frugale Soleri cerca di costruire una città nel deserto e Jameson suona *pattern-books* a un pubblico credulone. Nonostante ciò, altri fattori sono emersi, tra cui i lamenti di una scuola neo-razionalista, immersi nelle nozioni del costruttivismo, un rinnovamento delle forme vernacolari per la vita moderna e come opzione per il terzo mondo, così come una nuova pianificazione di Parigi condotta con una efferatezza che avrebbe fatto piangere Haussmann, dichiarato come motivo per un ritorno allo storicismo e a una coscienza sempre più sensibile sulla conservazione. Lo stato d'animo del presente è rivolto alla ricerca e all'analisi, non verso la sincerità o verso soluzioni deterministiche⁴⁸⁹.

Jencks, che nello stesso numero dell'«Architectural Association Quarterly» definisce come “post-modern” la bestia che, sostituendo il mostro, comunque non costituirà in sé l'alternativa, né come pratica né come corpo di una teoria, sostiene che soluzioni deterministiche sono ancora lontane dal presentarsi:

Abbiamo bisogno di un nuovo modo di pensare, un nuovo paradigma basato su un'ampia teoria, che goda di un grande consenso. Non esiste una teoria o un consenso simile, al momento, ed è nella natura del caso che tali cose richiedano molto tempo, forse altri 20 anni. Ciò che abbiamo, invece, è una serie di alter-

⁴⁸⁹ Dennis Sharp, *Comment the Editor*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1975, p. 2: «Denys Lasdun knighted for producing one of the finest buildings to emerge from the modern movement's body of ideas on the South Bank, Kroll producing a large-scale student building in Belgium based on participation, Stirling and Foster going their own distinct ways, Jencks looking a gift-horse in the mouth, the frugal Soleri attempting to build a city in the desert and Jameson playing pattern books to a gullible public. Notwithstanding this, others factors have emerged including the rumbles of a school of Neo-rationalists, immersed in the notions of Constructivism, a revival of vernacular forms for modern living and third world options considered, as well as Paris being re-planned with a ruthlessness that would probably make Haussmann cry, pleas for a return to historicism and an increasingly sensitive conscience about conservation. The mood of the present is directed towards inquiring and analysis not towards veracity or deterministic solutions».

native frammentarie, tutte pretendenti il posto principale⁴⁹⁰.

In una critica di questo tono, sostenuta nello stesso numero di «AAQ» dal sociologo americano Conrad Jameson in un articolo dall'esplicito titolo *Modern Architecture as an Ideology*, in cui sostanzialmente invita la disciplina architettonica a tornare ad occuparsi di edifici pubblici secondo la propria tradizione stilistica, e a ritirarsi dai territori successivamente conquistati come colonie⁴⁹¹, sarà poi evidente la fortuna del postmoderno, almeno nella sua capacità di definire gli schieramenti, in uno sforzo tanto pragmatico quanto effimero⁴⁹².

Nel recensire la residenza per anziani De Drie Hoven di Amsterdam, progettata da Herman Hertzberger nel dichiarato intento di coinvolgere le persone che abiteranno l'edificio nel processo di trasformazione fisica del suo spazio interno come modalità per superare l'alienazione (secondo il progettista, tipica forma di rapporto esistente tra gli edifici del Movimento Moderno e le persone che li abitano), essa rimane, agli occhi di Jencks, un progetto che dimostra al pari di altri proposti dalla Scuola Olandese e dal suo mentore Aldo Van Eyck, esempio della mancanza di coerenza tra i loro intenti neoumanisti e il linguaggio compositivo, che continua ad essere modernista. Facendone un fatto estetico, commenta il ritardo nella ricezione dei mutamenti teorici, già avvenuti in antropologia e in sociologia, come un ritardo colpevole:

L'architetto crede ancora di offrire identità universali con le sue forme articolate, mentre in realtà sta solo fornendo identità all'interno del suo limitato e

⁴⁹⁰ Charles Jencks, *The Rise of Post Modern Architecture*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1975, pp. 3-14: «We need a new way of thinking, a new paradigm based on broad theory, which enjoys a large consensus. No such theory or consensus exists at the moment and it is in the nature of the case that such things take a long time – perhaps another 20 years. What we have instead is a series of fragmented alternatives all claiming primary place».

⁴⁹¹ Conrad Jameson, *Modern Architecture as an Ideology*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1975, pp. 15-21.

⁴⁹² Non è questo il luogo per proporre di una storia del postmodernismo, ma vale solo la pena di ricordare come sotto tale omnicomprendente termine verranno inclusi tutti i tentativi di superamento della crisi del Moderno: dai Grays americani secondo la prima definizione di Robert Stern, a ogni discorso emergente sull'autonomia della disciplina, a partire da quelli basati su *Le plaisir du texte* di Barthes fino al realismo del gruppo Tendenza (a sua volta eterogeneo), dal surrealismo metropolitano di Rem Koolhaas ai formalismi di Bernard Tschumi (a sua volta influenzato da Barthes) e Peter Eisenman (in tutta la sua serie di riferimenti teorici e culturali).

storico codice, non condiviso dalla maggior parte dei suoi clienti⁴⁹³.

La disputa tra un linguaggio compositivo universale, inteso funzionalmente come identitario (pur nell'inutilità, seppur strumentale, di tale definizione), e uno opposto, concreto e convenzionalmente storico, diventerà un *topos* polemico tipico della retorica postmoderna (un tema che, nella sua portata, non pare comunque criticamente affrontabile su quella invariante). Ciò che è rilevante, tuttavia, è la portata polarizzante di tale critica, anche in senso negativo; un'intuizione di crisi che vede emergere diverse declinazioni, a loro volta critiche, all'interno del tema dell'autonomia disciplinare.

Negli stessi giorni tra 1975 e 1976, Arthur Drexler organizza al MOMA la mostra «The Architecture of the École des Beaux-Arts»⁴⁹⁴. Presso lo IAUS il 22 gennaio 1976 si tiene un dibattito su questa mostra e sul suo valore culturale nel panorama statunitense, di cui William Ellis pubblica un indice delle posizioni su «Oppositions» n. 5⁴⁹⁵ e, successivamente su «Oppositions» n. 8, le trascrizioni complete del dibattito⁴⁹⁶. Il contenuto critico della mostra è il pretesto per definire le posizioni nel dibattito della crisi del Movimento Moderno; ai ricordi personali di Robert Venturi⁴⁹⁷, formatosi a Princeton con un preside, il francese Jean Labatut, che riproponeva l'École des Beaux-Arts come modello didattico, si associa Baird⁴⁹⁸ che sostiene come nonostante «Arthur Drexler lo vede come una sfida frontale all'attuale pratica nella tendenza dominante dell'architettura moderna [...] la mostra espone il Beaux-Arts come “fissato sugli oggetti” al pari del Mo-

⁴⁹³ Charles Jencks, *The Rise of Post Modern Architecture*, op. cit., p. 5: «The architect still believes he is providing universal identity with his articulated forms when he is really just giving identity within his own limited, historical code and one not share by the majority of his clients».

⁴⁹⁴ «The Architecture of the École des Beaux-Arts», Museum of Modern Art, New York, curata da Arthur Drexler, dal 26 ottobre 1975 al 4 gennaio 1976. Si veda il catalogo: Arthur Drexler (a cura di), *The Architecture of the École des Beaux-Arts: an Exhibition presented at the Museum of Modern Art, New York, October 29, 1975 – January 4, 1976*, the Museum of Modern Art, New York, NY 1975.

⁴⁹⁵ William Ellis, *Beaux*, in «Oppositions», n. 5, 1976, pp. 131-134.

⁴⁹⁶ William Ellis (a cura di), *Forum: The Beaux-Arts Exhibition*, in «Oppositions», n. 8, 1977, pp. 160-175. Con interventi di George Baird, William Conklin, Ulrich Franzen, James Rossant, Paul Rudolph, Denise Scott Brown, Vincent Scully, Peter Smithson, Robert Stern, Robert Venturi, Anthony Vidler, Henry Cobb e Arthur Drexler.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 160: «Arthur Drexler sees it as a frontal challenge to the current practice of mainstream modern architecture [...] the exhibition shows the Beaux-Arts to be no-less “Object-fixated” than the Modern Movement».

vimento Moderno». Ancora più chiare le definizioni di Robert Stern⁴⁹⁹, per cui «l'architettura dopo tutto non è sociologia costruita o addirittura teoria costruita»⁵⁰⁰, e che prende a pretesto la mostra per ridefinire i confini del dibattito tra Whites e Grays:

Il diciannovesimo secolo credeva in un'architettura che non si vedeva solo come una forma funzionale, costruttiva e spaziale. Lottava verso un'articolazione semantica. [...] Venturi e Moore hanno iniziato a ridefinire per noi una posizione moderna in architettura che si basa su questioni storiche, il modernismo e l'eclettismo del diciannovesimo secolo, per stabilire una nuova strategia di lavoro che io chiamerò il post-modernismo, per avere un termine migliore. Credo che per avere successo, l'atteggiamento post-modernista debba ristabilire o riaffermare [...] soprattutto le credenze implicite nella grande quantità di architettura del diciannovesimo secolo, in particolare la credenza nel potere dell'architetto di ottenere un significato simbolico non solo attraverso l'allusione verso altri momenti della storia architettonica, ma anche a eventi storici e contemporanei di natura sociale, politica e culturale, fondamentali per la nascente posizione post-moderna⁵⁰¹.

La posizione di Stern, che vede l'ortodossia modernista chiusa dalle emergenze poste da una nuova «filosofia pragmatista e pluralista», trova un contraltare

⁴⁹⁹ È proprio in due lezioni, all'*Architectural League* di New York e poi a *Columbia University* che Stern propone, dopo avere assistito alla mostra, una relazione tra la tradizione Beaux-Arts e il lavoro di Robert Venturi e Charles Moore. Il testo, *Quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, pubblicato in francese nel numero speciale di «L'Architecture Aujourd'hui» (n. 186, monografico dal titolo *New York in White and Gray*) è stato tradotto in inglese per l'antologia di Hays *Architecture Theory since 1968*, con il titolo *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy*; scrive Stern: «Modern architecture might find a way out of the dilemma of the late Modern Movement by entering a period where symbolism and allusion would take their place alongside issues of formal composition, functional fit, and constructional logic».

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 171: «Architecture after all is not built sociology or even built theory».

⁵⁰¹ *Ivi*: «The nineteenth century believed in an architecture which did not concern itself merely with a functional, constructional, spatial fit. It struggle toward semantic articulateness. [...] Venturi and Moore began to redefine for us a modern position in architecture that draws on historic issues – modernism and nineteenth century eclecticism – to establish a new working strategy which I will call post-modernism for want a better term. I believe that to succeed, the post-modernist attitude must re-established or re-affirmed [...] especially the beliefs which were implicit in the vast amount of architecture of the nineteenth century, especially the belief in the power of architecture to achieve symbolic meaning through not only allusion to other moments in architectural history but to historical and contemporary events of the social, political, and cultural nature, are central to the emerging post-Modern position».

in Anthony Vidler⁵⁰², che rileva come non si risolvano i problemi sociali aperti trasformandoli in una nuova estetica, un nuovo (International) *Style*:

Negli Stati Uniti l'architettura moderna era e è diversa da quella europea; i suoi fini, le sue aspirazioni, le sue forme e i suoi ruoli non sono stati gli stessi fin dall'inizio. In Europa l'architettura moderna si è forgiata non solo come un'estetica ma come qualcosa di sociale; era l'espressione (comunque svantaggiata, guardandola in retrospettiva) della democrazia sociale, talvolta addirittura del socialismo in azione, era avanguardista e progressista, quando l'idea di progresso non era un sogno a buon mercato di automobili e periferie; era il ripristino delle condizioni di vita, in sede di una nuova tecnologia, di una nuova uguaglianza, di una nuova visione dell'ordine mondiale. [...] Ma in America questo non è mai stato il caso. [...] l'unica riconoscibile esportazione dall'Europa era lo stile. [...] quando finalmente il Movimento Moderno fu importato negli Stati Uniti [...] era uno *stile* internazionale, non un movimento⁵⁰³.

Ma Robert Stern ha sia un obiettivo polemico generico nel definire e difendere la sua versione del postmodernismo, identificato con il lavoro dei Grays, che un obiettivo specifico nel «Post-Functionalism» che Eisenman propone come nuova e autonoma posizione critica, il «White post-modern».

Il ruolo di «Oppositions» è subito evidente: dopo quasi due anni d'inattività riprende le pubblicazioni, dal 1976 al 1980 pubblicando ogni tre o quattro mesi; se i primi 4 numeri (escluso il testo di Tafuri *L'Architecture dans le Boudoir* sul numero 3) erano dedicati alla definizione del rapporto tra Gran Bretagna e Stati Uniti operato principalmente da membri del *board* di IAUS, sarà dal numero 5 al 22 che «Oppositions» ospiterà interventi di Manfredo Tafuri, Aldo

⁵⁰² Vidler era «primarily a historian strongly influenced by a structural Marxist position», come nota Joan Ockman a p. 185 di *Architectureproduction*.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 173: «In the U.S. modern architecture was, and is, not the same as in Europe; it ends, its aspirations, its forms, and its roles have not been the same from the very beginning. In Europe modern architecture forged itself not only as an aesthetic but as a social movement; it was the expression (however misplaced in retrospect) of social democracy, sometimes even socialism in action – it was avant-garde, and progressive, when the idea of progress was not a cheap dream of cars and suburbs; it was the restoration of the conditions of life, on the premises of a new technology, a new equality, a new vision of the world order. [...] But, in America this was never the case. [...] the only recognizable export from Europe was the style. [...] when finally the Modern Movement was imported in the U.S. [...] it was as International *Style*, not movement».

Rossi, Francesco Dal Co, così come altri contributi europei: Rafael Moneo, Bernard Tschumi, Hélène Lipstadt, Antoine Grumbach e Demetri Porphyrios tra gli altri.

In questi stessi mesi del 1976 si compie anche la drammatica rottura tra gli esponenti del Team X e Tafuri. Gregotti invita due gruppi di architetti, europei e statunitensi, alla mostra collaterale che cura per la XXXVII Biennale d'arte di Venezia, ai Magazzini del Sale alle Zattere dal 31 luglio al 10 ottobre, dal titolo «Europa-America. Centro storico-suburbio»⁵⁰⁴. Il Team X è presente con Van Eyck, gli Smithson e De Carlo. Il dissidio radicale è posto già nel testo che accompagna Van Eyck: «È giunto il tempo, di fronte a tutto ciò e ai discorsi del Sig. Tafuri, di difendere non il “funzionalismo” questa volta, ma il funzionalismo assoluto»⁵⁰⁵. Una provocazione voluta, che Van Eyck compie a conclusione di un percorso personale, compiuto probabilmente fino a quel giorno all'insaputa di Tafuri stesso: il 16 marzo 1976⁵⁰⁶ si era dimesso dall'incarico di insegnamento alla Facoltà di Architettura di Delft a causa della richiesta che un gruppo di studenti gli rivolge, chiedendogli una storia materialista dell'architettura.

Al convegno di apertura della mostra, dal titolo «Quale Movimento Moderno?», tenuto il 1 agosto 1976 al Palazzo del Cinema al Lido, alla presenza di quasi tutti gli architetti invitati Van Eyck scorge tra il pubblico Tafuri, il cattivo maestro di quegli studenti, coglie l'occasione e lo attacca violentemente, accusandolo di cinismo e di esercitare una pessima influenza proprio sugli studenti:

L'Italia ha sempre un «cadeau» nuovo, sempre nuovi giochetti, troppa gente che vuole solo scherzare. In Olanda abbiamo una banda di pseudo Tafuri, e una delle proposte migliori che posso fare è introdurre la pena di morte per liberarcene. Perciò se Tafuri è presente, vorrei dirgli che lo detesto, e più ancora detesto ciò che scrive; che è profondamente cinico, fino all'orrore, alla nausea; che è molto stupido, che ha cattivo gusto, che non si rende conto di quanto sia disgustosa l'influenza che ha⁵⁰⁷.

⁵⁰⁴ Franco Raggi (a cura di), *Europa/America. Architetture urbane, alternative suburbane*, Edizioni La Biennale, Venezia 1978.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁵⁰⁶ Francis Strauven, *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, Architectura & Natura, Amsterdam 1998, pp. 519-523.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 179.

Tafuri non coglie una provocazione tanto scomposta, concentrandosi, nell'analisi dei progetti presentati degli architetti americani, sulla questione essenziale: «il tentativo di isolare nella sua purezza il discorso linguistico che è in buona parte il discorso degli architetti americani»⁵⁰⁸. E precisa:

Il linguaggio è quindi se non vuole essere un qualche cosa che porta alla degradazione, un gioco serio, e di questo erano ben coscienti i grandi teorici del linguaggio ad esempio della scuola di Vienna⁵⁰⁹.

Il rapporto con il linguaggio, non inteso come mezzo di comunicazione, cioè quando è il gioco «in cui esercitarsi in quell'arte del “maquillage”»⁵¹⁰, ma nel suo ruolo funzionale, cioè nella sua capacità di operare nella trasformazione delle istituzioni e del potere, è la declinazione che interessa Tafuri. Inoltre, come già Foucault, Tafuri non ritiene che esista una società genericamente definita, complessiva o data una volta per tutte:

Non credo che esista una «società» in generale e non comprendo il termine «uomo» [...] comprendo invece solamente il discorso delle istituzioni. [...] Probabilmente la strada che trasforma le istituzioni, che entra dentro il discorso del potere è quel linguaggio che vuole scendere la montagna per sporcarsi con la strada, con la città, con il potere, appunto⁵¹¹.

Gli architetti in mostra, rifiutandosi di affrontare il tema delle modalità di cambiamento dei modi di produzione, continuano, secondo Tafuri, sul versante di un falso umanismo tecnologico, nel timore delle istituzioni e del potere. Si materializza così uno dei temi fondamentali in Foucault, per cui le relazioni di *potere* permettono a un certo *discorso* epistemologico di sopravvivere e proliferare: il

⁵⁰⁸ *Ivi.*

⁵⁰⁹ *Ivi.*

⁵¹⁰ *Ivi.*

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 180.

soggetto si forma sulla base dei modi in cui il potere si esercita; per questo motivo Tafuri insiste sul fatto che «non si deve trattare evidentemente di una presa di potere da parte degli intellettuali»: come per Foucault, il soggetto non può possedere o detenere il *potere*, può solo esercitarlo tra le relazioni, prendendo parte a un *discorso*. I soggetti, in questo caso gli architetti e, genericamente, la classe operaia, come soggetti si formano negli incroci delle relazioni di potere:

[...] comprendo invece solamente il discorso delle istituzioni e del potere, e credo che buona parte delle «piccole angosce» dimostrate dalle evasioni pittoriche dei nuovi «maquillistes» contemporanei derivano da una sostanziale paura per il potere, paura per le istituzioni; là dove il linguaggio in generale e quello architettonico possono incidere è là, dove quel linguaggio riesce a trasformare le istituzioni [...]⁵¹².

Se anche l'architettura è *dispositivo*, come unità funzionale di un *sapere*⁵¹³, «può darsi che percorrendo questa strada non si possa più parlare di architettura in senso classico»⁵¹⁴.

Immediatamente successivo è l'intervento di Eisenman, che dopo un commento sulla natura positivista del funzionalismo («imbroglio funzionalista»⁵¹⁵), allo stesso modo derivante dalla visione «idealistica del reale»⁵¹⁶ comune sia a Van Eyck (in funzione delle sue ideologiche certezze tecnologiche e pseudo-sociali) che a De Carlo, propone ampi tratti (che saranno poi rivisitati nella versione definitiva) del testo preparatorio del suo editoriale per «Oppositions» n. 6, *Post-Functionalism*⁵¹⁷: se il funzionalismo sembrava essere una forma di superamento della fase pre-industriale, secondo Eisenman non è altro che la declinazione di un tardo umanesimo, in cui è non è possibile nemmeno considerarlo una forma

⁵¹² *Ivi.*

⁵¹³ Come nota Ferraris in questi anni, far prevalere un soggetto ipertrofico che perde di vista la realtà inemendabile ha pesanti conseguenze etiche, particolarmente nel rapporto tra sapere e potere: si perde ogni valore emancipativo della conoscenza, se la si fa dipendere esclusivamente da sistemi che la producono in funzione di dominio. Per una trattazione completa delle conseguenze etiche dell'estetica postmoderna si veda Luca Serafini, *Etica dell'estetica. Narcisimo dell'Io e apertura agli altri nel pensiero postmoderno*, Quodlibet, Macerata 2017.

⁵¹⁴ *Ivi.*

⁵¹⁵ *Ivi.*

⁵¹⁶ *Ivi.*

⁵¹⁷ Peter Eisenman, *Post-Functionalism*, in «Oppositions», n. 6, 1976, op. cit.

di «sensibilità modernista dell'Ottocento e del primo Novecento»⁵¹⁸. Ma ciò che interessa in quei mesi Eisenman è la figura di Tafuri, cui si adegua, sostenendo:

In breve, questa sensibilità modernista è legata a un mutato atteggiamento mentale verso gli artefatti del mondo fisico: cambiamento che non si manifesta soltanto a livello estetico ma anche sociale, filosofico, tecnologico, che insomma si rispecchia in un atteggiamento culturale diverso e inedito si ritrova in molte discipline artistiche parallele. In sostanza, secondo me, alla radice di questa sensibilità modernista è il fatto che non ha più al centro l'uomo. Spodestato dal centro del proprio mondo, l'uomo non è più un agente creativo; gli oggetti, l'architettura, sono intesi come idee da lui indipendenti. In questo contesto l'uomo è una delle funzioni *discorsive* [corsivo mio] di un sistema linguistico complesso e già formato, di cui egli è testimone ma non creatore.

È questa situazione di ridimensionamento che dà origine al design e che non consente più alla creazione individuale di garantire uno sviluppo lineare provvisto di un inizio e di una fine. L'astratto diventa mediatore tra sistemi preesistenti di segni. A mio avviso, per concludere, il modernismo è una sensibilità basata in sostanza su una situazione di ridimensionamento dell'uomo e rappresenta quanto Michel Foucault definirebbe una nuova "episteme"⁵¹⁹.

Per Eisenman, quindi, il travestimento del funzionalismo, nell'ambizione idealistica di fare un'architettura dai contenuti etici, in generale su base formale e in particolare nelle forme spoglie della produzione tecnologica, lo dissimula come un momento di superamento dell'umanesimo ottocentesco, essendone invece l'ultima propaggine. Eisenman propone il suo post-funzionalismo come un momento di definizione, per via negativa, della pretesa universalità del funzionalismo e di una possibile apertura verso altre discipline che possano dare riferimenti teorici per superare anche in architettura questo residuo di positivismo. Foucault è, in questo senso, il compagno ideale sia di Tafuri che di Eisenman, nella pur autonoma critica all'umanesimo⁵²⁰.

⁵¹⁸ *Ivi.*

⁵¹⁹ *Ivi.*

⁵²⁰ Ancora nel 2003 Eisenman, nell'introduzione a *Blurred Zones*, citerà Foucault: «According to French thinker Michel Foucault, everything exists as between the visible and the articulate».

Capitolo 5

Il parco di Derrida

5.1 I testi propedeutici al progetto

Se l'invasione strutturalista dovesse un giorno ritirarsi, abbandonando sulle rive della nostra civiltà le sue opere e i suoi segni, essa diventerebbe un problema per lo storico delle idee. Forse persino un oggetto. Ma lo storico si sbaglierebbe se arrivasse a questa conclusione: nel momento in cui la considerasse come un oggetto, ne smarrirebbe il senso cioè il fatto che si tratta, innanzitutto, di un'avventura dello sguardo, di una conversione nel modo di porre l'interrogazione nei confronti di ogni oggetto. Nei confronti degli oggetti storici – i suoi – in particolare⁵²¹.

Com'è ormai noto, Derrida definisce l'architettura come «l'ultima fortezza della metafisica». Se uno degli obiettivi della sua filosofia consiste nella messa in discussione della struttura concettuale della metafisica attraverso la decostruzione, l'architettura può far parte dello stesso progetto, non solo attraverso l'analisi teorica sulla sua stessa natura ma anche tramite l'occasione di misurarsi nella pratica

⁵²¹ Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 3.

progettuale, in vista della sua attualizzazione. In questo sforzo l'architettura non è un fenomeno socio-politico-culturale secondario: essa, costruendo lo spazio illusorio della definizione dell'identità si offre, nella pratica della decostruzione, come luogo dell'apertura all'altro, sottratto dal piano metafisico, in cui viene invece evidenziato il legame con la sua stessa scrittura, in coerenza con le analisi già di Barthes sul testo letterario.

L'interesse specifico di Derrida verso la disciplina architettonica si svolge tra date precise⁵²²: inizia nel 1984, con il testo *Labyrinth und Archi/Textur*⁵²³ e termina nel 1992 con l'intervento *Faxitexture*⁵²⁴; in questo periodo quale scrive (tra gli altri) la relazione al progetto di Bernard Tschumi per il Parc de la Villette⁵²⁵ e cura il numero monografico dei «Cahier du CCI», «Mesure pour mesure. Architecture et Philosophie»⁵²⁶, frutto della collaborazione, da lui incoraggiata, tra il Collège de Philosophie e il Centre de Création Industrielle. Tale interesse *decostruttivo* riguarda direttamente la pratica architettonica, al di fuori di ogni interesse verso una nuova estetica, nella sua dimensione politica e nella convinzione che l'architettura incarni nei suoi spazi le strutture della dimensione socio-politica occidentale: l'analisi dei testi che segue, testi prodotti nel 1984 e nel 1985 e quindi coevi al progetto del Parc de la Villette, ha l'obiettivo di portare alla luce i motivi per cui Derrida accetta di lavorare ad un progetto di architettura e cosa egli metta alla prova in quell'attività.

Il rapporto biunivoco e necessario tra politica e spazio viene definito *onto-*

⁵²² L'interesse di Derrida verso la *spazialità* era invece già presente in testi precedenti, ad esempio in *Glas* (1974) e in *La carte postale* (1980), in cui definisce la stessa attività dello scrivere come modalità di organizzazione dello spazio (caratteristica particolarmente evidente anche nell'impaginazione del primo), mentre l'interesse verso l'architettura kantiana continuerà almeno fino al *Du droit à la philosophie*, op. cit.

⁵²³ Jacques Derrida e Eva Meyer, *Labyrinth und Archi/Textur*, in Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abantauer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Frölich & Kaufmann, Berlino 1987, pp. 95-106, pubblicato per la mostra dell'IBA tenuta dal 16 settembre al 18 novembre 1984 alla Neue Nationalgalerie di Berlino; edizione italiana: *Labirinto e Archi-testura*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* op. cit., pp. 81-103.

⁵²⁴ *Faxitexture* è il testo con cui Derrida apre i lavori della conferenza «Anywhere», organizzata da AnyCorporation a Yufuin (Giappone) nel giugno 1992 (ora in *Anywhere*, Cynthia Davidson (a cura di), Rizzoli International, New York, NY 1992, pp. 20-33); edizione italiana: *Faxitextura*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., pp. 354-355.

⁵²⁵ Jacques Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture. Bernard Tschumi: La Case Vide – La Villette, 1985*, in «AA files» n. 12, 1986, pp. 65-75.

⁵²⁶ Jacques Derrida, *52 aphorisme pour un avant-propos*, in «Cahier du CCI», 1987, numero speciale «Mesure pour mesure, architecture et philosophie», pp. 7-13.

topologico: l'ontologia stessa della metafisica occidentale è unica con il luogo della sua presenza, l'essenza della sua dimensione politica è indissolubilmente legata alla sua spazializzazione⁵²⁷. La pratica dell'ostracismo non ne sarebbe che una conferma, nell'opposizione tra interno ed esterno: lo spazio non è un dato neutro determinato per sempre, ma il luogo della relazione con l'alterità, dove avvengono le localizzazioni delle relazioni. Dargli spazio e luogo costituisce la dimensione topologica della politica, nella consapevolezza che la condizione minima della vita comunitaria comprende sempre il rischio dei conflitti e che l'apertura a tale possibilità è la vita democratica stessa in forma comunitaria.

Nell'abitare, quindi, si svolge la relazione tra interno ed esterno, la divisione dei ruoli, la protezione dall'esterno, si compie l'istituzione familiare, essenza della tradizione individuale e collettiva⁵²⁸; l'abitare però, secondo il filosofo francese, esprime una certa condizione storica, non è una legge di natura: in vista della sua trasformazione, sono necessarie sia una teoria che una prassi per scardinare i collegamenti tra l'esperienza stessa dell'architettura e la sua dimensione domestica: la decostruzione “deve” diventare architettura, se vuole essere effettuale. Derrida non dà indicazioni esecutive agli architetti, lascia loro il campo aperto, ma non prima di avere provato ad affrontare, poco prima o durante il progetto per il Parc de la Villette con Eisenman, nei testi che ne sono propedeutici e che vengono di seguito analizzati, l'origine, il valore e le possibilità dell'architettura. Uno spazio decostruito per l'*evento a venire*, dato che nella sua presenza sia materiale che simbolica lo spazio occupa anche la dimensione temporale, possibilità che ricomprende l'imprevedibile alterità come condizione necessaria della relazione che avverrà; prendersi cura dello spazio di questa relazione con l'altro è compito costitutivo di un'architettura decostruttiva: chiudersi nelle mura significa non avere futuro, consegnarsi prigionieri a se stessi, costruirsi un'interiorità svuotata e senza futuro.

Il 18 gennaio 1984 Derrida partecipa a Yale alla conferenza in memoria di

⁵²⁷ Tracciando le differenze tra *inizio* e *origine*, Paul Ricœur scrive: «Possiamo certamente contrassegnare qualcosa come l'inizio del trattamento critico delle testimonianze, ma non si tratta di un inizio della modalità del pensiero storico, se con ciò intendiamo una temporalizzazione dell'esperienza comune su un modo irriducibile a quella della memoria, sia pur collettiva. Quest'antecedenza inassegnabile è quella dell'iscrizione che, in una forma o nell'altra, ha fin da sempre accompagnato l'oralità, come Jacques Derrida ha magistralmente dimostrato in *Della grammatologia*. Gli uomini hanno *spazializzato* i loro segni, nello stesso tempo – se questo ha senso – in cui li hanno concatenati lungo la continuità temporale del flusso verbale», in *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 197 (corsivo mio).

⁵²⁸ Francesco Vitale, *La casa in decostruzione. Derrida e la legge dell'oikos*, in «aut aut», n. 368, 2015, pp. 88-104.

Paul de Man, *Mémoires*⁵²⁹. I due oggetti architettonici di cui parla sono la *pietra angolare* e la *chiave di volta*; per via metaforica riconosce in loro un'analogia tra l'utilizzo linguistico e la determinazione dei singoli elementi dell'architettura. Partendo dall'affermazione in cui Hegel parla della pietra angolare come dell'elemento fragile dell'intero sistema architettonico, elemento che porta in sé il limite dell'interiorità dell'edificio, si può pensarla in analogia all'edificio stesso: mentre minaccia fin dall'inizio con la sua fragilità, dalla sua posizione decisiva, l'unità strutturale e l'ordine interno dell'edificio⁵³⁰, essa è l'elemento che collega e che determina la tenuta dell'insieme, sorregge i muri dell'edificio e diventa, essendone parte, la sintesi in cui le forze e le tensioni convergono. Ma, se da un lato la pietra angolare tiene insieme il tutto, la chiave di volta ne è il centro: nonostante sia, nella sua funzione di sostegno, una chiusura superiore, è contemporaneamente il fondamento dell'edificio, sua complessiva comprensione, punto centrale di tutto ciò che vi si riferisce.

Qualche mese dopo Derrida pubblica *Labyrinth und Archi/Textur*, un testo in esplicito riferimento all'architettura, un dialogo con Eva Meyer, che viene dato alle stampe in tedesco senza ulteriori correzioni nel catalogo per la mostra *Das Abenteuer der Ideen*⁵³¹: per la prima volta l'architettura è il tema centrale di una pubblicazione di Derrida. Vittorio Magnago Lampugnani, responsabile della mostra di Berlino, spiega nell'introduzione del catalogo l'importanza di dare la parola ai filosofi quando si parla di architettura: «l'architettura come essenza della produzione della costruzione è mettersi di fronte alla filosofia come essenza dei fenomeni culturali»⁵³²; per garantire questa contrapposizione Derrida viene coinvolto come uno dei nuovi e più importanti filosofi contemporanei⁵³³.

All'inizio del dialogo con Eva Meyer si trova una presa di posizione in cui Derrida descrive come l'architettura fosse inizialmente una semplice tecnica⁵³⁴

⁵²⁹ Jacques Derrida, *In Memoriam*, in «Yale French Studies», n. 69, 1985, edizione francese: *Mémoire – Pour Paul de Man*, Editions Galilée, Parigi 1988.

⁵³⁰ Jacques Derrida, *Mémoires: Pour Paul de Man*, op. cit., p. 99.

⁵³¹ Jacques Derrida e Eva Meyer, *Labyrinth und Archi/Textur*, in Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, op. cit.

⁵³² Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, op. cit., p. 6.

⁵³³ Benoît Peeters, in *Trois ans avec Derrida: Les carnets d'un biographe*, Flammarion, Parigi 2010, sostiene che Tschumi avesse prima tentato di coinvolgere Jean-François Lyotard per la partecipazione al progetto parigino, proposta che venne rifiutata.

⁵³⁴ Jacques Derrida e Eva Meyer, *Labyrinth und Archi/Textur*, in Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der in-*

senza funzioni concettuali, in una separazione che Derrida ritiene inadeguata⁵³⁵; la figura dell'architetto, già indagata in *Principle of Reason*⁵³⁶ del 1983 sulla base della caratterizzazione aristotelica tra artigiano e architetto (*cheirotechnès* e *architektôn*), coincide con la separazione tra teoria e prassi⁵³⁷. Non è precisamente questa separazione a interessarlo, ma quella parentela tra *architektôn* e *archè*⁵³⁸ che Aristotele introduce per descrivere la separatezza tra teoria e pratica⁵³⁹, scelta non casuale, che considera come una testimonianza della particolare rilevanza dell'architettura all'interno della storia della filosofia. A Derrida interessa il ritorno a una forma del pensiero, che indica come *pensiero architettuale*⁵⁴⁰: non si tratta di un neologismo, ma di un termine che esprime il suo desiderio verso una originaria, ma superata, unità tra teoria e pratica, così come si trova espressa nella relazione tra i concetti di *architettura* e *archè*. I filosofi e i teorici dell'architettura non vi vedrebbero tuttavia solo una rappresentazione del pensiero⁵⁴¹, egli stesso vorrebbe eliminare la possibilità di ridurre l'architettura a una semplice rappresentazione della filosofia, una sua ripresa metaforica, perché nasconderebbe quell'unità tra architettura e filosofia già presente nella storia⁵⁴², tentativo di riunione condotto parallelamente alle ricerche sul concetto di struttura, in vista di un ritorno a una forma di sapere originaria, fondata sul significato, prima che avvenisse la riduzione del contenuto del significato nel suo significante.

Derrida si ricollega qui, inoltre, all'interesse per le leggende originarie dell'architettura, come la tradizione, contenuta in alcuni versi dell'undicesimo capitolo della Genesi⁵⁴³, della costruzione della torre di Babele: così come la leg-

dustriellen Revolution, op. cit., p. 97.

⁵³⁵ *Ivi*.

⁵³⁶ Jacques Derrida, *The Principle of Reason: The University in the Eyes of Its Pupils*, in «Diacritics», n. 3, 1983, pp. 3-20 (periodico della Johns Hopkins University Press).

⁵³⁷ Jacques Derrida e Eva Meyer, *Labyrinth und Archi/Textur*, in Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abantauer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, op. cit., p. 97.

⁵³⁸ *Ivi*.

⁵³⁹ *Ivi*.

⁵⁴⁰ *Ivi*.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁴² *Ivi*.

⁵⁴³ Secondo il racconto biblico dopo il diluvio universale un'unica lingua univa tutti gli uomini, in uno Stato in cui la teoria e la *praxis* non erano ancora separati; alcuni uomini andarono successivamente a fondare una nuova città, dove iniziarono a costruire una torre che avrebbe dovuto toccare il cielo, poter essere riuniti in un unico nome per non doversi di nuovo trasferire e finire dispersi. L'altezza smisurata, il tentativo della conquista del cielo non piacque al dio, che divise le lingue parlate, i lavoratori non poterono più capirsi, la costruzione non fu terminata e il cielo non poté essere raggiunto; infine gli uomini ritornarono nella città da cui erano partiti, si dispersero e nacquero le lingue.

genda di Vitruvio sulla prima comunità umana, anche la Bibbia descrive un mito originario. Nella distruzione di Babele, e nella seguente dispersione dell'umanità, si troverebbe l'origine della moltitudine delle lingue e dell'architettura: da quel momento l'architettura sarebbe indissolubilmente legata al linguaggio⁵⁴⁴. Proprio nella dispersione delle persone Derrida vede l'origine comune sia della storia dell'architettura sia della storia delle lingue; descrive l'altezza smisurata della torre come il *sublime*, ciò che si sottrae alla misurabilità, alla comparabilità e alla rappresentabilità⁵⁴⁵, considerazioni già espresse in *Parergon* sulla base nell'esempio kantiano dell'esperienza di San Pietro a Roma⁵⁴⁶. Anche qui si tratta di ciò che si sottrae alla comprensione umana, criterio per la percezione del sublime. Il ritorno verso l'*archè*, verso la leggenda di Babele, presuppone il confronto con un'architettura che non è, nei suoi principi e nei suoi inizi, un'arte rappresentativa; l'architettura è quindi geneticamente babelica, sono il lavoro impossibile della torre e la sua rovina a rendere possibile e necessaria l'architettura, la sua decostruzione è, in quanto tale, produttiva.

Ma è la contraddizione tra le condizioni del luogo naturale, che precede la costruzione, e la sua scelta come sede, che definisce l'invenzione/definizione del luogo, a interessarlo: la questione dell'architettura diventa così la questione dello svolgersi in un luogo, che chiama *evento architeturale*⁵⁴⁷, creato per gli abitanti, istituzione di un luogo dell'abitabilità che si rivolge a se stessa⁵⁴⁸, un *luogo che ha luogo*, non più naturale, destituito e preso in proprietà.

Il filosofo francese segue indirettamente l'annuncio di Magnago Lampugnani nell'introduzione del catalogo della mostra, descrivendo lo sguardo della filosofia come proveniente dalle pure idee ma con l'attenzione rivolta alla contingenza del contemporaneo⁵⁴⁹. Claus Baldus, responsabile per la preparazione

⁵⁴⁴ Non è il suo primo riferimento alla costruzione della torre di Babele, presente già in Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Éditions Galilée, Parigi 1983, già in «Semeia», n. 23, 1982, pp. 63-97.

⁵⁴⁵ Jacques Derrida e Eva Meyer, *Labyrinth und Archi/Textur*, in Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abantauer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, op. cit., p. 105.

⁵⁴⁶ Jacques Derrida, *Parergon*, op. cit. Anche se Kant nella *Critica del Giudizio* limita l'esperienza del sublime in relazione a fatti naturali, ritiene possibile l'esperienza anche riguardo a ciò che si racconta delle piramidi o all'interno della Basilica di San Pietro, in cui si è colti dal «sentimento di inadeguatezza della sua immagine rispetto all'idea di un tutto».

⁵⁴⁷ Jacques Derrida e Eva Meyer, *Labyrinth und Archi/Textur*, in Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abantauer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, op. cit., p. 99.

⁵⁴⁸ *Ivi*.

⁵⁴⁹ Claus Baldus e Vittorio Magnago Lampugnani (a cura di), *Das Abantauer der Ideen. Ar-*

scientifico della parte teoretica della mostra, lo conferma, descrivendo come il punto di vista del filosofo sull'architettura non debba offrire affermazioni rivolte direttamente all'architettura in senso disciplinare.

Un'ulteriore riflessione sull'architettura è fornita il 24 aprile 1985, nella conferenza sul tema della frammentazione della cultura postmoderna «Conversation at Yale»⁵⁵⁰. Un primo riferimento all'architettura si trova quando Derrida definisce etimologicamente la cultura facendo riferimento al termine latino *coltere*, in cui si trova la capacità di colonizzare, passando dall'agricoltura per arrivare all'architettura. Questo intrecciarsi di agricoltura e architettura trova un parallelo nella derivazione della parola *bauen* (che in tedesco significa anche coltivare, *landbau*) usata da Heidegger nella conferenza «Costruire, abitare, pensare». Derrida contrappone la natura alla cultura, a cui corrisponderebbe anche la contrapposizione tra *physis* e *téchne*, in riferimento alla doppia accezione di *luogo di costruzione* già riconosciuta in *Parergon*, per cui esso è contemporaneamente un *dato*, un luogo naturale e, in quanto luogo della costruzione, scelto⁵⁵¹.

Nella terza Critica Kant aveva usato il termine *parerga* per descrivere il ruolo dell'ornamento nell'apprezzamento dei prodotti artistici; il compito di ciò che è *parerga* non è di essere contemplato in sé ma di migliorare la nostra esperienza delle opere d'arte, funzione svolta dalle cornici, dai drappaggi sulle statue, dai colonnati attorno agli edifici. L'etimologia di *parergon* come "complemento necessario" descrive ciò che viene aggiunto al lavoro principale a causa di una sua mancanza interna (*para*, accanto e *ergon*, l'atto, il lavoro: il termine *energeia* dice dell'attualità nel suo accadere). Ciò che lo interessa è il suo scomparire ed esaurirsi nel momento in cui dispiega la sua energia; l'analisi di Derrida riguarda qui l'interazione fenomenologica tra soggetto e artefatto, il suo accadere, la natura di ciò che trasforma *ergon* in *energeia*.

Molto più specifica è, invece, la conferenza che si svolge a Trento il 16 dicembre 1985, «Città: forma e significato», pochi giorni dopo il secondo degli incontri di lavoro con Eisenman (Parigi, 8 novembre 1985). I contributi saranno

chitektur und Philosophie seit der industriellen Revolution, op. cit., p. 8.

⁵⁵⁰ Gianmarco Vergani, Peter Shinoda, David Kesler, *A conversation with Jacques Derrida. The Culture of Fragments. Notes on the Question of Order in a Pluralistic World*, in «Precis», n. 6, 1987, pp. 48-49 (rivista curata dagli studenti del GSAPP di Columbia; nello stesso numero interventi di Paul Feyerabend e Umberto Eco), edizione italiana: Id., *Frammenti di una conversazione con Jacques Derrida*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., pp. 105-110.

⁵⁵¹ Jacques Derrida, *Parergon*, op. cit., p. 80.

pubblicati nel 1987 da Gabriella Belli e Franco Rella nel catalogo *La città e le forme*, con il titolo *Maintenant l'architecture*⁵⁵², e come terzo dialogo in *Chora L Works*.

In questa conferenza Derrida mette per la prima volta il concetto di *maintenant* al centro delle sue interpretazioni, nel rapporto che s'instaura tra il significato che ha nella lingua francese con l'accezione che ha assunto nella lingua inglese nel verbo *to maintain*, mantenere, e si domanda cosa sia ciò che mantiene insieme l'architettura. Nonostante Derrida limiti il riferimento delle sue affermazioni all'ambito architettonico, questa volta per il filosofo sembra non essere più possibile astrarre dal rapporto con la città. L'architettura, e in un più ampio contesto la città, sarebbero determinate dalla necessità del ritrovarsi insieme delle persone a portata di orecchio, così che la città viene costruita per creare il luogo centrale in cui ascoltarsi: nonostante non vi faccia riferimento diretto, sembra essere qui in sottofondo la leggenda vitruviana secondo cui l'architettura e la lingua sarebbero nate dalla riunione degli uomini attorno al focolare. È già qui, nel luogo di riunione e raccolta centrale, che si costituisce l'origine dell'insediamento architettonico e urbano. A partire dalla reciprocità dell'ascolto conseguono altre due condizioni: la necessità di un collegamento tra gli edifici e la presenza di un luogo centrale dedicato alla vita comunitaria, apertamente accessibile.

Le moderne condizioni dello sviluppo mediatico, che hanno cambiato la comprensione e il diritto al luogo dell'abitare, stanno però mettendo in crisi la validità dei modelli tradizionali, che si trovano così rimessi in discussione. I nuovi mezzi di comunicazione avrebbero cancellato l'originaria necessità del trovarsi insieme della società cittadina, cresciuta a partire dal centro, portatore del ricordo e della memoria sociale. Nelle attuali condizioni tecniche la possibilità di un luogo libero e privo del centro è in atto, occasione in cui prende corpo una rete di relazioni ramificate, in sostituzione delle chiare gerarchie passate. Ma una città non più determinata dal suo centro e dal trovarsi insieme, può ancora essere definita città, se la città si forma nel suo sviluppo storico, se necessita della continua concentrazione sul territorio e dello scambio tra i suoi abitanti?

Sarà in questa cornice teorica che prende forma l'obiettivo di Eisenman di raggiungere un grado zero dell'architettura nelle sue delimitazioni, in cui la presenza dell'uomo ne determina la scala, attraverso quella tecnica dello *scaling* che

⁵⁵² Jacques Derrida, *Maintenant l'architecture*, in Gabriella Belli e Franco Rella, *La città e le forme*, Mazzotta, Milano 1987 (atti del convegno «Città: forma e significato», organizzato dal Museo Provinciale di Trento, tenuto al Palazzo delle Albere a Trento nel dicembre 1985).

è per l'architetto un tentativo di superare l'antropocentrismo, paradigma dell'"uomo misura di tutte le cose". Essa viene attuata da Eisenman secondo tre vie: la ricorsività, la discontinuità e l'autosimilarità, la caratteristica del frattale, cui la scala è invariante, caratteristica che consente all'architetto di annullare ogni riferimento alla scala umana dell'edificio come momento privilegiato nel progetto⁵⁵³; eliminare ogni riferimento alla proporzione umana è un'operazione che Eisenman percorre come una trasvalutazione dei valori dell'architettura tutta nietzschiana, in cui abolire il privilegio al dominio umano, come già definito in *The End of Classical*⁵⁵⁴.

Derrida arriva, così, a una propria determinazione di ciò di cui l'architettura è costituita:

Che cos'è l'architettura che non si regola più su nessuna di quelle invariabili che ho ricordato poco fa? Perché chiamare architettura, se non per una convenzione di termini contestabile? E questa architettura, che si potrebbe definire meglio antiarchitettura, o "grado zero" dell'architettura, in che cosa consiste veramente? [...] La decostruzione non poteva divenire effettiva se non attraverso spazi politici, istituzionali, economici che incontrassero l'inconscio, la topica dell'inconscio, come pure la durezza dei materiali, la decostruzione più effettiva, se una decostruzione esiste, passa attraverso qualcosa di simile a quel tipo di architettura; quell'architettura che per prodursi doveva spiegarsi in modo polemico, e materiale, economico, concreto, con dei poteri, politico, economico, finanziario, ai quali è molto difficile far accettare queste cose, e che doveva attuarsi in quel modo⁵⁵⁵.

Già qui indirettamente prende le distanze da un possibile *punto zero* in senso eisenmaniano, poiché l'architettura per Derrida rimane definita dai suoi reciproci riferimenti e condizionamenti; specificamente il filosofo fa riferimento alla presenza, nelle relazioni, anche delle forze politiche, economiche e finanziarie,

⁵⁵³Derrida scriverà della sua perplessità a riguardo in Id., *A letter to Peter Eisenman*, op. cit., p. 210: «E voi che volete sottrarre l'architettura alla misura dell'uomo, alla sua stessa scala, come intendete questo discorso "distruttore", nel senso di Benjamin [...]?».

⁵⁵⁴Peter Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in «Perspecta», n. 21, 1984, pp. 154-173.

⁵⁵⁵Jacques Derrida, *Maintenant l'architecture*, in Gabriella Belli e Franco Rella, *La città e le forme*, Mazzotta, Milano 1987, op. cit., p. 103.

cosa che non mancherà di fare notare con una certa durezza sia nella lettera del 1989⁵⁵⁶ che nel testo inedito che viene proposto in Appendice. L'ideale della purezza architettonica diventa così il fondamento su cui basare i riferimenti esterni dell'architettura, eccentrici però al suo interesse specifico; il rifiuto al ritorno a un possibile punto zero dell'architettura, un'anti-architettura, esige che essa si riappropri di se stessa, o almeno della propria purezza:

Mi dicevo dunque che questa architettura apparentemente antiarchitetonica, e che contemporaneamente sembrava riappropriarsi dell'architettura nella purezza della sua essenza interna, non doveva presentarsi come architettura pura, perché questo motivo della purezza architettonica, questo gesto teatrale che consisterebbe nel dire: ora abbiamo finalmente spogliato l'architettura di tutto ciò che fino a oggi l'aveva subordinata, asservita, ricoperta, dissimulata, ecc., e ora abbiamo riscoperto l'architettura stessa, questo gesto equivarrebbe a fare del mimetismo; questo è un motivo essenzialmente metafisico. Niente purezza architettonica dunque⁵⁵⁷.

Nelle condizioni dominanti attuali non è più possibile essere il luogo del desiderio di purezza, a causa della presenza di una non-purezza che si mostra nelle tracce senza presente, nei ricordi senza origine. Essi sono, per Derrida, il superamento dei vecchi modelli e discorsi, le armonie totalizzanti, nelle forme dei valori dominanti attuali: la dissoluzione, la disgiunzione, la frammentazione.

Nella diagnosi di un'architettura presente come determinata dai sintomi della rottura, Derrida mette in guardia dal porre sullo stesso piano il frammento e la rovina: una rovina testimonia sempre una sua precedente unità, lascia, come un sogno, una traccia della sua interezza, una condizione precedente che per il filosofo è da rifiutare; ciò che gli interessa è l'intreccio delle relazioni: cosa mantiene insieme questa moltitudine persa, questo corpo fatto a pezzi? *Maintenant l'architecture*, un mantenersi insieme dell'architettura, ora, nel confronto con l'architettura contemporanea.

⁵⁵⁶ Jacques Derrida, *A letter to Peter Eisenman*, in «Assemblage», n. 12, 1990, pp. 6-13; edizione italiana: Id., *Lettera a Peter Eisenman*, in Id., *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., pp. 201-217.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, 105.

5.2 Il caso-studio

La lingua parlata è la lingua [...] Questa è una vecchia tesi, vecchia almeno quanto il Fedro di Platone. Ed è capziosa. Se c'è una cosa buona che hanno fatto Derrida e i famigerati Decostruzionisti è stato riuscire a smontare l'idea che il parlato sia l'istanziamento primaria della lingua⁵⁵⁸.

Decostruzione è una delle possibili traduzioni del termine tedesco *Destruktion*, con cui Heidegger, nel sesto paragrafo di *Essere e tempo*, individua la necessità di una distruzione della storia della metafisica e del sistema concettuale da cui è stata dominata:

Se il problema dell'essere stesso deve venire in chiaro quanto alla propria storia autentica, è necessario che una tradizione consolidata sia resa nuovamente fluida e che i veli da essa accumulati siano rimossi. Questo compito è da noi inteso come la «distruzione» del contenuto tradizionale dell'ontologia antica, distruzione da compiersi sotto la guida del «problema dell'essere» [...]. L'aspetto di negazione della distinzione non concerne il passato; la sua critica è diretta contro l'«oggi» e il modo predominante di condurre la storia dell'ontologia, sia essa impostata dossograficamente o come storia dello spirito o come storia dei problemi. La distruzione non si propone di seppellire il passato nel nulla, ma ha un esplicito intento positivo; la sua funzione negativa resta inesplícita e indiretta⁵⁵⁹.

E ancora:

La costruzione della filosofia è necessariamente distruzione, vale a dire decostruzione di ciò che è tramandato attuata attraverso il ritorno storico alla tradizione. Questo non significa negare e condannare la tradizione a nientità, ma, al

⁵⁵⁸ David Foster Wallace, *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino 2005, p. 70.

⁵⁵⁹ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976, pp. 79-80.

contrario, una sua appropriazione positiva⁵⁶⁰.

Una distruzione fenomenologica intesa come metodo stesso della filosofia, al fine di ricondurre i concetti al loro processo formativo e alla vitalità che tale processo esprime.

Il carattere del pensiero di Derrida ha notoriamente influenzato discipline diverse dalla filosofia, spesso in modo sorprendente e a dispetto della definizione negativa che si trova in *Lettre à un amis japonais*, in cui egli stesso precisa che «comunque, e nonostante le apparenze, la decostruzione non è né un'analisi né una critica»⁵⁶¹, che la «decostruzione non è un metodo e non può essere trasformata in metodo»⁵⁶² e che «bisognerebbe anche precisare che la decostruzione non è neanche un atto o un'operazione»⁵⁶³. Nonostante ciò esso ha subito le sorti di un «-ismo» vero e proprio, a volte nella forma della strumentalizzazione più che per il suo contenuto formale o per la sua portata teorica.

Il rapporto di Derrida con lo strutturalismo è duplice: da un lato ne eredita un particolare disinteresse nei confronti del valore dell'intenzione dell'artista nella creazione dell'opera, verso il vitalismo e il soggettivismo che l'artista esprime nell'opera, e contemporaneamente critica il valore ontologico assegnato alla sua struttura; in questo quadro la natura dell'opera è di essere traccia già contaminata dal segno necessario costituito dal linguaggio: Derrida non compie operazioni di analisi o di sintesi sulla natura della struttura dell'opera sulla base del suo valore ontologico, piuttosto verifica l'inconsistenza di un possibile valore veritativo del testo come dato e che il significato dell'opera non si dà svelato ma contenuto nelle tracce presenti nel testo.

Anche in architettura, come nella scrittura, è quindi presente un carattere simbolico che deve ricevere dall'esterno il proprio significato⁵⁶⁴. Come nel caso di un testo scritto e mai letto, anche l'architettura soffre dell'alienazione di non avere un proprio valore definitivo ma di dover prendere significato dall'esterno, come

⁵⁶⁰ Martin Heidegger, *I problemi fondamentali della fenomenologia*, il melangolo, Genova 1998, p. 21.

⁵⁶¹ Jacques Derrida, *Lettera a un amico giapponese*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Jaka Book, Milano 2009, II vol., p. 10.

⁵⁶² *Ibid.*, pag. 11.

⁵⁶³ *Ivi.*

⁵⁶⁴ Maurizio Ferraris, *In cammino verso l'architettura*, in Bianca Bottero (a cura di), *Decostruzione in architettura e in filosofia*, CittàStudi, Milano 1991, p. 22.

nell'esempio hegeliano del tempio come recinto che assume i suoi connotati spaziali nell'adorazione del dio.

Derrida descrive la centralità del logocentrismo come condizione della metafisica della presenza del logos, luogo di coincidenza del significato con il significante nella trasparenza dell'espressione in presenza del soggetto, nella cui coscienza non c'è separazione. Secondo Derrida sarà proprio nell'atto della scrittura che si pone quella possibilità d'assenza del soggetto che consente al testo di vivere autonomamente; questa dislocazione viene definita con la nota espressione *différance*, nel duplice significato di differenza e di differire. La connotazione temporale è particolarmente utile a Derrida, poiché concerne il rapporto esistente tra il testo stesso e l'essere a cui rinvia, creando quella dislocazione che consentirà le molteplici letture del testo: la scrittura, luogo della *différance*, è quindi prioritaria rispetto alla *phonè* proprio in funzione della sua natura di *topos* della traccia, il cui valore emerge esclusivamente in rapporto alle altre infinite tracce. La natura di un testo è quindi di essere multiforme presenza di sensi, non polisemia, mai del tutto consumati o assegnati. Il valore di tali tracce, da ricercare secondo percorsi non noti e senza traguardo che non sia lo stesso movimento, è principalmente la presa di coscienza che l'essere non si dà nel testo ma che vi ha lasciato solo le sue tracce.

Per il decostruzionismo, quindi, il testo è una realtà irrimediabilmente plurale, costituita da un continuo gioco di rinvii, non perché il linguaggio letterario sia caratterizzato da una peculiare ricchezza semantica, ma perché tutti i tentativi di interpretare il testo possono essere solo ricostruzioni inevitabilmente parziali e arbitrarie e, nei limiti in cui pretendono di metterne in luce l'insieme determinato di significati, come operazioni totalizzanti che mirano a occultarne la costitutiva indeterminatezza.

Derrida propone di considerare il fenomeno architettonico come un testo, proposta che in Eisenman troverà sua congeniale attuazione; come per il testo anche per l'esperienza architettonica la definizione sarà quella di *evento*:

La Decostruzione non è semplicemente la tecnica di un architetto che sa de-costruire ciò che è costruito, ma un'interrogazione che tocca la tecnica stessa, l'autorità della metafora architettonica e di lì costruisce la sua personale retorica architettonica. La Decostruzione non è solo, come il suo nome sembra verificare, la tecnica della costruzione alla rovescia, se essa sa pensare l'idea stessa della de-

costruzione. Si potrebbe dire che non c'è nulla di più architettonico della Decostruzione, ma anche nulla di meno architettonico. Un pensiero architettonico può essere decostruito solo in questo senso: come tentativo di pensare ciò che stabilisce l'autorità della concatenazione architettonica nella filosofia⁵⁶⁵.

Derrida in un'intervista a Christofer Norris sarà ancora più preciso:

Decostruzione non significa, per esempio, che noi dobbiamo distruggere qualcosa che è costruita – costruita fisicamente o costruita teoricamente – proprio al fine di mettere a nudo il terreno su cui qualcosa di nuovo potrebbe essere costruito. De-costruzione è forse un modo di esaminare il modello architettonico stesso [...] così Decostruzione significa anche la messa in questione dell'architettura in filosofia e forse dell'architettura stessa⁵⁶⁶.

È egli stesso, quindi, a chiarire come la *decostruzione* sia «estranea al postmodernismo e al decostruzionismo, la decostruzione anzi serve a mettere in questione la stessa logica che presiede alla formazione degli 'ismi' e dei 'post'»⁵⁶⁷. Ma se il discorso decostruttivo di cui rivendica il carattere non nichilistico si fonda su questi assunti, lungi dall'essere semplicemente una cancellazione, e se la decostruzione è, quindi, affermazione, si dovrà allora chiarire in che cosa consista la sua ambizione produttiva.

Rifiutando ogni percorso a ritroso dal significante al significato, come immanente apertura della presenza a sé, Derrida ritiene che non esista nessuna presenza originaria che viene alla realtà contaminandosi e/o materializzandosi nel corpo del significante. In questo senso la critica di Derrida è una critica alla metafisica e alla presenza, critica radicale proprio all'essere nella forma della presenza, della «grammè», spazio di iscrizione, come la definisce in *De la grammatologie*: «Occorre pensare ora che la scrittura è a un sol tempo più esterna alla parola non essendo la sua <immagine> o il suo <simbolo>, e più interna alla parola che è già in

⁵⁶⁵ Jacques Derrida, *Architetture ove il desiderio può abitare*, in «Domus», n. 671, 1986, pp. 20-24.

⁵⁶⁶ Jacques Derrida, *Discussione con Christopher Norris*, in Id., *Adesso l'architettura* op. cit., p. 133.

⁵⁶⁷ Jacques Derrida, *Come non essere postmoderni*, Edizioni Medusa, Milano 2002, p. 7.

se stessa una scrittura»⁵⁶⁸.

L'unico modo di darsi del differire è quindi nel superamento di ogni dicotomia rispetto al tempo o allo spazio, condizione di possibilità di ogni altra differenza, orizzonte di senso stesso costituito da un *unicum* di spazio e tempo al cui interno tutti i rimandi s'impongono, un orizzonte che rimane sempre ugualmente lontano dall'osservatore che si sposta e da tutti sempre equidistante: non è cioè possibile uscire a contemplare la luce della presenza, il darsi della sorgente, l'origine pura; ogni possibilità di presenza della pienezza del significato appartiene al movimento della significazione. La topologia del dentro e del fuori non è da intendersi come semplice coppia oppositiva locale di una complessiva logica dell'identità, il suo senso si trova invece all'interno dell'orizzonte stesso del modo di accadere *eccedente* della traccia.

Accolte alcune delle suggestioni presenti in Derrida, nel 1984 Eisenman scrive un testo che è, nella sua produzione, una svolta rispetto ai testi fin qui analizzati⁵⁶⁹; l'architetto propone una prima ipotesi di ciò che verrà definito "decomposizione", descritta come quella attitudine verso la struttura compositiva tutta rivolta verso il processo compositivo più che verso l'esito finale.

Infatti, secondo Eisenman, se nel paradigma classico analitico della natura compositiva del progetto sia i rapporti tra le parti che quelli tra le parti e la struttura sono analizzati per il loro valore sistemico, in cui il rafforzamento dell'oggettività di tali rapporti è il criterio di valutazione, nel paradigma decostruttivo sono i rapporti tra la struttura e l'oggetto finale a essere indagati e mostrati. Non più quindi la garanzia di un risultato sulla base di un algoritmo compositivo ma piuttosto una decomposizione del processo che su base euristica indaghi ciò che di immanente si pone come già dato nell'oggetto, che così vive della doppia natura di oggetto e di processo. Non si tratta, però, di proporre il dominio dell'irrazionale: il superamento dell'arbitrarietà viene infatti garantito dal processo stesso che viene posto in negativo, basato sulle assenze e sulle differenze come misure della discontinuità.

Anche la disciplina architettonica, quindi, non richiederebbe nessuna identificazione precedente o un'ermeneutica che ne faccia elemento di un discorso; l'architettura non muove, secondo Eisenman, da un momento precedente, da un

⁵⁶⁸ Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1998, p. 72.

⁵⁶⁹ Parzialmente tradotti in Renato Rizzi (a cura di), *La fine del classico*, Mimesis, Milano/Udine 2009.

disegno a priori, metafisico o mitico. Essa è piuttosto un gesto che inventa le sue possibilità di senso nel qui-e-ora, possibilità tutte immanenti ai nessi e ai riferimenti che lo informano nel suo accadere. Le sue possibilità di senso sono eccentriche rispetto alle codificazioni tradizionali: questo movimento di uscita dai canoni nasce dalla necessità di un'uscita dalle costrizioni metafisiche in cui l'architettura si trova per sua costituzione; lontana dai codici, dai repertori e dalle accondiscendenze rispetto al gusto, può dar forma alla stessa vitalità che si trova nelle scritture nietzscheane sovvertitrici della tradizione, in cui viene attuata nella costituzione di un testo l'intenzionalità di una vita assertiva che decida l'accadere del proprio essere.

Una critica, questa, rivolta all'esistenza di un archetipo trascendente o metafisico che si può trovare in Derrida già nell'esame delle *Ricerche logiche* di Husserl, soprattutto con riguardo al modo di concepire il significato⁵⁷⁰. Qui, criticando le modalità della sua definizione, si trova il momento nel quale Derrida ritiene di potere parlare di una metafisica della presenza del significato e di una metafisica della presenza del fatto architettonico come necessario esito materiale (e visibile) della dinamica che ha fornito funzione e materia al senso, suo locus stesso. Come scrive Fulvio Papi:

Il tipo di costruzione è possibile come decostruzione di tutte le condizioni che nella tradizione hanno vincolato l'accadere dell'architettura. È una decostruzione proprio perché nel suo modo di costruire fa vedere tutta l'impalcatura metafisica che costruisce la forma e l'apparizione del manufatto architettonico⁵⁷¹.

Derrida sostiene come sia fondamentale non lasciarsi guidare dalle dinamiche automatiche e autoreferenziali di quella che chiama l'«architettura architeturale», nelle sue forme purista o integralista: purista come semplice repertorio di forme pure e assolute, integralista secondo una semantica che dica l'essenza dell'architettura. Le due possibilità sembrano divergenti, ma gli esiti architettonici sono identici: l'effetto è pur sempre la stessa metafisica della presenza. Si può così provare a liberare la disciplina da tutti i precedenti, da tutti i significati, da tutto ciò che essa può presupporre, di modo che il disegno non ne sia che un'eredità. Il

⁵⁷⁰ Jacques Derrida, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaka Book, Milano 1968.

⁵⁷¹ Fulvio Papi, *Filosofia e architettura*, Ibis, Como/Pavia 2000, p. 82.

risultato sarà un'architettura come evento, un'invenzione pura che si ponga come punto di sintesi nel suo tempo, senza provenire da alcuna progressione storica. Essa si dà come decostruzione delle condizioni che nella storia hanno condizionato l'accadere dell'architettura. Ed è certamente una decostruzione perché nel suo costruire mostra la struttura metafisica che ne costruisce la forma e l'apparire.

Il tentativo di Derrida è, quindi, di definire un'architettura che si produca fuori dal racconto, che si articoli fuori dal discorso, che non accada nella relazione significato-voce-scrittura descritta da Husserl, relazione che nella disciplina architettonica si articola secondo la modalità di presenza-figura-uso. Il progetto segna un accadere, così come i termini che nella *Grammatologia* non vanno pensati come concetti ma come segni e modi di accadere della scrittura. L'oggetto architettonico si pone in tutto il suo essere evento materiale, crea senza alcuna relazione gli effetti immanenti legati al suo accadere, senza che siano assegnati ad alcunché di precedente, costituisce l'evento-monumento alla sua stessa modalità di essere nello spazio, comprese le sue necessità materiali, nel tentativo di restaurare il carattere originario e mai ripetitivo del segno, contrapposto alla metafisica della presenza.

Se la decostruzione, istituendo se stessa, afferma l'essere, lo fa in modo disgiuntivo, fuori dalla storia, manifestandosi come una topologia dell'evento. Il suo modo d'essere sarà quindi giustificato dal gesto non processuale, esterno a questioni quali bellezza, funzione, utilità, valore simbolico, ciò che Nietzsche chiamava l'«identità morale che espropria la vita».

Qui sta un primo punto di sostanziale diversità tra Derrida e Eisenman: per il filosofo la decostruzione è una disciplina che non si esercita mai sugli oggetti, tantomeno sui testi, ma opera una chiarificazione sulla natura *già da sempre decostruita* dei testi, in cui l'idea di progresso non trova luogo, mentre l'architetto sperimenta sugli oggetti architettonici un nuovo modo della dislocazione.

Eisenman utilizza il termine *decomposition*, in sostituzione di *deconstruction*, già nel testo pubblicato in occasione della progettazione di House X. Se è lui stesso a chiarire, anche in senso autocritico, la necessità teoretica di credere nell'esistenza di un'essenza dell'architettura e nella natura autonoma del suo linguaggio, tali assunti sembrano puntare verso una verità dell'architettura ancora molto simile al centro di una metafisica. Egli riconosce in tale approccio formalista un'insufficienza intrinseca, consistente proprio nella presunzione dell'esistenza di un tale carattere essenziale.

Il tentativo di superamento di questa posizione avviene nelle modalità di trattamento degli elementi architettonici autoreferenziali, tentativo chiarito quando le trasformazioni non verranno più da processi logici auto-poietici ma inventivi, senza le caratteristiche dei processi narrativi e dissimulativi. Solo così si possono evitare quelle ricadute ontologizzanti che confermerebbero la presenza di una *so-**stanza* dell'architettura, superando la questione della presenza. L'essenza stessa dell'architettura, così inscindibile dalla sua natura iletica ma pur sempre non ridicibile alla sua sola materialità, impone alla pratica di una dissoluzione di non sconfinare nel campo di una pura e semplice distruzione, rendendo la purezza della materia prima della sua presenza⁵⁷² e nel tentativo di definire l'architettura come struttura di un'assenza, cosa che Eisenman aveva già operato nella torre del Wexner Center for the Arts di Columbus del 1985: la sua ricostruzione mostra il solo percorso processuale, indipendente dalla sua funzione o fisicità⁵⁷³.

All'interno di questo paradigma Derrida e Eisenman si proporranno nel progetto parigino di superare la rappresentazione del carattere funzionale dell'architettura e di considerare il progetto stesso come una scrittura, in modo da distogliere l'attenzione dal suo carattere di immagine; ciò consente loro, inoltre, di concentrarsi sul momento compositivo piuttosto che su quello finale:

La decomposizione, com'è stato detto, ha a che fare con l'idea che l'atto del concepire non sia cumulativo; mentre un'esperienza cumulativa può produrre la cognizione di un'intera presenza fisica, non rivelerà il suo processo di concepimento; concezione e percezione sono poste come attività separate⁵⁷⁴.

Ciò che si *scrive*, quindi, non è la forma dell'architettura ma il suo ammassare tracce⁵⁷⁵; se per Derrida la scrittura non è l'attività dello scrivere ma il momento in cui si produce la differenza, scaturigine del senso, le tracce, non essendo

⁵⁷² Jacques Derrida, *Point de folie – maintenant l'architecture*, in Id., *Psyché*, op. cit., II vol., p. 482.

⁵⁷³ «[Wexner Center] is most successful when it disappears, when it erases all planes of figure and ground, when its visibility is reduced to zero-zero. Strictly speaking, the Wexner Center has no identity», in Robert Somol, in *Between the Sphere and the Labyrinth*, in «Architectural Design», nn. 11/12, 1989, pp. 45-51.

⁵⁷⁴ Peter Eisenman, *House X*, op. cit., p. 74.

⁵⁷⁵ Peter Eisenman, *La fine del Classico. La fine dell'Inizio, la fine della Fine*, in Id., *La fine del classico*, op. cit., p. 136.

residui di presenza, sono tracce differenziali. La materialità necessaria dell'edificio mostra solo la sua natura di linguaggio/scrittura differenziale: «La traccia è la registrazione della sua giustificazione, la registrazione di un'azione, non un'immagine di un'altra origine dell'oggetto»⁵⁷⁶.

Per metafisica della presenza [...] l'architetto americano intende la capacità dell'architettura non solo di essere presente come cosa in sé, ma anche di rappresentare, mettere in scena il suo essere al mondo attraverso l'apparato retorico e rappresentativo che ha storicamente acquisito⁵⁷⁷.

L'appropriatezza degli ordini architettonici, l'ordine prospettico, le connotazioni semantiche che fanno dell'architettura l'emblema delle sue funzioni e, infine, il plusvalore dell'architettura come icona, sono tutti luoghi della metafisica della presenza, nei quali viene meno il ruolo necessario e autonomo dell'architettura. Il tentativo di superare la *presenza*, quindi, si attua evitando ciò che ha definito a lungo gli orizzonti dell'ontologia dell'architettura, favorendo la decostruzione⁵⁷⁸.

In termini metafisici si potrebbe affermare come l'autonomia di un'architettura consista nell'essere desemantizzata, sottratta al dato soggettivo della rappresentazione. Rappresentare, *vor-stellung*, significa porre davanti al soggetto l'immagine organizzata in senso trascendentale dell'oggetto di esperienza, al fine di farne oggetto della conoscenza: rappresentazione è quindi il risultato di quella mediazione che sarà il solo oggetto della conoscenza, surrogato dell'oggetto, è quindi sempre ciò che sta per altro (un segno, direbbe il linguista). Questa è la natura di un edificio concepito per rappresentare, cioè esprimere, l'esercizio di un potere che l'ha imposto: essere un oggetto politico, solo materialmente architettonico, che rappresenta nelle dimensioni architettoniche un altro contenuto, mentre la dimensione originaria è ciò a cui punta un'architettura che non sia rappresentativa di un contenuto che sia già in atto.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁷⁷ Pier Vittorio Aureli, *La strategia del rifiuto*, in Pier Vittorio Aureli, Marco Biraghi, Franco Purini, *Peter Eisenman. Tutte le opere*, Electa, Milano 2007, p. 12.

⁵⁷⁸ Jacques Derrida, *Point de folie – maintenant l'architecture*, in Id., *Psyché*, op. cit., II vol., p. 481.

Ma i cammini di Eisenman e Derrida per esprimere l'autonomia della disciplina sembrano avere corso per vie parallele. Quella che Eisenman chiama *figurazione*, cioè il nuovo vuoto valore della presenza esclusivamente sintattica dell'edificio, ne dissolve la presenza in senso classico, cioè del significato o della funzione, è quindi figurazione della processualità che ne deriva: pur sempre figurazione, quindi ancora rappresentazione⁵⁷⁹. Quando Eisenman considera la traccia comunque come un'immagine, seppure di un processo e non di una presenza, se ne dimostra consapevole; in ogni caso, essa rappresenta ancora qualcosa: «La traccia è la manifestazione visiva di questo sistema di differenze»⁵⁸⁰. In Derrida la traccia, se si sottrae alla presenza, si sottrae anche alla visibilità, in quanto paradigma stesso della rappresentatività, quindi la *traccia* non si dà come epifania della *différance*, come sembra indicare Eisenman. Sono questi i limiti stessi del decostruttivismo, che Eisenman porta fino alle potenzialità estreme con gli strumenti di Derrida, mostrandone quel carattere paradossale che scaturisce dal confronto con l'ineliminabile natura della sua presenza/figura.

Il confronto con la decostruzione, però, non viene messo alla prova fino alla sua crisi per sapere se l'architettura sia davvero decostruibile, ma nell'indagine dei propri limiti, individuabili nella necessità materiale e figurativa; è dunque possibile una architettura oltre la figura, e cioè non-concettuale? Un'architettura che superi le immagini come rappresentative di altro, non un'architettura senza immagini ma un'architettura che dia luogo a immagini che sappiano rinunciare a se stesse? Si può dare un'architettura che non ipostatizzi la figura, fuori dall'astrazione ideale che la rende sussistente? Come rinunciare alla propria morfologia?

Rifiutare questa condizione [della rappresentazione] dell'architettura vuol dire, nientemeno, che rifiutare l'architettura come essa ha stabilito storicamente i termini e il fine del proprio lavoro e scoprire, invece, l'architettura come immotivata istanza spaziale liberata da qualsiasi rappresentazione e, dunque, *template* per nuove forme occupabili dall'esperienza. Ma [...] per raggiungere la vera istanza dell'architettura, questa deve combattere contro se stessa nella misura in

⁵⁷⁹ Giovanni Scibilia, *Eisenman, Derrida e i limiti dell'architettura*, op. cit., p. 104.

⁵⁸⁰ Peter Eisenman, *La fine del Classico. La fine dell'Inizio, la fine della Fine*, in Id., *La fine del classico*, op. cit., p. 136, nota 22.

cui essa si è incarnata nella propria metafisica della presenza⁵⁸¹.

In ciò l'architettura-traccia di Eisenman è *manifestazione visiva*, registrazione di una traccia in cui si manifesta l'assenza dell'oggetto rappresentato. Senza cadere nell'errore di riproporre la metafisica della presenza che si vorrebbe contestare, le difficoltà di evitare l'investitura semantica di un ideale precedente passano attraverso il rapporto dialettico che si instaura tra la forma e la sua assenza, il proprio informe, affrontando l'evento-figura che si pone sempre incompiuto proprio nel suo darsi come contingenza.

5.3 Il tema: *chóra*

*Ma le sirene hanno un'arma ancora più terribile del canto, ed è il loro silenzio*⁵⁸².

Il progetto per il Parc de la Villette viene impostato, su suggerimento di Derrida, attorno al tema del saggio sul quale sta lavorando: il concetto platonico di *chóra*. A complicare le cose, considerando ciò che si trova presso l'archivio Jacques Derrida Papers della California University Irvine, il filosofo si presenta al primo incontro con le pagine della bozza del testo non ordinate ma poste in un ordine casuale.

Nel dialogo del *Timeo* Platone, alla ricerca dello spazio in cui l'idea viene visualizzata, nomina tale condizione con il termine greco *chóra*, e la definisce come il ricettacolo del divenire, il luogo per la creazione, da tutto attraversato ma che nulla trattiene. Derrida scrive che esso

inoltre, non ha niente a che fare con *topos*, nonostante Platone a volte

⁵⁸¹ Pier Vittorio Aureli, *La strategia del rifiuto*, in Pier Vittorio Aureli, Marco Biraghi, Franco Purini, *Peter Eisenman. Tutte le opere*, op. cit., p. 12.

⁵⁸² Franz Kafka, *Il silenzio delle sirene*, in Id., *Quaderni in ottavo*, Mondadori, Milano 1972.

usi il termine topos - un luogo determinato - al posto di *chōra* [...] Non è nemmeno una superficie perché non ha profondità»⁵⁸³.

Eterno, *chōra* origina in nessun luogo, senza sostanza, senza natura. Derrida si dice interessato al concetto perché è contemporaneamente all'interno della tradizione filosofica occidentale e irriducibile a essa.

Alcune note su tale concetto sono necessarie per capire lo sviluppo del progetto, e parzialmente anche l'esito. In Derrida l'interpretazione della questione di *chōra* è un tema affrontato più volte. Platone, nel *Timeo*, la definisce:

ricettacolo invisibile e senza forma [...] dell'intero divenire. [...] Chora riceve ogni cosa, senza prendere mai la forma degli oggetti che ne diventano parte. È fatta per essere un modello per tutte le cose, che muove e prende la forma di ciò che riceve; ed è per questo che sembra ogni volta diversa.

Platone stesso lo spiega come qualcosa di distinto dai propri contenuti, con i quali mantiene comunque un legame non transitorio, in «modo inspiegabile e complicato». L'interpretazione di *chōra* ha attraversato molti commentatori (si trova da Calcidio a Poliziano, fino a Baudelaire) spesso aumentandone le difficoltà: Aristotele, ad esempio, si ostina a definirla *materia*, altrove è stato proposto il concetto di *potenza*, ma ciò che conta è come Platone ponga alla base della realtà non una materia indifferente ma un principio metafisico.

Derrida usa la metafora del vaglio (*plokanon*) per parlare del modo in cui *chōra* scuote gli oggetti e da questi è scossa: «essa [*chōra*] darebbe luogo – senza mai donare nulla – a ciò che si chiama la venuta dell'evento»⁵⁸⁴. *Chōra* è lo spazio atopico, è anacronia, nel suo movimento di regressione analitica e nel suo continuo rilanciarsi al di là dei limiti del *logos*. Nel suo essere eccedenza rispetto alle categorie d'intelligibile e sensibile, le due modalità platoniche di manifestazione del *logos*, la *chōra* destruttura l'ordine del cosmo. Perciò Derrida cerca la necessità di *chōra*, il nome greco di spazio (e non solo), che non può che trovarsi al limite tra il darsi dell'essere in termini di spazio e lo spazio come sua modalità di dar-

⁵⁸³ Jacques Derrida e Peter Eisenman, *Chora L Works*, op. cit., p. 10.

⁵⁸⁴ Jacques Derrida, *Stati canaglia*, Cortina, Milano 2003, p. 14.

si. Dice Derrida: «Bisogna trovare una parola che conservi il silenzio».

In ciò l'architettura-traccia dei progetti precedenti di Eisenman, registrazione di una traccia in cui si manifesta l'assenza dell'oggetto rappresentativo, come pura manifestazione visiva, sembra avere qualche possibilità di consonanza. Le difficoltà di evitare l'investitura semantica passano attraverso il rapporto dialettico che s'instaura tra la forma e la sua assenza, affrontando l'evento-figura che si pone sempre incompiuto proprio nel suo darsi come contingenza.

Nell'impossibilità di dare una definizione ontologica al concetto platonico, Derrida sospende l'interesse circa il suo contenuto di verità e orienta l'analisi verso la natura della sua struttura, ciò che rende la presenza di *chóra* necessaria, tentando una definizione per via negativa: l'impossibilità strutturale di darle una forma, la sua necessità di essere indeterminata, di non assumere nessuna forma al fine di accoglierle tutte⁵⁸⁵. Passaggio problematico, in cui resta da definire in cosa consiste la differenza che Derrida indica tra essenza e struttura: in quale eventuale rapporto esse stanno, come intendere l'essere-struttura-senza-struttura di *chóra*?

La risposta si deve cercare in altri testi di Derrida in cui la definisce come una *struttura archioriginaria* che rende possibile ogni altra struttura. Nella storia del pensiero tale centro di organizzazione è stato definito in molti modi: *archè, telos, eidos, energeia, ousia*, senza mai perdere però, a differenza del senso proposto da Derrida, un determinato e costante legame con la presenza. Sarà solo con la lezione di Nietzsche e Heidegger che s'inizierà a tematizzare l'assenza di un significato centrale nella/della struttura, dove non ci siano parti semplici ma differenze, le cui articolazioni e il cui gioco (differenziale) ha luogo nella *struttura*. Più precisamente nella *strutturalità* priva di essenza che Derrida chiamerà *différance*.

Tale *strutturalità* instaura un rapporto con la coppia metafisica classica d'intelligibile e sensibile: Platone descrive *chóra* come il luogo ove avviene l'accoglienza, che si pone come una nutrice ma ove non si generi nulla né nulla di sé si trovi, solo dà rifugio a ciò che viene generato per mezzo delle forme, senza per ciò prendere mai forma, pur accogliendo.

In un dialogo con Daniel Libeskind, Derrida precisa:

⁵⁸⁵ Simone Regazzoni, *Nel nome di Chōra*, il melangolo, Genova 2008.

Sto pensando a una discussione che si sviluppò tra me e Peter Eisenman sul vuoto e la *chóra*. Ogni volta che Peter Eisenman faceva menzione dell'assenza nel vuoto, quest'ultimo era un vuoto determinato ontologicamente. Io mi riferivo alla *chóra* platonica – in greco significa 'luogo'. Nel *Timeo* di Platone c'è un luogo che non è né divino né umano, né intellegibile né sensibile, un luogo che precede la storia e l'iscrizione delle Forme; sfida ogni dialettica tra ciò che è e ciò che non è, tra ciò che è sensibile e ciò che è in divenire. Tuttavia questo luogo, che riceve tutte le Forme e che dà luogo a tutto ciò che è iscritto nelle Forme, non è un vuoto. Platone insiste su questo punto. Non è nemmeno qualcosa che dà o riceve. Non ha significato, in termini di dare a un soggetto o ricevere da un soggetto, che sia umano o divino⁵⁸⁶.

Chóra rimane, quindi, al di fuori delle forme, nella massima espressione di una potenza che si manifesti negandosi di diventare mai nulla, condizione necessaria per originariamente accogliere. La sua alterità non è da confondere con il nulla, dal quale non si avrebbe riproduzione alcuna: è il fuori amorfo che dà possibilità all'*eidos* di differenziarsi in un altro da sé. Nel momento di tale differenziazione avviene, appunto, la divisione tra intelligibile e sensibile, non nel senso che in *chóra* vi sia già ricompresa un'unione dei due termini opposti, una *coincidentia oppositorum* a cui la loro differenza si andrebbe ora ad aggiungere, ma nel senso che essa è il pre-originario dove la separazione stessa viene messa in crisi nella/dall'anacronia dell'intelligibile, diventando così luogo della loro differenziazione; la loro opposizione non è più una gerarchia tra i due termini ma fa parte della struttura di *chóra*, nella quale avviene la differenziazione dei generi. L'origine è essere già da sé differenziato, che porta lo *stigma* della differenziazione, *différance* dice Derrida, in grado di essere influenzato anche dalle necessità del contesto, in grado di farsi «sottomettere da un certo numero di sostituzioni non sinonimiche»⁵⁸⁷.

⁵⁸⁶ Jacques Derrida, *Replica a Daniel Libeskind*, in Id., *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., p. 271.

⁵⁸⁷ Jacques Derrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, p. 40.

5.4 La fase di progetto: *Chora L Works*

*It would be enough for me to know
who is writing this*⁵⁸⁸.

Mentre lavora al saggio⁵⁸⁹ sul concetto platonico di *chóra*, Derrida viene invitato da Bernard Tschumi⁵⁹⁰ a partecipare ad un progetto architettonico, un progetto da realizzare su una piccola area di circa 21 per 27 metri, all'interno del più ampio incarico ottenuto vincendo il concorso per la pianificazione del recupero della vasta area del Parc de la Villette a Parigi; si trattava di uno dei primi *Grand Travaux* dal Presidente della Repubblica Mitterand. Sul sito sorgeva dal 1867 il mattatoio comunale voluto da Napoleone III: ora era un'area di 22 ettari abbandonata dal 1974, dopo che i moderni sistemi di refrigerazione avevano reso inutile il trasporto in città di animali vivi.

Prende così avvio il tentativo dell'inedita collaborazione tra un filosofo e un architetto su uno specifico tema progettuale, con l'obiettivo di tentare una cooperazione negli spazi tra la scrittura filosofica e quella architettonica, nell'esperimento di (ri-)creare un'unità tra teoria e pratica; la prima mossa viene offerta da Derrida, che pone come possibile fonte di ispirazione il saggio su cui stava lavorando, l'ancora incompiuto *Chōra*.

Eisenman è interessato alla complessità concettuale di *chóra* e, soprattutto, come nota Jeffrey Kipnis⁵⁹¹, uno dei partecipanti al primo incontro, dandone una definizione per via negativa, Derrida apre alla possibilità concreta, all'interno del progetto, di inventare la presenza/assenza di *chóra*, di mostrarne la presenza attraverso l'assenza, di provare a rappresentare l'irrappresentabile.

Il progetto prende avvio con un primo disegno del suolo, una generica mappa di descrizione del sito, a cui ne viene sovrapposta un'altra e un'altra ancora, in modo che per via metaforica si debba leggere la prima attraverso la seconda,

⁵⁸⁸ William Stanley Merwin, *The Carriers of Ladders*, Atheneum, New York, NY 1970, p. 35.

⁵⁸⁹ Jacques Derrida, *Chōra*, in Id., *Il segreto del nome*, Jaka Book, Milano 1997.

⁵⁹⁰ Marc Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, The MIT Press, Cambridge, MA 1993, p. xi.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 11.

e così via. Successivamente viene posto, all'interno della rigida griglia già imposta al progetto da Tschumi, l'edificio che Eisenman aveva progettato per il precedente progetto per Cannaregio a Venezia, dato che in quel progetto era presente una griglia simile a questa. In questa prima stratificazione è evidente il tentativo di liberare il sito da qualsiasi altra nozione presente, in termini di origine o di autorialità.

L'evocazione di *chóra* nel progetto, che Derrida e Eisenman temono possa essere confusa con qualsiasi altro elemento architettonico, avverrà secondo le parole di Derrida: «Allo stesso modo, devi mantenere qualcosa; non puoi cancellare tutto. Devi mantenere...»⁵⁹², a cui Eisenman risponde: «il segno della cancellatura»⁵⁹³. Infine, questo dialogo condurrà alla progettazione di un giardino nella forma di un palinsesto (nel suo significato etimologico: raschiare un supporto al fine di scrivervi di nuovo), in cui i visitatori potranno creare e cancellare, continuamente, tracce: le loro tracce, quelle del loro passaggio e del loro muoversi all'interno del palinsesto stesso, così che sia la presenza che l'assenza possano essere esperite non solo all'interno del progetto ma continuamente nel parco.

Il primo tentativo progettuale è la proposta di Eisenman di costruire una vera cava da cui i visitatori possano prelevare piccoli sassi per trasportarli in un altro luogo: l'acqua e la pietra (la terra), due dei tre elementi del cosmo platonico. Derrida si pone però una questione molto pratica, domandandosi come sarebbe stato possibile forzare le persone a farlo, e temendo che alla fine tutto potesse arrivare a somigliare a un campo da golf⁵⁹⁴.

Ci sono momenti negli incontri tra i due in cui l'incomprensione, o l'incomprensibilità, sfiora l'assurdo: quando Derrida chiede a Eisenman se affermando una certa idea fosse «concreto» (nel dialogo in inglese: *concrete*), intendendo chiedere se non stesse parlando in astratto ma concretamente, Eisenman risponde: «Yes, concrete», e cioè che quell'oggetto sarebbe stato costruito in cemento (in inglese: *concrete*). In alcuni passaggi delle trascrizioni degli incontri pare che Eisenman si interessi della teoria mentre Derrida sia più preoccupato di sicurezza, di normativa antincendio e di ringhiere per non fare cadere i visitatori nell'acqua. In questa improvvisa confusione i ruoli s'invertono, finché nel terzo incontro Derrida afferma: «Peter, vorrei suggerire qualcosa. In questa collaborazione è come se tu fossi il sognatore e io l'architetto, il tecnico. Così tu sei il teo-

⁵⁹² *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

retico e io per tutto il tempo sto pensando alle conseguenze pratiche»⁵⁹⁵.

La collaborazione continuerà per quasi due anni, ma il progetto per il Parc de la Villette resterà irrealizzato: la redazione finale del progetto prevedeva un costo di realizzazione superiore di sei volte il limite di spesa previsto, e non fu possibile trovare nessun punto d'incontro tra la committenza pubblica e i progettisti: ciò che rimane come risultato di tale lavoro è il testo *Chora L Works*. Il titolo dato da Eisenman incontra il notevole favore di Derrida; ancora l'architetto usa la figura metonimica a conferma del suo rapporto speciale con la scrittura, dove le decostruzioni dei termini vogliono essere tracce differenziali. Il titolo è paradigmatico, come per i precedenti progetti d'indagine del rapporto tra decostruzionismo e architettura (*Fin d'Ou T House* del 1983 e *Moving Arrows Eros And Other Errors* per la Biennale di Venezia del 1985).

Il testo verrà pubblicato nel 1997 e comprenderà le trascrizioni degli incontri avvenuti tra il 1985 e il 1987, quello tra Derrida e Eisenman avvenuto presso la School of Architecture della Cooper Union, bozze di studio e tavole finali del progetto, lettere, corrispondenza e saggi originali, tra cui il noto incompiuto di *Chóra*. Serge Goldberg, presidente della commissione del Parc de la Villette, sarà portato a dire: «non credo che intendano costruire un giardino, tutto ciò che vogliono è pubblicare un libro»⁵⁹⁶.

L'impressione che si ha guardando le tavole definitive del progetto è che la divisione platonica tra sensibile e intelligibile resti evocata, compresa la gerarchia. In fondo, Derrida continua a pensare che l'architettura sia il paradigma della fissità occidentale; forse è per questo motivo che durante tutti gli incontri mantiene un atteggiamento piuttosto distaccato, in cui ricorda spesso la sua incompetenza in architettura⁵⁹⁷ e, dopo avere tentato di ispirare il lavoro architettonico in cui era stato coinvolto⁵⁹⁸, l'esito del progetto non coinciderà con le sue posizioni teoriche. Un atteggiamento prudente che ricorda quello di Socrate nel *Timeo* stesso

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 125. In un colloquio personale (22 aprile 2016) uno dei due curatori del testo *Chora L Works*, Thomas Leiser, ha invece confermato come la sua pubblicazione, avvenuta circa dieci anni dopo la chiusura del progetto e resa possibile solo perché lui stesso e Kipnis erano ancora in possesso di parte del materiale originale, non abbia incontrato il favore di Eisenman, che avrebbe preferito lasciare il materiale in archivio, a disposizione per la consultazione. Leiser, architetto tedesco, professore nelle principali università statunitensi è stato, nella seconda metà degli anni ottanta, *Senior Associate* nello studio professionale EisenmanArchitects.

⁵⁹⁷ Francesco Vitale, *L'ultima fortezza della metafisica*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), Libri Scheiwiller, Milano 2008, p. 10.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 166.

(«non ho nulla da dire, ti sto ascoltando»), a differenza dell'atteggiamento curioso e incalzante che assume spesso negli altri dialoghi.

Ma mentre Eisenman, che ammette di essere in soggezione nel confronto con Derrida, è convinto che il discorso teorico cui spera di dar vita possa, in ultima analisi, sfidare l'architettura stessa, Derrida sembra intende le forme in modo più pratico, tanto che Eisenman⁵⁹⁹ in un successivo incontro pubblico dirà:

Vuole che l'architettura sia reale, che sia radicata, che sia solida, che non se ne vada in giro [...] mi ha detto cose che mi hanno riempito di orrore: 'Come può esserci un giardino senza piante?' 'Dove sono gli alberi?' 'Dove sono le panchine per far sedere le persone?'. Questo è ciò che i filosofi vogliono, vogliono sapere dove sono le panchine⁶⁰⁰.

Eisenman è stupito dalla concezione degli elementi dell'architettura che Derrida pare ora esibire. Mentre Eisenman concepisce la materialità come qualcosa che può essere sempre modificato in funzione delle teorie, Derrida pare intendere la materialità come qualcosa di dato e fisso, attorno cui fare vivere la teoria. Ciò sarà ancora più chiaro quando a Derrida verrà chiesto di progettare la parte finale del parco, costituita da un oggetto che avrebbe dovuto essere simile a una lastra di pietra senza riferimenti; Derrida proporrà invece il noto disegno del setaccio nel tentativo di figurare il *plokanon* che Platone usa per descrivere metaforicamente *chóra*; tutto ciò nel disagio degli architetti che speravano in una interpretazione meno letterale.

La pubblicazione del libro *Chora L Works* sarà l'unico esito derivante dai due anni di progettazione. Stampato forato da nove buchi da un centimetro, a partire dalla copertina verso il centro del libro (riproducenti la giacitura del progetto parigino), ad esclusione delle pagine centrali contenenti l'indice, e da una seconda serie di forature a partire dalla quarta di copertina verso il centro (riproducendo la giacitura del progetto per Cannaregio). Attraverso la foratura delle pagine s'impone al testo una mancanza, casuale, di parti del discorso: vengono forati i testi, i disegni, le tavole di progetto; tralasciando la difficoltà in cui è posto il lettore, questo espediente è il tentativo di chiarire il contenuto nel progetto. I fori tra-

⁵⁹⁹ Jeffrey Kipnis, *Twisting the separatrix*, in «Assemblage», n. 14, 1992, p. 34.

⁶⁰⁰ Ann Beregen, *Architecture Gender Philosophy*, in «Assemblage», n. 21, 1993, pp. 6-23.

smettono lungo tutto il lavoro sia la presenza che l'assenza, evocano *chóra* attraverso il segno di una cancellatura. È necessario che il lettore aggiunga la sua conoscenza, la sua competenza del linguaggio per completare parole, frasi, significati mancanti e rimossi. In questo modo il confine tra scrittore e lettore viene offuscato, le lacune colmate, la scrittura torna a farsi primato della *différance*⁶⁰¹.

Un senso d'imbarazzo verrà confessato da Derrida al pensiero che le conversazioni verranno pubblicate in questo testo; il senso del progetto però viene forse reso in modo migliore da questa pubblicazione piuttosto che dalla sua (manca) realizzazione. Oggi la nota griglia ortogonale punteggiata di *folios* che Tschumi ha imposto a tutto il parco, i piccoli edifici rossi che si vedono a Parigi, è stata realizzata, così come tutto il resto del progetto, compresa la lacuna causata da Eisenman/Derrida, colmata da Tschumi stesso.

5.5 Spazio, tempo e incomprensioni

*E basterà liberare la forma architettonica, essere formalisti, per ritrovare l'architettura stessa, per sottrarla alla gerarchia che la sottometteva al senso, cioè a tutto ciò di cui parleremo ora?*⁶⁰².

Se, come visto nei paragrafi precedenti, nel progetto per il parco de la Villette Eisenman si propone l'ambizioso obiettivo di attuare un superamento della metafisica dell'architettura, come visto largamente influenzato dal pensiero di Derrida, lo intende però in una visione progressiva della storia, anche se aveva già suggerito altrove che «la storia non è continua; è fatta di assenze e presenze»⁶⁰³, in cui le categorie e gli oggetti dell'architettura non sono i risultati di un processo omogeneo e continuo, percorso invece da interruzioni e sovvertimenti: tale natura dei

⁶⁰¹ Eleanor Morgan, *Derrida's garden*, in «Fillip», n. 2, 2006 [<http://fillip.ca/content/derridas-garden>].

⁶⁰² Jacques Derrida, *Maintenant l'architecture*, in Gabriella Belli e Franco Rella, *La città e le forme*, Mazzotta, Milano 1987, op. cit., p. 100. Il riferimento polemico al formalismo è rivolto a Eisenman.

⁶⁰³ Peter Eisenman, *La futilità degli oggetti. La decomposizione e i processi delle differenze*, in Id., *La fine del classico*, op. cit., p. 67.

processi storici non consiste in una generica frammentarietà, ma in numerose continuità interrotte, non semplici vuote assenze, ma fasi in cui tali processi descrivono la preparazione e la maturazione ulteriore delle prossime categorie. Sembra chiara una concezione vitalistica della storia, in particolare quando scrive che tali «assenze sono rottura tra una continuità la quale è finita e quella successiva che non è ancora iniziata. La vitalità della rottura è derivata dall'energia che scorre a riempire il vuoto»⁶⁰⁴. Tralasciando le omologie e le differenze con le teorie di Foucault e di Heidegger che sembrano qui essere ispiratrici, è interessante notare la distanza dal Derrida che concepisce, invece, una storia il cui senso è esclusivamente disseminato, senza un *proprio* autonomo dagli altri momenti: se la storia è la disseminazione delle tracce, allora la decostruzione non è altro che la rilevazione di tali differenze contro una tradizione che tende ad occultarle. La decostruzione eccede le categorie storiche, rileva le contraddizioni del passato e delle sue strutture, non instaura con esso nessun rapporto dialettico. Eisenman visto da Derrida occupa una posizione tradizionalista in cui la continuità è garantita dal riconoscimento funzionale delle assenze preparatorie e teleologiche della storia stessa, in una visione genericamente trascendente del vitalismo che la anima.

Sul piano spaziale si gioca un'altra incomprendione, riguardo la natura della *chóra* usata come base teorica per il progetto; è evidente come Eisenman tenda a declinarla come un vuoto, da tradurre però in qualche modo in una presenza, oggettivandola come in una teologia negativa. La soluzione della “metafisica della presenza”, che Derrida intende come superamento della condizione attuale, viene così invece confermata, appunto per via negativa; perciò dirà in un'intervista rilasciata nel 1990 che «nessuna architettura può essere detta ebraica»⁶⁰⁵, dato che il vuoto che la divinità ebraica lascia ritirandosi in sé nell'atto della creazione è un vuoto “presente”, fondamento ontologico che lascia spazio.

⁶⁰⁴ *Ivi.*

⁶⁰⁵ *Le arti spaziali. Un'intervista con Jacques Derrida*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., pp. 31-76: «Nella discussione teoretica del proprio lavoro egli [Eisenman, nda] presenta spesso un discorso negativista che è molto facile – egli parla dell'architettura dell'assenza, dell'architettura del nulla, e io sono scettico riguardo a discorsi sull'assenza e sulla negatività. Questo vale anche per certi altri architetti, come Libeskind. Comprendo le motivazioni delle loro considerazioni, ma essi non sono sufficientemente prudenti. Discorrendo del loro proprio lavoro, essi sono troppo facilmente inclini a parlare di vuoto, di negatività, di assenza, e finanche con tonalità teologiche eccessive, talvolta ebraico-teologiche. Nessuna architettura può essere detta ebraica, naturalmente, ma loro fanno ricorso a un certo discorso ebraico, una teologia negativa che ha per oggetto l'architettura» (p. 66). Dario Gentili, nella sua *Postfazione a La linea del fuoco* (di Daniel Libeskind, a cura di Dario Gentili, Quodlibet, Macerata 2014) estende questo concetto di Derrida al Museo ebraico di Berlino di Libeskind (p. 245).

Inoltre, secondo Eisenman il riferimento formale tipico del periodo classico è quello tendente all'ideale della perfezione compositiva, non ancora superato. La forma ideale rimane il riferimento della coppia naturale/astratto o esterno/interno, notando come sul piano compositivo si sostituisca la rappresentazione del proprio significato con la rappresentazione della propria funzione⁶⁰⁶; ciò che lo interessa, ormai da lungo tempo, è rendere esplicito come l'esigenza rappresentativa rimanga immutata, mentre solo con la *decomposizione* sarebbe possibile realizzare il superamento della rappresentatività. Il dato di partenza è apparentemente neutro, la forma del cubo che sulle spalle di Terragni fa da cosmologico inizio per ogni trasformazione, e il risultato, qualunque esso sia, sarà sostanziato dalla somma dei segni lasciati dalle trasformazioni stesse; tali forze, primariamente nella creazione, si manifestano nel tempo, nell'evento, nella storia, più che in luoghi o in cose. Ogni passaggio trasformativo libera forze già contenute nel principio, le fa entrare in risonanza con i resti che libera e ne scrive la storia; non avendo in vista un *télos* vero e proprio, un fine che dia un senso definitivo e oggettivo al processo in atto. Un'altra volta è evidente come l'interpretazione di Eisenman della lezione di Derrida sia sostanzialmente differente, e nella stessa direzione della precedente: Derrida non crede che si possa dare un'epoca storica in cui si realizzi la decostruzione, un'epoca per così dire decostruttiva, mentre Eisenman sostiene di individuarla nella contemporaneità postmoderna. Il risultato architettonico che ne deriva, come nota Sanford Kwinter⁶⁰⁷, ha natura di *evento* più che *materia*: un'architettura nel/del tempo, in cui lo spazio non è che la forma mobile del tempo stesso.

È proprio la natura di *evento* a garantire come l'idea di architettura di Derrida non sia solo un vuoto esercizio retorico, ed è lo stesso filosofo ad insistere: «Non c'è decostruzione senza eventi, e questa è una condizione che la decostruzione condivide con l'architettura»⁶⁰⁸. Il modo in cui l'*indecidibile* («Se l'evento è programmato, non è un evento»⁶⁰⁹) avviene in architettura è discusso con Gregory Ulmer⁶¹⁰; Derrida non è d'accordo nel considerare il *collage*⁶¹¹ come una modalità

⁶⁰⁶ Peter Eisenman, *La futilità degli oggetti. La decomposizione e i processi delle differenze*, in Id., *La fine del classico*, op. cit., p. 67.

⁶⁰⁷ Sanford Kwinter, *Kaddish (for an architecture not born)*, in «Bookforum», n. 4, 2003, pp. 13-16.

⁶⁰⁸ Jacques Derrida, *Invito alla discussione*, in Id., *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., p. 164.

⁶⁰⁹ *Frammenti di una conversazione con Jacques Derrida*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., p. 108.

⁶¹⁰ Gregory Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD 1985.

esaustiva, dato che anche se mantiene un certo grado di aleatorietà costitutiva, continuamente soppianta e smentisce, include in modo non posizionale, è pratica di frammentazione che non si dà l'intero come obiettivo, manca di dinamicità e, inoltre, ricorda la questione della rovina barocca come frammento dell'unità originaria. La proposta del filosofo ricade sul concetto di *innesto*, che invece vive e dà vita, non è prevedibile, non limita, non disperde, il suo stesso campo semantico è così ampio da coprire discipline diverse. Il suo valore positivo verrà proposto forse in modo più efficace da Cino Zucchi, nell'allestimento del Padiglione Italia «Innesti/Grafting» alla Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia del 2014; nel testo di presentazione, Zucchi usa termini come “decostruisce”, “palinsesto”, e scrive: «una ‘modernità anomala’, marcata dalla capacità di innovare a al contempo di interpretare gli stati precedenti. Non adattamenti formali a posteriori del nuovo rispetto all'esistente, ma piuttosto ‘innesti’ capaci di agire con efficacia e sensibilità in contesti urbani stratificati»⁶¹².

Si tratta di ripensare la possibilità permutativa del luogo, che non è più determinato stabilmente, cioè non è una funzione chiusa ma dice in termini formali cosa lo fa essere un luogo, spiega come funziona l'operatore della sostituibilità attiva dell'innesto: ospitando, dà luogo all'evento della sostituzione. Esiste solo la permutazione incessante del luogo dell'evento, cioè il *topos* dell'innesto, un sito per l'accadere non posizionale dell'architettura, permutazione topologica che, per sostituzione, dà luogo e fa luogo, in un'unica operazione, l'attività di *chóra*.

Forme in qualche modo definitive di conclusione, però, più che nel progetto parigino sono forse rintracciabili solo in altri testi, qui esemplificativamente proposti nella seguente appendice, entrambi rivolti alla mostra «Deconstructivist Architecture», epilogo nella forma di una consacrazione, rito officiato al MOMA nel 1988.

⁶¹¹ Per una definizione di *collage* si veda in Colin Rowe e Fred Koetter, *Collage City*, MIT Press, Cambridge, MA 1978, p. 149: «Collage is a method deriving its virtue from its irony, because it seems to be a technique for using things and simultaneously disbelieving in them, it is also a strategy which can allow utopia to be dealt with as image, to be dealt with in fragments without our having to accept it in toto, which is further to suggest that collage could even be a strategy which, by supporting the utopian illusion of changelessness and finality, might even fuel a reality of change, motion, action and history».

⁶¹² Cino Zucchi, *Innesti/Grafting: Padiglione Italia, 14. Mostra Internazionale di Architettura la Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2014.

Appendice. Due testi inediti

Come termine finale, temporale e sostanziale, di questo confronto si propongono due testi inediti, la cui storia stessa racconta con chiarezza come le crepe apertesi negli anni immediatamente precedenti non fossero casuali, né screzi di natura personale. Al contrario, gli scricchiolii sono diventati, con il carattere improvviso di ciò che è necessario, rotture vere e proprie, consumate in occasione della mostra del 1988 «Deconstructivist Architecture»⁶¹³.

Nel primo Rosalind Krauss, una delle principali e più influenti figure della critica artistica americana del dopoguerra, amica e sodale di Eisenman fin dai primi anni newyorkesi, si risolve in una critica della mostra senza possibilità di ricomposizione: ai suoi occhi si tratta solo un'estrema e scorretta manipolazione opportunistica, in ritardo con la sua stessa storia.

Nel secondo Jacques Derrida fa finta di fare buon viso a cattivo gioco, dicendosi felice di non essere stato messo in relazione alla mostra: aveva già intuito, come la Krauss, la natura del *decostruttivismo*. Una certa insofferenza, peraltro, l'aveva già manifestata durante gli ultimi incontri di lavoro con il gruppo di Eisenman, e che porterà alla rottura finale avvenuta con la mancata presenza al convegno di Irvine dell'ottobre 1989⁶¹⁴, cui è invece presente la dura lettera indirizzata a Eisenman (e a Hillis Miller), il quale, solitamente rapido nel controbattere e difficile da mettere dialetticamente in un angolo, impiega un anno e mezzo a rispondere.

⁶¹³ 25 anni dopo, il 22 gennaio 2013, se ne tiene una celebrazione: «Deconstructivism: Retrospective Views and Actuality», conferenza al MOMA con Barry Bergdoll, Peter Eisenman, Bernard Tschumi e Mark Wigley.

⁶¹⁴ «Postmodernism and Beyond: Architecture as the Critical Art of Contemporary Culture», University of California, dal 26 al 28 ottobre 1989.

A. Rosalind Krauss

Contribution to a MOMA round table

*The dense cohesion of texts [...] begins to dissipate with those written after the Deconstructivist Architecture exhibition at MOMA in 1988*⁶¹⁵.

L'inagurazione della mostra «Deconstructivist Architecture» è per Rosalind Krauss l'occasione per esprimere definitivamente e nel modo più netto e incisivo il personale dissenso nei confronti di ciò che le pare essere il contenuto della mostra: un esercizio vuoto e scorretto⁶¹⁶, e a dimostrazione cita un lavoro di Gordon Matta-Clark.

L'artista newyorkese⁶¹⁷, il cui lavoro «Threshole» viene, appunto, proposto come il paradigma di una possibile applicazione delle teorie della decostruzione⁶¹⁸, era stato invitato allo IAUS nel dicembre del 1976 ad esporre alla mostra dal titolo «Idea as Model»⁶¹⁹, con altri giovani architetti e artisti. Matta-Clark vi espone un lavoro che va nella direzione opposta rispetto agli altri presenti: una serie di fotografie di edifici del Bronx dai vetri rotti. Per rendere maggiormente realistica la sua esposizione, concorda con il curatore Andrew MacNair⁶²⁰, di rompere

⁶¹⁵ Sylvia Lavin, *Theory into History: Or, the Will to Anthology*, op. cit., p. 496.

⁶¹⁶ Anche James Wines, in *The Slippery Floor*, in Andreas Papadakis, Catherine Cooke e Andrew Benjamin (a cura di), *Deconstruction. Omnibus Volume*, op. cit., pochi mesi dopo definirà Matta-Clark come «the only true deconstructivist architect».

⁶¹⁷ Gordon Matt-Clark (1943-78), figlio di Anne Clark e Roberto Matta (artista surrealista che collaborò anche con Le Corbusier a Parigi), si forma prima alla Sorbona (a Parigi entra in contatto soprattutto con gli ambienti strutturalisti, con i situazionisti e con Guy Debord) poi come architetto a Cornell; successivamente farà parte del gruppo Anarchitecture.

⁶¹⁸ La nota opera «splitting» (1974) consisteva in una casa letteralmente tagliata verticalmente in due con una motosega.

⁶¹⁹ Il catalogo, dal titolo *Idea as Model* (a cura di Richard Pommer, Christian Hubert, Kenneth Frampton e Silvia Kolbowski), viene pubblicato come *Catalogue 3* della serie *Iaus Exhibitions Catalogue*, IAUS e Rizzoli International, New York, NY 1981. Nel catalogo è stato escluso ogni riferimento a Matta-Clark.

⁶²⁰ MacNair dal 1978 al 1980 è il direttore di «Skyline», il secondo periodico di IAUS, è il mensile antitetico di «Oppositions» sia nel formato che nelle ambizioni, dedicato alla scena new-

re alcuni vetri dello IAUS sparando con una pistola ad aria compressa prestatagli per l'occasione da Dennis Oppenheimer⁶²¹, per poi fotografarli (anche se con ciò intendeva anche dichiarare la propria vicinanza con l'opera di Marcel Duchamp, il suo disgusto verso i membri dello IAUS, in particolare verso Michael Graves, oltre che denunciare le difficili condizioni della vita negli slums newyorkesi)⁶²²; Eisenman, percependo il gesto come un provocatorio tentativo di diminuzione del proprio lavoro, furioso fa sostituire i vetri rotti e lo accusa di avere riprodotto la Kristallnacht.

Il testo qui proposto è rimasto finora inedito solo grazie all'amicizia che ancora lega la Krauss a Eisenman⁶²³, il quale non si aspettava un attacco così improvviso e mirato la sera del simposio, organizzato una settimana dopo l'inaugurazione della mostra⁶²⁴: la Krauss parla apertamente dei tagli della serie «Threshold» dell'artista newyorkese, con i suoi riferimenti multipli alla soglia (threshold), al buco (hole) e al foro per lo scarico dei rifiuti (trash-hole), definizioni che verranno poi alla notorietà nel catalogo scritto con Yve-Alain Bois⁶²⁵ per la mostra sull'informale tenuta nel 1996 al Centre Pompidou, come del vero decostruttivismo.

La Krauss aveva precedentemente elogiato la presenza del valore concettuale contenuto nei progetti di Eisenman per le Houses, rilevando come tale dimensione avesse la precedenza nei confronti dell'esperienza che l'abitante poteva avere dell'edificio stesso: ciò che viene costruito, scriveva, deve essere sostituito dall'«oggetto trascendentale»⁶²⁶ che lo ha generato e solo in questo senso è un vero edificio; ma nel caso di questa mostra non concorda con l'interpretazione di Eisenman che, seppure in senso figurativo, intende il concetto di Derrida della «doppia occupazione» come di una «presenza di assenza; una struttura che rivela,

yorkese. Suzanne Stephens ne sarà il direttore fino alla chiusura nel 1983.

⁶²¹ Pamela Lee, *Object to Be Destroyed: the Work of Gordon Matta-Clark*, MIT Press, Cambridge, MA 1999.

⁶²² Suzanne Frank, *IAUS, the Institute for Architecture and Urban Studies: An Insider's Memoir*, AuthorHouse, Bloomington, IN 2011, p. 165.

⁶²³ Ipotesi confermata durante un colloquio personale con John Reichman il 24 giugno 2015 nel suo studio presso Columbia University, che ebbe l'informazione direttamente dalla Krauss, mentre ne consentiva l'uso qui.

⁶²⁴ La sera del 30 giugno 1988, presso il Roy and Niuta Titus Theater 1 del MOMA.

⁶²⁵ Yve-Alain Bois, *Threshold*, in Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, catalogo della mostra tenuta al Centre Pompidou nel 1996, con il titolo *L'informe: mode d'emploi*, Editions du Centre Pompidou, Parigi 1996; edizione statunitense: *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York, NY 1997; edizione italiana: *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 228.

⁶²⁶ Rosalind Krauss, *House of Cards*, in Peter Eisenman, Rosalind Krauss e Manfredo Tafuri, *Houses of Cards*, Oxford University Press, New York, NY 1987, p. 176.

significa e contamina l'ideale presunto e la struttura apparentemente ordinante del positivo»⁶²⁷. Interpretazione che finirà per favorire chi sosterrà come il decostruttivismo sia da far ricadere nella categoria del postmodernismo, complessivamente come generica incomprensione del pensiero di Derrida⁶²⁸.

Nel catalogo della mostra Wigley si affretta ad affermare che non esiste correlazione tra le opere degli architetti esposte con la teoria post-strutturalista o con il decostruzionismo (inconsapevolmente, propone anche un'immagine di *Splitting: Four Corners* del 1974 di Matta-Clark), concentrandosi invece su considerazioni di natura formalista; peraltro tra i sette architetti invitati a partecipare alla mostra (Zaha Hadid, Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Coop Himmelb(l)au, Daniel Libeskind, Frank Gehry e Rem Koolhaas) solo Eisenman e Tschumi avevano già scritto sul tema della decostruzione, mentre gli altri cinque rifiuteranno tale definizione del proprio lavoro. Il curatore cerca di dimostrare la generica derivazione delle opere, riunite sotto un'unica definizione, dal primo costruttivismo russo, purificato e depoliticizzato (in un percorso non nuovo al MoMA, già battuto da Johnson nella mostra «International Style»)⁶²⁹; i progetti vengono quindi descritti come il suo compimento, in una torsione intellettuale che Derrida non mancherà di far notare. L'insistenza di Wigley nel negare rapporti di qualsiasi natura con la decostruzione, anche solo con le sue influenze in campo letterario, conducono qui la Krauss a evidenziare l'estrema imprecisione nell'accomunare il termine «decostruzione» all'architettura in mostra, in considerazione anche dell'ampia diffusione del termine non più solo in ambito filosofico, ma anche nella critica letteraria e artistica.

In un'ulteriore torsione, Eisenman dirà ad Andrew Benjamin⁶³⁰: «Ho probabilmente malinteso nel leggere il lavoro di Derrida, ma l'incomprensione, alla

⁶²⁷ Peter Eisenman, *Investigations in Architecture: Eisenman Studios at the GSD, 1983-85*, Harvard University Graduate School of Design, Cambridge, MA 1986, p. 14.

⁶²⁸ Nel suo saggio *Deconstruction, Post-Modernism and the Visual Arts*, in Christopher Norris, *What Is Deconstruction*, Academy Editions, Londra 1988, pp. 7-31, Norris descrive il postmodernismo come un «prevalent misreading of Derrida's texts». Peraltro è lo stesso Derrida nella lettera a Eisenman del 1989 a scrivere nel primo post scriptum: «Credo che il post-strutturalismo è essenzialmente quello che io intendo con postmodernismo. In altre parole, il postmodernismo è il post-strutturalismo nel senso più ampio della parola» (*Lettera a Peter Eisenman*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., p. 216).

⁶²⁹ Per una lettura ri-politicizzata del costruttivismo russo si veda, invece, in Hal Foster, *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*, in Richard Andrews e Milena Kalinovska (a cura di), *Art into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Rizzoli International, New York, NY 1990, pp. 241-253.

⁶³⁰ Andrew Benjamin, *Eisenman and the Housing of Tradition*, in «Oxford Art Journal», n. 1, 1989, pp. 47-54.

fine, è un modo per creare, ed è attraverso l'incomprensione che riesco a vivere nella realtà e che riesco a lavorare con lui».

Rosalind Krauss's contribution to a MOMA round table convened in late June 1988 to discuss the exhibition "Deconstructivism and Architecture"

The word I'd like to introduce into this discussion is not nearly so loaded as "Deconstructivism," or at least not in the same way. The word is "threshold", spelled -t-h-r-e-s/h-o-l-e-- threshold.

It is the name Gordon Matta-Clark gave to the first of his surgical interventions into the structural life of the architectural object – the abandoned building – to transform it into sculpture by cutting away crucial parts of its support and thereby delivering it into a structural precariousness and obsolescence from which, nonetheless, certain important lessons might be learned and these not only in the domain of sculpture.

-Threshold-, a diamond-shaped section of floor and ceiling removed from a building's interior, contains in fine what Matta-Clark's later cuttings would elaborate in increasingly dramatic and flamboyant ways. Seemingly very simple, -Threshold- is, in fact, double-layered. A rectangular cut, on axis with the houses's beams and cross-joists, removes the ceiling from the room of a derelict building in the Bronx, to reveal not only the structural grid, but the cut that Matta-Clark has also made through the floor of the room just above.

This second cut – square in shape – is rotated 45 degrees from the axis of the ceiling cut, to create a lozenge-shaped void, a void whose logic is to punch its own shape out of the structural fabric, slicing through major beams, and removing – as though it were so many graphite smears – the threshold beam between two of the rooms on the upper storey. From the floor below, eerily flooded with the light that surges through that unnaturally opened well of space, one then sees this void opened in the building's horizontal plan as the frame through which elements of the elevation are now visible, seeming themselves to have rotated from vertical to horizontal plane.

-Threshold- has in this sense an elegant semantic precision. It is a descriptor that seems exactly to fit the absence the chain-saw has made, and in that way to fill what has been removed with language.

But -Threshold- does more than just plug a well; it has a kind of surplus value, that negotiates beyond the tectonics of the threatened house. As a word, -

threshold- is cloacal, rhyming with those parts of the body that are involved in systems of discharge and of waste.

Threshold is about deliquescence and decay; about evacuation of what is inside the body.

The economy of waste, of a waste that is productive within the body's homeostasis – part of a continuous cycle of ingestion and evacuation – this economy of waste is not, of course, irrelevant to the archeological associations of Matta-Clark's procedure – the stratifications his chain-saw reveals, layerings that remind one of the successive buildings and destructions of ancient civilizations, the constant turn-over and reuse of building material creating an architectural economy of continuity and production.

But the perverse and eerie beauty of Matta-Clark's procedure is that it is a voiding of waste, a kind of cancellation of the architectural cycle of reuse, and thereby the creation of sculpture out of an insistence on waste as non-productive – a kind of fall of architecture into a situation of non-redemption. It is in that sense a thinking of the cloacal, the anal, the fecal, in relation to the economy of late capitalism, an economy that threatens its planet with the spectre of no-redeemable waste.

The rotation of the axes of -Threshold- is, thus, not a transformation – as this kind of rotation is now fashionably referred to in architectural schools – but the revelation of a contradiction, a contradiction that is at once structural and economic, a contradiction that resists resolution. It is a contradiction that belongs to what Bataille would have called the heterological. For it involves the production of waste that is non-productive: waste, as I have said, that cannot be thought architecturally without being thought economically.

It is this simultaneous thought that, I suppose, I want to enter into the discussion of what is being called -Deconstructivism-. For the specific nature of late-capital and its peculiar relations to the production of waste seem to me to be what is left out of consideration by the exhibition. For example, -Parc de la Villette- is, I imagine, no different as a project from Museum MOCA, in which an architectural bauble is offered up as a kind of distraction from the massive, private development schemes that are planned around them as complete reorganizations of a whole section of the given city (Los Angeles or Paris) for the profit of private

builders who, like so many Emery Roths^[631], have very little need for or interest in “architecture”. In these projects something essential is revealed about that economic reality for which architecture is indeed a -threshold- and the architect does in fact occupy nothing more than a crack or interstice – of the smallest dimensions imaginable – within the urban or megalopolitan fabric – and no designer’s envisaging of the centrifugal effect of grids, whether point grids or not, will in fact restore to the architect the possibility of once more thinking at the scale of the urban grid.

Three things follow from what I am terming the fact of the -threshold- as the position of the contemporary architect. One is the absurdity of thinking that one is tapping here into Russian Constructivism as anything more than a post-modernist, stylistic idiom; for that Constructivism was thought in relation to an entirely different political economy, one haunted by the spectre of underproduction rather than plagued by our own, massive, production of waste. The second is the way certain architects in the exhibition do, in fact, work in accordance with the kind of guerilla or squatter principles of the -threshold-. These practitioners – Frank Gehry and Coop Himmelblau – are, like Gordon Matta-Clark, experts with the chain-saw. And in that sense they are opening architectural economy from within to a thought about the crisis in the political economy, a thought about building that is, then, always, simultaneously, a marker of destruction and waste. Third, and finally, -threshold-, as a signifier of a center that is in constant evacuation and can, thus, never mark a self-identity or self-sameness, is a lot closer to the terminology of deconstruction as I understand it, than much of the language in play around the theme of -Deconstructivism-.

⁶³¹ Emery Roth (1871-1948) a tredici anni emigrò negli Stati Uniti con la famiglia, di origine ebraica, da una città dell'allora impero austro-ungarico (oggi Slovacchia). Divenne uno dei principali progettisti operanti a New York tra le due guerre, autore di una cinquantina di edifici, alcuni dei quali tra i più caratteristici della città, integrando le loro notevoli dimensioni con decori in stile Art Deco (tra gli altri: il Baresford, il 930 Fifth Avenue, il Ritz Hotel Tower, l'Alden, il Warwick Hotel, l'Eldorado, il San Remo, il Normandy). Lo studio continuò una fiorente attività di progettazione sotto la conduzione dei figli (Emery Roth & Sons), fino alla chiusura nel 1996, collaborando, tra gli altri, con Micheal Graves (per il Portland Municipal Building), Walter Gropius (per il MetLife Building, ex PanAm Building), Minoru Yamasaki (per il World Trade Center), Gwathmey Siegel & Associates e Skidmore, Owings & Merrill.

B. Jacques Derrida

Un entretien impossible

I would risk, with a smile, the following hypothesis: America is deconstruction [...] My hypothesis must thus be abandoned. No, "deconstruction" is not a proper name, nor is america the proper name of deconstruction. Let us say instead: deconstruction and America are two open sets which intersect partially according to an allegorico-metonymic figure. In this fiction of truth, 'America' would be the title of a new novel on the history of deconstruction and the deconstruction of history⁶³².

Questo secondo testo inedito, che viene qui riprodotto con il permesso della vedova dell'autore, Mme Marguerite Derrida, è conservato presso l'archivio Jacques Derrida Papers⁶³³; redatto molto probabilmente verso la fine del 1992, anche se non vi sono riportate indicazioni né di data né di luogo, è la trascrizione della conversazione condotta originariamente in lingua inglese e riporta annotazioni e tagli eseguiti da Derrida di proprio pugno in una successiva revisione: il manoscritto originale non è conservato negli archivi. L'unica pubblica citazione circa l'esistenza di questo testo si trova in forma generica in un recente testo di Peter Sloterdijk⁶³⁴.

⁶³² Jacques Derrida, *In Memoriam*, op. cit., pp. 17-18.

⁶³³ University of California, Irvine Critical Theory Archive, Jacques Derrida Papers, in posizione: MS-C001, Box 53, Folder 5. Me ne è stata cortesemente consentita la riproduzione esclusivamente in questa tesi.

⁶³⁴ Peter Sloterdijk, *Derrida egizio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2007, p. 46-47: «Il punto notevole è che Derrida non crede però che in questo processo i moderni abbiano l'energia per realizzare edifici autenticamente nuovi, per attenerci all'immagine architettonica (d'altronde, dalle sue interviste con Peter Eisenman e con il gruppo di architetti viennesi Coop Himmelb(l)au [questa, nda] si ricava abbastanza chiaramente quanto Derrida fosse rimasto per tutta la vita lontano dal mondo dell'architettura moderna, e che l'impiego di termini come costruire/decostruire sia rimasto

Il tema di questa intervista con Wolf Prix e Helmut Swiczinsky, membri del gruppo Coop Himmelb(l)au, e con Regina Haslinger, è il rapporto tra architettura e politica. Il punto di partenza dell'intervista è costituito dal riferimento alla mostra «Deconstructivist Architecture» del 1988 al MoMA. Derrida si dice contento di non essere stato citato, né nella mostra né nel catalogo che la accompagna⁶³⁵. Dopo questo riferimento riprendere le sue affermazioni circa un tema che lo interessa particolarmente riguardo alla natura stessa dell'architettura, l'*architecture en soi*, ricollegandosi a quanto già espresso al convegno di Trento del 1985⁶³⁶ e cercando di definire l'essenza stessa dell'architettura⁶³⁷. Il suo obiettivo è di chiarire una natura dell'architettura che sia al di fuori di ogni scopo o finalità, nella direzione di *une architecture purement architecturale*; quindi, seguendo queste argomentazioni, si esprime contro quelle limitazioni all'architettura che la fanno essere generalmente nella condizione di venire determinata o definita da qualcosa che sia estraneo al suo stesso essere⁶³⁸. Ciò è il vero argomento che interessa Derrida in questo ambito, il compito (*impossible*) dell'architettura è decostruire ogni finalità che le sia eccentrica per costruire se stessa, non: scomporsi, piegarsi, spezzettarsi; tuttavia, tali finalità o funzioni non devono necessariamente scomparire ma possono vivere in un sistema che non gli sia più subordinato, tema da cui deriva il suo interesse per le analisi cinematiche contenute nei *Manhattan Transcript* di Tschumi⁶³⁹.

Derrida ricorda le caratteristiche dell'architettura già descritte in *Point de*

in lui del tutto metaforico». È pur vero però che Jacques Derrida riconosce come il settore editoriale della critica architettonica sia più sviluppato persino di quello della critica letteraria (in Jacques Derrida, *Eisenman Derrida. Talking About Writing*, «Any», n. 1, 1993, pp. 18-21). Sloterdijk è sposato con Regina Haslinger, moderatrice di questa intervista, e probabilmente solo per questo motivo ne è a conoscenza.

⁶³⁵ «D'abord, j'ai été très, très heureux et rassuré de ne voir aucune mention de mes propres travaux dans les textes qui l'accompagnaient».

⁶³⁶ Jacques Derrida, *Maintenant l'architecture*, in Gabriella Belli e Franco Rella, *La città e le forme*, op. cit.

⁶³⁷ «La fonctionnalité n'est pas l'essence de l'architecture, ni sa dimension religieuse non plus».

⁶³⁸ «Or la beauté et l'harmonie, les normes esthétiques ne sont pas non plus ce qu'il y a d'essentiel dans l'architecture. Et l'habitation, bien qu'indispensable, n'est pas tout ce que crée l'architecte lorsqu'il construit. Une fois qu'on a fait abstraction de tous ces critères, de toutes ces finalités, ce qui en reste doit être presque rien. Mais ce presque rien est peut-être ce qu'il y a de plus proche de l'architecture en elle-même – ce qui ne veut pas dire que l'architecture doive déconstruire toutes ces normes implicites ou non examinées, pour parvenir à une architecture purement architecturale», scrive nel testo che segue.

⁶³⁹ Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, Londra 1981, ma anche Bernard Tschumi, *Des Transcripts à la Villette. Textes parallèles*, catalogo della mostra tenuta presso l'Institut Français d'Architecture, Parigi, 2 aprile - 18 maggio 1985.

*folie*⁶⁴⁰ come quattro punti invariabili: l'abitabilità, la funzionalità, la bellezza e la dimensione religiosa; utilizza l'esempio della costruzione sacra per introdurre questi quattro temi, descrivendo una storia dell'architettura sia in ambito materiale che sociale e proseguendo il discorso citando il rapporto che l'architettura ha con la memoria storica. Lo interessa particolarmente la distinzione tra le possibilità della distruzione, della conservazione e della prosecuzione della tradizione, anche se qui non propone nessuna valutazione specifica riguardo a queste tre circostanze. Facendo poi riferimento al testo scritto per il progetto di Parigi descrive i collegamenti che l'architettura intrattiene con altri ambiti, quali il cinema, la letteratura e la filosofia: secondo Derrida, facendo ancora riferimento ai *Manhattan Transcript*, il confine tra loro non esiste più; queste discipline, che descrive come vicine all'architettura, servono al filosofo francese per rappresentare la tradizionale parentela tra filosofia e architettura. L'architettura è da sempre presente nella filosofia, a partire dai riferimenti presenti nella *Metafisica* di Aristotele, che descrive l'architetto come colui che sta più vicino all'*archè*, per proseguire con i rapporti con l'architettura di Kant⁶⁴¹, come *art de bâtir un système philosophique* (che è forse ciò che lo interessa maggiormente, dal punto di vista delle modalità di costruzione di una metafisica); infine cita Nietzsche e Hegel, sia a causa dei numerosi riferimenti che hanno proposto tra la filosofia e la dimensione spaziale in generale così come per i loro interessi specifici verso l'architettura.

Un altro esempio che usa per misurare il suo interesse nella definizione di un'*architecture architecturale* è l'attività del continuo ripetersi e ricostruirsi dell'architettura del santuario shintoista giapponese: esso viene continuamente ricostruito identico, di solito ogni vent'anni, sostituendo parzialmente ma ininterrottamente le parti lo costituiscono, spesso per secoli, in un'attività che è a metà tra rito e ricostruzione: non conta la materialità dell'edificio ma ciò che permane prima e dopo le sostituzioni.

Queste considerazioni gli offrono l'occasione di tornare a considerare il valore della solidità dell'architettura; accanto alla grazia e alla funzionalità, la solidità è tra i principi tradizionali citati da Derrida. La solidità non le sarebbe, però, connaturata bensì aggiunta, ciò che costruisce in generale la *firmitas*, così come a Vitruvio interessava che l'edificio *sembrasse* solido, non che la statica fosse garantita scientificamente. All'architettura, infatti, rimarrebbe innata una fragilità

⁶⁴⁰ Jacques Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture*. Bernard Tschumi: *La Case Vide – La Villette*, 1985, op. cit., pp. 65-75.

⁶⁴¹ L'analisi dell'architettura metafisica kantiana è in Jacques Derrida, *Du droit à la philosophie*, op. cit.

che resta presente in se stessa nella forma futura della rovina. Un riferimento, questo, che gli è utile per tornare al Benjamin già citato nella lettera a Eisenman e all'interesse barocco verso la rovina, per cui ogni costruzione è già abitata dal proprio disfacimento⁶⁴².

È da notare come in questa intervista Derrida, circa il legame tra architettura e filosofia, rilevi soprattutto lo stretto nesso con la sua dimensione filosofico-politica, in due accezioni. La prima ricordando le parole del suo intervento in apertura della conferenza organizzata da Cynthia Davidson per AnyCorporation in Giappone nel 1992⁶⁴³:

E Los Angeles appartiene forse già, senza appartenervi ancora del tutto, a quella che si può chiamare “*post-city age*” che annuncia anche forse una “*post-pólis*” e comunque una “*post-political age*”, che non sarebbe necessariamente un'epoca a-politica o de-politicizzata (là si trovano le difficoltà e la preoccupazione che orientano le presenti note). Los Angeles dunque non è *anywhere*, ma è anche una specie allo stesso tempo inclassificabile ed esemplare di *anywhere*⁶⁴⁴.

La seconda ricordando ciò che, in forma più stemperata, aveva già scritto a Eisenman nella lettera del 1989:

Sapete, non so se si tratti di una critica, ma direi che sono molto in sintonia col fatto che il discorso architettonico, o le pubblicazioni architettoniche, sono molto ricche. Il che significa che, nel suo stato attuale, l'architettura è legata ai grandi poteri economici delle culture della civiltà, della cultura occidentale. Questo non è qualcosa che critico, ma dovremmo prestare attenzione alla dimensione politica della questione. Il fatto che le riviste architettoniche siano belle, il che è

⁶⁴² «Benjamin parla della rovina, segnatamente della “cultura barocca della rovina”, [...] la materia più nobile della creazione barocca», in Jacques Derrida *A letter to Peter Eisenman*, in Id., *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., p. 211, citando *Il dramma barocco tedesco* di Benjamin.

⁶⁴³ *Faxitecture*, è il testo con cui Derrida apre i lavori della conferenza «Anywhere», organizzata da AnyCorporation a Yufuin (Giappone) nel giugno 1992 (*Anywhere*, Cynthia Davidson (a cura di), Rizzoli International, New York, NY 1992).

⁶⁴⁴ *Faxitura*, in Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), op. cit., pp. 354-355, dove si analizzano anche i complessi giochi di parole condotti da Derrida nell'ampio campo semantico del termine *any-where*.

una buona cosa, potrebbe condurci a porre la domanda: perché è così? Perché sono più costose dei libri di filosofia, per esempio? Perché l'architettura dovrebbe essere più seducente, più utile? Perché i poteri economici e politici sono più disposti a supportare l'insegnamento all'università dell'architettura rispetto alla filosofia, o alle materie umanistiche, o anche rispetto ad altre arti come la pittura? Perché è così? Durante le conferenze che tenni in Giappone insistetti sul fatto che i migliori architetti contemporanei, i più audaci, i più inventivi, non danno più importanza ai problemi politici e sociali, come le questioni legate agli alloggi. Ciò che stanno facendo è più formale, più formalista; qualche volta anche gli architetti associati alla decostruzione si comportano allo stesso modo, e sono d'accordo, e capisco perché voi non vogliate seguire, per esempio, le prescrizioni politiche, le commissioni sulla residenza che dicono: «Bene, dovrete progettare alloggi sociali, qualcosa per i senza tetto, di socialmente utile». Certo, ciò implica l'uso di vecchi schemi architettonici, e voi avete ragione, voi non dovrete farlo. Comunque, dovrete provare a diventare più politici, in un modo nuovo; dovrete prestare attenzione alle fonti di investimento, al modo in cui gli investimenti vengono utilizzati, e così via. Perché è possibile costruire un'architettura decostruttiva in Giappone, a Los Angeles e forse a Berlino, ma non in Africa Centrale o in Cina? Quali sono i nuovi legami con il capitalismo? Penso che abbiamo bisogno di una nuova analisi, e non di una basata su vecchi schemi, per questa architettura inventiva. Ma certamente, il mio discorso non è stato molto recepito, per quanto ho capito.

Interrogato sul futuro dell'architettura il dialogo termina con l'aperta constatazione che proprio in ciò sia da intendere l'*impossibile*, da cui il titolo: «la seule invention possible est l'invention de l'impossible».

UN ENTRETIEN IMPOSSIBLE

Discussion entre Jacques Derrida et COOP HIMMELBLAU (Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky, Regina Haslinger)

CH/ RH L'exposition au MOMA en 1988 a tenté de forger un lien entre le déconstructivisme et une architecture qui s'associait à ce qu'il faut appeler — à défaut d'un nom adéquat — la toute nouvelle philosophie. Et pourtant, si l'on pose la question aux architectes ayant pris part à cette exposition, ils refusent de dire que leur architecture applique une théorie, une notion philosophique. Au lieu de cela, beaucoup d'entre eux affirment que les éléments déconstructivistes qui semblent être à l'œuvre dans leur architecture, puisent en fait dans la tradition architecturale. Donc, je voudrais commencer en vous posant une première question. Quelles sont pour vous les affinités entre le déconstructivisme et l'architecture? D'un côté, le déconstructivisme relève d'une procédure, d'une analyse qui présuppose l'existence d'une construction, d'un corps ou d'un texte dont il remet en cause les prémisses; et de l'autre, l'architecture, qu'elle soit radicale en apparence ou en questionnant ses propres prémisses — harmonie, stabilité, symétrie — aboutit toujours à une synthèse de la production.

D ~~Merci. Cela fait beaucoup de thèmes, beaucoup de filons.~~ D'abord, vous employez le terme d'affinité, que j'accepte sans peine car il est suffisamment vague pour y subsumer un certain nombre de choses différentes. Je suis certain qu'il existe des affinités entre la déconstruction — à la façon dont je m'y intéresse — et le déconstructivisme en architecture.

/ Donc, il nous faut déterminer ce qu'est une affinité, et quelles différences peuvent, disons, habiter les affinités. Je n'éviterais pas le terme, mais je ferais très attention à ce que j'y mettrais. Voilà une première précaution. La deuxième concernerait ce que vous avez dit sur la procédure; et là, je protesterais. La déconstruction n'est pas une procédure. Ce n'est pas une méthode. Il ne s'agit pas d'un ensemble de règles que l'on appliquerait à quelque chose de déjà existant. Dans la déconstruction, telle que j'essaie de la pratiquer, il y a bien sûr des corps ou des institutions pré-existants, mais la déconstruction est aussi une manière d'inventer, de produire quelque chose de nouveau.

De ce point de vue, la déconstruction doit, selon moi, produire des événements nouveaux, et ne pas se contenter de réfléchir de manière critique à des choses pré-existantes, bien qu'il soit indispensable qu'il y ait une mémoire de quelque chose de passé, de quelque chose de déjà là. Ce n'est pas qu'un acte de mémoire; ma déconstruction produit des informations, des structures, des écrits, des textes

→ cf le chapitre
introduction
rapport de
l'expo
mars
1988.

nouveaux. Voilà pour ma deuxième précaution.

Mais revenons à l'exposition ~~pour vous parler au début~~^{au début}. D'abord, j'ai été très, très heureux et rassuré de ne voir aucune mention de mes propres travaux dans les textes qui l'accompagnaient. Ce fait était déjà assez intéressant en soi. Mark Wigley, qui l'a organisée, a évité toute référence précise en termes de légitimation ou d'affiliation officielle, car l'exposition était assez hétérogène et assez forte pour se dispenser d'un "protocole" ou d'une légitimation théoriques. Je pensais que c'était là une bonne chose. Cela ne veut pas dire qu'il n'existait pas d'affinités entre les différents architectes qui y ont pris part. Ils ne faisaient pas tous la même chose — ils étaient très différents les uns des autres — mais il y avait sans doute comme une affinité entre eux et la déconstruction en matière de discours ou de philosophie, celle que moi-même et quelques autres nous efforçons de pratiquer.

Or, quelle est cette affinité? ~~En quoi consiste-t-elle? Je suis sûr qu'il y en a une, mais elle est difficile à cerner, et nous ne devons pas la définir trop hâtivement. Nous devons respecter une zone d'ombre — quelque chose qui reste à déterminer. Cette affinité a trait au futur, dans la mesure où nous ne savons pas où tout cela nous mènera.~~ Si nous voulions mettre le doigt sur cette affinité, nous dirions d'abord que, dans l'architecture et dans d'autres domaines tels que la philosophie, la littérature, le droit, la peinture, la politique, les institutions, etc., le trait commun serait une manière de repenser l'histoire et les prémisses de ce que nous faisons, les normes implicites, les institutions qui régulent nos travaux.

~~On doit essayer d'analyser, d'isoler ce qui est absolument spécifique à un champ donné, non pas afin d'être pur, non pas afin d'isoler l'architecture de toute contamination. Par exemple, une première démarche consisterait à cerner~~

~~manque quelque chose dans le texte original anglais~~ Prenons l'architecture car c'est ici notre exemple privilégié. L'architecture en soi ne doit pas être uniquement fonctionnelle — même si elle doit être utile, ce n'est pas le but principal. La fonctionnalité n'est pas l'essence de l'architecture, ni sa dimension religieuse non plus. Traditionnellement, l'architecture des temples, des églises, des lieux sacrés, du génie du lieu avait affaire à la présence de Dieu, à une quelconque présence de Dieu. Ceci est absolument inévitable, même, dirais-je, dans un immeuble new-yorkais d'aujourd'hui, mais ce n'est pas l'essence de l'architecture. Or la beauté et l'harmonie, les normes esthétiques ne sont pas non plus ce qu'il y a d'essentiel dans l'architecture. Et l'habitation, bien qu'indispensable, n'est pas tout ce que crée l'architecte lorsqu'il construit. Une fois qu'on a fait abstraction de tous ces critères, de toutes ces finalités, ce qui en reste doit être presque rien. Mais ce presque rien est peut-être ce qu'il y a de plus

proche de l'architecture en elle-même — ce qui ne veut pas dire que l'architecture doive déconstruire toutes ces normes implicites ou non examinées, pour parvenir à une architecture purement architecturale.

Ce premier geste, qui est un geste analytique, qui fait abstraction de ce qu'il reste de l'architecture, ne donne pas le résidu pur d'une architecture pure, mais quelque chose qu'on peut alors — et seulement à ce moment-là — mettre en communication, en contact avec d'autres domaines comparables, tels que la cinématographie, la littérature, la philosophie, en tentant de faire quelque chose qui fasse appel à d'autres déconstructions. Ceci ne veut pas dire que ce qu'on fait est laid ou peu fonctionnel ou esthétique ou tout simplement invivable ou inhabitable, mais qu'il s'agit de quelque chose qui n'est pas, en fin de compte, régulé par la beauté, l'habiter, etc. On pourrait essayer de greffer l'écrit architectural sur d'autres types d'écriture — musique, cinéma, littérature, politique — puisque'il est souvent nécessaire de tenir compte de ce que l'histoire et la situation actuelle de la politique et la technologie ont pu introduire dans cet espace. À ce moment-là, la question d'affinité doit revenir.

CH Une seule question m'est venue à l'esprit pendant que vous parliez. Y a-t-il un lien entre philosophie et architecture? Autrement dit, pensez-vous que l'on puisse construire de la philosophie, ou inversement, l'architecture peut-elle être une philosophie? Comment ces deux termes se situent-ils par rapport à un cadre de référence plus large? Vous parliez de la fonction et de la beauté; ces termes ne sont-ils plus effectifs, ou existent-ils toujours en philosophie? Faut-il redéfinir tous ces termes comme vous semblez le préconiser, ou devons-nous les effacer de notre mémoire?

D D'abord, il faut se rappeler qu'il existe une vieille tradition, riche de rapports entre philosophie et architecture, car, à l'intérieur de la philosophie, nous trouvons une métaphore architecturale qui a toujours été à l'œuvre. Lorsqu'on parle de fondations, de systèmes — un système est une façon de construire, de construire des discours, des concepts avec des fondations, un toit et des circulations entre les espaces — il y a une topologie. Il ne peut y avoir de philosophie sans une organisation discursive des lieux. Et, constamment, les philosophes se sont référés à l'architecture afin de définir leurs propres pratiques. Par exemple, Aristote fait mention de l'architecte comme quelqu'un qui sait d'abord ce qu'est le principe (*arche*), et qui donne alors des ordres aux esclaves ou aux ouvriers qui effectuent le travail dans la ville. Il s'agit donc d'une métaphore de la philosophie, une métaphore de la politique et de l'architecture — et, bien sûr, de l'urbanisme. Kant définit le système, ce qu'il appelait l'art du système, la construction d'un ordre de thèmes en quelque sorte (*systema* veut dire

Levin

"tenir quelque chose") il l'appelait architectonique, l'art de bâtir un système philosophique. Avec la politique comme schéma médiateur entre philosophie et architecture, bien sûr le philosophe construit des systèmes tout comme un architecte : en commençant par l'*arche*, par le début, il construit son système depuis le début. Et puis il y a la métaphore des fondations, d'où surgit la construction, ou sur lesquelles elle repose — l'image de la verticalité (*standing*) est importante dans ce contexte. Etre, c'est être debout. Heidegger, par exemple, n'a cesse de nous rappeler que l'être ethnologique est debout, vertical, de bas en haut. Donc, ce ne sont pas que des métaphores, ce sont des métaphores essentielles, impliquant que le discours philosophique est en lui-même un discours spatial. Heidegger dit que la spatialité du langage n'est pas fortuite, qu'en fait chaque concept a quelque chose de spatial. La spatialisation n'est pas qu'un hasard. Donc, à ce niveau-là, il a existé une longue affinité entre philosophie et architecture. Nietzsche compare souvent les philosophes aux architectes. Il compare Spinoza à quelqu'un qui non seulement construit mais tisse (il fait là un jeu de mots entre Spinoza et *Spinne*, "araignée"). Et, bien sûr, il y a dans la classification philosophique des arts — et tout particulièrement chez Hegel — un intérêt profond pour l'architecture, une tentative de la localiser dans le système des arts. Donc, il y a interprétation de l'architecture à l'intérieur de la philosophie. Or la déconstruction, pour y revenir, est, entre autres, un moyen de, disons de *suspecter* cette affinité entre philosophie et architecture. Elle pose des questions concernant la métaphore des fondations de l'*arche*, de la cause première. Dans ce sens, le déconstructivisme est une déconstruction de la philosophie et de l'architecture, de leurs racines communes en quelque sorte. C'est une manière de poser des questions sur la validité ou légitimité de la métaphore des fondations, non pas afin de suspendre tout au-dessus du vide, mais pour demander: qu'est-ce que nous faisons lorsque nous recherchons la *Sicherheit*, la sécurité du fond, non pas en vue de l'infondé, mais afin de questionner le fond? Qu'est-ce que fonder? Fonder, c'est *begründen*, trouver une articulation. La déconstruction est un moyen de désarticuler cette fraternité entre philosophie et architecture, et c'est pourquoi elle est parfois considérée comme menaçante à la fois pour l'architecture et la philosophie.

CH / RH Je voudrais citer un exemple qui relie les deux disciplines, écriture et architecture, d'un manière tout à fait différente: celui de la tour de Babel. La construction de la tour relevait directement du don ou du fondement des noms. Lorsque cette entreprise a été interrompue, c'est toute la manière d'aborder non seulement l'architecture, mais aussi le langage, qui s'en est trouvé modifiée. Or, ce principe même d'interruption, je le vois opérer dans le

déconstructivisme dans la mesure où il ne présuppose pas qu'il y ait eu un commencement, une origine vraie. Au lieu de cela, il pose de manière assez arbitraire une frontière, une démarcation, à travers laquelle une structure peut devenir visible. Je voudrais savoir comment cette ouverture de l'espace peut s'appliquer à l'architecture?

D ~~Je vois~~. Reprenons vos remarques initiales concernant la tour de Babel. Elle est interrompue lorsque Dieu contrecarre la volonté des bâtisseurs, qui voulaient qu'un seul langage et un seul nom prédominent dans le monde. Cette interruption ouvre en fait une multiplicité de langages, de traductions. Je me suis efforcé d'écrire beaucoup sur ce sujet, je n'y reviendrai donc pas, mais j'en voudrais souligner un aspect. Le fait que l'interruption ne soit pas uniquement négative, qu'elle ne marque pas une fin ou une limite, ouvre en fait la possibilité d'un langage, enfin celle du bâti. / Quittons maintenant ce principe d'interruption — de dysfonctionnement, de déconnexion, de démarcation — pour revenir à notre question première de l'affinité qu'il peut y avoir entre tous ces architectes et la déconstruction. Ce qu'ils ont en commun est un goût, pas simplement un goût, mais un rapport commun à la nécessité d'interrompre, de construire au moyen de schémas disjoncteurs, sans commencer au commencement, sans s'arrêter à la fin, mais en pratiquant des déconnexions transversales. Ils commencent au milieu avec une interruption, et terminent par une autre interruption au lieu d'un accomplissement, la plénitude de quelque chose qui serait compris entre un commencement absolu et une fin absolue. Donc, la suspension de ce rapport est peut-être ce qui est commun à tous ces architectes déconstructivistes. Rien ne part de l'arche, des fondations, de l'origine, du fond, et rien ne s'achève avec l'accomplissement total. Ils privilégient déconnexion, disjonction, incomplétude, dissymétrie — valeurs qui ont trait à l'interruption du rapport. Dès qu'on renonce à l'assurance, ou à la certitude de la *Sicherheit* du fond, du début de l'arche, de l'origine, on entrevoit des bâtiments qui "commencent" tout simplement au milieu, avec des déconnexions infranchissables à l'intérieur de leur propre discontinuité de corps — dissociation et déconstruction sont des valeurs analogues. Et bien sûr, c'est pourquoi vous aviez raison en citant la tour de Babel, il s'agit d'un problème de traduction, d'une multiplicité de langages, d'une transposition ou d'un greffage de cultures ou de langages différents les uns sur les autres; le greffage fournit ici un schéma important. La multiplicité des cultures, des références, des codes, des langages, est irréductible. Et ces architectes ont peut-être une façon commune de ne pas appartenir, ou de tenter de ne pas appartenir, totalement à leur culture. Lorsque Isozaki construit quelque chose, c'est à la fois japonais et californien et espagnol,

il essaye de faire de tout ce qu'il construit une tour de Babel. Cela ne veut pas dire qu'il oublie ou qu'il efface la référence à la culture japonaise, mais qu'il joue avec ses greffes; et ce transfert, cette traduction, cette manière de voyager entre différentes cultures, est également politique, implique une politique.

CH Vous semblez dire par là que philosophie et architecture partagent un même fond, une même racine. Mais si je regarde par la fenêtre, je vois beaucoup de bâtiments inspirés par des raisons, des origines, des conditions autres que celles de la philosophie.

D Etes-vous sûrs qu'il n'y a pas de philosophie ici? Je pense que c'est rempli de philosophie.

CH Oui, mais il s'agit peut-être d'une philosophie désuète. Mais revenons à l'image de la tour de Babel. Si je vous comprends bien, on peut regarder cet événement de deux points de vue. Je suppose que nous nous sommes méfiés des bâtiments qui s'efforçaient de simuler une impression de stabilité sociale, et dans ce contexte, l'architecture a toujours constitué le moyen d'une politique tout aussi bidon. Mais d'un autre côté, on pourrait parler ~~— et c'est l'image que j'avais en tête pendant que vous évoquiez. l'interruption comme un moyen d'ouvrir, d'obtenir des perspectives différentes, des rapports spatio-temporels entre différentes choses qui ne sont jamais entrées en contact auparavant —~~ de l'image d'une société pluri-culturelle, faite de différents langages. À partir de ce moment-là, le problème de la traduction, de son imprécision et de l'impossibilité d'avoir une traduction parfaitement conforme, peut se voir comme un processus qui résulte de cet événement. C'est pourquoi nous nous sommes demandé — puisque l'architecture nous importe — pourquoi elle paraît dépassée par rapport à l'art et à la philosophie, du moins depuis le début du XXe siècle.

D Oui, je suppose que les rythmes de la transformation de l'architecture ne peuvent pas être les mêmes que dans, disons, la musique ou la peinture, et il y a des raisons pour cela, des raisons qui tiennent précisément à la société, à la ville, à la politique. On ne peut pas renouveler l'architecture — du moins, pas celle qui est liée à l'urbanisme. Il est facile de transformer l'architecture des maisons individuelles, par exemple, mais il est difficile de transformer l'architecture d'une métropole — ou quelque chose comme cela. Et ça, c'est politique, c'est lié à l'histoire politique des sociétés capitalistes, bien sûr.

CH Mais je pense qu'il est possible, dans l'architecture et dans l'urbanisme, de faire la différence entre une architecture qui se voit comme le moyen d'atteindre une stabilité et de prévenir des processus incontrôlés, et une autre qui regarde le monde comme changeant, qui affirme ce changement. Un des intérêts majeurs de l'art est d'avoir un regard nouveau sur les choses afin de pouvoir

fonctionner. Et bien sûr, il existe de vieilles traditions entièrement dépourvues de stabilité, comme dans l'architecture des nomades, ou dans la maison turque, qui est habitée comme un processus changeant selon les saisons.

D J'ai un autre modèle. Lorsque j'étais au Japon il y a quelques mois, pour donner une conférence sur l'architecture, nous avons remarqué que le temple japonais [par exemple] est régulièrement reconstruit selon le même schéma. Ceci ne veut pas dire que le bâtiment doit rester le même à travers les siècles: mais que les Japonais le reconstruisent régulièrement avec de nouveaux matériaux, alors que le bâtiment — le temple — demeure toujours le même. C'est là une autre façon de concevoir la reconstruction, la transformation. Ils ne modifient pas l'architecture, ils en modifient la substance — pas la forme — mais la substance, le contenu, le matériau. Ce n'est ni nomade, ni sédentaire, c'est une autre forme de reconstruction. Que signifie reconstruire?

~~CH C'est le besoin métaphorique de démolir puis reconstruire dans le même jardin.~~

D Dans les cultures occidentales, lorsqu'on reconstruit, on construit quelque chose de nouveau. Nous ne construisons pas la même chose, ou presque jamais la même chose. Au Japon, ils ne sont pas mécontents de reconstruire la même chose.

~~CH Pour en venir à la philosophie de la vue, je suis très intrigué par l'idée que tout ce que nous voyons comporte un fond philosophique, en admettant qu'une philosophie se cache derrière chaque raison.~~

D ~~Je ne dis pas que la vue soit de la philosophie, mais elle implique quelque chose de philosophique.~~ Voulez-vous que je vous dise comment la philosophie est incarnée ici?

CH Volontiers. ^{à Paris}

~~D Eh bien, je ne ferai qu'improviser. Je n'étais pas préparé à une telle question, mais laissez-moi improviser.~~

D'abord, ce qu'il y a de plus visible d'ici, ce sont les bâtiments religieux; ce qui n'est pas philosophique en soi, mais il y a une philosophie implicite dans le fait que la ville de Paris veuille que ces bâtiments restent en place. La religion existe par le fait que la loi édicte que les bâtiments religieux perdurent. Il y a eu une longue histoire là-dessus, car certaines églises ont été détruites au cours de la Révolution, et d'autres pas; et maintenant, nous sommes arrivés à une certaine étape, à la fois politique et religieuse, bien sûr, qui veut que les églises restent en place, qu'on les restaure, qu'on les rende visibles, qu'on les voit fréquentées par un certain nombre de gens, et ainsi de suite. Donc, il y a mémoire religieuse, non seulement mémoire mais activité, et la philosophie implicite de la Constitution française est qu'il faut la respecter,

d'accord? Et puis, nous avons le Panthéon. C'est un temple pour les grands esprits, et les grands maréchaux, et les grands politiques, dans la mémoire de la France. Et la question de savoir qui doit être enterré ici relève d'une décision grave. Et lorsque Mitterrand a été élu président — le premier président de gauche depuis deux siècles, pour ainsi dire — son premier geste a été de se rendre au Panthéon. Donc là aussi, il y a philosophie, non pas religieuse, mais une religion de la nation, de la tradition républicaine, et c'est une philosophie. La philosophie politique française — la déclaration universelle des droits de l'homme, etc. — s'incarne au Panthéon.

Or, vous avez un certain nombre d'autres édifices religieux qui s'élèvent plus haut que les autres, et il existe une loi qui interdit désormais de construire des immeubles plus hauts. Cette philosophie implique que la taille de l'homme — la taille normale, idéale, anthropologique — ne doit pas être écrasée par des gratte-ciel. Et donc, il n'y a pratiquement pas de gratte-ciel.

S'il en existe un ou deux, ce n'est que pour nous avertir qu'il n'en faut pas davantage, d'accord? Et ça aussi, c'est une philosophie, une sorte d'éthique. J'improvise, d'accord? Ce que j'aimerais suggérer sinon développer, c'est que

~~chaque choix — même celui du président de la République (et comme vous savez, tout ce qui est construit à Paris, l'est selon la volonté du Président; au cours des dernières décennies, ce que nous appelons les "grands projets" ont dû être décidés, signés et contresignés par le président, non pas de la ville, mais de la nation, et ceci est vrai pour Beaubourg, pour La Défense, pour le nouveau Louvre) — chaque choix signifie que nous sommes là en présence d'un concept~~

~~monarchique de l'autorité architecturale ou urbaine.~~

CH Mais je ne parlais pas des églises ou des monuments culturels, tout cela est parfaitement clair, je veux parler des nouveaux monuments de la ville. Derrière Beaubourg, on voit beaucoup d'immeubles HLM, qui définissent la ville de maintenant. La mémoire que nous avons de la ville, ou la ville que nous imaginons, est celle d'il y a cent ans. La réalité de la ville de maintenant est celle de la circulation et de ces immeubles, car beaucoup de gens habitent ces quartiers. Donc, je vois beaucoup de concepts derrière les grands projets récents, mais je ne vois aucun concept philosophique derrière ces immeubles. Je vois des concepts de marketing, des concepts politiques électorales. Je vois beaucoup de concept industriels, économiques.

D Vous avez trop de respect pour la philosophie. Vous pensez qu'il n'y a philosophie que là où les philosophes écrivent des systèmes philosophiques. Or, il y a une philosophie dans le marketing. Privilégier le marketing, c'est faire un choix philosophique. Quand je dis qu'il y a philosophie, je ne veux pas dire qu'il

hein
c'est ça!

y a de profonds philosophes qui construisent des systèmes et inspirent les architectes. Non, lorsque vous donnez votre préférence au marketing, à la fonctionnalité industrielle, c'est de la philosophie. C'est une manière d'organiser la ville, d'organiser les modes de vie, etc. Et il y a toujours conflit. Il y a ceux qui veulent garder intacte la mémoire, la trace de la mémoire. Même lorsqu'on construit quelque chose de nouveau, il faut s'accommoder de cette mémoire. D'autres pensent que si nous voulons avoir quelque chose de nouveau, il faut détruire. D'autres encore — la troisième catégorie — tentent de greffer quelque chose sur l'ancienne structure, sans détruire, mais en produisant des formes nouvelles qui puissent garder la mémoire sans avoir à renoncer à l'invention. Un exemple, que je citerais sans jugement de valeur, serait les colonnes de Buren au Palais Royal qui, bien qu'elles aient choqué plus d'un, ont laissé intacte l'ancienne structure. Comme l'a fait la pyramide du Louvre. Ceci montre que nous restaurons l'ancienne structure, mais qu'en même temps nous ajoutons quelque chose de nouveau; et nous commençons à nous habituer à ces nouveaux corps hybrides de l'architecture.

CH / RH Le "remodelage de toiture" de Coop Himmelblau à Vienne, ressemble beaucoup à ce concept de déconstruire le corps ancien et de le conjuguer à une structure entièrement nouvelle.

CH Il n'empêche que le terme de déconstruction est souvent négativement connoté. Pour beaucoup de gens, l'architecture déconstructiviste est synonyme de destruction...

D On pourrait abandonner le terme. Je n'y suis pas particulièrement attaché.

CH Non, je veux dire que, s'il y a des éléments qui font sens dans l'ancienne structure, ils peuvent, ils doivent rester, sauf s'il faut les supprimer pour créer de nouveaux espaces.

CH

Mais il y a une autre question qui nous intéresse: en matière d'architecture, le concept est-il plus important que l'espace construit? Le concept — écrit, dessiné, ou publié dans une revue, par exemple — est-il plus important que l'action, que l'espace tri-dimensionnel? Ou est-ce la même chose?

D C'est une question très importante, bien sûr. D'abord, je dirais que, même en philosophie — dans ce que nous appelons philosophie, du moins à l'université, dans l'enseignement, dans l'écriture, etc., dans la déconstruction, et c'est là quelque chose que je ne cesse de répéter, qu'on m'écoute ou non — le concept n'est pas l'essentiel. La déconstruction n'a rien à voir avec les concepts en tant que tels. Les textes que j'écris, par exemple, ne sont pas régulés, ou disons, structurés par la relation aux concepts, la signification donnée par rapport au signifiant, le mot, l'espace et ainsi de suite. Le concept ne peut être dissocié de

ce que j'appellerais écrire un texte, un événement, une institution, un acte-parole, mon propre corps; et ce que j'appelle une trace, par exemple, n'est pas que l'écriture alphabétique qui reste sur la page. Je ne voudrais pas que vous mettiez le concept du côté de la philosophie, ni l'architecture du côté de la construction. En parlant maintenant de l'architecture, je dirais que parfois — ça dépend d'événements ponctuels et spécifiques — un dessin publié dans une revue, par exemple, pourrait être un événement architectural plus important que quelque chose de bâti, qu'un immeuble gigantesque dans la ville; et il arrive parfois, pas chaque fois, pas toujours, que les écrits d'un architecte soient plus efficaces que tant de vrais bâtiments en pierre de taille. Donc, il ne faut pas fixer la limite entre le concept d'un projet et un bâtiment vraiment construit, car la limite est ailleurs. Bien sûr, ce que nous avons l'habitude d'appeler architecture implique que, à un moment donné, elle soit construite, visible et stabilisée — et c'est un concept que nous devons respecter. Pensez-vous, par exemple, que la stabilité est essentielle pour l'architecture? Est-ce qu'un avion est quelque chose d'architectural? Un avion, est-ce un produit architectural selon vous?

CH Bien sûr.

D Bien. Or, des matériaux tels que le bois ou la pierre ne sont pas indispensables à l'architecture; ça peut être du métal, ça peut être du verre. Si vous remplacez la stabilité ou n'importe quel type de matériau par la mobilité, le concept d'une architecture et l'opposition entre le dessin et le bloc de pierre commencent à vaciller. C'est pourquoi le concept d'architecture est si flou de nos jours, et ce n'est pas une catastrophe s'il est flou, s'il est plus flou encore, et pourquoi pas, il est flou, c'est la même chose pour la philosophie, la même chose pour la littérature, nous ne connaissons pas les limites entre architecture, littérature et cinéma. Vous avez lu ce qu'a écrit Bernard Tschumi, par exemple, quelque chose de simplement narratif, qui n'a jamais été construit, *The Manhattan Transcripts*? Qui sait s'il s'agit là de littérature, de philosophie, de cinéma ou d'architecture? Bien sûr, Tschumi est un architecte professionnel, il dirige une école d'architecture, et ce qu'il signe est censé être de l'architecture, mais rigoureusement, qualifieriez-vous les *Transcripts* d'œuvre architecturale? C'est une œuvre, c'est un travail, le reste on s'en moque. C'est pour cela que je ne suis pas particulièrement attaché au mot de déconstruction — mais je ne suis pas attaché au terme d'architecture non plus. Nous avons besoin des mots, nous avons besoin des titres pour des raisons qui sont extrinsèques à ce qui nous intéresse. Bien sûr, j'ai besoin qu'on m'appelle professeur, dans une certaine mesure, je ne dis pas que je ne sois pas professeur de philosophie, d'accord? Parce que j'ai un salaire, j'ai un petit bureau et j'ai un peu de légitimité; mais pour l'essentiel, si je

vais sous la surface des choses, je sais que je ne suis pas vraiment professeur, ce que j'écris n'est pas de la philosophie. Dans une certaine mesure, je négocie avec la ville, avec le budget, avec l'institution, etc., et je pense qu'il en va de même pour l'architecture. Nous avons besoin du mot, il faut pouvoir affirmer qu'il existe une discipline qui puisse être enseignée dans les institutions, mais au-delà d'un certain point la rigueur des limites pose problème.

CH / RH Donc, nous n'avons jamais vraiment quitté la tour de Babel, car le processus éternel d'interruptions et de continuités ne cesse d'exister et de coexister. D'un côté, il y a la continuité qui consiste à ériger des bâtiments qui représentent, comme vous l'avez dit, la religion, la politique, voire un nom. Et de l'autre, vous avez un processus continu d'interruptions, un processus auquel nous attribuons le mythe de la tour de Babel. Ce que je veux dire est que l'interruption du chantier de la tour, donnant lieu à une sorte de chaos primaire, est survenue à une époque où beaucoup d'autres pyramides ont été achevées. Et il se trouve que l'histoire a mystifié cette négociation inachevée, rompue, d'une tour qui aurait pu n'être qu'un incident, un échec dont l'histoire a néanmoins tenu compte en la transformant en mythe.

CH C'est une histoire d'interruptions de la stabilité. Si nous pouvions regarder un processus infiniment complexe avec une capacité infinie d'innocence, nous n'aurions pas besoin d'un mythe comme celui de la tour de Babel, pour avoir des fondations et pour chercher la rupture.

D Bien sûr, lorsque j'ai fait mention de la non-stabilité, ou de la mobilité, je ne voulais pas dire qu'il faille chercher à éviter la stabilité à tout prix. Nous ne pouvons pas renoncer à une certaine stabilité. Même lorsque nous construisons quelque chose de mobile, il s'agit d'une mobilité qui comporte une certaine stabilité : un avion est stable; bien sûr, il bouge, mais il se déplace comme un corps cohérent, qui demeure ce qu'il est. Donc, même une mobilité architecturale présuppose une certaine stabilité, un degré de stabilisation. Ce que je voulais dire était ceci: le fait qu'une certaine stabilité soit nécessaire, le fait qu'elle soit produite, implique qu'elle soit stabilisée sur une instabilité sans fond, sur un chaos en quelque sorte; il y a chaos, il y a quelque chose qui bouge constamment, qui est instable. Le fait que la stabilité n'est pas une donnée naturelle — il n'y a aucune stabilité naturelle — implique que la stabilité artificielle de l'architecture soit une stabilisation, quelque chose qui produit de la stabilité au sol, sur le fond sans fond de l'instabilité, d'un désordre possible, de ce que j'appellerais chaos.

Cela veut dire que même les monuments les plus stables et durables ont une part d'instabilité qui est inscrite en eux; leur stabilité n'est pas infinie, il s'agit déjà de ruines, de ruines possibles. C'est ce que je voulais dire, ce sont des ruines

possibles. Et donc, la structure de la ruine s'inscrit dans le plus solide des bâtiments. La ruine n'est pas un hasard qui, à un moment donné, frappe certains bâtiments tandis que d'autres sont épargnés. La ruine est au commencement, en quelque sorte, nous construisons des ruines tout le temps. A l'intérieur de ce concept général de la ruine, il existe des concepts plus restreints. Par exemple, Walter Benjamin disait que la période baroque s'intéressait plus que d'autres aux ruines. Cela pose problème, mais parlons-en. Par là, Benjamin voulait dire de vraies ruines, des ruines en tant que telles, où l'on voit le démembrement de la totalité. Mais le fait est que même le bâtiment le mieux achevé est une ruine, étant hanté par sa ruine éventuelle. Et la déconstruction, particulièrement celle de l'architecture, est peut-être un moyen de penser la ruine, la ruine possible de tout, la structure finie de tout bâtiment. C'est fini. C'est mortel, en quelque sorte; nous construisons contre la mortalité, ce qui revient à dire que nous confirmons cette mortalité.

CH J'aime l'image de l'architecture telle qu'elle se trouve dans un état de transition. Par exemple, j'aime gratter la surface jusqu'à ce que les termes de l'image deviennent interchangeables en-dessous, c'est-à-dire jusqu'à ce que l'esquisse devienne de l'architecture, la réalité, une pièce architecturale; et la même chose est vraie des mots qu'écrit l'architecte.

D Disons que le mot est utile, pas plus.

CH Et les termes sont-ils interchangeables?

D Ça dépend du contexte, ça dépend des gens qui parlent. Parfois je dis, eh bien, je ne suis pas philosophe, j'abandonnerais volontiers le terme dans mes activités philosophiques. Et dans d'autres contextes, lorsque je vois que les forces politiques veulent supprimer la philosophie, je deviens un militant de la philosophie, je dis alors qu'il y a une philosophie qu'il faut maintenir, qu'il faut la développer. Parler ou agir selon le contexte, ce n'est pas du relativisme empirique. Chaque acte politique doit tenir compte du contexte, du lieu, de la situation et ainsi de suite.

CH J'aime beaucoup le statut transitoire des termes, l'instabilité des mots comme celle des structures architecturales, qui renferment à la fois une stabilité et une instabilité.

D Oui. C'est la stabilité qui est en concurrence avec un fond d'instabilité, de ce que j'appelle le chaos: quelque chose que l'on ne peut pas maîtriser, qui se transforme constamment. C'est ce que j'appelle le désordre absolu. Ainsi, l'architecture construit un ordre sur fond d'instabilité.

CH Un fond sans fond.

D Un fond sans fond, si vous voulez.

CH / RH J'ai une autre question: Avez-vous des critiques à formuler par rapport à l'architecture, par exemple, la façon dont elle est couverte par les médias? Si on est très critique, on pourrait dire que, plus on parle d'un "événement", plus on se met à douter, à soupçonner l'existence d'un "non événement" derrière ces faits médiatisés.

D Eh bien vous savez, je ne sais pas s'il s'agit ou non d'une critique, mais je dirais que je suis très attentif au fait que le discours architectural, ou les publications architecturales, soient très riches. Ce qui veut dire que, dans son état actuel, l'architecture est liée aux grandes puissances économiques de la civilisation, des cultures occidentales. Et c'est là quelque chose que je ne critique pas, mais il faut faire attention à cela, à la dimension politique. Le fait que les revues d'architecture soient les plus belles, et c'est une bonne chose, peut néanmoins nous amener à poser la question: pourquoi est-ce ainsi? Pourquoi sont-elles plus chères que les ouvrages de philosophie, par exemple? Pourquoi l'architecture serait-elle plus séduisante, plus utile? Pourquoi les pouvoirs économique et politique sont-ils si prompts à soutenir l'architecture alors qu'ils ne soutiennent pas l'enseignement de la philosophie, ou des humanités dans l'université, voire même les autres arts, comme la peinture? Pourquoi est-ce ainsi? Au cours de la conférence que j'ai donnée au Japon, j'ai insisté sur le fait que les meilleurs architectes d'aujourd'hui — les plus audacieux, les plus inventifs — ont cessé, et ils ont raison, de prêter trop d'attention aux problèmes sociaux et politiques — celui du logement par exemple. Ce qu'ils font est plus formel, plus formaliste; parfois même les architectes associés à la déconstruction, je dis d'accord, je comprends pourquoi vous ne voulez pas écouter, disons, les codes politiques, les commissions de logement qui disent, "Eh bien, vous devriez construire du logement social, quelque chose pour les sans-abri, faire du travail social"; d'accord, parce que si cela implique d'employer les vieux schémas architecturaux, vous avez raison, vous ne devriez pas le faire. Néanmoins, vous devriez essayer de devenir plus politiques, d'une façon nouvelle, consciemment politiques; vous devriez prêter attention aux sources d'investissement, à la manière dont vos inventions sont utilisées, ou exploitées pour ainsi dire. Pourquoi est-il possible de construire de l'architecture déconstructiviste au Japon, à Los Angeles, peut-être à Berlin, et non pas en Centre Afrique ou en Chine? Quels sont les nouveaux liens avec le capitalisme? Je dirais qu'il faut procéder à une analyse nouvelle, et non pas selon les anciens schémas, de cette architecture inventive. Mais bien sûr, mon discours n'a pas été très bien reçu pour autant que j'ai pu comprendre.

CH J'imagine.

D Mes bons amis m'ont dit, "Eh bien, nous sommes des politiques, nous savons, nous sommes constamment aux prises — et je pense que c'est vrai — avec les pouvoirs politiques, avec la ville de Berlin, avec telle ou telle ville"; pourtant, lutter contre les autorités de Los Angeles, de Berlin, n'est pas exactement le but recherché, quelle que soit l'importance de cette lutte. Donc, je pense qu'il faut élaborer un nouveau discours politique. Personne n'est prêt à cela. Les vieux schémas marxistes, bien sûr, ne sont plus utiles dans une certaine mesure, mais ils ne sont pas morts pour autant, ils ne sont pas tout simplement démodés, il faut trouver quelque chose de nouveau avec la chose ancienne.

CH Y a-t-il un problème comparable dans la philosophie d'aujourd'hui?

D Oui, comparable. Mais bien sûr, il nous faudrait une médiation pour déterminer l'affinité. Il existe des problèmes analogues, mais aussi d'énormes différences: nous ne construisons pas, nous n'avons pas besoin d'autant d'argent, nous ne sommes pas aux prises avec les décideurs politiques, pas de la même façon. Un architecte, dès qu'il construit quelque chose, doit rencontrer le maire, l'homme d'État, le président de la République, les pouvoirs économiques, etc. Le pauvre philosophe doit convaincre ou l'éditeur, ou ses étudiants.

CH En ce qui concerne l'architecture, on pourrait dire que les politiques et autres gens de pouvoir qui ont une influence sur l'architecture ne s'intéressent plus tellement à la philosophie, qu'ils se moquent un peu de l'esthétique.

D Ça dépend. A Berlin ou à Prague, par exemple, j'ai participé à des conférences organisées par le Sénat de Berlin, ou par les politiques de Prague, et je me souviens qu'ils voulaient avoir quelque chose comme un concept philosophique de ce à quoi la ville devait ressembler demain. Ce qu'ils en feront est un autre problème, mais au moins ils étaient soucieux d'écouter le point de vue du philosophe, de savoir ce qu'il pourrait être.

CH Lorsque vous dites qu'il faut élaborer une nouvelle pensée politique, est-ce que ça a trait à l'utopie?

D Ah, l'utopie pose un problème énorme. Pas forcément sous la forme de l'utopie, mais je ne l'écarterais pas comme cela, l'utopie peut avoir une certaine valeur, mais vous savez, c'est très difficile...

CH Oui, ce n'est peut-être pas le bon mot, disons, à l'imagination du futur?

D Oui, même si elle paraît impossible, même si vous ne faites que l'écrire ou la dessiner, sans pouvoir la construire, elle demeure efficace. Même si vous imaginez ou inventez quelque chose qu'il est impossible de construire aujourd'hui, qu'il s'agisse d'un discours ou d'un dessin, le fait de l'avoir écrit ou dessiné peut avoir un effet sur ce qui va être construit à l'avenir. Donc, il ne faut pas renoncer à l'utopie ou aux projets abstraits, impossibles. Quelque part j'ai

écrit, mais je ne voulais pas me citer, que la seule invention possible est
l'invention de l'impossible.

~~Ceci pourrait être la fin d'un entretien impossible.~~

~~CH Oui, merci beaucoup.~~

~~D Non, merci à vous.~~

Traduit de l'anglais par Kenneth Hylton

Bibliografia

a. Di riferimento

Jacques Derrida

De la grammatologie, Les Éditions de Minuit, Parigi 1967.

Della grammatologia, Jaka Book, Milano 1968.

Marges – de la philosophie, Les Éditions de Minuit, Parigi 1972.

Margini – della filosofia, Einaudi, Torino 1977.

Khōra, Éditions Galilée, Parigi 1993.

Chōra, in Id., *Il segreto del nome*, Jaka Book, Milano 1997.

Adesso l'architettura (traduzione e cura di Francesco Vitale), Libri Scheiwiller, Milano 2008.

Michel Foucault

Les mots et les choses, Éditions Gallimard, Parigi 1966.

Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane, Rizzoli, Milano 1967.

L'Archéologie du savoir, Éditions Gallimard, Parigi 1969.

L'archeologia del sapere, Rizzoli, Milano 1971.

L'ordre du discours, Éditions Gallimard, Parigi 1971.

L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola, Einaudi, Torino 1972.

Surveiller et punir: Naissance de la prison, Éditions Gallimard, Parigi 1975.

Sorvegliare e punire: nascita della prigione, Einaudi, Torino 1976.

Sécurité, territoire et population: Cours au Collège de France. 1977-1978, Éditions Gallimard, Parigi 2004.

Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978), Feltrinelli, Milano 2005.

Des Espaces Autres, testo della conferenza tenuta al *Cercle d'études architectura-*

les, Tunisi, 14 marzo 1967. Poi in «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, ottobre 1984, pp. 46-49 [consegnato all'editore riveduto e modificato, pubblicato postumo]; ora in Daniel Defert e François Ewald (a cura di), *Dits et écrits*, Éditions Gallimard, Parigi 1994, vol. IV, pp. 752-762. Edizione inglese: *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*, in «Diacritics», vol. XVI, n. 1, 1986, pp. 22-27. Edizione italiana: Salvo Vaccaro (a cura di), *Spazi altri*, Mimesis, Milano/Udine 2011.

Qu'est-ce qu'un auteur?, in «Bulletin de la Société française de philosophie», n. 3, 1969, pp. 73-104. Edizione inglese: *What is an author?*, in Josué V. Harari (a cura di), *Textual Strategies: Perspective in Post Structuralist Criticism*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1979, pp. 141-160. Edizione italiana: *Che cos'è un autore?*, in Cesare Milanese (a cura di), *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971.

Préface à la transgression, in «Critique», “Hommage a George Bataille”, nn. 195-196, 1963, pagg. 751-769; poi in «Foucault. Dits et écrits I. 1954-1975», Éditions Gallimard, Parigi 2001. Edizione inglese: *A Preface to Transgression*, in Donald F. Bouchard (a cura di), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca, NY 1977, pp. 29-52. Edizione italiana: *Prefazione alla trasgressione*, in Cesare Milanese (a cura di), *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 55-72.

b. Manualistica

Per un vivace dibattito circa la natura stessa di questo recente fenomeno della manualistica teorica in architettura si vedano: Sylvia Lavin, *The and Abuses of Theory*, in «Progressive Architecture», n. 8, 1990, pp. 113-114 e 179, e le due risposte di Jeffrey Kipnis (*Rebuttal: Theory Used and Abused*, in «Progressive Architecture», n. 11, 1990, pp. 98-99) e di Michael Hays (*Rebuttal: Theory as a Mediating Peractice*, in «Progressive Architecture», n. 11, 1990, pp. 99-100).

Emilio Ambasz (a cura di), *The Universitas Project. Solutions for a Post-Technological Society*, The Museum of Modern Art, New York, NY 2006.

Graig Crysler, Stephen Cairns e Hilde Heynen (a cura di), *The Sage Handbook of Architectural Theory*, Sage Publications, Los Angeles - Londra - New Delhi - Singapore - Washington, DC 2012.

François Cusset, *French Theory*, il Saggiatore, Milano 2012.

Michael K. Hays, *Architecture Theory Since 1968*, MIT Press, Cambridge, MA 1998.

Neil Leach (a cura di), *Rethinking architecture: a reader in cultural theory*, Routledge, Londra 1997.

William J. Lillyman, Marilyn F. Moriarty e David J. Neuman (a cura di), *Critical Architecture and Contemporary Culture*, Oxford University Press, New York, NY 1994.

Sylvère Lotringer e Sande Cohen, *French theory in America*, Routledge, New York, NY 2001.

Harry Francis Mallgrave e David Goodman, *An Introduction to Architectural Theory. 1968 to the Present*, John Wiley & Sons, Hoboken, New Jersey, NJ 2012.

Kate Nesbitt (a cura di), *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1996.

Joan Ockman (a cura di), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia Books of Architecture - Rizzoli International, New York,

NY 1993.

Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1979.

A. Krista Sykes (a cura di), *Architecture Reader. Essential Writings from Vitruvius to the Present*, George Braziller Publisher, New York, NY 2007.

A. Krista Sykes (a cura di), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*, Princeton Architectural Press, New York, NY 2010.

Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 1990.

c. Critica

Diana Agrest, *Roosevelt Island Housing Competition*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 22-24.

Diana Agrest, *Les Echelles*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 75-76.

Diana Agrest, *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», n. 6, 1976, pp. 45-68, poi in Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotics Studies, Milan, June 1974 = Panorama sémiotique: actes du premier congrès de L'association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974*, Mouton, L'Aia 1979.

Diana Agrest, *Towards a Theory of Production of Sense (1968-72)*, in Stanford Anderson (a cura di), *On Streets. Based on a Project of the Institute for Architecture and Urban Studies*, MIT Press, Cambridge, MA 1986, pp. 213-222; edizione italiana: *Verso una teoria di produzione di significato nell'ambiente urbano*, in Stanford Anderson (a cura di), *Strade*, Dedalo, Bari 1982, pp. 233-242.

Diana Agrest, *Les Echelles. House for a Musician in Majorca*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 44-49.

Diana Agrest, *The City as the Place of Representation*, in «Design Quarterly», "City Segments", nn. 113/114, 1980, pp. 24-25.

Diana Agrest, *Towards a Theory of Production of Sense in the Built Environment*, in «Opposition», n. 3, 1982, pp. 214-220.

Diana Agrest, *Park Square, Boston 1982. Type Wars: A Fiction*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 167, 1984, pp. 48-53.

Diana Agrest, *Architecture from Without: Body, Logic and Sex*, in «Assemblage», n. 7, 1987, pp. 28-41.

Diana Agrest, *Architecture from Without. Theoretical Framings for a Critical Practice*, MIT Press, Cambridge, MA 1991.

Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *De la semiologia, los objectos perversos y los textos ideologicos*, in «Summa», n. 32, 1970, pp. 73-74.

- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Critical Remarks on Semiology and Architecture*, in «Semiotica», n. 3, 1973, pp. 252-271.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Semiotic and Architecture: Ideological Consumption of Theoretical Work*, in «Oppositions», n. 1, 1973, pp. 93-100.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Semiotica e architettura: consumo ideologico o lavoro teorico*, in «Controspazio», n. 1, 1975, pp. 71-75.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas e Jorge Silvetti, *I luoghi pubblici*, in «Lotus International», n. 13, 1976, pp. 115-117.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *architecture ARCHITECTURE*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 73-74.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *On Practice*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 33-38.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Architecture as a Cultural Practice*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, p. 39.
- Diana Agrest and Mario Gandelsonas, *Not architecture BUT ARCHITECTURE (some fragments)*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 40-43.
- Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado e Jorge Silvetti, *Design as Reading. Housing Project for Roosevelt Island, N.Y.*, «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 54-61.
- Diana Agrest, e Mario Gandelsonas, *Diana Agrest/Mario Gandelsonas. Architecture between Memory and Amnesia, Proposal for a Suburban Center for Minneapolis, on the Edge of the Mississippi, 1976-79*, in «Design Quarterly», nn. 113/114, 1980, pp. 22-23.
- Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado e Jorge Silvetti, *Transformation and Articulation of Types. Housing Proposal in Paris for the French Minister of Housing*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 62-67.
- Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Jorge Silvetti e Alessandra Latour, *Architecture as Mise en Sequence. Project for The International Competition for The Renewal of The Area of La Villette Paris. Second Prize/1976*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 68-79.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Architecture Between Memory and Amnesia. Proposal for A Suburban Center in Minneapolis on The Edge of The Mis-*

- Mississippi River*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 80-87.
- Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Jorge Fefferbaum e Marcello Nash, *Three Variations on a Theme. Three Urban Buildings (Under Construction)*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 88-99.
- Diana Agrest, Mario Gandelsonas e Stan Allen, *On The Notion of Door. A Summer House*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 100-109.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *New York, centro storico. Progetto e tutela*, in «Lotus International», n. 33, 1981, pp. 79-83.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Concorso per le Halles, Parigi; Urban Fragment*, in «Controspazio», n. 2, 1981, pp. 72-79.
- Diana Agrest and Mario Gandelsonas, *Urban fragments 1977-82. Building 1*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 167, 1984, pp. 25-32.
- Diana Agrest and Mario Gandelsonas, *4 Follies: The Forms of a Legend*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 172, 1985, pp. 59-69.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Deep Ellum, Dallas, Texas. Un progetto di Agrest & Gandelsonas, Machado & Silvetti, C.*, in «Lotus International», n. 50, 1986, p. 11.
- Diana Agrest e Mario Gandelsonas, *Agrest and Gandelsonas: Works* [con un'introduzione di Anthony Vidler], Princeton Architectural Press, New York, NY 1995.
- Chris Abel, *The Language Analogy in Architectural Theory and Criticism. Some remarks in the light of Wittgenstein's linguistic relativism*, in «Architectural Association Quarterly», n. 3, 1980, pp. 39-47.
- Tim Adams, *The Esienman-Deleuze Fold*, tesi B.A. non pubblicata, The University of Auckland, Auckland 1993.
- Timothy Wilson Adams, *Heretical Rhapsody. A survey with Translations of Architectural Theories in France from 1982 to 2004*, tesi M.A. non pubblicata, The University of Auckland, Auckland 2007.
- Mohammad Al-Asad e Majd Musa (a cura di), *Architectural Criticism and Journalism: Global Perspectives. Actes du Congrès du CICA*, Editrice Umberto Allemandi, Torino 2006.

- Johannes Albrecht, *Against the Interpretation in Architecture*, in «Journal of Architectural Education», n. 3, 2002, pp. 194-196.
- Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge MA 1964 [in particolare l'introduzione: *The Need for Rationality*].
- Christopher Alexander, *A pattern Language. Towns – Buildings – Contruction*, Oxford University Press, New York, NY 1977.
- Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, New York, NY 1979.
- Christopher Alexander, *The Nature of Order (4 books)*, The Center for Environmental Structure, Berkeley, CA 2002-2004.
- Arthur Allen, *The Language of Architecture*, in «the Canadian Architecture», n. 7, 1981, pp. 25-27.
- Stan Allen, *Dazed and Confused*, in «Assemblage», n. 27, 1995, pp. 47-54.
- Louis Althusser, «Per Marx», Editori Riuniti, Roma 1967.
- Louis Althusser, *Ideologia ed apparati ideologici di Stato*, in «Critica marxista», n. 5, 1970, pp. 23-65.
- Emilio Ambasz (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, the Museum of Modern Art, New York, NY 1972 [catalogo della mostra tenuta dal 26 maggio al 11 settembre 1972].
- Stanford Anderson (a cura di), *On Streets. Based on a Project of the Institute for Architecture and Urban Studies*, The MIT Press, Cambridge, MA 1978, edizione italiana: *Verso una teoria di produzione di significato nell'ambiente urbano*, in Stanford Anderson (a cura di), *Strade*, Dedalo, Bari 1982.
- Stanford Anderson, *People in the physical environment: the urban ecology of streets*, in Id., «Tresholds», 1 [Laboratory of Architecture and Planning, intended for student use only], MIT Press, Cambridge, MA 1975.
- Marc M. Angélil, *Construction Deconstructed. A Relative Reading of Architectural Technology*, in «Journal of Architectural Education», n. 3, 1987, pp. 24-31.
- Guy Ankerl, *Experimental Sociology of Architecture*, De Gruyter Mouton Publi-

shers, L'Aia/Parigi/New York 1981.

Manola Antonioli, *Deleuze, Guattari e l'architettura*, in «Iride», n. 51, 2007, pp. 319-327.

Alessandro Armando, *La soglia dell'arte. Peter Eisenman, Robert Smithson e il problema dell'autore dopo le nuove avanguardie*, Edizioni Seb27, Torino 2009.

Kazi Khaleed Ashraf, *Architecture as evocation of place*, tesi di laurea M.S. non pubblicata, MIT 1988.

Pier Vittorio Aureli, Marco Biraghi e Franco Purini, *Peter Eisenman. Tutte le opere*, Electa, Milano 2007.

Jeremy Aynsley e Francesca Berry, *Introduction. Publishing The Modern Home*, in «Journal of Design History», n. 1, 1993, pp. 1-5.

«Archithese», n. 17, 1976. "Metropolis I. New York: un mythe européen". Contributi di Andreas Adam, Mario Manieri-Elia, William Curtis, Guisi Rapisarda et Holger Siegel.

«Archithese», n. 18, 1976. "Metropolis II. New York ou la médiation architecturale d'une explosion". Editoriale di Stanislaus von Moos, contributi di Cerwin Robinson, Werner Oechslin, Rosemarie Bletter, Giorgia Muratore, Rem Koolhaas et Heinz Ronner.

«Archithese», n. 20, 1976. "Metropolis III. Américanisme, Skyscraper et Iconographie". Numero sotto la responsabilità di Werner Oechslin con contributi di Manfredo Tafuri, Rosemarie Bletter, David Brownlee e Werner Oechslin.

Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.

George Baird, *La 'dimension amoureuse' in Architecture*, in «Arena: Architectural Association Journal», n. 913, giugno 1967, pp. 25-30. Poi come: George Baird, *'La Dimension Amoureuse' in Architecture*, in Charles Jencks, e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, The Cresset Press, Londra 1969. Edizione italiana: *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari 1974.

George Baird, *The Space of Appearance*, MIT Press, Cambridge, MA 1995.

George Baird, *Paradox in Regents Park: A Question of Interpretation*, in «Arena: The Architectural Association Journal», n. 901, 1966, pp. 272-276.

- George Baird, *Criticality and Its Contents*, in «Harvard Design Magazine», n. 21, 2004/2005, pp. 16-21.
- George Baird, *The Criticality Debate: Some Further Thoughts*, in «Time + Architecture», n. 5, 2006, pp. 62-63.
- Daniel A. Barber, *Militant Architecture. Destabilising architecture's disciplinarity*, in Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser e Mark Dorrian (a cura di), «Critical Architecture», Routledge, Londra 2007, pp. 57-66.
- Daniel A. Barber, *Environmentalisation and Environmentality: Re-Conceiving the History of 20th Architecture*, in «Design Philosophy Papers», n. 3, pp. 145-160.
- Ginette Baty-Tornikian, *Sémiotique*, in «AMC. Architecture, Mouvement, Continuité», n. 36, 1975, pp. 2-3.
- Roland Barthes, *L'activité structuraliste*, in «Lettres nouvelles», n. 32, 1963, pp. 71-81; poi in *Essais critiques*, 1964, pp. 215-218; edizione italiana: *L'attività strutturalista*, in Id., *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1966, pp. 308-315; edizione inglese: *The Activity of Structuralism*, in «Form», n. 1, Cambridge 1966, pp. 12-14; ripubblicato in Id., *Critical Essays*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1972, pp. 213-220.
- Roland Barthes, *Semiologia e urbanistica* (da una lezione all'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Napoli nel maggio 1967), in «Op. cit.», n. 10, 1967, pp. 7-17; ripubblicato in *L'avventura semiologica*, Einaudi, Torino 1991. Edizione francese: Id., *Sémiologie et urbanisme*, in «l'Architecture d'aujourd'hui», n. 153, 1970/1971, pp. 11-13, poi in Id., *L'aventure sémiologique*, Seuil, Parigi 1985, e in Id., *Sémiologie et Urbanisme*, in *Œuvres Complètes. 1966-1973*, Seuil, Parigi 1994, tome II, p. 439. Edizione inglese: *Semiology and Urbanism*, in «VIA: The Student Publication of the Graduate School of Fine Arts», University of Pennsylvania, n. 2, 1973, pp. 155-157, poi in *The Semiotic Challenge*, Hill & Wang, New York, NY 1988, pp. 191-201.
- Roland Barthes, *Texte (Théorie du)*, in *Encyclopaedia Universalis*, 1975, pp. 1014-1015; ripubblicato in *Œuvres complètes*, tome 2, Seuil, Parigi 1993, pp. 1677-1689.
- Roland Barthes, *Vie et mort des revues* [1979], in «Le scarabée international», n. 1, 1982, pp. 5-15, ripubblicato in *Œuvres complètes*, tome 3, Seuil, Parigi 1995, pp. 1005-1101.
- Peter Baofu, *After Postmodernity*, tesi di dottorato non pubblicata, MIT 1996.

- Antoine Baudin, *Centralità e periferia: il contributo dell'Europa Centrale*, in «Rassegna», “Architettura nelle riviste d'avanguardia”, n. 12, 1982, pp. 12-21.
- John Beckmann, *The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1998.
- Thomas Bender, *Architecture and Journalism of the Ideas*, in «Design Book Review», n. 15, 1988, pp. 47-49.
- Michael Benedikt, *On the role of Architectural Criticism Today*, in «Journal of Architectural Education», n. 3, 2009, pp. 6-7.
- Andrew Benjamin, *Deconstruction and Art/The Art of Deconstruction*, in Christopher Norris e Andrew Benjamin (a cura di), *What is deconstruction?*, Academy Editions, Londra 1988, pp. 33-54.
- Andrew Benjamin, *Deconstruction and Architecture*, in «Architectural Design», nn. 3/4, 1988, pp. 8-11.
- Andrew Benjamin, *Derrida, Architecture and Philosophy*, in Andreas Papadakis, Catherine Cooke e Andrew Benjamin (a cura di), *Deconstruction. Omnibus Volume*, Londra 1989, pp. 8-11.
- Andrew Benjamin, *Deconstruction II*, in «Architectural Design», nn. 1/2, 1989, pp. 63-66.
- Andrew Benjamin, *Distancing and Spacing*, in «Journal of Philosophy and the Visual Arts», “Philosophy and Architecture”, n. 2, 1990, pp. 6-11.
- Andrew Benjamin, *Art, Mimesis and Avant-Garde. Aspect of a philosophy of difference*, Routledge, Londra 1991.
- Andrew Benjamin, *Building experience*, in «Journal of Philosophy and the Visual Arts», n.s., 1992, pp. 15-21.
- Andrew Benjamin, *Time, Question, Fold*, in «AA Files», n. 36, 1993, pp. 7-10.
- Andrew Benjamin (a cura di), *Abstraction*, «Journal of Philosophy and the Visual Art», n. 5, Londra 1995.
- Andrew Benjamin, *Building Philosophy, towards architectural theory*, in «AA Files», n. 33, 1997, pp. 44-51.
- Andrew Benjamin, *NOW STILL ABSENT: Eisenmans Memorial to the Murdered Jews of Europe*, in «Architectural Theory Review», n. 1, 2003, pp. 57-62.

- Andrew Benjamin, *Repositioning Architectural Theory: Towards an Ontology of Techniques*, in «Architectural Theory Review», n. 2, 2007, pp. 173-180.
- Andrew Benjamin, *Passing Through Deconstruction. Architecture and the project of autonomy*, in Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser e Mark Dorian (a cura di), *Critical Architecture*, Routledge, Londra 2007, pp. 40-47.
- Andrew Benjamin, *Architectural Projections*, RMIT University Press, Melbourne 2012.
- Andrew Benjamin, *Interview with Michael Gutierrez*, in «American Society for Aesthetics Graduate E-Journal», n. 1, 2012/2013, pp. 1-5.
- Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962.
- Walter Benjamin, *L'auteur comme producteur*, in Id., *Essais sur Brecht*, La Fabrique, Parigi 2003, pp. 122-144.
- Geoffrey Bennington, *Deconstruction is not what you think... and other short pieces and interviews*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2005.
- Geoffrey Bennington e Jacques Derrida, *Derridabase. Circonfessione* (a cura di Edoardo Ferrario), Lithos Editrice, Roma 2008.
- Max Bense, *Urbanismus und Semiotik*, in «Arch+», n. 3, 1968, pp. 23-25.
- Alberto Bertagna, *La città tragica. L'(an)architettura come (de)costruzione*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 2006.
- Aron Betsky, *Violated Perfection. Architecture and the Fragmentation of the Modern*, Rizzoli International, New York, NY 1990.
- Ritu Bhatt, *On the Epistemology Significance of Aesthetic Values in Architectural Theory*, tesi di laurea non pubblicata, MIT 2000.
- Marco Biraghi, *Identification Parade: Manfredo Tafuri and Rem Koolhaas. Auf der Suche nach einer Theorie der Architektur*, Textem Verlag, Amburgo 2011.
- Gerald Blomeyer, *Materialized Ideology: A Semiotic Analysis of Monumental Nazi Architecture*, in «Ars Semiotica», n. 3, 1978, pp. 73-106.
- Gerald Blomeyer, Rita Helmholtz, *Semiotics in Architecture*, in «Semiosis», n. 1, 1976, pp. 42-51.

- Jennifer Bloomer, *Towards an architecture of desire*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 294-296.
- Jennifer Bloomer, *Towards an architecture of desire: The (s)crypt of Joyce and Piranesi*, tesi di dottorato non pubblicata, Georgia Institute of Technology, 1989.
- Ezio Bonfanti, *Autonomia dell'architettura*, in «Controspazio», n. 1, giugno 1969, pp. 24-29.
- Ezio Bonfanti, *Scritti di architettura*, clup, Milano 1981.
- Patrizia Bonifazio e Riccardo Palma (a cura di), *Architettura spazio scritto*, Utet, Torino, 2001.
- Lucien Bonnafè, *Caligula bâtisseur*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. VI-VII.
- Juan Pablo Bonta, *Notes for a Theory of Meaning in Design*, in «Versus», n. 2, pp. 26-58, 1973.
- Juan Pablo Bonta, *Structuralism and Architecture in the Twentieth Century: review of Charles Jencks, Architecture 2000 – Predictions and Methods*, in «AAQ: Architectural Association Quarterly», n. 2, 1971, pp. 59-60.
- Bianca Bottero (a cura di), *Decostruzione in Architettura e in filosofia*, CittàStudi, Milano 1991.
- Stephen Bourque, *Sublimity, Negativity, and Architecture. An Essay on Negative Architecture Through Kant to Adorno*, in «Rivista di estetica», n.s., n. 58, 2015, pp. 166-174.
- Cesare Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967 (già, parzialmente, con lo stesso titolo in: Accademia Nazionale dei Lincei, Relazione svolta nella seduta ordinaria dell'8 aprile 1967).
- Luisa Bravo, *Genius Loci And Genius Saeculi: A Sustainable Way to Understand Contemporary Urban Dynamics*, atti del convegno International Planning History Society, Istanbul 12-15 luglio 2010.
- Geoffrey Broadbent and Anthony Ward (a cura di), *Design Methods in Architecture*, Lund Humphries for the Architectural Association, Londra 1969.
- Geoffrey Broadbent, *General Introduction*, in Geoffrey Broadbent, Richard Bunt

e Charles Jencks (a cura di), *Signs, Symbols, and Architecture*, Wiley & Sons, New York 1980, p. 1.

Geoffrey Broadbent, *The Deep Structures of Architecture*, in Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Charles Jencks (a cura di), «Signs, Symbols, and Architecture», Wiley & Sons, New York 1980, p. 127.

Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Tomàs Llorens (a cura di), *Meaning and Behaviour*, John Wiley & Sons, New York, NY 1980.

Geoffrey Broadbent (a cura di) *Deconstruction: a Student Guide*, Academy Editions, Londra 1991.

Brott, S., *Deleuze and "The Intercessors"*, in «Log», n. 18, 2010, pp. 135-151.

Ian Buchanan e Gregg Lambert, *Deleuze and Space (Deleuze Connections)*, Edinburgh University Press, Edinburgo 2005.

Alexandra Brown, *Operaismo, Architecture & Design in Ambasz's New Domestic Landscape: Issues of Redefinition and refusal in 1960s Italy* (atti del convegno), «Imagining... Annual Sahanz Conference», Newcastle 2010, pp. 52-57.

Giancarlo Buonfino, Massimo Cacciari e Francesco Dal Co, *Avanguardia – Dada – Weimar*, Arsenale Cooperativa Editrice, Venezia 1978.

Massimo Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Schefler e Simmel*, Officina Edizioni, Roma 1973.

Massimo Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Feltrinelli, Milano 1976.

Massimo Cacciari, Franco Rella, Manfredo Tafuri e George Teysot, *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia 1977.

Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, Yale University Press, New Haven, CT 1993.

Alberto Calderoni, *Appunti dal visibile. Imparare dalla città*, tesi di dottorato non pubblicata, Università degli Studi 'Federico II', Napoli 2014.

Christophe Camus, *Lecture sociologique de l'architecture décrite: comment bâtir avec des mots?*, L'Harmattan, Parigi 1996.

Pietropaolo Cannistraci, *Semiotica dell'architettura. Nuovi contributi ai principi creativi nella progettazione*, Cangemi, Roma 1996.

- David Canter and Stephen Tagg, *The Empirical Classification of Building Aspects and Their Attributes*, in Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Tomàs Llorens (a cura di), *Meaning and Behaviour*, John Wiley e Sons, New York, NY 1980.
- Damiano Cantone e Luca Taddio, *L'affermazione dell'architettura. Una riflessione introduttiva*, Mimesis, Milano/Udine 2011.
- Alessandro Carlini e Bernahard Schneider, *Konzept 1. Architektur als Zeichensystem*, Studio Wasmuth, Tubinga, 1971.
- Alessandro Carlini e Bernahard Schneider, *Konzept 3. Die Stadt als Text*, Studio Wasmuth, Tubinga, 1976.
- David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, Praeger Publisher, Westport, CT 2002.
- Jorge León Casero, *El tiempo del aion. Una lectura de Manfredo Tafuri como rizotopia de la historia*, tesi di dottorato non pubblicata, Universidad de la Navarra, 2011.
- Ernst Cassirer, *Lo strutturalismo nella linguistica moderna*, Guida, Napoli 1970.
- Roger Chartier e Daniel Laroche, *Le livre. Un changement de perspective*, in Jacques Le Goff e Pierre Nora (a cura di), *Faire de l'histoire III: Nouveaux objets*, Gallimard, Parigi 1974, pp. 156-184.
- Roger Chartier, *Texts, Printings, Readings*, in Lynn Hunt (a cura di), «The New Cultural History», University of California Press, Berkeley, CA 1989, pp. 220-238.
- Seymour Chatman, Umberto Eco, Jean-Marie Klinkenberg, *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotics Studies, Milan, June 1974 = Panorama sémiotique: actes du premier congrès de L'association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974*, Mouton, L'Aia 1979.
- Serge Chermayeff (Professor in Architecture Design) e Alexander Tzonis (Fellow), *Toward an Urban Model. A study by the Master Class in Architecture*, Yale University, The Carl Purington Rollins Printing-Office of the Yale University Press, New Haven, CT 1967.
- Hui-Min Chen, *A critique on scientific rationality in the production of architecture*, tesi di dottorato non pubblicata, Georgia Institute of Technology, Atlanta, GA 1993.

- Serge Chermayeff e Alexander Tzonis, *Shape of Community. Realization of Human Potential*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1971.
- Serge Chermayeff e Christopher Alexander, *Toward a New Architecture of Humanism. Community and privacy*, Doubleday & Company, Garden City, New York, NY 1963.
- Françoise Choay, *Sémiologie et urbanisme*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 132, 1967, pp. 8-10.
- Françoise Choay, *Remarques a propos de sémiologie urbaine*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 153, 1970/71, pp. 9-10.
- Françoise Choay, *Le chant du signe: entretien avec Françoise Choay*, in «AMC. Architecture, Mouvement, Continuité», n. 36, 1975, pp. 8-11.
- Noam Chomsky, «Syntactic Structures», Mouton Publishers, L'Aia 1957.
- George L. Claflen, Jr., “*Something borrowed, something blue*”. *Some problem in the critical methodologies of Peter Eisenman*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 242-249.
- Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Ecole d'Architecture Paris-Villemin, Parigi 1984.
- Jean-Louis Cohen, *L'architettura intellettualizzata: 1970-1990*, in «Casabella», nn. 586-587, 1992, pp. 101-103.
- Beatriz Colomina, *Le Corbusier and the status of the object*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 331-338.
- Beatriz Colomina, *Modernism versus Mass Culture: The (American) Production of Le Corbusier*, in «Ottagano», 1989, n. 92, pp. 51-70.
- Beatriz Colomina, *L'Esprit nouveau: Architecture et publicité*, in Jacques Lucan (a cura di), *Le Corbusier, une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1987, pp. 140-145; ripubblicato in Joan Ockman e Beatriz Colomina (a cura di), *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1988, pp. 24-55.
- Beatriz Colomina, *Introduction: On Architecture, Production and Reproduction*, in Joan Ockman e Beatriz Colomina (a cura di), *Architectureproduction*,

- Princeton Architectural Press, New York, NY 1988, pp. 7-23.
- Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, MIT Press, Cambridge, MA 1994.
- Beatriz Colomina, *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, HYX, Orléans 1998.
- Beatriz Colomina e Craig Buckley (a cura di), *Clip/Stamp/Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X*, Actar/Media and Modernity Program Princeton, Princeton, NJ 2011.
- Alan Colquhoun, Robert Venturi, in «Architectural Design», n. 9, 1967, p. 362.
- Alan Colquhoun, *Typology and Design Method* in «Arena: Architectural Association Journal», vol. 83, n. 913, 1967, pp. 11-14, e in «Perspecta», n. 12, 1969, pp. 71-74. Traduzione italiana, *Tipologia e metodo progettuale*, in Id., *Architettura moderna e storia*, Laterza, Roma/Bari 1989, pp. 25-37.
- Alan Colquhoun, *Historicism and the Limits of Semiology*, in «Op. Cit.», n. 25, settembre 1972; ripubblicato in Id., *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, MIT Press, Cambridge, MA 1981, pp.129-138 e in Id., *Collected Essays in Architectural Criticism*, Black Dog, Londra 2009, pp. 97-105.
- Alan Colquhoun, *Rational Architecture*, in «Architectural Design», n. 45, 1975, pp. 365-370.
- Alan Colquhoun, *Gombrich and Cultural History*, in Demetry Porphyrios (a cura di), «Architectural Design Profile», numero monografico “On the Methodology of Architectural History”, 6/7, 1981, pp. 35-39.
- Alan Colquhoun, *On Writing Architecture*, in «Progressive Architecture», n. 362, 1983, pp. 80-85.
- Alan Colquhoun, *Creative Design and Critical Discourse*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 167, 1984, pp. 44-47.
- Maria Letizia Conforto, *Permanence and Metamorphosis*, in «Metamorfosi», n. 60, 2006, p. 16.
- Christina Contandriopoulos, *Architecture and utopia in the 21st-Century*, in «Journal of Architectural Education», n. 1, 2013, pp. 3-6.
- James E. Copeland (a cura di), *New Directions in Linguistics and Semiotics*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1984.

- Stefano Corbo, *From Formalism to Weak form. The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*, Ashgate, Burlington, VT 2014.
- Denise Costanzo, *Text, lies and architecture: Colin Rowe, Robert Venturi and Mannerism*, in «The Journal of Architecture» n. 4, 2013, pp. 455-473.
- David Cunningham, *Architecture as Critical Knowledge*, in Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser e Mark Dorrian (a cura di), *Critical Architecture*, Routledge, Londra 2007, pp. 31-39.
- Ernesto D'Alfonso, *Appunti per una semiotica dell'architettura*, Clup, Milano 1976.
- Claudio D'Amato, *La crisi dell'International Style e lo spazio post-kahniano: l'America alla ricerca di una sua identità*, in «Controspazio», n. 1, 1975, pp. 24-29.
- Claudio D'Amato Guerrieri, *Fifteen Years after the Publication of The Architecture of the City by Aldo Rossi. The Contribution of Urban Studies to the Autonomy of Architecture*, in «The Harvard Architecture Review», n. 3, 1984, pp. 82-92.
- Stéphanie Dadour, *Des pensées du décentrage au pragmatisme: la question de l'identité dans l'espace domestique. Amérique du Nord, 1988-2008*, tesi di dottorato non pubblicata, Université Paris-Est, 2013.
- Giovanni Damiani, «Oppositions», tesi di laurea non pubblicata, IUAV, Venezia 2000.
- Robert Jon Daniel, *The Role of the Visual Arts in Post-Modern and Late-Modern Architecture: a Comparative Study*, tesi di dottorato non pubblicata, New York University, 1986.
- Dietmar Danner, *Spiegelungen der Postmoderne: eine Untersuchung über das Verhältnis von Architektur and Medien*, Kramer, Stoccarda 1992.
- Cynthia Davidson (a cura di), *Architettura New York (storia)*, in «Lotus International», n. 92, 1996, pp. 94-130 [con interventi di Cynthia Davidson, Jeffrey Kipnis, Roberto Mangabeira, Unger, William Gibson, Kojin, Karatani, Frank Gehry, Jacques Derrida, Robert Somol, Madeline Gins, Daniel Libeskind, John Rajchman, Bin Kimura, Sanford Kwinter, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Toyo Ito, Ingo Günther, André Glucksmann, Fredric Jameson, Ignasi de Solà-Morales, Rafael Moneo, Mirko Zardini, Elisabeth Grosz, Brian Boigon, Sylviane Agacinski, Jean-Louis Déotte, Alberto Pérez-Gómez, Akira Asada, Arata Isozaki, Sandra Buckley, Nak-Chung

Paik, Greg Lynn, Saskia Sassen, Ben van Berkel].

Gail Day, *Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory*, Columbia University Press, New York, NY 2011.

Cynthia Davidson (a cura di), *Tracing Eisenman*, Rizzoli International, New York, NY 2006 [con interventi di Cynthia Davidson, Stan Allen, Sarah Whiting, Greg Lynn e Guido Zuliani].

Renato De Fusco, *Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1970.

Renato De Fusco, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Roma/Bari 1973 [nella prima edizione del 1973 è presente il capitolo *Excursus storico del rapporto architettura-linguaggio*, espunto nelle edizioni successive, come descritto dall'autore nella *Premessa alla seconda edizione*].

Renato De Fusco e Cettina Lenza, *Le nuove idee di architettura. Storia della critica da Rogers a Jencks*, Etaslibri, Milano 1991. In particolare il Capitolo 8 "Lo strutturalismo e l'architettura" e il Capitolo 9 "La semiologia architettonica".

Gillez Deleuze e Felix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006.

Jean-Louis Déotte, *Les Immatériaux de Lyotard (1985): un programme figural*, in «Appareil» [on-line URL: <http://appareil.revues.org/797>], n. 10, 2012.

Jacques Derrida, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*, in Richard Macksey e Eugenio Donato (a cura di), *The Structural Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, MD 1970.

Jacques Derrida, *L'archéologie du frivole, introduction à Condillac. Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Editions Galilée, Parigi 1973.

Jacques Derrida, *Architettura ove il desiderio può abitare*, in «Domus», n. 671, 1986, pp. 20-24.

Jacques Derrida, *52 aphorismes pour un avant-propos*, in «Cahier du CCI», 1987, numero speciale "Mesure pour mesure, architecture et philosophie", pp. 7-13.

Jacques Derrida, *Pourquoi Peter Eisenman écrit de si bons livres*, in Id., *Psyché. Invention de l'autre*, Éditions Galilée, Parigi 1987. Edizione inglese: Id., *Why Peter Eisenman Writes Such Good Books* (traduzione di Sarah Whi-

- ting), in «Threshold. Journal of the School of Architecture», The University of Illinois at Chicago, 1988, pp. 99-105. Edizione italiana: *Perché Peter Eisenman scrive libri così buoni*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Jaka Book, Milano 2009, vol. II.
- Jacques Derrida, *Maintenant l'architecture*, in Gabriella Belli e Franco Rella, *La città e le forme*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1987.
- Jacques Derrida, *Discussione con Christopher Norris*, trascrizione da una video-intervista rilasciata a Christopher Norris (1988), poi in «Architectural Design», “Deconstruction II”, 1989, n. 1-2.
- Jacques Derrida, *Lettera a un amico giapponese*, in Id., *Psyché. Invenzioni dell'altro*, Jaka Book, Milano 2009, vol. II.
- Jacques Derrida, *Adesso l'architettura* (traduzione e cura di Francesco Vitale), Libri Scheiwiller, Milano 2008.
- Marc Dessauce, *Contro lo Stile Internazionale: 'Shelter' e la stampa architettonica Americana*, in «Casabella», n. 604, 1993, pp. 46-53.
- Valérie Devillard, *Communication et architecture – Les médiations architecturales dans les années 80*, Editions Panthéon-Assas – L.G.D.J., Parigi 2000.
- Sarah Deyong, Colin Rowe, *Colin Rowe, Karl Popper and the Discipline of Architecture*, in «Journal of Visual Culture», n. 3, 2016, pp. 372-376.
- Marco Diani e Catherine Ingraham, *Restructuring Architectural Theory*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1988.
- Sarah M. Dinham, *Teaching as Design: Theory, Research, and Implications for Design Teaching*, intervento al «Annual Meeting of the Mid-America College Art Association», Minneapolis, MN 1987.
- Filippo Domenicali, *La traccia quasi cancellata. Il metodo genealogico in Foucault*, in «I castelli di Yale», n. 8, 2006, pp. 107-116.
- François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome I. Le champ du signe, 1945-1966*, Éditions La Découverte, Parigi 1991.
- François Dosse, *Histoire du structuralisme. Tome II. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Éditions La Découverte, Parigi 1992.
- Kim Dovey, *I Mean to be Critical, But, ...*, in Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser e Mark Dorrian (a cura di), *Critical Architecture*, Routledge, Londra 2007, pp. 252-260.

- «Design Book Review», n. 18, primavera 1990, pp. 9-47 [Numero speciale sull'editoria architettonica].
- Arthur Drexler (a cura di), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Secker and Warburg, Londra 1977.
- Claus Dreyer, *Die Repertoires der Architektur unter semiotischem Gesichtspunkt*, in «Semiosis», n. 3, 1980, pp. 37-49.
- Claus Dreyer, *Neuere Tendenzen in der Architektursemiotik*, in «Zeitschrift für Semiotik», n. 6, 1980, pp. 331-339.
- Claus Dreyer, *Structural Approaches in the Architectural Theory of the 1960s and 1970s*, in Tomáš Valena, Tom Avermaete, Georg Vrachliotis (a cura di), *Structuralism Reloaded*, Edition Axel Menges, Stoccarda 2011.
- Hubert Dreyfus e Paul Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvester Press, Brighton 1982.
- Joao Rosmaninho Duarte Silva, *Destruction and Deconstruction: New York City (1981-1988). From science fiction to architecture culture*, atti del convegno «Visions of Humanity in Cyberculture, Cyberspace and Science Fiction» (Session 2: Future Societies, Future Cultures, Future Bodies), 18-20 luglio 2013, Mansfield College, Oxford.
- Ellen Dunham-Jones, *Architectural Theory: prescription or proposal?*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 361-364.
- David Dunster, *Critique: Tafuri's Architecture & Utopia*, in «Architectural Design», n. 3, 1977, p. 204.
- Thomas A. Dutton e Liam Hurst Mann (a cura di), *Constructing Reconstructing. Critical Discourse and Social Practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 1996.
- Terry Eagleton, *The function of criticism*, Verso, Londra 1984.
- Umberto Eco, *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale*, Bompiani, Milano 1968.
- Umberto Eco, *Function and Sign...*, in Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Char-

les Jencks (a cura di) *Signs, Symbols, and Architecture*, Wiley & Sons, New York, NY 1980, p. 20.

Steve Edwards, *October's tomb*, in «Radical Philosophy», n. 138, 2006, pp. 43-46 [review di Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh (a cura di), *Art since 1900: Modernism, Anti-modernism, Post-modernism*, Thames & Hudson, Londra 2004].

Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Tesi di dottorato, Cambridge 1963. Pubblicata con lo stesso titolo da Lars Müller Publisher, Zurich 2006; edizione italiana: *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2009.

Peter Eisenman, *Three Institutes are Formed to Study Urban Problems*, in «Architectural Record», n. 142, 1967, p. 36 [Le altre due istituzioni create nel 1967 oltre allo IAUS erano il *Research Center for Urban and Environmental Planning*, presso la School of Architecture di Princeton, e il *Institute of Urban Ecology* presso la University of Southern California].

Peter Eisenman, *The Big Little Magazine: Perspecta 12 and the Future of the Past*, in «Architectural Forum» vol. 131, n. 33, 1969, pp. 74-75, 104. Ripubblicato in Italia come *The future of the architectural past. A research by «Perspecta» 12, the big little magazine* seguito dalla traduzione in italiano come *Il futuro della tradizione. Una ricerca di «Perspecta» 12, «rivista minore»*, in «Casabella», n. 345, 1970, pp. 28-33.

Peter Eisenman, *Building in Meaning*, in «Architectural Forum», n. 133, 1970, pp. 88-90.

Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni*, in «Casabella», n. 344, 1970, pp. 38-41, ripubblicato come *From Object to Relationship II Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni*, «Perspecta», nn. 13-14, 1971, pp. 36-75.

Peter Eisenman, *From Object to Relationship II Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni*, in «Perspecta», nn. 13-14, 1971, pp. 36-75.

Peter Eisenman, *A Review of Allison and Peter Smithson's Ordinariness and Light*, in «Architectural Forum», n. 133, 1971, pp. 76-80

Peter Eisenman, *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*, in «Design Quarterly», nn. 78-79, 1970, pp. 1-5, ripubblicato (sviluppo del precedente) come *Appunti sull'Architettura Concettuale. Verso una definizione/Notes on Conceptual Architecture. Towards a Definition*, in «Casabella», nn. 359-360, 1971, pp. 48-58; poi pubblicato come *Notes on Con-*

- ceptual Architecture II: Double Deep Structure*, dattiloscritto presso CCA; poi pubblicato modificato come *Notes on Conceptual Architecture (II): Double Deep Structure*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 3, marzo 1974 [in lingua giapponese]; poi ripubblicato come *Notes on Conceptual Architecture II A*, in *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Wolfgang Preisler (a cura di), Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA 1973/74, pp. 319-323, vol. II.
- Peter Eisenman, *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, in Tomás Llorens (a cura di), «Arquitectura, historia y teoria de los signos. El Simposio de Castelldefels» (14-18 marzo 1972), La Gaya Ciencia, Barcellona 1974, pp. 202-222.
- Peter Eisenman, *From Golden Lane to Robin Hood Gardens; Or If You Follow the Yellow Brick Road, It May Not Lead to Golder's Green*, in «Architectural Design», n. 9, 1972, pp. 557-573 e pp. 588-592. Ripubblicato con i paragrafi precedentemente omessi in «Oppositions», n. 1, 1973, pp. 27-56, ora in Id., «Inside Out: Selected Writings 1963-1988», pp. 40-56, Yale University Press, New Haven, CT 2004.
- Peter Eisenman, *Real and English: The Destruction of the Box. I.*, in «Oppositions», n. 4, ottobre 1974, pp. 5-34.
- Peter Eisenman, *Notas sobre arquitectura conceptual: estructura profunda dual*, in Tomàs Llorens (a cura di), *Arquitectura, Historia y Teoria de los Signos*, La Gaya Ciencia, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya y Baleares, Barcellona 1974, pp. 202-222.
- Peter Eisenman, *House III: To Adolph Loos and Bertolt Brecht*, in «Progressive Architecture», n. 55, 1974, p. 92.
- Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, *Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Oxford University Press, New York, NY 1975 [con introduzione di Colin Rowe, prefazione di Arthur Drexler, testo critico di Kenneth Frampton, postscritto di Philip Johnson].
- Peter Eisenman, *Dall'oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni*, in «Lotus International», n. 8-9-10, 1975, pp. 152-153.
- Peter Eisenman, *Cardboard Architecture*, testo non pubblicato, 1969/1970.
- Peter Eisenman, *Cardboard Architecture. House I e Cardboard Architecture. House II*, in Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, *Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey*,

Hejduk, Meier, Oxford University Press, New York, NY 1972.

Peter Eisenman, *Cardboard Architecture/Castelli di carte*, in «Casabella», n. 374, 1973, pp. 17-31.

Peter Eisenman, *Aspects of Modernism: Maison Domino and the Self-Referential Sign*, in «Oppositions», nn. 15/16, 1978/1979, pp. 119-128.

Peter Eisenman, *Transformations, Decompositions and Critiques: House X*, in «A+U», *Special Issue: Peter Eisenman*, n. 112, 1980, riedito come Id., *House X*, Rizzoli International, New York, NY 1982.

Peter Eisenman, *The Houses of Memory: The Texts of Analogy*, in: Aldo Rossi, *The architecture of the city*, MIT Press, Cambridge, MA 1982, pp. 3-11.

Peter Eisenman, *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in «Perspecta», n. 21, 1984, pp. 154-173.

Peter Eisenman, *L'inizio, la fine e poi di nuovo l'inizio. Alcune osservazioni sull'idea di scaling*, in Gabriella Belli e Franco Rella, *La città e le forme*, Nuove edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1987.

Peter Eisenman, *Misreading*, in Peter Eisenman, Rosalind Krauss e Manfredo Tafuri, *House of Cards*, Oxford University Press, New York, NY 1987.

Peter Eisenman, *Folding in Time: The Singularity of Rebstock*, in «Architectural Design», n. 102, 1987, pp. 22-26.

Peter Eisenman, *Architecture as a Second Language: The Texts of Between*, in «Threshold. Journal of the School of Architecture», The University of Illinois at Chicago, 1988, pp. 71-75.

Peter Eisenman, *Blue Line Text*, in «Architectural Design», «Contemporary Architecture», nn. 7/8, Londra 1988, pp. 6-9. Ripubblicato in *Eisenman. Inside Out*, Yale University Press, New Haven, CT 2004, pp. 234-237.

Peter Eisenman, *An Architectural Design Interview by Charles Jencks*, in Andreas Papadakis, Catherine Cooke e Andrew Benjamin (a cura di), *Deconstruction. Omnibus Volume*, Academy Editions, Londra 1989, pp. 141-149.

Peter Eisenman, *En Terror Firma: in Trails of Grotexes*, in Andreas Papadakis, Catherine Cooke e Andrew Benjamin (a cura di), *Deconstruction. Omnibus Volume*, Academy Editions, Londra 1989, pp. 152-153.

Peter Eisenman, *Post/El Cards: A Reply to Jacques Derrida*, in «Assemblage», n. 12, 1990, pp. 14-17.

- Peter Eisenman, *Introduction*, in Brad Collins e Diane Kaspowicz, *Gwathmey Siegel. Buildings and Projects 1982-1992*, Rizzoli International, New York, NY 1993, pp. 4-13.
- Peter Eisenman, *Cities of Artificial Excavation*, Centre Canadien d'Architecture - Rizzoli International, New York, NY 1994 [con contributi di Phyllis Lambert, Jean-François Bédard, Kurt W. Forster, Fredric Jameson, Yve-Alain Bois, Peter Eisenman, K. Michael Hays, Alan Balfour, Jean-Louis Cohen, Arata Isozaki].
- Peter Eisenman, *Blurred Zones: Investigations of the Interstitial: Eisenman Architects, 1988-1998*, The Monacelli Press, New York, NY 2003.
- Peter Eisenman, *Contro lo spettacolo*, in «Time + Architecture», n. 5, 2006, p. 61.
- Peter Eisenman, *La fine del classico* (a cura di Renato Rizzi), Mimesis, Milano/Udine 2009.
- Erdem Erten, *Shaping "The Second Half Century": The Architectural Review 1947-1971*, tesi di dottorato non pubblicata, MIT, 2004.
- Michael Evans, *The Geometry of the Mind*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1980, pp. 32-55.
- Robin Evans, *Panopticon*, in «Controspazio», n. 10, 1970, pp. 4-18.
- Robin Evans, *Toward Anarchitecture*, in «Architectural Association Quarterly», n. 1, 1970, pp. 58-69.
- Robin Evans, *Bentham's Panopticon. An Incident in the Social History of Architecture*, in «Architectural Association Quarterly», n. 2, 1971, pp. 21-37.
- Robin Evans, *Not To Be Used For Wrapping Purposes. Peter Eisenman: Fin D'ou T Hou S*, in «AA Files», n. 10, 1985, pp. 68-78.
- Silvano Facioni, Simone Regazzoni e Francesco Vitale, *Derridario. Dizionario della decostruzione*, il melangolo, Genova 2012.
- Howard Felpirin, *Beyond deconstruction. The Uses and Abuses of Literary Theory*, Clarendon Press, Oxford 1985.
- Maurizio Ferraris, *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Multhipla Edizioni, Milano 1981.
- Maurizio Ferraris, *In cammino verso l'architettura*, in Bianca Bottero (a cura di), *Decostruzione in architettura e in filosofia*, CittàStudi, Milano 1991.

- Saul Fisher, *Architectural Aesthetics in the Analytic Tradition: A New Curriculum*, in «Journal of Architectural Education», n. 1, 2000, pp. 35-44.
- Jamie Flatt-Hickey, *Shifting Archi(text)ure. Notes on a Discourse*, tesi M.A. non pubblicata, Rice University, 2005.
- Kim Förster, *Die Netzwerke des Peter Eisenman*, in «ARCH+», n. 19, 2013, pp. 2-15.
- Kim Förster, *The Institute for Architecture and Urban Studies (New York, 1965-1985). Networks of Cultural Production*, gta Publishers, Zürich (in corso di pubblicazione).
- Kurt Foster, *Residues of a Dream World*, in «Architectural Design Profile», “On the Methodology of Architectural History”, nn. 6/7, 1981, pp. 69-71.
- Kurt Foster, *A Sense of Building*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 167, 1984, pp. 40-43.
- Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006.
- Kenneth Frampton, *Labour, Work and Architecture*, in Charles Jencks e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, Cresset Press, Londra 1969, pp. 151-167.
- Kenneth Frampton, *MARS and beyond. The British contribution to Modern Architecture*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1970, pp. 51-55.
- Kenneth Frampton, *U.D.C. Low Rise High Densité Housing Prototype*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 15-21.
- Kenneth Frampton, *Giedion in America: Reflections in a Mirror*, in «Architectural Design Profile», “On the Methodology of Architectural History”, nn. 6/7, 1981, pp. 45-51.
- Kenneth Frampton, *Anti-tabula rasa: verso un Regionalismo critico*, in «Casabella», n. 500, 1984, pp. 22-25.
- Kenneth Frampton, *History, theory and criticism: operative writing in a post-modern period*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 17-22.
- Claude Franck, *Revue*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. XXVII-XXX.

- Ulrich Franzen, Alberto Pérez-Gómez e Kim Shkapich (a cura di), *Education of an architect: a point of view, the Cooper Union School of Art & Architecture. 1964-1971*, The Monacelli Press, New York, NY 1999.
- Hélène Frichot, *On the Death of Architectural Theory and Other Spectres*, in «Design Principles and Practices: an International Journal», n. 3, 2009, pp. 113-122.
- Hélène Frichot et al., *An Antipodean Imaginary for Architecture+Philosophy: Fictocritical Approaches to Design Practice Research*, in «Footprint», primavera 2012, pp. 69-96.
- Hélène Frichot e Stephen Loo (a cura di), *Deleuze and Architecture*, Edinburgh University Press, Edinburgo 2013.
- Michael Fried, *Art and Objecthood*, in «Artforum», n. 5, 1967, pp. 12-23.
- Michael Fried, *Between Realisms: From Derrida to Manet*, in «Critical Inquiry», n. 1, 1994, pp. 1-36.
- Mario Gandelsonas, *On Reading Architecture*, in «Progressive Architecture», n. 3, 1972, pp. 68-87.
- Mario Gandelsonas, *Linguistics in Architecture*, in «Casabella», n. 374, 1973, pp. 17-31.
- Mario Gandelsonas, *Semiotics as a Tool for Theoretical Development*, in Wolfgang F. Preiser (a cura di), «Environmental Design Research», Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg 1973, n. 2, pp. 324-329.
- Mario Gandelsonas, *Linguistics, Poetics and Architectural Theory*, in «Semiotexte», n. 2, 1974, pp. 88-94.
- Mario Gandelsonas, *review of "Le Corbusier and the Tragic View of Architecture" by Charles Jencks*, in «Progressive Architecture», n. 362, settembre 1975, pp. 100-104.
- Mario Gandelsonas, *Un édifice comme classificateur du corps humain*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 77-78.
- Mario Gandelsonas, *Neo-Functionalism*, in «Oppositions», n. 5, 1976, Editorial.
- Mario Gandelsonas, *Massimo Scolari. Paesaggi teorici*, in «Lotus International», 1976, n. 11, pp. 57-63.
- Mario Gandelsonas, *From Structure to Subject: the Formation of an Architectural*

Language, in «Oppositions», n. 17, 1979, pp. 6-29.

Mario Gandelsonas, *The Architectural Signifier*, parzialmente in Seymour Chatman, Umberto Eco e Jean-Marie Klinkenberg (a cura di), *A Semiotic Landscape: Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotics Studies, Milan, June 1974 = Panorama sémiotique: actes du premier congrès de L'association internationale de sémiotique, Milan, juin 1974*, Mouton, L'Aia 1979, pp. 924-925.

Mario Gandelsonas, *Preliminary sketches for a Building that Classifies Human Bodies According to Physical and Psychological Characteristics and Stands as a Monument to the Progressive Nature of Secular Modern Architecture*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 114, 1980, pp. 50-53.

Mario Gandelsonas, *Monumentality Within and Without the City 1983. La Defence*, in «A+U Architecture and Urbanism», n. 167, 1984, pp. 54-59.

Mario Gandelsonas, «The Urban Text», MIT Press, Cambridge, MA 1991.

Marie-Christine Gangneux, *Derrière le miroir*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 2-14.

Reto Geiser (a cura di), *Explorations in architecture. Teaching, Design, Research*, Swiss Federal Office of Culture, Birkhäuser, Basel - Boston - Berlin 2008.

Paolo Vincenzo Genovese, *Dalla decostruzione alla cyber architettura e oltre. L'uso del computer nella progettazione degli spazi noneuclidei*, Liguori, Napoli 2006.

Diane Ghirardo (a cura di), *A social Out of Site. Criticism of Architecture*, Bay Press, Seattle, WA 1991.

Diane Ghirardo, *Architecture After Modernism*, Thames & Hudson, Londra 1996.

Benjamin Gianni, *Bad faith and the ambiguities of order*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 315-321.

Denis Goldschmidt, *Dialogues sur les villes. Interview de Michel Butor*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 153, 1970/1971, pp. 4-7.

Denis Goldschmidt, *Dialogues sur les villes. Interview de J.M.G. Le Clezio*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 153, 1970/1971, pp. 7-9.

Jon Goodbun, *The Assassin: The Critical Legacies of Manfredo Tafuri*, Columbia

University, New York, 20-21 April 2006, in «Radical Philosophy», n. 138, 2006, pp. 62-64.

Elisabeth Grosz, *Architecture from the outside: essays on virtual and real space*, MIT Press, Cambridge, MA 2001.

Elisabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York, NY 2008.

Miriam Gusevich, *Some elliptical remarks on architectural criticism and the autonomous object*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 211-218.

Ernst Gombrich, *Hegel and Art History* in «Architectural Design Profile», “On the Methodology of Architectural History”, nn. 6/7, 1981, pp. 3-9.

Jacques Gubler, *I dispacchi dell'avanguardia*, in «Rassegna», “Architettura nelle riviste d'avanguardia”, n. 12, 1982, pp. 5-11.

Johnatan A. Hale, *Building Ideas*, John Wiley & Sons, Chichester 2000.

Dreu Harrison, *Weak Architecture and Optimism*, testo della conferenza Architecture and Allied Arts, 26 agosto 2010, University of Oregon, Eugene, OR 2010.

Gevork Hartoonian, *Notes On Critical Practice*, in «Architectural Theory Review», n. 1, 2002, pp. 1-14.

Gevork Hartoonian, *Reading Manfredo Tafuri Today*, in «Architectural Theory Review», n. 1, 2003, pp. 17-29.

Gevork Hartoonian, *The Project of Modernity: can Architecture Make it?*, in «Architectural Theory Review», n. 1, 2003, pp. 44-56.

Darryl Hattenaure, *The Rhetoric of Architecture: a Semiotic Approach*, in «Communication Quarterly», n. 1, 1984, pp. 71-77.

Deborah Hauptmann e Warren Neidich (a cura di), *Cognitive Architecture. From Biopolitics to Noopolitics. Architecture & Mind in the Age of Communication and Information*, Delft School of Design, The authors/010 Publishers, Rotterdam 2010.

Michael Hays, *Re-lodging the body, re-naming the field: a feminist re-citing of archite(x)ture*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of*

the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?', Miami 12-15 marzo 1988, pp. 325-330

Michael Hays, *Rebuttal: Theory as a Mediating Practice*, in «Progressive Architecture», n. 11, novembre 1990, pp. 98-99.

Michael Hays, *Architecture Theory, Media, and the Question of Architecture*, in «Assemblage», n. 27, 1995, pp. 41-46.

Michael Hays, *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1998.

Michael Hays, *Architecture's Desire. Reading the late avant-garde*, MIT Press, Cambridge, MA 2010.

Michael Hays, *The Textualization of Architecture, 1978-1986*, testo per la conferenza «Text & Architecture, An International Word & Image Conference», Parigi, 26/28 giugno 2003, University of Paris, 7 Denis-Diderot/College of the Holy Cross, Worcester, MA 2003.

Steven Heller, *De Merz à Émigré et au-delà*, Phaidon, Parigi 2005.

John Shannon Hendrix, *Architecture and psychoanalysis: Peter Eisenman and Jacques Lacan*, Peter Lang Publishing, New York, NY 2006.

Paul Hogben e Stanilaus Fung, *Reading Australian Architectural Journals as Historical Sources*, in «Architectural Theory Review», n. 1, 1997, pp. 15-29.

Hilde Heynen, *Architecture and modernity: a critique*, MIT Press, Cambridge, MA 1999.

Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style*, W.W. Norton & Company, New York/Londra 1932 [ripubblicato nel 1966 e nel 1995].

Glen Hill, *Architectural History Research after Postmodernism*, in «Architectural Theory Review», n. 2, 2000, pp. 72-88.

Paul Hirst, *Foucault and Architecture*, in «AA Files», n. 26, 1993, pp. 52-60.

Ev Horn, *Editor's Introduction: "There are No Media"*, in «Grey Room», n. 29, 2009, pp. 6-13.

Bernard Huet, *La nuit américaine*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, p. V.

- Catherine Ingraham, *Foul weather indications*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 289-293.
- Catherine Ingraham, *Architecture, Lament and Power*, in «Journal of Philosophy and the Visual Arts», s.n., 1992, pp. 10-14.
- Catherine Ingraham, *Hospitality*, in James Graham (a cura di), *2000+Ugencies of Architectural Theory*, GSAPP Columbia 2015. [atti della conferenza del 2014, Buell Center, GSAPP Columbia]
- Fredric Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1972.
- Marc Jarzombek, *Post-Modernist: The Historian's Dilemma*, in «Threshold. Journal of the School of Architecture», The University of Illinois at Chicago, 1988, pp. 88-96.
- Marc Jarzombek, *A Prolegomena to Critical Historiography*, in «Journal of Architectural Education», n. 4, 1999, pp. 197-206.
- Martin Jay, *Downcast Eyes. The denigration of vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, CA 1994.
- Charles Jencks, *Pop-Non Pop 1*, in «Architectural Association Quarterly», n. 1, 1968/69, pp. 48-64 [parte 1].
- Charles Jencks, *Pop-Non Pop 2*, in «Architectural Association Quarterly», n. 2, 1969, pp. 56-74 [parte 2].
- Charles Jencks, *Rhetoric and Architecture*, in «Architectural Association Quarterly», n. 3, 1972, pp. 4-17.
- Charles Jencks, *Semiology and Architecture*, in Charles Jencks, e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, Cresset Press, Londra 1969; edizione italiana: *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari 1974.
- Charles Jencks, e George Baird (a cura di), *Meaning in Architecture*, Barrie and Rockliff, Cresset Press, Londra 1969; edizione italiana: *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari 1974.
- Charles Jencks, *The Rise of Post Modern Architecture*, in «Architectural Associa-

tion Quarterly», n. 4, 1975, p. 2.

Charles Jencks, *Post-Modern History*, in «Architectural Design», n. 1, 1978, pp. 11-26.

Charles Jencks, *Introduction to Section 1*, in Geoffrey Broadbent, Richard Bunt e Charles Jencks (a cura di), *Signs, symbols, and architecture*, Wiley & Sons, New York 1980, pp. 7-10.

Charles Jencks, *The Bigness of Small Magazines*, in «Architectural Design», n. 1, febbraio 2001, pp. 94-95.

Philip Johnson, *Writings*, Oxford University Press, Oxford 1979.

Philip Johnson and Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, NY 1988, catalogo di «Deconstructivist Architecture», al MoMA dal 23 giugno al 30 agosto 1988.

Andrea Kahn, *Representations and Misrepresentations: On Architectural Theory*, in «Journal of Architectural Education», n. 3, 1994, pp. 162-168.

Tarek M. Kazzaz, *A Critique of The Logic of Consumption in Postmodern Architecture: The Museum as a Case Study*, tesi M.A., MIT, 1990.

Carla Keyvanian, *Manfredo Tafuri's Notion of History and its Metodological Sources: From Walter Benjamin to Roland Barthes*, tesi M.A non pubblicata, MIT, 1992.

Roger Kimball, *Booking Architecture: A symposium on architectural publishing at Columbia*, in «Architectural Record», n. 4, 1986, pp. 53-54.

Jeffrey Kipnis (intervista con Mark Wigley), *The architectural displacement of philosophy*, in «Pratt Journal of Architecture», n. 2, 1988, pp. 4-8.

Jeffrey Kipnis e Michael Hays, *Theory used abused: Theory as a mediating practice*, in «Progressive Architecture», n. 11, 1990, pp. 98-100.

Jeffrey Kipnis, *Rebuttal: Theory Used and Abused*, in «Progressive Architecture», n. 11, 1990, pp. 98-100.

Jeffrey Kipnis, */Twisting the separatrix/* in «Assemblage», 1991, n. 14, pp. 30-61.

Jeffrey Kipnis, *In the Manor of Nietzsche*, in «Journal of Philosophy and the Visual Arts», s.n., 1992, pp. 6-9.

Jeffrey Kipnis e Thomas Leeser (a cura di), *Chora L Works*, The Monacelli Press,

New York, NY 1997.

Jeffrey Kipnis, *A question of qualities. Essays in Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 2013.

Rem Koolhaas [sic], *New York la délirante - Delirious New York*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 36-39.

Anatole Kopp, *The Constructivist Achievement*, in «Architectural Association Quarterly», n. 1, 1972, pp. 64-65.

Alexandre Kostka e Irving Wohlfarth, *Nietzsche and "An Architecture of Our Minds"*, The Getty Research Institute Publications and Exhibitions Program, Los Angeles, CA 1999.

Rosalind Krauss, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, MIT Press, Cambridge, MA 1971.

Rosalind Krauss, *Death of the Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*, in «Architecture and Urbanism», n. 112, 1980, p. 207.

Rosalind Krauss, *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA 1986.

Rosalind E. Krauss, *Poststructuralism and the "Paraliterary"*, in «October», n. 41, 1987, pp. 36-40.

Rosalind Krauss, *Perpetual Inventory*, MIT Press, Cambridge, MA 2010.

Julia Kristeva, *Semiotiche: ricerche per una semioanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978.

Donald Kunze, *Prolegomena to any future Dog Architecture*, in «The Fifth Column magazine», n. 3, 1989, pp. 26-29.

Aren Emre Kurtgözü, *Putting Genealogy into Perspective: for a Genealogical Critique of Design and Designers*, tesi di dottorato non pubblicata, Bilkent University, 2001.

Sanford Kwinter, *Kaddish (for an architecture not born), Peter Eisenman's Giuseppe Terragni*, Bookforum, n. 4, inverno 2003, pp. 13-16.

Sanford Kwinter, *Concepts: The Architecture of Hope*, in «Harvard Design Magazine», n. 19, 2003, pp. 35-39.

- Nadir Lahiji (a cura di), *The Missed Encounter of Radical Philosophy with Architecture*, Bloomsbury Publishing, Londra/New York, NY 2014.
- Nana D. Last, *Images of Entanglement: Wittgensteinian Spatial Practices between Architecture and Philosophy*, tesi di dottorato non pubblicata, MIT, 1999.
- Sylvia Lavin, *Essay: The Uses and Abuses of Theory*, in «Progressive Architecture», n. 8, 1990, pp.113-117.
- Frederike Lausch, *Folding in graphic design. The Incorporation of 'Folding' in Printed Publications on Architecture*, atti del convegno «The site of Discourse», Lisbon, maggio 2015.
- Frederike Lausch, *Changing the Architectonic of Philosophy. Rajchman's Interest in Folded Architecture*, atti del convegno «Philosophy & Architecture», Lisbona dal 4 al 6 novembre 2015.
- Sylvia Lavin, *The uses and abuses of theory*, in «Progressive Architecture», n. 8, 1990, pp. 113-114, 179.
- Sylvia Lavin, *Theory into History; Or, the Will to Anthology*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 3, 1999, pp. 494-499.
- Andrew Leach, *Death in Venice: Tafuri's Life in the Project*, in «Architectural Theory Review», n. 1, 2003, pp. 30-43.
- Andrew Leach, *Choosing History*, A & S Books, Gent 2007.
- Jorge León, *Contra-Foucault: Interdisciplinarietà y posición estructural del intelectual en el sistema según Manfredo Tafuri*, atti del convegno «Undécimo Congreso Internacional sobre Nuevas Tendencias en Humanidades», Universidad de Eötvös Loránd, Budapest, dal 19 al 21 giugno 2013.
- Kevin Lippert, *Publisher's Preface*, in «Oppositions Reader», Princeton Architectural Press, New York, NY 1998, p. VIII.
- Hélène Lipstadt and Harvey Mendelsohn, *Philosophy, History, and Autobiography: Manfredo Tafuri and the "Unsurpassed Lesson" of Le Corbusier*, in «Assemblage», n. 22, 1993, pp. 58-103 .
- Hélène Lipstadt, *Pour une histoire sociale de la presse architecturale: la Revue générale de l'architecture et César Daly (1840-1888)*, tesi di dottorato non pubblicata, École des hautes études en sciences sociales, Parigi 1980.
- Tomàs Llorens, *Manfredo Tafuri: Neo-Avant-Garde and History*, in «Architectural Design» nn. 6/7, 1981, pp. 83-95.

- Patrizia Lombardo, *Architecture as an object of thought*, in «Threshold, Journal of the School of Architecture», The University of Illinois at Chicago, vol. IV, 1988, pp. 82-87.
- Sylvère Lotinger (a cura di), *Semiotex(e) 3(2): 'Schizo-Culture'*, in *Semiotex(e)*, New York, NY 1978.
- Sylvère Lotinger e David Morris (a cura di), *Schizo-Culture: The Event, The Book, Semiotex(e)*, New York, NY 2014.
- Timothy Love, *Kit-of-Parts Conceptualism*, in «Harvard Design Magazine», n. 19, 2003, pp. 40-47.
- Jean-Francois Lyotard, Thierry Caput et al., *Les Immatériaux*, catalogo della mostra tenuta al *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* di Parigi dal 28 marzo al 15 luglio.
- Rodolfo Machado, *L'architecture masquée*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 79-80 [Façade Mask House – Mascara 1972].
- Rodolfo Machado e Jorge Silvetti, *Fountain House*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186 1976, pp. 81-82.
- John Macarthur, *Experiencing Absence: Eisenman and Derrida, Benjamin and Schwitters*, in John Macarthur (a cura di), *Knowledge and/or/of Experience*, Institute of Modern Art, Brisbane, 1993, pp. 99-123.
- Richard Macksey e Eugenio Donato (a cura di), *The Structural Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, MD 1970.
- Altino João Magalhães Rocha, *Architecture Theory 1960-1980. Emergence of a Computational Perspective*, tesi di dottorato non pubblicata, MIT, 2004.
- Vittorio Magnano Lampugnani (a cura di), *L'avventura delle idee nell'architettura 1750-1980* (XVII Triennale di Milano), Electa Editrice, Milano 1985.
- Tomàs Maldonado, *La speranza progettuale*, Einaudi, Torino 1971.
- Matteo Mandarini, *Beyond Nihilism: Notes Towards a Critique of Left-Heideggerianism in Italian Philosophy of the 1970s*, in «The Journal of Natural and Social Philosophy», n. 1, 2009, pp. 37-56.
- Caroline Maniaque, *Go West! Des architectes au pays de la contre-culture*, Éditions Parenthèses, Marsiglia 2014.

- Dennis Alan Mann, *Architecture, Aesthetics and Pluralism: Theories of Taste as a Determinant of Architectural*, in «Standards Journal of Popular Culture», n. 4, 1980, pp. 701-719.
- Andrea Mariotti, *Gramsci e l'architettura e altri scritti*, Dedalo, Bari 1978.
- James Marston Fitch, *Architectural Criticism: Trapped in Its Own Metaphysics*, in «Journal of Architectural Education», n. 4, 1976, pp. 2-3.
- Louis Martin, *Architectural theory after 1968: analysis of the works of Rem Koolhaas and Bernard Tschumi*, tesi M.S. non pubblicata, Massachusetts Institute of Technology, Dept. of Architecture, Cambridge, MA 1988.
- Louis Martin, *Transpositions: On the Intellectual Origins of Tschumi's Architectural Theory*, in «Assemblage», n. 11, 1990, pp. 23-37.
- Louis Martin, *The Search for a Theory in Architecture: Anglo-American Debates, 1957-1976*, tesi di dottorato non pubblicata, Princeton University, 2002.
- Manuel J. Martín Hernández, *La tipología en arquitectura*, tesi di dottorato non pubblicata, Universidad de Las Palmas De Gran Canaria, 1984.
- Reinhold Martin, *On Theory. Critical of What? Toward a Utopian Realism*, in «Harvard Design Magazine», n. 22, 2005, pp. 104-109.
- Reinhold Martin, *Utopia's Ghost. Architecture and Postmodernism, again*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2010.
- Jean-Philippe Mathy, *Extrême-Occident. French Intellectuals and America*, The University of Chicago Press, Chicago, IL 1993.
- Robert Maxwell, *Tafuri/Culot/Krier: The Role of Ideology*, in «Architectural Design» n. 3, 1977, p. 187.
- Malcom McEwen, *The Crisis in Architecture*, RIBA Publications, Londra 1974.
- Ana Miljački (a cura di), *Under the Influence*, SA+P Press, Cambridge, MA 2014.
- Jacques-Alain Miller (traduzione di Richard Miller), *Jeremy Bentham's Panopticon Device*, in «October», n. 41, 1987, pp. 3-29.
- Andrea Mirabile, *Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, LED Edizioni, Milano 2006.
- William Mitchell, *The logic of Architecture. Design, computation, and cognition*, MIT Press, Cambridge, MA 1990.

- Felice Mometti, *Una storia (simpatetica) del postmodernismo architettonico*, in «il Manifesto», 09.01.2015.
- Felice Mometti, *Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica*, in «Scienza & politica», n. 47, 2012, pp. 107-133.
- Luca Monica (a cura di), *La critica operativa e l'architettura*, Edizioni Unicopli, Milano 2002.
- Guido Montanari e Andrea jr. Bruno, *Architettura e città nel Novecento. I movimenti e i protagonisti*, Carocci, Roma 2009.
- Stefan Morawski, *Marxist Historicism and the Philosophy of Art*, in «Architectural Design Profile», "On the Methodology of Architectural History", nn. 6/7, 1981, pp. 61-67.
- Charles Moore, *Architettura e luogo. Intervista di Claudio d'Amato e Vincenzo Berti*, in «Controspazio», n. 1, 1975, pp. 2-23.
- Vladimir Markuzov, *An Attempt to Redefine the "Language of Architecture" in terms of Semantics*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1972, pp. 41-48.
- Paolo Morachiello e George Teyssot (a cura di), *Le macchine imperfette*, Officina Edizioni, Roma 1980.
- Paolo Morachiello e George Teyssot, *Nascita delle città di Stato*, Officina Edizioni, Roma 1983.
- Jan Mukarovsky, *Zum Problem der Funktionen in der Architektur*, in «Zeitschrift für Semiotik», n. 5, 1981, pp. 217-228.
- Giorgio Muratore, *Oppositions: a journal for ideas and criticism in architecture*, in «Controspazio», n. 1, 1975, p. 70.
- Winfried Nerdinger, *From Bauhaus to Harvard: Walter Gropius and the Use of History*, in Gwendolyn Wright e Janet Parks *The History of History in American School of Architecture 1865-1975*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1996, pp. 89-98.
- Christian Norberg-Schulz, *Less or More?*, in «Architectural Review», n. 854, aprile 1968, pp. 257-258.
- Christian Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, MIT Press, Cambridge, MA 1965.

- Christian Norberg-Schulz, *The Phenomenon of Place*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1976, pp. 3-10.
- Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano*, Sonzogno, Milano 1927.
- Christopher Norris, *Deconstruction, Post-modernity and the Visual arts*, in Christopher Norris e Andrew Benjamin (a cura di), *What is deconstruction?*, Academy Editions, Londra 1988, pp. 7-32.
- James P. O'Brien, *Possibilities for Architectural Production under Capitalism*, tesi di dottorato non pubblicata, MIT 2007.
- Joan Ockman (a cura di), *Architecture Criticism Ideology*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1985.
- Joan Ockman, *Resurrecting the Avant-Garde: The History and Program of Oppositions*, in Beatriz Colomina, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1988, pp. 180-199.
- Joan Ockman, *Reinventing Jefim Golyscheff: Lives of a Minor Modernist*, in «Assemblage», n. 11, 1990, pp. 70-106.
- Joan Ockman, *Venezia e New York*, in «Casabella» nn. 619/620, 1995, pp. 56-71.
- Carlo Olmo (in dialogo con Gianni Vattimo), *Philosophy of the City*, in «Eupalino», n. 6, 1986, pp. 2-5 [*Dialoghi tra Carlo Olmo e Gianni Vattimo*, dagli atti della conferenza *Progetto e legittimazione*, tenuta il 6 giugno 1985 presso il Centro Culturale Polifunzionale di Bra].
- Carlo Olmo, *Revue. La Perception du changement*, in Jacques Lucan (a cura di), *Le Corbusier une encyclopédie*, Centre Georges Pompidou, Parigi 1987, pp. 344-349.
- Carlo Olmo, *Across the Text: The Writings of Aldo Rossi*, in «Assemblage», n. 5, 1988, pp. 91-121.
- Carlo Olmo, *Architettura internazionale, ricerca storica e critica operativa*, in «Zodiac», n.s., n. 18, 1997, pp. 86-89.
- Carlo Olmo, *Tra impegno e racconto: una generazione di storici al lavoro*, in «Zodiac», n.s., n. 21, 1999, pp. 14-33.
- Carlo Olmo, *Il disagio dell'elaborazione di fronte ad un'architettura* in Id. «Architettura e storia. Paradigmi della discontinuità», Donzelli, Roma 2013.
- Andrea Oppenheimer Dean, *Seventy-five Turbulent Years of American Architectu-*

- re as Recorder in the Professional Press*, in «Architecture. The AIA Journal», n. 12, 1987, pp. 73-103.
- Jorge Otero-Pailos, *Architecture's Historical Turn. Phenomenology and the Rise of Postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2010.
- Craig Owens, *Philip Johnson: History, Genealogy, Historicism*, in «Philip Johnson: Processes. The Glass House, 1949 and The AT&T Corporate Headquarters, 1978», Catalogue 9, IAUS Exhibitions Catalogue, New York, NY 1978, pp. 3-11.
- Giorgio Pani, *Le riviste della sinistra minoritaria: «Contropiano»*, in «L'Amigdala», nn. 8-9, 1969, pp. 17-24.
- Enrique Paniagua Arís, *La arquitectura y su significación pragmática y tectónica*, in «Signa», n. 22, 2013, pp. 521-548.
- Giangiorgio Pasqualotto, *Avanguardia e tecnologia: Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Officina Edizioni, Roma 1971.
- Thomas Patin, *From Deep Structure to an Architecture in Suspance: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, in «Journal of Architectural Education», n. 2, 1993, pp. 88-100.
- Thomas G. Pavel, *The Feud of Language: A History of Structuralist Thought*, Blackwell, Oxford 1989.
- Véronique Patteuw, *Architecture, Writing and Criticism in the 1960s and 1970s, the little magazine as agent provocateur*, in «Architectural Theory Review», n. 3, 2010, pp. 281-297.
- Federica Pau, *Oltre il formalismo. Colin Rowe e la riflessione sull'architettura moderna*, in «Forma. Revista d'humanitats», n. 6, 2012, pp. 62-82.
- Federica Pau, *Trasparenza letteraria e trasparenza fenomenica. Note sulla teoria roweiana e slutzkyana*, in «Bloom», n. 13, 2012, pp. 27-31.
- Daniel Payot, *Savoirs et Singularités*, in «Cahier du CCI», numero speciale “Mesure pour mesure, architecture et philosophie”, 1987, pp. 15-17.
- Stephen Perrella, *Riviste nell'editoria americana*, in «Casabella», nn. 586-587, 1992, pp. 101-103.
- Daniel Payot, «Le philosophe et l'architecte, sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture», Aubier, Parigi 1982.

- Daniel Payot, *Le jugement de l'architecture*, in «Le Portique: Revue de philosophie et de sciences humaines», n. 3, 1999, pp. 1-11.
- M. Jana Pereau, Molly McCormick, Julius M. Gribou, *Lipoleum: or, the subversion of rhetoric*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 233-238.
- Benoît Peeters, *Derrida. A biography*, Polity Press, Cambridge 2012.
- Emanuel Petit, *Irony or, the self-critical opacity of postmodern Architecture*, Yale University Press, New Haven, CT 2013.
- Vassiliki Petridou e Elias Constantopoulos, *On the Representation of Contemporary Greek Architecture*, in Frédéric Pousin (a cura di), *Figures de la ville et construction des savoirs: architecture, urbanisme, géographie*, CNRS Editions, Parigi 2005, pp. 108-116.
- Andrzej Pinno, *Between the ends and the means of architecture*, in Ronald Filson e Tim McGinty (a cura di), *Proceedings of the 76th Annual Meeting of the Association of Collegiate Schools of Architecture 'Who designs America?'*, Miami 12-15 marzo 1988, pp. 225-229.
- Andrzej Piotrowsky e Julia Williams Robinson (a cura di), *The discipline of Architecture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2001.
- Ieme van der Poel, Sophie Bertho e Ton Hoenselaars (a cura di), *Traveling theory. France and United States*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, NJ 1999.
- Demetri Porphyrios, *Heterotopia: A study in the ordering sensibility of the work of Alvar Aalto*, in «Architectural Monograph 4: Alvar Aalto», Londra 1979, pp. 8-19.
- Demetri Porphyrios (guest editor), *Introduction*, in «Architectural Design Profile», “On the Methodology of Architectural History”, nn. 6/7, 1981, p. 2.
- Demetri Porphyrios (guest editor), *Notes on a Method*, in «Architectural Design Profile», “On the Methodology of Architectural History”, nn. 6/7, 1981, pp. 96-105.
- Donald Preziosi, *The Semiotics of the Built Environment*, Indiana University Press, Bloomington, IN 1979.
- Constantinos V. Proimos, *Architecture: a self referential sign or a way of*

- thought? Peter Eisenman's encounter with Jacques Derrida*, in «SAJAH», n. 1, 2009, pp. 104-115.
- Malcolm Quantrill, *Reinventing Reality: Reconstructing Architecture*, in «Journal of Architectural Education», n. 1, 1989, pp. 45-50.
- Franco Raggi, *Gli anni del Contro*, in «Rassegna», “Architettura nelle riviste d'avanguardia”, n. 12, 1982, pp. 41-88.
- Franco Raggi (a cura di), *Europa/America. Architetture urbane, alternative suburbane*, Edizioni La Biennale, Venezia 1978 [in particolare si veda il testo del dibattito «Quale Movimento Moderno», svoltosi al Palazzo del Cinema del Lido di Venezia il 1 agosto 1976, pp. 174-182].
- John Rajchman, *Constructions*, MIT Press, Cambridge, MA 1998.
- John Rajchman, *What's New in Architecture*, in «Journal of Philosophy and the Visual Arts, “Philosophy and Architecture”», n. 2, 1990, pp. 33-37.
- John Rajchman, *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*, in «Tate Papers», n. 12, 2009.
- Jean-Paul Rayon, Parigi: *La Villette. La macchina da/per riciclare*, in «Lotus International», n. 13, 1976, pp. 102-105.
- Jean-Paul Rayon, Parigi: *La Villette. Riciclaggio e concorso d'idee*, in «Lotus International», n. 13, 1976, p. 114.
- Franco Rella, *Testo analitico e analisi testuale* in Id., *La materialità del testo. Ricerca interdisciplinare sulle pratiche significanti*, Bertani Editore, Verona 1977, pp. 11-24.
- Franco Rella, *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Garzanti, Milano 2011.
- Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser e Mark Dorrian (a cura di), *Critical Architecture*, Routledge, Londra 2007.
- Ernesto Ramon Rispoli, *Ponti sull'Atlantico. L'Institute for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*, Quodlibet, Macerata 2012.
- Claudio Roseti, *La decostruzione e il decostruttivismo, Pensiero e forma dell'architettura*, Gangemi Editore, Roma 1997.
- Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, in «Architectural Review», n. 101, 1947, pp. 101-104.

- Joseph Rykwert, *The Idea of a Town*, in «Forum», n. 3, 1963; poi in *The Idea of a Town: The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy, and The Ancient World*, Princeton University Press, Cambridge, MA 1988; edizione italiana: *L'idea di città. Antropologia della forma urbana nel mondo antico*, Einaudi, Torino 1981.
- Joseph Rykwert, *Book Review: Complexity and Contradictions in Architecture*, in «Domus», n. 453, 1967, p. 23.
- Joseph Rykwert, *La XV Triennale*, in «Domus», n. 530, 1974, pp. 1-21, ristampato in Joseph Rykwert, *Ornament is No Crime*, in «Studio International», n. 977, 1975, pp. 91-97.
- Joseph Rykwert, *The Necessity of Artifice*, Rizzoli International, New York, NY 1982, pp. 74-78.
- Joseph Rykwert, *La posizione seduta. Una questione di metodo*, in Charles Jencks, e George Baird (a cura di), *Il significato in architettura*, Dedalo, Bari 1974, pp. 276-289.
- Moshe Safdie, *Changing editorial policy in American Architectural Periodicals (1890-1940)*, in «Royal Architectural Institute of Canada RAIC Journal», n. 8, 1959, pp. 275-276.
- Antonino Saggio, *Peter Eisenman. Trivellazioni nel futuro*, Testo & Immagine, Torino 1996.
- Maria Luisa Scalvini, *Simbolo e significato nello spazio architettonico*, in «Casabella», n. 328, 1968, pp. 42-47.
- Maria Luisa Scalvini, *L'architettura come semiotica connotativa*, Bompiani, Milano 1975.
- Giovanni Scibilia, “*Eisenman, Derrida e i limiti dell'architettura*”, in Monica Zappelli (a cura di), *Seminari di cultura tecnologica della progettazione*, CittaStudi, Milano 1993, pp. 93-108.
- Leon van Schaik, Shane Murray e Michael Markam, *Interview: Diana Agrest and Mario Gandelsonas*, in «Transition», nn. 36-37, 1991, pp. 115-126.
- Mildred Schmertz, *Theme and variation. The Gramercy Park Condominium Building*, in «Architectural Record», n. 4, 1985, pp. 124-129.
- Mitchell Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, MA 1995.

- Mitchell Schwarzer, *History and Theory in Architectural Periodicals. Assembling Oppositions*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 58, 1999, pp. 342-348.
- Felicity D. Scott, *Architecture or Techno-Utopia Politics after Modernism*, MIT Press, 2007. [in particolare il Cap. 2, dedicato al n. 186/1976 'New York in White and Gray' di L'Architecture d'aujourd'hui]
- Massimo Scolari, *Avanguardia e nuova architettura*, in Aldo Rossi, Massimo Scolari et al., *Architettura razionale*, XV Triennale, Franco Angeli, Milano 1973.
- Ari Seligmann, *(M)ANY Disciplinary Approaches*, in «Architecture and Culture», nn. 1-2, 2013, pp. 69-96.
- Cesare Segre (a cura di), *Strutturalismo e critica*, il Saggiatore, Milano 1985.
- Francesco Semerani, *John Hejduk. Dalla forma alla figura all'archetipo*, tesi di dottorato non pubblicata, Università degli studi di Trieste, 2008.
- Dennis Sharp, *Comment, The Editor*, in «Architectural Association Quarterly», n. 7, 1975, p. 2.
- Daniel Sherer, *L'architettura nel labirinto. Teoria e critica negli Stati Uniti: "Oppositions", "Assemblage", "Any" (1983-1999)*, in «Zodiac», n. 20 n.s., 1999, pp. 21-35.
- Henryk Skolimowsky, *Space in Architecture: a Phenomenological Analysis*, in «Architectural Association Quarterly», nn. 2-3, 1969, pp. 63-65.
- Michael Snodin e John Styles, *Reviews*, in «Journal of Design History», n. 1, 1993, pp. 115-117.
- Robert Somol (a cura di), *Autonomy and Ideology. Positioning an Avant-Garde in America*, The Monacelli Press, New York, NY 1997.
- Michael Sorkin, *Robert Venturi and the Function of Architecture at the present time*, in «Architectural Association Quarterly», n. 2, 1974, pp. 31-35.
- Michael Sorkin, *Down with False Messiahs*, in «Architectural Association Quarterly», n. 4, 1972, pp. 26-29.
- Michael Sorkin, *Exquisite Corpse: Writing on Buildings*, Verso, Londra/New York, NY 1991.
- Ignasi de Sola Morales, *Weak Architecture* in Id. *Differences: Topographies of*

Contemporary Architecture, MIT Press, Cambridge, MA 1996.

Alexis Sornin, Hélène Jannièrè, France Vanlaethem (a cura di), *Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970: Fragments d'histoire événementielle, intellectuelle, matérielle / Architectural Periodicals in the 1960s and 1970s: Towards a Factual, Intellectual and Material History*, IRHA, Montréal 2008.

Andrew Peter Steen, *The figures of Charles Jencks, "Semiology and Architecture"*, tesi di dottorato non pubblicata, The University of Queensland, School of Architecture, 2015.

Suzanne Stephens, *Assessing the State of Architectural Criticism in Today's Press*, in «Architectural Record», n. 3, 1998, pp. 64-69 e p. 194.

Suzanne Stephens, *Architecture criticism in a Historical Context: the case of Herbert Croly*, in Elisabeth Blair MacDougall (a cura di) *The Architectural Historian in America*, National Gallery of Art, Washington, DC 1990.

Suzanne Stephens, *When Worlds Collide: Theory and Practice*, in «Oculus. An eye on New York Architecture», n. 3, 1990, pp. 6-10.

Ralph Stern, *Oppositions Revisited - The Oppositions Reader*, in «Kritische Berichte», n. 3, 1999, pp. 65-72.

Robert Stern, *Yale 1950-1965*, in «Oppositions», n. 4, 1974, pp. 35-62.

Robert Stern, *Gray Architecture: Quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, in «L'architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, p. 83; traduzione inglese: *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy* in K. Michael Hays, *Architecture Theory since 1968*, MIT Press, Cambridge, MA 1998, pp. 242-245.

Robert Stern, *Gray Architecture: quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, p. 83.

Robert Stern, *New York 1960. Architecture and Urbanism between the second World War and the Bicentennial*, The Monacelli Press, New York, NY 1995.

Robert Stern, *Oppositions Revisited - The Oppositions Reader*, in «Critische Berichte», 1999, 3, pp. 65-72.

Colin St. John Wilson, *Letter to an American Student*, in «Program, the Journal of the School of Architecture», Columbia University, n. 3, 1964, pp. 72-74, scritta in risposta al simposio *The Decade 1929-1939* tenuto a Columbia

- University. La lettera allo studente verrà pubblicata con la «Letter to Architect-Teacher», datata 1 agosto 1981, in the «Journal of Architectural Education», n. 35,1981, pp. 9-10; entrambe saranno poi incluse in Id., *Architectural Reflections: Studies in the Philosophy and Practice of Architecture*, Butterworth Architecture, Oxford 1992, pp. 174-81.
- Teresa Stoppani, *Unfinished Business, The historical project after Manfredo Tafuri*, in Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser e Mark Dorrian (a cura di), *Critical Architecture*, Routledge, Londra 2007, pp. 21-30.
- Miško Šuvaković, *Architecture and philosophy relations, potentialities and critical points*, in «SAJ», n. 4, 2012, pp. 160-175.
- Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma/Bari 1968.
- Manfredo Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in «Contropiano», n. 1, 1969, pp. 31-80.
- Manfredo Tafuri, *Die Aussage der Architektur: Werk-Umfrage über Architektur und Semiotik, Teil 3*, in «Werk», n. 58, 1971, pp. 682-692.
- Manfredo Tafuri, *Design and Technological Utopia, in Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, Emilio Ambasz (a cura di), The Museum of Modern Art, New York, NY 1972, pp. 388-404.
- Manfredo Tafuri, *L'architecture dans le boudoir: the language of criticism and the criticism of language*, in «Oppositions», n. 3, 1974, pp. 37-62. Poi in Id., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980.
- Manfredo Tafuri, *Problèmes de méthode dans l'histoire de l'architecture*, in Jean-Paul Lesterlin, *Histoires et théories de l'architecture* (tradotto da Marie Thérèse Hamard-Giacomoni e George Teyssot), L'institut de l'environnement, Parigi 1975, pp. 37-42.
- Manfredo Tafuri, *Les cendres de Jefferson*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. 53-72. Poi in Id., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980.
- Manfredo Tafuri, *European Graffiti: Five x Five = Twenty-Five*, in «Oppositions», n. 5, 1976, pp. 35-74.
- Manfredo Tafuri, *The Watercolors of Massimo Scolari*, in *Massimo Scolari: Architecture Between Memory and Hope*, Catalogue 1, IAUS Exhibitions Catalogue, New York, NY 1976, pp. 2-15.

- Manfredo Tafuri, *Ceci n'est pas une ville*, in «Lotus International», n. 13, 1976, pp. 10-13.
- Manfredo Tafuri, *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*, in «Lotus International», 1978, n. 20, pp. 5-31.
- Manfredo Tafuri, *The Historical Project*, in «Oppositions», n. 176, 1979, pp. 55-75.
- Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980.
- Manfredo Tafuri, *Les bijoux indiscrets*, in *Five Architects*, N.Y., Officina Edizioni, Roma 1981, pp. 7-33.
- Manfredo Tafuri, *The Uncertainties of Formalism: Viktor Šlovskij and the Denu-
ding of Art*, in «Architectural Design Profile», “On the Methodology of
Architectural History”, nn. 6/7, 1981, pp. 73-77.
- Manfredo Tafuri, *La soglia e il programma*, in «Casabella», n. 523, 1986, pp. 42-43.
- Ed Taverne, *On Architectural Magazines*, in «Archis», n. 4, 1995, pp. 22-26.
- Brian Brace Taylor (a cura di), *Dossier: New York in White and Gray*, in «Archi-
tecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, p. 1.
- Brian Brace Taylor, *Self Service Skyline*, in «Architecture d'aujourd'hui», n. 186,
1976, pp. 42-46.
- Brian Brace Taylor, *Les mystères de Chicago ou l'histoire mystifiée*, in «Archi-
tecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, pp. XXII-XXIII.
- Brian Brace Taylor, *Construction dérisoire ou décontraction sérieuse*, in «Archi-
tecture d'aujourd'hui», n. 186, 1976, p. XXIV.
- Georges Teysot, *Loos, Kraus et Wittgenstein*, in «Architecture d'aujourd'hui»,
n. 186, 1976, pp. XI-XIII.
- Georges Teysot, *Neoclassic and 'Autonomous' Architecture: the Formalist Emil
Kaufmann*, in «Architectural Design Profile», “On the Methodology of
Architectural History”, nn. 6/7, 1981, pp. 25-29.
- Maria Topolcanskà, *Identity Game: Czecj and Slovak Architecture Magazines as
Travelogues*, in «Architectural Design», n. 3, 2006, pp. 26-33.
- Bernard Tschumi, *Question of space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Ar-*

- chitectural Paradox*), in «Studio International», n. 977, 1975, pp. 136-142.
- Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, Londra 1981.
- Bernard Tschumi, *De-, Dis-, Ex-*, in Barbara Kruger e Phil Mariani, *Remaking History*, Bay Press, Seattle, WA 1989, pp. 259-267.
- Bernard Tschumi, *Event-cities*, MIT Press, Cambridge, MA 1994.
- Bernard Tschumi, *Architecture and disjunction*, MIT Press, Cambridge, MA 1996.
- Bernard Tschumi e Irene Cheng (a cura di), *The State of Architectuer at the Beginning of the 21st Century*, The Monacelli Press/Columbia Books of Architecture, New York, NY 2003.
- Gülru Mutlu Tunca, *Doubling: Italy, the New Domestic Landscape as a Historical Project*, tesi di dottorato non pubblicata, Middle East Technical University, 2009.
- Mario Valente, *La critica della tradizione culturale della borghesia come critica dell'ideologia: «Angelus Novus». L'autonomia del 'politico': «Contropiano»*, in Id., *Ideologia e potere. Da "Il Politecnico" a "Contropiano" 1945/1972*, ERI, Torino 1978, pp. 371-386.
- Ieme van der Poel e Sophie Bertho, *Travelling tHeory. France and the United States*, Associated University Press, Cranbury NJ 1999.
- David Van Zanten e Mary Woods, *La presse architecturale aux Etats-Unis, 1870-1910*, in «Revue de l'art», n. 89, 1990, pp. 19-28 [Numero dedicato alle riviste d'architettura].
- Bruno Vayssière, *Quelques notes historiques à la recherche de définitions perdues*, in «AMC. Architecture, Mouvement, Continuité», n. 36, 1975, pp. 6-9, 12-13, 18-19, 22-27.
- Anthony Vidler, *The Texts of Typology*, in *The Work of Diana Agrest and Mario Gandelsonas*, catalogo della mostra, New Haven, CT 1980, pp. 4-5.
- Anthony Vidler, *Refiguring the Place of Architecture*, in *Agrest and Gandelsonas: Works*, Princeton Architectural Press, New York, NY 1995, pp. 6-17.
- Francesco Vitale e Mauro Senatore, *L'avvenire della decostruzione*, il melangolo, Genova 2011.
- Francesco Vitale, *Mitografie. Derrida e la scrittura dello spazio*, Mimesis, Milano/Udine 2012.

- Paul Joseph Walker, *Semiotics and the Discourse of architecture*, tesi di dottorato non pubblicata, University of Auckland, 1987.
- Sven-Olov Wallenstein, *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, The Temple Hoyne Buell Center of Columbia University/Princeton Architectural Press, New York, NY 2009.
- John Whiteman, *Site unscene – Notes on architecture and the concept of fiction*, in «AA Files», n. 12, 1986, pp. 76-84.
- Marc Wigley, *The Translation of Architecture: the Product of Babel*, in «Architectural Design», “Deconstruction III”, n. 87, 1990, pp. 6-13.
- Marc Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press, Cambridge, MA 1993.
- Mark Wigley, *Post-Operative History*, in «ANY: Architecture New York», nn. 25-26, 2000, pp. 47-53.
- Daniel Willis, *Education or Marketing?*, in «Journal of Architectural Education», n. 4, 2003, pp. 65-67.
- Edward Winters, *Aesthetics and Architecture*, Continuum Publishing, Londra 2007.
- Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Warburg and University of London, Londra 1949.
- Peter Wood, *Drawing the Line: a Working Epistemology for the Study of Architectural Drawing*, tesi di dottorato non pubblicata, The University of Auckland, 2002.
- Mary Woods, *The First American Architectural Journals: The Profession's Voice*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», n. 2, 1989, pp. 117-138.
- Arthur Wortmann, *Skala en Assemblage. Consistente reeks en academisch platform*, in «Archis», n. 8, 1992, pp. 23-29.
- Derya Yorgancıoğlu, *Steven Holl: a Translation of Phenomenological Philosophy into the Realm of Architecture*, tesi M.A. non pubblicata, Middle East Technical University 2004.
- Chris Younès e Thierry Paquot (a cura di), *Philosophie, ville et architecture*, La Découverte, Parigi 2002.

Matteo Zambelli, *Tecniche di invenzione in architettura. Gli anni del decostruttivismo*, Marsilio, Padova 2007.

Patricia Zingsheim e Gregory Quick (a cura di), *An Interview with Mario Gandelsonas*, in «Iowa Architect», “The American City: an Architectural Continuum”, n. 5, 1989, pp. 30-33.