

EISENMAN, PETER
LA FINE DEL CLASSICO
E ALTRI SCRITTI
CLUVA EDITRICE
VENEZIA 1987

Indice

Introduzione

Figure nel labirinto. La metamorfosi di una metafora
Franco Rella

Antologia

Post-Funzionalismo

La rappresentazione del dubbio: nel segno del segno

La rappresentazione del limite. Scritto di non-architettura

La città degli scavi artificiali

La futilità degli oggetti. La decomposizione e i processi delle differenze

La fine del Classico. La fine dell'Inizio, la fine della Fine

L'Inizio, la Fine e ancora l'Inizio

Post-fazione

La riconciliazione della figura: la rinuncia alla perfezione
Renato Rizzi

Bibliografia

Il volume ha inizio con un concetto: quello di *Post-Funzionalismo*. Acquisendo le valenze di una liberazione, segna il passo rispetto al Moderno e all'esasperazione della funzione. Due sembrerebbero gli avvenimenti che ne hanno sancito la caduta. Il primo, la Triennale di Milano del 1973 o dell'*Architettura Razionale*, il secondo la mostra del 1975 sull'École des Beaux Arts organizzata al Moma di New York. Tra un ritorno all'architettura come disciplina autonoma e pura ed un ritorno al passato quale contenitore per il futuro, si gioca e si formalizza il prefisso *post*.

Criticando la *funzione*, ci si trova parallelamente sul *programma*, criticando il *formalismo*, si riabilita il *tipo*. Così la questione è sempre la stessa: il paradosso di una "cinquecentesca tradizione umanistica" che attraverso le sue teorie si è trovata continuamente infilata tra la funzione (o il programma) e le questioni formali (o il tipo).

Il Movimento Moderno sembrava poter reggere bene la complessità dei programmi e ancora, alla fine degli anni Sessanta, il "funzionalismo" trovava le proprie ragioni nella tecnologia di Cedric Price e degli Archigram. Tuttavia pur rappresentando una sorta di rottura con il passato pre-industriale, sostiene Eisenman, "piuttosto che un'alternativa, è in realtà niente più che una fase tardiva dell'umanesimo". Così il Movimento Moderno non è stato altro che semplice proseguimento di concetti quali forma e funzione, forma come esito etico della funzione, funzione come esito etico dell'industrializzazione.

Riprendendo un saggio di Mario Grandelonas pubblicato sulla rivista dello IAUS "Oppositions", Eisenman auspica una teorizzazione del modernismo. Il *Post-Funzionalismo* che da titolo a questo saggio, nasce allora "come un atteggiamento che riconosce il Modernismo come una sensibilità nuova e distinta". Il *Post-Funzionalismo*, come nuova teoria dell'architettura, è ciò che trasforma l'equilibrio umanista di forma e funzione in una "relazione dialettica all'interno dell'evoluzione della forma stessa". Così, la forma potrà rimandare a solidi geometrici e platonici ed esserne la loro trasformazione riconoscibile, oppure potrà rimandare alla forma atemporale e decomposta, creando, in una serie di frammenti, segni "senza un significato che dipendano o si riferiscano ad una condizione più elementare". Alla prima tendenza si darà il nome di unità, alla seconda di frammentazione. Entrambe sono l'essenza di questa nuova dialettica. Suggestiscono che la filosofia del Funzionalismo è più culturale che universale. Il Post-Funzionalismo "non fornisce alcuna etichetta per identificare una nuova consapevolezza in architettura", consapevolezza che Peter Eisenman ritiene già ci appartenga.

Ne *Le rappresentazioni del dubbio: nel segno del segno*, Massimo Cacciari afferma che "il segno deve restare segno, deve esprimere la propria rinuncia ad avere valore". Per rendere il concetto di *segno* Eisenman si affida alla prospettiva. La sua introduzione, nel XV secolo, trova maggiori favori in architettura che in pittura, tant'è che le migliori pitture del periodo erano quelle che avevano, per sfondo, l'architettura. Se in pittura la prospettiva permetteva di rappresentare la profondità dello spazio sulla piatezza della superficie, in architettura serviva per rappresentarla in facciata. Illusione *della* realtà nella prima, illusione *sulla* realtà nella seconda così che l'architettura poteva allora rappresentarsi tramite se stessa.

Non essendo solo più una forma della realtà, l'architettura si è portata sul terreno dell'imitazione. Si tratta, però, di imitazione intesa come una legge della natura, dal momento che la prospettiva era "la mediazione tra l'uomo e la natura, tra ciò che egli vede e il modo in cui lo vede". Eppure, per Palladio la prospettiva era già artificiale e non naturale e serviva per "rappresentare un sistema costruito logicamente" che avesse un valore assoluto a prescindere dal suo significato (ecco il rimando al Cacciari della prefazione). Il segno non rimandava ad altro che a se stesso, codice per il suo sistema interno, per il suo disvelamento. La "piattezza" di una facciata palladiana è così l'opposto della piatezza prospettica di una tela: riflessione sull'oggetto e non più sulla natura. Eisenman, si domanda allora, è astrazione privare una colonna del capitello e della propria base? Se così fosse, astratta sarebbe una facciata senza cornicione, modanatura, fregio e frontone. In realtà, per Eisenman, più che di astrazione qui si tratta di un lavoro sulle "condizioni elementari" dell'architettura, dal momento che base, fusto e capitello sono "già" le condizioni naturali, ad esempio, della colonna. L'opera di epurazione è così ciò che diparte dall'oggetto e va all'oggetto stesso, allontanando il soggetto (che recepisce) dall'oggetto (architettonico).

Poiché l'architettura moderna ha sostituito l'assonometria alla prospettiva, si pensava, con questo *escamotage*, di concentrare l'attenzione su un oggetto che rimandasse solo a se stesso. Tuttavia il soggetto era fondamentale nel processo di definizione, nel "recepire" ciò che gli stava davanti. L'oggetto non era allora stato depurato totalmente, portava con sé ancora qualche germe di significato. La soluzione proposta da Eisenman, riallacciando le fila con il modernismo, sta allora nel *modello* capace di mettere in discussione il rapporto osservatore-osservato.

La serie di case realizzate da Peter Eisenman, dalla I, passando per la X alla casa El Even Odd, lavorano sul segno. Le tracce delle travi e delle colonne, nella casa I, non rimandano tanto alla funzione strutturale quanto alla *struttura*, così la casa II è stata pensata proprio come un "modello". Fotografata, si cade nel *dubbio*: realtà o finzione? Nonostante le didascalie delle pubblicazioni traevano in inganno con la scritta "foto del modello della casa II", questa casa era bella che realizzata. La casa IV sembra un modello è lo è effettivamente, solo ad una scala *oversize*. La casa X offre lo spunto per la El Even Odd. Ogni "casa" esplora qualcosa, dal segno (casa I e II) al tempo (casa V e X) alla scala (casa IX).

Eisenman ha scelto di “agire” sulla casa poiché l’abitazione definisce necessariamente il rapporto tra oggetto e soggetto (almeno nella cultura ufficiale). I modelli, secondo Eisenman potrebbero giocare lo scarto, definire il cambiamento, portare alla dissoluzione e allo spaesamento. Se “la casa è per tradizione il luogo della memoria”, allora la perdita di memoria potrà realizzarsi nel significato destabilizzato, arrivando così “alla rivelazione che il soggetto è in dubbio”.

In *Le rappresentazioni del limite. Scritto di non architettura* il limite o i limiti dell’architettura diventano oggetto di studio per la disciplina. Il discorso sui limiti ha, da sempre, agito dal centro verso l’esterno. Così i disegni di Piranesi nel XVIII secolo venivano interpretati come “non costruibili” (o non edifici) perché la regola della prospettiva era contraddetta (consapevolmente). Il limite di una disciplina, sostiene Eisenman, può essere indagato anche cominciando dall’esterno. Partendo dalla *non-architettura*, cioè definendo già qualcosa che non c’è, ci si può spingere fino al suo centro. La non-architettura è tanto intrinseca all’architettura, cioè è necessaria, proprio per quel suo non-essere che presuppone per forza *l’altro*.

I disegni di Daniel Libeskind servono come spunto per la riflessione. Cosa significa “leggere” il disegno? Poiché leggere comporta la presenza di un testo, il disegno-architettura presupporrà un discorso, sarà cioè una non-architettura. Libeskind d’altronde è stato in grado di far “saltare” il testo (la scrittura) rispetto al disegno, in questo modo “noi leggiamo questi disegni come scritture e, quindi, come non-architettura”. Eppure, cosa differenzia il lavoro di Libeskind da un’opera scultorea o da una concreta arte poetica? Il punto è: fino a quando un rifugio è una “casa” e quando è una struttura “architettonica” e non semplicemente un “edificio”? È l’azione di lettura dei disegni di Libeskind a generare la loro architettura. In quanto “segni non architettonici” sembrerebbero rimandare ad un semplice gesto grafico, mentre invece è la loro “architettura” che rende il significato. Tuttavia la condizione di non architettura è più forte di quella architettonica. Questo perché Libeskind nei suoi lavori, e quindi nei suoi disegni, lavora per de-composizione. “La de-composizione” chiarisce Eisenman “è per il disegno quello che la de-costruzione è per la scrittura” intendendo, in questo caso, il processo come elemento fondamentale.

In *La città degli scavi artificiali*, Eisenman affronta il tema della memoria: nostalgica o attiva che dir si voglia “quando una storia finisce” inevitabilmente “comincia”. Scritto in occasione del concorso per l’IBA di Berlino, questo saggio muove le fila proprio dalla città europea che, alla luce del 1983, rappresenterebbe il vuoto di memoria. Dei centri storici saccheggianti, all’inizio del Novecento, dalla “perdita di memoria” del movimento moderno che non recupera e neppure genera teorie se non di sventramenti, la storia, superata la vergogna, viene ripristinata dalla pratica *post-modern* tra grattacieli AT&T e “oggetti feticcio”. Le due azioni nei confronti della storia sarebbero così essenzialmente due: “lasciare tutto com’è” (la rovina?) o ricostruire stilisticamente.

Berlino è un buon esempio per ragionare sul concetto di memoria. Il “nuovo” e la memoria si incontrano in un’intersezione: quella tra il muro di Berlino e la Friedrichstrasse (area del concorso). Ridotta in ruderi dai bombardamenti del 1945 tramite checkpoint Charlie è superata e collegata, esclusa ed inclusa. “Obbliga sia a ricordare che a dimenticare”. Eisenman spiega il suo progetto e il concetto cardine, cioè *l’antimemoria*: “l’antimemoria è diversa dalla memoria sentimentale o nostalgica, poiché essa non richiede né cerca un passato (o un futuro)”. Memoria e antimemoria lavorerebbero insieme per produrre un oggetto “sospeso”, un luogo.

Lavorando sul materiale restante, tra edifici sfregiati e il muro, con un occhio al Piranesi del Campo Marzio e alle “cancellature” scovate da Gilles Deleuze nell’opera pittorica di Francis Bacon, si prepara il terreno: archeologico. Ma con quale strumento scavare? Servirà la griglia di *Mercator*, a-storica, geometrica, neutrale. Uno strumento, dirà Eisenman, per “incidere la tavola della memoria”. Ecco, *la presenza dell’assenza* è la Berlino del XVIII secolo e della successiva “proiezione” verso l’alto, dove il Muro stesso diventa “un monumento all’erosione dell’unità della città e del mondo”.

In *La futilità degli oggetti. La decomposizione e i processi delle differenze* si legge: “la storia non è continua. È fatta di assenze e di presenze”. Proprio l’assenza è il termine chiave per capire il *modus operandi* di Eisenman per cui l’assenza è “la rottura tra una continuità la quale è finita e quella successiva che non è ancora iniziata”.

Nell’architettura del XV secolo, l’antropocentrismo dettava le regole per la figurazione e l’ordine attraverso le teorie di Leon Battista Alberti e gli studi sulla composizione. Eppure nel XVIII e nel XIX secolo il “modo” lascerà il posto allo “scopo” via via fino alla ricaduta nell’oggetto.

Se nel classicismo la forma era ricondotta all’ideale o al naturale, nel modernismo diventerà platonica e astratta. La *composizione* come processo classico, la *trasformazione* come processo modernista, pensano al tempo in maniera differente, in modo statico la prima e progressivo, la seconda. Se nel Classico e quindi nella composizione, si propone di identificare l’ordine naturale o ideale con la realtà materiale, nel processo modernista l’oggetto diventa “ermetico e interiorizzato”.

Alla luce del Post-Moderno, il saggio è del 1984, si può tentare di “tracciare alcuni aspetti di questo negativo della composizione classica”. Il processo *negativo* sarà la decomposizione. Per spiegare il concetto Eisenman si rifà a tre categorie di oggettualità: la categoria *pre-compositiva*, la categoria del *composito*, la categoria della *successione*. Nella categoria pre-compositiva, la struttura viene depurata dall’idea di ordine e si formalizza in una variazione sulla simmetria. Nella seconda categoria, o del composito, gli edifici analizzati sono risultato di una sovrapposizione, le addizioni. L’ultima categoria, quella della successione, ci permette di leggere il susseguirsi, quasi, l’ABAB e non la visione statica cosicché il processo porta proprio alla sua definizione.

Le schematizzazioni operate da Eisenman dimostrano che i fenomeni complessi possono essere interpretati mediante delle semplificazioni. Da qui una lunga disquisizione sulle trasformazioni, composizioni e critiche applicate alla Casa del Fascio così come alla casa Giuliani-Frigerio a Como di Giuseppe Terragni. In un processo non-lineare se l’oggetto classico era legato all’idea di tipo, l’oggetto della decomposizione non si rifarà a questioni tipologiche. L’idea della decomposizione “come negativo del classico” ci permetterà di leggere al meglio l’architettura della Giuliani-Frigerio. Ora il punto di partenze è per un altro ordine. La linearità e l’ordine dell’esperienza lasciano il posto alla causalità a all’inconsapevolezza dell’esperire l’edificio, dentro e fuori. “La decomposizione suppone che le origini, le fini ed il processo stesso, siano esclusivi e complessi piuttosto che stabili, semplici o puri, cioè classici o naturali”. Piuttosto che dall’inizio verso la fine, la decomposizione parte dalla fine per andare verso l’inizio. “In un certo senso è il fare attraverso l’analisi, ma non l’analisi formale classica”.

In *La fine del Classico. La fine dell’Inizio, la fine della Fine* si scoprono le tre *fiction* narrate dall’architettura a partire dal XV secolo. Dal classicismo al neoclassicismo, dal romanticismo attraverso il modernismo e infine al postmodernismo, *rappresentazione, ragione, storia* hanno vestito il ruolo di finzione, cosicché mentre la Rappresentazione andava di pari passo con il significato, la Ragione se la vedeva con la verità e la Storia con il mutamento.

Rappresentazione: poiché prima del Rinascimento il significato risiedeva nella stessa rappresentazione dell’architettura, cioè nell’architettura e nel suo linguaggio, le architetture rinascimentali per poter essere tali dovevano “rappresentarsi” come le precedenti, cioè come quelle che “avevano avuto valore”. Così “il messaggio del passato era usato per verificare il significato del presente” e proprio per questo scollamento e questo sguardo all’indietro che chiedeva l’approvazione la prima *fiction* si è fatta avanti tramite la “simulazione dell’oggetto”.

È a partire dalla fine del XVIII secolo che la ricerca della verità nella storia genera una ricerca della certezza e delle origini. Liberandosi dalla *fiction* della rappresentazione, l’architettura dovrà semplicemente esprimere la propria funzione: *form follows function*. Liberandosi, tramite l’astrazione, dagli orpelli esterni, l’architettura si è allontanata così dalla “rappresentazione”. Tuttavia non è tanto l’astrazione quanto la volontà di rappresentare la realtà stessa (ragionevolmente). È il realismo del Moderno che porta alla seconda *fiction*: la *Ragione*. Dal momento che, nonostante l’astrazione e la

volontà di allontanarsi dalla rappresentazione, il Funzionalismo si rispecchiava anche all'esterno, ci troviamo ingarbugliati nuovamente nella rappresentazione. Ancor di più nello stesso *postmodern*.

La terza *fiction* è quella della *Storia*: nel momento in cui ci si accorge del passato, la promessa di eternità così come lo sguardo imperituro acquistano coscienza di ciò che è stato. "Il tentativo del Classico di recuperare l'eterno, si trasformò paradossalmente in una concezione della Storia come fonte di eternità". Ma poiché il Movimento Moderno la rifiutava, si sostituì l'idea universale di *pertinenza* con l'idea universale di storia. L'analisi del programma insomma, aveva sostituito l'analisi della storia. La pertinenza era quella che guardava allo spirito del proprio tempo e non nel senso di eterno proprio del Classico. Invocando lo *Zeitgeist* o spirito del tempo tentava ironicamente la liberazione dalla storia. Sostiene Eisenman che "per fuggire dalle dipendenze dello *Zeitgeist*, cioè dall'idea che lo scopo di uno stile architettonico sia di rappresentare lo spirito del proprio tempo, è necessario suggerire un'idea alternativa dell'architettura, ma una sua condizione inevitabile, quella di esprimere il proprio tempo". Quello che Eisenman sta tentando di proporre è così "una espansione oltre i limiti presentati dal modello classico per la realizzazione di un'architettura come discorso indipendente, libero da valori esterni (classici o altro): cioè l'intersezione del significato dell'arbitrario e dell'eterno, nell'artificiale". Il non-classico pone invece fine ai valori classici definendo *un'altra* condizione per l'architettura che permetta "di leggere l'architettura come un testo".

Ma quando si è avuta *la fine dell'Inizio*? È possibile, insomma, definire l'inizio del non-classico senza rifarsi ad un'origine storica? Se il classico trovava la propria derivazione nell'ordine divino e naturale, il moderno nel pensiero deduttivo, il non-classico potrebbe trovarla nell'*arbitrarietà*: cioè punti di partenza senza valore. Allora quest'Inizio potrebbe prendere il nome di *innesto*; come quando, inserendo una protesi all'interno di un corpo, non si effettua né un montaggio né "un collage fisico" ma "l'invenzione" che darà origine a nuove possibilità d'azione. Insistendo sull'arbitrarietà, Eisenman si domanda cosa possa essere arbitrario e soprattutto se gli innesti porteranno a fini "diverse da quelle che precedentemente erano considerate cariche di valore".

Ne *La fine della Fine* pensare il superamento della fine, definisce l'idea di progresso e l'idea di una fine "aperta" e senza limiti. La forma architettonica diventa quindi un luogo d'invenzione e certo, ciò presuppone la fine della rappresentazione dell'oggetto come "unico soggetto metaforico in architettura". Ecco l'idea di un'architettura come scrittura opposta ad un'architettura come immagine. Così assume importanza la traccia dell'architettura non tanto per essere letta quanto per suggerire l'idea di una lettura. Di fronte all'architettura si siederà il lettore la cui competenza starà nel "distinguere un senso di conoscenza da un senso di credenza". Se la nuova conoscenza è in fin dei conti la capacità di lettura, "la fine dell'Inizio e la fine della Fine è proporre la fine degli inizi e delle fini di valore per proporre un altro spazio di *invenzione* eterno".

Saggio di chiusura, *L'Inizio, la Fine e ancora l'Inizio* definisce il paradigma del non-lineare. Aprendosi le porte del favore comune, l'antropocentrismo, il naturale e lo storico, hanno relegato in un cantuccio il frammento e l'instabile o *l'altro*, concetti bistrattati dalla cinquecentesca tradizione umanistica. Messi ormai in discussione, l'antropocentrismo così come l'ordine hanno lasciato posto al caos, eppure dotato di leggi, così che l'architettura ha intavolato un *altro* discorso servendosi della *ricorsività, auto-somiglianza e discontinuità*.

Per *ricorsività* intenderemo la semplice ripetizione che tuttavia non sarà un fattore destabilizzante. Per renderlo tale occorrerà invece un altro tipo di ricorsività in cui la ripetizione non sarà "identica" ma "simile". È questa la ricorsività auto-simile che destabilizza perché in grado di produrre una trasformazione delle proprietà (variazione con tema?). Poiché molti processi naturali possono essere intesi come ricorsivi, "la ricorsività auto-simile produce una condizione che può essere chiamata *scaling*". Concetto basilare nel lavoro di Eisenman, lo *scaling* non tratta la scala architettonica così come non concerne neppure la misura. Retaggio dell'antropocentrismo la scala si differenzia da ciò che non ha "nessun valore originario, nessun singolo referente privilegiato". Per chiarificare il concetto Eisenman si affida a quello di presenza. Poiché la sola presenza non può creare discontinuità, per

destabilizzare occorre una situazione o una forma di discontinuità: una potrà essere la memoria, *l'altra*, l'immanenza (presenza dell'assenza).

In questo modo il concetto di *scaling* potrà essere ulteriormente spiegato nell'azione: tre pezzi di vetro colpiti da un sasso, messi uno sopra l'altro (coincidenti e non sovrapposti) rivelano la natura dello *scaling* poiché le crepe di uno, già colpito, interagiscono con *l'altro*. In un'azione che ricorda *Il grande vetro* di Duchamp, il colpo inflitto accidentale e quindi azione "discontinua", la *ricorsività*, la *auto-similarità* e la *discontinuità* diventano le destabilizzanti "per togliere tre delle condizioni stabili del discorso architettonico: programma, luogo e rappresentazione".

Per chiudere, con Peter Eisenman: "qui l'architettura non chiude né unifica ma piuttosto apre e disperde, frammenta e destabilizza, non solo come condizione del proprio essere, ma come esplorazione della propria riverberazione con le mutevoli concezioni di natura e fatica umana".

Peter Eisenman (1932) si laurea in architettura presso la Cornell University di New York nel 1955, dopo di che si specializza con un Master alla Columbia University e infine a Cambridge dove ottiene il suo Ph. Doctorate discutendo la propria tesi nel 1963. Nel 1967 fonda lo IAUS (l'Istituto per l'Architettura e gli Studi Urbanistici) e successivamente la rivista "Oppositions". Legato alle figure di Colin Rowe e Manfredo Tafuri, Peter Eisenman è autore di numerose pubblicazioni, tra le quali ricordiamo *Diagram Diaries* (1999), *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques* (2003) e il più recente *Ten Canonical Buildings 1950-2000* (2008).