Prof. Dr.-Ing. habil. Jörg H. Gleiter, Titolare di Cattedra di Teoria Architettonica, Istituto di Architettura, TU Berlin

Peter Eisenman, o come eliminare ciò che si diventa

Peter Eisenman è l’Icaro dell’architettura post-avanguardista e l’autore di numerosi complessi architettonici controversi e di grande prestigio — come ad esempio il *Memoriale per gli ebrei assassinati d’Europa* a Berlino e la Città della Cultura di Galizia a Santiago de Compostela. “Come eliminare ciò che si è diventati” è la frase che sintetizza nel modo migliore una delle caratteristiche fondamentali della prassi architettonica di Eisenman, ovvero l’eliminazione dell’autore. Nessuno prima di lui si era mai opposto così strenuamente al culto del nome dell’autore e alla fede negli stili individuali, cercando, al contempo, nelle proprie pubblicazioni, di stabilire quella stessa identità di cui aveva in precedenza caldeggiato la distruzione con una serie di segni liberi e fluttuanti. “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books” (Perché Peter Eisenman scrive dei libri così belli)1 è il titolo di un’opera di Jacques Derrida

che indaga sull’autore che non ha una calligrafia; lo stilista che non ha uno stile. Non è un caso che Derrida abbia fatto un collegamento tra Eisenman e un altro autore che sosteneva di avere una “doppia origine, per così dire dal più alto come dal più basso germoglio sulla scala della vita, *décadent* e insieme cominciamento”2. Si tratta di Friedrich Nietzsche, il quale ha concluso il suo gioco di identità e differenza con un cortocircuito intenzionale e intellettuale. La sua opera autobiografica *Ecce Homo* ha come sottotitolo la frase “Come si diventa ciò che si è”. All’incirca nello stesso periodo, durante l’ultimo autunno della sua vita, Nietzsche affermò di essere stato presente due volte al suo funerale “vestito il meno possibile”3. Una volta al funerale del generale italiano il Conte di Robilant, e un’altra a quello dell’architetto Alessandro Antonelli, autore dell’opera architettonica più ambiziosa in Italia di quei tempi, la Mole Antonelliana, e che, come tale, rappresentava per Nietzsche un alter ego.

“The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End” (La fine dello stile Classico: la fine dell’inizio, la fine della fine)4 è il titolo di uno dei vari testi in cui Eisenman spiega che il suo unico interesse non sono gli eccessi; ma è anche disposto a utilizzare come Nietzsche la doppia negazione: “Non mi interessa la bellezza. Mi interessa il terrore”5, affermò nel corso di un’intervista a *Vanity Fair*, nota rivista di moda, quando ancora il terrore era un principio estetico accettabile. Mostrando disprezzo per lo stile individuale nelle arti, Eisenman poneva spesso, durante i dibattiti sull’architettura, la domanda di Michel Foucault “Che cos’è un autore?”. Tuttavia, la morte dell’autore, “la mort de l’auteur”6, teorizzata per la prima volta da Roland Barthes, non rappresentava in sé una fine secondo Eisenman. Era infatti la domanda successiva, “cos’è la critica?”7, a chiarire il ruolo dell’eliminazione dell’autore nell’estetica della negatività nella prassi architettonica di Eisenman, ovvero la dialettica della critica della ragione e dell’epistemologia. In tal senso, la teoria dell’architettura di Eisenman costituisce un importante, seppure controverso, contributo alla filosofia critica dell’architettura.

**Amor intellectualis diaboli** L’eliminazione esemplare che Eisenman opera dell’autore si ritrova in una serie di case che egli progettò negli anni ‘70 e ‘80, le quali, grazie al loro concettualismo radicale e a un grande impatto estetico, hanno suscitato un vivo interesse tra gli architetti, che perfino i classicisti faticavano a celare dietro la loro indignazione pubblica. Nonostante le loro dimensioni relativamente modeste, è impossibile non considerare i progetti delle case di Eisenman delle icone di architettura post-avanguardista, a cominciare dalla House I (1967-68), proseguendo per la House 11a (1978) fino alla Guardiola House (1988); mentre il posto d’onore è riservato alla House VI (1975).

Queste case devono il loro aspetto a processi di progettazione quasi automatici e formali. Esse derivano tutte essenzialmente dalla stessa forma cuboidale, con qualche minima variazione, e sono oggetto dei più semplici processi di decomposizione, vale a dire sezionamenti, separazioni, sottrazioni e altre modalità di trasformazione. La distruzione dell’autore nell’architettura significava d’ora in poi che nulla poteva più essere dato per scontato; e questo è stato uno shock per molti. Inoltre con l’inizio della serializzazione e della processualizzazione, l’architettura sembrava aver ceduto a un automatismo senz’anima. Quei disegni non erano solamente accompagnati da pagine di protocolli tediosi8, ma anche da sequenze apparentemente infinite di diagrammi che miravano unicamente a dimostrare il rigore logico dei processi per cui il progetto architettonico, non contaminato dalla sensibilità individuale, era esclusivamente legato alla propria sintassi, vale a dire una grammatica dei segni e, quindi, a una pura *testualità*.

Tuttavia, interpretare la scomparsa dell’autore solo come un gioco ironico e intellettuale tra l’autore e l’opera, o come una storiella superficiale con tanto di parodia o camuffamento, vorrebbe dire fraintendere le intenzioni di Eisenman. Al contrario, la scomparsa dell’autore è uno dei capisaldi della dialettica di Eisenman della critica della ragione e dell’epistemologia, o in altre parole, dell’

*amor intellectualis diaboli* di Eisenman*.* Secondo Theodor W. Adorno e Max Horkheimer questo include “la gioia di sconfiggere la civiltà con le proprie armi.”9 Solamente la sua critica della ragione e la sua prassi epistemologica collocano Eisenman nella storia culturale del Novecento, equidistante dall’avanguardia Modernista, dal Postmodernismo e dal Decostruttivismo, ma soprattutto dall’estetica della complementarità di Jacques Derrida. L’estetica sperimentale di Eisenman non è né un trionfo utopico-avanguardista sulla ragione dominante, né, in senso poststrutturalista, una degradazione sovversiva della ragione: sono “un esempio di una critica della ragione fondata sull’esperienza.”10

**Critica ed estasi** Quella sintonia che Eisenman provava nei confronti dell’intelligenza culminò nel suo “Notes on Conceptual Architecture” (Note sull’architettura concettuale) del 1970. Questi consistono in quattro pagine di sole quindici note a piè di pagina senza il testo.

Con il suo tipico vigore intellettuale, Eisenman ha ridotto la sua paternità a una serie di riferimenti ad articoli di giornale e libri sull’argomento del minimalismo estetico e dell’arte concettuale. Tuttavia, il tentativo stesso di eliminare l’irrazionalismo insito nell’essere autori e il concomitante stretto legame tra un’opera e il suo autore, è diventato, per la pura indicicità dei segni, un nuovo ermetismo. Volendo evitare qualunque forma di impatto estetico fin dall’inizio della sua carriera, Eisenman sembrava collocarsi nel vicolo cieco dell’arte concettuale autonoma. Il nichilismo adottato in “Notes on Conceptual Architecture” rivelava in modo fin troppo chiaro i desideri idealistici di Eisenman; un fondamentalismo estetico che traspariva nel terrore della teoria.

Com’era prevedibile, l’intellettualismo di Eisenman è stato accolto fin dall’inizio con radicata diffidenza a causa della sua determinazione a voler ridurre la fase di progettazione a una pura logica delle relazioni. Alcuni critici vedono qui un’accelerazione dei processi di oggettivazione e reificazione nello spirito di una concezione positivistica e meccanica del Modernismo; altri credevano invece che la desemantizzazione e sintattizzazione formalizzate da Eisenman fossero ancora intrise di residui nascosti di iconografia e semantica involontaria. Tuttavia, sia a coloro che erano influenzati dalla categorizzazione di una critica Neo Marxista del Modernismo, sia a coloro che avevano aderito alla svolta linguistica post-moderna, si poteva obiettare, con un minimo di logica e per quanto assurdo, che laddove Eisenman preferisce un approccio sintattico-formale a uno semantico-espressivo, il suo *amor intellectualis diaboli* viene meno alla luce nel suo intellettualismo che negli aspetti estatici del suo lavoro.

In particolare, si tratta del momento in cui la fase di progettazione di Eisenman abbandona le procedure lineari e rigorosamente logiche in favore di procedure intricate e figurative-grottesche. Con il loro processo linearistico di evoluzione, la serie di case realizzate da Eisenman rappresenta il vero spartiacque nel suo lavoro. La base di questo è la fase di progettazione performativa e lineare in cui ogni passo si origina dal precedente secondo criteri logici, e allo stesso tempo viene messo in discussione come una forza normativa da ciascun passo successivo. In termini di logica della sua specifica evoluzione, ogni passo è contemporaneamente fonte di affermazione costruttiva e fonte di negazione critica. Escludendo qualunque influenza soggettiva, Eisenman porta all’estremo questo processo, a tal punto che ogni passo successivo porta al collasso dell’ordine prestabilito, dove la ragione è ascesa ai propri limiti ed è passata all’auto-negazione, e dove la linearità e la processualità si trasformano in una simultaneità sinottica delle forme, vale a dire, una indecifrabile concentrazione di linee, piani e volumi che si intersecano e si intrecciano. A questo punto, l’eccesso di processualità che aveva seguito una logica rigorosa e astratta si trasforma improvvisamente in una babele di forme intricate.

È evidente pertanto che, diversamente dal Decostruttivismo architettonico, la prassi architettonica di Eisenman consiste nel portare il razionalismo ai suoi estremi e non, apparentemente, di sovvertirlo. Al suo apice, il terrore della teoria si ritrova trasformato in intrico e grottesco insondabile, a tal punto che la chiarezza della processualità lineare che avanza costantemente si trasforma in una sconcertante simultaneità delle forme e l’intellettualismo amplificato in psicologia fisiologica.

**Razionalità eccessiva** Eisenman, in quanto fautore della morte dell’autore, riprende solo in parte la trasformazione suggerita da Barthes dell’autore moderno in un trascrittore postmoderno, ovvero, che l’architettura come composizione dovrebbe diventare architettura come testo. La teoria architettonica di Eisenman, con la sua estetica della negatività, è infatti in contrasto con l’estetica poststrutturalista. In aperta opposizione all’estetica della complementarità di Derrida, che si basa su idee libere e associative che minano il sistema in maniera sovversiva, Eisenman ama i sistemi e le conseguenze. Infatti, la sua tecnica dell’estasi della razionalità non si ferma alla transizione dalla composizione individuale alla testualità dell’auto-scrittura. Eisenman non è certamente uno dei fondatori della discorsività di Foucault. In contrasto con le libere associazioni di Derrida, che sembrano essere in linea con un ideale della creatività umana, Eisenman valuta l’imparzialità dell’intelletto superiore all’intuizione e intensifica il principio intellettualistico e scientista fino all’annientamento. Vale a dire, egli guida il processo logico in avanti fino al punto in cui la serialità strettamente logica si capovolge in figure spaziali intricate e grottesche. Mentre il sistema crolla, il concettuale diventa figurativo e le strutture figurative-labirintiche si trasformano in psicologismo.

È proprio in questo frangente che la concezione di Eisenman della fine dell’autore segna anche la fine del fantasma ermeneutico e, di conseguenza, la fine dell’opera come materiale intenzionale intriso di una carica simbolica da parte dell’autore. L’opera non è più espressione o somiglianza dell’idealità investita nella materia, ma è determinata unicamente dal processo sovra-personale della scrittura come atto *performativo*, nel corso del quale l’architettura si trasforma in testualità e la testualità diventa “grotext.”

Affrontando la nozione del grottesco Eisenman ha attinto concettualmente a una delle forme più intriganti di articolazione estetica. A seguito della scoperta della *Domus Aurea* a Roma, alla fine del XV secolo, le pitture murali grottesche che vi si trovavano suscitavano ammirazione non per la loro espressività specifica ma per le loro raffigurazioni di “mostruosità . . . buttate là insieme come membra di un corpo umano,”11 che non rappresentano delle somiglianze nel senso comune, né sono identificabili come qualsiasi altra cosa. Possono essere descritte come esempi di *varietà e stravaganza* o di *terribilità e capriccio*. Giorgio Vasari le descrisse come “una sorta di immagine libera e umoristica.”12 Le grottesche possono anche essere non vincolate nel loro *libertinaggio*, che potrebbe essere tradotto qui come salacia, e come tale hanno radici nelle pulsioni umane represse, vale a dire, nella nostra psicologia. Questa mancanza di costrizione è meno evidente nella forza assoluta delle loro immagini, che infrange tutte le leggi formali della pittura, anziché nel modo in cui la natura umana repressa riaffiora, con tutta la sua energia impetuosa.

L’entusiasmo per le grottesche durante il primo Rinascimento può essere spiegato dai cambiamenti strutturali in atto nell’estetica. Di fronte alla razionalizzazione della vita culturale, le pulsioni represse in senso freudiano riemergono in superficie nelle libere rappresentazioni delle grottesche. A differenza del Decostruttivismo di Derrida, è proprio su questi elementi che trova fondamento l’estetica della negatività nella prassi

architettonica di Eisenman. Nella Modernità la prassi estetica non è nello specifico una sovversione del razionalismo, quanto piuttosto una trasgressione estatica. Il suo scopo non è la distruzione, ma la conoscenza. Ed è sulla base di questi elementi, sotto forma di grottesco, che l’approccio epistemologico di Eisenman culmina nella dualità estetica di una critica della ragione e dell’epistemologia.

Ai margini del razionalismo, per così dire all’apice che poi sfocia nel grottesco, si può dire che, per Eisenman, la critica radicalmente liberatrice della ragione sia possibile solo attraverso la sua logica ricerca della ragione. E ciò è al centro dell’affinità del pensiero di Eisenman con la teoria estetica di Adorno. Infatti, secondo Adorno “l’arte moderna non è discutibile quando si spinge troppo lontano... ma quando non si spinge abbastanza lontano” 13. La prassi estetica nell’arte moderna dà i suoi frutti sempre e solo quando raggiunge gli estremi, non quando si limita a comunicare. “L’eccesso è sempre portatore di conoscenze”14 - L’eccesso è il veicolo della conoscenza: con questa intuizione Manfredo Tafuri riassume le componenti epistemologicamente critiche nei processi progettuali apocalittico-labirintici di Eisenman.

**Il Misterioso e il Sublime**  Indubbiamente nessun altro architetto contemporaneo ha adottato un approccio più radicale al mito. Cosa significa l’eliminazione dell’autore se non un rovesciamento del creatore classico, il demiurgo, che—come immagine archetipica di un architetto—dispiega la sua volontà e forza quasi sovrumana per plasmare il mondo dal caos primordiale separando ragione, etica ed estetica dalle sue pulsioni dionisiache? Tuttavia, la performatività di Eisenman, in quanto mito negativo, culmina nella procedura inversa. Tutto ciò sfocia in un’architettura che, in quanto oggetto chiaramente identificabile e concreto, penetra i regni del labirintico e del grottesco. E ciò consente di definire l’aspetto cruciale della prassi architettonica critica di Eisenman, che consiste nel fatto che egli non solo radicalizza i processi cognitivi ereditati dal Modernismo portandoli all’estremo ma, nella sua ricerca dell’eccesso, spinge il razionalismo intrinseco al Modernismo oltre i propri limiti e, nel punto in cui esso sconfina nel labirintico-grottesco e figurativo, lo riconduce a un punto precedente ai relativi albori razionali e predeterminati. I processi razionali di Eisenman sono diabolici, quasi apocalittici, nella misura in cui tramite essi la ragione illuminata arriva, in modo nietzschiano, a un “senso fondamentale del misterioso e sublime”15, che a sua volta vede l’intellettualismo passare a una modalità psicologico-fisiologica.

Nel tentativo di collocare Eisenman nella storia dell’architettura del ventesimo secolo, è fondamentale prendere atto che, con i suoi processi progettuali diagrammatici, sostanzialmente estatici, Eisenman abbia eliminato il dualismo della conoscenza intellettuale e sensoriale, quell’eredità dell’estetica propria dell’Illuminismo che esercitava ancora una notevole influenza sul Modernismo. All’apice dell’estasi l’esperienza sensoriale si verifica dopo e non prima dei processi razionali: ciò è il risultato di tali processi. Eisenman dissolve così la dialettica dei sensi e della ragione, che Alexander Gottlieb Baumgarten espose per primo nel suo *Aesthetica* del 1750. Presentando l’estetica come la “scienza del miglioramento della conoscenza sensibile”, Baumgarten ha cercato di mettere la percezione sensoriale e le scienze cognitive sullo stesso piano. Baumgarten ha descritto la percezione sensoriale come *analogon rationis*. Secondo Heinz Paetzold ciò significava che le “modalità di esperienza relative al mondo e all’ego” possibili attraverso i sensi avevano ora un proprio razionalismo, che corrispondeva alla “logica discorsiva del pensiero “puro” nei concetti”16.

Tuttavia, Eisenman ha demolito il parallelismo tra sensi e ragione ereditato da Baumgarten. Nelle grottesche labirintiche, a scopo ornamentale, il Dionisiaco non è più contrapposto all’Apollineo, né lo è più la comprensione cognitiva all’esperienza sensoriale, poiché, grazie ai processi sviluppati da Eisenman, una cosa nasce dall’ultima e si ricollega sempre alle proprie origini in una modalità riflessiva in senso critico. Pertanto, l’esperienza sensoriale non si realizza più senza un riferimento critico alla processualità razionale che l’ha preceduta. Con riserve critico-performative, potremmo dire, come ha detto Nelson Goodman, che “nell’esperienza estetica le emozioni funzionano cognitivamente”17 in quanto la prima ha già comunicato con le seconde. Mentre finora ci sono stati motivi per vedere l’arte come una controparte dell’universo tecnologico, a partire dalla performatività critica di Eisenman ora sussistono validi motivi per considerare l’arte e la tecnologia un tutt’uno.

Con la sua processualità automatizzata ed estatica Eisenman ha eliminato il parallelismo tra sensi e ragione presente fin dall’Illuminismo. Come se, con una doppia negazione, Eisenman avesse messo in atto un processo di “riavvolgimento”18. In questo caso, a margine della ragione e in un eccesso di razionalità, l’architettura diventa un “mezzo per la consapevolezza critica”. La critica della ragione di Eisenman si trasforma in una prassi epistemologica.

Berlino, 9 aprile 2014 Jörg H. Gleiter

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Tradotto dal tedesco da Fiona Elliott

1 Jacques Derrida, “Why Peter Eisenman Writes Such Good Books”, in A + U, 1988–2. 2 Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo,* trad. Duncan Large (Oxford 2009), 7.

1. Lettera del 6 gennaio 1889 a Jacob Burckhardt tratta da *Selected Letters of Friedrich Nietzsche*, ed. e trad. Christopher Middleton (Chicago 1969), 347.
2. Peter Eisenman, “The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End,” *Perpsecta*, 21 (1984), 154–73.
3. Peter Eisenman in un’intervista a *Vanity Fair*, 1/1991.
4. Su questo argomento, vedi Roland Barthes,” La Mort de L’Auteur”, in *Essais Critiques IV, Le Bruissement de la Langue* (Parigi 1984), 61-67.
5. Michel Foucault, “ Qu’est-ce que la critique?, “conferenza tenuta alla Société française de Philosophie nel maggio 1978;” What is Critique?” trad. Lysa Hochroth, in *The Politics of Truth*, ed. Sylvère Lotringer (New York 1997).
6. Su questo argomento, vedi Peter Eisenman, “Trasformazioni, decomposizioni, e critiche: casa X”, in *A + U*, 80:01, 25–151.
7. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell’illuminismo: frammenti filosofici*, trad Edmund Jephcott (Stanford University Press, 2007), 74.
8. Trad. da Christoph Menke, *Die Souveränität der Kunst* (Francoforte sul Meno, 1991), 10.
9. Michel de Montaigne, *Sull’amicizia*, trad. M. A. Screech (Londra 2004), 1.
10. ”una spezie di pittura licenziose e ridicole molto”: Giorgio Vasari, *Le Vite de ‘piú eccellenti pittori scultori architetti italiani*, Introduzione, capitolo 27: “Come si lavorano le grottesche su lo stucco,” trad. di Louisa S. Maclehose, in *Vasari on Technique* (Londra, 1907), 245.
11. Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, ed. Gretel Adorno e Rolf Tiedeman, trad. Robert Hullot-Kentor (Londra e New York, 1997), 47.
12. Manfredo Tafuri, “Les Bijoux indiscrets”, in *Five architects di New York*, ed. Manfredo Tafuri (Napoli 1981), 10.
13. Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano*, trad. R. J. Hollingdale (Cambridge, 1986), Aforisma 218, p. 178.
14. Heinz Paetzold, “Rhetorik-Kritik und Theorie der Künste in der philosophischen Ästhetik von Baumgarten bis Kant”, in *Kritische Theorie des Ornaments*, ed. Gérard Raulet e Burghart Schmidt (Vienna et al., 1993), 30.
15. Nelson Goodman, *I linguaggi dell’arte. Approccio alla teoria dei simboli*

(Indianapolis e Cambridge 1976), 248.

1. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente Frühjahr – Sommer 1888*, KSA 13, 16[32], 492; Disponibile online in inglese in *Nietszche’s Last Notebooks*, traduzione di Daniel Fidel Ferrer, p. 169, al sito http://books.google.co.uk/books?id=8aANUbCezaEC&pg=PA266&lpg=PA266&dq=Nietzs che+Fragments+1888&source=bl&ots=SsbVASILQ5&sig=3dS28BFiGZ0feVFoT8XurOMb foU&hl=en&sa=X&ei=2KwpU4v2Co6jhgf\_54G4Bw&ved=0CFUQ6AEwBg#v=snippet&q=e xperimental%20philosophy&f=false