

Andate e ritorni tra Venezia e Manhattan Le prime esperienze americane di Manfredo Tafuri

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 altre (de Montaigne 2014, p. 1987).

La mostra *Italy: The New Domestic Landscape* viene organizzata al MOMA dal 26 maggio all'11 novembre 1972², organizzata dall'argentino Emilio Ambasz³, già *fellow* dell'*Institute of Architecture and Urban Studies* (IAUS), 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 Manfredo Tafuri⁴.

Il testo di Celant, *Radical Architecture*, in cui *radical* assume il significato di forma della critica all'ideologia ("vogliono piuttosto funzionare attraverso comportamenti ideologici e azioni distruttive dell'architettura e del design del passato"⁵), 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 possa diventare esso stesso architettura⁶; 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 architettura⁷.

Il saggio scritto da Tafuri per il catalogo della mostra, invece, riecheggia toni e contenuti del saggio *Per una critica dell'ideologia architettonica* (Tafuri 1969, pp. 31-80), pubblicato nel 1969 per il primo numero di *Contropiano*: 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, autore allora non ancora tradotto in inglese e pressoché sconosciuto negli Stati Uniti anche se già letto in italiano da Diana Agrest e Mario Gandelsonas, rovescia, nel contesto delle "utopie negative" dell'architettura e

² Si veda, ad esempio, *Sono partiti per New York*, in "Domus", n. 510, 1972, p. 21.

³ 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), in cui vengono descritte sia le premesse metodologiche che le impostazioni teoriche adottate da Emilio Ambasz nell'organizzazione della mostra.

⁴ "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" (Brown 2010)

⁵ "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." (Celant 1972, p. 382)

⁶ Nell'aprile del 1968 Hans Hollein pubblica il suo testo *Everything is Architecture* sul n. 1/2 della rivista d'avanguardia *Bau: Schrift für Architektur und Städtebau*. Nel settembre del 1965 Banham aveva già scritto, sul n. 12 di *Industrial Design*, l'articolo *The Great Gizmo*, che certamente influenzò Hollein, dove *gizmo* definisce qualsiasi gadget, prodotto in serie, in quanto definito dalle sue conseguenze spaziali. Secondo Banham, essendo l'architettura la disciplina spaziale *par excellence*, la tecnologia popolare del *gizmo* è il vero significato dell'architettura contemporanea.

⁷ "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 1972, p. 383). Celant era già noto negli Stati Uniti per i suoi studi sull'arte povera e sull'arte concettuale; si veda la ripubblicazione di *Precronistoria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017.

del design attive “solo al livello delle parole e delle idee” (Lefebvre 1974, pp. 15-32), le posizioni critiche assunte da Argan nel suo saggio per lo stesso catalogo, dove sostiene come l’ideologia sia ancora una forza con caratteristiche morali e progressive che conserva viva la capacità di condurre l’arte verso un risultato oggettivo, libera da approcci analogici o anche solo evocativi, nel piano di una chiarificazione semantica (Argan 1972, pp. 358-369).

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”¹¹, attraverso l’influenza delle analisi soprattutto del Garroni di *La crisi semantica delle arti* (Garroni 1964) e all’interno della critica al marxismo condotta da Althusser (1967), accoglie l’accezione di *ideologia* delineata da Barthes in *Miti d’oggi* (Barthes 1974, pp. 191-238) come di un complesso di miti la cui funzione è dispiegare dinamiche anti-storiche (Tafuri 1968)¹⁵, 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 valore di segno.

Per Tafuri l’ideologia è quindi un meccanismo che ha perso la sua capacità di anticipare e descrivere, certo inefficace a dimostrare le dinamiche dello sviluppo capitalistico, relegata in un ruolo sempre più eccentrico nel pervasivo dominio tecnico della realtà: perciò, nell’esaurimento della sua funzione ideologica, Tafuri può preconizzare la morte dell’architettura, attuata nella trasformazione da disciplina a tecnica. 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 Reyner 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 del suo sviluppo; la storia non fornirà nessuna anticipazione ad uso degli architetti, quando un suo uso strumentale non farebbe che confermare le distorsioni e le contraddizioni dell’ideologia¹⁶. Il lettore statunitense di questo contributo, all’interno di un catalogo di una mostra dedicata al design italiano, 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 testo, nel 1974. Tra il 1972 e il 1976 negli Stati Uniti le sue posizioni saranno condivise solo, seppur in modo tacito, da Agrest e Gandelsonas sul primo numero di *Oppositions* nel 1973 (Agrest, Gandelsonas 1973, pp. 93-100), in un testo già parzialmente anticipato in una conferenza organizzata dall’*Environmental Design Research Association* al College of Architecture del Virginia Tech nell’aprile del 1973 (Preiser 1973, pp. 324-330).

Nell’articolo che Gandelsonas aveva pubblicato su *Casabella* pochi mesi prima, nel febbraio del 1973 (Gandelsonas 1973), è già contenuta una critica dell’architettura come ideologia, seppur condotta su basi diverse, dove presenta il lavoro di Peter Eisenman come paradigma per lo smantellamento dell’architettura occidentale per come era andata configurandosi dall’Umanesimo in poi. Ma sarà poi nel testo per *Oppositions* che Agrest e Gandelsonas andranno sviluppando una critica dell’ideologia più marcatamente strutturalista; a verifica di come avessero già intuito la portata della critica di Tafuri, grazie anche alla conoscenza sia di Barthes che di Althusser che erano andati formandosi sin dagli anni parigini, sarà l’invito offerto a Tafuri a partecipare alla conferenza dal titolo *Practice, Theory and Politics in Architecture* che la Agrest organizzerà a Princeton nell’aprile del 1974. Nei giorni immediatamente successivi Tafuri sarà invitato allo IAUS a presentare, in italiano ciò che verrà poi tradotto su *Oppositions* n. 3 del 1974 come *L’architecture dans le Boudoir: the Language of Criticism and the Criticism of Language*. Peraltro, nella stessa conferenza la Agrest propone il suo *Design Vs Non-Design* (Agrest 1976) dove, citando il recente saggio di Tafuri su Piranesi e Ejzenštejn (Tafuri 1972b; 1978; 1980a; Ejzenštejn 1978), conferma di essere interessata ad approfondire quello stesso rapporto tra architettura e cinema che verrà

¹¹ “It is hard to establish precisely the extent to which Italian design was influenced by massive wave of semiological and structuralist literature” (Tafuri 1972a, p. 394).

¹⁵ Si veda, in particolare, nel § *Criticismo operativo*.

¹⁶ 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 una falsa coscienza (o perlomeno delle sue classi dominanti), secondo la nota definizione che Marx e Engels ne danno in *L’ideologia tedesca*.

poi indagato da Bernard Tschumi pochi anni dopo. 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 storia (Tafuri 1975, pp. 37-42).

È quindi nel 1972 che si consolidano le occasioni di contatto tra il dibattito critico italiano e lo IAUS²³, a seguito anche degli articoli di Eisenman pubblicati sui *Casabella* 344 (Eisenman 1970b; 1971a) e 345 (Eisenman 1969; 1970c) del 1970 e sul numero monografico 359/360 del 1971 (Eisenman 1970a²⁶; 1971b). La mostra del MOMA del 1972 è, comunque, la prima organica presenza sulla scena americana del criticismo italiano; l'anno successivo la presenza dei *New York Five* (Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier) alla XV Triennale di Milano seguirà il 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 Oswald, un insegnante svizzero a sua volta formatosi negli Stati Uniti, 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 Milano²⁷. *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 tutti alla XV Triennale.

Se la traduzione inglese di *L'Architecture dans le Boudoir: the Language of Criticism and the Criticism of Language*²⁸ 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 che “è stato sviluppato attraverso moderni concetti teorici tratti dallo strutturalismo francese e italiano”²⁹. In questo articolo Tafuri intende separare il lavoro degli architetti (“avanzano i nuovi ‘cavalieri della purezza’”, scrive), costituito sia dallo sforzo di “preservare valori specifici per l'architettura” che dal tentativo di “ricostruire un universo di discorso” (Tafuri 1980b, p. 323, corsivo aggiunto) nelle forme architettoniche, dal lavoro degli storici, condotto

²³ Per quanto riguarda i complessi e profondi rapporti tra Eisenman e l'Italia, com'è noto, il primo viaggio in Italia dell'estate del 1961 segna l'inizio del suo interesse verso il movimento razionalista italiano. Nel giugno del 1968 conosce Federico Correa alla conferenza *Dialogues: Europa/America* organizzata da Reyner Banham ad Aspen, dove Correa partecipa a capo di un gruppo di architetti spagnoli tra cui Rafael Moneo, Ignasi de Solà-Morales e Oriol Bohigas, il quale a sua volta invita Eisenman a partecipare all'ultimo dei *Pequeños Congressos*, che si terranno in Spagna nell'ottobre dello stesso anno a Vitória, dal titolo *Lenguaje y tecnología*, dove incontrerà Gregotti, unico altro architetto straniero invitato. Ma il suo primo interesse critico per la scena italiana è proprio la mostra che Ambasz organizza al MoMA del 1972, che naturalmente lo attrae 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.

²⁶ Del testo esistono quattro versioni: la prima del 1970 pubblicata 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 *Arquitectura, historia y teoría de los signos* 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*, conservata in versione dattiloscritta presso il CCA di Montréal, poi ripubblicata come *Notes on Conceptual Architecture II A*, in *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Wolfgang Preiser (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* (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier 1972) ripubblicato modificato in *Casabella* (Eisenman 1973).

²⁷ 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.

²⁸ 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 (Ockman 1988, p. 182 nota 1): più probabilmente il testo uscì tradotto in inglese entro la fine del 1974.

²⁹ 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”.

come un'attività che “cerchi di cogliere relazioni strutturali fra le articolazioni delle recenti scritte architettoniche e l'universo produttivo di cui esse fanno parte” (Tafuri 1980b, p. 324).

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 frontalmente” (Tafuri 1980b, p. 323), così che

gli architetti che dalla fine degli anni '50 a oggi hanno tentato di ricostruire un universo di *discorso* [*corsivo nostro*] 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 linguaggio (Tafuri 1980b, p. 323),

una sorta di 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 utilizzato da Michel Foucault in *L'ordine del discorso*, Tafuri distingue tra *commento* e *critica* (Tafuri 1980b, p. 329). 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 oscilli paurosamente fra le forme del ‘commento’ e quelle della ‘critica’” (Tafuri 1980b, p. 324). Distinzione 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 aurorale” (Tafuri 1980b, p. 329). 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 qualcos'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? (Foucault 1969)

Questa definizione era già stata sviluppata dallo stesso autore 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 il suo funzionamento (Foucault 1967).

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 testi⁴⁰. 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, pur essendo un tema non completamente originale: godeva di una certa qual persistenza già in Walter Benjamin l'interesse per i problemi metodologici necessari al chiarimento dei concetti di *commento* e *critica*⁴¹.

Sostiene quindi Tafuri che, in quest'ordine, superata la fase del *commento*, la natura stessa della *critica* è quella

⁴⁰ 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* (Eisenman 1984).

⁴¹ Ad esempio nel saggio *Le affinità elettive*, o in quello sul *Trauerspiel*.

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 Barthes, come incessante decostruzione e ricostruzione dell'oggetto della sua analisi (Barthes 1969); Tafuri non ritiene che l'esempio del linguaggio fluttuante (Barthes 1969, p. 42) 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 del testo originario, preconizzato da Barthes e realizzato da Stirling" (Tafuri 1980b, p. 330), con la sua "archeologia del presente". Quindi, abbandonando il quadro interpretativo strutturalista, Tafuri introduce le tesi sui rapporti di produzione che Walter Benjamin sviluppa in *L'autore come produttore* (Benjamin 1973, p. 201).

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 *New York Five*. 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 illuminati (Tafuri 1980b, p. 349).

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" (Tafuri 1980b, p. 346). 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 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, come 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 letterario (Colquhoun 1975).

Nel 1976 Tafuri pubblicherà su *Oppositions 5 European Graffiti: Five x Five = Twenty Five*⁴⁹, estratto dalla sua introduzione all'edizione italiana di *Five Architects, N.Y.*⁵⁰, mentre in Francia pubblica *Le cendres de Jefferson* a partire della seconda parte della stessa introduzione (Tafuri 1976b), ultimo di una rapida serie di quattro articoli pubblicati in pochi mesi in Francia, in un clima di crescente considerazione verso la sua attività⁵².

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 non costituiscano un gruppo omogeneo⁵³. Almeno nei connotati formalmente evocativi tratti dalle esperienze delle avanguardie del

⁴⁹ Curiosamente il titolo dell'articolo compare sulla copertina e nell'indice a p. 3 di *Oppositions 5* con il titolo errato di *American Graffiti*.

⁵⁰ 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 italiana del 1981 non sarà 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.

⁵² Tafuri pubblica 4 articoli su "L'architecture d'Aujourd'hui" tra il 1975 e il 1976 (Tafuri 1975b; 1975c; 1976a; 1976b).

⁵³ "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" (Moore 1973, pp. 53-54).

Moderno, si conferma però quell'assenza di qualsivoglia impegno ideologico, "Ovviamente non c'è alcun valore "sociale" in tutto ciò"⁵⁴, 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 utopico⁵⁵.

Il contenuto della tesi di Tafuri è svolto in un tono critico simile sia a quello già usato nel 1972 nei confronti dell'avanguardia italiana⁵⁶ che nel 1974 nei confronti di Stirling; l'uso esclusivamente sintattico di elementi formali non può che 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" (Tafuri 1976c, p. 48). 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" (Tafuri 1976c, p. 48), fino a farne la descrizione senza immagini di un processo, che "metta gli elementi iconografici tra parentesi, una sorta di *epoché* husserliana" (Tafuri 1976c, p. 48).

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 Derrida (Derrida 1973), cogliendone il senso nel momento della separazione del significato dal significante⁶¹. Un tema molto specifico questo che, nonostante la sua importanza, pare essere stato frainteso da Tafuri stesso; 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 significato (Derrida 1968, p. 22), costituendo in sé un unico processo, posizione che ribadirà anche all'inizio de *La farmacia di Platone*, testo in cui è contenuto il più noto riferimento alla decostruzione⁶³, per cui "un testo è un testo solo se nasconde al primo sguardo, al primo venuto, la legge della sua composizione e la regola del suo gioco" (Derrida 2007, p. 45).

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* (Foucault 1971, pp. 55-72), un saggio che è un omaggio a Georges 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*⁶⁶, chi attraverso la via dell'eclettismo,

⁵⁴ "Clearly there is no "social" value in all of this" (Tafuri 1976c, p. 57).

⁵⁵ Colin Rowe, *Introduction*: "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" (Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, pp. 3-7).

⁵⁶ Manfredo Tafuri, *Design and Technological Utopia*, in Emilio Ambasz (a cura di), 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 (a cura di), *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Officina Edizioni, Roma 1971, pp. 41-88.

⁶¹ "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" (Hattenhaure 1984, p. 76).

⁶³ 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 testuale 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.).

⁶⁶ Nome sotto il quale generalmente si riuniscono i già citati cinque architetti (Peter Eisenman, John Hejduk, Richard Meier, Michael Graves e Charles Gwathmey) riuniti per la mostra *New York Five*, organizzata al MOMA come un'edizione dei CASE nel 1969, da Arthur Drexler, Colin Rowe e Kenneth Frampton.

come i *Grays*⁶⁷. 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 discorso (Goldberger 1974, p. 61).

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 che Barthes 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 linguaggio* di Rousseau, *N.d.A.*]. 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?) (Tafuri 1976c, p. 69).

La citazione da *Il piacere del testo* 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 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" (Tafuri 1976c, p. 69).

Nello stesso numero 5 *Oppositions* ospita anche l'articolo di Mario Gandelsonas *Neo-Functionalism*, in cui l'autore descrive quelle che considera le 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"⁷¹ 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

⁶⁷ In reazione alla mostra sui *New York Five*, su *Architectural Forum* n. 138 del 1973, pp. 46-57 (con in copertina un'immagine della Benacerraf House Addition di Michael Graves), un altro gruppo di 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 cinque articoli critici sotto il titolo comune di *Five on Five: Stompin' at the Savoye* di Robert Stern, *Machines in the Garden* di Jacquelin Robertson, *In Similar States of Undress* di Charles Moore, *The Lurking American Legacy* di Allen Greenberg e *The Discreet Charm of the Bourgeoisie* di Romaldo Giurgola; da qui, questo secondo gruppo, verrà genericamente chiamato *Five on Five* o *Grays* (certamente non *Blacks*, dato il loro orientamento politico *republican*). Su *Architectural Record*, n. 155, n. 2, febbraio 1974, 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, dal titolo *Should anyone care about the "New York Five" ... or about their critics, the "Five on Five"?*, in cui scrive: "The groups share, first, a willingness to use historical precedent, and a belief that architecture carries a symbolic meaning. They both work as small scale, carrying out traditional programs such as that of the single-family house, the apartment dwelling, or the school. They share an indifference to megastructures, computer design, and other examples of super technology. They want to make architecture in a fairly traditional way, and in a way in which form is crucial factor. They are both elitist" (Goldberger 1974, p. 114).

⁷¹ Ivi.

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”⁷². 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 funzionalismo (Gandelsonas 1976).

Inoltre, 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, *N.d.A.*] (Gandelsonas 1976).

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 invarianti, almeno per come la storia si è andata configurando negli ultimi cinque secoli. Un polo, esemplificato dalla mostra *Architettura Razionale*⁷⁵ del 1973, è costituito dalla ricerca dell'autonomia disciplinare mentre l'altro, paradigmaticamente costituito dalla mostra sulla *École des Beaux-Arts*⁷⁶ 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:

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 universali (Eisenman 1976)⁷⁷.

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*⁷⁸, per Clement Greenberg e Rosalind Krauss (Krauss 1980), che lo condurranno a un approccio più critico al progetto. Le ambiguità compositive di House VI, esemplificate dalle due note 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 linguistica (Patin 1993). 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

⁷² Editorial: “more general and widely shared Manichean view of functionalism as a negative and regressive ideology” (Gandelsonas 1976).

⁷⁵ *Sezione Internazionale d'Architettura della XV Triennale di Milano*, curata da Aldo Rossi, dal 20 settembre al 20 novembre. Si veda il catalogo *Architettura Razionale*, XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale di Architettura, Franco Angeli, Milano 1973.

⁷⁶ *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Museum of Modern Art, New York, curata da Arthur Drexler, dal 29 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.

⁷⁷ Editorial.

⁷⁸ Conversazione con l'autore, 16 giugno 2015.

descrizione del progetto per House X del 1975 (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, *él*.

Il 1976 è anche l'anno dell'edizione americana di *Progetto e utopia*, pubblicato in Italia nel 1973, con il titolo di *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, tramite il quale verranno acquistando notorietà negli Stati Uniti le posizioni critiche di Tafuri, anche riguardo alla semiologia (Tafuri 1973).

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 1971⁸², in cui la semiologia veniva polemicamente interpretata come un "tentativo di gettare un fragile velo ideologico" su ogni campo della produzione intellettuale⁸³.

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 Pasqualotto⁸⁴ dell'opera di Max Bense (Pasqualotto 1971). Scrive Tafuri:

Si può intanto cominciare con l'osservare che il proliferare degli studi 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* (Tafuri 1973).

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" (Tafuri 1973, p. 140). 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?" (Tafuri 1973, p. 141). L'avanguardia degli anni Sessanta ha quindi "bisogno di mascherarsi dietro i nuovi schemi ideologici a lei prestatati 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 mosse (Tafuri 1973, p. 149-151)⁸⁹.

⁸² 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*.

⁸³ 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).

⁸⁴ 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.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 149-151.

Ciò a differenza dell'attività delle avanguardie storiche, specialmente riguardo a una purificazione del linguaggio operata solo per abbandonare le indeterminanze insite in ogni forma di comunicazione simbolica.

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":

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 comunicazione (Tafuri 1973, p. 154).

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 declinato nel piano 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 potere (Cacciari 1970, pp. 394-395).

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, e cioè mettere in luce le caratteristiche specifiche della struttura dell'ideologia, storicamente e culturalmente determinata: "anche l'ideologia, pur in tutta la sua ineffettualità, possiede una propria struttura, storica e transeunte come tutte le strutture" (Tafuri 1973, p. 157), 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" (Tafuri 1973, p. 153), tale contemplazione diventa una perpetua auto-contestazione infine utile solo come posizione da cui osservare la "sublime inutilità" (Tafuri 1973, p. 153) 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"" (Tafuri 1973, p. 170)⁹⁵: 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 ed 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

⁹⁵ Commento, questo, 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. Sembra 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".

piccole e non appariscenti, trovate con un metodo severo”⁹⁶ [da *Umano, troppo umano*], in una concezione della storia che mantiene il suo progetto ben al di qua del margine del puro nichilismo.

Infine, sembra qui che Tafuri consideri possibile un passaggio alla critica non operativa solo nel quadro di un marxismo scientifico di stampo althusseriano: un passaggio in realtà già avvenuto nel 1968, disincanto verso quella declinazione del marxismo che era stata lo sfondo politico del pensiero critico e storico a partire dal dopoguerra, compreso nella certezza del valore possibile e positivo del progresso, come unico (ultimo?) tentativo per un recupero del valore delle avanguardie. 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, cioè 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, mentre i suoi oggetti non possono che essere usati strumentalmente.

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” (Dunster 1977, p. 204), oltre che dal fatto che la traduzione di *Teorie e Storia dell'architettura*, che avrebbe aiutato la comprensione di Tafuri più che gli articoli pubblicati in ambito statunitense, verrà pubblicata solo nel 1980. Incomprensione che sembrerà 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, con la sua pratica, devono essere esercitati da architetti che siano progettisti di processi e solo successivamente progettisti di forme, svuotate da ogni significato simbolico (Mawxell 1977, p. 187); ambiguità, queste, che già godevano di una certa tradizione nelle interpretazioni statunitensi delle dinamiche moderniste europee, applicabili solo quando svuotate da contenuti politici e sociali⁹⁹.

⁹⁶ In ciò già criticato da Franco Rella tre anni prima “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” (Cacciari, Rella, Tafuri, Teysot 1977, p. 7).

⁹⁹ Solo due esempi. Nel catalogo della mostra *International Style* (a cura di Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style*, W.W. Norton & Company, New York, NY 1932, ripubblicato nel 1966 e nel 1995), l'obiettivo di Hitchcock, curatore dei testi, 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 spesso di formazione marxista, con interessi nella possibilità dell'architettura di farsi tramite nel perseguimento di più generali obiettivi di riforma sociale; un *International Style*, quindi, da ricercarsi esclusivamente sul piano stilistico, depurata da ogni contenuto, dimensione e ruolo riformista. Concetto simile ribadito da Robert Stern in due lezioni, prima all'Architectural League di New York e poi a Columbia University, tenute dopo avere assistito alla mostra *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, parlando di una relazione tra la tradizione Beaux-Arts e il lavoro di Robert Venturi e Charles Moore. Il testo delle lezioni, dal titolo *Quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, sarà pubblicato in francese nel numero speciale di “L'Architecture Aujourd'hui”, n. 186 del 1976, monografico dal titolo *New York in White and Gray*, successivamente è stato tradotto in inglese per l'antologia di Michael Hays *Architecture Theory since 1968*, con il titolo *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy*. Qui Stern scrive: “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”, p. 243. E ancora, in un'altra occasione: “Architecture after all is not built sociology or even built theory”, a p. 171 di William Ellis (a cura di), *Forum: The Beaux-Arts Exhibition*, in “Oppositions”, n. 8, 1977, pp. 160-175 (testo collettaneo 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).

BIBLIOGRAFIA

Agrest, D.

1976 *Design versus Non-Design*, in «Oppositions», n. 6, pp. 45-68.

Agrest, D., Gandelsonas, M.

1973 *Semiotic and Architecture: Ideological Consumption of Theoretical Work*, in «Oppositions», n. 1.

Althusser, L.

1967 *Per Marx*, Editori Riuniti, Roma [1965].

Ambasz, E.

1972 (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York.

Argan, G.C.

1972 *Ideological Development in the Thought and Imagery of Italian Design*, in Ambasz, E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 52-57.

Banham, R.

1965 *The Great Gizmo*, in «Industrial Design», n. 12.

Barthes, R.

1969 *Critica e verità*, Einaudi, Torino [1966].

1974 *Il mito, oggi*, in Id., *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino [1957].

Benjamin, W.

1973 *L'autore come produttore*, in Id., *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino [1934].

Brown, A.

2010 *Operaismo, Architecture & Design in Ambasz's New Domestic Landscape: Issues of Redefinition and Re-fusal in 1960s Italy*, in *Imagining...*, 27th Annual SAHANZ Conference, Newcastle 2010.

Cacciari, M.

1970 *Vita Cartesii est simplicissima*, in «Contropiano», n. 2, pp. 375-399.

Cacciari, M., Rella, F., Tafuri, M. e Teysot, G. (a cura di)

1977 *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia.

Celant, G.

1972 *Radical Architecture*, in Ambasz, E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 380-370.

Colquhoun, A.

1975 *Rational Architecture*, in «Architectural Design», n. 45, pp. 365-370.

Cohen, J.L.

1984 *La coupure entre architectes et intellectuels*, Ecole d'Architecture Paris-Villemin, Parigi.

de Montaigne, M.

2014 *Saggi*, Bompiani, Milano [1588].

Derrida, J.

1968 *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano [1967].

1973 *L'archéologie du frivole, introduction à Condillac. Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Éditions Galilée, Parigi 1973.

2007 *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano [1985].

Drexler, A.

1975 *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.

Dunster, D.

1977 *Critique: Tafuri's Architecture & Utopia*, in «Architectural Design», n. 3.

Eisenman, P.

1969 *The Big Little Magazine: Perspecta 12 and the Future of the Architectural Past*, in «Architectural Forum», n. 131, pp. 74-75, 104.

1970a *Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition*, in «Design Quarterly», nn. 78-79, pp. 1-5.

1970b *Dall'oggetto alla relazionalità: la casa del Fascio di Terragni*, in «Casabella», n. 344, pp. 38-41.

1970c *The future of the Architectural Past. A research by «Perspecta» 12, the Big Little Magazine*; tr. it. *Il futuro della tradizione. Una ricerca di «Perspecta» 12, «rivista minore»*, in «Casabella», n. 345, pp. 28-33.

1971a *From Object to Relationship II Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni*, in «Perspecta», nn. 13-14, pp. 36-75.

1971b *Appunti sull'architettura concettuale. Verso una definizione*, in «Casabella», nn. 359-360, pp. 48-58.

Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, Oxford University Press, New York, NY.

1973 *Cardboard Architecture/Castelli di carte*, in «Casabella», n. 374, pp. 17-31.

1976 *Post-functionalism*, in «Oppositions», n. 6.

1984 *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in «Perspecta», n. 21, pp. 154-173.

Eisenman, P., Graves, M., Gwathmey, C., Hejduk, C., Meier, R.

1972 *Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Oxford University Press, New York. Ejszenštejn, S.

1978 *Piranese, or the Fluidity of Forms*, in «Opposition», n. 11, pp. 83-110.

Ellis W. (a cura di)

1977 *Forum: The Beaux-Arts Exhibition*, in «Oppositions», n. 8.

Foucault, M.

1967 *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano [1966].

1969 *Nascita della clinica*, Einaudi, Torino [1963].

1971 *Prefazione alla trasgressione*, in Milanese, C. (a cura di), *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano [1963].

Garroni, E.

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

Gandelsonas, M.

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

1976 *Neo-Functionalism*, in «Oppositions», n. 5.

Goldberger, P.

1974 *Should anyone care about the "New York Five"... or about their critics, the "Five on Five"?*, in «Architectural Record», n. 155, pp. 113-116.

Hattenhaure, D.

1984 *The Rethoric of Architecture: a Semiotic Approach*, in «Communication Quarterly», n. 1.

Hitchcock, H.-R., Johnson, P. (a cura di)

1932 *The International Style*, W.W. Norton & Company, New York.

Hollein, H.

1968 *Everything is Architecture*, in «Bau: Schrift für Architektur und Städtebau», nn. 1-2.

Krauss, K.

1980 *Death of the Hermeneutic Phantom: Materialization of the Sign in the work of Peter Eisenman*, in «Architecture and Urbanism», n. 112, p. 207.

Lefebvre, H.

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

Maldonado, T.

1970 *La speranza progettuale*, Einaudi, Torino.

Maxwell, R.

1977 *Tafari/Culot/Krier: The Role of Ideology*, in «Architectural Design», n. 3.

Moore, C.W.

1973 *Similar State of Undress. Review of Five Architects*, in «Architectural Forum», n. 4.

Ockman, J.

1988 *Resurrecting the Avant-Garde: The History and Program of Oppositions*, in Id. (a cura di), *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, New York, pp. 180-199.

Pasqualotto, G.

1971 *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Officina Edizioni, Roma.

Patin, T.

1993 *From Deep Structure to an Architecture in Suspense: Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction*, in «Journal of Architectural Education», n. 2, p. 92.

Preiser, W. (a cura di)

1973 *Environmental Design Research: Fourth International EDRA Conference*, Dowden, Hutchinson & Ross, Stroudsburg, PA.

Rossi, A., (resp.) con Bonicalzi, R., Braghieri, G., Vitale, D., Raggi, F., Scolari, M. (a cura di)

1973 *Architettura Razionale*, XV Triennale di Milano, Sezione Internazionale di Architettura, Franco Angeli, Milano.

Rucœur, P.

1994 *Architettura e narritività*, catalogo della XIX Triennale di Milano.

Rowe, C.

1972 *Introduction*, in Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, *Five Architects – Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, Oxford University Press, New York.

Scott, F.

2007 *Architecture or Techno-Utopia. Politics after Modernism*, MIT Press, Cambridge, MA.

Stern, R.

1976 *Quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie*, in «L'Architecture Aujourd'hui», n. 1986; tr. inglese *Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy*, in 1988, Hays, M. *Architecture Theory since 1968*. MIT Press, Cambridge, MA.

Tafari, M.

- 1968 *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma/Bari.
- 1969 *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in «Contropiano», n. 1.
- 1971a *Die Aussage der Architektur - Teil 3*, in «Werk», n. 10, pp. 689-692.
- 1971b *Il Socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in Asor Rosa, A., Cassetti, B., Ciucci, G., Dal Co, F., De Michelis, M., Di Leo, R., Junghanns, K., Oorthuys, G., Procházka, V., Schmidt, H. e Tafuri, M. (a cura di), *Socialismo, città, architettura, URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Officina Edizioni.
- 1972a *Design and Technological Utopia*, in Ambasz, E. (a cura di), *Italy: The New Domestic Landscape: Achievements and Problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art, New York, pp. 388-404.
- 1972b *Piranesi, Eisenstein e la dialettica*, in «Rassegna Sovietica», nn. 1-2.
- 1973 *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma/Bari; tr. inglese 1976 *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, MIT Press, Cambridge, MA.
- 1975a *Problèmes de méthode dans l'histoire de l'architecture*, in Jean-Paul Lesterlin, *Histoires et théories de l'architecture*, L'institut de l'environnement, Parigi.
- 1975b *La dialectique de l'absurde. Europa-Usa: les avatars de l'ideologie du gratte-ciel (1918-1974)*, in «L'architecture d'Aujourd'hui», n. 178.
- 1975c *Les 'muses inquiétantes', ou le destin d'une génération de 'Maîtres'*, in «L'architecture d'Aujourd'hui» n. 181.
- 1976a *Giovan Battista Piranesi: l'utopie négative dans l'architecture*, in «L'architecture d'Aujourd'hui», n. 184.
- 1976b *Les cendres de Jefferson*, in «L'architecture d'Aujourd'hui», n. 186, pp. 53-58.
- 1976c *European Graffiti: Five x Five = Twenty Five*, in «Oppositions», n. 5.
- 1978 *The Dialectics of the Avant-Garde: Piranesi and Eisenstein*, in «Opposition» n. 11.
- 1980a *Storicità dell'avanguardia: Piranesi e Ejzenštejn*, in Id., *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino.
- 1980b *L'Architecture dans le Boudoir*, in *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino.