

Georges Teyssot

Pubblichiamo gli estratti di un dibattito che ha avuto luogo nella Graduate School of Design di Harvard, fra due architetti "americani": uno, nato in Austria, di formazione anglosassone (Cambridge, Harvard), professore a Berkeley, attivo in California; l'altro newyorkese, di formazione anglosassone (Cambridge in Inghilterra, anche lui), professore a Harvard, socio dello studio J.T. Robertson. Sono architetti, ma anche "intellettuali dell'architettura". Il colloquio ha così potuto aver luogo: omaggi e insulti essere scambiati sul palcoscenico. Ma, le loro, sono differenze di opinione o di "cosmologia"? Questa lite esprime una dissimetria o perfette simmetrie: totalità contro frammento, identità contro alterità, costa ovest contro costa est degli Stati Uniti, oppure Vienna (e Linz) contro New York?

Un diverbio a due voci. Poi ci sono i testi, infine le architetture: il Linz Café per il primo; la House X per il secondo. Le voci, i testi, le opere: l'uso è di solito di privilegiare le ultime. Cercheremo qui di leggere quasi esclusivamente i testi. La relazione di Alexander sul Linz Café appare in gran parte in questo numero della rivista. Il saggio di Eisenman — al quale egli si riferisce implicitamente durante il dibattito — è stato riassunto in forma assurdamente ridotta sulla rivista parigina Art Press.

Se nessuno di noi ha avuto modo di sentire queste voci, e, quindi, modo di assentire o di dissentire a tale ascolto, possiamo tentare un primo approccio ai testi, rilevando una certa comunanza di tono. Sarà un modo di abordar il colloquio, ponendosi ai margini, ai bordi. Il tono comune a questi due testi è quello apocalittico. "D'un tono aristocratico adottato una volta in filosofia": così annuncia il titolo di un opuscolo di Kant (1796). "D'un tono apocalittico adottato una volta in filosofia", ribadisce il titolo, così deformato, di una conferenza di Derrida (1982). Più precisamente, i nostri due autori usano un tono escatologico. L'escatologico dice la fine, o piuttosto l'estremo, il limite, il termine, ciò che viene in extremis a chiudere una storia o una genealogia.

Per Eisenman, dopo il 1945, si è posto "il problema della potenziale estinzione di un'intera civiltà". "Questa ipotesi di una fine entro gli orizzonti del presente, ha frantumato la classica condizione triadica del tempo (presente, passato, futuro)". Per cui la condizione post-moderna è "la memoria di questo antico tempo progressivo, ed una immanenza, quella della presenza di una fine — la fine del futuro — come una nuova sorta di tempo".

Con Alexander, una volta accertato che il "moderno" e il "post-modernismo", non solo "sono disgustosi e vuoti di senso", ma addirittura "sono falsi perché schivano gli imperativi fondamentali che sonnecchiano sotto l'ordine secondo il quale il mondo è costruito", viene dato l'annuncio anagogico, profetico, quasi messianico: "sono sicuro che nel tardo XX secolo e nel XXI, una volta chiariti questi fatti, noi ci volgeremo di nuovo ad una forma d'arte nella quale gli oggetti quotidiani... non rispecchieranno solo l'io umano, ma ci metteranno nuovamente in contatto con la materia fondamentale, con il materiale costitutivo dell'universo, anzi persino con ciò che sta dietro ad esso... dunque, non tanto con la sostanza, quanto infine con la grande Faccia nascosta dietro a tale sostanza". Nel tono escatologico di ogni Apocalisse, entrano sempre delle urgenze di scoprimento, di svelamento, di rivelazione di una cosa nascosta. Lì, la predizione e la predica riguardano non solo l'imminenza della fine, dell'ultimo, ma anche la rivelazione di un corpo nascosto, il corpo di una Iside velata, quello della "grande Faccia nascosta".

We present here the extracts of a debate that took place in the Graduate School of Design at Harvard between two "American" architects: one born in Austria, with an Anglo-Saxon education (Cambridge, Harvard), a professor at Berkeley and active in California; the other from New York, with an Anglo-Saxon education (he too at Cambridge in England), a professor at Harvard and partner in the J.T. Robertson office. They are architects, but also "intellectuals of architecture." So the discussion was able to take place, compliments and insults to be exchanged on the platform. But are their differences of opinion or of "cosmology"? Do these arguments express a lack of symmetry or perfect symmetry: totality versus fragment, identity versus otherness, West Coast against East Coast or Vienna (and Linz) against New York?

A two-way debate. Then there are their texts, and finally their architectural works: the Linz Café for the former, the House X for the later. Voices, texts, works: the usual practice is to stress the latter. Here we will devote our attention almost exclusively to their writings. A considerable part of C. Alexander's report on the Linz Café appears in this issue of the review. P. Eisenman's essay — to which he tacitly refers during the debate — has been summed up in absurdly brief fashion in the Parisian review Art Press.

Although none of us were able to hear their voices and, hence, to agree or disagree with the way in which the arguments were put, we can make a tentative approach to the texts by pointing out a certain similarity in tone. This is one way of broaching the discussion, by setting ourselves on its margins, at the edges. The tone common to these two texts is an apocalyptic one. "Of an aristocratic tone once adopted in philosophy" was the title given by Kant to one of his pamphlets (1796). This was echoed, in a transformed fashion, in the title of a conference given by Derrida: "Of an apocalyptic tone once adopted in philosophy" (1982). To be more exact, our two authors employ an eschatological tone. The eschatological is used for the end, the limit, the conclusion, what closes in extremis a history or a lineage.

Eisenman, ever since 1945, has been faced with "the problem of the potential extinction of the entire civilization." "This suggestion of an end in the present, shattered the classical and triadic condition of past, present and future time." Hence, the post-modern condition is "a memory of this previous and progressive time, and an immanence, the presence of end — the end of the future — a new kind of time."

With Alexander, once he was convinced that the "modern" and "post-modernism" "are not merely offensive, not merely hollow, but are simply wrong — because they avoid the most basic imperatives that lie dormant in the nature of the way the world is made," we come to the agogic, prophetic and almost messianic declaration: "It is quite certain, in my mind, that as these facts become clear, we shall, in the late twentieth, and in the twenty-first century, turn again towards a form of art in which the everyday things of the world, not only reflect the human self, but once again put us in touch with the ground stuff, the ground material of the universe, even with what lies behind the universe not only with the substance, but also, at last, with the great Face behind the substance." In the eschatological tone of every Apocalypse there are always hints of discovery, unveiling, the revelation of something hidden. The predication and the preaching are not concerned solely with the imminence of the end, the ultimate, but also with the revealing of a hidden body, the body of a veiled Isis, of the "great Face behind the substance."

Che tutto questo sia interpretabile solo con il saggio di Freud sul feticismo (1927), in termini di sostituto del fallo della donna e della madre, di metonimia e di sinecdoche?... Lasciamo stare. Sarà per un'altra volta. Stavamo rilevando un certo tono... Apocalisse-qui-ora... ma questo non deve far dimenticare quanto questo tono sia stato in uso qui da noi: fine della lotta di classe, morte di Dio; fine del soggetto, dell'uomo, di Edipo; morte dell'architettura...

Fin dalle prime battute, la disputa fra Alexander e Eisenman si blocca su un'aporia: il "sentimento" (feeling) come "centro (core) dell'architettura", per l'uno; le idee (ideas) come "essenza del problema", per l'altro. I contendenti inceppano subito in una delle determinazioni metafisiche che sono sempre fatte cadere dall'alto sopra ogni opera d'arte. L'arte è stata strutturata dalle interpretazioni tradizionali da una serie di coppie oppozionali (material/figura, senso/forma, contenuto/contenente, ecc.). Il paio di termini che qui entra in questione è quello classico di aistheton/noeton (sensibile/intelligibile). Prendere partito per l'uno o l'altro dei termini non può portare a nulla. I due interlocutori, in effetti, saggiamente, abbandonano questo terreno. Hanno però mimato, per un istante, il procedimento compiuto da tutti i "monumenti" di parole sull'arte: ci riferiamo principalmente a tre di questi inaggrabili, alla terza Critica di Kant, alle Lezioni sull'estetica di Hegel e a L'origine dell'opera d'arte di Heidegger, che hanno tutti posto la domanda (che cos'è l'arte?) iniziando dalla questione delle origini, per poi interrogare l'arte a partire dalla possibilità della sua morte.

Chartres versus Palazzo Chiericati: il diverbio si sposta sul piano euristico. I disputanti ora esibiscono la documentazione. Eisenman vuole dimostrare che le sue categorie "post-moderne", comunque "extra-classiche", non sono astratte, ma derivate da analisi concrete. Per esempio, nel saggio sopraccitato, il suo sguardo si ferma attentamente sulla struttura delle facciate pubblicate nei Palazzi di Venezia di Antonio Visentini. Nella fattispecie, vengono esaminati i palazzi Minelli, Surian e Foscarini ai Carmini. È la disamina di quest'ultimo che viene citata nella discussione: avendovi riconosciuto, nelle campate del prospetto, il ritmo atipico ABABAB, ne deduce che la facciata impone alla ripetizione degli elementi (classici) "una lettura di unità seriali discrete" e "un processo di successione". Tali osservazioni critiche — fatte oggi, in questa fase di "rottura" e di "negazione di ogni riferimento" — cominciano "a indicare, a partire da posizioni preliminari collocate ai margini del classico, altre categorie dell'essere e altri processi del fare". Eisenman scorge nella storia dell'architettura classica altri oggetti che contengono già una negazione dei modelli classici: questi appartengono di per sé a un processo di decomposizione.

L'insistenza sulle differenze, le separazioni, la separatezza (contro l'ossessione per la totalità espressa da Alexander). La scoperta euristica di "altre tipologie", nei margini della composizione classica, è la rivelazione dell'alterità in generale, che si traduce nell'analisi di ritmi incompiuti e seriali degli "spazi in frammezzo" (spaces between). Come Eisenman stesso riconosce, questa intuizione feconda deriva da una lettura della spaziatura nei testi di Derrida: allora, pur apprezzando nel suo giusto valore l'acutezza della sua riflessione, è utile ricordare che non è soltanto l'intervallo, lo spazio costruito fra due (secondo l'accezione corrente di spaziatura), bensì è lo spaziare (espacement), l'operazione o comunque il movimento dello scartamento (écartement), che è implicato nella disseminazione e nella differenza (différance) derridiana. Questo movimento è inseparabile dal temporeggiamento-temporalizzazione (temporalisation-temporalisation) e dai conflitti di forze che vi sono attivi: fa giocare insieme l'operazione di differire (ritardare) e quella di distinguere, dissociare. In tal senso, la spaziatura è associata all'alterità, al motivo dell'eteron. Ma non conduce ad "eterotopie", non si concretizza in una eterotologia. Spaziatura significa anche impossibilità di ridurre la catena a una delle sue maglie o di privilegiarvi assolutamente una maglia (Palazzi di Venezia) — o l'altra (l'edificio ad appar-

Can all this only be interpreted with the help of Freud's essay on Fetishism (1927), in terms of a phallic substitute for the woman and the mother, of metonymy and synecdoche? ...Let's leave that for another occasion. We were pointing out a certain tone... Apocalypse here-and-now... though it should not be forgotten how much this tone is in use in our own ambient: the end of class struggle, the death of God; the end of the person, of man, of Oedipus; the death of architecture...

Right from the start, the dispute between Alexander and Eisenman gets snagged on a aporia: "feeling" as the "core of architecture" for the one; ideas as the "essence of the problem" for the other. The two adversaries immediately trip over one of those metaphysical definitions that have always been brought down onto every work of art from on high. Art has been shaped by the traditional interpretations through a series of opposing pairs (material/figure, meaning/form, content/container, etc). The pair of terms that comes into question here is the classical one of aistheton/noeton (sensible/intelligible). Taking sides with one or other of the terms can lead nowhere. In fact the two debaters wisely abandon this terrain. But for a moment they had acted out the process carried out by all "monuments" of words about art; we refer in principle to three of these, Kant's third Critique, Hegel's Lecture on Aesthetics and Heidegger's The Origin of the Work of Art, which have all tackled the question (what is art?) by beginning with the problem of its origins and going on to investigate art from the viewpoint of the possibility of its death.

Chartres versus Palazzo Chiericati: the debate now shifts onto the heuristic plane. At this point the disputants bring out their documentation. Eisenman wishes to demonstrate that his "post-modern," and in any case "extra-classical," categories are not abstract, but derived from concrete analyses. For example, in the aforementioned essay, he takes a close look at the structure of the facades illustrated in Antonio Visentini's Palazzi di Venezia. In this particular case, the Minelli, Surian and Foscarini ai Carmini palaces are subjected to scrutiny. It is his examination of the latter that is cited in the discussion: having recognized the atypical rhythm ABABAB in the bays of the palace front, he deduces that the facade imposes "a reading of discrete serial units" and "a process of succession" on the repetition of (classical) elements. These critical observations — made today, in this phase of "rupture" and "no recourse to type" — begin "to suggest, from their former position at the periphery of the classical, other categories of being and other processes of making." Eisenman perceives in the history of classical architecture other objects that already contain a negation of classical models: these pertain in themselves to a process of decomposition.

The insistence on differences, separations and separateness contrasts strongly with the obsession with totality expressed by C. Alexander; the heuristic discovery of "other typologies" in the margins of classical composition is the revelation of otherness in general, that is translated into analysis of the incomplete and serial rhythms of the "spaces between." As Eisenman himself acknowledges, this fruitful intuition derives from a reading of the spacing in the writings of Derrida; thus, while fully appreciating the acuteness of his observation, it is worth remembering that it is not just the interval, the constructed space between two others (according to the current understanding of spacing) that is implied in the dissémination and the différence of Derrida, but also the act of spacing (espacement), the operation or at least the movement of setting apart (écartement). This movement is inseparable from temporalisation-temporalisation (temporalisation-temporalisation) and from the conflicts of forces that are at work therein: this brings together the operation of deferring (delaying) and that of distinguishing, dissociating. In this sense, spacing is associated with otherness, with the motif of the heteron. But it does not lead to "heterotopies;" it is not made concrete in a heterotology. Spacing also signifies the impossibility of reducing the chain to one of its links or of plac-

tamenti Giuliani-Frigerio a Como, di Giuseppe Terragni). La differenza non è una sostanza, un'essenza, una causa, ecc., che possa dar luogo a qualche deriva fenomenica.

Scrive Eisenman nel suo saggio: nel processo di decomposizione extra-compositivo, definito come il negativo della composizione (classica), "l'oggetto non ha una storia passata o futura; ha solo una condizione presente, come sospensione di passato e di futuro". "In un presente sprovvisto di futuro... l'oggetto si allontana dalla sua identità convenzionale, estrinseca e dal suo significato". Attenzione: bisogna evitare che la critica, indispensabile, di un certo rapporto ingenuo nei confronti del significato o del referente, del senso o della cosa, si blocchi in una sospensione, anzi in una soppressione pura e semplice del senso e della referenza, pena la ricaduta subdola in un nuovo immanentismo, un nuovo "idealismo". Tutto ciò richiede, a parere mio, una maggiore elaborazione che metta in rapporto un nuovo concetto di ripetizione e di finzione con il "valore della mimesi" e dell'analogia — concepita al di fuori delle contraddizioni in cui si è imbattuta la teoria classica dell'"imitazione delle arti". Sono, fra le tante, le stesse indicazioni offerte dal lavoro di Derrida: *économimesis*, l'economia della mimesi. Per non finire, questa citazione di Nietzsche: "L'imitazione è lo strumento di ogni cultura: per mezzo suo gradualmente si produce l'istinto... I nostri sensi imitano la natura contraffacendola sempre più. L'imitazione presuppone una recezione e una continua trasposizione dell'immagine recepita in centinaia di metafore, tutte efficaci. L'analogo" ("L'ultimo filosofo" (1872), Philosophenbuch).

Mentre Eisenman s'immerge con notevole acume nell'esame dell'alterità, Alexander riesuma un progetto puramente metafisico di recupero dello Stesso, dell'Identità, dell'Unità. Insiste sia sulla "struttura dell'identico" (structure of sameness) nei modelli spaziali (patterns) da lui pazientemente individuati ed elencati in tutti i suoi libri a partire da Note sulla sintesi della forma (1964), sia sull'"essenza molto primitiva" di certe forme perenni come, ad esempio, quella del tetto a falde. In questo, Alexander si rivela paradossalmente molto attuale, perché, se qualcosa è maggiormente sentito oggi, è questa diffusa "ansia dell'origine", questa impellente "coazione al risalimento": arte, miti, mentalità primitiva, pensiero selvaggio, eros cosmogonico, moda del "medioevo", teoria degli archetipi e delle forme originarie... La tensione attuale spinge ad un risalimento senza fine verso l'unità primordiale. Non a caso, Alexander annuncia un suo futuro libro intitolato Totalità non infranta (Unbroken Wholeness) oppure L'Uno (The One).

L'assunto iniziale di Alexander è che "gli aspetti funzionali (dell'architettura e dell'ambiente), ovvero sia i modelli (patterns)... rimangono identici da società a società". Tale dominio dell'Identico è basato sull'assunzione di una Sembianza universale, oppure somiglianza del mondo con il nostro Io. Gli oggetti — belli e buoni — hanno sempre avuto la proprietà di apparire "come lo specchio del nostro Io". Si tratta d'una dottrina che ricorda vagamente la settecentesca "morale del sentimento" e il pensiero etico-estetico dell'"entusiasmo" inglese. Inoltre, in tale teoria dell'Io "rispecchiante", avvertiamo la confusione tra identità ed ipseità, tra lo Stesso e l'Io: Idem e ipse. Tutto ciò, tuttavia, pone dei problemi filosofici talmente seri e complessi, che preferisco abbandonare l'argomento, tanto più che Alexander, al contrario di Eisenman, non fornisce nessuna indicazione sulle fonti del suo "pensiero".

Mi sembra più interessante sottolineare il presupposto antropologico implicato in tale dottrina: le cose che possiedono la proprietà di essere "immagine di ciò che è in noi", sono le stesse per ciascuno. "Sono le stesse per uomini con valori differenti e lo sono addirittura per uomini di culture diverse. Così, questo specchio dell'Io ci fornisce, in certo qual modo, una norma più obiettiva dell'organizzazione spaziale" (sottolineato da noi). Strano quanto tale ipotesi sia riconducibile alle premesse di Kant nella Critica del giudi-

ing an absolute emphasis on one link (Venetian palaces) — or another (Giuseppe Terragni's Giuliani-Frigerio apartment building in Como). Différance is not a substance, essence, cause, etc., that can give rise to some phenomenal drift.

Eisenman writes in his essay: in the process of extra-compositional decomposition, defined as the negative of (classical) composition, "the object has no past or future history, only a present condition as a suspension of past and future." "In a futureless present... there is a removal of the extrinsic, conventional identity and significance from the object." However, one must be careful that criticism, indispensable as it is, of a certain naïve rapport with the meaning or the referent, with the sense or the thing, does not get stuck in a suspension, indeed in a downright suppression of the sense or the reference, with the danger of a sneaky relapse into a new immanentism, a new "idealism." All this requires, in my opinion, further elaboration so as to establish a relationship between a new concept of repetition and invention and the "value of mimesis and of analogy" — conceived outside the contradictions that the classical theory of the "imitation of the arts" has run up against. Among many others, these are the same indications offered by the work of Derrida: *économimesis*, the economy of mimesis. A quotation from Nietzsche, not in conclusion: "Imitation is the tool of every culture: by its means instinct is gradually produced... Our senses imitate nature, counterfeiting it to an ever greater extent. Imitation presupposes acceptance and a continual transposition of the accepted image into hundreds of metaphors, all of them effective. The analogous" (The Last Philosopher, 1872, Philosophenbuch).

While Eisenman immerses himself with remarkable insight in the study of otherness, Alexander revives a purely metaphysical project to get back to the Same, to Identity, to Unity. He insists both on the "structure of sameness" in the patterns that he has patiently identified and listed in all his books ever since Notes on the Synthesis of Form (1964) and on the "very primitive essence" of certain timeless shapes, such as the pitched roof. Paradoxically, Alexander shows himself to be very much up-to-date here, since if there is one thing that is more strongly felt today, it is this widespread "yearning for origins," this forceful "compulsion towards reascent:" art, myths, primitive mentality, uncivilized thought, cosmogonic eros, cult of the "mediaeval," theory of archetypes and primal forms... The present trend is towards an endless reascent towards primordial unity. Not incidentally, Alexander announces that a future book of his will be entitled "Unbroken Wholeness" or "The One."

The assumption that Alexander starts out from is that "the functional aspects, the patterns are invariant from society to society." This predominance of the Identical is based on the assumption of a universal Similarity, or resemblance of the world to our Self. Objects — the beautiful and good ones — have always had the property of seeming to be "a mirror of the self." This is a doctrine that vaguely recalls the 18th-century "morality of feeling" and the ethico-aesthetic mind-set of English "enthusiasm." Moreover, we notice in this theory of the "mirroring" self a confusion between identity and selfness, between the Same and the Self: idem and ipse. But all this poses such serious and complex philosophical problems that I prefer to drop the subject, all the more since Alexander, unlike Eisenman, does not furnish any clue as to the sources of his "thought."

I find it more interesting to call attention to the anthropological supposition implied in this doctrine leads: the things which possess the property of being "a picture of all that is in us" are the same for everybody. "They are the same, for different people, with different values: and they are even the same for people from entirely different cultures. So, this mirror of the self somehow presents us with an objective standard of spatial organization" (our italics). Strange to what extent this hypothesis is compatible with

zio. Già, in tale testo, per la mancanza di un concetto generale delle regole, poiché l'universalità è necessaria, il valore d'esemplare, di prodotto esemplare del gusto, diventa il riferimento unico o principale. Per Kant, l'esemplare è un prodotto individuale — poiché è un esempio — che vale immediatamente per tutti. Solo alcuni prodotti esemplari possono avere questo effetto di quasi-regole. Gli exempla favoriti di Alexander sono il tappeto di preghiera turco e la coppa paleocristiana. Di qui deriva il carattere storico culturale, prammatico-antropologico del gusto. Quest'ultimo si costruisce in un secondo momento, dopo la produzione, sull'esempio. È l'assenza del concetto, quindi, che libera questo orizzonte di produttività storica. Ma questa storicità è quella di un esemplare che non si offre come esempio che nella misura in cui fa riferimento, empiricamente, ad un principio di accordo strutturale e universale: assolutamente anastorico. Sia in Kant, che in Alexander. Il limite di tale concezione kantiana è quello anche dei presupposti di Alexander. Fin qui Alexander sembra seguire Kant. Ma, mentre Kant prosegue oltre, con la definizione della nozione di idea, sostituita poi con quella di ideale e dell'ideale del bello, Alexander si ferma ad uno stadio "pre-critico", ad un'idea apparentemente empirica della bellezza, della comodità (comfort) e dell'armonia (harmony). Alexander rifiuta di indagare più oltre ciò che significa il tipo generale e universale da lui individuato, l'archetipo che regola — secondo lui — tutte le produzioni di tutti i popoli per una data finalità. Perfino Kant sottolineava che il "tipo" varia con le condizioni empiriche, che differisce per un "negro", un "bianco" e un "cinese". In definitiva, con Alexander, non abbiamo la riformulazione di un empirismo, ma piuttosto assistiamo alla complicità dell'oggettività teoretica e della comunione mistica: impone all'Altro, agli altri, l'Unità pre-metafisica dello Stesso. Poiché, l'empirismo ha commesso sempre un solo errore: l'errore filosofico di presentarsi come filosofia. Ma è lo stesso Derrida che ci invita a riconoscere la profondità dell'intenzione empirista, sotto l'ingenuità di alcune sue espressioni storiche. Essa è il sogno di un pensiero puramente eterologico nella sua origine. Pensiero puro della differenza pura. Dice il sogno perché svanisce alla luce e fin dall'alba del linguaggio. Per cui, Derrida invita a ritrovare motivi di divorzio tra la Parola e il pensiero.

Con l'essere ascritto alla temporalità dei linguaggi, l'Archè di Architettura, che nella tradizione classica richiamava sia il cominciamento (come origine) che il precetto (come principio), viene ora consegnato all'anarchia delle tecniche, all'ibrido del sociale, al transeunte delle esperienze, al massimo del contingente. Disfatta la totalità, il cominciamento archetipico si dissolve e, con esso, ogni progetto.

Per nostra fortuna, fu data all'architetto Alexander l'occasione di realizzare un Café provvisorio, nei pressi di Linz, durante l'estate del 1980. La costruzione è riuscita, molto bella; non solo perché — perché ne dica l'architetto — egli abbia applicato le sue complicatissime griglie (grids) di modelli (patterns), ma perché la sua precedente ricerca sui modi dell'abitare lo ha portato a riflettere sui più minimi aspetti dello stare in un edificio. L'edificio assume un aspetto originale, per certi versi, addirittura neoclassico: per lo meno, nella versione "confortevole" del neoclassicismo, quella della piccola scala degli interventi di K.F. Schinkel, per esempio, il nuovo padiglione nel parco del castello di Charlottenburg (1824-25); oppure lo "chalet" svizzero nella Pfaueninsel (1821). L'interno del Linz Café ricorda anche gli interni schinkeliani, ad esempio, le camere del castello di Charlottenhof, nel giardino di Sanssouci a Potsdam (1829). Forse, anche se Alexander non lo dice, è possibile rintracciare una ispirazione più recente: il "realismo romantico" dell'architetto austriaco Clemens Holzmeister. Pensiamo soprattutto alla "Bootshaus" di casa Eichmann costruita fra il 1927 e il 1928 sul Seewalchen: stessa esilità delle strutture in legno; stessa insistenza sulla simbolica di segni architettonici: "luce, cammino, sotto/sopra, dentro/fuori, volumi, spazio, atteggiamento, gesto" (cfr. C. Holzmeister, catalogo della mostra, Akademie der bildenden Künste, Vienna 1982). Herbert Muck ha scritto: "Nel mondo di Holzmeister il Padre eterno ha ancora un posto". Anche

Kant's premises in his Critique of Judgement. Already, in this text, for the lack of a general concept of the rules and since universality is necessary, exemplary value, of a model product of taste, becomes the sole or principal reference. For Kant, the exemplar is an individual product — since it is an example — that is immediately valid for all. Only a few exemplary products can have this validity of a quasi-rule. The exempla preferred by Alexander are the Turkish prayer rug and the early Christian bowl. From this derives the cultural, pragmatic and anthropological historic character of taste. The pragmatic and anthropological character of taste is created secondarily, after its production, in the example. Hence it is the absence of concept that liberates this field of historical productivity. But this historicalness is that of an exemplar that only serves as an example in so far as it refers, empirically to a principle of structural and universal accord; i.e. one that is absolutely anahistorical. For Alexander as well as for Kant. The limit of this Kantian conception is also that of Alexander's suppositions. So far Alexander seems to follow Kant. But, while Kant goes further with his definition of the notion of idea, later replaced by that of the ideal and the ideal of beauty, Alexander stops at a "pre-critical" stage, at an apparently empirical idea of beauty, comfort and harmony. Alexander refuses to go any further into the significance of the general and universal type that he has identified, the archetype that governs — in his view — all productions by all peoples for a given purpose. Even Kant stressed that the "type" varies with empirical conditions, that it is different for a "negro," a "white man" and a "Chinese." After all, what we see in Alexander is not so much the restatement of an empiricism but complicity with theoretical objectivity and mystic communion: imposing on the Other, on others, the pre-metaphysical Unity of the Same. For empiricism has committed only one error: the philosophical error of putting itself forward as philosophy. But Derrida himself invited us to acknowledge the profundity of the empiricist attitude, beneath the ingenuousness of some of its historical expressions. Empiricism is the dream of a way of thinking that is purely heterological in its beginnings. Pure thought about pure difference. Empiricism is a dream because it fades in the light of day and has been doing so ever since the dawn of language. Consequently, Derrida suggests looking for motives of divorce between the Word and thought.

By being assigned to the temporality of language, the Archè of Architecture, which in classical tradition hinted both at commencement (as origin) and at precept (as principle), is now handed over to the anarchy of techniques, the hybrid of the social, the transient of experiences, the maximum of the incidental. With the breakdown of totality, the archetypal beginning is dissolved and, with it, all design, all project.

Fortunately for us, Alexander the architect was given the opportunity to build a temporary Café, in the environs of Linz, during the summer of 1980. The construction turned out very well; not only because — whatever the architect may say — his highly complicated grids of patterns were applied to it, but because his earlier research into ways of living has led him to think about the smallest aspects of being inside and outside a building. The building has an original, in some ways even neoclassical appearance: at least the "comfortable" version of neoclassicism, that of K.F. Schinkel's works on a small scale, for instance the New Pavilion in the grounds of Charlottenburg Castle (1824-25) or the Swiss "Chalet" in the Pfaueninsel (1821). The interior of the Linz Café is reminiscent of Schinkel's interiors too, for example the bedrooms of Charlottenhof Castle in the Sanssouci gardens at Potsdam (1829). Perhaps, though Alexander does not admit it, it is possible to trace a more recent source of inspiration: the "romantic realism" of the Austrian architect Clemens Holzmeister. One thinks above all of the "Bootshaus" of Eichmann House built between 1927 and 1928 on the Seewalchen: the same frailty of the wooden structures; the same insistence on the symbolism of architectural signs: "light, path, below/above, inside/outside, volumes, space, attitude, gesture" (cfr. C. Holzmeister, exhibi-

nel mondo di Alexander. Eppure, l'architetto risponde indignato all' "accusa" di storicismo. Né Schinkel, né Holzmeister, nessuna citazione, nessuna influenza... Solo la Ur-bild, solo gli exempla non contaminati dalla civilizzazione moderna, solo la "parola piena" delle prime culture: "Il Café somiglia ad un edificio del passato... perché è fondato sulle stesse regole". "Come un'onda dell'oceano somiglia a qualsiasi altra onda...", aggiunge Alexander. A parte il fatto che l'architetto non esplicita mai tali regole, è una esagerazione fuorviante questo assumere l'architettura a fenomeno naturale. Come dire: "a rose is a rose, is a rose...". L'essenza della sua proposta suona per me invece così: regole perenni dell'architettura possono essere desunte dall'analisi fenomenologica dei modelli dell' "abitare bene". In questo caso, il referente, il modello al quale l'architettura deve adeguarsi (nel senso della adaequatio classica), è l'insieme dei "modelli" (patterns). Così, si è riconosciuto il fatto che l' "abitare viene prima del costruire".

Non ho voluto giudicare. Solo leggere. Appunti ai margini.

Ancora, per non concludere, una citazione di Nietzsche: "Ci sono epoche nelle quali l'uomo intuitivo e l'uomo razionale stanno l'uno accanto all'altro, l'uno temendo l'intuizione, l'altro schernendo l'astrazione".

Fonti bibliografiche

Questi appunti consistono in un montaggio di citazioni estratte dai seguenti testi:

C. Alexander, *The Linz Café*, New York-Vienna 1981

J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Parigi 1967; trad. it. *La scrittura e la differenza*, Torino 1971

Idem, *Positions*, Parigi 1972; trad. it. *Posizioni*, Verona 1975

Idem, *La vérité en peinture*, Parigi 1978; trad. it. *La verità in pittura*, Roma 1981

Idem, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Parigi 1983

P. Eisenman, *House X*, New York 1982

P. Eisenman, *The futility of objects: decomposition and the processes of difference* (in pubblicazione sul *The Harvard Architecture Review*); riassunto francese su *Art Press*, f.s., n. 2, giugno-agosto 1983.

tion catalogue, *Akademie der bildenden Künste*, Vienna 1982). In the words of Herbert Muck: "The Eternal Father still has a place in the world of Holzmeister." In Alexander's world too. And yet the architect indignantly refutes any "accusation" of historicism. Neither Schinkel, nor Holzmeister, no citation, no influence... Only the Ur-bild, only the exempla uncontaminated by modern civilization, only the "solid word" of the early cultures: "The Café resembles buildings of the past because it is based on the same rules." "In the same way that one wave in the ocean, looks like another wave...", as Alexander himself puts it. Apart from the fact that the architect never makes these rules clear, this treating architecture as a natural phenomenon is a misleading exaggeration. Like saying: "a rose is a rose, is a rose..." To me the essence of his proposal seems to be as follows: perennial rules of architecture can be deduced from the phenomenological analysis of the models of "good living." In this case, the referent, the model to which architecture must adapt itself (in the sense of the classical adaequatio) is the whole set of "patterns." In this way the fact that "inhabiting comes before building" is acknowledged.

I have not wished to judge. Just read. Notes in the margins.

Once again, not in conclusion, a quotation from Nietzsche: "There are ages in which intuitive man and rational man stand side by side, the one fearing intuition, the other sneering at abstraction."

Bibliographical sources

These notes consist of a montage of quotations drawn from the following texts:

C. Alexander, *The Linz Café*, New York, Vienna 1981.

J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris 1967.

idem, *Positions*, Paris 1972.

idem, *La vérité en peinture*, Paris 1978.

idem, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris 1983.

P. Eisenman, *House X*, New York 1982.

P. Eisenman, "The futility of objects: decomposition and the process of difference" (to be published in *The Harvard Architecture Review*, MIT Press, Cambridge, Mass.). Summary in French in *Art Press*, special issue no. 2, June-August 1983, Paris.