



POLITECNICO
MILANO 1863



ORDINE DEGLI
ARCHITETTI
PIANIFICATORI
PAESAGGISTI E CONSERVATORI
DI ROMA E PROVINCIA



ACCADEMIA
ADRIANEA
ARCHITETTURA
ARCHEOLOGIA
ONLUS



EDIBUS comunicazione s.r.l.

Piranesi Prix de Rome_Lectiones Magistrales

Collana diretta e curata da Pier Federico Caliari e Francesco Leoni

Coordinamento editoriale e impaginazione

Carola Gentilini

Comitato Scientifico

Lucio Altarelli, Luca Basso Peressut, Ignacio Bosch Reig, Federico Bucci, Luigi Franciosini
Beatrice Joger, Romolo Martemucci, Paolo Mellano, Gianluigi Mondaini, Valeria Pezza, Livio Sacchi
Luigi Spinelli, Alexander Schwarz, Angelo Torricelli

ISBN 978-88-97221-52-4

© ACCADEMIA ADRIANEA EDIZIONI – © *in* EDIBUS EDIZIONI

Finito di stampare nel mese di Marzo 2018 presso Intergrafica - VR

Piranesi **Prix de Rome**

Lectioes Magistrales

PETER EISENMAN

a cura di Pier Federico Caliarì e Francesco Leoni

INDICE

11	The Accademia Adrianea thanks Peter Eisenman <i>Romolo Martemucci</i>
15	Like fathers and sons. Fundamentals 2.0 <i>Peter Eisenman</i>
23	Inventare Peter Eisenman <i>Franco Purini</i>
39	Peter Eisenman. Ai confini del classico <i>Pier Federico Caliari</i>
49	Trent'anni dopo <i>Livio Sacchi</i>
61	La resistenza dell'opera architettonica. Peter Eisenman in viaggio per l'Italia tra storia, luogo e memoria <i>Lorenzo Degli Esposti</i>
67	Peter Eisenman: sense and sensibility <i>Francesco Leoni</i>
79	Il progetto del Campo Marzio
93	Galleria Iconografica Compendio di immagini a supporto dei saggi

Livio Sacchi
TRENT'ANNI DOPO

New York City, l'Institute e Oppositions

Incontrai per la prima volta Peter Eisenman nel 1982, all'International Center for the Advanced Study in Art presso il Department of Art and Art Education della New York University diretto, in quegli anni, da Angiola Churchill. Davanti a un gruppo di giovani laureati in architettura e in arte si avvicendarono, fra gli altri, architetti come Antoine Grumbach, John Hejduk, Daniel Libeskind e Aldo Rossi, oltre allo stesso Eisenman, artisti come Vito Acconci, Dan Graham, Lawrence Wiener, Charlemagne Palestine e Mary Miss, critici e appassionati come Jorge Glusberg (che era, forse, tra i finanziatori del centro). I primi anni Ottanta a New York erano duri, ma anche estremamente creativi: la transavanguardia italiana era in mostra da Sperone Westwater, Keith Haring da Tony Shafrazi, Wilhelm de Kooning tenne una delle sue ultime performance in Central Park. In quello stesso 1982 Eisenman pubblicò *House X*, un libro in bianco e nero con il testo in blu e rosso, che venne presentato all'Urban Center di Madison Avenue. Eisenman aveva allora cinquant'anni, aveva costruito soltanto quattro piccole case – la House I a Princeton, New Jersey; la House II ad Hardwick, Vermont; la House III a Lakeville, Connecticut; la House VI a Cornwall, Connecticut – e stava lavorando al progetto per l'edificio sulla Kochstrasse a Berlino, più o meno dov'era Checkpoint Charlie: una casa d'appartamenti che faceva parte del programma dell'IBA e si sarebbe inaugurata nel 1985. Nel complesso, non molto per un architetto statunitense della sua statura mediatica. Era infatti già molto noto, oltre che come progettista, soprattutto come docente, a Princeton, e ancor più in quanto fondatore (nel 1967) dell'Institute for Architecture and Urban Studies a New York. Diretto dallo stesso Eisenman fino al 1982 e, successivamente, da Anthony Vidler,

Pagina 48:

Progetto per il World Trade Center
New York, 2002

Mario Gandelsonas e Stephen Peterson, fino al 1985, anno in cui fu chiuso, l'Institute non era accreditato per conferire lauree. Aveva tuttavia acquisito status internazionale grazie anche a *Oppositions*, una rivista pubblicata dal 1973 al 1984, il cui progetto grafico era di Massimo Vignelli e sulla quale, oltre allo stesso Eisenman, scrissero, per esempio, Diana Agrest, Stanford Anderson, Giorgio Ciucci, Alan Colquhoun, Francesco Dal Co, Kurt Forster, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas, Giorgio Grassi, Fred Koetter, Rem Koolhaas, Léon Krier, Rafael Moneo, Aldo Rossi, Colin Rowe, Denise Scott Brown, Jorge Silvetti, Ignasi de Solà-Morales, Manfredo Tafuri, Bernard Tschumi, Anthony Vidler. Negli Stati Uniti, ma anche ovunque nel mondo, l'Institute (e *Oppositions*) erano "il luogo" dove si concentrava il dibattito più avanzato sull'architettura contemporanea: «divenne il nucleo più importante della reazione estetica a New York e – cosa inevitabile sulla scena newyorkese – portò di conseguenza a un'alleanza fra Eisenman e Johnson»¹. L'eredità culturale dell'Institute, nel tempo sempre più ermetica ed elitaria, confluì poi, dopo la chiusura, nelle riunioni della Century Association, emblematiche della supremazia culturale della East Coast: fra i membri dell'associazione, oltre allo stesso Eisenman e a Philip Johnson, erano John Burgee, Henry Cobb, Michael Graves, Richard Meier, Jaquelin Robertson (allora socio di Eisenman) e Robert Stern; fra i frequentatori abituali Emilio Ambasz, Kenneth Frampton, Frank Gehry, Charles Gwathmey, Arata Isozaki, Cesar Pelli, Stanley Tigerman e, fra gli europei, Alvin Boyarsky, Giorgio Ciucci, Alan Colquhoun, Francesco Dal Co, i due Krier, Rafael Moneo, Aldo Rossi. New York era insomma il centro del mondo, soprattutto perché allora in grado, più di ogni altra città del mondo, di trasgredire, debordare,

provare nuove strade: letteralmente "delirava", come titolava il celebre *Delirious New York, Retroactive Manifesto for Manhattan* scritto nel 1978 da Rem Koolhaas, nel senso strettamente etimologico del termine: *de-lirare*, in latino, significa "uscire dal solco", il solco in cui si semina ma anche quello fondativo della città.

Teoria e prassi

Eisenman è nato a Newark, New Jersey, solo pochi mesi prima e nello stesso quartiere di Philip Roth. Un caso, certamente. È tuttavia interessante rilevare come ebraismo, modernità e psicoanalisi siano temi che, più o meno consapevolmente, s'intrecciano con la vita interiore di Eisenman come di Roth in maniera significativa. Ma c'è un altro tema che segna e caratterizza il lavoro dell'architetto americano: la saldatura fra teoria progettuale e prassi costruttiva. Si tratta di un punto molto importante. Nel corso del Novecento c'è stata una lunga stagione moderna che ha visto la prevalenza della seconda sulla prima: la teoria, se c'era, era chiaramente e pragmaticamente orientata a servizio della progettazione e della costruzione e ciò valeva anche per il disegno. C'è stata poi, probabilmente a partire dagli anni Sessanta, una rinascita degli studi teorici, che, a mano a mano, hanno generato un'autonomia disciplinare, sempre più ipertroficamente approfondita quanto chiaramente alienata dalla pratica costruttiva: anche in questo caso il discorso vale pure per il disegno. Soltanto a pochi architetti formati e cresciuti in quegli anni è riuscita l'ambiziosa operazione di mettere insieme due cose "geneticamente" così diverse: l'ideazione, che si avvale di teorie e disegni, da una parte, e la costruzione o, meglio, la concreta traduzione in edifici di tali idee, dall'altra. In altri termini: l'architettura come avventura ideologica e l'architettura come avventura fenomenologica.

Fra questi pochi: Aldo Rossi, Robert Venturi, Rem Koolhaas, Franco Purini, forse Bernard Tschumi e, certamente, Peter Eisenman. È soprattutto alla luce di questo binomio – teoria e prassi o, se si vuole, idee e talento – che, a nostro giudizio, va analizzato il lavoro di Eisenman. Eisenman è sempre stato consapevole della sua propensione per l'esplorazione concettuale e del suo disinteresse per i dettagli, i materiali, i colori che affascinano architetti come, per esempio, Peter Zumthor. Ma è sempre stato altrettanto consapevole della assoluta necessità del costruire. Fu Manfredo Tafuri a dirgli una volta: «Peter, se non costruisci nessuno prenderà sul serio le tue idee. Devi costruire perché le idee che non sono costruite sono semplicemente idee che non sono costruite»².

Progetto e atopia

La prima stagione operativa di Eisenman appare legata a un astratto concettualismo architettonico: progetti definiti in assenza di luogo. Il nome di Eisenman fu in quegli anni legato ai NY Five, un gruppo di cinque architetti generazionalmente vicini, tutti operanti a New York, tutti al lavoro sul tema della casa unifamiliare, tutti interessati al lascito della modernità europea per come essa si era configurata nella sua fase più innovativa e rivoluzionaria, prima di lasciare l'Europa e sbarcare in America (più o meno, intorno al 1939): Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, oltre allo stesso Eisenman. Il loro lavoro fu congiuntamente presentato in una conferenza al Museum of Modern Art: ma si trattava di architetti diversi che avrebbero fatto, nel corso del tempo, scelte diverse. Per Eisenman, in particolare, è il periodo delle citate case numerate da I a X, segnato da esplorazioni sintattiche di gusto neoplastico, contaminato da ciò che faceva un artista quasi coetaneo di Eisenman,

Sol LeWitt, oltre che, prevedibilmente, dal razionalismo italiano di Terragni: una analitica dissezione della modernità influenzata dalla lettura di Noam Chomsky, che in quegli anni (e solo in quegli anni) diede il meglio di sé, e di Colin Rowe. Una ricerca indigesta, che pure riuscì a trovare alcuni reattivi interlocutori. Si pensi a ciò che disse – spontaneamente, presumiamo – il proprietario della House III: «il progetto [...] diviene un lavoro di analisi all'interno delle proprie capacità latenti di comprendere uno spazio fatto dall'uomo. Uno studio, inizialmente concepito con la forma e la struttura dell'ambiente artificiale, tende poi inevitabilmente a neutralizzare i suoi contenuti in modo da poter essere potenzialmente svelato a un altro livello di consapevolezza sulle intenzioni dell'architettura»³. Non tutti, tuttavia, erano disposti a condividere e giustificare tali ricerche: Paolo Portoghesi scrisse, per esempio, che in quegli anni Eisenman si muoveva «come un condannato nella sua cella tra le ombre di Le Corbusier, di Rietveld e di Terragni»⁴.

Progetto e costruzione

Gli anni Ottanta e i primi Novanta, oltre a una serie di seminali progetti, videro le prime, importanti realizzazioni internazionali: dal Wexner Center for the Visual Arts della Ohio State University a Columbus (1983-89) agli uffici della Koizumi Sangyo Corporation a Tokyo (1988-90), dall'Aronoff Center for Design and Art a Cincinnati (1988-96) alla sede della Nunotani Corporation, ancora a Tokyo (1990-1992) al Convention Center nella stessa Columbus (1990-93). Dalle città dell'Ohio, forse provinciali ma storicamente ricche di straordinarie collezioni artistiche e desiderose di sperimentare nuove architetture, al Giappone, negli anni in cui Tokyo aveva intrapreso una vertiginosa crescita architettonica e urbana. Edifici, questi realizzati da

Eisenman, che appena costruiti, divennero immediatamente meta delle visite di architetti provenienti da ogni parte del mondo, curiosi di toccare con mano come progetti incredibili, segnati da un'altissimo, inedito grado di sperimentaltà – per i rapporti che ne legavano le matrici progettuali al contesto in cui si collocano, per il conflittuale dialogo con le preesistenze, per il loro simbolico porsi come inquietanti testimoni della condizione di crisi in cui viveva (e probabilmente ancora vive) l'uomo contemporaneo – reagissero all'impatto con la realtà. Una realtà costruita, concreta, vissuta, che ne lasciava miracolosamente intatta la straordinaria forza propositiva, ma che tuttavia non poteva non mettere in luce le difficoltà esperite sia dai committenti sia dagli utenti: i tellurici volumi del Nunotani Building, per esempio, provocarono non pochi problemi in un Paese ad altissima sismicità come il Giappone, mentre le superfici, pur lievemente, inclinate del Convention Center risultavano così destabilizzanti per i potenziali clienti da creare parecchie difficoltà al management del centro congressi. Eisenman non era nuovo a critiche di questo genere: il taglio che spaccava fisicamente in due la camera da letto e lo stesso letto nella House VI lasciava presagire i pilastri interrotti privi di funzione strutturale, i muri e i pavimenti inclinati che avrebbero caratterizzato questa seconda, più impegnativa stagione costruttiva.

Any

Subito dopo, in particolare dal 1993 al 2000, Eisenman si impose ancora una volta all'attenzione della critica internazionale con una nuova rivista: ANY, acronimo di Architecture New York. Ventisette numeri cui corrisposero, più o meno, altrettante conferenze convocate da una parte all'altra del mondo, alle quali partecipò il meglio della cultura architettonica internazionale. La passione per

i giochi linguistici portò Eisenman a scegliere la sillaba *any*, che significa *qualche*, *alcuno* (ma anche *nessuno*) e che è alla base di una lunga serie di evocativi vocaboli inglesi, pronomi o avverbi tutti evidentemente caratterizzati da interessanti implicazioni sul piano della speculazione intellettuale in generale e della teoria dell'architettura in particolare. I volumi, curati da Cynthia Davidson, furono pubblicati dalla Any Corporation e MIT Press, a eccezione del primo, *Anyone*, fatto in collaborazione con Rizzoli International con un formato un po' più grande degli altri. Oltre al citato *Anyone*, ricordiamo: *Anytime*, *Anything*, *Anybody*, *Anyhow*, *Anymore*, *Anywise*, *Anyplace* ecc. La lista degli autori che diedero i propri contributi è, anche in questo caso e a dir poco, straordinaria, includendo, per esempio, Henry Cobb, Francesco Dal Co, Hubert Damisch, Jacques Derrida, Elizabeth Diller, Kurt Forster, Frank Gehry, Arata Isozaki, Toyo Ito, Jeffrey Kipnis, Rem Koolhaas, Rosalind Krauss, Daniel Libeskind, Greg Lynn, Enric Miralles, Rafael Moneo, Dominique Perrault, Wolf Prix, Franco Purini, Saskia Sassen, Kazuyo Sejima, Lars Spuybroek, Bernard Tschumi, Anthony Vidler e molti altri, a conferma della eccezionale capacità di coinvolgimento di Eisenman, del suo ruolo internazionale e del suo personale carisma umano e intellettuale. Volumi caratterizzati dunque da un "peso specifico" eccezionalmente alto dal punto di vista dell'elaborazione teorica, in cui sono dibattuti temi fondamentali per il pensiero architettonico in generale e per quello legato alla contemporaneità in particolare.

Derrida e il decostruzionismo

Nell'estate del 1988 Philip Johnson e Mark Wigley allestirono una mostra al Museum of Modern Art intitolata "*Deconstructivism*". Fra i sette architetti selezionati c'era Peter Eisenman questa volta insieme con Coop

Himmelblau, Gehry, Hadid, Koolhaas, Libeskind e Tschumi. La nozione di decostruzione, com'è noto, è di origine heideggeriana: il concetto di *Destruktion* è indagato in *Sein und Zeit* come momento conclusivo della costituzione fenomenologica: le fenomenologia ermeneutica è decostruzione dell'ontologia. Lo stesso Heidegger, nel 1925, esplicitamente scrive: «la costruzione filosofica è necessariamente distruzione, cioè decostruzione, compiuta attraverso un ritorno storico alla tradizione, di ciò che è trasmesso»⁵. Negli anni Ottanta fu Jacques Derrida a imporre la nozione di decostruzione agli americani in generale e a Peter Eisenman in particolare, assumendo un ruolo centrale nelle teorizzazioni sull'architettura di quel periodo. In *Pacific Deconstruction*, 2. Lettera a un amico giapponese Derrida scrive: «A quel tempo lo "strutturalismo" era dominante. "Decostruzione" sembrava andare in quel senso perché indicava una certa attenzione alle "strutture" (che a loro volta non sono semplicemente idee, o forme, o sintesi, o sistemi). Decostruzione era anche un atteggiamento strutturalista, o comunque un atteggiamento che faceva propria una certa necessità di pratica strutturalista. Ma era anche un atteggiamento antistrutturalista – e la sua fortuna dipende in parte da quell'equivoco»⁶.

Eisenman fu non solo profondamente influenzato dagli scritti (e dalla frequentazione di Derrida), ma fu anche l'architetto che, probabilmente più di ogni altro, riuscì concretamente a tradurli in linguaggio architettonico, mantenendo all'interno degli spazi che ne derivavano le stesse tensioni dei testi del filosofo francese. Non fu dunque casuale l'invito rivolto loro da Bernard Tschumi nel 1985 perché, disegnassero insieme un giardino al Parc de la Villette a Parigi – *Chora L Work*, appunto, perché corale, ma anche perché Derrida stava lavorando a un saggio sulla teoria platonica

del cosmo e sul concetto di *chora* – quando gli giunse la telefonata di Tschumi.

Progetti italiani

Fra i non pochi progetti italiani di Eisenman – Cannaregio a Venezia (1980), Moving Arrows, Eros and Other Errors a Verona (1985), la sede del Monte dei Paschi a Siena (1988) – è quello elaborato nel 1987 per Roma, su invito di Franco Purini, in occasione della XVII Triennale di Milano. Purini aveva scelto di coinvolgere tre americani: Peter Eisenman, Philip Johnson e Colin Rowe. Johnson – che aveva superato gli ottant'anni e ancora teneva aperto uno studio a un piano molto alto del Lipstick, su Third Avenue, nel cui ingresso dominava una grande tela di Warhol – declinò cortesemente dicendo di non conoscere Roma in maniera sufficientemente approfondita per poter dare un contributo credibile. Rowe – che invece abitava fra Roma e Ithaca, New York – si impegnò con gli studenti di Cornell su piazza Augusto Imperatore, una zona del centro che ancora oggi stenta a trovare una sistemazione definitiva, nonostante il concorso vinto da Francesco Cellini. Eisenman scelse invece di ridisegnare una vasta area a cavallo della via Flaminia, immediatamente a nord di piazza del Popolo: un progetto frutto di un intenso e coinvolgente laboratorio (ero presente alla seduta introduttiva) che si tenne presso Ohio State University. Il punto di partenza fu un ambiguo brano contenuto in *Il disagio della civiltà*, uno scritto di Sigmund Freud del 1929, pubblicato per la prima volta in tedesco nel 1930 con il titolo *Das Unbehagen in der Kultur*, dove *Unbehagen* vale "infelicità" più che "disagio": «supponiamo che Roma non sia un insediamento umano ma un'entità psichica con un passato similmente lungo e copioso – un'entità, per meglio dire, nella quale nulla di ciò che è esistito un tempo è mai sparito e

tutte le precedenti fasi di sviluppo continuano a esistere accanto alle più recenti». Il risultato che ne derivò, dopo mesi di lavoro, fu la sostanziale reinvenzione di quella parte città a partire da uno stratificato palinsesto di significati preesistenti, più o meno latenti nel contesto urbano contemporaneo. La rappresentazione, o ri-presentazione, della città di Roma dichiarava apertamente la sua fittizia e artificiale esistenza: il progetto operava a livello dislocativo, intervenendo puntualmente a modificare strutture e significati precedenti. Ancora per l'Italia, Paese specializzato nel conferire incarichi e bandire concorsi senza portarli a compimento, si ricordano i progetti di concorso per la chiesa del Giubileo dell'anno 2000 a Roma, un concorso del 1996 cui la CEI invitò una elevata percentuale di progettisti ebrei, da Libeskind a Gehry, da Meier (che di Eisenman è cugino) allo stesso Eisenman, com'è noto vinto e successivamente realizzato da Meier; per le due stazioni ferroviarie degli Scavi di Pompei (2006); per la sistemazione del litorale flegreo a Bagnoli, nella periferia occidentale di Napoli (2011).

Eteronomia, classicismo e architettura dello spettacolo

La progettualità di Eisenman è sempre stata, più o meno esplicitamente, legata alla questione dell'eteronomia, cioè al ricorso a sistemi di pensiero scientifico, filosofico e psicologico altri rispetto alla normale prassi che, da Vitruvio in poi, alimenta e sostiene il fare architettonico tradizionale. Oltre ad alcuni fra gli esempi citati, è il caso del Carnegie Mellon Research Institute a Pittsburgh (1988-89), un progetto fondato sul cubo booleano, un modello geometrico utilizzato in informatica; o del quartiere Rebstockpark a Francoforte (1990-91), in cui la "piega" di Leibniz interagisce con la proiezione universale trasversa di Mercator; o ancora del Masterplan per

Nördliches Derendorf a Düsseldorf (1992), basato sulle intersezioni fra la struttura della rete radar del vicino aeroporto con il campo delle onde radio: un «diagramma delle interferenze» che genera forme architettoniche. Ma gli esempi potrebbero continuare. L'avvento della stagione digitale contribuì ulteriormente all'avvio di una serie di sperimentazioni sempre più arbitrarie nelle premesse quanto interessanti negli esiti formali. Eisenman si era anzi immediatamente posto come uno dei principali punti di riferimento teorico dei nuovi orizzonti digitali con alcuni scritti e progetti particolarmente significativi. È il caso del saggio *Oltre lo sguardo, l'architettura nell'epoca dei media elettronici*, pubblicato da Domus nel 1992, e di proposte – restate naturalmente solo al livello grafico – quali, per esempio, la Virtual House (1997). Nel testo scritto per Domus, Eisenman, annunciando lo spostamento dal paradigma meccanico a quello elettronico, scrive: «Il paradigma elettronico propone una difficile sfida all'architettura, in quanto definisce la realtà attraverso i media e la simulazione, privilegia l'apparenza rispetto all'esistenza, ciò che si vede rispetto a ciò che è». Il cambiamento in corso viene paragonato a quello intervenuto con l'invenzione brunelleschiana della prospettiva: da una visione teologica e teocentrica a una antropomorfa e antropocentrica del mondo. Viene poi richiamato il concetto di «ripiegatura», teorizzato da Gilles Deleuze, e quello di «spazio ripiegato», esposto nella teoria delle catastrofi di René Thom, come praticabili alternative progettuali allo spazio cartesiano. L'entusiasmo per la sfera digitale e la dimensione virtuale nelle sue molte connotazioni e ricadute progettuali si sarebbe, nei fatti, drasticamente ridimensionato nel breve volgere di pochi anni. Della maggior parte dei suoi più coraggiosi divulgatori – da Marcos Novak a Carl Chu, da Steven Perrella a Bernard Cache – non si sarebbe

quasi più parlato; architetti promettenti come, per esempio, Lars Spuybroek e Greg Lynn avrebbero faticato a mantenere le promesse iniziali. Soltanto una eccezionale brillantezza intellettuale avrebbe invece salvato progettisti di almeno una generazione più maturi – tutti, quindi, non nati con il computer, a cominciare proprio da Eisenman – dal naufragio generalizzato del virtuale in architettura: con un certo grado di prevedibilità, se si pensa quanto sia difficile immaginare qualcosa di più reale, concreto e materico dell'architettura. Ma la lezione di Eisenman è anche – altrettanto costantemente e non troppo contraddittoriamente, se si pensa alla contemporaneità della storia dell'architettura, come di ogni storia artistica – legata al primato classico del Rinascimento italiano. Nel corso di un'affollata conferenza che si tenne nel 1998 presso il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli, a uno studente che – credendo forse di «usare» la star americana contro i docenti della Facoltà di Architettura della Federico II, come molte scuole italiane in quegli anni non troppo incline all'innovazione linguistica – gli chiese quali autori consigliava di studiare e leggere, Eisenman rispose laconicamente: «Alberti, Brunelleschi, Palladio». Ricordiamo infine un breve, poco noto testo – peraltro pubblicato con lo pseudonimo Ernesto di Casarotta – che ha un titolo programmatico: *Contro lo spettacolo*. A proposito delle accattivanti presentazioni grafiche divenute di moda negli ultimi anni, Eisenman – dimostrandosi, forse, capace di autocritica – scrive: «Queste immagini sono il rantolo narcisistico di una disciplina persa nell'onda di marea dei media immagini-dipendenti. Mettendo in scena l'apparenza della realtà come spettacolo, i media inducono passività. Più passivo è il pubblico, più necessario diventa l'immaginario spettacolare. È un circolo vizioso in cui l'architettura contemporanea oggi è più che mai implicata.

In un simile contesto il soggetto contemporaneo, ora reso passivo, è realmente in pericolo di perdere la capacità di una lettura approfondita. Dov'è la resistenza critica dell'architettura a questa perdita progressiva? La crisi prodotta dallo spettacolare richiede una nuova soggettività, quella di un soggetto rimosso dalla passività indotta dall'immagine superficiale e impegnato dalla forma in una lettura approfondita»⁷. Le dimensioni dell'eteronomia, del classicismo, del digitale e della sua parziale rinnegazione si giustappongono, come appare evidente anche a una analisi assolutamente superficiale, tuttavia ricomponendosi in un percorso accidentato e difficile, come probabilmente accidentata e difficile è la vita interiore e professionale di un architetto.

Trent'anni dopo

Più di trent'anni dopo quel 1982 in cui avvenne il nostro primo incontro, a oltre ottant'anni, Eisenman ha percorso una strada molto lunga. Innumerevoli i progetti rimasti, purtroppo, irrealizzati: a Long Beach per lo University Art Museum della California State University (1986), a Berlino con la Max Reinhardt Haus (1992), a Francoforte per il Biocentro della J.W. Goethe Universität (1987), a Banyoles, in Spagna (1989), nella stessa New York in occasione della consultazione per la ricostruzione del World Trade Center, all'interno di un supergruppo formato con Charles Gwathmey, Steven Holl e Richard Meier (2002): una soluzione forte e fortemente originale, prevedibilmente non presa sul serio come effettivamente praticabile. Fra i più spettacolari (e fra quelli che avremmo desiderato vedere costruiti) è senz'altro la sede dello Staten Island Institute for Arts and Sciences (1997-2001). In una celebre immagine notturna, le sue forme avvolgenti come onde si delineano sullo sfondo scuro della

baia di New York contro lo skyline di Lower Manhattan dove ancora s'innalzano le sagome luminose delle due torri gemelle del World Trade Center: sarebbero crollate poco dopo, determinando una delle più drammatiche soluzioni di continuità della nostra storia recente. Non pochi, tuttavia, sono anche i progetti realizzati con successo: si pensi al Padiglione Video a Groningen, in Olanda (1990); al grande stadio per i Cardinals a Glendale, Arizona (1997-2006); al monumento all'Olocausto degli ebrei d'Europa a Berlino (1998-2005, un progetto per il quale non è chiaro il ruolo svolto Richard Serra) e, soprattutto, alla per molti versi straordinaria Città della Cultura a Santiago de Compostela (1999-2011) in Galizia, nel nord della Spagna. In costruzione è infine il museo archeologico di Yenikapi a Istanbul, frutto di un concorso vinto nel 2012, bandito in seguito agli straordinari ritrovamenti archeologici emersi in occasione degli scavi per Marmaray, il sistema ferroviario metropolitano destinato a collegare, sotto il mar di Marmara, la sponda europea a quella asiatica: un progetto promettente, ad alta complessità; un segnale, forse, della ritrovata condizione identitaria, anch'essa ad alta complessità, di una delle città storiche più antiche, conflittuali e stratificate del mondo. Una strada molto lunga dunque, quella percorsa da Eisenman, costellata di sfide impegnative, che ha prodotto un profilo professionale inedito, soprattutto negli Stati Uniti: quello di un architetto che è, al tempo stesso, intellettuale influente, storico dell'architettura, profondo conoscitore della composizione architettonica e dei suoi più segreti meccanismi, conferenziere brillante quanto instancabile, docente apprezzato al punto da correre continuamente il rischio di trasformarsi, involontariamente, in manipolatore occulto di giovani menti in formazione, innovatore da cui ci si continua ad attendere innovazione da oltre mezzo secolo

(posizione non facile da sostenere), ma anche e soprattutto grande maestro capace di padroneggiare con successo la costruzione di sistemi architettonici incredibilmente difficili da controllare.

Note

1. R. Plunz, K. Kaplan, *On Style*, in *Precis*, vol. 5, 1984.
2. Cfr. I. Ansari, in *Progressive Architecture*, aprile 2013.
3. Cit. in *Progressive Architecture*, maggio 1974.
4. P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 123.
5. M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, a cura di von Hermann e Klosterman, Frankfurt/M 1975, p. 30.
6. J. Derrida, *Pacific Deconstruction*, 2. *Lettera a un amico giapponese*, in *Rivista di Estetica*, n. 17, (Estetica e decostruzione), 1984.
7. E. di Casarotta, *Contro lo spettacolo, in la città nuova italia-y-26*, invito a Vema, a cura di F. Purini, N. Marzot e L. Sacchi, Ministero per i beni e le attività culturali, 10. Mostra Internazionale di Architettura, la Biennale di Venezia, Editrice Compositori, Bologna 2006, p. 25.