

INTERVISTA A PETER EISENMANN

Piergiorgio Odifreddi

11 maggio 2007

Se l'architettura è l'arte dell'edificare, e la decostruzione la scienza dello smantellare, l'“architettura decostruzionista” dovrebbe essere un ossimoro. Il che non ha impedito che essa abbia potuto essere concepita da due *enfants terribles* quali Peter Eisenman e Jacques Derrida, ed esibita a New York nel 1988 all'insegna del motto: “architettura senza geometria”.

Non sorprendentemente, i progetti che Eisenman ha realizzato in un'ormai quarantennale carriera hanno sollevato discussioni e polemiche tra gli esperti, e causato stupore e disorientamento nel pubblico. Ma la loro varietà e originalità impedisce di incasellarne facilmente l'autore in una classificazione, o di etichettarlo semplicemente con una definizione.

Non rimane che affidare il giudizio alle opere stesse, illustrate in *Peter Eisenman* di Daniela Brogi (Federico Motta, 2007) e in *Peter Eisenman. Tutte le opere* (Mondadori Electa, 2007), o lasciare che sia lui stesso a parlarne: ad esempio, in questo colloquio avvenuto, non a caso, al Festival della Filosofia di Roma l'11 maggio 2007.

Comincerei, se lei è d'accordo, dal 1967: l'anno della mostra al MoMa con quelli che divennero noti come The New York Five.

E' una storia complicata e piena di equivoci, a partire dal fatto che i “New York Five” non sono mai esistiti. Quello che avevamo, fin dal 1964, era un gruppo che si faceva chiamare CASE, un acronimo per *Conference of Architecture and the Study of the Environment*, di cui erano membri Michael Graves e Richard Meyer, che poi fecero parte dei Five. Questo gruppo si riuniva ogni tanto, e uno degli incontri ebbe luogo al MoMa nel 1967: ma non ci fu una mostra, bensì un convegno per commentare e analizzare i lavori di cinque architetti, che oltre ai due citati e me comprendevano John Hejduk e Charles Gwathmey.

Lavori già eseguiti?

Certo, ciascuno presentava una casa: meno Hejduk, che contribuì un lavoro teorico, perchè di case non ne realizzava. In seguito, parlai con il mio amico George Wittenborn, un editore di New York, e gli dissi che avevo le registrazioni delle conferenze: lui se ne interessò e decise di pubblicarle in un libro. Il mio saggio si intitolava *Cardboard Architecture*, e quell'espressione fu usata nella prima pubblicità del volume, ma gli altri partecipanti mi fecero giustamente notare che il mio titolo non poteva rappresentarci tutti. Anche perchè non eravamo affatto un gruppo omogeneo, e c'era solo capitato di trovarci insieme a un convegno di architettura: così, scrivemmo solo i nostri nomi sulla copertina.

In altre parole, il libro non aveva nessun titolo?

Esatto, semplicemente gli autori. E sul dorso, per brevità, stava scritto *Five Architects*, senza l'articolo determinativo "the". Ma il *New York Times* ne parlò come *The Five*, e diventammo un gruppo senza saperlo: come tale partecipammo alla triennale di Milano di Aldo Rossi nel 1973, l'anno dopo dell'uscita del libro, e nel 1976 Manfredo Tafuri allestì una mostra a Napoli su di noi dal titolo *The New York Five*.

Ma non c'era qualcosa di comune che vi univa?

Non direi, perchè eravamo molto diversi, e ciascuno poi andò per la sua strada.

La sua quale fu?

Tutti i miei progetti, in quel periodo iniziale, erano di natura diagrammatica. Non a caso la mia tesi di dottorato a Cambridge del 1963 si intitolava *La base formale dell'architettura moderna* (Pendragon, 2009), e venne prima di *Complessità e contraddizione nell'architettura* di Robert Venturi (1966), prima di *L'architettura della città* di Aldo Rossi (1966), prima di *Teorie e storia dell'architettura* di Tafuri (1968).

Cosa fece, in quella tesi?

Cercai di elaborare l'istanza tradizionale del formale utilizzando analogie linguistiche: in fondo, la mia opera ha sempre indagato il problema dell'analogia tra linguaggio ed architettura. Ma non nel senso delle "architetture parlanti" di Le Corbusier, o dell'"architettura narrativa" di Karl Spitaler: piuttosto, nella direzione di ciò che si potrebbe definire linguistica

strutturale, e questo prima ancora di conoscere Derrida. I miei modelli erano, in principio, strutturalisti come Roman Jakobson e Roland Barthes.

Tutto questo sembra più filosofia dell'architettura, che architettura vera e propria.

Io penso che l'architettura *sia* filosofia: un architetto è anche un filosofo. O meglio, lo è naturalmente il tipo di architetto di cui stiamo parlando.

Ma come si fa a tradurre questi concetti in progetti?

Si deve evitare una traduzione pedissequa, e tentare di procedere secondo analogie. Attenzione: analogie, non metafore! Perché una metafora rappresenta qualcosa, e qui non stiamo parlando di rappresentazione.

Prima ha accennato a Derrida: come entra in questo discorso?

Lui aveva elaborato una critica della metafisica della presenza nella filosofia e nel linguaggio, e l'architettura ha da sempre presupposto di essere il *locus* della metafisica della presenza. Dunque, io mi posi il problema di intraprendere una critica della metafisica della presenza anche in architettura.

Quando lo ha incontrato personalmente?

Abbastanza tardi, negli anni Ottanta. Perché cominciai a leggerlo solo dopo che uscì la traduzione inglese della *Grammatologia*, nel 1981: da allora la assegno sempre come lettura ai miei studenti, perché le prime cento pagine di quel libro sono un suo scritto veramente necessario. Anzi, l'unico veramente necessario, perché invece le sue opere nel campo dell'estetica sono veramente carenti.

Mi sembra che abbiate scritto qualcosa insieme, vero?

Sì, *Chora/Works*. E' un libro pieno di buchi, letteralmente. Lui si infuriò, perché quei buchi impedivano di leggere il testo, ma io gli risposi che era proprio quella l'idea: i suoi libri non erano certo fatti per essere letti! Ma in seguito gliene procurai una copia speciale, senza buchi, per farlo contento.

Forse dovremmo incominciare a parlare di alcuni suoi progetti di quegli anni: la House VI, ad esempio.

Quello fu un progetto del 1968, che poi realizzai in tre anni dal 1972 al 1975.

Mi interessa saperne un po' di più, perché ho letto che si basa su vari cubi intersecati.

Prima di questo vorrei spiegare l'idea principale, che era di mettere in dubbio il concetto che il piano orizzontale debba per forza essere il fondamento di una casa. In quel progetto l'elemento pervasivo è diagonale, il che rende la casa più topologica che euclidea: naturalmente, se si continua a guardarla con un occhio euclideo, non sembra avere alcun senso.

Ci vuole dunque un tipo di comprensione topologica?

Esatto. E dal punto di vista topologico la casa è perfettamente simmetrica, solo che l'asse di simmetria non è nè orizzontale nè verticale, ma obliquo. Anche i colori seguono regole topologiche, ad esempio le scale sono verdi o rosse a seconda della direzione in cui vanno.

Ma chi mai vivrebbe in una casa simile?

Le persone che ci hanno vissuto la amano ancora. Anzi, la adorano!

E' sicuro? Credevo che avessero scritto un libro molto critico, al proposito.

Hanno scritto un libro, intitolato *La risposta del cliente*, ma non mi sembra così critico.

Non è critico dire che lei, oltre a mandarli in bolletta, ha pure piazzato un pilastro nel bel mezzo della camera da letto? Anzi, del letto stesso?

Dovrebbe vederla con i suoi occhi, perchè a parole è difficile capire cos'è quella casa.

Non ha ancora spiegato la faccenda dei cubi, però.

Agli inizi sono partito da nove cubi, disposti tre per tre su un piano orizzontale, ma in seguito ho aggiunto altri due livelli, e i cubi sono diventati ventisette. Poi li ho distorti e intersecati, mantenendo però un asse di simmetria che va da un vertice in un angolo in basso al vertice nell'angolo opposto in alto. E tutta una serie di altri procedimenti che ho spiegati nel libro *Castelli di carte*, con una prefazione di Tafuri.

Ma lei ci vivrebbe, in una casa del genere?

Io no! Non vivrei in nessuna delle case che progetto.

Ah!

Beh, l'arte e la vita sono cose diverse. E non sono l'unico a pensarla così: ad esempio, conosco lo *chef* catalano Ferran Adrià, che ha inventato la cucina molecolare, e pure lui dice che non mangerebbe i piatti che cucina.

Lei dove vive, dunque?

Prima avevo una casa del Seicento, ma ora ho appena acquistato un vecchio mulino del Settecento, con un laghetto e una cascata.

E non vede nessuna contraddizione nel vivere in case antiche e progettarne di ultramoderne?

No, anche perchè non costruisco più case di abitazione, e non credo nemmeno che sia una buona idea costruirne. Io progetto edifici per persone che hanno ben presente la differenza tra la vita privata e l'arte pubblica: se il governatore di uno stato o il rettore di un'università commissionano un'opera architettonica, non lo fanno per viverci dentro, ma per lasciare un segno culturale.

Questo lo capisco. Ma da qualche parte bisognerà pur vivere.

Certo, ma io non voglio vivere nella mia arte. Così come, quando mi vien voglia di leggere qualcosa nel fine settimana, non scelgo di sicuro Derrida.

E durante la settimana lo legge ancora?

Sì. Anche se ora preferisco la narrativa alla filosofia: una volta lo scrittore William Gass mi disse che la letteratura può essere molto più filosofica della filosofia, e sono d'accordo con lui.

Chi legge, in particolare?

Thomas Pynchon, che a Cornell stava in classe con mio fratello. O Don DeLillo.

Tornando all'architettura, che mi dice del suo recente *Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa* a Berlino e della reazione che ha suscitato?

Io posso parlare del progetto, ma non della reazione della gente: non realizzo le mie opere preoccupandomi di cosa ne dirà il pubblico, così come James Joyce non scriveva *Finnegans Wake* preoccupandosi delle reazioni dei lettori. Provi a pensare alle installazioni di Richard Serra: crede che lui si preoccupi se un pezzo di acciaio piazzato in un parco può piacere o no?

Il caso del suo *Memoriale* è un po' più delicato.

Giorgio Agamben ha scritto un articolo interessante, riguardo al fatto che molti lo adorino e altrettanti lo disprezzino. Alcuni lo ritengono troppo astratto o freddo, ma avrebbero forse preferito un ambiente caldo ed accogliente come ricordo dell'Olocausto?

Lei pensa che il disorientamento che talvolta si prova di fronte ai suoi lavori provenga anche dal fatto che, come ha detto prima, lei distorce la geometria?

Io cerco semplicemente di rendere le persone più consapevoli del loro stare nel mondo. La gente è diventata molto passiva, a causa dell'influenza dei media, e io voglio che la mia architettura la metta in guardia contro la passività.

Questo mi fa venire in mente la letteratura ergodica, come *Casa di foglie* di Mark Danielewski, che richiede un coinvolgimento attivo da parte del lettore.

Io lo faccio solo nell'architettura, però: molto meno nella scrittura, tanto che Derrida scrisse appunto un saggio su di me intitolato *Perché Peter Eisenman scrive dei libri così belli?* Naturalmente, per lui scrivere dei bei libri era un difetto gravissimo. A proposito di Danielewski, però, direi che è un po' troppo scolastico nel suo voler essere cerebrale: io gradirei un po' più di sottigliezza.

Un altro dei suoi lavori più recenti è *Il giardino dei passi perduti* di Verona. Quanto profonda è l'assonanza con *Il giardino dei sentieri che si biforcano* di Jorge Luis Borges?

L'ho letto, naturalmente, ed è stato il mio punto di partenza. Ma i "passi perduti" sono anche un luogo importante nell'architettura accademica francese: la *Salle des Passes Perdues* è il luogo dove ci si ritrova ad aspettare prima di essere ricevuti dal presidente o dal re, un luogo dove nulla accade oltre l'attesa.

Come ha interagito a distanza con Carlo Scarpa, che aveva concepito il museo della fortezza di Castelvecchio a Verona, dove lei ha piazzato il suo giardino?

Ho cercato appunto di non interagire: mi avevano chiesto di fare un'installazione nel palazzo del museo, ma io ho preferito utilizzare il cortile. E ho richiamato i pavimenti delle cinque sale in sequenza del piano terra, ma sfalsandone l'asse rispetto a quello originale di Scarpa: in questo modo ho appunto ottenuto i sentieri che si biforcano.

Sempre a proposito di interazioni con l'architettura italiana, lei ha pubblicato qualche anno fa *Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche* (Quodlibet, 2004). Come si è interessato a

lui?

Ricordo che stavo a Cambridge per il mio dottorato, e dopo un viaggio a Como un mio compagno mi disse: “Ho avuto una vera rivelazione, là. Ho visto qualcosa che non avevo mai visto prima”. E quando arrivò il momento di lavorare alla mia tesi, passai tutta l'estate a Como a far ricerche su Terragni: fu uno dei quattro architetti che esaminai, insieme a Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto.

Ma non fu facile, perchè Terragni era stato un fascista, e agli inizi degli anni '60 c'era una congiura del silenzio su di lui. Solo quando arrivarono i comunisti fu possibile guardare al fascismo, e Tafuri fu uno dei primi capace di studiare il lavoro di Terragni.

Anche lei era comunista?

Io no, ma tutti i miei amici lo erano, da Rossi a Cacciari. Andavamo all'Harry's Bar condotti da Carlo Armanino, che era il caposcuola, e loro avevano un tavolo riservato a tariffa ridotta al piano superiore. Un giorno ci abbiamo visto pure Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, però al piano di sotto.

E oggi, come si qualificherebbe politicamente?

Guardi, a me non importa trattare con uno di destra o di sinistra, purchè sia una persona decisa e in grado di decidere. Io sono letteralmente un repubblicano, e non un democratico, perchè la repubblica elegge i suoi capi e delega a loro le decisioni, mentre la democrazia decide direttamente attraverso le assemblee. E certamente nessuna architettura forte può uscire dalle discussioni nelle assemblee.