

Zodiac 15

Rivista internazionale di Architettura
International Review of Architecture

Guido Canella

Riflettendo su funzionalità e figurazione

Christof Thoenes

Appunti sui trattati di architettura
del Rinascimento

Daniel Sherer

Progetto and Ricerca: Manfredo Tafuri
as Critic and Historian

Sylvia Lavin

On the Subject of Gehry

Frank O. Gehry

ING Office Building, Prague, Czech Republic
EMR Communication & Technology Center,
Bad Oeynhausen, Germany

Aldo Rossi

Parco Tecnologico del Lago Maggiore,
Fondotoce, Verbania, Italia

Peter Eisenman

Intervista
Place des Nations, Geneva, Switzerland

Venturi, Scott Brown and Associates
Renovation and Additions to the Museum
of Contemporary Art, La Jolla,
San Diego, U.S.A.
University of Delaware, Student Center,
Newark, Delaware, U.S.A.

Gustav Peichl

Probühne für das Burgtheater,
Wien, Österreich

Bernard Tschumi

Le Fresnoy National Studio for
Contemporary Arts, Tourcoing, France
School of Architecture, Marne-la-Vallée,
Paris, France

Philip Johnson

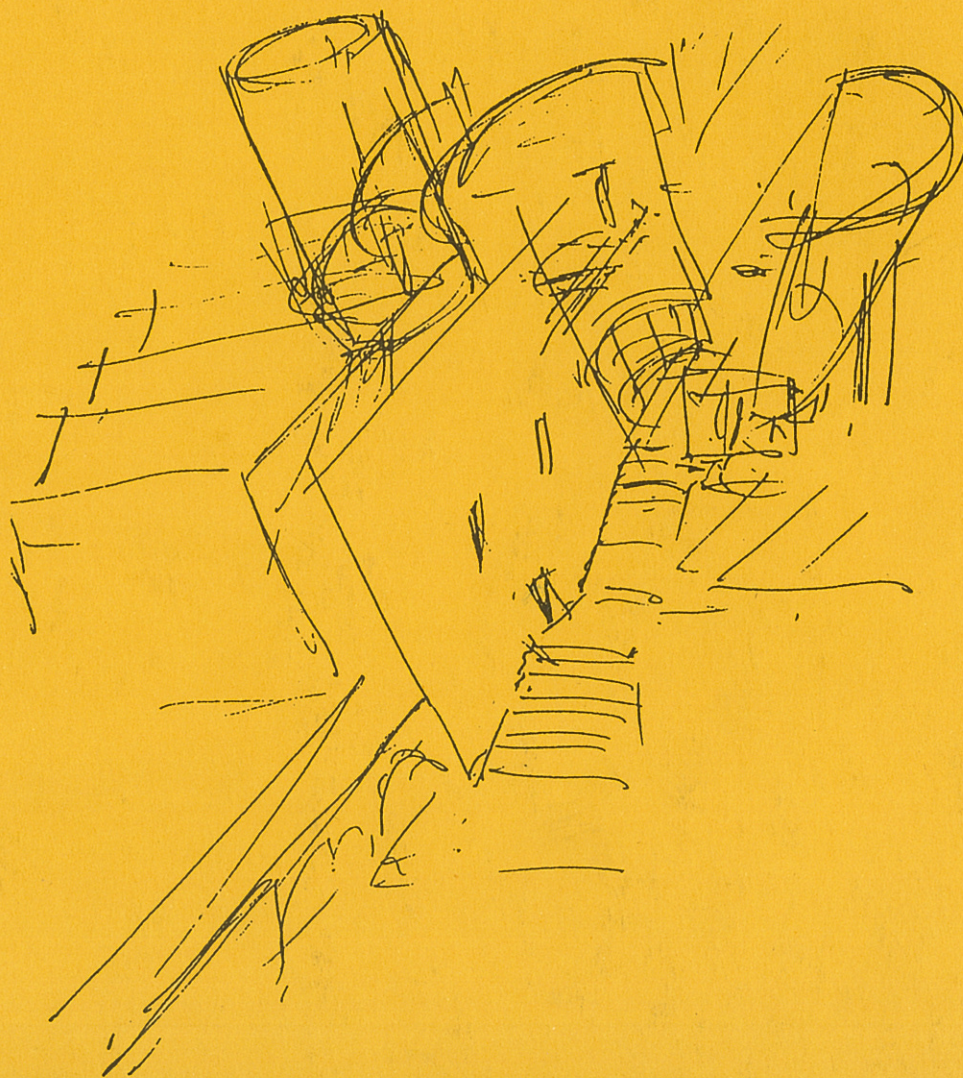
Puerta de Europa, Madrid, España
Town Hall, Celebration, Florida, U.S.A.

Hans Hollein

Guggenheim Museum und Volksschule,
Donaucity, Wien, Österreich

Luciano Semerani, Gigetta Tamaro

Padiglione specialistico e Dipartimento
d'urgenza, Ospedale SS.Giovanni
e Paolo, Venezia, Italia



nuova serie
rivista internazionale d'architettura
fondata nel 1957
da Adriano Olivetti
esce due volte l'anno
new series
an international review
of architecture
founded in 1957
by Adriano Olivetti
issued twice in a year

Comitato d'orientamento/*Editorial*
Committee

Carlo Aymonino, Guido Canella,
Francesco Dal Co, Peter Eisenman,
Ignazio Gardella, Philip Johnson,
Richard Meier, Rafael Moneo,
Gianugo Polesello, Lionello Puppi,
James Stirling (1926-1992),
Aldo Rossi, Renzo Zorzi
(Presidente/*Chairman*)

Direttore/*Editor*
Guido Canella

Designer
Massimo Vignelli

Redazione/*Editorial staff*
Enrico Bordogna (redattore capo/*Editor-*
in-chief),
Luca Monica, Emilia Pedrelli

Coordinamento editoriale/*Editorial*
coordinators
Giovanna Albio, Antonella Minetto

Realizzazione grafica/*Lay-out*
Giorgio Gardel

Traduzioni/*Translations*
Giovanna Albio, Stella Boschetti, Paola
Bonelli, Steve Piccolo, Giuseppe
Scattone, Stephen Thorne

Revisione testi inglesi/*English text editor*
Steve Piccolo

Editore/*Publisher*
Renato Minetto

Direzione generale/*General Management*
Roberto Minetto, Carlo Balestreri

Editrice Abitare Segesta S.p.a.
I-20122 Milano, Corso Monforte 15
Tel. 02-760901 - Fax. 02-76013109

Un numero lire 50.000
Abbonamento Italia:
un anno (due numeri) Lire 80.000
(spedizione raccomandata a carico
dell'editore)
One issue lire 50.000
Annual subscription (two issues)
In Italy: lire 80.000, abroad: lire 100.000
(registered mail at publisher's charge)

Servizio abbonamenti/*Subscriptions*
Isa Camattari
Tel. 02-76090214

Pubblicità/*Advertising*
M. M. Pubblicità S.p.a.
20124 Milano - via S. Gregorio 34
Tel. 02-67169713 - Fax 02-67169750
Copyright 1988 by Editrice
Abitare Segesta S.p.a.
Guido Canella, direttore
responsabile/*Editor*
Reg. Tribunale di Milano
n. 700 del 2.11.1988
Tutti i diritti riservati/*All rights reserved*

ISSN 0394-9230

Stampato nell'Aprile 1996 dalle
Printed in Italy, April 1996 by
Galli Thierry, Milano
Periodico semestrale,
Marzo/Agosto 1996
Six-monthly review,
March/August 1996

"Zodiac" fa parte del gruppo Editrice
Abitare Segesta insieme ai periodici
"Abitare", "Abitare Annual",
"Case da Abitare", "Costruire",
"Costruire Appalti", "Costruire Cantiere",
"Costruire Classifiche"
"Zodiac" belongs to Editrice Abitare
Segesta group as well as "Abitare",
"Abitare Annual", "Case da Abitare",
"Costruire", "Costruire Appalti",
"Costruire Cantiere", "Costruire
Classifiche" magazines

Zodiac è distribuito in:/*Zodiac*
is distributed in:
Messico, Canada, U.S.A., da/by
Watson Gupstill Publications
1515 Broadway
New York, NY, 10036 U.S.A.
Fax 212-5365359

In copertina: Hans Hollein, Guggenheim
Museum, Donaucity, Vienna, Austria,
1994-95, disegno di studio.

Front cover: Hans Hollein, Guggenheim
Museum, Donaucity, Vienna, Austria,
1994-95, working drawing.

Zodiac 15

Sommario/Contents

Guido Canella
Riflettendo su funzionalità e
figurazione, 4
Reflecting on functionality and
figuration, 4

Christof Thoenes
Appunti sui trattati di architettura
del Rinascimento, 12
Notes on the Architectural Treatises
of the Renaissance, 12

Daniel Sherer
Progetto e Ricerca: Manfredi Tafuri
come storico e come critico, 32
Progetto and Ricerca: Manfredi
Tafuri as Critic and Historian, 32

Sylvia Lavin
A proposito di Gehry, 52
On the Subject of Gehry, 52

Frank O. Gehry
ING Office Building, Prague,
Czech Republic, 68
EMR Communication & Technology
Center, Bad Oeynhausen,
Germany, 80

Aldo Rossi
Parco Tecnologico del Lago Maggiore,
Fondotoce, Verbania, Italia, 88

Peter Eisenman
Intervista di/*Interview by*
Luca Monica, Tito Canella, 104

Peter Eisenman
Place des Nations, Geneva,
Switzerland, 116

Venturi, Scott Brown and
Associates
Renovation and Additions to
the Museum of Contemporary Art,
La Jolla, San Diego, U.S.A., 126
University of Delaware, Student
Center, Newark, Delaware,
U.S.A., 134

Gustav Peichl
Probühne für das Burgtheater,
Wien, Österreich, 138

Bernard Tschumi
Le Fresnoy National Studio
for Contemporary Arts,
Tourcoing, France, 150
School of Architecture,
Marne-la-Vallée, Paris,
France, 160

Philip Johnson
Puerta de Europa, Madrid,
España, 166
Town Hall, Celebration,
Florida, U.S.A., 172

Hans Hollein
Guggenheim Museum und
Volksschule, Donaucity, Wien,
Österreich, 174

Luciano Semerani, Gietta Tamaro
Padiglione specialistico e
Dipartimento d'urgenza, Ospedale
SS.Giovanni e Paolo, Venezia, Italia. 186

L. M. Recentemente è stato annunciato il completamento e la prossima pubblicazione dell'atteso libro dei suoi studi sull'opera di Giuseppe Terragni. Riguardando di recente il saggio, pubblicato per la prima volta in italiano su "Casabella" nel 1970, dal titolo *Dall'oggetto alla Relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, convince il modo di svolgere una critica sull'opera di architettura, rileggendola attraverso i problemi della forma e della tipologia, come se l'edificio stesso fosse una lezione di architettura, seguendo una strada che è forse la principale per il modo in cui gli architetti possono svolgere la loro opera critica.

P. E. È il solo modo in cui gli architetti, di fronte agli storici e ai critici, possono fare opera di critica.

L. M. Per altri versi lei, nel suo lavoro critico e teorico di questi ultimi anni, ha intrapreso strade diverse, rese sempre più intellettuali in senso epistemologico, sulla cultura dell'architettura. Perciò siamo interessati, nel completamento del lavoro su Terragni, all'idea di un ritorno a quel modo di fare analisi e critica.

P. E. Rispondendo in modo indiretto, credo che tutti gli architetti debbano rifuggire dai propri predecessori. Se consideriamo l'opera di Terragni, notiamo che in essa è presente l'eredità di Palladio. Ogni architetto ha qualcosa che porta impresso il marchio del proprio *ego*, del proprio inconscio, e anche in Palladio c'è sempre qualcosa che rimane sospeso nell'inconscio, che non risultava chiaro neanche a Palladio. Ciò che Terragni ha fatto è stato di gettare un ponte verso Palladio, di farlo evolvere in modo da poter affrontare il suo problema edipico (noi tutti abbiamo un complesso edipico), e nella Casa del Fascio egli svolge uno scavo edipico su Palladio nel tentativo di capire il problema del "palazzo", delle torri d'angolo, dei piani sovrapposti, ritrovando il Palladio inconscio, cose di Palladio che Palladio stesso non poteva comprendere. Terragni trascina Palladio su questo ponte psicologico, nella sua Casa del Fascio, per poterlo distruggere come padre in quell'edificio, e a questo punto è in grado di progettare l'Asilo infantile e la Casa Giuliani Frigerio, che non hanno niente a che fare con Palladio.

Poi arriva Peter Eisenman che vede Terragni come un analogo problema edipico, e il mio lavoro su Terragni insegue un percorso analogo al suo. Inizialmente cercai di scoprire quali erano le strategie architettoniche di Terragni, collocate in uno strato represso nello stesso Terragni, nel Terragni nascosto. Ma mentre cercavo di risolvere il problema di Terragni sono stato coinvolto in un altro padre, Colin Rowe. Così, avendo assunto queste due figure edipiche, l'uno legato alla teoria e alla storia, l'altro un architetto, dovevo cercare di riunirli e di capirli. Le mie prime opere, come la House I e la House II, scaturivano

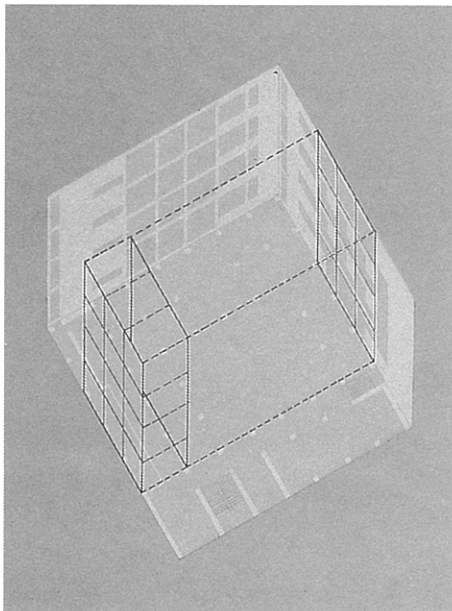
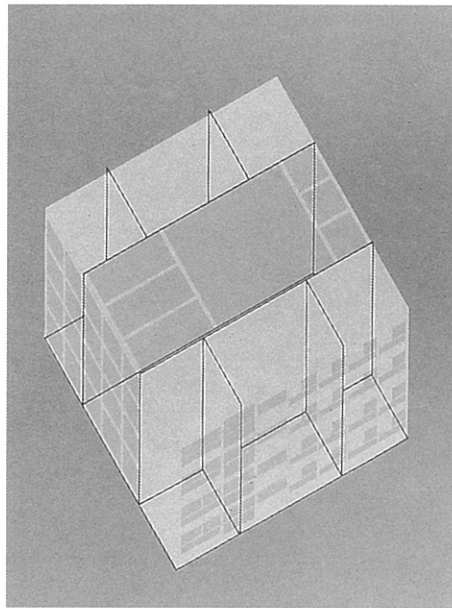
L. M. *The completion has been announced of your long awaited book on Giuseppe Terragni. When I recently read the essay again of the article you wrote Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni, first published in Italian in "Casabella" on 1970, I found it interesting the way you used an analysis of the problems of form and typology, as if the building itself were a lecture on architecture. Is this a way in which architects can make critical work?*

P. E. *It is the only way architects as opposed to historians and critics can make critical work.*

L. M. *In these last years you have chosen different approaches in your critical and theoretical work, approaches which have become more intellectual in an epistemological sense. Thus, in connection with the completion of your work on Terragni, I am interested if you are still involved with this kind of critical work.*

P. E. *I shall answer this in a round about way. I believe that all architects have to escape from their predecessors. If you look at the work of Terragni, he had the heritage of Palladio. Each architect has something that demonstrates the signature of the ego, the unconscious. There is always something in Palladio that remained unconscious, that was not even clear for Palladio. What Terragni did is to build a bridge to Palladio, to bring him forward so that he could deal with his oedipal problem (we all have oedipal complexes). Terragni in his Casa del Fascio does his oedipal work on Palladio by attempting to understand the problem of the "palazzo", of the corner towers, of the layering. In this work he finds the unconscious Palladio, things in Palladio that Palladio himself did not understand. So what Terragni does is bring Palladio forward on this psychological bridge, into his Casa del Fascio, in order to blow up his father in that building. So then he is able to do the Asilo Infantile and the Casa Giuliani Frigerio, which have nothing to do with Palladio.*

Then Peter Eisenman comes along and he sees Terragni as a similar oedipal problem. My work on Terragni travelled a similar path. At first, I was trying to find out what were the architectural strategies of Terragni, that even lay repressed in Terragni himself, the hidden Terragni. At the same time that I was attempting to solve the problem of Terragni I also got involved with another father, Colin Rowe. So I had these two oedipal figures, one in theory and history, and one architect. I had to bring them both together, understand them. My early works like House I and House II come out of Terragni and the first early analyses published in "Casabella" were influenced by Colin Rowe. They were formal analyses like Wittkover in the German art historical tradition. The Terragni book was the bridge that I built to both Terragni and Colin Rowe in order to blow them up.



Peter Eisenman, schemi analitici della Casa del Fascio di Como di Giuseppe Terragni (1932-36).

Peter Eisenman, analytical schemes for the Casa del Fascio by Giuseppe Terragni in Como (1932-36).

dall'influenza di Terragni, mentre le mie prime analisi pubblicate in "Casabella" erano influenzate da Colin Rowe ed erano analisi formali, nel senso inteso da Wittkover, nella tradizione della storiografia dell'arte tedesca. Il libro su Terragni era dunque il ponte che ho costruito verso Terragni e Colin Rowe per distruggerli come padri e questo mi ha consentito di iniziare il mio lavoro personale di architetto sottratto all'influenza di Terragni, come nel Wexner Center e nel Convention Center a Columbus. Ma ho anche distrutto il libro iniziale, ormai del tutto inutile. Così ora il libro è completamente diverso, con una storia del tutto diversa, ed è veramente interessante, soprattutto psicologicamente dacché sono infine riuscito a scriverlo al di fuori di Terragni e di Colin Rowe. Questo lavoro ora è concluso.

L. M. Ritorniamo sulla questione della tradizione della critica artistica tedesca della forma, del "purovisibilismo" e della Scuola di Vienna, quella di Dvorák, Riegl, Wölfflin. Alcuni erano pittori, come von Marées, altri scultori, come Hildebrand, dei quali a Monaco vi sono opere molto belle. Si trattava delle prime teorie fondate sull'idea che per leggere la storia dell'arte e dell'architettura occorresse leggere la forma.

P. E. Non è possibile parlare di architettura senza parlare della forma, perché è il solo linguaggio in cui il mezzo, cioè la colonna, il muro o il pavimento, vale sia come icona che come segno. In altre parole, ciò che è *significato* e ciò che è *significante* corrispondono sempre alla presenza fisica della colonna. Noi non leggiamo la forma dei caratteri della parola "colonna", non importa la forma della *parola* scritta, ma la forma della *parola* costruita che cambia la relazione tra la forma stessa e il significato. Qui sta la differenza fra architettura e linguaggio, nel fatto che in architettura dobbiamo leggere la forma come uno strumento didattico e per leggere la forma dobbiamo separarla dal suo mezzo, che è la sua funzione. Se guardiamo una colonna, innanzitutto comprendiamo che essa *sostiene* qualcosa, non pensiamo inizialmente che *significhi* qualcosa.

Quindi in architettura dobbiamo separare il *muro* dal *segno del muro*, dalle sue possibilità di muro e questo è l'impegno che abbiamo davanti.

Questo è il motivo per cui, per esempio, ritengo tanto importante il disegno della pianta del *Campo Marzio* di Piranesi del 1762: per il fatto che egli riuscì a separare la realtà della pianta dal segno di quella realtà. Il disegno di Piranesi contiene diverse differenti memorie, la memoria reale delle rovine romane, la memoria immaginaria dell'immaginazione di Piranesi, la memoria degli edifici ancora esistenti e la memoria degli edifici che sono stati trasposti da Piranesi. L'architettura non è memoria in senso nostalgico, quanto piuttosto quella che Bergson definisce la memoria del virtuale.

Now I am ready to start my own work, different from Terragni as in the Wexner Center and in the Convention Center in Columbus. But I also blew up the original book. That book would no longer be of any use. The book now is a completely different book, a completely different story. It is psychologically interesting because I was finally able to make this book outside of Terragni and Colin Rowe. That work is now finished.

L. M. *I would like to go back to the issue of the tradition of the German art criticism of visible form, of the purovisibilismo (Sichtbarkeit), and of the School of Vienna such as Dvorák, Riegl, and Wölfflin. Some were painters, like von Marées, others were sculptors, like Hildebrand. In Munich some beautiful works of theirs can be seen. The theory was based on the idea that we must read form in order to read art and architecture.*

P. E. *It is impossible to speak about architecture without speaking about form, because it is the only discourse where the instrumentality, that is the column, the wall, the floor, is the same as the icon or the sign. In other words, what architecture means and what it signals is always the same as the physical presence of the columns. We do not read form in the letters of the word "column." It is not important what the shape of the word is as written, but the shape of the word as constructed changes the relationship of the form to the meaning. This is where architecture is different from language. We must read the form, the form is the didactic instrument and in order to read the form we must separate it from its instrumentality, that is its function. When one looks at a column one assumes first that it holds something up; we do not initially think it means anything. So what we have to do in architecture is to separate the wall from the sign of the wall. This is the possibility of the wall, and this is the struggle that we have in making architecture.*

This is why Piranesi's plan of Campo Marzio, of 1762, for example, was so important because he was able to separate the reality of the plan from the sign of that reality. Piranesi's work contains several different memories. The real memory of Roman ruins, the imagined memory of Piranesi's imagination, the memory of still existent buildings, and the memory of buildings that have been transposed by Piranesi. Architecture is not a memory which is nostalgic, but rather what Bergson calls the memory of the virtual.

Form in architecture is all we have. So formalism in architecture is different from formalism in language, in painting, in literature, because formalism in language is only one means of communication; in architecture it is the only means.

L. M. *Returning to the issue of the critical in architecture, it seems to me that at present in Italy, it is difficult to*

approach any debate on the matter. For a number of years, since Manfredo Tafuri split historiography, in its best sense, from architecture, the theory and practice of the project has remained apart, within the individual competence of each discipline.

P. E. *I disagree with Tafuri. First of all Tafuri also says that the only critical architecture is located in history. If you locate the critical only in the historical, that means you accept always the language of the historical or the language of architecture as some kind of given or natural discourse as opposed to a conventional discourse. For example, if you look at Palladio and say that his was THE historical language of architecture, then Terragni would not have been able to do the Asilo Infantile. The Asilo Infantile is a critical work because it transgresses the idea of a classical or historically given language of architecture. Yes, it begins to look at history, but then challenges that same history and moves outside of it. So my argument with Tafuri is the argument in the Terragni book, that while the critical must always begin in the history, as Tafuri says, in order to be active it must end outside of history and the idea of a given language. If this is not the case, there would never be any transformations of the language. And so while Robert Venturi in Complexity and Contradiction is critical of history, he returns language to the domain of historical language. Once you return the language to the historical language, it is no longer possible to be critical.*

L. M. *I remember some beautiful pages by Venturi on Michelangelo.*

P. E. *Yes, but he uses that language as given rather than as something that in itself represses something else. If one looks at history intensively as opposed to extensively, then you realize that all historical facts repress other historical facts or other facts which may not be historical. I am interested in the opening up of the repressions that we assume are natural and therefore are not seen as repressed.*

L. M. *Tafuri, in 1974, wrote a very peculiar essay, L'Architecture dans le Boudoir, which was first published on "Oppositions", no.3, and was later published into Italian in La sfera e il labirinto, without the initial interesting subtitle The language of criticism and the criticism of language.*

I do not remember any other of Tafuri's essays in which, when he spoke about contemporary architecture, he describes critical texts written by architects on other recent works, texts which are about specific architectural works. In that essay, among others, were mentioned Aldo Rossi who wrote about Adolf Loos, Hans Hollein about Arata Isozaki, you about James Stirling and the Smithsons. I was impressed because he pointed out the features of a certain way of making criticism by architects who actually are

In architettura, la forma è tutto ciò che abbiamo. Ecco perché il formalismo in architettura è diverso dal formalismo nel linguaggio verbale, nella pittura o nella letteratura, poiché il formalismo è un *significato* solo in un passaggio nel processo comunicativo del linguaggio verbale, mentre in architettura è l'unico *significato*.

L. M. Insistiamo sulle problematiche della critica di architettura perché ci pare che oggi, in Italia, vi sia una sorta di difficoltà ad affrontare qualunque discorso in questo senso. Già da alcuni anni Manfredo Tafuri aveva sancito una separazione tra la storiografia, intesa nel senso più alto da una parte, e l'architettura, come teoria e pratica del progetto dall'altra, richiamando tutti alle proprie responsabilità disciplinari.

P. E. Non sono d'accordo con Tafuri. Innanzitutto quando afferma che l'unica architettura critica è situata nella storia. Ma, se noi situiamo il discorso critico solo in quello storico, significa che accettiamo sempre il linguaggio storico, o che questo è il linguaggio dell'architettura come un qualcosa di dato, come un discorso *naturale*, in contrapposizione ad un discorso *convenzionale*. Per esempio, se consideriamo Palladio e diciamo che il suo era il linguaggio storico dell'architettura, allora Terragni non sarebbe mai riuscito a progettare l'Asilo infantile di Como. Infatti l'Asilo infantile è un'opera critica perché trasgredisce l'idea di un linguaggio dato, classico o storico, dell'architettura. Certo, la storia è il punto di partenza, ma in seguito Terragni la sfida e la supera. Quindi la mia posizione rispetto a Tafuri, posizione che ho sviluppato nel libro su Terragni, è che la critica deve muovere i primi passi nella storia, come Tafuri stesso afferma, tuttavia, per essere operante deve terminare fuori dalla storia stessa e dall'idea di un linguaggio dato come naturale; e se questo non accade non si avrà mai alcuna trasformazione del linguaggio. Allora, dove Robert Venturi, nel suo libro *Complessità e contraddizione in architettura*, si fa critico della storia, egli restituisce il linguaggio al dominio del linguaggio storico. Ma, se noi operiamo in tal senso, non è più possibile esercitare un linguaggio critico.

L. M. Ci sono pagine molto belle di Venturi su Michelangelo.

P. E. Sì, ma egli usa quel linguaggio come qualcosa di dato, senza considerarlo come un qualcosa che in sé opprime qualcos'altro. Se guardiamo alla storia in modo *intensivo* invece che in un modo *estensivo*, ci rendiamo conto che tutti i fatti storici reprimono altri fatti storici o altri fatti che potrebbero non essere storici. Quello a cui sono interessato, dunque, è di allentare questa repressione che assumiamo come naturale e che, invece, non percepiamo.

L. M. Tafuri nel 1974 scrisse un saggio molto particolare:

L'Architecture dans le Boudoir pubblicato originalmente sul numero 3 della rivista "Oppositions", ripreso poi in italiano in *La sfera e il labirinto*, ma senza il bel sottotitolo iniziale *The language of criticism and the criticism of language*. Non ne ricordiamo altri di Tafuri dove, parlando di architettura contemporanea, descriva testi di architetti che svolgono critica relativamente a opere recenti, rileggendo specifiche architetture. In quel saggio venivano citati, tra gli altri, Aldo Rossi che scriveva sull'opera di Adolf Loos, Hans Hollein su Arata Isozaki, Peter Eisenman su James Stirling e sugli Smithson. Interessante perché egli riconosceva i caratteri di un certo modo di svolgere critica da parte degli architetti che progettano. Ma probabilmente in lui qualcosa, dopo, deve essere cambiato.

P. E. Per comprendere ciò è importante riconoscere una tradizione presente nella filosofia europea di questo secolo, dove il filosofo espone il suo discorso attraverso il discorso di un altro filosofo. In questo modo abbiamo Heidegger su Kant, Derrida su Heidegger, Deleuze su Nietzsche e così via. Quindi non sorprende che questa tradizione si sia trasferita in architettura, non tanto perché l'architetto agisce come critico, ma più semplicemente perché usa un altro architetto come veicolo per il suo proprio lavoro. Così è stato certamente nel caso del lavoro critico che io ho svolto su altri architetti, ma ho anche il sospetto che questo sia stato il caso di Tafuri, almeno nei suoi scritti sugli architetti contemporanei. Credo che tra gli ultimi scritti di Tafuri sull'architettura contemporanea vi sia quello apparso nel libro sulle mie opere, un saggio del 1980 mai pubblicato in italiano, dal titolo *Peter Eisenman: The Meditations of Icarus*, e pubblicato nel 1987, un saggio credo certamente scritto in quel modo critico. Ma non dimentichiamo anche quello per il catalogo *Five architects N.Y.*, pubblicato da Officina nel 1977, con un testo diverso da quello apparso su "Oppositions", due testi differenti ma che entrambi esprimevano la posizione critica di Tafuri. Questi erano tra i suoi ultimi testi di questo tipo, oltre a quello su Vittorio Gregotti del 1982, ma che non considererei una elaborazione del suo discorso critico. Alla fine egli era contro l'avanguardia, e a mio parere, contro la critica, poiché sentiva che il tipo di lavoro verso cui stavamo evolvendo gli risultava molto problematico. Così il suo atteggiamento cambiò radicalmente.

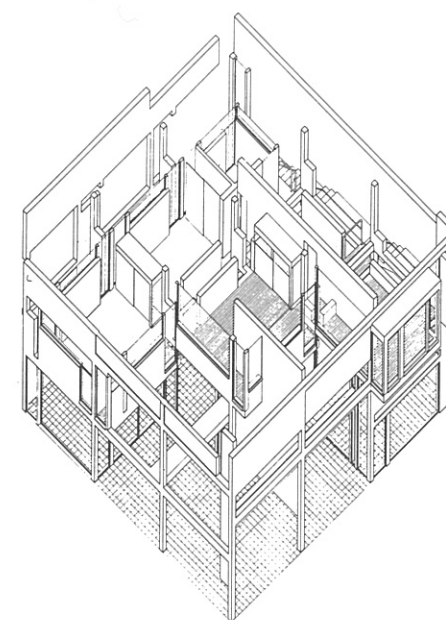
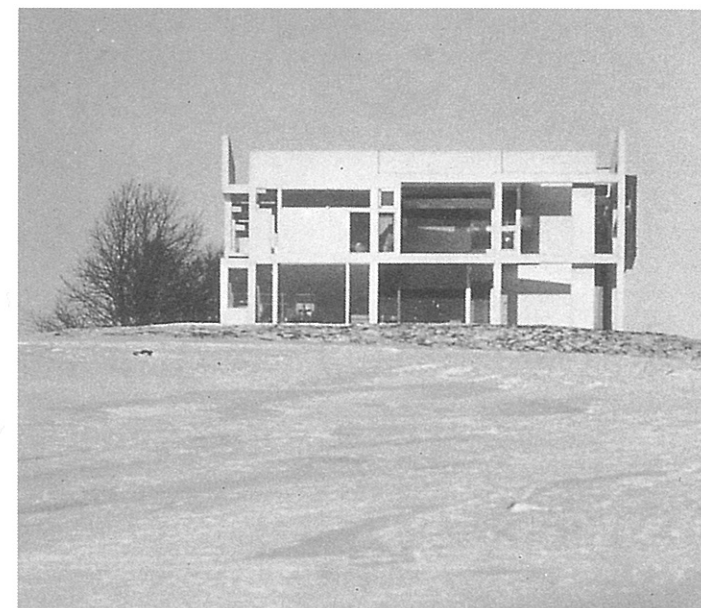
L. M. Bruno Zevi ha detto che Frank Gehry e Peter Eisenman sono i due architetti da seguire con maggiore interesse, il primo come "artista", il secondo come "intellettuale". Questo vorremmo ricollegarlo a quanto lei affermava prima a proposito della memoria e del linguaggio critico in architettura. Mentre in Gehry è ancora possibile riconoscere la materialità dell'architettura, attraverso lo spessore dei muri che costruisce, nella luce che penetra nelle cavità, negli spazi che compone, nell'architettura di Eisenman tutto appare differente. Nelle

involved in making projects. In his later essays something has definitely changed.

P. E. What is important to understand is that there is a tradition in twentieth century European philosophy, wherein the philosopher lays out his discourse through the discourse of another philosopher. So we have Heidegger on Kant, Derrida on Heidegger, Deleuze on Nietzsche, and so on. Therefore it is not surprising that this tradition would carry on in architecture. It is not so much the architect in these cases as acting as a critic, but more likely merely using another architect as a vehicle for his own work. This was certainly the case in the critical work that I did on other architects. I also suspect this was the case for Tafuri at least when he was writing on contemporary architects. I think that one of the last texts he wrote about contemporary architecture was the text he wrote in my book which never published in Italian called Peter Eisenman: The Meditations of Icarus, written in 1980 and published in 1987, that was I think certainly in this critical mode. And also the text he did in the catalogue of the Five Architects N.Y., edited by Officina in 1977, which is substantially different from the text he wrote in "Oppositions". They are two different texts, but both present Tafuri's critical position. These were the last texts I think he wrote other than the text on Vittorio Gregotti in 1982, which is not what I would consider as an elaboration of his critical discourse. In the end he was against the avant-garde, and for me the critical. He felt that the kind of work that we were moving into was very problematic for him. And he changed completely.

L. M. Bruno Zevi has said that Frank Gehry and Peter Eisenman are the two most interesting architects, the former as an "artist" and the latter as an "intellectual". This could be in reference to what you said before about memory, and the language of critical in architecture. While in Gehry the materiality of architecture is still distinguishable in the thickness of the walls he builds, in the light filtering in the hollows, in the spaces he creates. In your architecture all of that is different. In your glass buildings, what is the structure and what is the wall? The difference seems not to matter.

P. E. That is precisely the point I made at the beginning, in order to be able to read the sign or the possibility of the sign of writing, we must loosen the relationship to construction, to light, to material etcetera. because we must put this aside in order to be able to make signs. If we continue to say to look at the light, look at the shadow, look at the material, look at the shape, we will not make any movement in architecture. What we will do is merely continue with the existing forms of personal plastic expression. Since one of the struggles today is between those people who believe in plastic means as a way of solving social problems as



Peter Eisenman, House II, Hardwick, Vermont, U.S.A., 1969-70: vista esterna e assonometria.

Peter Eisenman, House II, Hardwick, Vermont, U.S.A., 1969-70: exterior view and axonometric.

sue costruzioni di vetro, che ruolo ha la struttura, che ruolo ha il muro? La differenza sembra non essere importante.

P. E. Ciò è precisamente la questione che ponevo all'inizio. Per poter leggere il segno, o le possibilità del segno per la scrittura, dobbiamo perdere la relazione con la costruzione, la luce, la materia, eccetera, poiché dobbiamo cercare di mettere da parte tutto questo per essere capaci di usarlo per produrre segni, per comunicare. Se noi insistiamo nel guardare alla luce, all'ombra, ai materiali, alla forma, non ci sarà nessun avanzamento in architettura. Dobbiamo semplicemente continuare con le forme esistenti dell'espressione plastica soggettiva, e dato che una delle battaglie da condurre oggi è tra quelle persone che credono nei valori plastici come modo di risolvere problemi sociali in opposizione a quelle che non lo credono, al fine di trovare una nuova coscienza critica dei valori plastici, dobbiamo liberarci del desiderio di toccare, sentire, guardare le ombre e così via, per essere capaci di leggere l'architettura.

Dobbiamo superare quello che Walter Benjamin dice a proposito dell'architettura, che è circondata dall'indifferenza della gente, dato che non è messa in cornice né su un piedistallo come una scultura o un dipinto, insomma che viene data per scontata. Ma, se vogliamo strutturare l'architettura, cioè essere in grado di scriverla come nel caso della pittura, della poesia e della letteratura, dobbiamo essere in grado di modificare questo atteggiamento indifferente che abbiamo. L'unico modo a nostra disposizione per cambiare questo approccio casuale consiste nel rendere diversa l'architettura. In altri termini, avremo sempre dei muri, e questi sempre si reggeranno, ma se li lasceremo senza una struttura di significati, una cornice, cioè se non strutturiamo l'idea potenziale, non li potremo leggere.

Disporre di una critica dei valori plastici in architettura assume oggi un'importanza senza precedenti, dacché i *mass media* ne hanno sottratto la corporalità agli occhi. Io propongo di leggere l'architettura del passato con il corpo, non con la testa. Noi leggiamo l'architettura somaticamente perché la percepiamo con il corpo apperceptivamente. Ma noi percepiamo i *media* con gli occhi, non con il corpo e oggi si è perso il corpo. Oggi tante persone si iscrivono a corsi di ginnastica, corrono e fanno *jogging* e vanno in palestra perché vogliono riabilitare il corpo. Io vorrei riabilitare il corpo e la mente insieme, non solo il corpo in sé. Quindi, per recuperare il corpo, è necessario produrre un'architettura che ci chieda nuovamente l'utilizzo del nostro corpo per capire lo spazio. Ecco ciò che sto cercando di fare nelle mie opere recenti.

Tutto questo è diverso dall'approccio di Frank Gehry ai valori plastici, perché non sto parlando di espressione personale o di espressionismo, ma della nozione di

architettura come una idea di eccesso, come una possibile condizione al di là della funzione, oltre l'iconografia. Definirei questa un'*affettività* sensuale, non *effettività* che è funzionale. Non dimentichiamo che era proprio dell'architettura l'essere *affettiva*. Ma più si sviluppavano le funzioni sociali, nelle tipologie degli ospedali, nelle abitazioni, nelle prigioni e in tutti i bisogni sociali del Diciottesimo e Diciannovesimo secolo, di cui l'architettura doveva tenere conto, più l'architettura diventava *effettiva* nella propria iconografia e perdeva la necessaria affettività.

L. M. Questo ricorda il suo progetto per la Max Reinhardt Haus a Berlino dove, nonostante l'elevato grado di alterazione della forma dell'edificio, è ancora possibile riconoscere, anche se molto deformate, alcune tipologie, quali quelle dei teatri, o una certa ritmica tradizionale nella struttura a piani e pilastri, cioè gli elementi per affermare che si tratta ancora di un edificio concepito per essere vissuto e non di un edificio come fatto solamente scultoreo, come apparentemente denuncia. Inoltre, vi sono anche altre questioni che pone questo progetto: per esempio dal punto di vista del rapporto con la città e il suo contesto, con la tradizione della costruzione degli edifici nella città di Berlino, relativamente al livello di crescita uniforme dei propri isolati a una quota pressoché costante per tutto il tessuto. Questi temi forse si possono ricondurre al dibattito che vi fu per la costruzione della Torre Velasca a Milano, a opera dei BBPR, e alla questione delle "preesistenze ambientali" descritta da Ernesto Nathan Rogers, relativamente alla costruzione moderna nella tradizione storica della città.

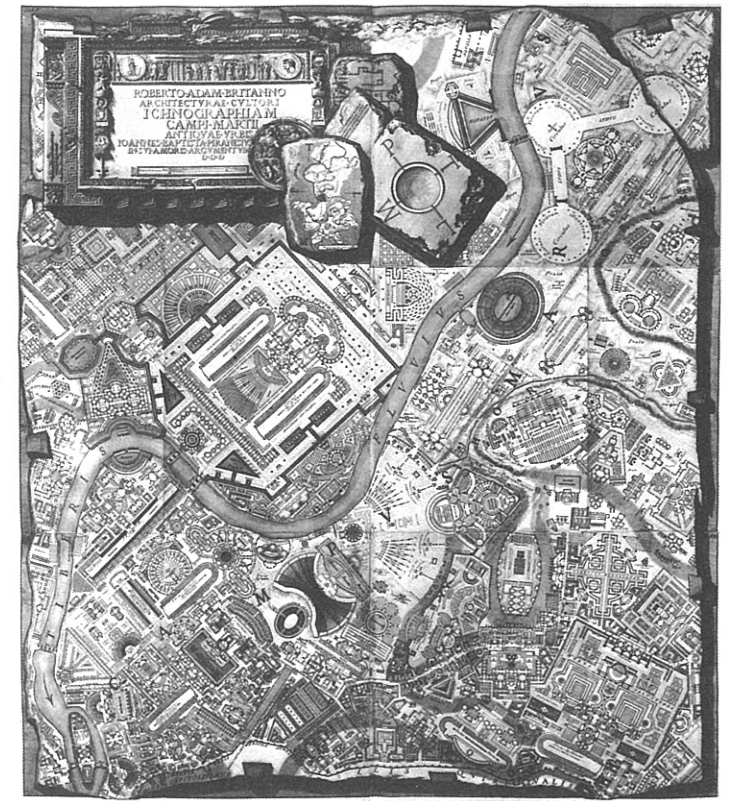
P. E. Il dibattito a Berlino era diverso perché verteva su tre problemi. Innanzitutto la Max Reinhardt Haus doveva essere un monumento, di conseguenza non veniva considerato alla stregua di un edificio in altezza, ma come una nuova Torre Eiffel o una Porta di Brandeburgo. Doveva cioè sostituire l'idea ottocentesca di monumento per crearne uno rivolto al futuro, che guardasse alla germanità in contrapposizione alle memorie dell'Olocausto. Perciò la forma che abbiamo usato era derivata dallo scienziato tedesco August Möbius, che aveva definito una forma geometrica priva di esterno ed interno. Ma, mentre la forma era presa dalla storia, essa non aveva nostalgia del passato ed era proiettata in avanti nella prospettiva della cultura, scienza e tecnologia tedesca. L'edificio era stato concepito come monumento, quindi senza alcun rapporto con la città storica, così come la Torre Eiffel era un monumento che non aveva nulla a che vedere con la Parigi storica. Non si discuteva dunque se fosse opportuno costruire edifici in altezza a Berlino, anche perché questo edificio richiedeva che l'altezza degli edifici intorno rimanesse bassa, allo scopo di mantenere la sua presenza come monumento. La questione non era tanto sull'edificio in altezza, quanto piuttosto ci si chiedeva

opposed to those who do not, in order to find a new criticality in plastic means, we must loosen our desire for touching, feeling, looking, in order to be able to read. If we are to overcome what Walter Benjamin says about architecture, that it is treated casually by people precisely because it is not in a frame and it is not on a pedestal, like sculpture and painting. Therefore, we take it for granted. But if we are to frame architecture that is to be able to write it like painting, poetry, literature, we must be able to change the casual attitude we have. And the only way we can change that casual attitude is to make architecture be different. In other words we always have walls, they will always stand up, we understand that, but without a frame, that is without the framing of the idea of the possible, then we do not read it.

And today it is more important than ever to have a critical plastic architecture, because the media has taken our bodies away from our eyes. What I am suggesting is that we read architecture in the past with the body, not the head. We read architecture somatically because we perceive with the body apperceptively. We perceive media with our eyes, and not with the body. Today the body is lost. Today so many people are going to exercise class and running and jogging in gymnasiums, because they want to restore the body. What I want to do is to restore the body and the mind together, not merely the body by itself. It is necessary, in order to restore the body, to produce an architecture which re-demands that we use our body to understand space. This is what I am trying to do in my recent work.

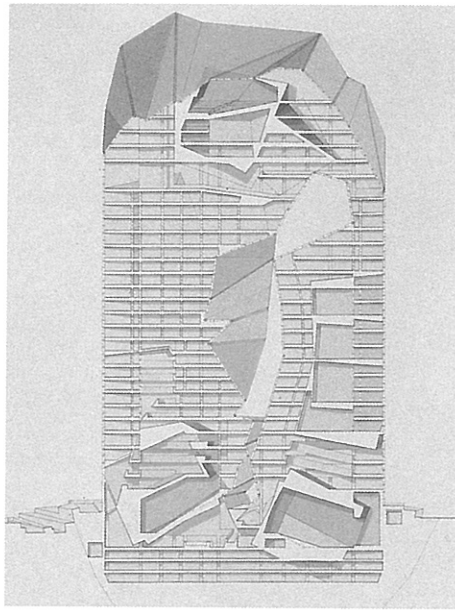
This is different from what Frank Gehry does with plastic means, because I am not talking about personal expression. Rather, I am talking about the notion of architecture as an idea of excess, as a possible condition beyond function, beyond iconography. It is what I would call a sensual affectivity, not effectivity. Architecture used to be affective. But the more we had social functions like hospitals, housing, prisons, and all of the social needs of the 18th and 19th centuries that architecture had to comply with, the more architecture became effective in its iconography and lost its necessary affectiveness.

L. M. *That reminds me of your project for the Max Reinhardt Haus in Berlin, where, despite the deep alterations in the building form, it is still possible to identify some typologies, such as the theatres or a certain traditional rhythm in the structure of planes and pillars. These elements assert that the building is still meant to be used and is not a sculpture as it might seem. Moreover, this building raises other issues such as for instance, its relationship to the context of Berlin and its tradition of building construction, the idea of the perimeter block, etcetera. Such issues might be related to the debate raised by the construction of the Torre Velasca in Milan by BBPR, and to the issue of the "preesistenze ambientali"*



Giovanni Battista Piranesi, Pianta del Campo Marzio, 1762.

Giovanni Battista Piranesi, Plan of Campo Marzio, 1762.



Peter Eisenman, Max Reinhardt Haus, Berlino, 1992: sezione.

Peter Eisenman, Max Reinhardt Haus, Berlin, 1992: section.

se un edificio alto potesse essere un monumento. Il dibattito riguardava il problema se il nostro progetto fosse un monumento appropriato per Berlino.

Un'altra questione era relativa alla possibilità di un monumento di avere un uso. E questo monumento doveva essere utilizzato ventiquattro ore su ventiquattro, ospitando una mescolanza di case discografiche, negozi, locali notturni, palestre, piscina, teatri e così via. Doveva avere un uso differente e complementare rispetto ad altri nuovi edifici nella zona della Friedrichstrasse, che attualmente è tutta destinata a edifici per uffici e dunque deserta nelle ore notturne. Volevamo avere un luogo pieno di vita, un centro vicino alla stazione ferroviaria della Friedrichstrasse, alla metropolitana (U-Bahn) e alla ferrovia urbana (S-Bahn). Tutti i sistemi di trasporto pubblico e di comunicazione convergevano in questo nodo, quindi doveva essere un monumento costruito per viverci.

L'ultima questione era molto problematica e stava nel fatto che questo progetto doveva essere un monumento che portava il nome di un impresario ebreo, Max Reinhardt. E per alcuni a Berlino rappresentava un problema il fatto che il nuovo monumento simbolo di Berlino dovesse essere un monumento ebreo. Questa era la vera questione.

L. M. E Max Reinhardt, come direttore artistico, fece costruire a Berlino tre teatri diversi, anche come tipologia drammaturgica, e collegati tra loro urbanisticamente. Anche a Salisburgo, dove diresse il Festspiele, fece lo stesso, collegando diversi luoghi teatrali nella città, come piazze, chiese e teatri.

A New York, durante gli anni Settanta, lei ha diretto l'Institute of Architecture and Urban Studies. Credo fosse molto interessante il congiungimento tra la scuola, i seminari di studio, la rivista "Oppositions" e la cultura architettonica della città. Ricordiamo che uno dei primi temi trattati dal nascente Institute era la presentazione di diversi progetti, svolti in ambito universitario, di *urban design* per Manhattan, eseguiti da Colin Rowe, lei e altri, e presentati in una mostra al Museum of Modern Art nel 1967. Colpivano, di quelle iniziative, lo stretto legame tra la città e un suo ambiente culturale.

P. E. I tempi sono cambiati. L'Institute è stato veramente molto importante per quel periodo. Tuttavia le cose non sono mai le stesse e quindi alcune esperienze sono irripetibili, non si può avere la stessa energia oggi come la si aveva allora. Innanzitutto, Peter Eisenman non è più giovane. Non riuscirei più a rifarlo. C'è bisogno di gente nuova.

Niente si può mai ripetere, occorre andare avanti con

described by Ernesto Nathan Rogers with regard to modern architecture in the tradition of the historical town.

P. E. In Berlin the debate was different because it centered on three issues. One was the fact that the Max Reinhardt House was to be a monument and therefore was not to be seen as a highrise building at all, but as a new Tour Eiffel or Brandenburger Tor. In other words it had to replace the 19th century idea of monument and to make a monument that would look to the future, would look to Germany as opposed to memories of the Holocaust. Therefore the form we used was from a German scientist August Möbius who proposed a form that had no inside and no outside. While the form was taken from history it contained no nostalgia of the past, but looked forward from the view of German culture, science, technology. Since it was supposed to be a monument, it had nothing to do with the historical town, as the Tour Eiffel was a monument that had nothing to do with historical Paris. It was not about an idea to build high rise buildings in Berlin, in fact it required that the building heights around it would remain low in order to maintain its presence as a monument. It therefore was not about a tall building, but rather about the fact that a tall building could be a monument. The debate was whether our project was an appropriate monument for Berlin.

Another issue concerned the idea that a monument could have a use. This monument was supposed to be used twenty-four hours a day, it was to be a mixture of record companies, drugstores, night clubs, health clubs, theaters and so on. It was to be different in use from the other new buildings in the Friedrichstrasse area, yet complementary to them. At present Friedrichstrasse is all office buildings and it will be deserted at night. So what we wanted was a live place, a center near the Friedrichstrasse Bahnhof, the U-Bahn, S-Bahn. All of the public communication and transportation systems were in this node. Thus it was to be a monument about toward living.

The last question was also problematic. It concerned the fact that the project was to be a monument named for a Jewish impresario, Max Reinhardt. This was a problem for some people in Berlin, that the new monument which symbolised Berlin should be a Jewish monument. This was a real question.

L. M. And Max Reinhardt, as art director, built three theatres in Berlin which were different, even from a dramaturgic point of view yet related urbanistically. Even in Salzburg where he directed the Festspiele, he connected various theatrical places of the town, such as squares, churches and theatres.

In New York, in the Seventies, you directed the Institute for

Architecture and Urban Studies. The connection between schools, seminars, "Oppositions" magazine and the architectonic culture of the town was in my opinion very interesting. I remember that one of the first issues approached by the Institute was the presentation of several urban design projects for Manhattan, which were developed in an academic context by Colin Rowe, you and others, and presented at the Museum of Modern Art in 1967. In those initiatives, I was impressed by the close relationship between the city and such a cultural institution.

P. E. That was then. The Institute was important for that time. However, everything is never the same and therefore you cannot do the same things, you cannot have the same energy today as one had then. First of all, Peter Eisenman is not young; I could never do it again. You need new people.

Equally, you can never repeat anything, you have to go forward with new things. And every time we must recognise new ventures; for example my wife Cynthia Davidson is making a new magazine, "Any", and a new series of books. This work has nothing to do with "Oppositions" or the Institute, but rather with the historical tradition of this century that critical architectural discourse has always been sustained by so-called little magazines. These magazines and in another sense the Universities carry the critical energy that today seems no longer possible in the world of professional building.

The situation today is that young people cannot build in Italy. There is no mechanism to enable people to begin to do critical work in real building. There must be a way to make projects in Italy, whether from the State or the school. This is a real issue. In Spain, in France, young people are building; but in Italy very little. It seems to require different mechanisms in different countries; but in any case we should never look back, at least we should never look back with nostalgia, because things were never what they may have seemed to have been.

L. M. At present, the academic world also has major problems. We have to face the problem of changing our curricula. The way seemed to have been paved by the Institute which brought together project culture, teaching and the city own. The School of Venice, at one time was involved in this way. For example, when Giuseppe Samonà called Bruno Zevi, Ignazio Gardella, Franco Albini and so on and set up a School of Architecture.

P. E. But now, there are young architects and thinkers of the necessary post-Tafuri era, young people from groups like "Multiplicity" that are trying to come out from under the weight of Tafuri, to deal with their own oedipal problems with Gregotti and Rossi. It is their time!

T. C. Last year I went to a conference organised by the

qualcosa di nuovo e ogni volta dobbiamo riconoscere nuove esperienze. Per esempio, mia moglie, Cynthia Davidson, sta lavorando alla nuova rivista "Any", a una nuova serie di libri e questi interessi non hanno nulla a che vedere con "Oppositions" o con l'Insitute, ma piuttosto con la tradizione, radicata in questo secolo, che vede il discorso critico in architettura sempre sostenuto dalle cosiddette riviste minori. Queste ultime, e per altri versi le università, portano quell'energia critica che oggi non sembra possibile nel mondo professionale.

La situazione, per me oggi, è che i giovani non possono costruire in Italia. Nessun meccanismo permette a loro di iniziare a svolgere opera critica nelle costruzioni architettoniche concrete e si deve trovare il modo, forse attraverso lo Stato oppure la scuola, di fare progetti in Italia. Si tratta di un vero problema. In Spagna e in Francia i giovani costruiscono edifici, ma in Italia molto pochi, così bisogna trovare differenti meccanismi in diversi paesi, ma in nessun modo dobbiamo voltarci indietro, almeno non con nostalgia, perché le cose non erano mai state come esse sembrava che fossero.

L. M. Infatti, oggi in Italia, ci sono grossi problemi nell'insegnamento universitario, nelle scuole di architettura. Ci troviamo di fronte al problema di cambiare le nostre scuole di architettura.

La strada indicata dall'Institute credo sia interessante per noi perché abbiamo perso il modo di riunire la cultura progettuale, l'insegnamento e la città. La Scuola di Venezia, negli anni Sessanta, per esempio, era in un certo modo simile a quell'esperienza, per la quale Giuseppe Samonà chiamò Bruno Zevi, Ignazio Gardella, Franco Albini e altri, per fare una autentica Scuola di Architettura.

P. E. Ma ora ci sono giovani architetti e teorici della necessaria era post-tafuriana, giovani che provengono da gruppi come "Multiplicity", che cercano di liberarsi dal peso dell'eredità di Tafuri, di staccarsi dai propri problemi edipici con Gregotti e Rossi. Questo è il loro momento!

T. C. Abbiamo seguito lo scorso anno all'Architectural Association di Londra una sua conferenza dove c'era un pubblico di circa ottanta persone. Alla Triennale di Milano, lo scorso dicembre, c'erano quattromila persone, fra cui molti studenti che arrivavano dalla Calabria, dalla Sicilia, da Parigi. Crede questo che sia dovuto al fatto che l'architettura internazionale è più seguita in Italia che negli altri paesi?

P. E. In primo luogo l'Inghilterra non può essere considerata come un termine di confronto per i problemi teorici. È sempre stato il luogo più ottuso e conservatore rispetto alle nuove idee nascenti e per comprenderlo basta guardare la differenza di risultati ottenuti dal Movimento

Moderno in Italia. Fatta eccezione per Jim Stirling e per la scuola dell'Architectural Association di Alvin Boyarsky (in realtà non del tutto inglese), l'Inghilterra ha continuato a produrre mediocrità molto commerciale. L'Inghilterra è stata contro ogni forma di pensiero speculativo europeo, incluso Tafuri e il poststrutturalismo, mentre, d'altra parte l'Italia sta attraversando una rigenerazione. Quanto è accaduto alle conferenze alla Triennale per me è una conferma di questo e indica l'esistenza di un nuovo spirito in Italia, sulla possibilità di produrre forme e sulla consapevolezza che in qualche modo l'architettura possa ancora essere il simbolo delle speranze e delle aspirazioni dei giovani. Sono stati veramente incredibili quei momenti a Milano.

Quando partecipammo alla prima Biennale internazionale di architettura a Venezia erano presenti più di venti grandi architetti dell'America e dell'Europa, Stirling, Venturi, Rossi ed altri e c'erano circa cinquecento persone al Palazzo del Cinema al Lido. Fu un momento molto importante, ma parlare di fronte a una platea di quattromila persone è tutta un'altra cosa. Lo spirito che si sentiva in quella sala era straordinario. Se vado a fare una conferenza a Bangkok o a Seoul e parlo ad un pubblico di mille persone non c'è lo stesso spirito. Non c'è nessun meccanismo che consenta alla cultura architettonica di quei paesi di essere in grado di comprendere un discorso critico, mentre in Italia, per tradizione millenaria, l'architettura è parte della cultura.

Anche negli Stati Uniti noi non abbiamo nelle riviste la cultura della critica architettonica. Quando recentemente sono andato a Vienna per un convegno, è apparso un grande articolo sullo "Standard", il più importante quotidiano di Vienna, e del mio intervento ne hanno parlato la televisione e la radio. Quando vado a un convegno a Madrid, c'è sempre un articolo su "El Pais". Questi paesi hanno una cultura architettonica.

Mi sembra che l'Italia negli ultimi dieci anni sia andata in declino, mentre Spagna e Francia sono state in ascesa. Ora l'Italia può riemergere dopo essere stata sottoposta a schiavitù da Tafuri. Ai giovani non interessa il postmoderno di Portoghesi e di Rossi o il pragmatismo di Gregotti. Si è avuta una ripulita da tutto questo nelle riviste. I vecchi giganti non sono più un problema ed è giunto il momento per l'Italia di respirare ancora. Amo la sua aria!

Architectural Association in London. There were about eighty people. Last December at the Triennale in Milan there were four thousand people. A lot of students came from Calabria, Sicily and Paris. Do you think that that was due to the fact that international architecture is more important in Italy than in other countries?

P. E. *First, let me say that England is no measure for anything theoretical. It has always been the most hide-bound and conservative place when it comes to new ideas. One has only to look at the results of the Modern Movement in Italy to understand this. Except for Jim Stirling, and Alvin Boyarsky's AA school (which was not really English at all) England has continued to produce commercial mediocrity. England has been against every form of continental speculation including Tafuri and post-structuralism. While on the other hand Italy is experiencing a regeneration. What happened at the Triennale lectures was a confirming experience for me. It indicated that there was a new spirit in Italy concerning the possibility of making form, and a belief that somehow architecture could still be symbolic of the hopes and aspirations of young people. It was truly incredible, those moments in Milan.*

When we took part in the first international Biennale in Venice, there were over twenty major architects from America and Europe. Stirling and Venturi were there along with Rossi and others. There were over five hundred people at the Cinema Lido. It was an important moment, but to speak in front of four thousand people is quite another matter. The spirit in those rooms was extraordinary. If I speak in Bangkok or Seoul, while there may be a thousand people there is not the same spirit. There is no mechanism that allows for an architectural culture in these countries that enable them to understand a critical discourse. In Italy there are thousands of years of the tradition in architecture as part of the culture.

Even in the United States we do not have in newsmagazines the culture of architectural criticism. When I recently went to speak in Vienna, there was a major article in the "Standard", the number one newspaper in Vienna. My talk was reported on television and on radio. When I go to speak in Madrid, there is always an article in "El Pais". These countries have a culture of architecture. It seems to me that for the last ten years Italy has been down, Spain and France have been up. Now Italy can come out from under the thrall of Tafuri. Young people were not interested in the post-modernisms of Portoghesi and Rossi or the pragmatism of Gregotti. There is a clean sweep of the magazines. The old giants are no longer a problem. It is time for Italy to breathe again. I love the air!