

Susanna Piscicella

Peter Eisenman. Decostruzione. InCubo della forma

L'architettura ha sempre escluso il disordine. L'impiego di geometrie pure ha sempre risolto possibili conflitti e trasmesso stabilità attraverso l'unità. Il paesaggio costruito dell'ultimo trentennio mette in luce alla scala globale una trasformazione radicale di questi principi. Un disordine diffuso, la generale deformazione dei principi che hanno informato l'architettura fino a oggi. Alla triade *firmitas*, *utilitas* e *venustas* si è sostituita una nuova terna che si richiama, al contrario, all'instabilità, futilità e irri-conoscibilità. Se la tradizione architettonica occidentale si è identificata con la solidità (*firmitas*) e la sua rappresentazione figurativo-simbolica, la contemporaneità promuove invece il disallineamento tra forma e struttura, privilegiando effetti di precarietà al limite del crollo. All'*utilitas* è subentrato lo scollamento tra la forma architettonica e la sua funzione, con conseguenti effetti di ridondanza linguistica. Mentre la *venustas*, che nella tradizione coincideva con la giusta proporzione e la possibilità di ricondurre la complessità a principi condivisi, oggi è invece intesa come l'impossibilità di ricondurre la forma a una origine certa, a una geometria pura. Il paesaggio contemporaneo è perciò costituito da oggetti che la letteratura occidentale potrebbe definire "non-architetture", in quanto confliggono con l'idea stessa di abitare, tradizionalmente associata a radicamento, protezione e identificazione. Tuttavia queste "non architetture" sono state riassorbite come espressioni rappresentative di un nuovo sentire, più fragile e instabile, caratteristico dell'umanità postbellica, e che si traduce nell'evasione legittima dai canoni solidi e sicuri del Classico. Peter Eisenman in *La futilità degli oggetti* definisce questo nuovo modo "Modernismo" ovvero "una nuova sensibilità" che in seguito agli orrori della seconda guerra frantumò le certezze del presente e del futuro. Ma "Modernista" è per esempio anche "il passaggio dalla scrittura narrativa alla scrittura non narrativa, o il passaggio dalla musica tonale a quella dodecafonica" (Eisenman, *Aspetti del Modernismo*) i cui promotori sono di cultura ebraica, rispettivamente I. Asimov e A. Schönberg, esploratori dei limiti del linguaggio e, in questo senso, decostruttivisti prima che

Jacques Derrida definisse tale questa pratica del pensiero. La Decostruzione fa il suo ingresso in architettura quasi mezzo secolo più tardi e si presenta ormai spogliata della componente sovversiva che la caratterizza; l'accento è, piuttosto, sul carattere formale dell'operazione. Quando P. Johnson e M. Wigley con la mostra *Deconstructivist Architecture* al Moma di New York nel 1988 introducono per la prima volta il termine *Deconstruction* in architettura ne compromettono l'interpretazione fin dall'inizio, suggerendo un immediato riferimento al Costruttivismo Russo in virtù della condivisa disarticolazione e frammentazione geometrica. Finiscono con il legare definitivamente il Decostruttivismo alle avanguardie di inizio Novecento. Il catalogo di *Deconstructivist Architecture* mette infatti a confronto le composizioni scomposte di K. Malevich, V. Tatlin, A. Rodchenko, dei fratelli Vesnin con i progetti presenti in mostra precludendo il discorso a interpretazioni altre. Nel manifesto della mostra non manca l'allusione al pensiero di Derrida, che in quegli anni è molto presente a New York accanto a Eisenman e agli intellettuali che Eisenman attraverso la fondazione dello *Iaus, Institute for Architecture and Urban Studies* raccoglie attorno a sé dagli Stati Uniti e dall'Europa. Ma il richiamo è inevitabilmente schiacciato dalla forza affermativa delle immagini dell'avanguardia russa e la letteratura successiva risentirà non poco di questo inizio.

Il mio articolo ha l'obiettivo di percorrere la via scartata in partenza dalla mostra e approfondisce il contributo di Derrida ripercorrendo tutti gli scritti di Eisenman attraverso le indicazioni suggerite da un piccolo gruppo di critici eccentrici rispetto alla letteratura canonica sul Decostruttivismo in architettura: Renato Rizzi, Charles Jencks, Sanford Kwinter. Lo scopo è rintracciare le ragioni profonde della così lunga permanenza di un fenomeno che non può essere solo formale. Mettendo a confronto in particolare i dialoghi e le interviste di Eisenman e alcuni testi di Derrida tra i quali *Il segreto del nome; Derridabase/Circonfessione; La dissemination*, emerge un progetto più vasto: il tentativo di codificazione di un nuovo paradigma culturale per l'architettura attraverso l'esplorazione della struttura ebraica del pensiero, dalla quale provengono sia Eisenman che Derrida.

L'esperienza negli altri ambiti del sapere mostra come i principali precursori della Decostruzione siano stati, fin dall'inizio del Novecento, di cultura ebraica, tra i più noti: Marx, Freud, Bergson, Proust, Kafka, Einstein, Ejzenstein, Schönberg, Wittgenstein, Trotsky, Steiner, Chomsky, etc. Al punto che M. Heidegger intorno agli anni '30 del Novecento, riflettendo sull'espandersi del Nichilismo Occidentale, individua negli ebrei, "zukünftigen" -coloro che sono già oltre-, gli agenti di accelerazione di quella modernità che destabilizza la tradizione metafisica dell'Occidente (*Quaderni neri*, 2016). Sia Heidegger che Benjamin, di cultura ebraica,

vedono nella modernità una progressiva “desertificazione” laddove il deserto, al di là dell’immagine letterale, è il luogo storico e spirituale dell’ebraismo. Dell’ebraismo non si considera qui l’aspetto religioso ma piuttosto quello dialettico –midrashico-. Eisenman dirà di sé “mi considero un intellettuale ebreo; come Walter Benjamin, per il quale essere ebreo è una questione mentale, al di fuori dell’ambito religioso”. In conversazione con L. Krier preciserà “Come ebreo e quindi estraneo non mi sono mai sentito parte del mondo così detto *classico*. Io sento il modernismo come il prodotto di una cultura alienata e senza radici gettata all’improvviso dentro una condizione borghese. In altre parole i modernisti furono buttati fuori dai ghetti e gettati nelle città. La filosofia che vuole reprimere il modernismo sostiene che se si ripristinasse l’ordine precedente l’arrivo di questi individui alienati, tutto potrebbe tornare a funzionare.” (*Eisenman and Krier: a conversation*, 2004). Costruisce in questo modo una sorta di equazione in cui Modernismo e Ebraismo finiscono per coincidere. Dal punto di vista della tradizione il Modernismo darebbe voce al suo “rimosso” attraverso l’esperienza dello sradicamento, dell’attesa asintotica, dell’insicurezza costante. Dal punto di vista ebraico il Modernismo offre una via preferenziale per l’innesto del pensiero ebraico all’interno della tradizione architettonica occidentale. Una fragilità che l’Occidentale scopre improvvisamente con le due guerre mondiali. Lo sguardo dell’*homo faber*, affermativo e rivolto verso il mondo esterno viene a ripiegarsi su sé stesso, in modo interrogativo. Scrive Eisenman “Dopo Freud l’essere umano non è più lo stesso... adesso è frammentato in coscienza e inconscio. Bisogna trovare una nuova architettura che corrisponda all’uomo frammentato” (*Adesso l’architettura*). Se il Classico per secoli ha istituzionalizzato le sicurezze dell’*homo faber*, oggi la cultura ebraica si offre come il dispositivo per sradicare gli elementi di quelle sovrastrutture, in quanto l’ebraismo da sempre abita l’interiorità. Di più, la struttura ebraica del pensiero abita da sempre quel Nulla che invece l’Occidente teme come il proprio definitivo tramonto, il Nichilismo. Nell’ebraismo il Nulla è costitutivo dell’origine, è Nulla teologico, discorso ancora aperto sulla forma. L’affinità apparente, data dalla centralità del Nulla in ambedue i contesti, sebbene in profondità traduca posizioni opposte, permetterebbe oggi quello scambio di linguaggi necessario a ri-allineare l’architettura con il pensiero che la abita. M. Cacciari, tra gli italiani che Eisenman chiama a partecipare all’attività dello *Iaus*, scrive in *Radice errante* “Lungi dall’anticipare l’eternità nel tempo, l’ebreo prefigurerebbe l’universale diaspora, la definitiva caduta degli idoli. Mentre gli altri popoli si scoprono ora, con angoscia, orfani del *nòmos*, e vanno errando per lingue e spazi equivalenti, astratti da ogni solido luogo, Israele, da sempre anti-nomico, sembra riposare sulla sua legge” (*Icone della legge*, 1985). L’ebraismo si offre come la domanda interiore dell’uomo del dopoguerra, quella domanda continua,

incessante, che si sostituisce anche alle risposte, come Eisenman ricorda in occasione della presentazione del progetto per il memoriale dell'olocausto di Vienna a proposito del *Talmud*, il "libro che risponde alle domande con ulteriori domande". Se il cambio di paradigma culturale è un impossibile, tuttavia l'architettura si offre come lo strumento in grado di portare ad abitare, nella continuità quotidiana, le forme di un paradigma altro. Il programma delle dieci *Houses of Cards* eisenmaniane ha questo ruolo di ricodificazione, meglio chiarito nelle relazioni di progetto per *House X* e *House 11a*, come si vedrà. Questo l'aspetto che attrae Derrida verso l'architettura, in particolare verso Eisenman. Infatti quando nel 1985, in occasione del progetto per Parigi la Villette, Eisenman e Derrida vengono messi in contatto da B. Tschumi, Eisenman ha già al suo attivo un programma teorico e progettuale articolato nei suoi tre principali programmi e in grado di mettere in discussione dall'interno la metafisica greco-cristiana che spesso nei suoi testi viene apostrofata come "egemonia greco-cristiana" in quanto "ha represso quelle che sono le possibilità proprie del testo e ha così bloccato la storia dell'architettura. Per fare un altro esempio, nella tradizione la presenza è solida e l'assenza è vuota, laddove nella testualità un vuoto è presente tanto quanto un pieno. Per me questo sistema di presenze reprime quello che tu (rivolto a Jacques Derrida) chiami *differenza*, che richiede l'azione simultanea di presenza e assenza. Allora l'architettura è il campo nel quale più questa *differenza* è stata repressa. Questa è secondo me l'egemonia greco-cristiana" (*Transcription one*, in *Chora L Works*, 1997). Testualità, di nuovo, è sinonimo di "pensiero ebraico", che è quel pensiero che ruota attorno al Testo biblico, la cui interpretazione, *midrash*, informa la logica aperta e dinamica –polisemica, differenziale- dell'ebraismo. Due libri fondamentali nascono attorno alla *Torah*, il *Talmud*, primo livello di interpretazione e la *Qabbalah*, secondo livello interpretativo-simbolico toraico. Eisenman in un'intervista rilasciata nel 1985 afferma "Poiché nell'ebraismo non esiste la figura di Cristo nè c'è alcuna resurrezione, allora la parola viene prima di ogni cosa, prima persino di Dio. E se la parola viene prima di tutto, allora giocare con le parole –piuttosto che con la natura o l'incarnazione o qualsiasi simbolo della tradizione greco-cristiana- è molto importante. L'immagine non è un modo di conoscenza ebraico *Di Me non ti farai alcun idolo né immagine alcuna*. Allora l'architettura è testo è Archi-Text, Arch-Text" (*Blueprint*, gennaio 1985). Trasferire l'architettura nella dimensione testuale significa renderla inconsumabile come la parola, farne dimora più della mente che del corpo. Tanto è vero che, afferma Eisenman nel testo conclusivo di *Houses of Cards*, la casa non ha alcuna necessità di essere costruita per essere reale, può anche esistere solo nella mente come idea. "Architettura di carta", appunto, che inverte così uno dei principi fondamentali della tradizione architettonica Occidentale, quello di realtà.

Un sistema di richiami riecheggia tra le pagine degli scritti di Eisenman e solo la sovrapposizione di tutti i testi brevi che costituiscono la sua opera, in particolare quelli relativi al trentennio 1960-1990, consente di riconoscere in trasparenza il termine “ebraismo” nascosto dietro parole più neutre come Modernismo, sradicamento, spaesamento, assenza – assenza della presenza-, architettura testuale, archi-scrittura o, appunto, Decostruttivismo. “Da ebreo e dunque forestiero non mi sono mai sentito parte di questo mondo classico, e sento il modernismo come il risultato di una cultura alienata e priva di radici; questa alienazione non si è provata ancora in architettura, credo che invece bisognerebbe farlo. Penso sia più difficile in architettura poiché, come ho già detto in molte occasioni, l’architettura è così radicata nella presenza e nel considerarsi un riparo, un’istituzione, una dimora, una casa. L’architettura è la guardiana della realtà. È l’ultimo bastione del luogo” (*Deconstruction in Architectural Design* n. 58 del 1988). Per interpretare l’opera di Eisenman si rende necessario un lavoro quasi esegetico a partire dalle ricorrenze che molti termini, apparentemente neutri, hanno nei diversi contesti. Infatti non vi è alcun testo autografo che organizzi il pensiero di Eisenman rispetto a questo cambio di paradigma culturale, di cui sono invece testimonianza molti dialoghi e interviste degli anni ’80 -’90. E Eisenman stesso ad ammettere il proprio nascondimento, che coinvolge persino i grandi maestri della tradizione Occidentale, che Eisenman rilegge in chiave auto-riflessiva, riprogettandoli. I suoi studi su Terragni, Le Corbusier, Mies e poi su Aldo Rossi sono progetti più che interpretazioni critiche. Letture in chiave “modernista”, si potrebbe dire “ebraica”, dei grandi del Novecento, finalizzata a legittimare gli aspetti meno comprensibili del linguaggio eisenmaniano. In *miMISes READING* si legge “è possibile vedere una forte testualità nell’opera di Mies”; le pareti divisorie della *Brick House* sarebbero puri oggetti privati di funzione e per questo spaesanti in quanto prive di spazi da dividere. Ai disegni di Rossi, Eisenman attribuisce quell’autonomia dalla realizzazione-realtà che cerca per le proprie opere, oltre alla dissoluzione della scala dimensionale e alla dislocazione del luogo, che sono la cifra del linguaggio eisenmaniano a partire dalle *Houses of Cards*. Con Terragni costruisce invece una completa identificazione, mettendo in vibrazione ogni elemento della celebre *Casa Giuliani Frigerio* fino al punto da mostrare l’impossibilità di riconnetterla ad alcuna origine stabile. S. Kwinther interpreta il libro *Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche* come un *kaddish*, preghiera ebraica cantata, ritmica (*Kaddish*, 2003). L’analisi eisenmaniana ha in effetti un andamento ipnotico, nella sua riformulazione incessante, ossessiva. In *Adesso l’Architettura* “Quando ho scritto sulla Maison Domino, sulle opere di Le Corbusier, si trattava per me di dissimulare il mio proprio lavoro. Di fatto ciò che scrivo serve da travestimento per il mio pensiero”. Il “travestimento” ha

almeno due ragioni. La prima è di tipo culturale, come spiega lo stesso Derrida in *Il segreto del nome*, e riguarda il destino del popolo ebraico, prima esposto all'esodo poi alla diaspora. Il destino di trovarsi ad attraversare incessantemente popoli altri, spesso avversi, conservando intatto il patto di elezione, da cui la necessità di un secondo nome segreto e di un Testo dal carattere geroglifico, sacro e allo stesso tempo incomprensibile agli estranei. In secondo luogo si tratta di una necessità strategica. Solo l'apparente continuità con le avanguardie storiche del Novecento può garantire al nuovo linguaggio di inserirsi con successo nella tradizione. Da qui i numerosi scritti eisenmaniani non solo sui grandi maestri del Novecento, ma anche del Cinquecento italiano proiettando i propri codici sulle grandi opere, in cerca di legittimazione. La Decostruzione si offre come il nascondimento ottimale. La mostra al Moma del 1988 raccoglie un gruppo molto eterogeneo di architetti, insieme a Peter Eisenman sono presenti Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Bernard Tschumi e Coop Himmelblau. Di questi solo Eisenman indagherà la struttura profonda del Decostruttivismo e tuttavia, dissimulandone la novità finirà con il confermare il manifesto dei curatori. Scrive Marc Wigley in apertura di catalogo "L'architettura è una disciplina conservatrice che produce forme pure e le preserva da possibili contaminazioni. I progetti esposti in questa mostra segnano una differente sensibilità, nella quale il sogno di purezza della forma è disturbato. La forma è stata contaminata. Il sogno è diventato una specie di incubo. È la capacità di disturbare il nostro modo di pensare la forma ciò che rende questi progetti decostruttivisti. Non derivano dalla filosofia contemporanea conosciuta come "decostruzione". Non sono un'applicazione della teoria decostruttivista. Piuttosto, emergono dall'interno della tradizione architettonica e succede che si trovino a esibire qualità decostruttiviste" (*Deconstructivist Architecture*, 1988). Eisenman usa sapientemente il Decostruttivismo come veicolo per l'innesto del nuovo linguaggio nella crisi della tradizione. Da qui la necessità di ripercorrere l'opera eisenmaniana e il particolare rapporto con Derrida al fine di comprendere la forma profonda del paesaggio contemporaneo, che continua a essere popolato dagli "incubi" del Decostruttivismo senza, apparentemente, la legittimazione teorica per una permanenza così lunga. Poiché il Decostruttivismo che ancora oggi viene declinato nel paesaggio è il risultato più del pensiero di Eisenman (e Derrida) che dei presupposti principi del Decostruttivismo.

Il carattere programmatico dell'opera di Eisenman è evidente a partire dall'organizzazione dei suoi progetti, tre gruppi di architetture che sembrano sviluppare linearmente i tre simboli fondamentali della *Qabbalah* ebraica e che con crescono attorno al principio formale del cubo, figura fondamentale e simbolo di *Malkut*, la presenza. Questa, e dunque il cubo, rimangono costantemente sullo sfondo per essere infinitamente negati in

nome dell'“assenza della presenza”. Quando a metà degli anni '60 Eisenman inizia la serie delle dieci *Houses of Cards* ha già alle sue spalle numerosi progetti a nome *Eisenman-Robertson*, tuttavia è come se partisse da zero e la *House I* fosse il suo primo progetto poiché di quelli precedenti non farà più menzione. I lavori delle tre serie riguardano rispettivamente dieci case sospese “in the air”, come fossero di carta, note come *Houses of Cards*; tre case “grounded” scavate in un suolo neutro; e in ultimo le “città degli scavi artificiali” che destabilizzano il suolo e la sua presenza alla scala urbana. Ogni serie introduce un nuovo codice simbolico proveniente dal bacino *qabbalístico*, disturbando allo stesso tempo dall'interno i significati del codice formale greco-cristiano. Le dieci case mettono in crisi ciascuna un particolare assioma della tradizione attraverso opposizioni che sviluppano una dialettica differenziale. *House I* riguarda per esempio il rapporto realtà-finzione; *House II* quello tra luogo e astrazione; *House III* tra frontalità e lateralità, etc. Tutte le dieci case sono approssimazioni del cubo, decine di piani che lo sottendono senza mai raggiungerlo, processi più temporali che spaziali, sezioni che si sfogliano infinitamente finendo con l'interrogare sulla propria natura, resa spaesante dall'ambiguità della scala dimensionale. Le case sono infatti prive di qualsiasi connotato che le renda riconoscibili come tali, quali scossaline, soglie, porte, etc. Più che offrirsi per essere abitate queste case mettono in dubbio l'abitare stesso. La seconda serie sembrerebbe concludere il cubo ma subito lo deforma privandolo di una parte “è un cubo con un ottante tagliato via”, spiega Eisenman in *Misreading between the lines*. “Nella *House XIa* si è scelta come forma primaria una el-shape tridimensionale proprio per il suo potere di mostrare le differenze tra l'universo topologico e quello euclideo. (...) In termini euclidei la El è anche euristica di una condizione frammentaria. Si muove contemporaneamente verso il completamento di un cubo puramente euclideo così come pure verso la sua dissoluzione. È il frammento essenziale: completo in sé stesso, asimmetrico, instabile, in bilico tra il divenire e lo scomparire” (Eisenman, *Sandboxes*, 1978). *El-Shape*, il nome che il “cubo” assume a partire dalla seconda serie con la *House 11a*, allude a 'EL, singolare di 'eLoHiYM, il dio ebraico, che nell'alfabeto biblico esprime l'andare oltre, L, oltre il visibile, Y, e anche l'invisibile, H. 'eL è il divenire incessante e angosciato della dinamicità trasformazionale in contrapposizione alla stabilità del Classico. Letteralmente è detta *L-shape* perché di una L tridimensionale si tratta, un cubo che per la geometria euclidea diviene un incubo, un piano continuo e quindi adimensionale, inconoscibile. Come inconoscibile è divenuto a sé stesso l'uomo dopo l'orrore delle due guerre mondiali “a mio avviso non c'è architetto, che io conosca, che abbia rappresentato simbolicamente la condizione umana così come è stravolta dopo la seconda guerra mondiale” (*Yale Seminars in Architecture*, 1982). Perché il senso generale di

sradicamento e instabilità “non è un problema necessariamente ebraico, ma dell’uomo moderno in generale” (Eisenman, *Architectural Design* n. 58, 1988). Eisenman si presenta allora come l’interprete di un necessario ripensamento dei modi del conoscere, dell’abitare, dell’essere. Una necessità in continuità con la tradizione, ma che trova le domande più urgenti in un’altra tradizione, quella ebraica. Poiché però in quest’ultima è assente l’articolazione formale di cui dispone il Classico in virtù di quel secondo comandamento che è un divieto, allora lo scambio dei linguaggi comporta la codificazione dell’architettura nell’ebraismo e della sensibilità ebraica nella consuetudine greco-cristiana.

La terza serie affronta il tema della diaspora destabilizzando il valore euristico attribuito alla città, massima istituzione dell’architettura tradizionale, attraverso il simbolo *qabbalístico* della rottura dei vasi, che Eisenman richiama con l’esercizio della rottura dei vetri (*L’inizio, la fine e ancora l’inizio*, 1986). La realtà visibile e presente viene erosa dall’assenza, che si presenta nella forma del possibile e che emerge in due modi: come memoria, possibilità mancata nel passato o come attesa, possibilità ancora inespressa. La realtà perde la sua capacità affermativa e identitaria e si inserisce nella tensione della “différance”, che è la distanza *tra* due o più identità, ciò che permette “l’azione simultanea di presenza e assenza” (*Chora L Works*, 1997). Scuote qualsiasi struttura gerarchizzante e definitoria per fare invece emergere la contaminazione originaria, l’impossibilità di un’origine pura, il fatto che non c’è realtà possibile se non nella dinamica continua della differenza. “Sono interessato alla teologia ebraica in quanto diaspora. Al fatto che in ebraico non esista il presente di essere, al fatto che “io sono” sia *assente* nel *presente* che è il tempo che viviamo. Questo inizia a delineare la differenza tra le due diverse concezioni. Non c’è presenza; ma solo assenza. Una posizione sospesa tra passato e futuro” (*Misreading between the lines*, 1985).

Il lavoro di Derrida, e soprattutto di Eisenman, si traduce in un progetto di ebraizzazione del linguaggio e proprio in questi termini può dirsi autenticamente decostruttivista perché la pratica ebraica del *midrash* riapre ogni affermazione mettendone in crisi la presunta stabilità. Tuttavia il contributo di Derrida arriva solo fino a un certo punto, fino a dove si tratta di mettere in discussione la tradizione istituzionalizzata, ma riguardo la codificazione formale e architettonica del Decostruttivismo -Ebraismo-, Eisenman è certamente solo e è la questione della forma a spingerlo alla ricerca della dimensione teologica, in questo caso *qabbalística*. In conversazione con L. Krier nominerà il termine “teologia” ben ventidue volte come l’orizzonte necessario all’interno del quale riflettere sulla forma in architettura (*Eisenman and Krier: a conversation*, 2004).

Derrida il 12 Ottobre 1989, a ormai quattro anni dal progetto della *Villette*, in una lettera dai toni quasi risentiti si rivolge a Eisenman e

al suo gruppo di lavoro scrivendo “la vostra dialettica presenza-assenza ha autorizzato interpretazioni religiose, ebraico-trascendentali (...) cosa distingue il vostro spazio di progetto da quello del tempio, se non dalla sinagoga? Non avete de-teologizzato *chora* come avreste dovuto” (*Adesso l'architettura*, 2008).

Bibliografia

- Eisenman P., *Domus* n. 611, 1980.
- Eisenman P., *House VI, Cornwall, Connecticut*, 1972, GA Document, 1980.
- Eisenman P., *Sandboxes*, G+A n. 112, 1980.
- Eisenman P., *House X* Rizzoli, New York 1982.
- Eisenman P., *Yale Seminars in Architecture*, volume 2, Yale University Press, Yale 1982.
- Eisenman P., *Misreading between the lines*, intervista rilasciata a Janet Abram per *Blue Print*, Gennaio, 1985.
- Eisenman P., *Houses of Cards* Oxford University Press, New York 1987.
- Eisenman P., *The houses of memory. The text of analogy*, introduzione all'edizione inglese *The Architecture of the city* di Aldo Rossi, in *Oppositions Books*, 1987: New York.
- Eisenman P., *Deconstruction in Architectural Design* n. 58 del 1988.
- Eisenman P., *Cities of Artificial Excavations*, Rizzoli International Publications, New York 1994.
- Hays M., Cohen J. L., Bédard J. F., A. Balfour, Bois Y. A., *Cities of Artificial Excavations*, Rizzoli International Publications, New York 1994.
- Eisenman P., *Eisenman and Krier: a conversation*, in *Two Ideologies*, Yale University Press 2004.
- Eisenman P., *Eisenman inside out*, Yale University Press, Yale University Press, New Haven 2004.
- Eisenman P., *miMISes READING* in *Eisenman inside out*, Yale University Press, Yale 2004.
- Eisenman P., *Giuseppe Terragni: Trasformazioni Scomposizioni Critiche*, Quodlibet, Macerata 2007.
- Eisenman P., *La Base Formale dell'Architettura Moderna*, Pendragon, Bologna 2009
- Eisenman P., *La futilità degli oggetti* in Rizzi R. (a cura di) *La fine del Classico e altri scritti*, Mimesis, Milano 2010.
- Rizzi R., *La muraglia ebraica. L'impero eisenmaniano*, Mimesis, Milano 2010.
- Eisenman P., *Chora L Works* a cura di Jeffrey Kipnis e Thomas Leeser, Monacelli Press, 1997: New York.
- Eisenman P., *L'inizio, la fine e ancora l'inizio*, in Rizzi R. (a cura di) *La fine del Classico e altri scritti*, Mimesis, Milano 2010.
- Cacciari, M., *Radice errante in Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985.
- Derrida, J., *Derridabase/Circonfessione*, Ed. Lithos, Roma 2008.
- Derrida, J., *Letter to Peter Eisenman October 12 1989*, in *Chora L Works*, Monacelli Press, New York 2007.

- Derrida, J., *La dissemination*, Jaca Book, Milano 1989.
- Derrida, J., *Il segreto del nome*, Jaca Book, Milano 1997.
- Derrida, J., *Adesso l'architettura*, Ed. Scheiwiller, Milano 2008.
- Kwinter, S., *Kaddish: for an architecture not born*, Bookforum 10, n. 4, 2003.
- Heidegger, M., *I quaderni neri*, Mimesis, Milano 2016.
- Johnson, P., e Wigley, M., *Deconstructivist Architecture*, Moma Museum of Modern Art, New York 1988.

Peter Eisenman. Decostruzione. InCubo della forma

A distanza di trent'anni dalla celebre mostra *Deconstructivist Architecture* organizzata al Moma di New York da P. Johnson e M. Wigley, il Decostruttivismo abita tutt'oggi il paesaggio costruito e la sua persistenza invita a una riflessione. L'articolo ripercorre il manifesto e le premesse teoriche della mostra e indaga il discorso scartato in partenza dai curatori, riconoscendo a P. Eisenman e al contributo di J. Derrida le ragioni più profonde della permanenza del Decostruttivismo: la codificazione di un nuovo paradigma in architettura, quello ebraico, il cui modo di abitare è inesplorato.

La “dislocazione” è protetta da un articolato progetto di criptazione che richiede una lenta esegesi degli scritti eisenmaniani “ciò che scrivo serve da travestimento per il mio pensiero”.

PAROLE CHIAVE: decostruttivismo, Peter Eisenman, architettura ebraica, Jacques Derrida, cubo

Peter Eisenman. Deconstruction. InCubus of Shape

Thirty years after the famous *Deconstructivist Architecture* exhibition organized at New York Moma by P. Johnson and M. Wigley, Deconstructivism still inhabits the built landscape and its persistence invites for reflection. The article traces the manifesto and the theoretical premises of the exhibition and it investigates the discourse which was originally rejected by the curators. It acknowledges to P. Eisenman and to the contribution of J. Derrida the deeper reasons for the permanence of Deconstructionism, i.e. the codification of a new paradigm in architecture, the Hebrew one, whose way of living is unexplored.

The “dislocation” is protected by an articulated encryption project, that requires a slow exegesis of the Eisenmanian writings “what I write serves as a disguise for my thinking”.

KEYWORDS: deconstructivism, Peter Eisenman, Jewish architecture, Jacques Derrida, cube