

PETER EISENMAN

Incontro con l'autore del discusso monumento all'Olocausto, che verrà inaugurato a Berlino il 10 maggio

Una macchia nel cuore dell'Europa

di Mario Platero

Il nuovo monumento per l'Olocausto che sarà inaugurato il 10 maggio a Berlino ha una sola iscrizione: «Memoriale per gli ebrei d'Europa assassinati». Non c'è altro, non un nome, non una dedica, non una stella di Davide. Niente che possa sollecitare una reazione diretta. Ci sono però 2.751 stele grigio scure di cemento armato di diverse dimensioni, costruite all'aperto in perfetto ordine, ossessive, l'una di fianco all'altra. Alcune sono inclinate, appena di qualche grado: rappresentano le crepe della follia, già implicite nella ricerca di perfezione del regime nazista. Formano un intreccio di corridoi e si aprono nella città attraverso le quattro strade che definiscono il perimetro del memoriale, vicino alle porte di Brandeburgo. È un monumento senza ingresso preciso. Per entrare basta imboccare una qualunque di questi mille corridoi, poi ci si perde all'interno. I corridoi sono ondulati e quando scendono, con le stele che si fanno sempre più alte, ti sembra di sprofondare nell'oscurità. È costruito per evocare le sensazioni di vuoto, di ansia, di solitudine che provavano i deportati strappati alle loro case con i loro figli. È efficace, grandioso, silenzioso. Ma è anche rappresentativo di una costante ebraica: «L'ansietà dell'ebreo laico e il suo rifugiarsi nel fattore mimetico, il suo destino di essere all'ombra della cultura dominante, la sua condanna a essere diverso anche quando pensa di essere integrato», dice Peter Eisenman, l'architetto che l'ha realizzato e che mi accompagna in un giro del memoriale.

Il memoriale delle polemiche

di Walter Rauhe

Yad Vashem a Gerusalemme, il United States Holocaust Museum a Washington, il Memorial de la Shoah a Parigi. I più importanti monumenti in ricordo del genocidio nazista erano sorti finora al di fuori della Germania, dove fino a poco tempo fa il ricordo dell'Olocausto veniva tenuto in vita soprattutto tramite interventi molto circostanziati e mirati. Piccole lapidi sugli edifici nei quali un tempo abitavano personalità ebraiche, musei e centri di documentazione nella Villa Wannsee o nell'ex quartier generale della Gestapo a Berlino, sculture sorte nei luoghi che furono teatro dello sterminio. Quello che verrà invece inaugurato il prossimo 10 maggio in prossimità della Porta di Brandeburgo a Berlino rappresenta una significativa cesura nella tradizione commemorativa tedesca.

Per l'architetto americano, questa è stata l'occasione per fare i conti con la propria tormentata identità ebraica

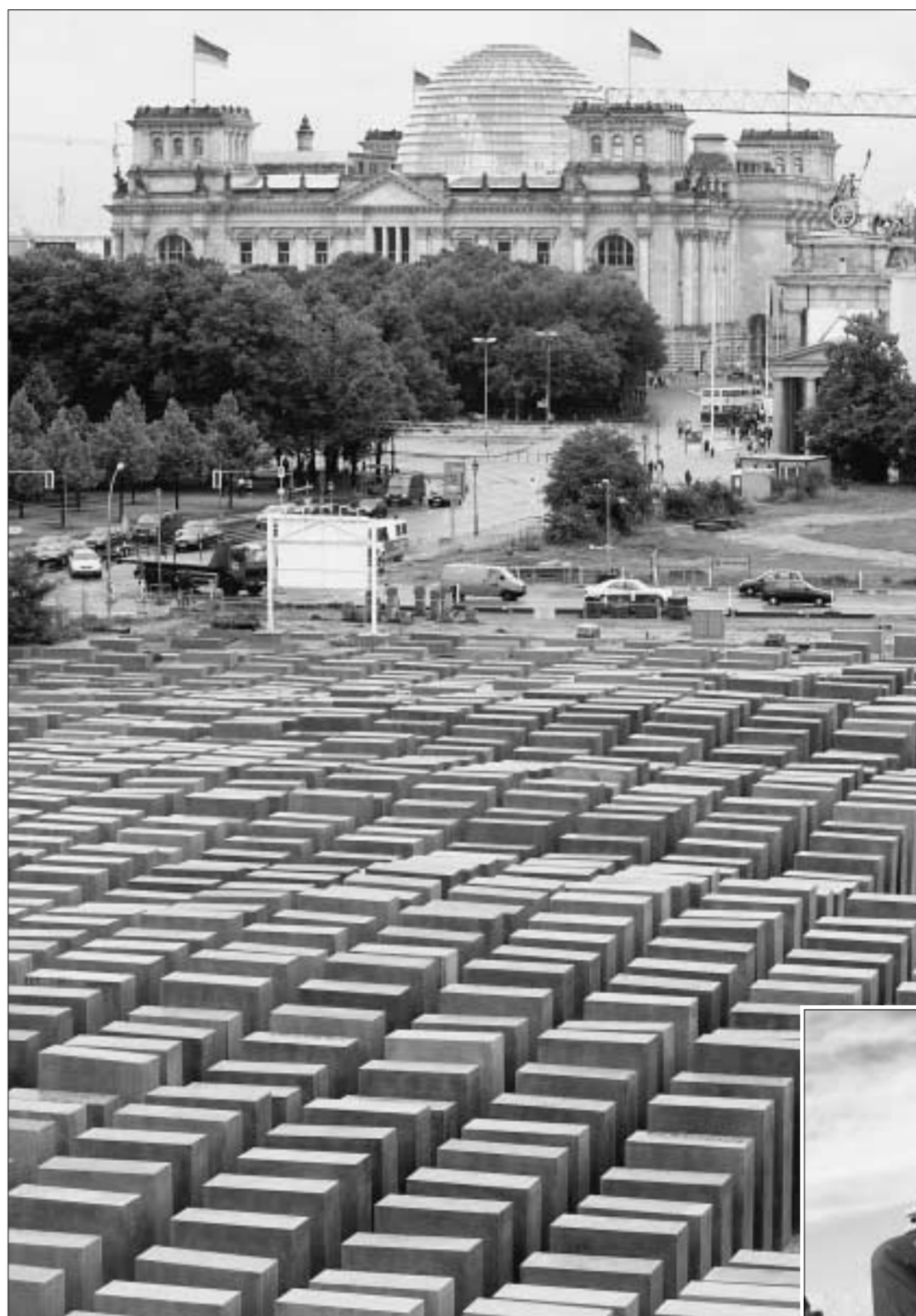
Il nuovo, immenso Memoriale dell'Olocausto progettato dall'architetto americano Peter Eisenman è un monumento volutamente artistico e astratto che sorge inoltre su di un'area non direttamente riconducibile alla Shoah. In futuro però, questo è già certo fin da ora, sarà uno dei luoghi simbolici più importanti e significativi al quale verranno associati i ricordi dell'Olocausto, alla stregua dei campi di Auschwitz-Birkenau, Theresienstadt, Stutthof o Treblinka. Ed è proprio questo uno dei "peccati originali" del nuovo monumento berlinese sul quale pesa il dubbio che il premio Nobel alla letteratura Imre Kertész ha riassunto in questi termini: «Non è che con l'inaugurazione di sempre nuovi memoriali, l'Olocausto stesso venga rimosso e per così dire storicizzato?».

Il Memoriale sorge su di un'area di 19mila metri quadrati (grandi all'incirca come tre campi di calcio) compresa tra la Porta di Brandeburgo e la Potsdamer Platz. Eisenman vi ha eretto 2.751 stele rettangolari in cemento armato, ciascuna con altezza e inclinazione leggermente diversa, e disposte a scacchiera su di un campo scosceso formato da leggere dune artificiali che tracciano delle lunghe, immobili onde nel mare di cemento. I visitatori

potranno accedere al monumento passeggiando tra le stele e perdersi nel suo labirintico paesaggio. L'impressione è quella di penetrare un luogo surreale, claustrofobico, inquietante. Un luogo che Eisenman ha voluto privo di riferimenti temporali o storici, privo di simboli, completamente scarno di contenuti didattici (concentrati invece in un centro di documentazione sotterraneo realizzato direttamente sotto il Memoriale). Un'opera d'arte, un'architettura astratta, un monumento scomodo e non puramente decorativo.

L'idea del memoriale risale al 1988, quando la giornalista televisiva Lea Rosh, lamentando la mancanza in Germania di un monumento nazionale in ricordo delle vittime dell'Olocausto, mise in moto il dibattito. Nel 1992 anche l'allora governo di Helmut Kohl appoggiò l'iniziativa indicando un concorso internazionale d'architettura al quale parteciparono 528 progetti. Nel 1995 una giuria formata da storici premiò quello della tedesca Christine Jacob Marks che prevedeva un'enorme tavola mortuaria in granito con scolpiti i nomi delle vittime della Shoah. Nel 1995 Kohl pose il veto contro il progetto vincente indicando, due anni dopo, un nuovo concorso. Ad aggiudicarselo furono questa volta Peter Eisenman e Richard Serra, ma ancor prima dell'inizio dei lavori, nell'ottobre del 2001, Serra si ritirò dal progetto perché contrario all'aggiunta del centro di documentazione sotterraneo voluto invece dal parlamento. Né fu questa la fine delle polemiche e dei colpi di scena. Creò scalpore e un certo fastidio ad esempio l'uso di vernici anti graffiati della società tedesca Degussa, che durante il Terzo Reich produceva sotto altro nome il veleno Zyklon B utilizzato nelle camere a gas. Una manifestazione di neonazisti in prossimità del cantiere del Memoriale nel 2002 sollevò inoltre numerosi dubbi di ordine pubblico e morale nell'opinione pubblica, tanto che nel frattempo il Bundestag ha varato una legge che vieta simili adunate nelle vicinanze di luoghi storici e simbolici legati all'Olocausto. E per finire le critiche delle altre vittime del nazionalsocialismo, i rom, gli omosessuali, i rappresentanti delle chiese cristiane, i portatori di handicap, in una sorta di macabra specializzazione commemorativa. Polemiche che riecheggeranno anche tra le stele dell'imponente quanto suggestivo e silenzioso Memoriale di Eisenman.

Una distesa labirintica di stele in cemento, senza nomi né indicazioni didascaliche, a pochi passi dal Bundestag



Veduta sul Memoriale dedicato all'Olocausto a Berlino. A destra, l'architetto americano Peter Eisenman che l'ha progettato (Jockel Finck, Herbert Knosowski / Ap)

le è all'aperto, e separa i due corpi laterali. È un'influenza reale? Ne parliamo davanti a un piatto di "literarische" al curry da Theodor Tucher, uno dei suoi ristoranti preferiti a Berlino, vicino alle porte di Brandeburgo. Eisenman non lo esclude, ma ricorda che il suo conflitto personale tra ebraismo e assimilazione sparisce nella Cambridge completamente liberata all'inizio degli anni Sessanta. È in quegli anni che sposa una ragazza della buona società britannica, discendente di Darwin: «Per la prima volta dalla mia infanzia — racconta — ho ritrovato la sensazione della completa assimilazione, non sembrava che attorno a me ci fossero ebrei, e partecipavo alla messa nella cappella di Christ Dominus». Al ritorno in America c'è lo scontro con realtà antisemite latenti anche nell'accademia. Presenti persino a Princeton, dove va a insegnare e dove insegna tutt'ora. Allo stesso tempo la sua carriera decolla rapidamente. Lavora con Michael Graves. Con lui e altri tre colleghi, Charles Gwathmey, Richard Meier e John Hejduk, allestisce nel 1967 una mostra rivoluzionaria sull'architettura moderna al Moma. È in quegli anni che Eisenman passa dall'influenza di Colin Rowe a quella dell'architetto italiano Manfredo Tafuri e pochi anni dopo a quella di Jacques Derrida, da cui deriverà il decostruttivismo in architettura. Anche se la componente ebraica a questo punto è lontana dal cuore di Eisenman, c'è di nuovo una curiosa coincidenza: sia Tafuri che Derrida sono ebrei laici. Tafuri è scampato in circostanze rocambolesche alla persecuzione nazista alla periferia di Roma; Derrida era un rifugiato dall'Algeria. Entrambi



avevano sofferto il trauma della "dislocazione". Eisenman con loro ne parla, ma in modo marginale: il "fattore mimetico" alla fine prevale. Almeno fino alla costruzione del monumento. In questo monumento, osserva, c'è un'idea della memoria molto distinta da quella

Eisenman è un grande intellettuale laico, cresciuto nelle avanguardie, un innovatore, distaccato da tradizioni e convenzioni, il padre del decostruttivismo in architettura. È un ebreo che con l'ebraismo ha sempre vissuto un rapporto ambiguo, bipolare: egli stesso trafitto dall'ansia di essere escluso e dalla necessità di rifugiarsi nel fattore mimetico. Trascinato, come molti dei deportati, nella sua condizione ebraica anche quando pensava di averla dimenticata. Mi racconta di essere stato attaccato dagli ebrei religiosi che non lo volevano questo monumento, per non attirare l'attenzione di nessuno; di essere stato criticato da atei intellettuali convinti che, grazie al monumento, i tedeschi si sono messi la coscienza a posto a buon mercato; di essere stato ostracizzato dalla comunità ebraica tedesca, ossessionata dall'idea di costruire qualcosa di più appropriato, di più illustrativo. In questo caso si è raggiunto un

compromesso. Al memoriale è stato annesso un museo sotterraneo con materiale iconografico; nel soffitto sono riprodotte le ondulazioni della superficie e le basi delle stele: «Avrebbero preferito una scultura di quattro ebrei magri, tristi e piegati dalla disperazione... Ma questo è un monumento dedicato all'oppressione di tutti. Ho sbattuto questo monumento direttamente in faccia del mondo, di fianco alle porte di Brandeburgo, a 300 metri dal Reichstag, nei giardini della vecchia aristocrazia tedesca, a pochi metri dai bunker di Goebbels e di Hitler. È nel cuore dell'Europa — continua Eisenman, animandosi —. Sarà qui per sempre, come una voce scomoda del secolarismo in un'epoca in cui il secolarismo sta battendo la ritirata».

Eisenman è un ebreo secolare di

antica immigrazione tedesca. La sua storia sembra tratta dall'ultimo romanzo di Philip Roth, *Plot against America*. Nasce a Newark, in New Jersey, a Orange County, nel 1932. I nomi che ascolta in famiglia sono quelli dei Lowy, degli Heller, dei Meier. Richard Me-

Il progetto ha irritato, per ragioni diverse, laici e religiosi, tedeschi e no

ier, un altro grande architetto americano, è un suo lontano cugino. Da sempre la famiglia Eisenman si identificava molto più nella propria appartenenza americana che nella religione ebraica. La nonna Fanny classe 1876 fu decorata con

la medaglia per gli infanti del centenario dell'indipendenza americana. Il bisnonno, Philip Lowy, faceva l'albero di Natale e fondò la prima sinagoga riformata del New Jersey. Quando morì, però, si fece seppellire in un cimitero protestante. Il padre, Herschel Eisenman era un ribelle, quasi un comunista, ma solo fino al 1938. In quell'anno con il terzo processo di Mosca, disgustato da Stalin, Herschel, che era proprietario di un allevamento di polli, divenne conservatore. L'ebraismo in famiglia è marginale. L'assimilazione è forte, come per molte altre famiglie ebraiche laiche determinate a diventare "normali", anche a discapito della tradizione ebraica.

Lo shock per il piccolo Peter arriva in quarta elementare, quando il suo miglior amico e compa-

gno di banco gli dice che da quel giorno non potrà più andare a casa sua a giocare perché è un ebreo. Il dolore è forte, lascia il segno. Per la prima volta Peter avverte quel senso di esclusione che lo accompagnerà per il resto della vita. Da adolescente, si accorgerà della portata dell'antisemitismo in New Jersey, dove al Maplewood Country Club o al Lawn Tennis Club gli ebrei non sono ammessi. Affiora la contraddizione, ancora forte

nell'America di Roosevelt degli anni 40, di partecipare sì alla vita e alle sfide politiche di un mondo laico, ma di farlo in un contesto di discriminazione. Peter decide che non sposerà mai una ragazza ebrea per non perpetuare il dramma dell'esclusione. Manterrà la promessa. Cercherà sempre più rifugio nel secolarismo adottando quella strategia mimetica che caratterizzerà buona parte della sua vita. Eisenman racconta queste sue

vicende interiori con grande apertura e passione. Dice di non averlo mai fatto prima. Ma questa ambivalenza nei confronti della sua identità spiega un suo tratto poetico centrale: l'idea di un'opera divisa, le cui parti "tirano" in due direzioni. Nel progetto per la chiesa del 2000 a Roma (che si è poi aggiudicato il cugino Richard!) la navata centra-

della nostalgia. C'è anche la forte presenza fisica, una grande macchia nera che non può essere ignorata da nessuno. Per Eisenman il fattore mimetico è ormai esorcizzato. Ma è convinto che l'ansia dell'ebreo secolare gli resterà, probabilmente per sempre.

di Carlo Ratti

La notizia, questa volta, è una non-notizia. Com'è possibile che tutti si siano dimenticati del centenario della nascita di Carlo Mollino (il prossimo 6 maggio)? Com'è possibile che, in un periodo in cui il dibattito culturale del Paese sembra inchiodato permanentemente sui favolosi ententi-anta del secolo scorso e in cui si susseguono retrospettive su tutti i "minori" del Novecento, nessuno abbia pensato a una mostra su di lui? Com'è possibile che la "sua" Torino, di cui rappresentò probabilmente il principale architetto di livello internazionale degli ultimi cento anni, non gli dedichi in queste settimane nemmeno una commemorazione? Forse è giusto così. Forse anche questa dimenticanza contribuirà a perpetuare il mito di Mollino: quello di un architetto emarginato, scomparso in solitudine nel 1973, difficilmente interpretabile con i canoni tradizionali dei vari "ismi" cui è stato assimilato: futurismo, surrealismo, modernismo, organicismo. Lui li rifiutò tutti, tranne forse l'eclettismo. Ma, ammonì, si tratta di una parola difficile, perché «usata impropriamente per quell'architettura di somma anziché nel senso di sintesi quale non solo io l'intendo, ma quale è il suo preciso senso etimologico e filosofico».



un momento della sua biografia», secondo la definizione illuminante che ne diede Gio Ponti e che avrebbe poi ispirato il primo saggio di Giovanni Brino (*Carlo Mollino: Architecture as Autobiography*). Del-

lo stesso autore escono in questi giorni due nuovi volumi per i tipi di Idea Books. Il primo, che ricalca il titolo e l'impostazione del precedente, esplora con meticolosità documentaristica le diverse passioni-osses-

sioni molliniane: aeronautica, montagna, automobilismo, fotografia, scenografia, moda, letteratura, arte, brevetti, saggiistica, didattica, erotismo, viaggi, occultismo. Il lettore non inizierà resterà sconcertato di fronte

CARLO MOLLINO

Il 6 maggio di cento anni fa nasceva a Torino l'eclettico progettista

Brillante destino da dimenticato

«Virata», foto di Carlo Mollino aviatore, scattata da Piero Martina sullo sfondo di una gigantografia aerea di Manhattan, 1942

a questa caleidoscopica e scintillante rassegna, in cui si alternano produzioni di ogni genere: dai raffinati arredamenti progettati per l'amica Ada Minola all'aggressiva bisiluro, bolide automobilistico che gareggiò a Le Mans per poi capottare rovinosamente in un fosso; dalle polaroid erotiche che ritraggono un ampio ventaglio di "professioniste" ai brevetti ingegneristici più improbabili, come quello per un «carter anti-strappo per biciclette». Nell'ultimo capitolo ecco

l'architettura, che riassume un po' tutte le altre ossessioni: solo attraverso di loro si riescono a decifrare le sagome sinuose e antropomorfe degli edifici di Mollino, le strutture che ricordano la carlinga di un aeroplano, le tavolozze dei colori di genere occultistica, e, più in generale, le sue ricorrenti ambizioni scenografiche, da prestigiatore dello spazio che insegna un *coup de théâtre* dopo l'altro. Non è un caso che Carlo Levi, presentando i magici interni della casa Miller, aves-

se fatto notare che «l'architettura di Mollino tende al Romanzo». Assomiglia a un romanzo il secondo volume del saggio di Giovanni Brino, che ripercorre invece la storia travagliata ma a lieto fine di una delle opere più importanti del Nostro: la «Capanna del Lago Nero», a quota 2.400 metri sopra Saule d'Oulx. Pensata nel 1999, poco prima della morte, Bruno Zevi si voleva: «Surrealista, futurista, organica, ricca di invenzioni baroccheggianti, l'opera, abbandonata dal '58 e

ridotta in uno stato di agghiacciante sfacelo, chiede disperatamente un restauro». Il restauro è arrivato adesso, grazie all'interpenetrazione non solo letteraria ma anche progettuale di Giovanni Brino e del collega Giorgio Rajneri. L'edificio, la cui parabola è descritta nel libro, riaprirà quest'estate, dopo un intervento di recupero durato sei anni. Sarà per la prima volta un tributo all'opera molliniana, dopo gli scempi degli scorsi decenni. Distrutta nel 1960 la Società ippica torinese, manomessa la sala del Teatro Regio di Torino durante i recenti lavori di adeguamento, in fase di ristrutturazione l'Auditorium Rai (di cui si aspettano con trepidazione gli esiti, anche se il progetto ha già fatto gridare allo scandalo). Ormai dispersi gli arredi, che hanno raggiunto quotazioni esorbitanti in un mercato drogato e vizioso da qualche falso (una sedia di Mollino andrà all'asta da Christie's a New York il 12 maggio sulla base di una stima di 60-80 mila dollari). Una loro catalogazione completa viene proposta nei prossimi giorni in un volume di Rossella Colombari, tra i primi galleristi a scoprire Mollino all'inizio degli anni Ottanta (Idea Books, con prefazione di Gillo Dorfles). L'attribuzione di diversi pezzi, però, ha già suscitato molte polemiche; sarà interessante confrontarla con quella di un altro catalogo di Fulvio e Napoleone Ferrari, la cui stampa è prevista il mese prossimo a Londra (Phaidon Press).

ITALO ROTA

di Fulvio Irace

«Già come lancette di un orologio di pietra i bracci della nuova sede della Direzione generale della Deutsche Bank nella piazza del Calendario alla Bicocca di Milano. Inaugurato il 28 aprile con una grande festa per i 1.200 dipendenti, l'ultima opera disegnata da Gino Valle, è l'ironico contrappunto del grande maestro dell'«architettura del lavoro» all'urbanistica ortogonale del quartiere sorto sulle ceneri dell'ex-stabilimento Pirelli. Caratterizzate da una lunga serie di finestre con i davanzali all'altezza dei piani di lavoro in modo da consentire una visione ininterrotta dell'esterno, le facciate in pietra e granito si svolgono come un nastro ritorto per cogliere tutte le

potenzialità della sistemazione urbanistica dello studio Gregotti, proprio in uno dei luoghi — la poetica collina dei ciliegi — di maggior valenza paesistica e ambientale.

Chiamato a raccogliere la sfida con la possente figura dell'architetto friulano, Italo Rota si è trovato a misurarsi con il tema della «fabbrica estetica», impegnandosi a tessere una «fodera» che, senza entrare in contraddizione con gli assunti spaziali del progetto, fosse capace di declinarne le suggestioni in una dimensione meno monumentale e più «domestica» dell'abituale Bürolanshaft: lavorando in maniera sottile

sull'ambientazione climatica e su quella coloristica degli uffici, è riuscito così con la precisione di un lavoro di alta chirurgia plastica a produrre un'«iconografia accattivante e confortevole» dell'«anonimo open office collettivo».

Sbaglierebbe infatti chi, conoscendone l'allure di eterno *enfant terrible*, pensasse di trovare dentro la dura scorza della fabbrica del danaro una rivisitazione in chiave appena meno austera delle «stravaganze» cui ci ha abituato il progettista dell'interior landscape del Casinò di Lugano o il «psichedelico» narratore di vistosi spazi della moda. Nonostante la solida esperienza di

progettista attento alla dimensione tecnica del lavoro, Italo Rota figura infatti nella galleria degli architetti italiani come il portatore sano di un'estetica del *bricolage* molto fuori dei toni dell'«equilibrata tradizione nostrana del "good design"». Inclassificabile per definizione, il suo metodo di lavoro nell'architettura sembra piuttosto alimentarsi di quell'«aura di laterale diversità che ha segnato in Italia figure come Carlo Mollino o Alessandro Mendini, caratterizzando con il suo culto per l'«eccesso» e la contaminazione una sprezzatura antiborghese bramosa di conformarsi ai temi dell'«immaginario contemporaneo, del suo sublime come del suo

inevitabile trash. Di ritorno, come Fuksas, da un esilio di successo in Francia, Rota è abituato a sfiorare la provocazione — suo l'incarico a Ontani per il contestato simbolo di Milano — con la grazia affabile del colto «fanciullino» collezionista di «curiosità» e di libri rari. In attesa, a Milano, di realizzare l'agognato Museo del Novecento nella cassaforte dell'«Arenario» in piazza Duomo, a Perugia ha appena inaugurato una mediateca a metà tra il disco-volante e la disco-teca. La Casa Italia di New York mostra i segni inconfondibili della sua viscerale esplorazione per l'«interieur» e la mediateca di Anzola d'Emilia il fascino di una sequen-

za di luoghi luminosi e colorati raggruppati nel vuoto delle scale. Tirando il filo della ingarbugliata matassa della figurazione in architettura — i cui fasti ottocenteschi vennero congelati dal «big chill» modernista — Rota ha fatto della necessità dell'ornamento il cavallo di battaglia di una rivendicazione intimistica dell'architettura: non a caso sarà lui, insieme al maestro di cerimonie del postmoderno «tour d'Italie», Philippe Daverio, ad aprire in Triennale la seconda edizione della Festa per l'Architettura, che tra maggio e giugno ospiterà una serie di mostre e convegni sulla cultura del progetto (per informazioni: www.triennale.it).

«Fregi e colonne del XXI secolo: palazzo De Seta a Palermo. Philippe Daverio incontra Italo Rota», Triennale di Milano, salone d'onore, martedì 3 maggio 2005, ore 18.30.