

Un matrimonio sfortunato Derrida e l'architettura

a cura di Petar Bojanić e Damiano Cantone

Premessa	3
MATERIALI 1	
Peter Eisenman Derrida raddoppiato	11
Bernard Tschumi Derrida: un alleato e <i>un ami</i>	15
Renato Rizzi "We won"	19
Mark Cousins Giocare con le parole	30
Catherine Ingraham La A maiuscola e la a minuscola dell'architettura	36
Petar Bojanić Pensare l'architettura/disciplinare l'architettura	49
Raoul Kirchmayr L'arte dell' <i>espacement</i>	62
Francesco Vitale La casa in decostruzione. Derrida e la legge dell' <i>oikos</i>	88
Dario Gentili Spazi di aspettativa	105
Damiano Cantone Un compito colossale. Note per un dialogo tra filosofia e architettura	120
Luca Taddio L'affermazione metastabile dell'architettura	131
Marcello Barison Affermazione senza posizione. Per un discorso decostruttivo sull'architettura	146
Carlo Deregibus Storie di ordinaria decostruzione. La controfirma dell'architettura	159
Gerrit Wegener Margini dell'architettura. Derrida e l'architettonica dell'architettura	175
Andrea Canclini Contrappunto al Parc de La Villette	183
MATERIALI 2	
Jacques Derrida "Ecco una proposta per il nostro <i>Choral Work...</i> " Lettera a Peter Eisenman (1986)	202
Nota bibliografica. Derrida sull'architettura	205



Contrappunto al Parc de La Villette

ANDREA CANCLINI

Perché siamo ossessionati dalle esperienze folgoranti di Artaud, Genet, Bataille o Mallarmé? [...] Perché queste eccezioni sono al tempo stesso delle saette, che illuminano il campo da cui si sono eccettuate.

J. Derrida, *Artaud et ses doubles*

Nonostante la definizione negativa che si trova in *Lettre à un ami japonais*, in cui Derrida precisa che “comunque, e nonostante le apparenze, la decostruzione non è né una *analisi* né una *critica*”,¹ che la “decostruzione non è un metodo e non può essere trasformata in metodo”² e che “bisognerebbe anche precisare che la decostruzione non è neanche un *atto* o una *operazione*”,³ specialmente nella disciplina architettonica il *decostruzionismo* ha subito le sorti di un “-ismo” vero e proprio, a volte nella forma della strumentalizzazione più che per il suo contenuto formale o per la sua portata teorica, avendo tale termine definito una corrente di poetica progettuale ed essendo stato utilizzato per descrivere il lavoro di architetti anche molto diversi tra loro, privilegiando gli esiti formali e i riferimenti alla linguistica più che il processo progettuale.

Ciò risulta evidente dall’elenco dei sette architetti invitati a partecipare all’esposizione *Deconstructivist Architecture*, organizzata da Philip Johnson e Mark Wigley e tenutasi dal 23 giugno al 30 agosto 1988 presso il Museum of Modern Art di New York,

Andrea Canclini, laureato in Architettura al Politecnico di Milano e in Filosofia all’Università di Perugia, attualmente sta terminando il dottorato di ricerca al Politecnico di Torino. Ha partecipato a convegni e pubblicato in Italia e all’estero.

1. J. Derrida, “Lettera a un amico giapponese”, in *Psyché. Invenzioni dell’altro* (2002), trad. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2009, vol. II, p. 10.

2. Ivi, p. 11.

3. *Ibidem*.

per indicare l'uscita dal *pastiche* storicista del postmoderno, pur nelle difficoltà di darne una definizione. Anche se è vero che tutti i progetti in mostra sono accomunati da una sorta di superamento delle modalità della composizione classica, dai riferimenti di natura storica e dal tentativo di giocare con opposizioni di tipo formale. Qualche mese prima, la Tate Gallery di Londra aveva organizzato il primo *International Symposium on Deconstruction*, in cui oltre alle sezioni sulle varie arti visive, una parte veniva dedicata all'architettura e un'altra alle questioni filosofiche; essa darà vita al numero speciale di "Architectural Design"⁴ intitolato *Deconstruction in Architecture*, curato da Charles Jencks.

Rapidamente, così, il dibattito architettonico inizia a considerare il *decostruttivismo* come nuovo argomento. È lo stesso Derrida a chiarire come la *decostruzione* rifiuti di essere definita entro un "-ismo": "Estranea al postmodernismo e al decostruzionismo, la decostruzione anzi serve a mettere in questione la stessa logica che presiede alla formazione degli 'ismi' e dei 'post'".⁵ E ancor più precisamente: "La decostruzione non è una teoria, né una filosofia. Né una scuola, né un metodo. Neanche un discorso, un atto o una pratica. È ciò che accade, che sta accadendo oggi [...]. La decostruzione è l'evento".⁶ La stessa posizione sarà assunta anche da Peter Eisenman, che rifiuterà sempre di essere considerato un architetto decostruttivista, il fondatore del decostruttivismo, un appartenente a un gruppo seppur eterogeneo di progettisti decostruttivisti.

Rifiutando ogni percorso a ritroso dal significante al significato, come immanente apertura della presenza a sé, Derrida ritiene che non esista nessuna presenza originaria che viene alla realtà contaminandosi e/o materializzandosi nel corpo del significante. *Spazio di iscrizione*, lo definisce Derrida in *De la grammatologie*, dove precisa: "Occorre pensare ora che la scrittura è a un sol

4. Cfr. "Architectural Design", vol. 58, 1988.

5. G. Leghissa, "Derrida e la questione della radicalità", in J. Derrida, *Come non essere postmoderni: post, neo e altri ismi* (1990), a cura di G. Leghissa, trad. di G. Santamaria, Medusa, Milano 2002, p. 7.

6. Ivi, p. 45.

tempo più esterna alla parola non essendo la sua ‘immagine’ o il suo ‘simbolo’, e più interna alla parola che è già in se stessa una scrittura”.⁷

Anche la disciplina dell’architettura, quindi, non richiederebbe nessuna identificazione precedente o un’ermeneutica che ne faccia elemento di un discorso; l’architettura non muove da un momento precedente, da un disegno in qualche modo *a priori*, un metafisico o mitico *prima*. È piuttosto un gesto che inventa le sue possibilità di senso nel qui-e-ora, possibilità di senso tutte immanenti ai nessi e ai riferimenti che lo informano nel suo accadere. Le sue possibilità di senso sono eccentriche rispetto alle codificazioni tradizionali: questo movimento di uscita dai canoni nasce dalla necessità di un allontanamento dalle costrizioni metafisiche in cui l’architettura si trova per sua costituzione, estranea ai codici, ai repertori, alle accondiscendenze rispetto al gusto. Essa si produce fuori dal racconto: si articola fuori dal discorso, non accade nella relazione husserliana “significato-voce-scrittura” (che nella disciplina architettonica si determina secondo la modalità “presenza-figura-uso”). Il progetto segna un accadere, l’oggetto architettonico si pone in tutto il suo essere evento materiale, è topologia dell’evento, crea senza alcuna relazione gli effetti immanenti legati al suo accadere senza che siano assegnati ad alcunché di precedente, costituisce l’evento-monumento della sua stessa modalità di essere nello spazio, con le sue necessità materiali: restaura il carattere originario e mai ripetitivo del segno.

Qui sta un primo punto di sostanziale diversità tra Derrida e Eisenman: per il filosofo la decostruzione è una disciplina che non si esercita mai sugli oggetti, tantomeno sui testi, ma opera una chiarificazione sulla natura *già da sempre decostruita* dei testi, in cui l’idea di progresso non trova luogo, mentre l’architetto compie sugli oggetti architettonici un nuovo modo della dislocazione.

7. J. Derrida, *Della grammatologia* (1967), a cura di G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1998, p. 72.

Eisenman utilizza il termine *decomposition* in sostituzione a *deconstruction*, soprattutto nel dialogo inventato per un testo pubblicato in occasione della progettazione di una casa privata, *House x*.⁸ La prima voce del dialogo è quella del se stesso anteriore che ha progettato le case precedenti, la seconda voce è quella del se stesso successivo che ha progettato questa villa. Se è lo stesso Eisenman a chiarire anche in senso autocritico la necessità teoretica di credere nell'esistenza di un'essenza dell'architettura e nella natura autonoma del suo linguaggio, tali assunti sembrano puntare verso una verità dell'architettura ancora molto simile al centro di una metafisica. Egli riconosce in tale approccio formalista un'insufficienza intrinseca, consistente proprio nella presunzione dell'esistenza di un tale carattere essenziale.

Il centro del suo interesse sarà, più che l'opera finale, il processo generativo come garante delle potenzialità della forma; più che i rapporti tra le parti e i rapporti tra le parti e la struttura analizzati per il loro valore sistemico, in cui il rafforzamento dell'oggettività di tali rapporti è il criterio di valutazione, sono i rapporti tra la struttura e l'oggetto finale a interessarlo. Non più, quindi, la garanzia di un risultato sulla base di un algoritmo compositivo ma piuttosto una *decomposizione* del processo che su base euristica indagherà ciò che di immanente si pone come già dato nell'oggetto. Non è il dominio dell'irrazionale: il superamento dell'arbitrarietà è infatti garantito dal processo stesso che viene posto in negativo, basato sulle assenze e sulle differenze operanti nella metrica come misure della discontinuità.

Il tentativo di superamento di questa posizione avviene nelle modalità di trattamento degli elementi architettonici autoreferenziali, tentativo chiarito quando le trasformazioni non verranno più da processi logici auto-poietici ma inventivi, senza le caratteristiche dei processi narrativi e dissimulativi. Solo così si possono evitare ricadute ontologizzanti che confermerebbero la presenza di una *sostanza* dell'architettura, superando la questione della presenza. L'essenza stessa dell'architettura, così inscindi-

8. P. Eisenman, *House x*, Rizzoli International, New York 1982.

bile dalla sua natura iletica ma pur sempre non riducibile alla sua sola materialità, impone alla pratica di una dissoluzione di non sconfinare nel campo di una pura e semplice distruzione, rendendo la purezza della materia prima della sua presenza.⁹

All'interno del paradigma derridiano, Eisenman si propone di superare la rappresentazione del carattere funzionale dell'architettura e di considerare il progetto stesso come una scrittura, come un testo, in modo da distogliere l'attenzione anche dal suo carattere di immagine; ciò consente inoltre di concentrarsi sul momento compositivo piuttosto che su quello finale. La *decomposition* si basa sull'idea che l'atto del concepire non sia cumulativo: mentre un'esperienza cumulativa può produrre la cognizione di un'intera presenza fisica, essa non rivelerà il suo processo di concepimento; concezione e percezione sono poste come attività separate.¹⁰ Ciò che *scrive* Eisenman non è la forma dell'architettura ma il suo ammassare tracce:¹¹ quindi l'*architettura della traccia* dovrebbe riuscire a superare la questione della *metafisica della presenza* stante la necessità iletica dell'architettura. Eisenman è ora aderente alla lezione del filosofo: nella *scrittura* come momento in cui si produce la differenza, le tracce, non essendo scampoli di presenza, sono tracce differenziali; all'interno del progetto la completa indipendenza della forma trascende ogni nostalgia. La materialità necessaria dell'edificio mostra solo la sua natura di linguaggio/scrittura differenziale: "La traccia è la registrazione della sua giustificazione, la registrazione di un'azione, non un'immagine di un'altra origine dell'oggetto".¹² Il tentativo di superare la *presenza* si attua evitando di porre quelle *fictions* che hanno definito a lungo gli orizzonti dell'ontologia dell'architettura nel tentativo di ridurre a presenza la materia che la costituisce e che pure è il limite della disciplina. Si attua favo-

9. J. Derrida, "Point de folie – maintenant l'architecture" (1986), in *Psyché*, cit., vol. II, p. 482.

10. P. Eisenman, *House x*, cit., p. 74.

11. Id., "La fine del classico. La Fine dell'Inizio, la Fine della Fine" (1984), in *La fine del classico*, a cura di R. Rizzi, Mimesis, Milano-Udine 2009, p. 136.

12. Ivi, p. 137.

rendo la decostruzione:¹³ un'architettura che si proponga come "struttura di assenze".¹⁴ Momento decisivo: la questione della natura di tali assenze, e della loro eventuale presenza, sarà motivo della pressante richiesta di precisazione da parte di Derrida.¹⁵

Quella che Eisenman chiama *figurazione*, vale a dire il nuovo vuoto valore della presenza esclusivamente sintattica dell'edificio, ne dissolve la presenza in senso classico, cioè del significato o della funzione, ed è quindi figurazione della processualità che ne deriva. Ma il punto critico è proprio che la decostruzione, superando la figurazione nel senso classico di significato o in quello moderno di funzione, si tramuta in figurazione della processualità: siamo ancora nella rappresentazione.¹⁶ Quando Eisenman considera la traccia comunque come un'immagine, seppure di un processo e non di una presenza, se ne dimostra consapevole; in ogni caso, essa rappresenta ancora qualcosa: "La traccia è la manifestazione visiva di questo sistema di differenze".¹⁷ In Derrida, se tale traccia si sottrae alla presenza, si sottrae anche alla visibilità in quanto paradigma stesso della rappresentatività: la traccia, come indica Eisenman, non si dà come epifania della *différance*. Sono questi i limiti stessi della disciplina architettonica, che Eisenman indaga con Derrida mostrandone il carattere paradossale che scaturisce dal confronto con l'ineliminabile natura della sua presenza/figura.

Ciò che per la disciplina dell'architettura è interessante è che in Eisenman il confronto con Derrida viene messo alla prova fino alla sua crisi, non tanto per sapere se l'architettura sia davvero decostruibile, ma per l'indagine che la porta a ricercare anche oltre i propri limiti, individuabili nella sua necessità materiale e figurativa; è dunque possibile un'architettura oltre la *figu-*

13. J. Derrida, "Point de folie – maintenant l'architecture", cit., p. 481.

14. P. Eisenman, "La fine del classico. La Fine dell'Inizio, la Fine della Fine", cit., p. 128.

15. J. Derrida, "Lettera a Peter Eisenman" (1990), in *Adesso l'architettura*, a cura di F. Vitale, Scheiwiller, Milano 2008, p. 202.

16. G. Scibilia, "Eisenman, Derrida e i limiti dell'architettura", in M. Zapelli (a cura di), *Seminari di cultura tecnologica della progettazione*, Città Studi, Milano 1993, p. 104.

17. P. Eisenman, "La fine del classico. La Fine dell'Inizio, la Fine della Fine", cit., p. 136 nota 22.

ra, e cioè non-concettuale? Un'architettura che superi le immagini come rappresentative (di altro)? Non un'architettura senza immagini, ma un'architettura che dia luogo a immagini che sappiano rinunciare a se stesse? Si può dare un'architettura che non ipostatizzi la figura, cioè fuori dall'astrazione ideale che la rende sussistente? Come rinunciare alla propria morfologia? Rifiutare questa condizione della rappresentabilità dell'architettura vuol dire, nientemeno, rifiutare l'architettura come essa ha stabilito storicamente i termini e il fine del proprio lavoro e scoprire, invece, l'architettura come immotivata istanza spaziale liberata da qualsiasi rappresentazione e, dunque, *template* per nuove forme occupabili dall'esperienza.¹⁸ In ciò l'architettura-traccia di Eisenman è, come dice egli stesso, *manifestazione visiva*, registrazione di una traccia in cui si manifesta l'assenza dell'oggetto rappresentato. Senza cadere nell'errore di riproporre una *metafisica della presenza* che si vorrebbe contestare, le difficoltà di evitare l'investitura semantica di un ideale precedente passano attraverso il rapporto dialettico che si instaura tra la forma e la sua assenza, il proprio informe, affrontando l'evento-figura che si pone sempre incompiuto proprio nel suo darsi come contingenza.

Per Eisenman il dato di partenza, la condizione, è la forma del cubo che, sulle spalle di Terragni, fa da cosmologico inizio per ogni trasformazione e il risultato, qualunque esso sia, è sostanziato dalla somma dei segni lasciati dalle trasformazioni stesse. Ogni passaggio trasformativo libera forze già contenute nel principio, le fa entrare in risonanza con i resti che libera e lascia, e ne scrive la storia, non avendo in vista un *télos* vero e proprio, un fine salvifico che dia un senso definitivo e oggettivo al processo in atto; il risultato architettonico che ne deriva, come nota Sanford Kwinter,¹⁹ ha natura di *evento* più che *materia*, in cui la questione del tempo si dà come orizzonte ontologico, per fare della materia e dello spazio l'epifenomeno della questione principa-

18. P.V. Aureli, "La strategia del rifiuto", in P. Eisenman, *Tutte le opere*, a cura di P.V. Aureli, M. Biraghi, F. Purini, Electa, Milano 2007, p. 12.

19. S. Kwinter, *Kaddish (For an Architecture Not Born)*, "Bookforum", 4, 2003, pp. 13-16.

le, la rappresentazione dell'evento. Un'iniziale ambiguità, la questione circa la natura di *pieno* o di *vuoto* del cubo, viene posta da Eisenman in via preliminare ed elaborata in sede di progetto per via di sottrazioni o aggiunte, anche se lascia ancora aperta la questione circa la natura piena o vuota del cosmo originario; essa prelude agli studi sulla questione di *chōra*, dove (o meglio quando) l'architettura porterà a ulteriore stadio di consapevolezza la sua natura, luogo (o meglio tempo) della permanente indecidibilità.

Se Eisenman si propone di attuare quella dislocazione che la storia ha sempre impedito, come attuabilità finalmente possibile, come definitivo superamento della metafisica dell'architettura, la visione che egli ha della storia non può che essere fiduciosa in una visione progressista, anche se Eisenman stesso suggerisce chiaramente che “la storia non è continua. È fatta di assenze e presenze”²⁰ in cui le categorie e gli oggetti dell'architettura non sono risultati di un processo omogeneo e continuo e la loro storia è percorsa da interruzioni e sovvertimenti. Tale natura dei processi storici non consiste in una generica frammentarietà ma in numerose continuità interrotte. Nelle interruzioni, chiarisce Eisenman, non trovano luogo semplici assenze vuote: tali sospensioni descrivono una preparazione e una maturazione ulteriore delle prossime categorie. Sembra delinearci una concezione vitalistica della storia: Eisenman scrive che tali “assenze sono rottura tra una continuità la quale è finita e quella successiva che non è ancora iniziata. La vitalità della rottura è derivata dall'energia che scorre a riempire il vuoto”.²¹

È di qualche interesse precisare la distanza da Derrida, che concepisce una storia il cui senso è esclusivamente disseminato, senza un proprio autonomo dagli altri momenti, in cui la decostruzione eccede le categorie storiche e non instaura con il passato un rapporto dialettico. Eisenman visto da Derrida occupa

20. P. Eisenman, “La futilità degli oggetti. La decomposizione e i processi delle differenze”, in *La fine del classico*, cit., p. 67.

21. *Ibidem*.

una posizione in cui la continuità è garantita dal riconoscimento funzionale delle assenze preparatorie e teleologiche della storia stessa, in una visione genericamente trascendente del vitalismo che la anima. Per Eisenman solo con la *decomposition*²² è possibile realizzare il vero superamento e la vera alternativa alla rappresentatività. Un'altra volta è evidente come l'interpretazione di Eisenman della lezione di Derrida sia sostanzialmente diversa, e nella stessa direzione della precedente: Derrida non crede che si possa dare un'epoca storica in cui si realizzi la decostruzione, un'epoca per così dire decostruttiva, mentre Eisenman sostiene di individuarla nella contemporaneità postmoderna, anche se già annunciata nel Movimento Moderno.

L'occasione per affrontare molti di questi temi si presenta nel 1985 quando Derrida riceve una telefonata dall'architetto Bernard Tschumi²³ in cui gli viene proposto di partecipare a un progetto architettonico. È il periodo in cui stava lavorando al saggio²⁴ sul concetto di *chōra* contenuto nel *Timeo*. Tschumi gli propone di collaborare con Peter Eisenman a un progetto da realizzare su una piccola area di circa 21 metri per 27, all'interno del più ampio incarico che ha ottenuto vincendo il concorso per la pianificazione del recupero dell'area degli *Abattoirs de La Villette* a Parigi, uno dei primi *grands travaux* immaginati dal presidente della Repubblica Mitterrand. Sul sito sorgeva dal 1867 il mattatoio comunale voluto da Napoleone III: ora era solo un'area di 22 ettari abbandonata dal 1974, dopo che i moderni sistemi di refrigerazione avevano reso inutile la macellazione sul posto.

Prende così avvio il tentativo dell'inedita collaborazione tra un filosofo e un architetto su uno specifico tema progettuale, con il preciso obiettivo di tentare una cooperazione tra gli spazi

22. *Ibidem*.

23. M. Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London 1993, p. XI (ma si veda tutta la prefazione).

24. J. Derrida, "Chōra" (1987), in *Il segreto del nome*, a cura di G. Dalmaso, Jaca Book, Milano 1997.

della scrittura filosofica e della scrittura architettonica.²⁵ Nel paradigmatico confronto tra il filosofo europeo che stava avendo un più largo seguito negli Stati Uniti e l'architetto statunitense più *europeo*, la prima questione da affrontare consiste nell'offrirsi un terreno comune entro cui iniziare a incontrarsi. La possibilità viene offerta da Derrida, che propone come sfondo teorico per il progetto il saggio su cui stava lavorando, l'ancora incompiuto *Chōra*. A Eisenman interessa in particolare la complessità della natura di *chōra* e la ritiene adatta ad affrontare il tema della *metafisica della presenza* in architettura. Derrida, dandone una definizione per via negativa, apre alla possibilità di inventare all'interno del progetto la presenza/assenza di *chōra*, come nota Jeffrey Kipnis, cioè di mostrarne la presenza attraverso l'assenza tentando di sovvertire la tradizionale analogia tra presenza/pieno e assenza/vuoto: ora le categorie di presenza/assenza (pieno/vuoto) possono essere utilizzate in modo imparziale.

Dopo questo primo passo, il secondo diventa quasi proibitivo, anche se non originale: come rappresentare l'irrappresentabile. Il primo disegno del suolo, la mappa di descrizione del sito, viene sovrapposta a un'altra e a un'altra ancora, in modo da leggere la prima attraverso la seconda e avanti così, per via metaforica. Si inizia ponendo, nella rigida griglia già imposta da Tschumi, un edificio che Eisenman aveva progettato per il precedente lavoro per Cannaregio a Venezia, proprio perché anche quel caso conteneva una griglia simile a quella imposta da Tschumi a tutto il progetto del Parc de La Villette. Con questa prima stratificazione il tentativo è di liberare il sito da qualsiasi altra nozione presente, in termini di origine o autorialità: si pone un inizio per eliminare ogni inizio.

L'evocazione di *chōra* nel progetto, che Derrida e Eisenman temono possa essere confusa con qualsiasi altro elemento architettonico, avverrà secondo le parole di Derrida: "Allo stesso modo, devi mantenere qualcosa; non puoi cancellare tutto.

25. Id., "Perché Peter Eisenman scrive libri così buoni" (1988), in *Psyché*, cit., vol. II, p. 127.

Devi mantenere...”,²⁶ a cui Eisenman risponde: “Il segno della cancellatura”.²⁷ Questo dialogo porterà alla progettazione di un giardino nella forma di un palinsesto (πάλιν-ψηστός), in cui i visitatori potranno creare e cancellare, continuamente, tracce: le loro tracce, quelle del loro passaggio e del loro muoversi all’interno del palinsesto, in modo che sia la presenza sia l’assenza possano essere esperite non solo all’interno del progetto ma continuamente nel parco.

Il primo tentativo progettuale è la proposta di Eisenman di costruire una vera cava da cui i visitatori possano prelevare piccoli sassi per trasportarli in un altro luogo: l’acqua e la pietra (la terra), due dei tre elementi del cosmo platonico. Derrida si pone però una questione molto pratica, domandandosi come sarebbe stato possibile forzare le persone a farlo, e temendo che alla fine tutto potesse finire per somigliare a un campo da golf.²⁸

Ci sono però momenti negli incontri tra i due in cui l’incomprensione sfiora l’assurdo; per esempio quando Derrida chiede a Eisenman se affermando una certa idea fosse “concreto” (nel dialogo in inglese: *concrete*), intendendo chiedere se non stesse parlando in astratto, Eisenman risponde: “Yes, concrete”, e cioè che sì, quell’oggetto sarebbe stato costruito in cemento (in inglese, appunto: *concrete*). In alcuni passaggi delle trascrizioni dei sei incontri pare che Eisenman si interessi molto della teoria, mentre Derrida sia più preoccupato di sicurezza, di normativa antincendio e di ringhiere per non fare cadere i visitatori nell’acqua. In questa improvvisa confusione si ha l’impressione che i ruoli si invertano, finché nel terzo incontro Derrida afferma: “Peter, vorrei suggerire qualcosa. In questa collaborazione è come se tu fossi il sognatore e io l’architetto, il tecnico. Così tu sei il teorico e io per tutto il tempo sto pensando alle conseguenze pratiche”.²⁹

La collaborazione continua per quasi due anni, ma il progetto

26. J. Kipnis, T. Leeser (a cura di), *Chora L Works. Jacques Derrida and Peter Eisenman*, Monacelli Press, New York 1997, p. 35.

27. Ivi, p. 36.

28. Ivi, p. 46.

29. Ivi, p. 48.

per il Parc de La Villette resterà irrealizzato: la sua redazione finale prevedeva un costo di realizzazione che superava di sei volte il limite di spesa programmato, e non fu possibile trovare nessun punto di incontro con la committenza pubblica.

Una cosa è rimasta come risultato del lavoro, il testo pubblicato: *Chora L Works*. Il titolo dato da Eisenman incontra il notevole favore di Derrida; ancora l'architetto usa la figura metonimica a conferma del rapporto speciale con la scrittura, dove le decostruzioni dei termini vogliono essere tracce differenziali. Come per i precedenti progetti di indagine del rapporto tra decostruzionismo e architettura (*Fin d'Ou T Hou S* del 1983 e *Moving Arrows, Eros and Other Errors* per la Biennale di Venezia 1985), anche qui il titolo è paradigmatico. Il testo verrà pubblicato nel 1997, e comprenderà le trascrizioni dei sei incontri principali tra Derrida e Eisenman tra il 1985 e il 1987, del loro settimo incontro avvenuto presso la School of Architecture della Cooper Union, bozze di studio e tavole finali del progetto, lettere, corrispondenza e saggi originali, tra cui, parzialmente, il noto incompiuto di *Chōra*. Tanto che Serge Goldberg, presidente della commissione del Parc de La Villette, sarà portato a dire: "Non credo che intendano costruire un giardino, tutto ciò che vogliono è pubblicare un libro".³⁰

L'impressione che si ha guardando le tavole definitive del progetto è che la divisione platonica tra sensibile e intellegibile resti evocata, compresa la *gerarchia*. In fondo Derrida continua a pensare che l'architettura sia il paradigma della fissità occidentale. È forse per questo motivo che durante tutti gli incontri mantiene un atteggiamento piuttosto distaccato, in cui rivendica spesso la sua incompetenza in architettura,³¹ un atteggiamento prudente che ricorda quello di Socrate nel *Timeo* stesso ("non ho nulla da dire, ti sto ascoltando"), a differenza dell'atteggiamento curioso e incalzante che assume spesso in altre occasioni. L'esito pro-

30. Ivi, p. 125.

31. F. Vitale, "L'ultima fortezza della metafisica", in J. Derrida, *Adesso l'architettura*, cit., p. 11.

gettuale gli darà ragione, dato che non coinciderà con le sue posizioni teoretiche, nonostante avesse tentato di ispirare il lavoro architettonico in cui era stato coinvolto.³²

Lo stesso atteggiamento si può dire per Eisenman, che, pur ammettendo di essere in soggezione nel confronto con Derrida, è entusiasta della possibilità che il discorso teorico cui spera di dar vita possa, in ultima analisi, sfidare l'architettura quantomeno (e nientemeno) per come si è venuta delineando negli ultimi cinque secoli. Eisenman infatti crede che la sfida alla fissità del sistema possa far modificare la comprensibilità delle forme materiali³³ tanto che in un successivo incontro pubblico dirà di Derrida: "Vuole che l'architettura sia reale, che sia radicata, che sia solida, che non se ne vada in giro [...] mi ha detto cose che mi hanno riempito di orrore: 'Come può esserci un giardino senza piante?' 'Dove sono gli alberi?' 'Dove sono le panchine per far sedere le persone?'. Questo è ciò che i filosofi vogliono, vogliono sapere dove sono le panchine".³⁴

Eisenman è stupito dalla concezione degli elementi dell'architettura che Derrida mostra di avere. Mentre Eisenman concepisce la materialità come qualcosa che può essere sempre modificato in funzione delle teorie, Derrida pare intendere la materialità come qualcosa di dato: lo scarto ora è anche in relazione all'oggettualità. Ciò sarà ancora più chiaro quando a Derrida verrà chiesto di disegnare la parte finale del parco, costituita da un oggetto che avrebbe dovuto essere simile a una lastra di pietra senza riferimenti; con qualche disappunto per tale sollecitazione, Derrida proporrà, nel tentativo di figurare il *plokanon* che Platone usa per descrivere metaforicamente *chōra*, il noto disegno di un setaccio, mettendo a disagio gli architetti che speravano in una interpretazione meno letterale.

L'unico vero oggetto derivante dai due anni di progettazione sarà il testo pubblicato. Il modello quale realtà definitiva è forse

32. Ivi, p. 153.

33. J. Kipnis, *Twisting the separatrix*, "Assemblage", 14, 1992, p. 34.

34. A. Beregen, *Architecture Gender Philosophy*, "Assemblage", 21, 1993, pp. 6-23.

ciò che più chiaramente mostra il risultato del loro rapporto. Esso è progettato e realizzato prevedendone la foratura: mediante nove buchi quadrati praticati a partire dalla copertina verso il centro del libro e a esclusione delle sei pagine centrali contenenti gli indici; e mediante una seconda serie di buchi praticati a partire dalla quarta di copertina verso il centro, ruotata rispetto alla prima.

Le due serie di forature ripropongono le giaciture degli elementi del progetto sul suolo. Attraverso la foratura delle pagine si impone al testo una mancanza, casuale, di parti del discorso: vengono forati i testi, i disegni, le tavole di progetto; tralasciando la difficoltà in cui è posto il lettore, questo espediente è forse il più evidente tentativo di chiarire lo sforzo del progetto di cui fa la storia. I fori evocano *chōra* attraverso il segno di una cancellatura; è necessario che il lettore aggiunga la sua conoscenza, la sua competenza del linguaggio per completare parole, frasi e significati mancanti e rimossi, offuscando in tal modo il confine tra scrittore e lettore. Un senso di imbarazzo verrà confessato da Derrida al pensiero che le conversazioni vengano pubblicate nel testo, e in questo modo; il senso del progetto viene però reso da questa pubblicazione un po' folle in modo più chiaro di quanto lo sarebbe stato dalla sua (mancata) realizzazione.

La nota griglia ortogonale punteggiata di *folios* che Tschumi ha imposto a tutto il parco, i piccoli edifici rossi che si vedono oggi a Parigi, è stata realizzata, così come tutto il resto del progetto, compresa la lacuna causata da Eisenman/Derrida, colmata da Tschumi stesso. Ma Derrida e Eisenman raggiungono gli obiettivi di aderenza alla griglia delle *folies* molto meglio di qualsiasi parco realizzato, proprio senza mai riconoscerne la follia. Cosa ci sia tra pensare e fare, tra pensabile e fattibile, tra intellegibile e sensibile: forse è in questo il *choral work*, il lavoro corale, il lavoro di *chōra*, tra Derrida e Eisenman.