

NUOVO REALISMO/POSTMODERNISMO
DIBATTITO APERTO FRA ARCHITETTURA E FILOSOFIA

a cura di Paola Gregory

Officina Edizioni
Roma, 2016

Introduzione

Realismo, antirealismo, postmodernismo: letture interpretative

Una tela ancora sul cavalletto, all'interno di una stanza e davanti a una finestra, che riproduce fedelmente una porzione del paesaggio sul quale si apre la medesima finestra: la porzione celata dalla tela stessa, così sembrerebbe. Raffinato divertimento con cui René Magritte, nel suo celebre quadro *La condizione umana* (1933), ci attira in un gioco sapiente ed enigmatico di rimandi, spingendoci a riflettere, come recita il titolo dell'opera, sulla nostra stessa condizione. Innanzitutto, infatti, nulla ci assicura che il paesaggio riprodotto sulla tela sia identico alla parte nascosta: il pittore avrebbe potuto modificare in tutto o in parte la realtà, producendo un paesaggio immaginario. La nostra prima impressione è, dunque, illusoria, mostrandoci quanto le nostre immagini più immediate difficilmente possano *vedere quel che è* senza i nostri abituali filtri conoscitivi (e creativi). Ma esiste un secondo motivo che ci fa dubitare dell'impressione iniziale di "copia fedele", anzi che porterebbe a escludere tale eventualità. Ammessa infatti la riproduzione fedele, ci rendiamo conto che la porzione di paesaggio dipinta non può essere quella nascosta allo sguardo del pittore, ma solo quella celata a un altro sguardo: il *nostro*. L'impressione di magica continuità fra l'immagine della tela e la realtà "là fuori" può generarsi solo a partire dal *nostro* punto di osservazione che non coincide affatto con quello dell'autore del dipinto. A questo punto, ciascuno comprende che il quadro magrittiano gli restituirà, come uno specchio, la sua stessa immagine e che l'A. ha allestito una scena in cui siamo *noi* i protagonisti, partecipi attivi alla costruzione delle immagini di ciò che vediamo e di ciò che non vediamo, poiché il nostro sguardo è capace di intuire molte più cose di quelle esistenti nel mondo "al di fuori di noi"¹.

Questa, ci dice Magritte, è la *condizione umana* e l'inquietante domanda posta dal quadro è se la nostra presenza sulla scena dell'osservazione sia un filtro da assottigliare il più possibile – sino quasi a scomparire – o un filtro che resta operante e del quale dobbiamo assumerci la responsabilità. Questione aperta e, in realtà, presente in molte delle espressioni artistiche del XX secolo: basti ricordare, fra le altre, l'ambiente totale realizzato da Dani Karavan al Forte di Belvedere a Firenze (1978)², dove, con *Un ponte verso la città ideale*, lo scultore israeliano, inquadrando la cupola del Brunelleschi e unendola nel "cammino" visivo, materiale e immaginario al Forte (con un percorso mentale che unisce Piero della Francesca e Galileo, passando attraverso l'Alberti), realizza uno spaesante ribaltamento tra figura e sfondo, tra immagine e realtà, togliendo ogni significato ai tradizionali modelli dialettici oppositivi: corpo/spirito, sensi/intelletto, soggetto/oggetto, natura/storia, significante/significato, essenza/esistenza.

Proiettandoci verso una dimensione ambigua, tanto Magritte quanto Karavan interrogano la realtà, offrendoci un intervallo di tempo sufficiente per osservare l'interno, il nostro proprio "io": entrambi sembrano avvertirci che credere di vedere direttamente, senza filtri, la realtà a noi esterna equivalga a mettersi fuori e al di sopra della *condizione umana*, ovvero in quella condizione che, nella tradizione occidentale – e molto più recentemente nella sagace critica di Hilary Putman – è attribuibile solo allo "sguardo di Dio".

Con una eccezionale abilità di straniamento e di sintesi – ma tante altre sono le domande che restano aperte – Magritte e Karavan ripropongono la questione metafisica dell'essere e dell'esser-ci, trasferibile, senza soluzione di continuità, alla recente *querelle* fra nuovo realismo e postmodernismo, che da alcuni anni sta alimentando un dibattito acceso all'interno e intorno alla nostra disciplina. Ne sono testimonianza le diverse iniziative (precedentemente richiamate) che hanno inteso salutare il nuovo realismo di Maurizio Ferraris come promettente *koinè* per un necessario ritorno all'ordine, conseguenza, come sottolinea il filosofo torinese, della pesante smentita dei due “dogmi” principali del postmodernismo: l'idea che «tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile»³. «Il postmoderno – continua Ferraris – si ritrae, filosoficamente e ideologicamente, non perché abbia mancato i suoi obiettivi ma, proprio al contrario, perché li ha centrati sin troppo bene»⁴: infatti, ponendo alla propria base «il primato delle interpretazioni sopra i fatti»⁵, ha costituito, anche se involontariamente, un fondamentale fiancheggiamento ideologico degli sviluppi che hanno condotto alla situazione attuale. Oggi «[I]e necessità reali [...] che non sopportano di essere ridotte a interpretazioni, hanno fatto valere i loro diritti, confermando l'idea che il realismo (così come il suo contrario) possieda delle implicazioni non semplicemente conoscitive, ma etiche e politiche»⁶.

Il *Manifesto* e le tesi di Ferraris intendono, dunque, rimettere al centro della riflessione filosofica, e non solo, la questione del rapporto con la realtà, la sua “inemendabilità”, la sua indipendenza rispetto alle infinite possibili interpretazioni, traduzioni, tradimenti, che il postmodernismo – quale esito della tradizione filosofica moderna (attraverso Cartesio, Kant e Nietzsche) – avrebbe portato ad estreme conseguenze, con “la messa fra parentesi” della verità, della ragione e dell'intelletto, dell'oggettività. Ed è proprio questa ricerca e richiesta di realtà ad aver interessato gran parte della cultura architettonica – che fra tutte le arti è certamente “la più duratura delle scritture” – sollevando diverse questioni in relazione alle connessioni ineliminabili della nostra disciplina con il mondo degli oggetti “ideali”, “fisici” e “sociali” e con la possibilità di una loro trasformazione e modificazione.

Fra tali questioni, due appaiono fondamentali nel recente dibattito e su di esse si incentra la presente introduzione: il rapporto fra realismo e antirealismo e le relazioni fra realismo e razionalismo.

È Ferraris stesso a sottolineare come la contrapposizione fra nuovo realismo e postmodernismo sia declinabile nel senso di un'alternativa fra realismo e antirealismo, espressione quest'ultimo di un costruzionismo assoluto per il quale il mondo intero sarebbe il frutto di schemi concettuali e di rappresentazioni: il postmodernismo, chiarisce l'A., «si è perciò rivelato un antirealismo magico»⁷, mentre «il mondo [...] è diventato un reality, [...] nel quale si può pretendere di far credere qualsiasi cosa»⁸.

Ma, l'antirealismo riguarda anche il dibattito architettonico? A parte l'evidente contraddizione in termini che deriverebbe dall'idea di un'architettura antirealista, guardando agli sviluppi del realismo in ambito disciplinare, sembrerebbe che, almeno in origine, l'identificazione fra antirealismo e postmodernismo non sussista. Dalla breve genealogia del termine realismo nella seconda metà del '900⁹ si evince infatti come proprio l'architettura di Robert Venturi e Denise

Scott Brown sia stata inizialmente ritenuta, nel suo atteggiamento antimoderno, una risposta «realista a una situazione di crisi»¹⁰; risposta che di lì a poco – nel 1977 – Charles Jencks avrebbe fatto confluire nel *linguaggio dell'architettura postmoderna*¹¹. In realtà, per identificare il realismo con una posizione specifica, lontana dall'architettura postmoderna di origine anglosassone e coincidente in larga parte, in Italia, con il neo-razionalismo della “Tendenza”, dobbiamo riferirci alla rivista “L'Architecture d'Aujourd'hui” che nello stesso 1977 si richiama con il suo *Formalisme/Réalisme* al “realismo socialista”¹², definito come «procedimento artistico la cui essenza consiste nel riflettere in maniera veridica e storicamente concreta la realtà presa nel suo sviluppo rivoluzionario»¹³. Rispecchiandosi, da un lato nella critica storica di Tafuri e dello IUAV, dall'altro nella critica tipologica di Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Carlo Aymonino (fra gli altri) ovvero nell'assunzione, secondo i riferimenti all'opera di György Lukács, dell'architettura come produzione “tipica” nel processo di formazione della città, la rivista proponeva un “razionalismo chiaro”, essendo la specificità dell'architettura riconosciuta nella sua autonomia disciplinare, nella capacità, cioè, di produrre forme tipiche, di portata popolare e generale che richiedono un sapere specifico, ovvero un mestiere.

Torneremo su questo punto fra breve, parlando del (tendenzioso) rapporto realismo-razionalismo; per ora appare necessario sottolineare che, almeno in origine, il cosiddetto “postmodernismo” in architettura non si pose come antirealismo, piuttosto come una forma di realismo più immediata, lontana dal perseguimento di ideali astratti, teorici, dottrinali, poiché interessato in primo luogo a ristabilire contenuti sociali e forme di comunicazione più diretta, attraverso tropi formali e un uso indiscriminato e ironico della storia, nonché di riferimenti spesso espliciti ai paesaggi quotidiani, periferici, locali e banali.

Allora, dovremmo chiederci, perché Ferraris definisce antirealista il postmodernismo? Da un punto di vista filosofico, l'identificazione fra antirealismo e postmodernismo può ricondursi alle tesi di Richard Rorty, che attribuiva i fatti al “realismo analitico” e le interpretazioni allo “antirealismo continentale”, individuato nel postmodernismo e contraddistinto come un tipo di relativismo e antirealismo assoluto¹⁴. Tuttavia, come scrive Franca D'Agostini, l'idea che si possa essere antirealisti è una falsa questione: «l'antirealismo, in ogni senso e anzitutto nel senso della tesi di non esistenza di una realtà di un qualche tipo (un modo in cui stanno le cose), non esiste»¹⁵; semmai esiste – continua la studiosa – una tendenza culturale antimetafisica che ha attraversato la cultura contemporanea almeno a partire dal tardo Ottocento, dove per metafisica si intende «la disciplina filosofica che studia l'essere in generale, e pertanto studia ciò che esiste e come è fatto, ciò che non esiste e ciò che potrebbe o non potrebbe esistere»¹⁶. Del resto, come Pier Aldo Rovatti, uno dei presunti antirealisti irriducibili, sottolinea: «se [realismo] significa giurare assieme che il mondo là fuori esiste [...] non vedo [...] nessuno contrario, o solo astenuto»¹⁷.

Dunque la questione controversa non attiene all'esistenza o inesistenza di una qualche realtà – «antirealismo metafisico»¹⁸ – piuttosto riguarda una posizione metodologica, in cui l'antirealismo assume la forma di «negazione della tesi d'indipendenza», ovvero della tesi che «esistono fatti indipendenti dai miei/nostri strumenti conoscitivi, o dalle menti, o dai linguaggi, o dai concetti, o dalle forme culturali»¹⁹. Seppure si ammette nel postmodernismo – come ricorda Ferraris nel

suo più recente *Realismo positivo* – «l'esistenza separata di un mondo», questo «non ha, in quanto tale, alcuna autonomia strutturale e morfologica»²⁰, poiché la sfera dell'essere coincide in larga misura con quella del conoscibile. È questa «deoggettivazione» della realtà (o anche «derealizzazione»), come si legge nel suo *Manifesto*, a costituire un aspetto centrale della contrapposizione fra nuovo realismo e postmodernismo, che finirebbe per identificare quello che c'è con quello che sappiamo – la cosiddetta «fallacia essere-sapere» o «fallacia trascendentale» – in una coincidenza (o in un vero e proprio collasso) fra ontologia ed epistemologia che, in un'ottica di costruzionismo allargato, si risolverebbe nella famosa affermazione di Nietzsche «non ci sono fatti, ma solo interpretazioni», cui dovremmo aggiungere, però, la conclusione dell'aforisma: «ma già questa è un'interpretazione»²¹.

È dunque verso il primato ermeneutico dell'interpretazione che si accentra la polemica di Ferraris, in questo condividendo un sentire comune che nel nostro campo disciplinare richiede, alla svolta del Millennio, una nuova presa di responsabilità dell'architettura e degli architetti, dopo una fase storica che Vittorio Gregotti ha stigmatizzato come «condizione di progressiva disgregazione degli impegni critici della cultura di fronte allo stato delle cose», disgregazione che apparterebbe a quella «funesta, anche se storicamente propria [...] categoria del postmoderno» in cui «è solo ammesso [...] l'orgoglio della dissoluzione»²².

Tuttavia, se la posizione di Gregotti è palese nel biasimare e condannare la tendenza postmoderna, con particolare riferimento alle teorie e alle pratiche dell'architettura che «dagli anni Ottanta in poi non ha fatto che dilatarsi senza risolversi»²³, andrebbe rilevato come, al di sotto di questo «termine ombrello», siano in realtà confluite posizioni estremamente diversificate, difficilmente riconducibili a un giudizio di tipo identitario. Così, sul versante opposto, Charles Jencks (per restare in un ambito di rilievo della produzione critica e teorica dell'architettura contemporanea), pur assumendo posizioni nel tempo diverse, ha continuato a difendere la pluralità delle visioni, lo scarto prodotto nell'architettura dalle nuove «indeterminatezze» filosofiche e scientifiche, affermando come il postmodernismo (1977), il «critical modernism» (2007)²⁴ e, recentemente, persino il «radical post-modernism» (2011)²⁵, liberando l'architettura dai condizionamenti ortodossi del modernismo, abbiano contribuito a rendere intellegibili in modo nuovo molti aspetti della realtà umana, sociale e culturale, favorendo correlazioni polimorfe, ibride e complesse, capaci di riconoscere fra i valori emergenti: il rinnovato interesse per i contesti locali, la diffusione della coscienza ecologica (con il ritorno non secondario a «un'empatia terrena»²⁶), l'importanza della sovversione dei codici e di un'iconografia rilevante, infine una maggiore consapevolezza del processo progettuale stesso, sostenuto oggi dall'*information technology* e dai nuovi strumenti di comunicazione.

Del resto l'idea che il nostro orizzonte di senso non sia più sostenuto da metateorie ha prodotto una nuova attenzione verso aspetti spesso distanti dalla cosiddetta cultura alta, espressioni eloquenti di quel «pensiero della differenza» che in luogo di una razionalità oggettiva riscopre il ruolo dell'esperienza e con essa del soggetto, non più pensato come modello normativo, bensì come luogo privilegiato di un rinnovato rapporto con l'alterità²⁷. Come scriveva Gianni Vattimo²⁸, infatti, è proprio la «liberazione delle differenze» ad aver legittimato quell'*alleggerimento dell'essere* caratteristico dell'estetica postmoderna, cui

consegue il senso di spaesamento che, in un'oscillazione tra s-fondamento e fondamento, è "costitutivo e non provvisorio" dell'arte, non più centrata sull'opera (oggetto) ma sull'esperienza.

Contro questo primato dell'esperienza, che è innanzitutto esperienza ermeneutica da intendersi con Hans Georg Gadamer come «esperienza di verità che oltrepassa l'ambito sottoposto al controllo della metodologia scientifica»²⁹ e che concepisce l'interpretazione come esperienza storica, si pone l'ontologia di Ferraris: «l'emergenza del pensiero dell'essere»³⁰ come fondamento per una riconquista del reale, la cui "inemendabilità" e le cui "affordances" (riprendendo un termine di James Gibson) ci segnalano, senza equivoci, l'esistenza di un "mondo esterno", preesistente ai nostri schemi concettuali e ai nostri apparati percettivi. Tuttavia il filosofo propone un "trattato di pace" fra le intuizioni costruzioniste e quelle realiste, *decostruendo* la realtà in ambiti differenti secondo una precisa tassonomia, all'interno della quale possono applicarsi tesi diverse. Di qui l'articolazione degli oggetti in tre classi distinte: «gli *oggetti naturali*, che esistono nello spazio e nel tempo indipendentemente da soggetti», il cui carattere fondamentale è l'inemendabilità; «gli *oggetti ideali*, che esistono fuori dello spazio e del tempo indipendentemente da soggetti»; «gli *oggetti sociali*, che esistono nello spazio e nel tempo dipendentemente da soggetti»³¹, per i quali Ferraris riconosce l'importanza degli schemi concettuali, essendo l'epistemologia in questo caso non solo ricostruttiva, come per gli oggetti naturali, ma costitutiva³²: per cui, conclude Ferraris «nulla *di sociale* esiste al di fuori del testo», modificando il famoso assunto di Jaques Derrida «il n'y a pas de hors-texte»³³.

Ma l'architettura che oggetto è, se "oggetto" vogliamo definirla?

Nel suo precedente volume *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Ferraris introduce gli "artefatti" come una forma mista fra gli oggetti naturali e gli oggetti sociali: «come gli oggetti naturali [infatti] esistono (in quanto meri oggetti fisici) anche se noi non pensiamo alla loro esistenza; come gli oggetti sociali hanno una intenzionalità umana alla loro origine»³⁴. L'architettura – in quanto artefatto per eccellenza della civiltà umana – includerebbe perciò tanto la dimensione naturale, quanto quella sociale, in un intreccio difficilmente sondabile. Dovremmo, infatti, spingerci ai limiti del paradosso per comprendere a quale parte dell'architettura possiamo attribuire proprietà intrinseche oggettuali-naturali e a quali altre, invece, proprietà che siano prodotte di un'attività interpretativa; rischiando, da un lato, di cadere in un ingenuo naturalismo che identifica la realtà dell'architettura con la sola dimensione fisica dell'edificio, dall'altra in un testualismo (debole o forte che sia) che la riporterebbe al suo essere principalmente un "atto iscritto".

Mentre l'architettura è un oggetto o (meglio) mondo assai complesso.

Da un lato è infatti un documento almeno doppio: esiste come testimonianza, ma è anche generatore di testimonianze³⁵. Esiste, ovvero lascia tracce e conserva tracce divenendo «supporto per l'eternizzazione di un oggetto sociale»: tracce immanenti che sono iscrizioni durevoli capaci di sopravvivere molto più a lungo di altri documenti (o scritture) prodotti dall'uomo. È generatore prima e dopo la sua realizzazione di documenti più tradizionali, legati sia alla negoziazione dell'atto costitutivo, alle norme, alla prassi (tutte le procedure relative ai documenti di progetto, permessi, contratti, ecc.), sia alle scritture critiche, storiografiche, che su di essa, come testimonianza, si sviluppano.

Dall'altro è, come ogni artefatto, anche luogo per eccellenza di ogni nostra esperienza quotidiana: esiste e resiste alle nostre azioni, oppure le accoglie, le protegge, le incentiva. E cioè, come spiega Ferraris, anche un oggetto naturale che preesisterebbe, in quanto tale, alle nostre interpretazioni e manipolazioni. Tuttavia, proprio a partire dalle nostre pratiche quotidiane, l'architettura si rivela sempre come «esperienza in situazione» – richiamando un'espressione di Enzo Paci – ovvero «né un'idea o una sostanza, né un dato sensibile atomico» (una realtà in sé), bensì «una situazione storica relazionata»³⁶ che dissolve la soluzione idealistica quanto quella realistica, poiché noi tutti, in quanto esistenti, siamo sempre – come sottolinea Vattimo – «orientati secondo preferenze e repulsioni, mai semplicemente presenti in mezzo a oggetti, ma attivamente situati e impegnati»³⁷. Come tale l'architettura ha un carattere intrinsecamente procedurale e processuale, sia come generatore di testimonianze, sia come spazio o mondo capace di «produrre effetti» – richiamando Charles S. Peirce – ovvero di esistere come parte inscindibile dell'esperienza e della storia. Se questo è, come noi crediamo, un carattere imprescindibile (e inemendabile) dell'architettura, è in una prospettiva relazionale – e dunque temporale e interpretativa – che dovremmo pensarla, dissolvendo tanto la contrapposizione soggetto-oggetto o soggetto-mondo, quanto quella architettura-ambiente, operando – al contrario – nel senso di un de-isolamento e di una comunicazione continuamente trans-attiva fra sfere che non sono opposte ed ego-logiche, ma coesistenti ed eco-logiche.

Forse è questo l'aspetto del nuovo realismo di Ferraris che ci piacerebbe sottolineare: la compresenza di naturale e sociale propria dell'artefatto (documento in generale, opera artistica in particolare) sembra evidenziare la difficoltà di una semplice oggettivazione o naturalizzazione dei nostri prodotti, che sempre ci irretiscono e dialogano con noi in un incontro “contestualizzato” che, eccedendo i limiti della semplice visibilità assegnata alle cose, si attualizza ogni volta in una pratica determinata e concreta che raccoglie “la realtà delle cose” in un orizzonte compiuto di senso: una pratica nella quale, riprendendo Carlo Sini, «il soggetto è già preliminarmente preso e *alla* quale è appunto soggetto»³⁸. L'architettura, in particolare, come continua modificazione della realtà “là fuori”, piuttosto che porsi come semplice presa d'atto, sebbene sublimata in un rispecchiamento estetico secondo la formulazione del realismo di Lukács, comporta sempre (da parte dell'autore come dei fruitori) un'esperienza ermeneutica, in quanto l'oggetto (architettonico) non è una cosa in sé che esista senza relazioni alla nostra interpretazione, dove questa – richiamando Luigi Pareyson – è insieme e inseparabilmente ontologica e personale, veridica e storica, rivelativa ed espressiva³⁹, ovvero costituisce – come suggeriva il quadro di Magritte – la stessa *condizione umana*: l'impossibilità, cioè, di librarsi *al di sopra* del mondo di cui si è parte attiva.

Una condizione, questa, che sembra spesso dimenticata o semplicemente omessa dall'attuale ricerca (nel nostro campo disciplinare) di un rinnovato rapporto fra realismo e razionalismo, orientato ad affermare, in un processo di aspirazione alla realtà, una conoscenza piena del mondo e una totalità che, invece, non può darsi mai. Come lo stesso Ferraris riconosce, «il nostro rapporto con il mondo è un confuso equilibrio tra ontologia ed epistemologia»⁴⁰ ed è all'interno di questa consapevolezza non assolutizzabile che potrebbe, eventualmente, perseguirsi l'idea – auspicata dallo stesso filosofo – di una ri-fondazione illuminista del sapere nel suo legame con il progresso e l'emancipazione dell'umanità.

Contrapponendosi alla «messa fra parentesi della ragione e dell'intelletto» incoraggiata dal postmodernismo (con le molteplici teorizzazioni anti-illuministe), una parte della cultura architettonica attuale, richiamandosi alla cosiddetta «architettura della ragione» degli anni '60-70 del XX secolo (ovvero a quel neo-razionalismo promosso da Aldo Rossi, in un clima dichiaratamente marxista), rivendica l'importanza di un «ritorno alle cose stesse, alle regole e alla tradizione non transitoria dell'architettura», attraverso «una riappropriazione [...] di un antico, innato e ineludibile rapporto con il reale, che sia non semplicemente riflessivo ma formante»⁴¹. Bisogna dunque ritrovare – come scrive Antonio Monestirolì, richiamando il suo primo libro *L'architettura della realtà*⁴² – «ragioni di fondo [ovvero] le ragioni essenziali che vanno messe in opera con forme semplici e chiare. [...] la semplicità delle forme è [infatti] funzionale al riconoscimento della complessità di ciò che rappresentano, al riconoscimento della loro identità»⁴³. Si tratta di rinvenire, perciò, dei principi razionali e trasmissibili, che sono propri – concludel'A. – dell'architettura classica, antica e moderna, identificata come architettura realista.

Le riflessioni di Monestirolì, tese a sottolineare il ruolo dell'architettura come «conoscenza» e «forma» della realtà, ben dimostrano la supposta equivalenza fra realismo e razionalismo, del tutto assimilabile a un atteggiamento classico dell'agire progettuale, poiché, liberando l'architettura dal superfluo ovvero dall'apparenza – ciò che è variabile e fugace – «porta alla luce [...] l'essenza del reale» – ciò che è costante e duraturo – concretizzandolo in una «forma» che è estrinsecazione della sua stessa ragione, ovvero di un significato profondo non esauribile in un funzionalismo ingenuo. Così, com'è stato sottolineato da un altro importante esponente del realismo architettonico di oggi, Fritz Neumeyer, bisogna riscoprire «contro il degrado dell'architettura ad arte visiva [che] diviene programma estetico» la modernità, ovvero «ciò che si nota meno»: «dunque ciò che è tipico, la variazione dell'identità attraverso il perfezionamento, la cultura delle differenze sottili, ciò che è degno di fiducia come frutto di una lunga tradizione di esperienza culturale, o, per dirla con Loos, il classico»⁴⁴.

Chiaramente individuabile è il riferimento al pensiero di Lukács, il cui concetto di «tipico» – nella sua distinzione fra «tipo» e «media» (statistica), discriminante fra realismo (fondato sul tipo) e naturalismo (fondato sull'astratta media) – evidenziava la necessità, nell'arte, di un rispecchiamento estetico della realtà come superamento dell'antitesi fra singolare e universale nel particolare. Il tipico lukácsiano – come sintesi di fenomeno ed essenza, di «concretezza e norma», capace di riassumere e sussumere in un'adeguata espressione artistica le più importanti tendenze dell'evoluzione sociale⁴⁵ – si traduce, tuttavia, nelle esperienze architettoniche richiamate, in una pratica progettuale che, assumendo il tipo quale struttura formale, produce di fatto un'astratta idealizzazione della realtà. Nell'aspirazione a una poetica che dovrebbe essere quella della «pura ragione», si assiste a una semplificazione degli elementi e delle relazioni ricorrenti, con una accentuazione dei contenuti comuni – condivisibili perché già accertati/accettati e, dunque, facilmente intelleggibili, trasmissibili e comunicabili – e una contrazione dell'attività poetica dell'architetto, che diviene innanzitutto attività gnoseologica, sovrapponibile al metodo scientifico: un metodo logico – scriveva Grassi⁴⁶ – che ricerca ciò che è già esistito, operando lievi metamorfosi formali e sottili slittamenti di significato; un metodo analogico – scriveva Rossi – che nel

tipo ritrova un principio generale capace di fissare «un mondo architettonico rigido e di pochi oggetti»⁴⁷, un mondo già stabilito nei suoi dati, unico baluardo – sembrerebbe oggi – agli esiti più nefasti dell'architettura recente, riassumibili nella spettacolarizzazione artistico-architettonica, che deriverebbe da risposte puntuali alle logiche di mercato, e nella de-regolazione della città diffusa, priva di strutture e di elementi riconoscibili.

Tuttavia quanto i due concetti di realismo e (neo)razionalismo siano assimilabili e se quest'ultimo nella sua astrazione possa fungere da metodo per un'architettura realista è una questione dibattuta con esiti molto controversi. Lo stesso Ferraris sottolinea come l'affermazione secondo cui «il razionale è reale significa che la certezza va trovata nell'epistemologia, in ciò che sappiamo e pensiamo, e non nell'ontologia, in quello che c'è, [mentre] l'essere non è qualcosa di costruito dal pensiero, bensì è dato, offerto prima che il pensiero abbia inizio»⁴⁸.

Dunque la biunivoca relazione fra razionalismo e realismo mostra diversi problemi, mentre basterebbe ricordare quanto differenti siano stati i realismi sviluppatosi in campo artistico-architettonico nel corso del '900. Restando in Italia, basti citare il “realismo magico” di Massimo Bontempelli, le teorie delle “presistenze ambientali” di Ernesto Nathan Rogers e, soprattutto, il neorealismo che nell'immediato secondo dopoguerra sosteneva un'istanza di riavvicinamento all'arte popolare, non solo attraverso un localismo o regionalismo del linguaggio architettonico – opposto all'idea di uniformazione-omologazione-standardizzazione propria del razionalismo – ma anche verso una rappresentazione del dramma vissuto, da cui l'architettura, come l'arte, avrebbe dovuto ripartire.

Assunto, quest'ultimo, del tutto antitetico a un'altra recente formulazione, quella di “realismo critico” elaborata da Vittorio Gregotti a sottolineare la necessaria «distanza critica [dell'architettura] dalle condizioni empiriche, comprese quella della sua stessa tradizione e delle regole del suo farsi, che vanno interrogate, violate, anche per mezzo dell'invenzione necessaria del linguaggio, senza [tuttavia] che il loro orizzonte ontologico scompaia»⁴⁹. La prospettiva di riferimento è sempre il razionalismo, ma la posizione di Gregotti è contraria tanto alle pratiche del rispecchiamento, quanto a quelle della rappresentazione del reale, rivendicando all'architettura, sia un compito critico – inteso nel doppio senso di «critica della ragione, delle sue possibilità e dei suoi limiti» e di «attività di giudizio e di scelta [...] in quanto poetica e teoria del fare» – sia un carattere proiettivo che assume, nella sua riflessione, lo scopo di ritrovare un ordine, una gerarchia, una scala, una misura, quali valide alternative ai contesti caotici attuali. «Forse si tratta – sottolinea l'architetto – di gettarsi non tanto al di là quanto, piuttosto, dentro, al fondo delle cose, così da rivelarne lo sconosciuto, il precario equilibrio, le tensioni e le ricchezze nascoste, le emozioni che sono proprie del nuovo *necessario*, che è precisamente ciò che trasforma l'invenzione in realtà attraverso il suo assedio»⁵⁰. E, tuttavia, proprio questo carattere proiettivo del pensiero architettonico potrebbe comportare, nello stesso quadro di un razionalismo moderno, la scoperta di nuove “regioni dell'essere” capaci al contrario di mostrare – nel precario equilibrio delle cose – il «dominio del complesso, dell'indeterminato, dell'acentrato, del disseminato»⁵¹.

Oggi declinazioni diverse di realismo e postmodernismo si confrontano fra loro, a volte indicando sovrapposizioni e interferenze difficilmente definibili in una supposta (e inemendabile) alterità.

È il caso di Rem Koolhaas, ora ascritto dalla critica al postmodernismo, ora a forme quasi dirette di realismo in una aderente sublimazione dello *status quo*. Ma è anche il caso del cosiddetto “post-criticism” di origine americana, che nelle parole di Robert Somol e Sarah Whiting diviene “pratica proiettiva”, che oppone l’idea di performance (*cool*) all’idea di una comprensione critica dell’architettura nella sua autonomia (*hot*)².

Ancora può trattarsi di un realismo che attinge a forme “senza autore”, come nelle ricerche di Lacaton & Vassal, le cui architetture sembrano “trovate” più che progettate, oppure di un ritorno alla “cosa” nella sua intrinseca essenzialità di forma e materia, magari evocando – come in alcune opere di Herzog & de Meuron – forme archetipiche originarie, oppure affidandosi a precise “atmosfera” sempre incentrate sull’importanza dell’esperienza percettiva o propriamente fenomenologica dell’opera. Attributi, questi, centrali del “realismo sensoriale” sostenuto da Juhani Pallasmaa, in cui gli assunti fenomenologici si accordano, in una sottile ed equilibrata armonia, con espressioni tipiche del “regionalismo critico”, mentre altre declinazioni realiste potrebbero essere rintracciate nella semplice manipolazioni di “dati” e nei relativi diagrammi, come nei “datascape” degli MVRDV, o infine nei processi progettuali basati su teorie matematiche della forma, dove la morfodinamica sembra sviluppare una precisa *ontologia strutturale* nella sovrapposizione tra fisica e fenomenologia, fra essenza oggettiva e manifestazione fenomenica.

Ma, date le premesse, proprio queste interpretazioni differenti possono costituire nuovi settori di ricerca, dei quali il volume offre solo un preliminare ambito di riflessione: un luogo di discussione aperta a sviluppi ulteriori, in cui il confronto con la filosofia non attende risposte certe, piuttosto la capacità di riuscire anche a “contraddirsi senza annullarsi”.

Note

¹ In uno scritto autobiografico, diversi anni dopo la realizzazione del quadro, Magritte descrive i pensieri che lo avevano condotto a realizzare il dipinto: «l’albero [...] esisteva per lo spettatore, per così dire, simultaneamente nella sua mente, come dentro la stanza nel quadro, e fuori nel paesaggio reale. Ed è così che vediamo il mondo: lo vediamo come al di fuori di noi anche se è solo d’una rappresentazione mentale di esso che facciamo esperienza dentro di noi.» R. Magritte, *La ligne de la vie* (1940), in S. Gablik, *Magritte*, London 1970 (trad. it., Milano 1988, pp. 183-187, p. 185). Si fa presente che le note sull’opera magrittiana sono state rese possibili da un “incontro” occasionale: quello con il testo di S. Manghi, *La conoscenza ecologica. Attualità di Gregory Bateson*, Milano 2004, in cui l’A. prende spunto dal quadro di Magritte per spiegare l’ambito del pensiero scientifico di Bateson.

² Cfr. A. Barzel (a cura di), *Dani Karavan. Due ambienti per la pace, Forte di Belvedere, Firenze; Castello dell’Imperatore, Prato*, Firenze 1978 (catalogo delle mostre, giugno-settembre 1978).

³ M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari 2012, p. XI.

⁴ Ivi, p. 6.

⁵ Ivi, p. 5.

⁶ Ivi, p. XI.

⁷ Ivi, p. 26.

⁸ Ivi, p. 6.

⁹ Cfr. S. Malcovati, *Nuovo realismo, antica architettura*, in S. Malcovati, F. Visconti, M. Caja, R. Capozzi, G. Fusco (a cura di), *Architettura e realismo. Riflessioni sulla costruzione architettonica della realtà*, Sant'Arcangelo di Romagna 2013 (Atti dei convegni di Torino e Napoli), pp. 91-98. Si veda inoltre il contributo della Malcovati in questo volume, al quale si rimanda.

¹⁰ Cfr. S. von Moos (ed.), *Realismus in der Architektur. Las Vegas etc.*, in "Archithese", n. 13, 1975, p. 5 (n. monografico).

¹¹ C. Jencks, *The Language of Post-modern Architecture*, New York 1977.

¹² Fu al Primo Congresso degli scrittori sovietici, il 17 agosto 1934, che il "realismo socialista" venne adottato come estetica ufficiale. Cfr. A. A. Ždanov, *Arte e socialismo*, Milano 1970, p. 69.

¹³ Cfr. B. Huet (ed.), *Formalisme/Réalisme*, in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 190, 1977 (n. monografico).

¹⁴ Cfr. R. Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979 (trad. it. *La filosofia e lo specchio della natura*, a cura di G. Millone e R. Salizzoni, Milano 1986).

¹⁵ F. D'Agostini, *Realismo? Una questione non controversa*, Torino 2013, p. 15.

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ A. Rovatti, *Inattualità del pensiero debole*, Udine 2011, p. 14.

¹⁸ F. D'Agostini, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹ Ivi, pp. 122-123.

²⁰ M. Ferraris, *Realismo positivo*, Torino 2013, p. 23.

²¹ "Contro il positivismo che si ferma ai fenomeni: "ci sono soltanto fatti" - direi: no, proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni. Noi non possiamo constatare nessun fatto "in se"; è forse un'assurdità voler qualcosa del genere. "Tutto è soggettivo" dite voi; ma già questa è un'interpretazione [...]" . F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1885-1887*, in "Opere complete", vol. 8.1, Milano 1975, fr. 7[60], p. 299.

²² V. Gregotti, *Contro la fine dell'architettura*, Roma-Bari 2008, p. 12.

²³ Ivi, p. 11.

²⁴ C. Jencks, *Critical Modernism. Where is Post-Modernism Going?*, London 2007.

²⁵ C. Jencks, *What is Radical Post-Modernism?*, in «Architectural Design», n. 05/2011 (n. monografico su *Radical Post-Modernism*). Cfr. inoltre, Id., *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, London, 2011.

²⁶ Cfr. P. Virilio, *L'arte dell'accecamento*, Milano 2005.

²⁷ Su questo punto, si veda, tra l'altro, quanto recentemente scritto da Roberto Esposito, che sottolinea la centralità del corpo nel rapporto con mondo. "Ciò che lega uomo e cosa è dunque il corpo", oggi ancor più esposto a una reciproca compenetrazione dall'uso di protesi tecniche: così "un frammento di corpo altrui, o una cosa non corporea, fa del corpo umano lo spazio non pienamente appropriabile, perché ulteriore, o precedente, alla dicotomia fra soggetto e oggetto, interno ed esterno, pensiero e corpo vivente". R. Esposito, *Le persone e le cose*, Torino 2014, pp. 91-92.

²⁸ Cfr. in particolare, G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano 1985, Id. *La società trasparente*, Milano 1989, Id., *Oltre l'interpretazione*, Roma-Bari 1994. Cfr. inoltre, P. A. Rovatti, G. Vattimo (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano 1983.

²⁹ Cfr. H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge der philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960 (trad. it. *Verità e metodo. Lineamenti di un'ermeneutica filosofica*, a cura di G. Vattimo, Milano 1972).

³⁰ M. Ferraris, *Realismo cit.*, p. 29.

³¹ M. Ferraris, *Manifesto cit.*, p. 71.

³² Ivi, p. 72.

³³ J. Derrida, *Della grammatologia*, trad. it. Milano 1969, pp. 219-220 (ed. or. Paris 1967). Interessante è ricordare, come sottolinea S. Regazzoni, che il referente della frase “non c’è fuori-testo” non è la sola tradizione scritta, ma la struttura stessa della realtà. Scrive infatti Derrida in *Limited Inc.*, trad. it. Milano 1997, pp. 203-204: «[...] il testo non è il libro; non è chiuso in un volume [...]. Non sospende il riferimento alla storia, al mondo, alla realtà, all’essere, e soprattutto all’altro, perché dire che la storia, il mondo, la realtà appaiono sempre in un’esperienza, perciò in un movimento di interpretazione che li contestualizza secondo una rete di differenze e dunque di rinvii a (del)l’altro, significa appunto ricordare che l’alterità (la differenza) è irriducibile». Cit. in S. Regazzoni, *Il nuovo realismo in decostruzione*, in D. Di Cesare, C. Ocone, S. Regazzoni, *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova 2013, pp. 81-93, p. 91.

³⁴ M. Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari 2009, p. 36.

³⁵ Su questo aspetto, cfr. C. Olmo, *Note per una introduzione al tema*, in S. Malcovati, F. Visconti, M. Caja, R. Capozzi, G. Fusco (a cura di), *op. cit.*, pp. 99-106.

³⁶ E. Paci, *Tempo e relazione*, Milano 1965, pp. 28-29.

³⁷ G. Vattimo, *Della realtà. Fini della filosofia*, Milano 2012, p. 46. Il riferimento è chiaramente al pensiero di M. Heidegger e alla sua idea di esistenza come progetto entro il cui orizzonte le cose si danno.

³⁸ C. Sini, *Realtà in sé e relazionalità. Intervista a Carlo Sini*, di P. Calabrò, in <http://www.filosofia.it>, febbraio 2012. Cfr. anche: C. Sini, *Il pensiero delle pratiche. La solidarietà delle pratiche e l’origine dell’autocoscienza*, in Id., “Opere”, a cura di F. Cambria, Volume IV, Tomo II, Milano 2014.

³⁹ L. Pareyson, *Verità e interpretazione*, Milano 1971. In maniera esplicita l’A. sottolinea «che la verità non è accessibile se non all’interno di una singola formulazione e non la si possiede se non come personalmente interpretata: conoscere e possedere la verità non è possibile senza impegnarsi, senza prendere partito, senza esporsi personalmente; [...] Essa [dunque] non può contare su un’universalità presupposta, [...] ma [su] un’universalità da instaurare [...]», ivi, pp. 86-87.

⁴⁰ M. Ferraris, *Realismo cit.*, p. 69.

⁴¹ S. Malcovati, F. Visconti, M. Caja, R. Capozzi, G. Fusco (a cura di), *op. cit.*, *Introduzione*, pp. 11-15, pp. 13-14. I corsivi sono nostri.

⁴² A. Monestiroli, *L’architettura della realtà*, Milano 1979.

⁴³ A. Monestiroli, *L’architettura della realtà*, in S. Malcovati, F. Visconti, M. Caja, R. Capozzi, G. Fusco (a cura di), *op. cit.*, pp. 59-66, pp. 63-64.

⁴⁴ F. Neumeyer, *Cosa conta nella realtà architettonica?*, in S. Malcovati, F. Visconti, M. Caja, R. Capozzi, G. Fusco (a cura di), *op. cit.*, pp. 67-87, p. 72.

⁴⁵ Di G. Lukács, cfr. in particolare: *Il marxismo e la critica letteraria* (1953), trad. it. a cura di C. Cases, Torino 1964; *Estetica* (1963), 2 voll., trad. it. a cura di A. Solmi, F. Codino, Torino 1970.

⁴⁶ Cfr. G. Grassi, *La costruzione logica dell’architettura*, Padova 1967.

⁴⁷ Cfr. A. Rossi, *Introduzione*, in E. Bonfanti, R. Bonicalzi, A. Rossi, M. Scolari, D. Vitali, *Architettura razionale*, Milano 1975², pp. 14-22, p. 21, (ed. or. 1973), pubblicazione strettamente collegata – come ricorda Rossi – alla Mostra Internazionale di Architettura della XV Triennale di Milano.

⁴⁸ M. Ferraris, *Realismo cit.*, p. 26.

⁴⁹ V. Gregotti, *L’architettura del realismo critico*, Roma-Bari 2004, p. 42.

⁵⁰ Ivi, p. 33. Il corsivo è nostro.

⁵¹ Cfr. J. Petitot, *Solo l’oggettività*, in “Casabella”, n. 518, novembre 1985, pp. 36-39.

⁵² R. Somol, S. Whiting, *Notes around the Doppler Effect and Other Moods of Modernism*, in “Perspecta”, n. 33, 2002. Ora anche in: A. Krista Sykes (ed.), *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009*, New York 2010, pp. 190-203.