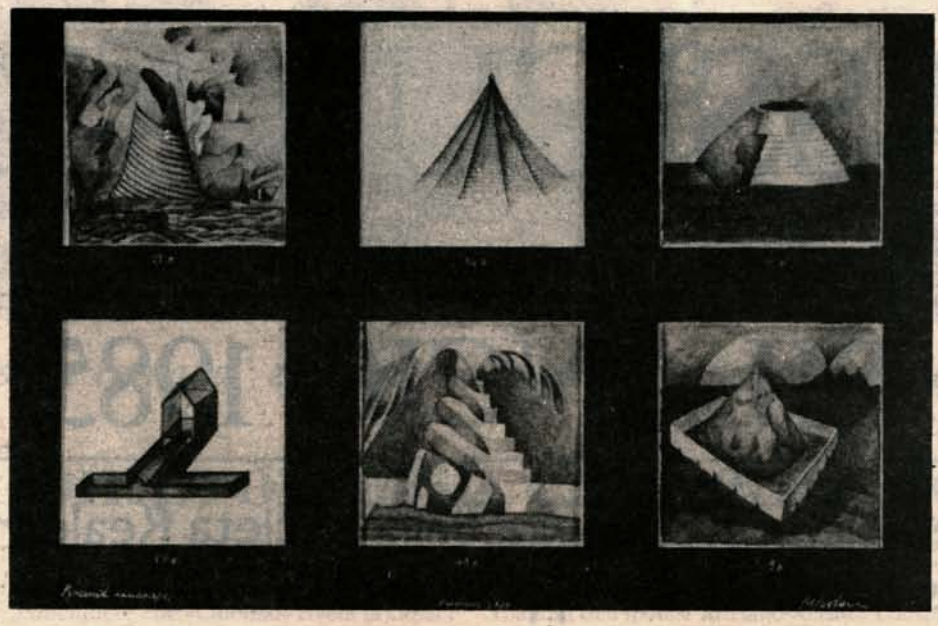
Architettura

Le architetture dipinte di Massimo Scolari

Case per sognare



■ La pregevole antologica delle opere di Massimo Scolari esposte ora, a distanza di sei anni da una precedente memorabile rassegna del 1980 tenutasi all'Aam/coop, presso la galleria Apollodoro di Roma, pur nella inevitabile sintesi imposta alla documentazione di oltre quindici anni di attività, ci consente di nuovo di ammirare l'opera di uno straordinario artista, ma soprattutto di rileggere l'itinerario di un viaggio all'interno di alcune precise figure della storia e del mito rivisitate sub specie architectura. Tutta la ricerca figurativa di Massimo Scolari infatti è rivolta da un lato all'approfondimento di un numero definito di temi che, nel corso del tempo, si sono progressivamente liberati di eccessi retorici per giungere alla definizione di alcune immagini essenziali, dall'altro, questi stessi temi sono esplorati attraverso procedimenti tecnici e immaginativi propri dell'architetto.

In questo senso è significativo che gli scritti teorici, con cui spesso accompagna i suoi acquerelli, anziché fornire chiavi di lettura delle singole opere, tendano piuttosto ad esplicitare la sua particolare idea di architettura, sino a qualificarsi come vera e propria «summa» teorica nel loro disporsi come tessere di un ipotetico mosaico, in cui il risultato finale prefigura una sorta di pan-architettura dove acqua, cielo, roccia e sabbia sono progressivamente condotti all'interno di un universo artificiale, preindustriale, ma ancora indeciso, ancora in bilico tra due mondi. Sono così alcune «Architetture alpine» del 1975, insieme al tema ricorrente della Piramide, parallelo artificiale della montagna, a porsi esplicitamente come elementi di mediazione tra natura e artificio, fra i quali proprio la Piramide, per la sua forma «meravigliosamente» ambigua, si eleva a simbolo problematico, montagna artificiale, prodotto dell'uomo a correzione della natura, ma anche luogo della mediazione e del passaggio. «Per spiegare e colmare l'abisso tra Dio e il Mondo, tra il bene e il male, gli gnostici avevano sentito l'esigenza di introdurre creature intermedie, gli Eoni» (M. Fagiolo). Così la Piramide, a somiglianza dell'Eone gnostico si pone tra naturale e artificiale: essa media e concilia fra loro Arte e Tecnica, Dio e Mondo, Caduta e Salvezza, e mentre coglie, nell'elemento naturale, la vocazione, il movimento verso una forma e una costruzione, insieme ne afferra quell'istinto di morte che la fa tendere nuovamente alla propria origine come al proprio destino, all'informe, alla negazione di sé come oggetto. Nelle opere di Massimo Scolari infatti le due opposte polarità, di cui la prima si fa composto elemento ordinatore e la seconda informe ed imprevisto elemento destabilizzante, messe in scena contemporaneamente, danno vita ad un'appagante pacificazione fra le cose che appaiono però percorse da un fremito, da un terrore panico che conferisce al tutto un senso di infinito «di fronte al quale ci si sente perduti e attratti a un tempo» e che ricorda ancora, ove ve ne fosse bisogno, come sia pura illusione ogni idea di riconciliazione. Così infatti non c'è riconciliazione tra «l'Arca» e la terra su cui essa si adagia dopo il diluvio: questa *architettura*, questo progetto dell'uomo contro la violenza della natura, questo artificio che consente all'uomo, il più infelice e il più debole fra gli animali della creazione, di sopravvivere, sembra solamente partecipare della materia da cui affiora, in realtà è materia trasformata, addomesticata, espediente attraverso il quale emergere dalla catastrofe del diluvio. Solo la perizia, la abilità tecnica di M. Scolari impedisce l'orrore e l'angoscia che queste visioni velano sotto la forma del racconto mitico, ma che invece si mostrano interamente nelle sue numerosissime opere grafiche, così come nei suo illuminanti taccuini da viaggio, nelle orrende maschere affioranti dal «Tic-tac della luce sulle case» in un acquarello del 1968 o che emergono dalle acque de «L'isola di Positano», un altro acquarello dello stesso anno. Questi sono, sicuramente, gli eccessi retorici dai quali un architetto-pittore come Massimo Scolari sembra essersi voluto liberare, ma oltre queste mostruosità deliranti, ancora più *mostruosa* la «Turris Babel» del 1981, proprio per la sua essenziale bellezza ci comunica quel senso di profonda tensione e angoscia, inenarrabili, cui il mito ha prestato la sua voce pietosa. Allora la rappresentazione di M. Scolari altro non è se non la rappresentazione di una lotta eterna tra l'uomo e la natura, tra la debolezza umana e la violenza catastrofica della natura. Ma l'artificio è esso stesso ambiguo, per quel tanto di autodistruttivo che contiene; si vedano al proposito sia «La piramide malata» che «La piazza malata»; ogni vittoria sulla natura si rivela propriamente una sconfitta, un lavorare per il deserto. Se la bellezza costruisce distanze emotive e, insieme al mito, storiche, questa tuttavia non riesce a sottrarsi all'idea di decadenza e corruzione che accompagnano l'artificio, che guidano l'uomo al distacco senza ritorno da uno stato di natura, da un'altrettanto mitica età dell'oro. Perciò l'Arca può trasformarsi, nel progetto elaborato per la XVII Triennale di Milano, nella casa del collezionista, senza che questa possa costituire una contraddizione. Nel collezionista infatti desiderio e paura di dimenticare convivono, più vaghi e indistinti si fanno i riferimenti al mondo reale, maggiormente si esaspera l'ansia e la volontà di custodire, attraverso un oggetto, la memoria del mondo. Fra gli eccessi degli eleganti paralumi, delle intriganti vetrinette e delle comode poltroncine, anch'essi oggetti da collezione, dell'Apollodoro, ciò che nasce come una serie di domande che non chiedono, né aspettano risposte, ogni ansia sembra trovare quiete, né più l'acquarello può soccorrere il pensiero e la conoscenza. La tecnica sapiente di M. Scolari infatti riesce a rendere corposo e tagliente l'acquarello, così che raramente egli deve affidarsi all'olio, come il «Caspar David Friedrich cerca il Reisenberg» del 1979 o le «Paesina», due opere ad olio su pietra Paesina, del 1985. L'acquarello infatti sembra assecondare il pensiero nei momenti di tenerezza, in cui la memoria ci seduce e ci attira nelle sue trappole, sia nei momenti di lotta quando è necessaria la decisione violenta, o nell'amara ironia della «Piazza malata» del 1971, abitata da figure da incubo, in un paesaggio deserto nel quale, come una malattia, emergono le note stridenti di colore dei sassi. Allora la bellezza costringe alla sosta, con la sua grazia seducente, per rivelarsi maschera a coprire profonde ferite e lacerazioni, della terra, dell'uomo, della storia, che attraverso il mito ricopre insondabili ferite, che vive di città fantasma. «La città segreta» è allora solo il complesso di segni attraverso i quali una città ferisce e piaga la terra, già trasformata in deserto di sabbia, senza più vegetazione. La natura è l'altro da cui liberarsi, ciò che deve essere «obliato», dimenticato, distrutto, l'invisibile nemico contro cui si elaborano artifici fino a che la terra stessa non sia ridotta ad artificio, a produzione umana, a segno dell'uomo.

Francesco Moschini