

L'architettura della realtà e la realtà dell'architettura

Quando nel '73 Arduino Cantafora illustrava il tema rossiano della « Città Analoga » in un trittico esposto alla XV Triennale di Milano, quasi a visualizzare in una sorta di appendice visiva quel « crediamo che l'insieme di queste opere possa conformare, sia pure attraverso la tecnica del collage, un solo grande progetto; un progetto che non rifiuta le contraddizioni della cultura architettonica di oggi, scegliendo però all'interno di essa tra quelle più propositive », sembrava d'un tratto che egli avesse negato la sua più autentica formazione « realista » che dal '68 in poi lo aveva visto impegnato in una serie di riletture caravaggesche. Alcune di queste copie che Cantafora ancora conserva con l'affetto e la distanza dovute ad un'esperienza proiettata ormai in un tempo ancora più remoto di quanto lo sia in realtà, testimoniano la particolarità dell'interpretazione di quel realismo seicentesco. Allora, nella « Città Analoga », Cantafora cercava di dare un ordine ai fatti più significativi della storia dell'architettura, con la tecnica formalistica del montaggio di elementi diversi sulla scia di quella prefigurazione ideale del Canaletto in cui diverse citazioni di architetture palladiane realizzate o tramandateci solo allo stato di progetto, alludevano ad una possibile Venezia « altre ». Eppure, nonostante la successiva rielaborazione di quell'opera, eseguita da Cantafora con la tecnica dell'incisione all'acquaforte, abbandonando i più accesi toni da Neue Sächlichkeit tesi sul filo di una lucidità e di una freddezza descrittiva appena incrinata da evocate atmosfere domestiche, apparisse quasi più levigata, dall'esercizio dell'aver molto guardato, da quella vista cioè che Cantafora ritiene « sia in grado di levigare le superfici, di renderle lisce e perfette », sino a raggiungere una astrazione da veduta di città ideale che richiamava le tavole di Urbino, Baltimora e Berlino, uscite dalla cerchia urbinata nel tardo quattrocento, tuttavia assumeva una particolare corposità di immagine. Cantafora allora lontano da qualsiasi intento di ricondurre ad una essenziale e misurabile geometria i diversi oggetti architettonici che componevano l'intera città, senza rapporti armonici tra le parti che potevano soltanto urtare tra loro senza alcuna possibilità di continuità tra il singolo oggetto e lo spazio che lo accoglieva. Ma era proprio nella densità di quella veduta che prendevano corpo, collocandosi sullo stesso piano, le memorie di architetture a lui familiari e rivissute quasi miticamente come la piramide Cestia che tante volte tornerà nei suoi brevi ma straordinari scritti *domestici* tesi a costruire complessivamente una serie di *storie disordinate* tra l'autobiografico ed il fantastico. Le architetture che avevano segnato le tappe più significative dell'architettura moderna, dalla casa sulla Michaelerplatz di Loos alle ossessive scansioni di Hilberseimer dove la monotonia, parafrasando Schmidt, « non era una questione estetica ma una questione sociale » erano collocate in una

città fatta di pezzi e parti autonome, secondo la teoria rossiana e le citazioni potevano così andare dall'Antonelli a Behrens sulla linea di una costruttività ancora di tipo romantico, o dal Piermarini ad Asplund, alla ricerca di una classicità più dimessa e meno aulica. Ma sia le citazioni, sia i più recenti progetti rossiani inseriti, sia i grandi frammenti della storia, da quella più lontana della classicità romana a quella più recente del lavoro umano, subivano una sorta di revisione critica certo non dovuta né alla tecnica di rappresentazione né a quella del montaggio, né tanto meno allo stravolgimento dei rapporti proporzionali tra i singoli elementi, quanto piuttosto alla forzata condizione di architettura da interno cui le singole parti erano ricondotte. La parte centrale dell'opera, schiacciata tra l'incombenza della fontana di Segrate ripresa a volo di uccello e l'appiattimento dell'intera fuga prospettica da donatelliano bassorilievo schiacciato, dovuto all'illuministica torre sul fondo, rovesciava l'assunto palladiano della strada centrale della scena del teatro Olimpico di Vicenza, dopo averla assunta come punto di riferimento, in un interno mostrato contemporaneamente nella sua totalità, senza le ambiguità del corridoio vasariano degli Uffizi, senza possibili continuità con una diversa natura immaginata al di là del diaframma che faceva da sfondo. Ed è questa voluta lontananza dall'*en plein air* attuata proprio in una spazialità pur così aperta, questa inaccessibilità al luogo che le scheletriche architetture vuote, in una sorta di ricostruzione da città del cinema sembrano accentuare, che farà da filo conduttore di tutto il lavoro successivo di Cantafora. Oggetti domestici di una colossale natura morta, questi infrequentabili elementi, giacevano sul piano di posa senza però mai alludere ad un'accomodante rapporto armonico, o ad una rassicurante abitabilità del luogo: fra loro, non c'era posto per nessuno, tra loro poteva abitare solo lo sguardo in un voyeuristico rapporto tra chi si dà senza sospettare di essere guardato da occhi indiscreti e chi guarda una totalità che si dà sorprendentemente senza inibizioni ed è costretto, per timidezza, a sbriciare di nascosto. Non c'è continuità alcuna allora tra i due mondi, quello rappresentato e quello di chi osserva, pure essendo il mondo rappresentato così strettamente legato a quello dell'osservatore, costituendone anzi gli aspetti più ovvii, più abituali ma più rimossi pur nella loro quotidianità. Ed è in questa *de-cisione*, in questa separazione mantenuta sul tenue filo di una intrigante continuità che ci vorrebbe mantenere aggrappati a tutto quel *déjà vu* rappresentato, che il lavoro di Cantafora va svolgendosi. Ed è proprio quella lontana teatralizzazione ad aprire tutto un filone di ricerca nella più attenta cultura architettonica. Se Cantafora privilegerà i fondali nel loro farsi tavola imbandita di emblematiche comparse architettoniche senza l'indifferenza degli elementi sopravvissuti come oggetti d'affezione cui perverrà Rossi, o privilegerà le

vuote sale per pirandelliane rappresentazioni in cui non vi sono più nemmeno personaggi in cerca del loro autore, ormai rintanati, dopo il loro frenetico andirivieni, chissà dove, in cui pare coniugarsi l'angoscia dettata dallo squalore di una sala di aspetto di una qualsiasi stazione ferroviaria con l'ambigua sospensione di un'attesa carica di ammiccanti promesse in un luogo in cui ci si vergogna d'incrociarsi con gli sguardi, è solo perché la sala teatrale è vista come il luogo per eccellenza di una esistenza a fatica trascinata, ripetuta sempre simile a se stessa, pur nei suoi aspetti multiformi, in cui la finzione è presentata come tale e la differenza fra la maschera ed il volto è esasperata sino ad assumere valenze incrociate. Ed è altresì il luogo di una malattia appena percepibile che è quella di una umanità che nel rispecchiamento tenta di esorcizzare, dopo averlo conosciuto, il male, il negativo. E mentre altri tenderanno alla formulazione di totalizzanti teatri anatomici, scientifici o « del Mondo », nel tentativo di sperimentare concretamente un'architettura possibile come giusta conclusione di una teorizzazione che, almeno nell'effimero, possa trovare il suo banco di prova, Cantafora continuerà anche con il suo pur definito *Piccolo Teatro per Spettacoli di Varietà*, a realizzare i suoi più intimi teatri dell'anima, paghi soltanto della lor immagine già formalmente compiuta e già corrosi dal tarlo di un'esistenza invecchiata. La malattia allora, come la socialità di sapore filantropico diventano temi che senza essere mai trattati direttamente da Cantafora, sembrano tuttavia permeare tutto il suo lavoro che, dunque non a caso, proprio in certo realismo ottocentesco come quello di Gioacchino Toma o nel verismo di Angelo Morbelli trova i propri punti di riferimento. Senza alcun populismo Cantafora pare rievocare il sommesso intimismo del Toma, pittore d'interno anche nei più tardi paesaggi, in quella ricerca di gamme cromatiche semplificate e castigate, mutuandone la stessa incisività da pittore di *predelle* di purezza quattrocentesca, in cui pare risolversi la sua muta e incolore pittura, così come pare richiamare l'ampia spazialità, troppo vuota, anche se gremita di diseredati, del Morbelli, senza peraltro scivolamenti in toni umanitari e senza ricorsi ad una resa di quei valori atmosferici di eredità impressionistica. Ma l'ipericonismo di Cantafora non può certo essere esclusivamente circoscritto, nei suoi riferimenti, al realismo ottocentesco. Direi anzi che tutto il suo lavoro ha come minimo comune denominatore la scelta del reale come campo di indagini. A cominciare proprio da quelle sue *prime copie caravaggesche* che, senza farsi patetica emulazione nella ricerca disperata di quella « luce che nasceva dalle tenebre », rappresentavano un paziente lavoro di ricostruzione oggettiva, nell'ansia di comprenderne il loro processo di costituzione d'immagine, in una sorta di raggelante autopsia più vicina alle fredde pur nella loro veste smagliante, derivazioni dello Schedoni che alle diverse elaborazioni dei più ortodossi caravaggeschi. Ed è con la stessa analiticità che Cantafora si dedicherà a pazienti lavori come quello della modellistica, inteso come altro e certo non marginale lavoro, o ad altre esperienze dove l'estrema precisione ed una smisurata disponibilità e pazienza fanno da supporto ad una prassi che vede nel pur minimo scarto dei risultati volta a volta raggiunti una garanzia del proprio fondamento. E sono proprio questi tempi lunghi, queste sospensioni che non sono solo dell'atmosfera, ma dell'intero ciclo vitale a scandire e a definire le tappe del suo lavoro, e ad essere allo stesso modo registrati nella liquida pittura delle sue tavole. Eccolo allora negare, ricorrendo agli strumenti più tradizionali del fare pittura, tutti i nuovi valori che l'arte moderna, dall'impressionismo in poi, ma soprattutto attraverso le avanguardie storiche, ha tentato di creare. Non è un caso dunque che egli sia ricorso proprio al realismo come scelta di campo, a quel realismo che a partire dalla cultura figurativa del seicento è stato associato ad un modello di arte laica e popolare, conservando una simile connotazione, attraverso il realismo ottocentesco, sino a quello espressionista degli anni '20, contestativo e corrosivo dei miti della cultura del tempo e a quello definito come *nouveau réalisme* degli anni '60. Ma riferendosi alla contemporaneità all'interno di questo grande filone appena indicato, Cantafora sceglie anziché il versante più direttamente coinvolgente e così esasperato nella denuncia sociale, su una vena di nostalgico espressionismo, di Ben Shahn, quel-

lo più essenziale, costruito solo per grandi vuoti, con una luce che spiazzava uomini e cose, ridotti entrambi al minimo essenziale in una agghiacciante solitudine, di Edward Hopper, con il suo mondo di provincia lontano nel tempo e nello spazio e così banale, e quello lirico, enigmatico ed intimista di Alex Colville, pur senza la sua venatura surreale.

E' l'atteggiamento di fronte all'orrore del reale che porta allora Cantafora a sospendere ogni cosa sul filo di un'attesa carica di aspettative. Certo senza speranze catartiche, ma pronto ad accettare come condizione ineliminabile l'indifferenza del reale, su una linea di leopardiana rassegnazione più vicina alla « Ginestra » che al pessimismo cosmico di maniera, ma pur sempre pronto a ricercare nonostante tutto, un luogo, un oggetto che se certo non renderanno piacevole la frequentazione od un possibile *abitare poeticamente* protrarranno tuttavia la memoria di una primitiva condizione di felicità come sembrano suggerire quegli emblematici oggetti architettonici racchiusi su sé stessi come torri d'avorio, quelle invalicabili « siepi », vere e proprie barriere di edifici, che non permettono neppure di guardare oltre, quegli inospitali interni fatti per gli uomini ma ad essi preclusi, quelle porte che suggeriscono ambigue comunicazioni, quei ballatoi che girano inutilmente nelle corti degli edifici senza affacciarsi su nulla, quei gradini che nessun passo potrà mai salire, quelle vetrate infine che tratterranno sempre la luce. Sarà allora il fantastico peregrinare attraverso luoghi e cose appena intraviste a rianimare quel regno abbandonato ed a rendere ancora possibile, se non altro, una finzione di vita come pare suggerire la « Casa del Sole Nascoste ».

Francesco Moschini