

# Paesaggi laconici e architetture oblique di Massimo Scolari

Alberto Sdegno

«Paesaggi liberati dai pregiudizi della vista umana» [Moneo 1987, p. 5]: così José Rafael Moneo commenta le opere nel catalogo della mostra *Hypnos*, tenutasi nel novembre 1986 presso la Harvard University e dedicata al lavoro di Massimo Scolari. All'interno dell'esposizione è presente anche il quadro *Porta per città di mare*, realizzato qualche anno prima – nel 1979, esattamente quarant'anni fa – e descritto da Scolari, nello stesso volume, nella sua trasformazione da paesaggio dipinto ad architettura fisica in occasione della I Biennale di Architettura di Venezia [Scolari 1987, pp. 54-57]. Se l'opera sarà particolarmente significativa nell'attività dell'autore – considerando le valutazioni da parte di critici autorevoli – la stessa Biennale avrà un notevole rilievo nel dibattito culturale, come il recente volume di Léa-Catherine Szazka sta a testimoniare [Szazka 2016]. L'evento nella città lagunare, infatti, avvierà

un'attenzione nuova sull'architettura a scala sovranazionale, anche perché spazi singolari – come quello delle Corderie dell'Arsenale – verranno adibiti per la prima volta ad ambienti di esposizione. Proprio in quest'area dall'estensione longitudinale – nata per produrre i cordami delle imbarcazioni veneziane – saranno invitati a partecipare venti architetti noti a livello internazionale, per progettare i fronti urbani di una ipotetica “Strada Novissima” [1]: di questi, Massimo Scolari risulta essere l'unico che ha deciso di non esercitare la professione, avendo scelto di affrontare le problematiche dell'architettura esclusivamente con gli strumenti della rappresentazione. Ma la trasmutazione della *Porta* alla quale si è accennato sopra, da quadro a installazione scenica, non sarà un episodio isolato nella sua opera. Spesso, infatti, nell'attività di pittore, Scolari ha deciso di esondare dai confini

Articolo a invito a commento dell'immagine di Massimo Scolari, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

delle due dimensioni dell'immaginario, per proporre una traduzione stereometrica dell'impianto figurativo. Così è avvenuto, appunto, per questo lavoro, assieme ad altri oggetti fondativi ai quali ha rivolto la propria attenzione: si pensi all'*Arca*, che troviamo spesso figurata nei suoi acquerelli e che nel 1986 è approdata materialmente – con un sottile e acuto gioco di scala – alla XVII Triennale di Milano a descrivere *La stanza del collezionista* [Scolari 1986]; ma anche per la figura dell'*Aliante*, che volteggia in molti cieli dipinti, costruito in legno lamellare per la V Biennale di Architettura [Scolari 1991] e ora stabilmente collocato sopra la sede veneziana dell'Università Iuav di Venezia; e ancora per la *Turris Babel* che è stata realizzata, in forma decomposta, per la IX Biennale veneziana di Architettura [Scolari 2004].

Proprio nella *Porta*, comunque, saranno rintracciabili alcune modalità operative ricorrenti nella sua attività: il dipinto ad olio, infatti, presenta un portale di mattoni ancorato ad un paesaggio naturale, posto su di varco marino, da cui traspare un interno in cui si intravede una piccola facciata conficcata in un rilievo montuoso. Alle onde marine fa da contraltare un cielo minaccioso su cui si stagliano due ali, che popolano di frequente le sue opere. Si ha di fronte, cioè, un'architettura sintetica, essenziale, "laconica", per usare un termine che spesso si ritrova nei titoli dei suoi lavori. In questo caso la rappresentazione piana si fa modello, un po' come è avvenuto per la linea d'ombra della donna amata – descritta da Plinio a suggerire l'origine del disegno [Plinio Secondo 1988, p. 473] – che si trasforma in calco di creta grazie alle abili mani del vasaio Butade Sicionio.

Ma questo dipinto, apparentemente equilibrato, in realtà accoglie un conflitto iconografico, generato dall'uso di due metodi di figurazione dissimili. Come evidenziato da Manfredo Tafuri, infatti, «l'uso di due sistemi di rappresentazione – prospettico per il paesaggio, assonometrico per la figura architettonica – rende problematica la visione dell'isola montagnosa sullo sfondo. Il dischiudersi della diga allude infatti a un centro prospettico materializzato dalla casetta posta ai piedi del monte; ma quel dischiudersi è ingannevole: non appartiene al paesaggio, già in sé "troppo costruito", bensì a uno spazio proiettivo, le cui leggi segrete sono note solo alla V come sempre immobile nel cielo» [Tafuri 1980, p. 14]. L'occhio allenato si aspetta di assistere alla convergenza delle linee architettoniche del portale, che invece procedono in *paralleli modo*, verso quel centro di proiezione improprio che governa tutti i disegni assonometrici.

Paesaggio prospettico *versus* architettura obliqua: un imperativo che ritroviamo in molti suoi lavori. L'ulteriore momento di smarrimento si manifesta proprio nella volontà di portare a termine questo doppio registro comunicativo presente nel quadro. L'architettura, infatti, presentata in proiezione obliqua cavaliere, diventerà assonometria solida nell'installazione alle Corderie, sapientemente descritta nei disegni costruttivi del modello in scala 1:1 lì messo in opera. Una assonometria fisica, materiale, tangibile, che può essere percepita attraverso la visione prospettica dell'occhio del visitatore, facendo convergere nel centro di proiezione proprio, ancorato sull'orizzonte e rigorosamente individuato grazie ai metodi della geometria descrittiva, le linee parallele che nella figurazione pittorica restano disgiunte. Oltre ai disegni tecnici forniti agli esecutori dell'opera all'Arsenale di Venezia, e sintetizzati in un acquerello oggi negli archivi parigini del Centre Pompidou, pochi schizzi rimangono a documentare questo transito dalla pittura all'architettura. Uno di questi – finora inedito [2] – lo abbiamo proposto di fianco al noto quadro ad olio. Un dettaglio dello stesso – nella logica di questa rivista – lo proponiamo in copertina, a sottolineare la centralità del disegno e la necessaria analisi cui vengono sottoposti i materiali pubblicati come osservati attraverso una lente d'ingrandimento. Tale disegno preparatorio mostra figure umane – raramente presenti nelle opere di Scolari – che dimensionano lo spazio che accoglierà i visitatori. Quote e numeri riducono in misura la scena e nello spazio verticale al centro, su fondo nero, si riconosce un rettangolo su cui campeggia la piccola "V" di cui parlava Tafuri. Come svela Scolari a chi non ha avuto la possibilità di percorrere questa strada, quel rettangolo richiama il dipinto originale da cui è generata l'installazione, dove la "V" è il segno delle ali nel quadro: «In questa opera – commenta l'autore – ho voluto costruire le distorsioni parallele dell'assonometria, esattamente come si fa per le deformazioni convergenti della "prospettiva teatrale". Per togliere ogni ambiguità progettuale ho collocato, subito dopo l'entrata, il quadro "Porta per città di mare" (1979): in modo che *entrando nella rappresentazione* non si potesse trovare altro se non una rappresentazione» [Scolari 1987, p. 54].

Ma non è un caso che il disegno assonometrico governi molti suoi lavori figurativi. Di frequente, nei suoi approfondimenti teorici, Scolari ha dichiarato l'interesse per questo metodo di rappresentazione: basti pensare al te-

sto *Elementi per una storia dell'axonometria* [Scolari 1984] pubblicato sul numero 500 di *Casabella*, ora riproposto nel volume *Il disegno obliquo* [Scolari 2005, pp. 23-43] che raccoglie molte delle sue ricerche proprio su questo argomento, tra le quali *La prospettiva soldatesca* [Scolari 2005, pp. 259-283] e *Disegnare in "paralleli modo"* [Scolari 2005, pp. 285-293].

Accoppiare assonometria e prospettiva nello stesso contesto figurativo non può che dirottare l'osservatore da una visione consueta ad una rappresentazione enigmatica. Spesso chi osserva un suo quadro o acquerello, infatti, è portato continuamente ad avvicinarsi e allontanarsi dall'opera in questione: per comprendere ad un tempo la precisione del segno e il messaggio riposto nel registro comunicativo, ma anche per capire la sottile – sovente abilmente celata – alterazione visiva cui l'occhio va incontro. Vicino e lontano, quindi. Con un comportamento simile a quello esercitato dalle due note figure descritte

da Walter Benjamin del chirurgo e del mago che, a loro modo, curano in maniera diversa il malato: toccando l'interno dei suoi organi o imponendo le mani a distanza [Benjamin 1966, p. 38] [3].

È non si può non condividere quanto scriveva Mario Gandelsonas in merito ai *paesaggi teorici* di Scolari, nei quali rilevava «una sofisticata "confusione di regole": le regole naturali vengono applicate al paesaggio geometrico o architettonico; le regole architettoniche sono applicate ai paesaggi naturali o geometrici» [Gandelsonas 1976, p. 60]. L'osservatore, pertanto, è condotto verso una sorta di spaesamento, per cui, forse, viene invitato a smarrirsi nell'opera piuttosto che a ritrovarsi. Potrebbe pertanto valere il suggerimento di Benjamin, scritto in ricordo della sua *infanzia berlinese*: «Non sapersi orientare in una città non significa molto. Ci vuole invece una certa pratica per smarrirsi in essa come ci si smarrisce in una foresta» [Benjamin 2007, p. 103].

## Note

[1] Il titolo "Strada Novissima" è stato assegnato dagli organizzatori. Le ricostruzioni delle singole facciate sono state realizzate da Cinecittà S.p.A., con la collaborazione di altre ditte [Cellini et al. 1980, p. 5].

[2] Ringrazio Massimo Scolari per avere gentilmente fornito il disegno.

[3] Il riferimento è tratto dal saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Per una rilettura dello stesso si veda: Sdegno 2018, e i riferimenti bibliografici citati.

## Autore

Alberto Sdegno, Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Udine, alberto.sdegno@uniud.it

## Riferimenti bibliografici

Benjamin, W. (1966). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.

Benjamin, W. (2007). *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*. Brani scelti. In Id. *Immagini di città*, pp. 103-123. Torino: Einaudi.

Cellini, F. et al. (a cura di). (1980). *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*. Venezia: Edizioni La Biennale di Venezia.

Gandelsonas, M. (1976). Massimo Scolari. *Paesaggi teorici*. In *Lotus international*, n. 11, pp. 57-63.

Marzari, G. (a cura di). (2007). *Massimo Scolari*. Milano: Skira.

Moneo, J.R. (1987). Prefazione. In M. Scolari. *Hypnos*, pp. 2-7. Cambridge, Mass.: Harvard University.

Plinio Secondo, G. (1988). *Storia naturale. V. Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*. Torino: Einaudi.

Scolari, M. (1984). *Elementi per una storia dell'axonometria*. In *Casabella*, n. 500, pp. 42-49.

Scolari, M. (1986). *La stanza del collezionista*. In G. Teyssot (a cura di). *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, pp. 20-21. Milano: Electa. Catalogo della XVII Triennale di Milano. Vol. *Progetti*.

Scolari, M. (1987). *Hypnos*. Cambridge, Mass.: Harvard University.

Scolari, M. (1991). *L'ingresso alle Corderie dell'Arsenale*. In AAVV. *Quinta Mostra Internazionale di Architettura*, pp. 40-45. Milano: Electa - La Biennale di Venezia.

Scolari, M. (2004), *Turris Babel*. Installazione per la 9. Mostra Internazionale di Architettura. In N. Baltzer; K.W. Forster (a cura di). *Metamorph. 9. Mostra Internazionale di Architettura. Traiettorie*, pp. 30-31. Venezia: Marsilio.

Scolari, M. (2005). *Il disegno obliquo. Una storia dell'antiprospectiva*. Venezia: Marsilio.

Sdegno, A. (2018). L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica di Walter Benjamin. In *diségno*, n. 2, pp. 161-168. DOI: <https://doi.org/10.26375/disegno.2.2018.17>

[org/10.26375/disegno.2.2018.17](https://doi.org/10.26375/disegno.2.2018.17)

Szacka, L.-C. (2016). *Exhibiting the Postmodern. The 1980 Venice Architecture Biennale*. Venezia: Marsilio.

Tafuri, M. (1980). The Watercolors of Massimo Scolari. In M. Scolari. *Architecture between Memory and Hope*, pp. 2-15. New York: The Institute for Architecture and Urban Studies -MIT Press. [Traduzione italiana in: Marzari 2007, pp. 265-283].