disegno progetto architettura

Marcello Séstito

colloquio con Francesco Moschini

Caro Francesco, mi piacerebbe che tu facessi un po' il punto della situazione sulla galleria AAM che festeggia i suoi dieci anni di attività. Attività densa di aperture verso un'idea di progetto non più serrato entro i ristretti ambiti disciplinari, ma rivolto a confronti a faccia a faccia con altre discipline che pure si guardano a distanza senza per questo dichiararlo apertamente.

Uno dei primi motivi che mi hanno spinto a costruire la AAM come struttura era la latitanza delle strutture pubbliche, intendo dire musei e gallerie pubbliche ad amministrazione statale, che non avevano mai fatto mostre di disegni di architettura se si eccettua quelle centrate sugli anni settanta. Mostre che erano anche sbagliate e fuori posto proprio perché durante gli anni settanta imperava il ritorno al disegno come entità autonoma, come capacità di strutturarsi disciplinarmente senza legami con i problemi della committenza, di modo tale che il disegno usciva dal suo grigiore di puro strumento di trasmissione del sapere per diventare un momento di riflessione, un momento teorico portante della disciplina stessa.

A parte questa latitanza pubblica, quello che passava sul mercato erano le solite mostre *prêt-à-porter* dell'Inarc, tutte preconfezionate e già predisposte, che giravano un po' come le ballerine negli spogliarelli di provincia, per cui mi interessava invece un discorso di cultura del progetto, che fosse come una elaborazione teorica a monte di quanto doveva essere proposto all'attenzione del pubblico. Altra cosa, il tentativo di unire pubblici differenziati di modo che questo sguardo laterale, obliquo, tra architettura e arte visiva, tra cinema e teatro, prendesse più corpo rispetto al poco che era stato fatto fino ad allora.

Non è un caso, quindi, che la AAM apra alla fine degli anni settanta, esattamente nel gennaio 78, con una mostra di Edoardo Persico curata da Maurizio di Puolo che negli anni trenta per primo si fece carico di questo problema. Lui era il critico suggeritore, cioè colui che suggeriva i programmi della galleria Il Milione di Ghiringhelli ed è attraverso questo strumento che inizia il processo osmotico, non in nome di una generica interdisciplinarità, ma nel tentativo di creare delle attenzioni reciproche, degli sguardi differenziati su discipline che restano pur sempre nella loro autonomia, ma che hanno la possibilità di trasbordare oltre i propri limiti fisici e di arricchirsi attraverso il confronto con ciò che sta al di fuori di se stesse.

Ecco, questi sono i motivi di fondo. Tieni presente anche che fin dall'inizio la AAM si è chiaramente posta al di fuori della logica delle gallerie che stavano nascendo allora, intendo alludere alla galleria Leo Castelli a New York, Antonia Jannone a Milano e Apora che si è aperta successivamente a Berlino, Axa a Madrid, Aedes sempre a Berlino, Max Protetch a New York; gallerie diverse nel senso che hanno sempre fatto un discorso di progetto come disegno da esposizione, come quadro da esposizione, mentre io non ho mai avuto nessun interesse per i mobilieri brianzoli, mi interessa invece la cultura del progetto. Perciò ho lavorato su un personaggio, mettendo in luce nodi problematici che ritengo importanti all'interno della ricerca; non ritorno più su uno stesso personaggio, perché non ho mai fatto un discorso di superstar dell'architettura, ma ho sempre fatto un lavoro criptico più maieutico, nel tentativo di estrarre i valori che stanno dietro alle cose; ecco perché ho esposto anche personaggi come Scolari, Rossi, ecc. Ma li ho sempre condizionati a discorsi molto particolari del loro lavoro, a sviscerare temi, nodi problematici, aree poco studiate. Quando ho esposto Burri, che non c'entra con l'architettura ma con le arti visive, ho presentato il suo lavoro, qui in galleria, perché volevo metterlo in rapporto a certi spazi studiati apposta: i cantieri navali della Giudecca, Orsanmichele a Firenze, l'essiccatoio del tabacco, il Chiostro di San Francesco... Ho portato in galleria i plastici, i modelli di questi spazi e tutti gli studi, i bozzetti originali. Non avevo il problema di esporre Burri, il grosso nome, volevo poter presentare le miserie e le grandezze della cultura artistica, architettonica, teatrale, nel tentativo di leggere dietro l'ufficialità, dietro le righe, i veri nodi problematici, come ti dicevo prima.

Ricordo, anche perché fanno parte di una fase della mia formazione, i famosi duetti fra architetti e artisti; ho assistito a numerose inaugurazioni di queste scese in campo.

I duetti davano l'idea che tutte le mostre ospitate alla AAM venivano ospitate all'interno di alcune sezioni. Noi peschiamo ogni anno in alcune sezioni, per esempio il duetto-confronto fra un architetto e un artista che abbiano affinità metodologiche e linguistiche. Ho fatto Dardi con Paolini, Enzo Cucchi con Dario Passi, Sottsas con Boetti, Mendini con Ontani, Unicini con Purini.

Quello che mi preme sapere ora è se a distanza di dieci anni, dalle iniziative promosse si possono rileggere dei risultati, se cioè questi scambi di battute fra artisti e architetti hanno dato frutti tangibili, materiali, o se invece, come credo, al di là del pur interessante contributo interdisciplinare, rimangono ossi di seppia, alberi i cui frutti forse andranno raccolti in un futuro più distante. Qual è il bilancio di queste probabili similitudini?

Se dovessi fare un calcolo, abbiamo un bilancio amarissimo; posso confermarti che quando ci sono le mostre *i duetti*, gli artisti guardano il lavoro degli artisti, gli architetti guardano ancora e purtroppo il lavoro degli architetti.
È chiaro che c'è anche una cultura a rizoma, una cultura sotterranea che traspare nonostante la caparbietà di mantenere differenziazioni disciplinari. Perché, poi, è chiaro che il lavoro tra Paolini e Dardi non l'ho istituito io: ho voluto mettere assieme per forza due cose diverse tra di loro, perché c'erano momenti di riflessione interna forse non chiari nemmeno ai due autori. Credo che Enzo Cucchi e Dario Passi non si conoscessero nemmeno, so di aver presentato Purini ad Unicini. Quindi è un lavoro nato da stimoli, rileggendo interstizialmente dall'interno il lavoro di questi personaggi. Che i risultati siano incoraggianti posso escluderlo, perché a distanza di dieci anni ho solo voglia di chiudere la mia esperienza, di celebrarmi con una serie di iniziative che se vuoi ti posso anche raccontare; ma in realtà forse non varrebbe la pena di far nulla, perché la cultura che passa è quella della normalizzazione, quella del già dato, dello scontato, del reso massificato e accettabile, digeribile. La mia attività, invece, è una provocazione ininterrota, che ti spiazza in continuazione: da una mostra di archivio con disegni di Giulio Magni o di Quadrio Pirani, architetti disconosciuti quasi a tutti se non ai cultori e ai filologi che hanno tempo da perdere, ad una mostra all'interno del campo grafico, o a una mostra di fotografie; ricordo quelle di Basilico o di Bassaglia, o di Cardina, o, l'ultima che ho fatta, di Francesco Perego per il quale ho curato un libro per Laterza. Ricordati anche che l'attività espositiva è sempre stata legata ad un'attività editoriale che non aveva lo scopo di fungere da cassa di risonanza, ma era l'occasione per uscire allo scoperto con testi e con materiali da offrire al pubblico; infatti, generalmente le mostre di arti visive sono accompagnate da piccolissimi cataloghi da dare in omaggio, ma le grandi mostre, grazie ai rapporti che ho con diversi editori, sono corredate da importanti cataloghi: ti ricorderai certamente quelli di Rossi, di Scolari, di Cantafora, di Portoghesi, di Giorgio Grassi. Nomi che adesso sono ormai sulla scena internazionale; ma ti assicuro che era difficile nell'80 far venire a Roma una mostra di Gianugo Polesello o nell'81 una mostra di Giorgio Grassi; quello che adesso sembra un discorso scontato o da superstar, negli anni passati è stato invece un discorso molto faticoso, molto duro e non so se ne valesse poi la pena.
Valeva la pena rispetto alle mie esigenze di costruirmi un mosaico a cui ho messo quasi tutte le tessere che volevo, però per pura soddisfazione privata e personale. Del resto sono arrivato alla convinzione che bisogna fare cose sempre più ristrette, sempre più privatizzate, sempre più concentrate; bisogna far vedere il meno possibile e fare le cose che ormai sto facendo per quei pochi amici che possono capirne il senso e il valore, altrimenti svilisci tutto quanto.

Uno dei temi che mi piacerebbe discutere con te e che è anche il tema di fondo, l'asse portante di questo numero di D'Ars, è il rapporto esistente o no tra disegno-progetto d'architettura e probabile mercato. Come sai, il disegno d'architettura, al di là del suo valore implicito, non riesce a raggiungere quotazioni di mercato adeguate. Vorrei inoltre che tu intendessi queste osservazioni non come una sorta di favoreggiamento o preoccupazione, quanto piuttosto come il tentativo di individuare delle falle o delle manchevolezze che impediscono agli architetti e ai loro progetti di poter essere meglio apprezzati. Per esempio, il disegno La maison Domino *di Le Corbusier nel suo valore programmatico può essere benissimo paragonato alle* Daimoselle d'Avignon *di un Picasso, eppure il primo come nella numismatica ha il valore di una banconota ed il secondo quello di una moneta sonante.*

Innanzi tutto è sempre molto difficile far capire il lavoro poetico che c'è dietro un'esperienza su cui la gente non è abituata a riflettere. Si è incominciato ad esporre il disegno di architettura soltanto da pochi anni, e tieni presente che quel minimo di conoscenza che poteva avere la gente riguardava il disegno freddo, di cantiere, che doveva trasmettere dei dati di pura informazione ad uso del capomastro per la costruzione. Quindi si usciva da anni di orrore, dal punto di vista del disegno. Quando si è cominciato ad acquisire consapevolezza del valore del disegno di architettura, esso è diventato meno accattivante e più autoriflessivo, cioè ci si è interrogati anche sul modo di costruirlo e di proporlo. Per cui c'è anche crescita all'interno del disegno, ma con grande ritardo, e perciò la gente è arrivata molto tardi a capire ed apprezzare le qualità del disegno.
Sul piano pratico, c'è anche il fatto che questi disegni non sono mai entrati, se non in scarsissimi casi, in un circuito di mercato. Anche se sono la persona meno adatta a parlarne perché, ti ripeto, ho fatto sempre un discorso di cultura del progetto e non di vendita di disegni in quanto ritengo che il vendere sia un fatto negativo perché disperde collezioni e patrimoni che vanno visti nella loro integrità e nella loro totalità, a parte questo, però, posso esprimere l'idea che ci sia una scarsa professionalità nel proporsi come artisti da parte degli architetti, ad eccezione di due o tre, e posso farti anche i nomi: Arduino Cantafora, Massimo Scolari, e lo stesso Aldo Rossi. Non esiste nemmeno l'abitudine di costruirsi un proprio mercato; esistono architetti che nella foga corrente delle mostre chiedono delle cifre pazzesche per un loro disegno, ma non sanno che per costruirsi un mercato bisogna cominciare prima di tutto a piazzare le proprie opere nei punti giusti.

Un conto è che i tuoi disegni li abbia la Brion, ma che li abbia Arturo Piccaglioni, personaggio inesistente, è un altro conto.
Si tratta di come costruisci tu la tua idea di mercato - sto dando dei suggerimenti al nemico. Ma è del tutto inutile pretendere cinque milioni per un disegno se non hai alle spalle una struttura di supporto, non un mercante, ma una strategia, una tua costruzione che ti avvalora ed in cui sia riscontrabile che tu vali effettivamente cinque milioni. D'accordo, è un gioco orrendo, però è un gioco vero.

Che paralleli si possono fare tra le varie attività di mercato messe in atto in Europa e anche in America, e come ci si sta muovendo rispetto all'acquisizione di disegni e opere da parte delle gallerie private o statali?

Innanzitutto, ed è incredibile, l'attività internazionale dei musei è ormai indirizzata, anche lì con grandi ritardi, all'acquisizione di interi patrimoni di intere collezioni di architettura. Pensa a Lambert in Canada, a Klotz e al museo di architettura di Francoforte; qui da noi c'è stato solo un vago tentativo da parte del Csac di Parma diretto da Quintavalle, tentativo che peraltro si è risolto in una sconnessa operazione di ripulisti dei vari studi di architettura creando delle inutili dispersioni, perché ci sono dei piccoli archivi che già possono configurarsi come possibili archivi del disegno di architettura. Pensa all'Accademia di San Luca, all'archivio del disegno di Ca' Pesaro a Venezia o all'archivio

della Triennale di Milano. Ebbene, Quintavalle non ha fatto altro che racimolare, persuadendo gli eredi che i disegni all'Accademia di San Luca non se li "filava" nessuno mentre al Csac, in questo grande contenitore che è il centro delle arti visive di Parma in cui sono raccolti i lavori sia di artisti che di architetti e designer, potevano trovare una loro collocazione, non si capisce perché, più stabile.

Molto meglio allora, per avvalorare la tua osservazione, che anche i disegni di Carlo Mollino restino a Torino e non si muovano dalla loro sede.

Io ritengo che innanzi tutto, fino a quando è in vita, un architetto debba, per un fatto etico, tenere i propri disegni, le proprie cartacce (non tutte le carte sono incunaboli del Mar Morto). Inoltre è inutile andare a ripulire lo studio di Aymonino o lo studio di Mendini per aggiungere diecimila disegni da conservare a Parma, dal momento che già ci sono problemi di conservazione per cose di diversa grandezza. Per cui, l'avere diecimila disegni di autori che stimo moltissimo, diventa un ingombro e un onere sociale alto e francamente mi sembrerebbe il caso che vengano dirottati altrove.
E soprattutto tieni presente che è importante vedere l'architetto in rapporto con il suo lavoro, con la sua produzione, cioè andare, ammesso che fosse ancora vivo, da Ridolfi a Terni per vedere i suoi disegni della Casa Lina, per farsi spiegare lì sul posto, con i disegni che ha a disposizione, come è fatta Casa Lina; questo è importante, non l'accaparrarsi tutto quanto lasciandogli solo quattro cianografie.

Capisco molto bene questo tuo punto di vista, anche perché ho sperimentato personalmente questo tipo di esperienza. Andai a visitare Mario Ridolfi due mesi prima del suo "lasciarsi morire" e credo di essere stato uno degli ultimi ad andare in pellegrinaggio, mi piace questo termine, da lui a visitare Casa Lina che mi fu illustrata fin nei minimi dettagli, dettagli inesauribili, un vero trattato di tecnologia della costruzione. Ci mostrò il suo tavolino di lavoro con tacche incise lungo i bordi ad una distanza di dieci centimetri l'una dall'altra che gli permettevano di indirizzare il pennino sul foglio. Ricordo la sua avversione per il paralleligrafo.
Ricordo che ci illustrò, come egli stesso lo definì, il "canto del cigno", una scaletta metallica progettata e costruita per la famiglia che abitava e abita tuttora vicino a Casa Lina. Non dimenticherò mai quei disegni che alludono alla costruzione di una scala gigantesca che si rivelò tale nel progetto ma piccolissima nella sua fisicità costruttiva.

Sì, Francesco, capisco molto bene quello che vuoi dire e la portata di quei disegni descritti da lui stesso sul posto.

Pensa che quei disegni erano destinati all'Accademia di San Luca e invece, non si capisce perché, forse andranno a Parma, o forse già ci sono. È assurdo. Così si smembrano anche le poche cose che potrebbero essere gestite bene localmente. Si potrebbero creare tanti centri con una capillarità diffusa, per cui a Napoli potrebbero fare riferimento gli architetti napoletani, a Palermo i palermitani. Si dovrebbero creare tante strutture che raccolgano le diverse esperienze; beninteso, sempre dopo la scomparsa dell'autore, perché, francamente, andare adesso a prendere i disegni di Aymonino mi sembra ridicolo, è molto meglio che Aymonino i disegni se li tenga nel suo studio, diventano più produttivi.
Si tratta di un vero esproprio. Se a un architetto porti via tutto, lo tieni lontano dalle cose con cui deve confrontarsi, su cui deve tornare per riflettere, per ricalibrarsi. Se tu portassi via tutti i modelli che ha nello studio Costantino Dardi, come farebbe Costantino Dardi a proseguire, a ripensare, a riflettere sulle proprie scelte, sui propri errori? Sarebbe costretto a reinventarsi e quindi non potrebbe che riciclare vecchi ricordi; invece, con un confronto diretto con i materiali che ha nello studio, tutto può funzionare in maniera diversa.

La tua galleria è stata attraversata dai progetti di archi-

tettura più interessanti degli ultimi anni, almeno italiani in particolare, e hai avuto modo e occasione di ammirare, oltre che progetti interessanti, anche le loro rappresentazioni che non sono mai scisse dal contenuto. Cosa dovrebbe contenere un disegno di architettura al di là del suo valore poetico, come valore propositivo?

L'aspetto poetico mi interessa meno, mi interessa di più l'aspetto teorico critico che il disegno lascia intravedere.
Se partiamo dal presupposto che ogni disegno di architettura è una promessa di architettura, dobbiamo anche ricordarci che è la capacità fondante di farsi momento di critica, momento di riflessione ciò che restituisce valore al disegno. Non è la bellezza, non il colore, non la qualità estetica a fare la storicità, a restituirti la datità brandiana del disegno. È la qualità teorizzante, la capacità di farsi portato teorico costruito, la capacità non di inventare, perché non c'è niente da inventare di nuovo, ma di spostare anche di un solo millimetro in avanti il dibattito che dà storicità e fondatezza al disegno.

Io credo, come ho già spiegato nel numero precedente di D'Ars, che il disegno di architettura rappresenti per il progetto una sorta di archivio di indizi, almeno quanti se ne trovano sul tavolo di un investigatore, di un ispettore che deve scoprire l'assassino. Ho sempre amato la letteratura poliziesca e i film gialli, i colpi in banca, le fughe, perché implicano il disegno di un progetto il cui risultato è oggettivabile. Ci sono parecchie analogie tra il ladro, il fuggiasco, l'ispettore e l'architetto. Sullo stesso tavolino, come nel disegno, rimangono tracce, frammenti che non verranno utilizzati ma che pure sono indispensabili; ecco perché il disegno, ancor più che il progetto inteso come risultato finale, sfugge ad una interpretazione univoca , ha qualcosa che non si afferra, che sfugge.

Mah! forse questa è la *pars destruens* del disegno, nel senso che c'è una cosa che uno non rivela mai, che non dice mai, come le sospensioni in una frase; in un disegno, senza fare della tetralogia, metti delle cose che vuoi lasciare intravedere, vuoi nascondere le tracce, le piste. C'era chi diceva che era anche un modo per "allontanarsi dai luoghi" quello del disegno...

Sì, questa è una bella definizione di Franco Purini che ho citato nel numero precedente di D'Ars.

Però, più che l'allontanamento è il depistaggio, nel senso di non volersi mai scoprire, di non volersi mai incastrare, inchiodare ad una realtà data con precisione, con univocità, con durezza, in maniera serrata.

Non so se condividi questo bellissimo passo di Valery che potremmo usare a mo' di conlusione: «chi non ha mai guardato nel biancore del suo foglio un'immagine turbata dal possibile, e dal rammarico di tutti i segni che non saranno scelti, né veduto nell'aria limpida un edificio inesistente»

Sì, poi ognuno lo scopre e lo vede dove vuole, Leonardo lo vedeva nelle muffe. Io lo vedevo nei vetri appannati.
Strano, anch'io uso disegnare col dito sui vetri appannati dalla nebbia di Milano e cancello con l'alito le parti che intendo occultare. Anche André Gide vedeva le figure deformate nelle bolle d'aria che punteggiavano i vetri della sua abitazione.

E qualcun altro l'avrà visto nella pelle macchiata delle mucche. Voglio dire che mi interessa relativamente scoprire fantasticando, mi interessa di più misurarmi con quello che mi viene dato e quello su cui posso discutere e confrontarmi, e magari entrare in sintonia o in disaccordo. Mi interessa l'oggettività della cosa in maniera brutale, se vuoi.

Marcello Séstito