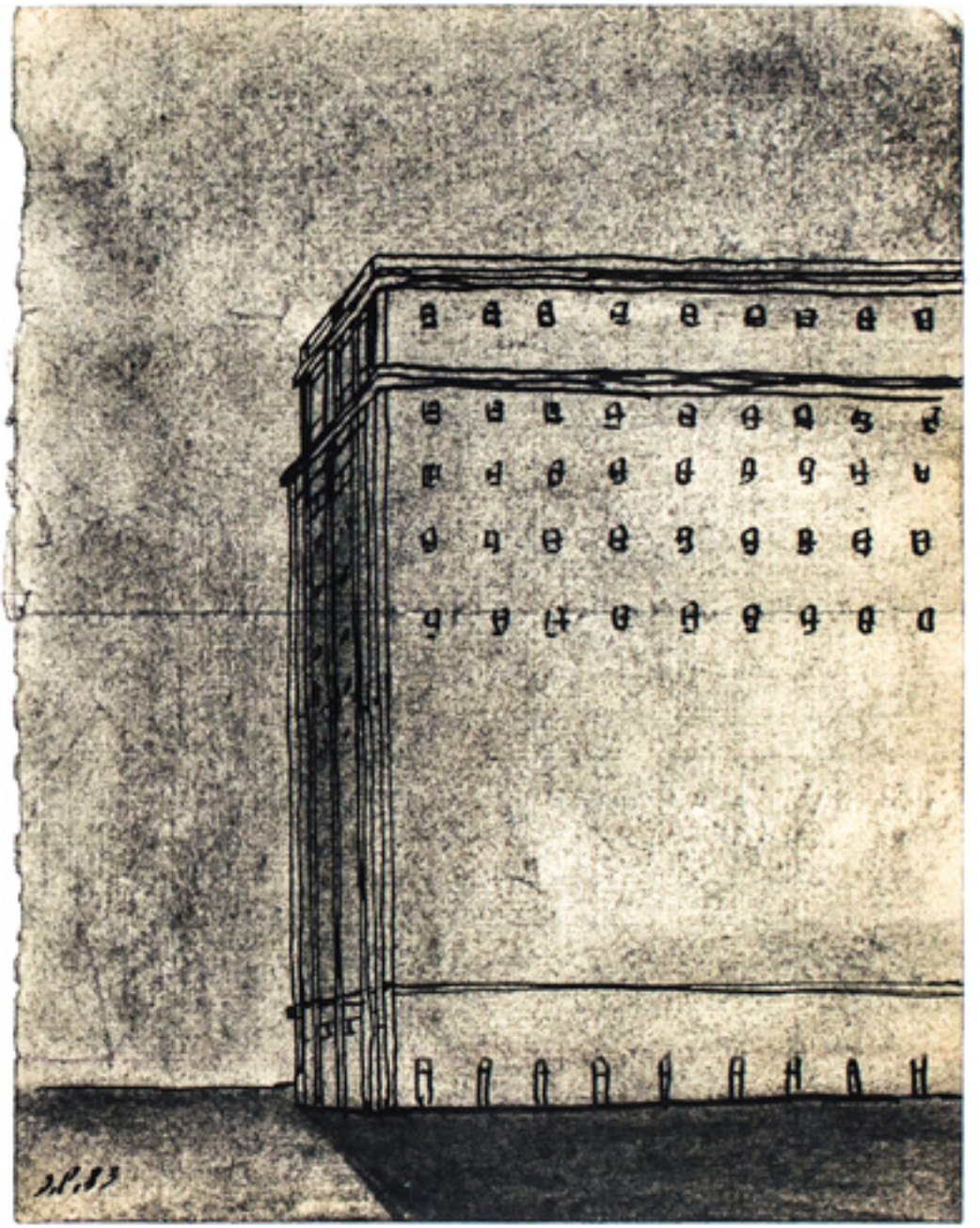


Indice

4 Franco Purini
Pensare rappresentando o rappresentare pensando

14 Giorgio Muratore
Le forme e i fantasmi della città

30 Giorgio Muratore e Dario Passi
Parere sull'architettura

40 Dario Passi e Achille Bonito Oliva
Il critico e l'architetto

50 Dario Passi
Progetto e tecniche di rappresentazione in architettura

54 Dario Passi
Una giornata al Tuscolano

58 Dario Passi
La rappresentazione delle cose viste o conosciute

Questa raccolta di testi è stata pubblicata in occasione della mostra Disegni, personale di Dario Passi, organizzata nel mese di giugno del 2017 da Fondazione Pastificio Cerere in collaborazione con Divisare e a cura di Alexandra Andresen.

Franco Purini

Pensare rappresentando o rappresentare pensando

Disegnare è un'esperienza felice, avventurosa, piena di scoperte. Ma è anche un'arte che provoca disagio, difficoltà, ritorni continui su quanto si è già fatto. Questa duplicità è inevitabile, nel senso che se spesso si deve disegnare ciò che già si conosce, si deve disegnare ancora di più ciò che si sta ancora cercando. È come se il mondo dei segni fosse diviso in una zona luminosa che non pone problemi nel percorrerla e in una zona oscura nella quale occorre procedere per tentativi. Inoltre cercare - e anche cercarsi - vale a dire scoprire con pazienza di individuare quel segno che è unicamente di chi lo sta individuando, quella pressione sul foglio nell'imprimerlo, quell'ambiguità nel precisarlo che lo rende a volte fisicamente bene inciso sul supporto e subito dopo leggero, quasi evanescente. Ovviamente la duplicità descritta si attenua quando si disegna un'architettura in quanto, essendo essa un corpo, possiede una sua intrinseca fisicità che rende la difficoltà di cui si è detto meno pronunciata, anche se non è possibile che essa si presenti alla mente e alla mano. In qualche modo è proprio l'essere un edificio o un quartiere realtà fisse, dotate di misure ripetute, costruite con procedure note che rendono il disegno di architettura meno impervio di quello riguardante il corpo umano, un albero, una nuvola che il vento continua a modellare. Tuttavia è proprio questa minore difficoltà che può rendere il disegno di architettura più strumentale e ripetitivo.

Esistono come è noto più modi di pensare/rappresentare un'idea di architettura. Si può ad esempio praticare una scrittura automatica attraverso la quale far emergere dal disegno interno, si potrebbe dire con Federico Zuccari, temi e motivi di una composizione la quale, schizzo dopo schizzo, si definisce in termini sempre più precisi. Un altro itinerario creativo è quello di pensare intensamente un'architettura fino a quando essa appare nella mente in modo talmente chiaro da poter essere disegnata con sufficiente esattezza. In questo caso il disegno interno si specchia direttamente in quello esterno. Un terzo tipo di ricerca consiste nell'aggirarsi dell'immaginazione tra varie configurazioni separando in un certo senso il pensare dal rappresentare. In breve alcuni architetti alternano continuamente immagini mentali e schizzi nel tentativo di trovare una sorta di media statistica tra queste due espressioni, le cui differenze sono peraltro minime. Sinteticamente si potrebbe allora sostenere

che l'idea del comporre, che chi scrive preferisce alla nozione simile, se non identica, nonostante molti non siano d'accordo, a quella del progettare, quando è intesa nel suo senso più corretto non può che costituirsi come una relazione tra il continuo trasferimento di ciò che si immagina con ciò che si rappresenta.

Ovviamente le prime due modalità sono quelle messe in atto dagli architetti più capaci di orientare il processo creativo controllandone il percorso. Rispetto ai primi due il terzo è senza dubbio il più empirico anche se può dare anch'esso risultati positivi. Nel primo e nel secondo la matrice tipologica dell'organismo al quale si sta pensando rappresentandolo o, all'inverso rappresentandolo mentre lo si pensa, è individuata contemporaneamente alla sua volumetria, al suo rapporto con il contesto, alla sua relazione con i materiali costruttivi, agli eventuali dettagli. In breve l'edificio nasce quasi interamente tra pensiero e rappresentazione, due sfere la cui alleanza è strategica per ottenere un risultato unitario, complesso, organico o al contrario, se si vuole, frammentario, semplice, casuale. In ogni caso quanto detto significa che non si può concepire una composizione se non come esito di una dialettica misteriosa nel senso del suo essere insondabile e a più strati di significato tra uno schema architettonico concettuale che è evolutivo entro limiti che non ne alterino oltre un certo limite i caratteri e il disegno che esprime non solo tale schema ma che è anche in grado di mostrare i rapporti dello schema stesso, anche se sommariamente delineato, con il contesto. Va aggiunto che uno schizzo è un disegno caratterizzato sia dalla velocità di esecuzione, sia dal notevole livello di sintesi che lo accompagna. Infine lo schizzo possiede sempre un che di idealizzante il quale, mentre indica con pochi tratti un manufatto allude, anche nei primi due casi, a una sfera di potenziali costruzioni simili. Resta da dire che uno schizzo è un elaborato i cui segni sono assolutamente personali o, se si preferisce, tra i più personali che si possano tracciare, al punto che si potrebbe sostenere che c'è in esso la stessa qualità autografica che esiste nella scrittura manuale.

I disegni di Dario Passi dal 1980 al 1987, raccolti sotto il titolo *Drawings* in cinque libri contenuti in un cofanetto, riguardano il suo lavoro di architetto, prima della sua scelta, che sembra ormai definitiva, per la pittura. Questa parziale, se è consentito chiamarla così, opera omnia comprende sostanzialmente il lavoro di prospezione iconica che precede il progetto. Il mondo che compare in queste pagine evoca una Roma la quale, pur non essendoci mai stata, è più vera di quella di molti suoi quartieri. È soprattutto una città di intensivi, nei quali si ritrovano memorie delle grandi architetture urbane di protagonisti come Mario De Renzi, Cesare Pascoletti, Mario Marchi, Gaetano Rapisardi. Atmosfere razionaliste si mescolano a memorie del Novecento e a risonanze dechirichiane e sironiane in una ibridazione coinvolgente nella quale la dimensione poetica di Dario Passi acquista una verità nella quale la teoria incontra l'emozione. Come si diceva all'inizio il disegno di architettura dell'autore dei cinque libri non ha alcunché di convenzionalmente seriale. Al contrario ogni suo schizzo o qualsiasi disegno più definito vivono in un loro spazio riconoscibile e a suo modo

autonomo raccontando in modo sempre diverso non solo come un certo edificio è, ma anche il modo con il quale esso è stato ideato e reso visibile.

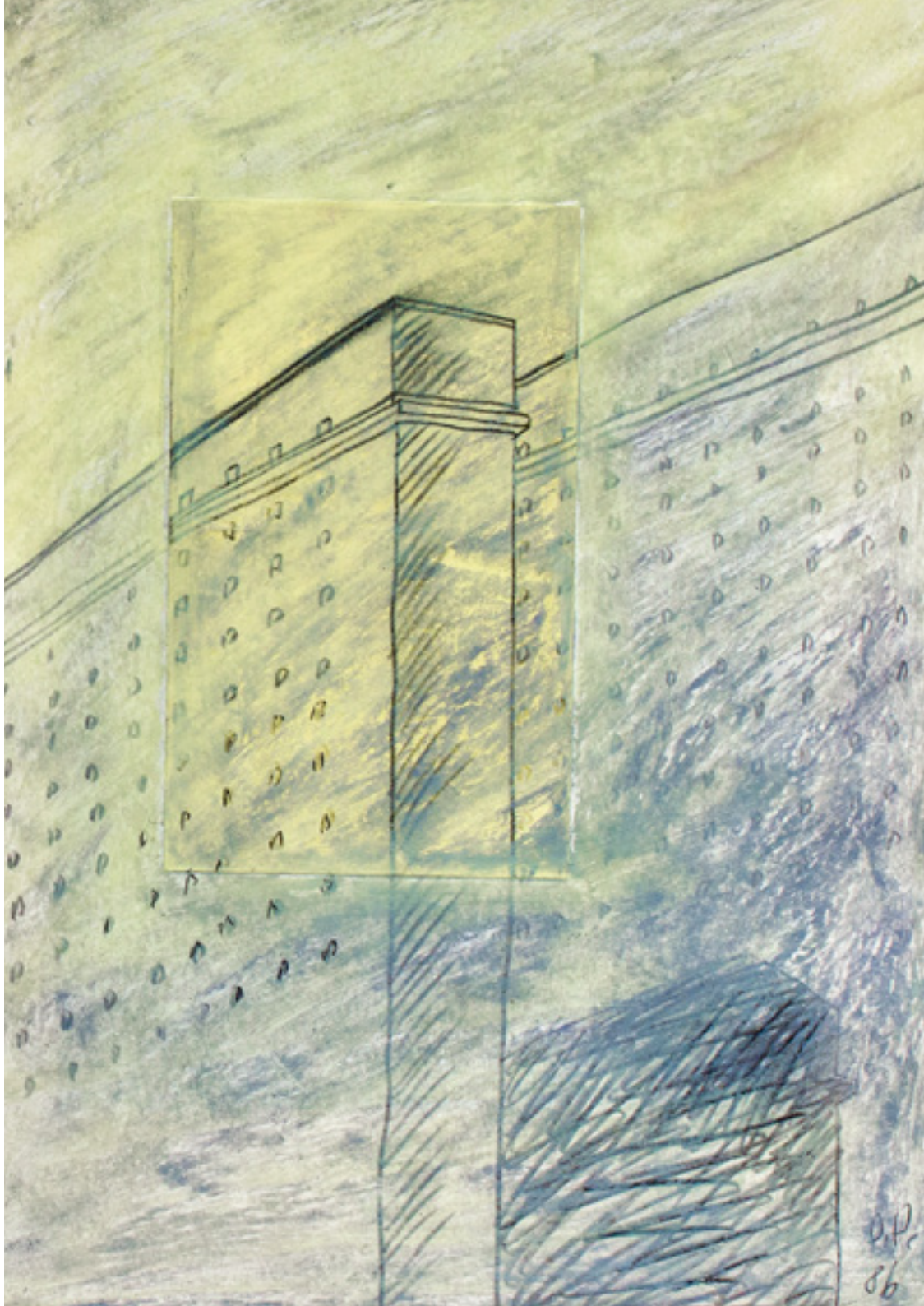
Nei cinque libri che compongono il cofanetto è possibile individuare una serie di temi architettonici in opposizione che compaiono con una certa continuità. In queste note se ne scelgono tre. Il primo è la relazione tra analisi e sintesi. Gli schizzi di Dario Passi sono qualcosa di più di un rapido appunto su un motivo da sviluppare successivamente. I suoi disegni sono infatti la registrazione istantanea di una impressione spaziale e di una volontà costruttiva, rappresentazioni entrambe articolate nei loro elementi determinanti e al contempo sintesi compiuta di un'idea. Carichi di una forza descrittiva che non è mai illustrativa ma riassume una scelta grammaticale e sintattica inverata in una soluzione tecnica, gli schizzi compongono nel loro insieme un trattato di architettura in evoluzione nel quale ogni disegno si mette in contatto con tutti gli altri dando vita a una intensa e matematicamente esatta circolarità teorica. Il secondo tema è anch'esso un'opposizione, questa volta tra singolarità e pluralità. Dario Passi è una monade e al contempo una rete. Per lui l'architettura è il frutto di un'elaborazione interiore che si nutre di esclusione più che di inclusione nel momento stesso in cui, da altri punti di vista, è il risultato di uno scavo incessante tra materiali architettonici accuratamente selezionati. Materiali coerenti - dalle architetture degli Anni Trenta a certe visioni della Tendenza, il tutto completamente ricreato - come se le architetture che compaiono nei cinque libri si vedessero per la prima

volta. La terza opposizione - l'ultima in questo testo, ma come si è già detto ce ne sarebbero altre - è la dialettica tra moderno e antimoderno. L'architettura di Dario Passi è moderna, anzi di una modernità eroica che sa sfidare le convenzioni visive proponendo immagini nuove, che mentre giocano sul rapporto proporzionale tra vigorose masse plastiche, che a volte richiamano tonalità espressioniste, fanno emergere accenti dell'altro moderno, inseriti a contrappunto dei primi in un'alternanza di affermazioni positive e negative quanto mai attuale. Come pure utopie formali, e non come conseguenze tipologico-formali di utopie sociali, le architetture che compaiono nelle pagine dei cinque libri sono elementi di una città non tanto analoga rispetto a quella esistente, come è quella rossiana, ma una città futura che è la memoria di quella del presente. In questa inversione di tempi Dario Passi trova una vena ermetica che il suo presente lavoro sul disegno porta alla luce assieme alla seduzione mentale che tale rovesciamento del tempo sa produrre.

Sul lavoro architettonico di Dario Passi hanno scritto in molti. Tra i critici che si sono occupati di lui basterà ricordare alcuni nomi come quelli di Achille Bonito Oliva, Francesco Moschini, Vittorio Savi, Giorgio Muratore, uno dei più assidui osservatori della ricerca dell'autore di *Drawings* e a volte suo collaboratore. Delle tre costanti di cui si è parlato la terza è quella che secondo chi scrive appare la più decisiva. Associare in una tensione narrativa modernità e contemporaneità significa, secondo Giorgio Agamben, che "appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che

non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo". Non c'è alcun dubbio che questa divisione tra una modernità incompiuta alla quale il contemporaneo potrebbe conferire una finitezza dando un seguito, sebbene differito, ai suoi ideali è uno dei contenuti più evidenti del gioco paziente, sorprendente, di Dario Passi.

Dario Passi - Drawings
Divisare Books, Roma 2017
divisare.com/boxset-1



Giorgio Muratore

Le forme e i fantasmi della città

Conosco Dario Passi da non molti anni. Anzi, pur vivendo e lavorando nella stessa città, per tanti versi così piccola e provinciale, raramente mi era capitato, fino al '78, di incontrare lui e, tanto meno, di conoscere le sue architetture. È stato, tutto sommato, un incontro abbastanza casuale, di lavoro. Da un lato io che un po' timidamente e tra mille precauzioni cercavo "materiali" da pubblicare per una gloriosa ma un po' esausta testata del Nord, dall'altro una schiera assai variegata e purtroppo rissosa di "architetti romani", più o meno della generazione che ancora ama definirsi "giovane". La schiera cioè dei tanti che da poco meno di venti anni cerca di darsi una sofferta identità lavorando per piccoli gruppi negli studi, prima, per bande nei partiti e nelle istituzioni, poi, e che

vive oggi la più totale diaspora culturale, intellettuale ed esistenziale (chi nella scuola o nelle pubbliche amministrazioni, chi in qualche studio professionale miracolosamente sopravvissuto, chi al Sud, chi al Nord, chi addirittura all'estero a cercare fortuna). Bene, in questo contesto, come si vede non dei più esaltanti, incontrai Passi. Mi mostrò i suoi progetti: alcune collaborazioni a celebri concorsi, alcuni piccoli lavori professionali, molto lavoro fatto con gli studenti nella scuola di Roma. Si trattava, complessivamente, di materiali di un ottimo livello dove era facile anche per un giornalista di architettura superficiale come il sottoscritto cogliere i motivi di un'insoddisfazione profonda per le mode più affermate e dove si comprendeva facilmente il gusto per la faticosa ricerca di un continuo superamento delle posizioni acquisite, di un continuo stratificarsi sull'esperienza appena trascorsa. Ricordo di questi primi incontri un progetto tra gli altri, o meglio un "disegno" che allora mi colpì particolarmente. Si trattava di un disegno relativo alla collaborazione per il nuovo Centro Direzionale di Firenze; di un disegno che al di là del fascino un po' etereo dell'immagine restava indubbiamente come il più significativo e, comunque, suggestivo, l'unico che desse realmente la giusta chiave di lettura di quell'architettura per il resto così intenzionalmente banale. Quel disegno mi incuriosì e, non posso negarlo, mi insospettì al di là di ogni ragionevole dubbio. Come poteva, infatti, essere che di un progetto per il resto professionalmente ineccepibile (e come poteva non esserlo, era stato commissionato da uno dei più solidi gruppi finanziari italiani), e peraltro indubbiamente interessante nel suo insieme (ben oltre il livello medio degli altri

progetti presentati, per lo più inciampati nelle facili trappole del bando), come poteva essere, appunto, che solo un'immagine restasse a testimoniare di una qualità e di una tensione indubbiamente raggiunte? Bene, devo confessare che in quell'occasione (anche se non era la prima volta), molte certezze sulla "razionalità" della ragionevolezza progettuale affondarono oltre le loro già vistose incrinature. Da allora, un po' per caso, un po' per ragioni professionali, ma soprattutto per un radicato quanto disinteressato e, al fondo, gratuito interesse personale cercai di approfondire le indagini sul "personaggio" e di scoprire cioè se quei già citati sospetti potessero trasformarsi in prove, in testimonianze obiettive di un lavoro che si annunciava lungo e complesso, ma che aveva ancora il fascino del sommerso. Credo che raramente un'indagine sia stata ricompensata tanto generosamente, con tanta profusione di dati e di documenti. Di lì a poco, infatti, Passi, all'inizio indubbiamente sospettoso (ma sarebbe più appropriato dire obiettivamente preoccupato, vista la pessima fama che in poco tempo ero riuscito a conquistarmi sulla piazza di Roma quale "traditore" di alcune delle più affermate quanto indiscusse glorie patrie), aprì i suoi cassetti agli sguardi indiscreti e sicuramente stupiti di chi già così scettico verso quanti facevano dell'architettura iI luogo delle loro frustrate ricerche grafiche, non si poneva certo quale miglior giudice verso un lavoro che dell'immagine aveva fatto proprio uno dei momenti privilegiati, anzi "Iuogo" stesso della sua ricerca. Ma i taccuini, gli album, i fogli e addirittura le tele che stipavano quello che già era stato e che solo un'accurata ricerca archeologica poteva ancora definire lo studio dell'architetto, ma

che ormai era palesemente lo "studio dell'artista", travolsero ogni resistenza, ogni barlume di critica resistenza. Evidentemente, si trattava, per mio conto, di una folgorazione improvvisa, di un repentino rimbecillimento o per lo meno di un radicale mutamento di umore intellettuale e di prospettiva storica. Non lo credo, anzi sicuramente non lo fu. E perché allora se tanto severi erano stati fin lì i giudizi su un certo modo di fare architettura che enfatizzava alcuni aspetti grafici del progetto, nel caso di Passi, dove appunto l'aspetto visivo e formale, non solo andava oltre la tradizione della prassi, ma addirittura ne costituiva, spesso crogiuolandosene, l'elemento centrale, non essere ancora più drastici, ancora più perentori? Semplicissimo, perché i disegni, le immagini, i quadri, i "pupazzi", come amavo ancora definirli (ma evidentemente il termine non era molto apprezzato se in seguito ho dovuto mostrare maggiore cautela), mi piacevano, anzi erano belli addirittura. O, per lo meno, se non si è soddisfatti in una definizione così poco consueta e di un giudizio tanto stupidamente acritico, erano sicuramente molto più belli e quello che più conta tanto più felicemente creativi di tanta tristissima paccottiglia così studiosamente coltivata, ma altrettanto scolasticamente infelice, che andava affollando, fin da allora, le gallerie d'arte e che andava ad alimentare il neonato mercato del disegno di architettura che alcuni, per la prima volta, andavano proponendo in quegli anni, per lo meno a Roma. E così mi sembrò di riconoscere in quegli schizzi, in quelle proposte a metà strada tra la rilettura di qualche pezzo di città sofferto o sognato, subito, talvolta, più che desiderato, uno spessore di ricerca e di analisi che andava ben oltre l'immagine sia pur

felicemente composta. Emergeva un interesse verso fenomeni specifici nella vicenda della città, e della città di Roma in particolare, che erano stati per anni il luogo di una dimenticanza critica, ma, soprattutto, erano stati e continuavano ad essere veri e propri tabù per gli architetti progettanti. Emergeva un'attenzione verso luoghi e fenomeni della città che erano stati per lo più rimossi dalla memoria singola e collettiva degli architetti, per dar luogo alla fugace ed incosciente idolatria verso miti nuovi, nuovi oggetti di culto e personaggi artificialmente rilucenti, per lo più di moda perché al potere, o al potere perché di moda (ma in questi casi il prodotto non cambia), dimenticando, e ciò che è più grave inducendo gli altri a dimenticare, della città lo spirito originario, gli elementi permanenti o di lenta trasformazione che non sono certo le mode e gli stili a poter modificare, ma che invece danno nel loro rapporto lungo con la storia il senso reale, generale e concreto di una situazione urbana e di una cultura del costruito irripetibile e raramente raggiunte (ma comunque raggiungibili) con gli strumenti specifici dell'architetto. È proprio a questi riferimenti che il lavoro di Passi cerca invece di rifarsi con una continuità che dura da anni e che proprio nella individuazione di quei valori riesce ad appropriarsi, con gli strumenti che di volta in volta gli sembrano i più opportuni e secondo un itinerario logico che fa della figurazione la base di una continua riscoperta, vuoi dei fini, che dei mezzi, di un suo peculiare e specifico rapporto con il costruito. Appaiono così come fantasmi evocati, talvolta anche per il solo gusto della provocazione, le immagini, i simulacri latenti di una edilizia romana "minore" e rimossa che mai nella storia ha per lo

più avuto, neppure, l'onore della cronaca (solo, se mai, di quella nera, talvolta). Per lo più oggetti della "grande periferia", sottoproletaria e piccoloborghese, di quella che, per intenderci, costituisce la parte maggiore della città, della città senza storia che oltre le mura dilaga da quasi un secolo debordando dai limiti della Roma murata, ma anche dai limiti di una "cultura" della città puntigliosamente elusa con sistematicità, questa sì scientifica. Pur tuttavia, da questo magma edilizio emergono qua e là e, spesso paradossalmente proprio nei luoghi più urbanisticamente e culturalmente disastrati, oggetti inquietanti, presenze anomale vuoi per scala che per figura, vuoi per significato (la speculazione più becera, la desolazione più degradante), vuoi per qualità (tanto convenzionalmente "brutti" da far pensare secondo un'ipotesi neanche tanto arrischiata, al fascino dell'"orrido" di romantica memoria). Presenze che hanno funestato le notti insonni di tanti nostri grandi e piccoli maestri d'arte e di pensiero, tutti incapaci di andare oltre, in questo caso, le invocazioni apocalittiche di una demolizione purificatrice e catartica. Oggetti per i quali non si sarebbe fin qui spesa una goccia d'inchiostro e per i quali invece il piccone demolitore starebbe ancora a dimostrare tutta la sua salutare "necessità". Bene, la città è (fortunatamente) piena di questi mostri edilizi, di queste incresciose ed imbarazzanti concrezioni tipologiche che affollano in particolare gli anni Trenta e gli anni Quaranta, ma che non hanno cessato di "contaminare" il corpo "sano" di un tessuto metropolitano indegno di questo nome. Sono gli oggetti che più degli altri innervosiscono e mettono in crisi, inducono in contraddizione (e perché no, auguriamocelo, anche in "tentazio-

ne") la schiera sempre affollata e piagnona degli architetti e degli urbanisti condotti, degli archeologhi e dei giornalisti d'assalto, degli "animatori" funesti e degli opportunisti d'ogni risma, degli amministratori e dei politicanti dalla pedonalizzazione selvaggia, dalla bicicletta facile, dal pattino progressivo, dalla conservazione alternativa, dalla riappropriazione suadente, dalla modernità naturalmente "razionale", dal ballatoio continuo, ma "articolato" (per lo più condito in salsa inglese), dalla processualità metaprogettuale complessa e "partecipata". La serie di questi oggetti, di questi monumenti litici e beffardi però (piaccia o no) si allarga e non vi è quartiere che non conosca i fasti di questo ritorno virtuale alla architettura della città di pietra. Dai monumentali e neotermali complessi sabbatiniani di piazza Biffi o di piazza Romano, alle tentazioni megatipologiche di viale Eritrea o di De Renzi a viale XXI AprIle, dalle ahimè distrutte (fu una palese conquista "democratica" degli anni '70, non v'è chi non lo veda), tipologie metafisicofrancofortesi di S. Maria del Soccorso a quelle di Primavalle, del Trullo o del Tufello, dagli edifici di piazza Augusto Imperatore al "Colosseo quadrato" dell'Esposizione del '42, dagli intensivi del lungotevere di Revel alle più disinvolte e per ora inindagate peripezie lessicali di Monaco e Luccichenti, dagli edifici IACP di via Marmorata (ancora di Sabbatini), alle ancora per poco aborrite scuole modello Fasolo... Se si aggiungono a queste le sollecitazioni indotte dall'esterno e in via non subordinata da personaggi come Muzio e Rossi e gli altri che negli ultimi anni hanno segnato (o sognato) la città con la loro architettura (anche verbale, talvolta), ci troviamo di fronte ad una complessa muraglia di

situazioni e di oggetti ai quali un numero ancora esiguo di architetti rivolge, ma sempre più frequentemente, lo sguardo e non solo per cinica scommessa intellettuale. Passi, evidentemente, è tra questi e la sua ricerca continua insaziabile, talvolta addirittura al limite di una ripetitività parossistica; va definendosi all'interno di una continuità logica tra l'architettura e la sua immagine e viceversa tra le sue immagini e una sua precisa idea di architettura. Tutto ciò nella testimonianza della possibilità di un approfondimento reale di temi all'apparenza banali, marginali (potrebbe dirsi con fortunato neologismo anche "trasversali", ma non esageriamo), comunque obiettivamente e volutamente scelti nel cumulo dei rifiuti di una cultura consumistica, ma oggi anche fatalmente consumata. Di una "cultura" che con il suo quotidiano venire a patti con la realtà di una situazione ideologica tanto "aperta", quanto indefinita e spesso anche degradata, abdica troppo spesso non tanto dai suoi diritti, quanto soprattutto dai suoi doveri di stimolo e di critica. Di una cultura che solo a posteriori ha fatto propri, tanto per fare dei nomi esemplari, i Savinio, i Gadda, i Pasolini e che oggi pare privilegiare le facili sintesi di un meccanico accostamento tra "arte" e "politica" di cui però sfuggono, al di là delle apparenze così attentamente architettate, i reali significati di progresso. È evidente che nel collocarsi in una prospettiva di lavoro sia pur relativamente antagonista si incorra fatalmente nella critica della falsa ortodossia e si commettano (ma come, evitarli), errori anche gravi di prospettiva e di misura. Ma vediamo di analizzare più da vicino alcuni campioni del lavoro di Passi. Vediamo così, tralasciando per il momento la sua attività di colla-

borazione in gruppi professionali (il progetto per la nuova città di Evry, per l'università di Cagliari, per il centro direzionale di Firenze, etc.), svilupparsi un filone autoctono di ricerca che affonda le sue radici in una formula complessa di implicazioni e di rimandi. Se ci si sofferma, infatti, sulle ipotesi edilizie formulate nei tanti progetti, ben documentati in questo libro, che hanno preceduto o affiancato quello cardinale per Bibbiena (sintetico infatti del lavoro già svolto e chiaramente indicativo di taluni indirizzi poi meglio approfonditi), si nota con una certa chiarezza l'emergere in modi via via più definiti di una forma architettonica particolare e specifica che, se sarebbe assai improprio inglobare nella dimensione generica dell'utopia, sarebbe altrettanto difficile far rientrare nella dinamica reale della prassi. Di un'architettura che cerca, invece, di affermare la sua autonomia dai vincoli di un processo convenzionale per ricercare supporti e umori, da un lato nella vasta area della ricerca figurativa contemporanea (con più espliciti riferimenti e tangenze esemplari alla ricerca di certa pittura americana, da Hopper a Hockney, per capirci), come d'altro canto in quella riduzione metaforica e allusiva della "analisi urbana" che, in area romana ha avuto una delle sue declinazioni più particolari e frequentate. Tralasciando qui volutamente le già accennate implicazioni figurative (che peraltro restano come una delle componenti essenziali del lavoro di Passi), ci piace soffermarci più distesamente sul secondo aspetto, quello appunto relativo alla particolarissima rielaborazione che taluni dati relativi al fatidico binomio "analisi urbana" hanno subito nella specifica riappropriazione di questo architetto. Evidentemente, non si tratta di una rielaborazione canonica di un metodo di analisi che richiede, innanzitutto, il supporto di una "misurazione" dell'esistente, tanto necessaria, quanto poco abituale, ma, al contrario, di un rimando continuo, di un complesso giuoco di allusioni, di sottintesi, di ammiccamenti, di citazioni, di estrapolazioni, comunque, di riferimenti paratipologici ad un parco di immagini vasto, ma circoscritto al valore normativo dell'immagine planimetrica dell'esistente. Riferimento perciò alle virtualità normative, alle regole di un giuoco figurativo e progettuale dove appunto si intrecciano i significati ed i valori del "tipo" con quelli della "forma", dove lo spessore di una qualità si interseca con la dimensione concreta del partito edilizio. L'edificio è inteso nel suo significato di oggetto compiuto e di parte di un organismo più vasto e praticamente privo di limiti, la città, smontato e ricomposto secondo le regole di un assemblaggio, mai meccanico, ma che invece enfatizza la figurabilità degli elementi citati. Piante e prospetti, colori e volumi si fondono e si confondono in un'unica dimensione progettuale, ove tutto si tiene, ove non si rinuncia al gusto di un dettaglio o di un elemento decorativo o alla qualità di una superficie, ma altrettanto duramente non si rinuncia all'affermazione di un significato alla scala della città, ad un ruolo protagonista del valore edilizio del progetto. Ed è questo proprio uno degli elementi più caratteristici delle tante architetture ove risulta chiara l'intenzione di rapportarsi con la realtà di una "condizione urbana" che non vale eludere né ricacciare nel limbo delle cose che esistono ma che non si vedono. Anzi, il dialogo continuo proprio con i protagonisti occulti di questa città costruita diventa il punto di partenza e allo stesso tem-

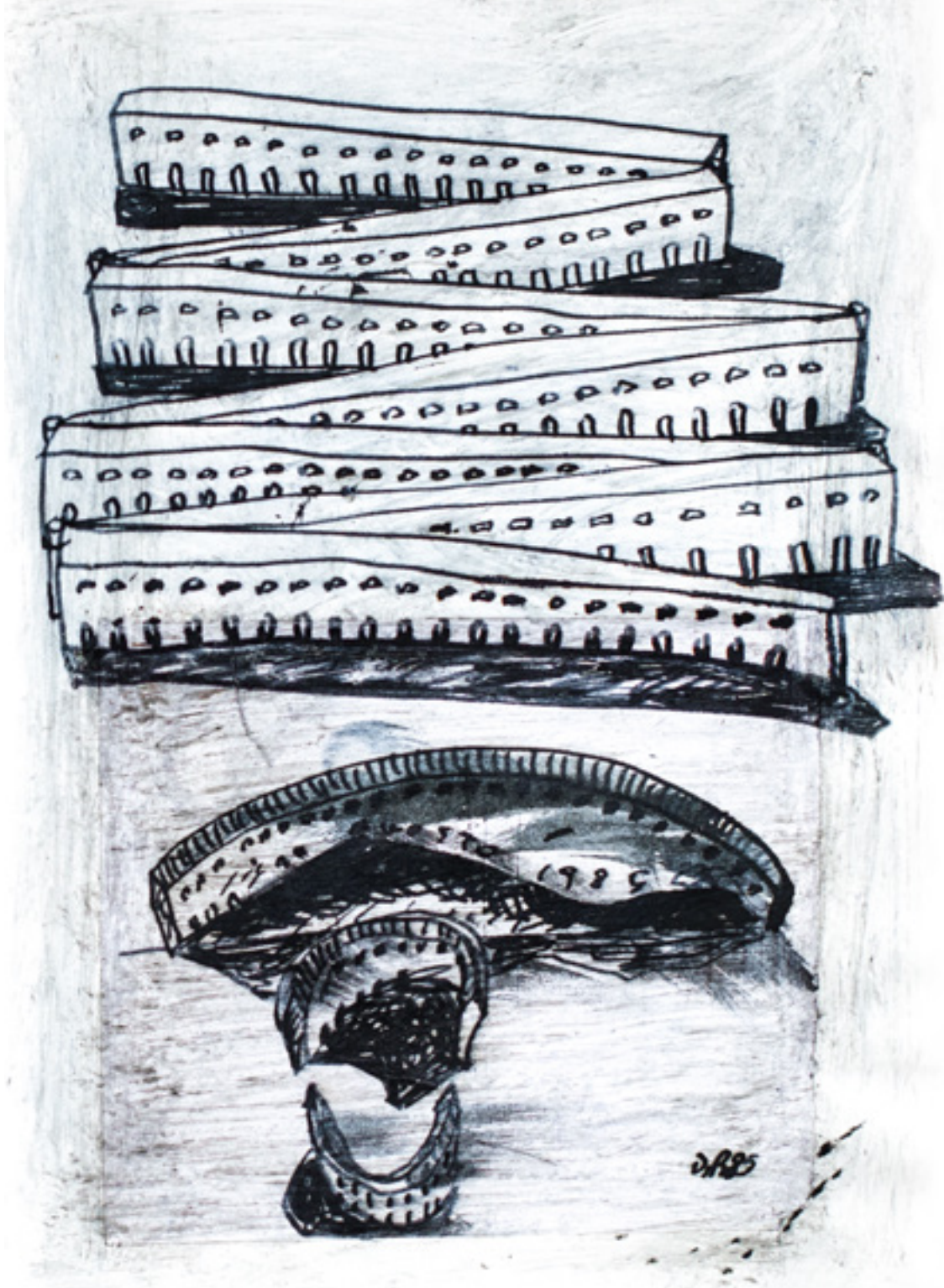
po di arrivo del lento processo che vede il progetto svilupparsi secondo le linee di una ricerca senza soluzioni di continuità e che vede certo il predominio della sintesi sull'analisi, ma senza mai offendere un metodo che è e che resta a suo modo sistematico (potremmo dire scientifico addirittura se non corressimo il rischio di essere quasi certamente fraintesi). È così che dal laboratorio di Passi escono quei distillati di architettura che tutti ormai conosciamo, ma che fin qui non era dato di cogliere in tutta la complessità del loro stratificarsi. Complessità che, lo abbiamo già accennato, non si arresta come sarebbe lecito supporre, alla mera elaborazione "privata", allo sviluppo di architetture d'affezione, di simboli e di icone, di modelli per un'idea di città esclusiva e intrasmissibile. Ma, al contrario (e qui sta tutto lo sforzo difficile a travasare le proprie esperienze nella dimensione collettiva della didattica) cerca, senza inibizioni, violenze o preclusioni (magari non tutte le "vittime" del "metodo" potranno essere d'accordo), di indurre alla riflessione sugli elementi fondamentali della ricerca di un linguaggio che sia, innanzitutto, capace di significare il suo rapporto con la storia e la realtà dell'edificare. Così le esercitazioni condotte nella scuola di Roma mostrano la coerenza di una (non è difficile presumerlo) laboriosa perseveranza, di una pazienza e allo stesso tempo di una "sapiente crudeltà", tali da far convergere verso una forma assai convincente di restituzione accademica del processo progettuale. Non a caso, infatti, gli elaborati che la strana diabolica coppia D'Ardia-Passi ha prodotto e continua a produrre da anni quale risultato del più esclusivo "seminario" della facoltà di Architettura dell'Università di Roma, sono riconoscibili con

certezza anche a distanza sullo sfondo della miriade di stanche ed estemporanee esercitazioni che a migliaia affollano, senza nulla significare da tempo, la più triste delle condizioni didattiche degli aspiranti architetti di questo paese. Non a caso, infatti, la facoltà di Architettura di Roma, pur così pletorica e ridondante di corsi e di studenti, è stata incapace negli ultimi vent'anni di produrre altro da una affrettata quanto cieca, autarchica ed inflessibile censura su quanto avveniva fuori dalle sue mura, "fuori dal giro" squallido e non solo culturalmente corrotto di una forma tanto meschina quanto consolidata e sconsiderata di "potere" accademico. E, se qualche briciola di cultura si salva ancora oggi e per tutti questi anni è stata gelosamente fatta sopravvivere nella facoltà e nella città, tutto il merito va alla schiera esigua di quanti, solitamente in posizione subalterna e sempre rischiando del proprio (quadri intermedi della didattica e studenti autonomamente organizzati, per intenderci), ha trasmesso una fiducia nell'architettura e nella sua funzione, che era arduo sperare di vedere salvaguardata dai legittimi responsabili istituzionali. È in questo quadro che il lavoro di Passi ha così trovato il modo di arricchirsi e di riproporsi, riproducendosi in forme quasi mai convenzionali. Dapprima, nella costruzione di un bagaglio lessicale certo ed attendibile che dalla rilettura dei maestri del Movimento Moderno era via via discesa alla riappropriazione di una grammatica elementare. Poi nella individuazione di modelli di comportamento progettuale che garantendo, da un lato, la non artificialità del processo, consentissero, altresì il conseguimento di soglie qualitative ineliminabili, anzi, indispensabili a rendere ragione dell'intero mec-

canismo compositivo così innescato.
La pretestuosità di temi di ricerca tatticamente riferibili alla realtà di comodo di un contesto urbano e suburbano solo virtualmente relativo alla città di Roma, contrasta così vivacemente con la definibilità di un'esperienza didattica "da laboratorio" secondo gli schemi di una selezione implacabile fino al conseguimento di una qualità tanto difficile da raggiungere, quanto raramente apprezzata fuori dal contesto ristretto degli affezionati estimatori. Contesto che però si pone per lunghi anni quale terreno di coltura della sperimentazione formale più avanzata ed avvincente, contesto che è rimasto ormai il solo in grado di dialogare dialetticamente con l'esterno (sia sul piano nazionale che internazionale), con gli interpreti meno epidermici della vicenda architettonica contemporanea. Evidentemente, i lavori più recenti e che risentono maggiormente della lunga quotidianità con gli studenti e con i collaboratori stanno poi a testimoniare concretamente della qualità e dei livelli efficacemente raggiunti. È così sempre più difficile, avvicinandosi nel tempo, distinguere tra le ipotesi originarie ed originali del lavoro di Passi e la risposta, le indicazioni "di ritorno" che gli provengono dalla schiera ormai estesa, assidua ed affezionata degli amici e dei compagni di lavoro.Segno di involuzione, questo? No di certo, anzi! Segno certo, invece, della capacità, pur tra mille difficoltà ed ostacoli, di "fare scuola" e di non richiudersi su se stessi, senza arroccamenti e senza presunzione avendo, al contrario, la capacità e la maturità di assorbire, dialogando, suggerimenti e stimoli, suggestioni, indicazioni e consigli. Così è stato nel caso del progetto per la sistemazione delle Halles di Parigi, così nel progetto per Schio, così

nel caso del parco di Viterbo, così in quello, recentissimo, di Berlino. Capacità quindi di riassumere e riproporre i frutti di un lavoro lungo ormai di anni e sul quale questa sintetica riflessione ha cercato, sommariamente, di far luce più con lo spirito della testimonianza e della partecipazione che con quello distaccato della critica. Sommariamente e spesso in termini magari volutamente epidermici, proprio per non intaccare lo spessore di una ricerca ancora in corso che, se non sarebbe certo arbitrario voler analizzare con gli strumenti della storia e della critica, sarebbe comunque a nostro avviso prematuro cercare di classificare in formule e giudizi definitivi. Preferiamo, invece, concludere con l'augurio e la speranza di potere in un domani non lontano tornare sullo stesso argomento presentando un'altra ed altrettanto esauriente "opera completa" densa questa volta di architetture realizzate e non sol tanto sognate.

Dario Passi La Costruzione del Progetto - Kappa. Roma, 1982



Giorgio Muratore, Dario Passi
Parere sull'architettura

Certo è che tutte le architetture cui facciamo riferimento non avrebbero senso se non a Roma. Eventi contrapposti, occasioni banali o seducenti, personaggi piccoli o grandi, mediocri o geniali sono tutti accomunati nel dar corpo a una città che non è mai la città che si spera, ma è sempre quella che si teme; eppure, finalmente è ancora l'unica vera città. Città fatta di case, case fatte per la loro città, in un susseguirsi di situazioni e di luoghi efferati, tragici, impietosi, mai graziosi, mai ipocriti per venire accettati dalla buona società. Architetture dure, perentorie e massicce, a testimoniare che l'architettura non si manifesta al di fuori di una cultura del costruito capace di rileggere la vicenda della sua lenta, faticosa, silenziosa, ma ineluttabile evoluzione materiale.

Passi: «A un certo punto mi sono accorto che era necessario sollevare la testa dai libri per guardare più da vicino l'architettura. Deve essere accaduto molto tempo fa quando a un'idea eroica e assolutistica della vita, delle cose e degli uomini che da sempre sollecita i miei pensieri e tutta la mia persona, si è andata affiancando una visione dei fatti opposta, tenacemente legata alle cose immediate, normali, quotidiane. E così, per me si rendeva sempre più necessario un rapporto molto concreto con la realtà. Un rapporto che non indicasse soltanto una via diretta e banale verso la pratica dell'architettura, ma che cercasse, dei modi di dialogare con la città vera, e soprattutto con quella città nella quale da sempre e quasi ossessivamente mi è capitato di vivere: Roma.»

Muratore: «Hai accennato a una particolare forma di realismo che starebbe alla base di tante ricerche che da anni vai conducendo con gli strumenti del disegno.
Credo che sia stata un'insoddisfazione analoga a quella che per parte mia mi ha spinto a concordare con certi tuoi giudizi sull'architettura e sulla città. Insoddisfazione per certi modi di fare storia, di fare critica, di progettare. Insoddisfazione per certi modi accreditati e consolidati di appropriarsi dell'architettura per poi divulgarla attraverso i media più diffusi dal progetto stesso, alla sua riproduzione editoriale. Così che sembra sempre più utile e istruttivo un confronto diretto con la realtà dell'architettura che ci circonda nella città, piuttosto che con quella che ci circonda sui libri, sulle riviste.»

Passi: «Quando parlavo della mia esigenza di sol-

levarmi dalla teoria per rapportarmi in modo nuovo alle cose, intendevo appunto questo. Evidentemente, si configurava un'istanza di realismo. Era una precisa volontà di legare l'architettura alla teoria attraverso un ponte molto forte, razionale, capace di toccare, da un lato gli elementi di quella teoria di cui abbiamo appena parlato e, dall'altra, gli elementi concreti della realtà.
Tutto ciò in modo da poter dire con estrema chiarezza: ecco, voglio che il mio progetto sia "fatto" esattamente così.
Cosa c'è sotto quest'affermazione? C'è una distanza ricercata nei confronti del progetto cosiddetto d'avanguardia, cioè nei confronti di un teorizzare che non rispetti le regole di ciò che è avvenuto. È la volontà precisa di richiamare, di evocare l'architettura della città, della città autentica, quella costruita.
Ciò che voglio evitare è il concetto d'invenzione, tanto spesso gratuito. Al contrario, il progetto sul quale mi capita sempre più spesso di lavorare ha sempre uno scarto volutamente breve, minimo, irrisorio con l'architettura che quotidianamente incontro, architetture che talvolta hanno un autore noto, ma il più delle volte no e che appartengono a un'aura di mediocrità largamente diffusa nella città in cui vivo. Ciò che più mi infastidisce è quella volontà, molto usuale tra gli architetti, di essere dissonanti, di essere diversi, di stupire a tutti i costi, ma il più delle volte attraverso una differenza sciocca.»

Muratore: «Questa aurea mediocrità, che è la cifra stilistica e qualitativa più estesa nella nostra Città, è anche lo specchio nel quale tante tue architetture recenti e meno recenti cercano di

riconoscersi, di riflettersi. Così che tante volte accade, girando per Roma, di dire che questo o quell'architetto, magari vissuto cinquant'anni fa, ti ha "copiato", che questa o quell'architettura assomiglia, nasce da una tua idea. Paradossi a parte, naturalmente la verità è quella che è: è il sintomo di un'appartenenza intima, è il riconoscimento di una ricerca di congruità tra gli elementi e di qualità che si devono rincorrere all'interno del progetto. Un progetto che segue itinerari assai distanti da quelli praticati ancora da tante attardate ed esauste avanguardie (o che tali si presumono). Sono qualità che derivano dalla assimilazione lenta e stratificata di una specifica situazione urbana, qualità che talvolta sono da te inseguite con gli strumenti di un approfondimento, di uno scavo differente: ad esempio con gli strumenti propri della pittura e del disegno... Questi sono strumenti che talvolta consentono di conoscere più e meglio certe dimensioni così autentiche e poco frequentate dell'architettura. Forse c'è bisogno di spiegare i perché delle tue scelte. Spesso vengono viste come un atteggiamento estetizzante, quasi una cifra stilistica in più, ma inessenziale, addirittura una inibizione del progetto. Personalmente credo che sia vero proprio il contrario.»

Passi: «Ho già accennato al mio fastidio per la dissonanza e questo penso che spieghi già, in parte, certi miei comportamenti. Poi c'è la volontà di appartenere alla storia. E mi è sembrato che l'unica condizione praticabile fosse il discostarsene il meno possibile, quel tanto che basta per caratterizzarsi. Da ciò una certa volontà di essere di volta in volta, romani, greci, classici...
Comunque è chiaro che alla base del mio lavoro

esiste un'istanza di forma e di figuratività. Ciò è vero perché l'architettura, per sua stessa natura è anche e soprattutto un fatto visivo. L'architettura fa sì parte della storia e del pensiero ma anche delle cose che tutti i giorni ci scorrono sotto gli occhi. Così anche quel particolare rapporto con la pittura non significa altro che riportare il progetto e l'architettura a un fatto visivo, a un fatto sostanzialmente formale.»

Muratore: «Una tendenza non recente, ma sicuramente neppure scomparsa fino ad oggi, rifiuta recisamente questo tipo di dimensione operativa che, invece, ci pare essenziale per lavorare con profitto. Forse solo le recenti tentazioni postmoderne, anche se spesso molto superficiali, sembrano aver avuto il pregio di mettere in discussione certe tendenze paleorazionaliste ampiamente consolidate. È comunque vero che un comportamento simile al tuo viene vistosamente penalizzato, se non altro dai modelli più diffusi della pratica professionale. Poiché tu hai recentemente avuto l'occasione di svolgere alcuni incarichi concreti all'interno di alcuni gruppi di progettazione vasti ed eterogenei, sarebbe interessante capire come sono andate le cose in relazione a quanto ci siamo fin qui detti.»

Passi: «Dopo le mie ultime esperienze ma già altre volte mi era capitato confesso che paradossalmente il lavoro di gruppo provoca in me una spinta ancora maggiore a lavorare da solo. Infatti proprio quella mia ricercata tendenza a non voler essere dissonante, diventa in tali occasioni, incredibilmente, motivo di differenza e purtroppo di dissonanza a sua volta. E così la tanto perseguita istanza di differenza, nel lavoro

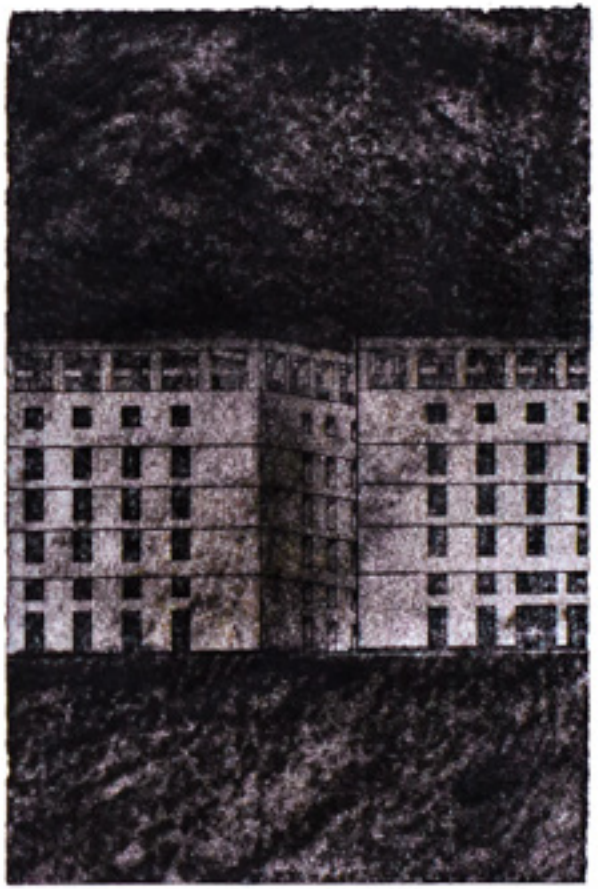
collettivo, diventa per lo più occasione per sollecitare un protagonismo banale tra le persone. Ora però sarebbe bene tornare su taluni risvolti e su certi aspetti della critica e della storiografia contemporanea delle quali tu sei stato e sei un protagonista piuttosto scomodo.»

Muratore: «Io credo che il mondo della storia e della critica siano oggi piuttosto simili al mondo della produzione architettonica e di certo "giornalismo" d'architettura. Si stanno, se non da oggi, definendo alcuni grossi settori di competenza, non tanto e non solo disciplinari, quanto soprattutto relativi all'ambito d'influenza di alcuni grossi personaggi che hanno monopolizzato il mercato culturale. Tralascio come non significativi tutti i luoghi dove ancora sopravvive un modo antiquato di rapportarsi con la realtà, luoghi dove la dimensione accademica prevale rispetto a quella culturale. Mi voglio invece riferire a personaggi e a situazioni di maggiore interesse: non si può non parlare della Scuola di Venezia e del ruolo svolto dal suo maggior rappresentante, Manfredo Tafuri. Al di là della sua nutrita attività di "poligrafo", io credo che il suo saggio sugli ultimi quarant'anni dell'architettura italiana [Storia dell'arte italiana, Einaudi] sia un campione significativo rispetto a quanto andiamo dicendo. Qui egli ha tentato una sistemazione di fatti, personaggi, oggetti e modelli di comportamento che hanno caratterizzato la nostra architettura recente. Ma nel tentativo di costruire una gabbia logica e ideologica in grado di tenere insieme la realtà culturale e strutturale dell'Italia del secondo dopoguerra, tentativo complessivamente riuscito, Tafuri mostra una serie di lacerazioni e di non casuali o trascurabili

dimenticanze. Dimenticanze che sono il sintomo di una disattenzione programmatica, un disinteresse profondo, una estraneità non epidermica nei confronti proprio di quella architettura cui, invece, va tutto il nostro interesse. Tafuri resta comunque un caso esemplare e, a meglio analizzarlo, credo di poter anche affermare che alcune sue più recenti scelte di campo, per esempio nell'ambito dell'architettura del Cinquecento, non sono estranee a una consapevole insoddisfazione per i risultati insufficienti di un lavoro sul presente.
Ma basta guardare ad altre esperienze recenti per rendersi conto di quanto sia difficile parlare correttamente di architettura contemporanea oggi. Inutili e stanche quando non funzionali solo ad alcune questioni "di bottega" le presenze di personaggi come Bruno Zevi, Vittorio Gregotti o Carlo Aymonino sulle colonne dei settimanali più diffusi. Ma anche iniziative più strutturate quali ad esempio le recenti grandi mostre su architetti contemporanei non sono esenti dai rischi di un mestiere a cavallo tra storia e critica, tra vocazione architettonica e tentazioni merceologico-culturali.
Due casi, quello della mostra su Carlo Scarpa e quello della mostra su Mario Botta restano, in questo senso, esemplari. Tralasciando altre osservazioni di merito e soffermandomi soprattutto sulla seconda, peraltro bellissima, mi preme sottolineare il disinteresse per simili scelte. Scelte che esaltano i rappresentanti più significativi di un certo modo di stare nell'architettura che mi rimane totalmente estraneo. Scelte che esaltano personaggi al di là della loro capacità concreta di essere architetti e di produrre architetture significative, costruendogli intorno una intelaiatura

di tipo culturalistico che non riesce, comunque, a sostanziarne il prodotto.
Io ..., noi preferiamo ricondurre la nostra attenzione su luoghi e personaggi forse meno paganti nell'immediato, ma sicuramente più istruttivi e solidi nel loro rapporto con la realtà fisica e materiale della città e della storia. Ai Gregotti, ai Botta, ai Purini, tanto per fare nomi emblematici, preferiamo ancora i Luccichenti, i Busiri-Vici, i Morpurgo, i Tufaroli, i Gra, i Loreti, i Frezzotti, i Rapisardi, i Pascoletti e gli infiniti altri, oscuri e meno oscuri interpreti di un'avventura della città costruita sull'esperienza, magari ambigua, delle cose, non solo sulla retorica delle parole e sull'opportunismo dei segni e dei comportamenti.»

Westuff n. 3, febbraio 1986, Firenze.



D. PASSI
85

Dario Passi, Achille Bonito Oliva
Il critico e l'architetto

Passi: «Nel marzo e nel dicembre dell'anno scorso sono usciti due miei libri, che accolgono lavori compresi nell'arco di dodici anni, dal '71 all'83. Ne vorrei parlare un po' con te. E questo proprio perché, in quanto critico d'arte attento alle cose nuove, più di altri mi sembri in grado di cogliere la caratteristica specifica di questi lavori indipendentemente dal loro specifico campo disciplinare, cioè l'architettura. Gli altri, i cosiddetti esperti nel "settore" dell'architettura, mi sembrano troppo imbrigliati in strategie di potere, sia accademico che culturale, oppure distratti, poco disponibili, spesso incompetenti e comunque lontani da una globalità di giudizio che ritengo più adatta al mio lavoro.»

Bonito Oliva: «Il tuo lavoro non solo mi interessa, ma mi piace. È un approdo all'architettura, attraverso i territori del disegno e della pittura. E questo per costruire un tipo di architettura che non ama porsi in orizzontale, ma preferisce le pose e le apparizioni in verticale, secondo una legge di gravità dove non è necessario saggiare la statica delle masse e dei volumi, semmai sfruttare al massimo la capacità di associazione e di eclettismo dei materiali. E nel tuo caso i materiali non sono materie pesanti, non sono pietre, ma linee, colori, segni di matita e di pennello che si addensano e si frantumano nello spazio bidimensionale del foglio e della tavola.»

Passi: «Puoi fermarti su questo punto?»

Bonito «Oliva: Sì, la bidimensionalità costituisce la coordinata su cui l'immaginario dispone e dipana il proprio percorso. Così l'ingombro dei materiali è minimo, il diaframma tra l'idea e la sua realizzazione è ridotto a uno spessore minimo e questo permette una contrazione fra momento ideativo e momento esecutivo. L'architettura, la tua architettura diventa un campo di immagini che ci riportano al senso morale, etico dell'edificare. Vi è, in altri termini, nell'edificare vero, morale appunto, un mettere una immagine sull'altra, un'idea sull'altra, fantasmi e proiezioni di una impossibilità che naturalmente non è personale, ma sociale e storica. E questa impossibilità nel tuo caso non si presenta come denuncia moralistica, ma come — semmai — capacità lucida di utilizzare l'impossibilità stessa per ribaltarla nella possibilità di un linguaggio, dove

nulla è impossibile, ma tutto diventa oggetto di una messa in immagine.»
Passi: «È pur sempre un'architettura.»

Bonito Oliva: «Certo. E tu sai che questo ti piace ed è quello che vuoi. Ma è un'architettura che preferisce la potenzialità di una visione impalpabile alla attualità brutale di una ingegneria che non può trovare altri alibi alla propria esistenza che il denaro. L'architettura, questa tua architettura disegnata e dipinta, non è un'utopia, perché è calata dentro la realtà del linguaggio, un linguaggio fatto di storia. Nelle tue immagini io ritrovo i rimandi a Novelli, a Twombly, cose che arricchiscono la capacità del senso del costruire ormai isterilito dall'arcadia del modernismo. Le tue immagini sono seducenti, perché nascono da un atteggiamento che vuole ripristinare - nell'ambito dell'architettura - regole legate a un'estetica non funzionalistica, ma nemmeno decorativa e sterile, bensì aperta sulla storia della pittura, sui suoi materiali e non solo su questo. Io penso che la tua architettura faccia slittare l'architettura su un diverso territorio, quello dell'immaginario, aperto, ma al tempo stesso intenso e concentrato.»

Passi: «Una delle cose che da tempo mi occupa i pensieri è quella specie di indifferenza che mostra "l'individuo comune" verso l'architettura, sia costruita che progettata. Perché secondo te c'è questa indifferenza?»

Bonito Oliva: «Penso sia un'indifferenza molto sana. Essa esprime il cinismo dell'uomo abituale

rispetto al panorama architettonico che lo circonda. Non si può dimenticare che questo panorama è occupato da brutale edilizia, da bassa ingegneria, da un lavoro di furbi geometri i quali per decenni hanno abusato dei codici del movimento moderno per decorare semplicemente la propria voglia di denaro, il desiderio di speculazione, per abbellire, in fondo, un atteggiamento di rapina. E questo è costato molto caro - anche a livello ecologico - al paesaggio italiano.
Gli architetti, quelli abituali intendo, hanno monopolizzato l'immagine del costruire architettonico secondo canoni di utilità e di sfruttamento. Così il paesaggio naturale, questo grande paesaggio italiano, è stato invaso dal cemento e ormai non ne resta traccia che nella pittura. Lo scenario artificiale delle città italiane ha completamente estromesso lo scenario naturale e questa estromissione è avvenuta sotto il segno dell'esclusione, del saccheggio. Naturalmente ci sono anche dalle eccezioni, ma, diciamo statisticamente, il paesaggio artificiale, l'architettura nuova che occupa la città moderna italiana è spesso una sovrimposizione violenta di stili falsamente nuovi, modernisti, che quasi mai hanno la capacita di integrarsi a ciò che preesiste, sia naturale che storico. Ora il paesaggio italiano era questa combinazione, senza esclusione, di paesaggio naturale e paesaggio storico. Averli esclusi entrambi ha segnato la fine di questo paesaggio. I tuoi disegni e le tue pitture segnano dunque in qualche modo proprio il punto dell'impossibilità a costruire, il limite di questa impossibilità. Si pongono dunque come un'indiretta denuncia di ciò che ho definito il saccheggio, lo spo-

destamento della natura da parte dell'architettura. Ecco perché c'è un'indifferenza punitiva dell'uomo comune verso l'architettura, ed ecco anche perché può esserci un nuovo interesse a partire da lavori come il tuo, collocati sul confine dell'impossibilità, della rinuncia al progetto materiale. La tua architettura ha questa capacità di riproporre l'architettura come epifania, come immagine improvvisa, come svelamento, come apparizione. Apparizione di un linguaggio visivo che usa le convenzioni del disegno e del colore per dare verticalità a strutture architettoniche imbevute di equilibrio tra naturale e artificiale, tra natura e linguaggio, tra sovrastruttura e storia cose che tutte le vere architetture dovrebbero portare dentro di sé. Insomma la tua architettura, così carica di umori, di intenzioni esistenziali collettive, così legate anche al piacere di una manualità che pazientemente costruisce sul foglio, segno dopo segno, queste strutture visive, è fatta di immagini che sono anche portatrici, ancora una volta in maniera silenziosa, di una sorta di atteggiamento socratico. È come se prendessi per mano lo spettatore e lo guidassi all'interno di percorsi accessibili, umanizzati finalmente, in cui viene bandita l'impersonalità dell'artefice, dell'architetto; in cui l'artefice, in questo caso il tuo lavoro, le tue strutture, è fortemente presente, è colui che lo ha fatto..»

Passi: «Una volta, in occasione di una delle mie prime mostre, hai avuto modo di scrivere una recensione che mi colpì, perché stranamente vicina alle mie stesse intenzioni. Scrivevi allora che quello che faceva la differenza tra me e un

normale pittore era la differenza dell'oggetto. Mentre il pittore ha come oggetto "le cose", cioè quello che tutti hanno di fronte, il mio oggetto era il "progetto", reale anche se ancora irrealizzato. È Un modo di affrontare la questione molto interessante, anche perché è molto dibattuta tra gli architetti la legittimità di ricorrere a tecniche di tipo pittorico. Vorrei che tu tornassi sul problema. È "giusto" secondo te usare di queste tecniche, le quali, per loro natura si allontanano dalla pura e semplice precisione "progettistica" per entrare in una dimensione autonoma?»

Bonito Oliva: «A me il tuo modo di disegnare e dipingere è sempre molto piaciuto appunto per questa differenza che porta dentro di sé rispetto al modo di un pittore. Come appunto ho scritto in qualche occasione, mi pare che il pittore disegna e dipinge le cose che lo circondano, cose svariate, diverse l'una dall'altra, mentre il tuo disegno, la tua pittura hanno sempre come oggetto un'unica ossessione: la realtà appunto dei tuoi progetti, la tua architettura. E questo dà il segno della tua opera, che è un segno eudemonistico. Mi spiego. Il Movimento Moderno ha costretto nel secondo dopoguerra l'architetto ad interrogarsi in maniera deviante sul proprio ruolo, sulla propria capacità d'incidere sulla realtà. La domanda di edifici ha creato frustrazioni, insoddisfazioni, malumori negli architetti, i quali si sentivano con le mani "in pasta", ma fuori della pasta delle cose. Tentavano di piegare la realtà ai propri progetti e dovevano accorgersi che era la realtà a piegare i progetti.»

Passi: «E questo perché?»

Bonito Oliva: «L'errore, se così si può dire, consisteva in una cattiva lettura del Movimento Moderno, in un'idea eteronoma dell'arte, pur sempre "dipendente" della realtà e quindi poi trascinata da essa. Invece trovo "corretta", piacevole, "giusta" l'idea che tu hai dell'arte e dell'architettura. Un'idea appunto eudemonistica, autonoma, dell'arte. Tu non hai sensi di colpa nel tuo operare, proprio perché sai che c'è un valore in questo che sta nel disegno, nella pittura, nella qualità dei progetti. Questa è la grande discriminante che fa di te un artista, rispetto all'arrovellamento intellettualoide o quasi sempre intellettualoide di quasi tutti gli architetti o gli storici dell'architettura, che ancora si sentono in modo megalomane, spesso demiurgica, i veri "chirurghi della realtà", pronti a lacerare i tessuti di vecchie città, a riplasmare, a realizzare interventi cosmetici e di abbellimento che niente hanno a che fare con il lavoro creativo dell'architetto vero. Direi che tu sei artista, perché realizzi progetti che sono finalizzati allo sguardo. Progetti che non sono semplici passaggi, ma punti di sosta, di sospensione, di capacità di cattura e presa del pubblico, dello spettatore. Punti di contatto con lui, trappole delle visioni, capaci quindi di suscitare estasi e piacere. Questa è la funzione della tua architettura e questa dovrebbe essere la funzione di ogni architettura, anche di quella costruita. La costruzione, nei tuoi progetti, è già dentro il foglio e la superficie di cui sei unico ideatore e muratore. Sei tu in questo caso il tecnico delle luci, l'operaio che muove le masse, i volumi, i rapporti spaziali. Segno e colore sono i materiali, i mastici che tengono insieme le immagini che tu progetti sul foglio. Ed io vedo queste immagini ricche di uno spessore interno, di una presenza, di una pazienza, di una loro capacità di covare su se stessi, tanto che nulla al mondo potrebbe portarli al di fuori del foglio.
Passi: «Ma, dunque, sono davvero un artista?»

Bonito Oliva: «Sì. Direi che i tuoi disegni sono vera arte in quanto nessuno potrebbe scollarli dal loro supporto bidimensionale e trasportarli nella brutalità tridimensionale della vita.»

Frigidaire n.31 - Giugno 1983, Roma.

Dario Passi

Progetto e tecniche di rappresentazione in architettura

Il rapporto tra progetto e rappresentazione in architettura è storicamente caratterizzato da una continua interpolazione dei due termini. I lavori presentati risultano da una forzatura esercitata su questo rapporto, teso sino alla simulazione di una condizione di contiguità dei due estremi. Questi ultimi ammettono ognuno uno spessore ambientale. Sono due "stanze" imperniate tra loro su di uno spigolo e separate da una sottile membrana, una porta di duchampiana concezione. L'uscita da una delle due stanze implica inevitabilmente la chiusura dell'altra e viceversa. La momentanea chiusura/apertura scandita dalla porta ritma i momenti di autonomia disciplinare del lavoro in atto nei due ambienti. L'oggetto di architettura si presenta in questo caso come derivato da un processo continuo di andata e ritorno lungo l'asse di unione tra i due poli citati: uno, il pensiero progettuale che trova sostanza ed esiti formali nell'analisi storica dei manufatti urbani; l'altro, l'idea della rappresentazione che, con tempi più compressi e risultati diretti, affida al disegno ed a molte altre tecniche la esemplificazione più efficace dell'intenzione di progetto. Tra le due "stanze" esiste uno spazio di relazione, un momento interlocutorio con ruolo, funzioni e dimensioni molteplici, per lo più deputato a compiti di spettacolo, alla teatralizzazione dei risultati del lavoro in atto negli ambienti confinanti. Questo spazio mediano o di scambio è anche quello in cui avviene questa esposizione, colta in un attimo non precisato del processo di andata e ritorno descritto. Le due "stanze" fanno parte di una stessa "casa", di uno stesso "condominio disciplinare", anche se connotate con aspetti diversi di uno specifico che obbedisce a regole di un'unica famiglia. Eppure il continuo e ritmato entrare ed uscire tra i due ambienti è venato da una componente di trasgressione la quale, anche se apparentemente non grave in quanto messa in atto sotto lo stesso tetto, nella stessa casa, all'interno di quell'unica famiglia doppia, è proprio per questo una trasgressione particolarmente sottile, maliziosa, strisciante e di difficile controllo. Questa "condizione" viene assunta come uno degli elementi tonificanti e misuratori del lavoro. Si tratta in effetti, di un tirocinio applicato all'architettura secondo le regole convenzionali del progettare e del rappresentare scomposte in base ai principi di interna autonomia dei due momenti e ricomposte lungo esiti calcolati. Uno di questi esiti,

spesso ancora un obiettivo, è la inscindibilità, al momento del giudizio o dell'osservazione del progetto, dei due contributi, costretti sino ad allora in una programmatica distinzione. La metafora delle due stanze, oltre a corrispondere con la reale disposizione del pensiero applicato in questa esperienza, è anche sinonimo della scelta del ripropormi e riproporre i due campi di definizione per l'architettura distinti secondo un crinale più preciso e più vero. Secondo un'ottica più attenta a cogliere diverse e originali professionalità in ognuno dei due argomenti senza false complementatarietà o strumentalità reciproche non verificate.In questo senso la interpolazione tra le due ragioni del lavoro che, come detto, caratterizzano lo sviluppo storico dell'idea-progetto, non dovrebbe essere mossa da un fare irresponsabile o naif, ma risultare da una decisione calcolata di consultare "trasgredendo" i dati dell'"altra stanza". Questi che definisco come "dati" non son poi in realtà tali, ma desumibili da un'affettuosa attività di laboratorio, sul progetto ed il disegno dello stesso, caratterizzata dalla presenza di molti libri di storia usati come scatole di arnesi (da Foucault) e considerati come diverse paia di occhiali (da Proust) da cambiare sino a cogliere ciò che altrimenti non si percepiva. Ed inoltre, sempre per quanto riguarda il primo argomento, gli attrezzi sono i manuali di tecnica del costruire, il concetto di scala e di misura e del grafico ridotto, il compasso, la riga, la squadra, l'organizzazione della funzione, l'uso della geometria, le proiezioni, la prospettiva, l'assonometria e tutto il resto. Tutto ciò viene preso come "materiale" che prefiguri il costruire, ma è nello stesso tempo "materiale di montaggio" della figura, del progetto.

Così come nell'altra stanza i corrispettivi dell'idea di materiale diventano i liberi segni a lapis della mano sulla carta d'album o i tratti del pennello sulla tela di un dipingere preso a prestito, che è rappresentare un reale-artificiale progettato ed organizzato, così come lo smalto steso sul disegno misto fatto con matite grasse e pastelli ad olio o gessi friabili e colla e solvente e biacca ed altro. La materia di questo secondo lavoro, proprio il suo valore segnico con il suo spessore, viene scelta, invece, con un valore tettonico, come fosse pietra o mattone, a sostanziare maggiormente l'oggetto di architettura progettata. Il gran parlare recente sulle questioni del disegno in architettura è un fenomeno che solo in parte mi riguarda, per il resto è un'onda fragorosa e lunga di cui aspetto con pazienza il passaggio e l'ultimo riflusso per continuare ad ascoltare, coma da sempre, nelle mie stanze, il lieve tramestio degli strumenti.

Dario Passi

Una giornata al Tuscolano

A Roma, dove vivo e lavoro da sempre, in una quotidianità, condotta ed accettata per alcuni attimi ma anche per molti anni, si è andata sviluppando nei miei pensieri una idea di periferia che, per coincidenza di tracciati fisici e mentali, si imperniava e trovava senso con maggior familiarità in un solo luogo, in una sola parte della città, il Tuscolano. Era qui che ogni volta ritrovavo, applicata ed esemplificata al meglio, ogni considerazione su una idea di periferia in assoluto, sia come conclusione veloce e selvaggia nella sua necessità di immediatezza d'immagine, sia anche come esito di lavori e di studi più specifici e piu attenti a cogliere da quel posto una sostanza di città per lo più sperata. Credo di poter legare l'inizio di questo genere

di attrazione o comunque di rapporto con quelle strade, con quegli slarghi, con quegli edifici che si avviavano a divenire per me emblematici, a certi lunghi pomeriggi feriali della mia adolescenza passati in interminabili partite di calcio con piccole squadre locali in quei campetti terrosi e senza docce sotto l'acquedotto che ci rimbalzava amichevolmente il pallone. La terra pozzolanica color violetto la ritrovavo poi sul fondo della vasca nel bagno dei miei in un quartiere quello di San Saba di tutt'altre misure, di diversi rapporti, che, insieme all'Aventino ed a Testaccio, rappresentava una serena roccaforte dicomplicità.
Avverto con chiarezza solo adesso che quel processo di andata e ritorno avviato in quegli anni, tra il piccolo gruppo di quartieri di nascita ed il Tuscolano, tramite il calcio, le incursioni nei cunicoli di creta ed altro ancora, aveva anche instaurato in me tra i due luoghi un rapporto irrazionale e fantastico che si andava però precisando ed affinando nel tempo. Luoghi, zone e costruzioni familiari, completamente posseduti, vissuti, capiti mi si presentavano, dopo un lungo tragitto in un tram tutto leve e sobbalzi, violentemente confrontati con altrettanti luoghi e case dall'aspetto molto più duro e difficile in una condizione di indicibile estraneità. I disincantati luoghi di nascita ed anche quelli di recente conquista spontanea si erano nel frattempo svelati nella loro autorità di presenza e nella loro importanza formativa. Per cui il confronto, che allora era tra presenze acquisite con la fantasia della memoria, trovava adesso identità di nomi e di posti. Erano allora la piccola piazza dei cavalieri di Malta disegnata da Piranesi ed il belvedere del giardino degli aranci sull'Aventino, il lungo

ospedale di San Michele a Porta Portese, il monte di Testaccio ed il vicino mattatoio di Ersoch, i palazzi di via Marmorata, le poste di Libera, le corti ed i villini di Quadrio Pirani, la scuola sulla piazza di San Saba, le terme ed i rovi di Caracalla e del Palatino, lo slargo del Circo Massimo, la chiesa di S. Maria in Cosmedin, ad affiancarsi ai grandi caseggiati della via Tuscolana, alla grande chiesa di don Bosco ed alle vicine abitazioni di marmo bianco, alle torri ed alle linee di De Renzi e di Saverio Muratori, alla piccola città bassa e chiusa di Libera, all'acquedotto con le baracche costruite contro, al tracciato della ferrovia, al parco dell'Appia, ai resti di antiche costruzioni romane, alle battute dell'agro con masse isolate di sambuco. Questa saldatura di autobiografica costruzione è operante in me da tempo con aspetti di forte unitarietà ed in forma di materiale disponibile di giudizio per il Tuscolano.
È aperta all'immissione di altri riferimenti scelti per affinità elettive come gli altri edifici a blocco di quell'insieme di isolati di fronte al Foro italico, intorno al viale Pinturicchio, dov'è il palazzo di Luccichenti e la bella casa di marmo e mattoni dell'architetto Grà, in quanto uniche testimonianze possibili, qui, con poche altre, di una idea di architettura per l'abitazione che molto amo e che caratterizza tanta parte del novecento milanese, come le case del Muzio, del Portaluppi, del Lancia, del De Finetti ed altri ancora.
Mi piace far derivare da ciò, oltre ad una idea del luogo periferico in termini di nuova monumentalità sublimata dalla grande permanenza della memoria in quelle zone della città, anche, e preferenzialmente, una figura di progetto di abitazione larga ed alta, intorno ai dieci piani, un

intensivo per la periferia, con molte finestre, una uguale all'altra, con grandi atrii freschi e logge buie scavate sulla facciata. Una idea di casa per molte famiglie in un Tuscolano che, dall'interno di una affettuosa estraneità, ho sempre visto come una grande nave ormeggiata ai margini della città, la quale, nel corso di una giornata trascorsa in quelle strade e che oggi ha assunto per me il valore di una stagione, è ormai entrata nello spessore dell'edificazione intermedia abitata dalla odiosa piccola borghesia romana. Per cui anche l'arrivare in treno lungo il tratto Roma-Napoli, che aveva sempre rappresentato una ottima messa in scena del rapporto di appartenenza non posseduta di quelle zone della periferia, mi fa sentire lo scorrere ormai irreversibile della nave lungo un canale verso il centro scandito dalla battuta della motrice sulla banchina del Mazzoni alla Stazione Termini.

Dario Passi

La rappresentazione delle cose viste o conosciute

Mi piace far derivare il mio lavoro da una semplice restituzione delle cose studiate riferite viste o conosciute – senza interporre particolari interpretazioni – mettendo da parte l'invenzione e ancor più la volontà di meravigliare. Come raccontando disinvoltamente – così come viene senza ricerca di particolari parole – un episodio vissuto di natura normale per puntare ad una sua espressione visiva ottimale, ad una figura efficace, ad una rappresentazione fatta ad arte. Collegando senza mediazioni sensibili l'attività di pensiero su di un argomento disciplinare con i suoi più diretti corrispettivi visivi, mi sembra che – di mezzo – il campo della parola risulti per lo più saltato, evitato. Ciò non per mettere questo parametro fuori del gioco delle parti ma per renderlo più libero, più disinvolto nello scegliere il suo ruolo di piena autonomia. È in questo rapporto a tre tra pensiero parola e figura che mi viene naturale sistemare il mio lavoro, il quale solo per casuali scelte di vita si trova in questo caso applicato a quello che chiamo il progetto di architettura. Dei tre elementi citati il primo – gli aspetti del mio pensiero – mi definisce fortemente. Così anche il terzo – la figura dei miei lavori. Ma è in realtà l'elemento mediano – la parola – nella sua assenza di una precisa richiesta che avverto essere, ogni volta, quello determinante. Mi capita, cioè, di trovare la parola – la mia parola – in una situazione di libertà assoluta completamente alleggerita da ogni responsabilità di determinazione, in condizioni di ampia scelta tra una sua completa autoregressione ed un ingresso da protagonista di primo piano a caratterizzare ulteriormente un rapporto già garantito e che continua a chiudersi sopra a questa – in forma di arco – tra il pensiero e la figura. Questo quadro in cui la parola è libera di arcaicizzarsi come vuole – anche in forme di difficile sostenibilità – di sparire del tutto oppure di presentarsi in forme molto sottili secondo i casi, mi sembra simile alla eventualità di un jolly per un giocatore che stia già vincendo: ha un potere devastante in un campo già aperto. È l'espressione del senso pieno del lavoro. È il braccio lungo della figura. È il corpo del pensiero.

DePASSI 86

DIVISARE BOOKS 46

PICCOLA ANTOLOGIA
DARIO PASSI

Published in June 2017

ISSN 2532-523X

© 2017 DIVISARE
All rights reserved

Weekly publications of contemporary architecture broadly focusing on photography, drawings and texts. DIVISARE BOOKS is an independent editorial project produced in Rome.

Editors
Paolo Antonacci
Domenica Bona

Art Director
Elisa Chieruzzi

Publisher
Europaconcorsi srl
Piazza Gentile da Fabriano 3
00196 Rome, Italy

Contact
books@divisare.com

Printer
Press UP, Rome, Italy

Pack & Ship Center
OML Logistik, Berlin, Germany

This issue is being released in a limited quantity print-run of 100 copies.

DIVISARE BOOKS are not available at bookstores or elsewhere. The only way to get a copy is to order it at divisare.com/books

This issue is printed on Cyclus Offset 250-100 gm2 made from 100% recycled, uncoated paper produced with carbon-neutral energy certified by: Blue Angel, EU ecolabel, FSC® recycled paper, Age-resistant suitable for archives (LDK class 24-85), PCF Process Chlorine Free and Heavy metal absence.

The typography used in this issue includes the Sorts Mill Goudy font family by Barry Schwartz

“Tra qualche anno, magari, la gente si dimenticherà di tanti piccoli e piccolissimi che oggi passano per grandi e grandissimi e si capirà che, la città è fatta di case e le case sono fatte di cose, case e cose tutte uguali, eppure, tutte diverse, e che stiamo dentro e intorno a quelle case e a quelle cose, tutti allo stesso modo, eppure tutti con il nostro personale bagaglio di “forme” e di “memorie”, di bisogni e di aspirazioni, di immagini e di oggetti, di piccoli e grandi avvenimenti, di roba e di robetta da niente, di ricordi, di storie personali, di chincaglieria e di sogni. Tutte cose da nulla, simboli, oggetti, monumentini urbani e domestici, che fanno vive case e città che altri vorrebbero brutte, lugubri e prive di vita, come le pagine delle riviste di moda e delle riviste di architettura alla moda.

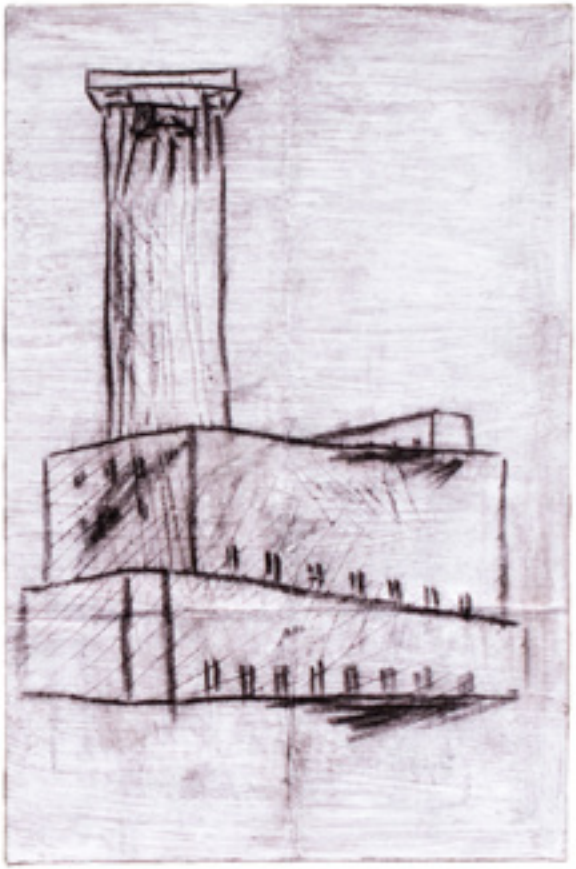
Perché affollare i nostri spazi con la fredda rumorosità di una firma e di un gesto insulsi, solo per rispondere in un’adesione consumistica, inconsapevole ed acritica, ai richiami di un mercato dove la stupidità si confonde con l’arroganza e le merci con le idee?

Perché non “resistere” o, per lo meno, tentare di resistere, proprio ora che tutto sembra facile e a portata di mano, alle lusinghe becere, che ci assillano e ci assediano con la loro overdose di stupidi orpelli, che sembrano aver perso definitivamente la loro forma e il loro valore e con questo anche il loro significato e la loro memoria?”

Giorgio Muratore

DIVISARE BOOKS 46
JUNE 2017

DIVISARE.COM/BOOKS

EDITION OF 100

PUBLISHED BY EUROPACONCORSI IN ROME
ISSN 2532-523X