

## Architettura

Una mostra di architetture dipinte a Roma

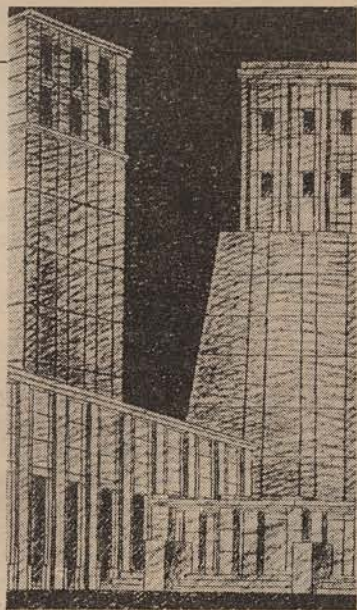
### Per questa volta, Passi

■ Si sono appena concluse a Roma le due mostre dedicate alle opere di Dario Passi del 1980-86, ospitate in contemporanea alla A.A.M./Coop di Via del Vantaggio ed agli Incontri internazionali d'arte di Palazzo Taverna, a cura di Francesco Moschini. L'opera di Passi, ripartita tra le due gallerie a seconda dei formati, ci consegna la fase più recente del lavoro dell'artista, dispiegata in una pittura di considerevoli dimensioni, organizzata attorno ad una personale idea di architettura. La mostra di Passi è dedicata alla sua città, a Roma: ma la città qui rappresentata non è mai quella della dell'ufficialità monumentale, né tantomeno quella dell'esauito dibattito archeologico-urbanistico, è la Roma virtuale in cui è segretamente riposta l'antica civiltà dell'abitare.

Dario Passi, architetto, pittore, docente universitario, ha condotto, nella scuola e fuori, un ostinato e silenzioso lavoro su questo paesaggio pietrificato, individuando nell'edificio di abitazione intensivo, monumento urbano per eccellenza, l'elemento ultimo, necessario, della costruzione della metropoli, seguendo una poetica del tipo edilizio depurata da scorie storicistiche o tentazioni mimetiche. I grandi atrii, i loggiati, l'iterazione ossessiva delle facciate, appartenenti alla tradizio-

ne urbana otto-novecentesca, soprattutto nelle sofisticate accezioni milanesi degli architetti Muzio e De Finetti, ma anche nella declinazione romana di Piacentini, Sabbatini, Libera — che per decenni è stata ignorata dalla storiografia architettonica ufficiale — è stata da Passi, per anni, sottoposta a un lavoro di trascrizione e commento incessanti.

Ma il programma architettonico di Passi, così rigorosamente selezionato, è oggi posto a servizio di un programma pittorico di particolare impegno: del resto la pittura è l'alveo nel quale scorre, da sempre, il suo lavoro. Dapprima fortemente implicato con le avanguardie romane degli anni 60 (in particolare con l'area dell'astrazione lirica e del segno, Novelli, Twombly), successivamente impegnato a far reagire l'idea di «figura», intesa come referente costante della prassi progettuale, in un rimando continuo tra catena dei progetti e costellazione degli eventi pittorici. In queste mostre, quindi, il primato della pittura si inverte, per Passi, come operazione di privatizzazione e appropriazione della città per mezzo delle sue architetture: particolari di queste, in prestito, sono dilatati e ingranditi quasi a costituire un personale «theatrum pittoricum» seicentesco,



Dario Passi, «I fori», 1986

un caleidoscopio solidificato con un metodo apparentabile a quell'estrazione da una composizione pittorica corale di «teste gigantesche».

I quadri, i disegni di Dario Passi, sono dunque i materiali di un «cantier» dove la pittura si fa strumento ultimo di realizzazione della sua idea di architettura, concepita non già come sguardo pietoso o museale sulla città, ma nutrita di pensosità e riflessione. E se la pittura in cui Passi ripone l'ultima possibilità di invernamento del suo universo artistico è una risposta che appartiene interamente alla sua biografia, è pur vero che l'interrogazione sul destino del lavoro degli architetti riposta nel suo lavoro riguarda tutti.

Michele Beccu

## Musica classica

Fu un grande pianista e intellettuale moderno

### I non-concerti di Glenn Gould

■ Ciò che spaventa nel pianista per quanto grande sia — ciò che ha spaventato Glenn Gould — è il suo precipitare nella monotonia. Non si tratta della ripetitività del suo lavoro, del nostro consumo di esso. La monotonia è qui l'idea che il lavoro pianistico si porta con sé, che gli è organica, l'idea che il pianista non possa essere diverso: è la riaffermazione — comunicata prima di tutto, prima della musica — del lavoro pianistico così com'è, concertistico, come il solo dotato di autentico valore musicale-sociale. Ci sono, nel mondo occidentale, poco meno di duecento luoghi — città con sale — determinanti del concertismo (non solo) pianistico, e (non solo) il pianista ci trasmette assieme alla sua bravura l'idea che questa gabbia in cui si muove, che ci rappresenta come la sola pratica pianistica possibile, sia l'ordine supremo: il resto — per esempio disco, radio, televisione — diventano riproduzione dell'evento unicamente legittimato. Così il pianista corrente sul mercato sconfigge Benjamin, la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, e ciò perché, infine, nel capitalismo di qualunque fase la merce non deve né può perdere il proprio falso valore ideale mentre nega, in ottemperanza del proprio ruolo mercan-

tile, la possibilità reale (sociale) di essere disalienata.

È questo lavoro pianistico che Glenn Gould, pianista unico, pioneristico, morto nel 1982 a cinquant'anni, canadese, ha attaccato e ribaltato. Ha lavorato per questo, per un nuovo modo reale e ideale di essere pianista oggi; e il momento decisivo, misura della sua alta statura di musicista e di intellettuale, fu perciò nel 1964 quando si ritirò deliberatamente dall'attività concertistica per dedicarsi soltanto a incisioni di dischi e trasmissioni radiofoniche. Più esattamente: ai mass media. E intendeva, così, negare l'episodicità del concerto — apparizione e scomparsa del pianista e dell'opera musicale: dipendenza del consumatore o pubblico da questa meteora — per essere a disposizione del consumatore in ogni momento, a suo piacimento (disco), o per entrare in contatto con infiniti consumatori (radio). Né lo spingeva un eccesso di esibizionismo. Semmai Gould fu mosso da un'alta coscienza pedagogica, nel senso del bisogno pedagogico di Scherchen, Eisler, Hindemith, i molti sovietici che attorno agli anni trenta — gli anni della radio e del disco come media (agli inizi) — prestarono un'attenzione precoce alle nuove