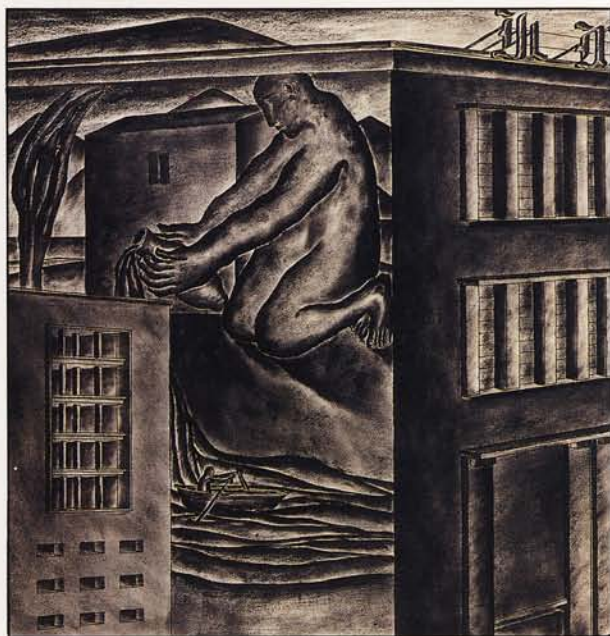


**Dario Passi**



**UN PROGETTO  
A.A.M. ARCHITETTURA ARTE MODERNA - ROMA**

**Ferruzzi**



Si è scelto di collocare sulla parete che dà sull'ampio lucernario e quindi nella corte interna dell'edificio di viale Casarese a Roma, due grandi teleri di Dario Passi. I quadri saranno collocati in modo da non lasciare soluzione di continuità tra l'opera pittorica, che richiama le grandi strutture urbane della Roma anni Trenta, la stessa di "Una giornata particolare" di Ettore Scola, e la corte interna che attraverso il lucernario si intravede e che appartiene senz'altro a quella stessa epoca e tipologia architettonica alla quale Passi fa spesso riferimento. Alte all'incirca due metri e lunghe il doppio, le tele andranno a occupare longitudinalmente tutta la parete, lasciando invece uno spazio di due metri tra il pavimento e l'inizio delle tele stesse, per collocarvi più appropriati oggetti d'affezione. In questo modo le opere pittoriche, più che riempire gli spazi vuoti, si andranno a inserire organicamente nell'immaginario dell'intero edificio. Intrinsecamente e strettamente legato al filone del grande pensiero novecentesco, quello che si frantuma in mille rivoli o sfocia e si perde nel *kairos*, nella stasi dovuta alla compresenza simultanea davanti ai nostri occhi di una enorme e desolante quantità di informazioni e di immagini destituite di senso, sempre più difficili da interpretare unitariamente, Passi è uno di quegli operatori culturali che non si perde d'animo ma affida alla sua sensibilità, alla quale non è evidentemente estranea una concezione storicistica del mondo, la ricerca di un senso "fondamentale" della realtà che lo circonda. Tuttavia Passi non lavora "su un fronte allargato, con totalizzanti pretese di ridefinizione complessiva", piuttosto restringe il campo "come si trattasse di operare una messa a fuoco su alcuni punti nodali soltanto, riconducendo così il senso del suo disegnare architetture a componente essenziale del costruire, proprio come se si trattasse di collocare pietra su pietra". In altre parole Passi ricerca un senso fondamentale, non attraverso la costruzione di un grande impianto teorico, bensì tramite il recupero del senso di quelle immagini, quei segni che, marginali, andrebbero dispersi. Questa operazione sfocia nel recupero "di una edilizia romana minore e rimossa" che mai nella storia ha avuto l'onore della cronaca, tranne, solo e talvolta, di quella nera. Per lo più oggetti della grande periferia sottoproletaria e piccolo borghese; di quella che, per intenderci, costituisce la parte maggiore della città senza storia, che dilaga oltre le mura da quasi un secolo, "debordando dai limiti della Roma murata". Per Passi si tratta, dunque, di rendere alla storia quei "fenomeni specifici nella vicenda della città, e della città di Roma in particolare, che erano stati per anni il luogo di una dimenticanza critica". Ecco così spuntare dai disegni, dalle tele di Passi, paesaggi urbani composti sì da "mostri edilizi", da "oggetti per i quali non si sarebbe fin qui spesa una goccia di inchiostro e per i quali invece il piccone demolitore starebbe a dimostrare tutta la sua salutare necessità", ma che sono la "realtà di una condizione urbana che non vale eludere né ricacciare nel limbo delle cose che esistono ma non si vedono". È questa una realtà scomoda, che innervosisce, mette in crisi, induce in contraddizione la "schiera sempre affollata e piagnona degli architetti e degli urbanisti condotti, degli archeologi 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". È la realtà di una Roma trascurata di "oggetti litici e beffardi", una città di pietra dimenticata, forse, ma che lascia le sue tracce in ogni quartiere. "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 Settanta, non v'è chi non lo veda) tipologie metafisico-francofortesi 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 disinvoltate e per ora inindagate peripezie lessicali di Monaco e Luccichenti, dagli edifici I.A.C.P. di via Marmorata (ancora di Sabbatini), alle ancora per poco abborrite scuole modello Fasolo..." Sia per la scelta di questi luoghi che per la scelta "poetica", per quella triste e rassegnata nostalgia che trasuda dai suoi disegni e dalle sue tele, la Roma di Passi richiama alla mente quella di un Pasolini o di un Gadda. L'analogia non è solo nelle immagini, ma è, anche e soprattutto, nel modo di vedere e intendere la città come una città frantumata in mille diversi linguaggi che risuonano da Testaccio ai "lungoteveri infiebrati", diversi sia in senso strettamente linguistico (le "metafonemi" di Gadda o i gerghi "malandrini" di Pasolini) che in senso architettonico. Proprio in questa frantumazione di linguaggi Passi scorge la caratteristica principale della configurazione urbanistica della sua città, tanto da indirizzare la sua ricerca verso quei momenti scomodi e negletti, responsabili di queste rotture improvvise. Il recupero di questa città diversa dà come risultato non "una condizione antigraziosa" ma "una rassegnata accettazione di una condizione ormai perduta. Una condizione vagheggiata però non come nostalgia del passato ma come invito a recuperare senza reticenze e falsi moralismi il valore di un decoro borghese ormai smarrito. L'affetto per alcuni personaggi chiave di un mondo tanto bistrattato come quello dell'architettura del Novecento, la memoria degli ultimi esiti di un'idea di città con una sua compattezza e un suo carattere preciso, pur nella monotonia delle sue parti tese esclusivamente alla monoliticità dell'insieme, hanno condotto il lavoro di Passi su un versante difficile da condividere, per la mancanza di ogni benché minima concessione, di ogni sorta di disponibilità, di ogni compromesso che in Passi travalica il dato umano per saldarsi al suo modo di intendere il lavoro progettuale".



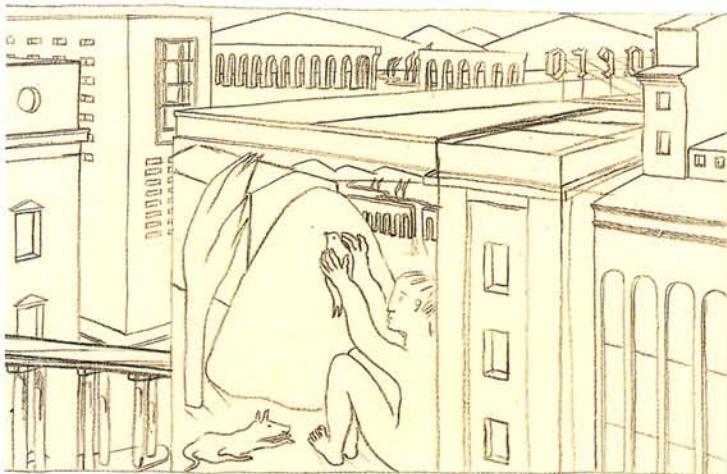
## FRANTUMAZIONE URBANA

“Un tempo le muse vivevano tutte in dolce consonanza...”

Dario Passi non diffida della realtà dei suoi segni: crede nella loro sufficiente verità a tal punto che può limitarsi a una notifica generale delle cose senza essere veramente espressivo. Il procedimento che ne consegue è un procedimento classico nel quale è operata una semplificazione istantanea di fatti complessi. I dettagli, gli oggetti e le rientranze di cornicioni e finestre, i volumi, i prismi e i diedri, insieme al corredo aggiuntivo di statuarie lettere luminose, di sottili tralicci o di pali, acquistano l'evidenza di segni significanti del reale, svelano la loro forma specifica ricca e polisensica, quella stessa che nella veduta d'assieme della città è immolata all'immagine totale. Invece del diorama Passi privilegia nella visione quel tipo di evidenza che si ottiene con un cannocchiale quando si scopre, ravvicinato, il brulicare della vita successiva delle forme minute e gli altri infiniti accidenti delle figure che concorrono segretamente all'armonia del tutto. Non trovo miglior similitudine per spiegare lo sgranato segno e la piana stesura del colore in queste visioni di città in cui Dario Passi è tornato a leggere l'anima del paesaggio architettonico per farne emergere l'umana figura. I manufatti di questo suo brano di periferia romana stanno insieme, in posa come in un ritratto di famiglia. Lo zio scapestrato sempre in viaggio e la cugina beghina, conniventi per l'occasione, portano ciascuno nei volti le loro terrene storie che l'occhio pur indifferente del fotografo tuttavia registra, così come la stesura delle trascoloranti campiture svela, nei singoli pezzi urbani raffigurati da Dario Passi, una vicenda particolare umana e cittadina. Il grande palazzo del Messaggero, pur visto di scorcio, dice con le sue accurate aperture di sudori professionali per impegnativa composizione a ricordo di più centrali prove affrontate dal Tufaroli con lo stesso volenteroso sforzo per cavar robusto peso dalla collocazione in opera dei materiali di finitura e se anche qui non si tratta di gran lastrame di rivestimento, son gli stipiti e le spalle in compatto marmo italiano a testimoniare ingegneresca solidità. E che dire dello squarcio autostradale con il suo racconto di giornali polemiche documentate da foto prese proprio così, quando precipita tra blocchi di una povera edilizia ottocentesca che nessun genio di Magni ha nobilitato con ben spaziosi ritmi di ordinate finestre. E la Pantanella che aggiunge al disagio e all'estraneità del suo prospetto industriale in una città di sole case l'incomodo sollevato dal suo nome in cuore di bempensanti per impietose telecronache da far toccare con mano la condizione dell'immigrato di colore, visone subito tradotta nel pavido tremore d'essere cinto d'assedio il proprio soggiorno con angolo tv da aliena plebaglia. E poi lassù la sala d'esposizione delle reliquie di Sant'Elena che hanno fatto diventare chiesa, ma che d'esser stato museo racconta ancora con il suo abside piatto alto sul panorama della città. Due ritratti di gruppo in un esterno, ché lo stesso paesaggio ritorna a spaesare lo spettatore con una visione familiare nella quale tutti gli elementi hanno subito un sottile cambiamento di visione e ora si sovrappongono fra loro, mutate appena le condizioni del punto di vista, in un'associazione eterogenea. Come quando – per restare in paragone – un gruppo si disfa e ricomponne per nuova posa fotografica, ché son gli stessi componenti eppure non c'è cosa più che all'altra somigli. Negli ultimi lavori Dario Passi ha prepotentemente immessa la figura. A partire da ieratiche apparizioni, ora a lato, ora addirittura sopra l'architettura, la figura è giunta a conquistare tutto per sé lo spazio della tela. Queste figure in primo piano, solidificate dalla lunga consuetudine con gli elementi della costruzione che, fuori scala o rimpicciolite o in sott'ordine, si accampano ancora sulla linea di terra dei quadri per ricordare da dove è stata presa tanta corposità emersa ora alla gloria del primo piano, sono state oggi strappate via dalla visione. Oggi, di fronte a queste due grandi tele “All'aria Libera” sembra quasi che si sia compiuta l'operazione inversa e che le architetture dei due grandi paesaggi urbani si sia-

no umanizzate, abbiano sottratto all'umano, che non c'è nello spazio del quadro, quel tanto di comoventemente fragile, imperfetto, caduco, quello “sbagliato” della natura umana che è il senso della nostra condizione. Nel guardare l'insieme di questi edifici così silenziosi e così quietamente rassegnati a una convivenza che può apparire disarmonica, ma che finisce per plasmarli – come accade nel vero della città – fino ad adattarli gli uni agli altri facendoli somiglianti (lo zio d'Africa, la cugina beghina...), guardandoli torna a mente un altro lettore di città umanizzate, il Savinio di “Ascolto il tuo cuore, città” quando, in una di quelle sue folgoranti osservazioni capaci di rovesciare l'immaginario codino, attribuisce all'anima la pesantezza e l'immobilità contro l'idea romantica della leggerezza dell'essere. “È soltanto perché hanno il corpo che gli uomini possono muoversi liberamente, volare. Quando il corpo viene a mancare, lo spirito, o l'anima, come si dice, perdono ogni possibilità di movimento. L'anima è l'immobilità, il pesante.” Cercando un senso a questa intuizione viene da pensare alla levigata bellezza del movimento della statuaria greca, a quel suo figurare corpi che nell'immobilizzarsi per un attimo eterno rivelano la loro anima profonda e ci disvelano, allora, le linee di un classicismo che intona sempre le stesse metafore. Il corpo dei palazzi suburbani qui ritratti è vita fermata che rivela orgogliosa la sua anima immobile, si attiene nel racconto pittorico a una storia eterna, quella della certezza del reale, di una sua naturalistica esattezza, letta in filigrana nel disegno che li informa come pensieri materiali. Le loro prospettive geometrie registrano dunque “il fondamentale parallelepipedismo del mondo reale”, ma la casualità degli accostamenti dell'insieme, la presenza di spezzoni di realtà come l'incompiuto delle lettere al neon o l'irrompere di un frammento di sopraelevata fra le case mettono in dubbio l'ordine euclideo di un mondo percettivo che sottolinea la perenne mutabilità degli oggetti. Soprattutto dopo aver scoperto il carattere contingente della percezione, come sembra sia accaduto a Passi quando, negli ultimi lavori, attorciglia attorno a una superficie di rivoluzione l'apollinea certezza di un nudo maschile, rendendolo senza fine. Riguardando ora i bozzetti preparatori per i due grandi quadri si coglie ancor meglio la funzione destabilizzante che avrebbe assunto la presenza delle figure nei confronti del principio organizzativo espresso dallo scenario, urbano: essa impedisce a chi guarda di misurarle e con ciò mina alla base la certezza della visione prospettica. Gli edifici e le cose non vengono più giustificandosi rispetto a un sistema di grandezze note e nulla più si ricomponne e spiega il suo perché. Spogliati dal loro riferimento certo a una metrica umana che li soggioghi, i paesaggi urbani rivelano appieno la loro provvisorietà. Così per l'inquietante presenza di una troppo grande figura seduta spalle al muro o per l'ergersi fra le case di un gigante buono, immersi in una realtà frammentaria, tutta la realtà prospettica vacilla: sembra di sentire una voce dire – come nel racconto gaddiano “La morte di Puk” – “Kant ha ragione.” Diedri e prismi, luci e ombre e colori *vaniscono*.

Luisa Gentile

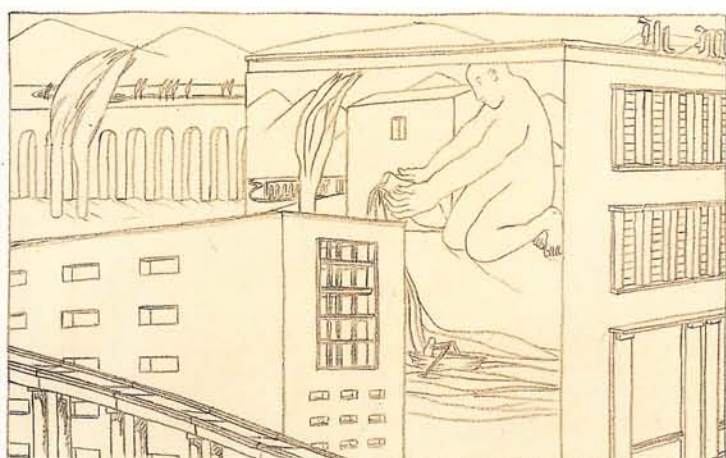
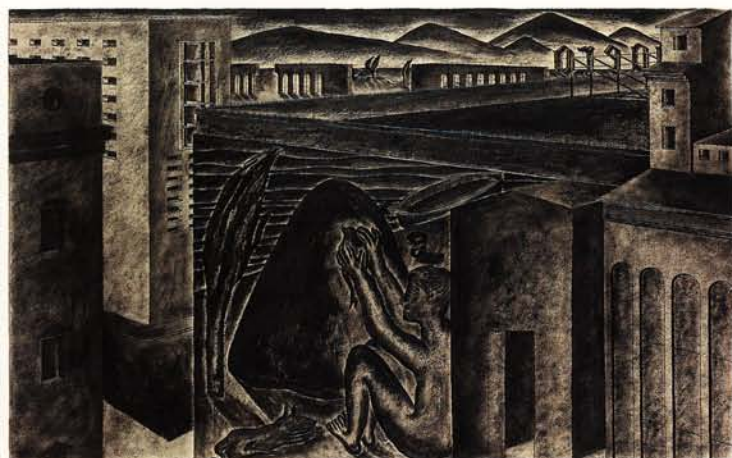






SCENA DI CONVERSAZIONE 1, OLIO SU TELA, m 2,50 x 4,00, ROMA 1991

INTERVENTO PITTORICO ALLA SALA "VOLIERA" DEGLI UFFICI MONTEDISON DI VIALE CASTRENSE IN ROMA







SCENA DI CONVERSAZIONE 2, OLIO SU TELA, m 2,50 x 4,00, ROMA 1991

fotografie di Gherardo Gherardini

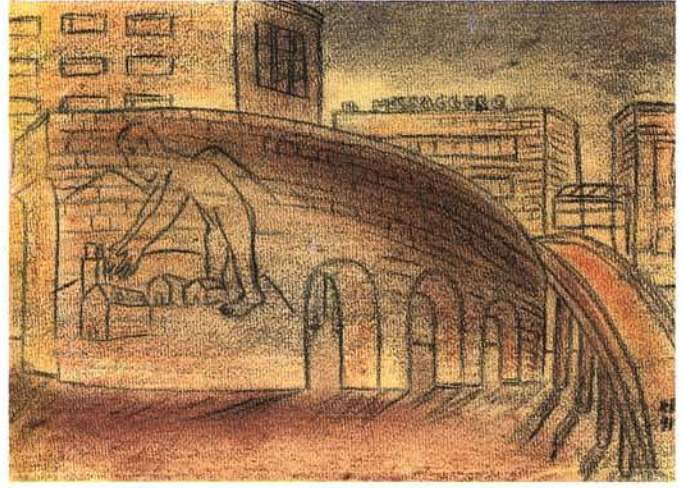
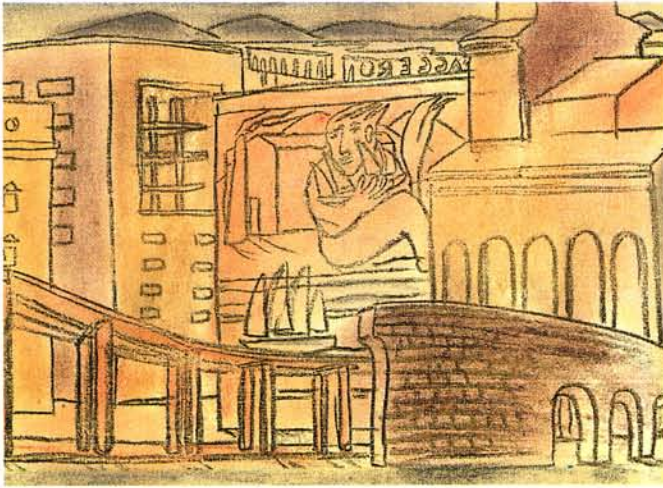






Nel corso dei secoli l'architettura ha sviluppato un linguaggio creativo di spazi e volumi destinati, per funzione, a una loro ipotetica abitabilità da parte dell'uomo. L'arte dell'architettura ha sempre lavorato, approfittando dell'assenza dell'uomo nel momento del progetto e della sua realizzata costruzione. Lo spazio, più che abitato, è inizialmente abitabile, un'ipotesi progettuale a futura destinazione, una destinazione obbligatoria che designa la funzione sociale dell'architettura, che non può esistere come spazio deserto. La pittura invece ammette incomprendimento e solitudine. Può esistere anche fuori dalla contemplazione del pubblico, fino al disprezzo dell'opera. L'alto costo del manufatto architettonico è giustificato proprio dalla destinazione sociale, la prevista abitabilità che, per giustificarsi, deve diventare fattuale abitazione da parte dell'uomo storico. Eppure quest'uomo, l'uomo in generale, non è contestualmente presente alla progettazione e realizzazione dello spazio abitabile. Egli arriva sempre dopo. Soltanto la pittura è capace di concretizzare lo spazio virtuale per l'uomo, contestualmente raffigurato come presenza che giustifica la costruzione prospettica o le quinte bidimensionali della superficie pittorica, in ogni caso scena della presenza antropomorfa. Dario Passi ha risolto il conflitto tra arte e architettura, rappresentazione figurativa e costruzione spaziale, utilizzando il mezzo pittorico come strumento di conciliazione contestuale tra l'uomo e il suo desiderio di abitabilità. Abitare lo spazio significa capacità di sintetizzare nella stessa immagine l'uomo e lo spazio, il bisogno di questi di dominare domesticamente l'esterno attraverso un identico tempo ideativo e costruttivo. Il tono monocromatico della pittura di Passi privilegia l'intento progettuale e insieme costruttivo dell'immagine. Il nero rimanda all'essenzialità del disegno, evidenzia l'assolutezza di un'immagine che abita lo spazio con la stessa temperatura cromatica dello sfondo. Questo determina una felice integrazione tra le parti, un'abitabilità contestuale della figura e della prospettiva nello spazio sincronico della pittura. Ora non esiste più un prima e un dopo, lo spazio del progetto e il tempo della vita, l'oggettiva invadenza dell'involucro e la presenza del soggetto. Passi non sacrifica l'architettura alla pittura, semmai ne potenzia il carattere mediante il passaggio in un'altra dimensione a quella della pittura, nera Alice nel Paese delle Meraviglie. Molteplici sono le meraviglie prodotte dalla pittura, capace di sincronizzare il tempo e lo spazio, l'uomo e il suo desiderio di abitabilità, nella fissità dell'immagine. Questa, nella potenza dei suoi volumi, contiene tutte le caratteristiche dell'architettura, ma espresse antropomorficamente al servizio della figura. Non a caso l'uso monocromatico del nero accompagna la produzione attuale dell'artista romano. Per segnalare la presenza eroica dell'uomo o le tracce animali della vita, Passi utilizza una sorta di illuminazione interna delle figure mediante l'impiego del bian-







**ALIGHIERO BOETTI**  
mosaico pavimentale per l'ingresso del  
Palazzo Mauro De Andrè, 1990, Ravenna.

**ALBERTO BURRI**  
"Grande Ferro R", 1990, Ravenna,  
Palazzo Mauro De Andrè,  
Scultura-Teatro sulla Corsia Agonale.

**ARDUINO CANTAFORA**  
"Città come casa", "Città come collezione", 1990, olio su tela,  
ciclo pittorico per il porticato della nuova sede della Ferruzzi Finanziaria,  
1990, Ravenna.

**NICOLA CARRINO con CARLO MARIA SADICH**  
elemento scultoreo/architettonico, 1990,  
Roma, nuova sede de "Il Messaggero" di Viale Castrense.

**MARIO CEROLI**  
"Eleusi", 1991, premio consegnato durante lo spettacolo inaugurale  
del Palazzo Mauro De Andrè, Ravenna.

**EMILIO D'ELIA**  
"Cosmo Aperto", 1991, tecnica mista su legno,  
nuova sede della Ferruzzi Finanziaria, Ravenna.

**ALFREDO DE SANTIS**  
progetto grafico per il XXVII Campionato Europeo Maschile  
di Pallacanestro "Roma '91".

**STEFANO DI STASIO**  
**PAOLA GANDOLFI**  
**DARIO PASSI**  
opera per la sala conferenze della nuova sede de "Il Messaggero",  
olio su tela, 1991, Roma.

**MAURO FOLCI**  
intervento di conclusione del corridoio al piano terra  
della nuova sede della Ferruzzi Finanziaria, 1991, Ravenna.

**BRUNO LISI**  
"Finestre sull'universo", 1991,  
tela antistante la saletta riunioni della nuova sede  
della Ferruzzi Finanziaria, Ravenna.

**CARLO LORENZETTI**  
elementi di condensazione della luce per la volta  
del Palazzo delle Arti e dello Sport, Ravenna, 1991.

**ELISA MONTESSORI**  
"Giardino delle Effemeridi", 1990, ciclo di 54 mosaici,  
Palazzo Mauro De Andrè, Ravenna.

**ELISA MONTESSORI**  
"La Stanza Sospesa", 1990, Ravenna,  
nuova sede della Ferruzzi Finanziaria.

**GIANFRANCO PARDI**  
"Progetto Azzurro", 1991, Intervento per l'ingresso della nuova sede  
della Ferruzzi Finanziaria, Ravenna.

**DARIO PASSI**  
"Frantumazione Urbana", 1991, olio su tela,  
opera per la sala "Vollera" della nuova sede de "Il Messaggero",  
Roma.

**ACHILLE PERILLI**  
arazzi per la sala conferenze del Palazzo Mauro De Andrè,  
1990, Ravenna.

**ARNALDO POMODORO**  
"Medaglia per il XXVII Campionato Europeo Maschile  
di pallacanestro" "Roma 91" bronzo dorato

**FRANCO PURINI**  
12 disegni d'invenzione, china su lucido,  
sequenza al piano terra della nuova sede  
della Ferruzzi Finanziaria. 1991, Ravenna.

**GIANNI MARIA SADICH**  
bassorilievo per la guardiola della nuova sede  
della Ferruzzi Finanziaria, 1991, Ravenna.

**ETTORE SORDINI**  
scultura per le fontane, 1990, Ravenna,  
Palazzo Mauro De Andrè.

**SERGIO TRAMONTI**  
scenografia per lo spettacolo di inaugurazione del  
Palazzo Mauro De Andrè, 1991, Ravenna.

**GIUSEPPE UNCINI**  
scultura per il patio della sala Ferruzzi, 1990,  
Ravenna, Palazzo Mauro De Andrè.