

COSTANTINO DARDI

La tassellatura terrestre
a cura di Adriano Venudo

atti del convegno

Gorizia 16 maggio 2019

contributi di
Roberta Albiero
Thomas Bisiani
Luigi Di Dato
Giovanni Fraziano
Alessandra Marin
Claudio Meninno
Adriano Venudo



Titolo:
Costantino Dardi. La tassellatura terrestre

Autore:
Adriano Venudo (a cura di)

atti del convegno
Gorizia 16 maggio 2019

Contributi scientifici di:

Roberta Albiero
Thomas Bisiani
Luigi Di Dato
Giovanni Fraziano
Alessandra Marin
Claudio Meninno
Adriano Venudo



EUT – Edizioni Università di Trieste
Piazzale Europa 1 – 34127 Trieste
www.eut.units.it
1° edizione – Copyright 2022
E-ISBN 978-88-5511-189-8
ISBN 978-88-5511-188-1



Questo volume è integralmente disponibile online a libero
accesso nell'archivio digitale Openstarts al link:
<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/30956>

Stampato da GECA srl - San Giuliano Milanese (MI)
per EUT Edizioni Università di Trieste, settembre 2022

Immagine I di copertina: Costantino Dardi, Parco-mostra, Pistoia, 1979.

Progetto grafico e impaginazione: Paola Grison

Il volume è stato realizzato con fondi di ricerca Dipartimento di Ingegneria e
Architettura – Università degli Studi di Trieste, ed è il risultato del convegno curato da
Adriano Venudo tenutosi il 16 maggio 2019 nell'aula Magna del Seminario di Gorizia
sede del Corso di Laurea Magistrale a Ciclo Unico in Architettura.

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

Le immagini sono state fornite dall'Archivio Progetti
Università IUAV di Venezia: Fondo Costantino Dardi,
ordinamento scientifico a cura dell'Archivio Progetti IUAV di
Venezia / MAXXI Roma.
Un particolare ringraziamento a tutto lo staff dell'Archivio
Progetti IUAV e alla prof.ssa Serena Maffioletti per la
collaborazione offerta alla ricerca archivistica.

Proprietà letteraria riservata. I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di
riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi
mezzo (compresi microfil, fotocopie e scansioni digitali) sono riservati per tutti i Paesi.

Sommario

| | |
|--|-----|
| Nota del curatore. Una giornata di studio | 4 |
| Adriano Venudo | |
| Costantino Dardi. La tassellatura terrestre | 10 |
| Adriano Venudo | |
| Monumenti effimeri | 36 |
| Luigi Di Dato | |
| Il progetto critico di Costantino Dardi | 46 |
| Roberta Albiero | |
| Comunicare il territorio: rappresentazione e progetto nell'opera di alcuni protagonisti della scuola di Venezia | 66 |
| Alessandra Marin | |
| Dal linguaggio al paesaggio | 80 |
| Adriano Venudo | |
| Senza nostalgia | 138 |
| Thomas Bisiani | |
| Case private, idee in divenire | 156 |
| Claudio Meninno | |
| La sintesi di Albarella | 174 |
| Claudio Meninno | |
| L'ombra del paradiso perduto | 182 |
| Giovanni Fraziano | |
| "Per affinità e differenza" Costantino Dardi, Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Franco Purini: confronto a coppie di sei progetti | 188 |
| Thomas Bisiani, Claudio Meninno, Adriano Venudo | |
| Aldo, Gianugo, Franco, Costantino e gli altri | 282 |
| Giovanni Fraziano | |
| Bibliografia | 296 |
| Note biografiche | 310 |

Dal linguaggio al paesaggio

Adriano Venudo

“Dardi conclude la ricostruzione di una nuova *Prospettiva sul mondo dell'uomo* con una riflessione sull'origine del paesaggio italiano, quello di Piero della Francesca, e su come sia diventato prima un fenomeno culturale e poi un linguaggio, ispiratore di contenuti, simboli e visioni, anche per l'architettura.”

Linguaggio e / è paesaggio. Premessa

La “pittura de' paesi” è una delle origini della nozione moderna di paesaggio. È una corrente che si diffonde in tutta Europa tra la metà del '600 e la metà del '700 per raccontare l'esperienza dell'uomo in quella natura trasformata dall'uomo stesso (*landscape*), in sintesi per raccontare l'antropizzazione: di campagne, lagune, foreste e coste. Infatti la “pittura de' paesi” non ritrae mai solo ed esclusivamente angoli incontaminati di natura, ma c'è sempre l'azione dell'uomo, che si esplica nelle geometrie dei campi, nel disegno di una strada, nel ponte che attraversa un fiume, nello skyline di un villaggio che fa da sfondo al bosco, «inquadrature di ville suburbane spesso corredate da casini di delizie e da logge aperte sul verde»¹, insomma come la definirebbe Dardi è il racconto della “prospettiva sul mondo dell'uomo”. Questo passaggio è importante perché la “pittura de' paesi”, che nasce come oggettivo resoconto del territorio a partire dalla “perfetta imitazione de' veri paesi” del Cinquecento, e che in seguito si consolida grazie ai “primi vedutisti olandesi” del Seicento (Hobbema, van Goyen e van Ruisdael), acquista nei secoli valenze sempre più introspettive, psicologiche, estetizzanti, filosofiche, letterarie, poetiche e sociali fino a diventare un vero e proprio “codice” che esprime valori comuni, e non solo di bellezza, ma sociali e politiche come il “governo e l'organizzazione del territorio” (si pensi ad esempio i *Comons*, eredità delle *provincie* e dell'organizzazione in *regio* dell'Impero Romano). Da un lato il paesaggio come luogo comune per eccellenza, il paese, *Durchschnittlichkeit*², e dall'altro i “paesaggisti”, “il paesaggismo” come forma – comune - di espressione: “linguaggio”. Il “paesaggio nell'arte e l'arte nel paesaggio” è un'ipotesi ampiamente dimostrata dallo storico dell'arte Kenneth Clark nel suo famoso testo del 1962³, in cui evidenzia queste “corrispondenze biunivoche” attraverso la catalogazione per categorie del paesaggio: paesaggio simbolico, paesaggio realistico, paesaggio ideale.

Ma l'evoluzione dalla nozione di paesaggio (come "pittura de' paesi") a forma di linguaggio avviene tramite un processo che Alain Roger⁴ definisce di *artialisat*ion, secondo il quale il "paese" non si trasforma in "paesaggio" se non "sotto la dominazione dell'arte". La questione si complica con le evoluzioni – e rivoluzioni – avvenute tra '700 e '800, quando le due forme del paesaggio, la rappresentazione pittorica e l'esperienza vissuta, iniziano a convivere una accanto all'altra, quindi non solo più "paesaggio e linguaggio", ma "paesaggio è linguaggio". Dal romanticismo a oggi, attraverso il sublime e poi il pittoresco, la pittura, la letteratura, la poesia, l'arte dei giardini, e l'architettura si ispirano reciprocamente, nell'esperienza del vissuto, facendo parlare la natura con l'uomo (il soggetto) attraverso gli strumenti della scienza, che per l'architettura diventano il disegno cartografico (le mappe geografiche), la topografia, la trigonometria, e la costruzione prospettica. Sono "i panorami" che restituiscono la totalità della natura, nella percezione empirica di una natura che però è diventata, nel frattempo, paesaggio: paesaggio nel senso contemporaneo del termine. Infatti lo straordinario fascino dei paesaggi di Carracci, Lorrain e Poussin sta proprio nel costruire, "nell'inventare" dei luoghi, luoghi continuamente plasmati da un'immaginazione che ha le sue radici nella mitologia, nella religione, nella storia, secondo il classico precetto dell'*ut pictura poesis*⁵, che prevedeva la selezione dei soggetti di paesaggio dalla tradizione classica e dallo sviluppo della composizione secondo «rigorosi procedimenti imitativi»⁶. Ma l'imitazione deve essere creativa, e «valorizzare i principi di disposizione, composizione e espressione»⁷, senza introdurre cose che possono fuorviare l'osservatore dalla comprensione dell'azione. Allora il paesaggio da semplice "racconto del vero" diventa interpretazione e si carica di "valori", perché se la chiave di lettura è un'opera poetica, l'artista dovrà interpretare gli episodi contenuti nel testo con "spirito" e

calarli con “originalità” nel luogo (vero), cercando forme espressive e compositive a cui applicare le regole della retorica antica, che ne consentiranno una sicura codificazione. Del resto se la parola è la chiave del discorso, così l’azione è fondamentale nella pittura di paesaggio, e le figure, i soggetti, avranno espressioni appropriate in relazione armoniosa con lo “scenario” in cui si trovano.

Nella narrazione, attraverso il paesaggio, il luogo gioca un ruolo fondamentale come ci ricorda Poussin

[...] in quanto le caratteristiche dei luoghi devono essere prima di tutto appropriati alle storie, esaltando le figure e le azioni. Luoghi ideali che riuniscono talvolta frammenti topografici provenienti da contesti diversi affermano la superiorità del soggetto, per armonia o per contrasto [...]⁸.

E come ci ricorda Panofsky è solo dall’Ottocento che il paesaggio si evolve da narrazione a linguaggio veramente autonomo, poiché «diventa spazio poetico dove la vita umana si alimenta del sentimento, della contemplazione, dell’amore per la natura»⁹.

Jacob van Ruisdael, *Pesaggio aperto con campi di grano, fuori Heemstede*, 1670.





Meindert Hobbema, *Il viale di Middelharnis*, 1690.



Jan van Goyen, *Vista del paesaggio tra le paludi e la campagna di Haarlem*, 1646.

Claude Lorrain, *Mezzogiorno*
(paesaggio con Giacobbe, Rachele
e Lia presso il pozzo), 1666.



Nicolas Poussin, *Paesaggio con
strada romana*, 1701, incisione.



“La prospettiva sul mondo dell'uomo”

Ho riportato questa breve sintesi della complessa e contraddittoria evoluzione-rivoluzione della nozione di paesaggio perché penso sia un tema interno alla poetica dardiana forse ancora da indagare appieno. Questa vocazione e interesse emerge infatti in maniera esplicita nei suoi disegni, in tutte le sue grandi composizioni prospettiche, perché

[...] nel momento in cui ogni oggetto o fatto fisico viene riportato alla sua dislocazione ottica e geometrica rispetto alla linea terrena dell'orizzonte, la prospettiva si pone come strumento straordinario, concreto e circostanziato di organizzazione di relazione tra le cose, dispositivo per mezzo del quale si dà luogo e misura ai materiali più diversi e lontani, una colonna, un albero [...] riconducibili, affini o discordi, volenti o nolenti, all'unità di spazio e tempo, allo stesso disegno, alla stessa invenzione poetica [...]¹⁰.

Ma oltre al disegno come percorso autobiografico, si trovano negli scritti di Dardi anche tracce del suo interesse teorico verso quell'approccio “classico”, “pittorico”, vedutista e paesaggistico a cui accennavamo sopra. A questo proposito è esemplificativo un suo testo intitolato *Prospettiva sul mondo dell'uomo*¹¹, uscito sul “Manifesto” nell'agosto del 1987. In questo articolo Dardi risale alle origini classiche, quelle pittoriche rinascimentali del rapporto uomo-natura-territorio, recuperando la grande tradizione paesaggistica che abbiamo citato in premessa. In questo scritto emerge il percorso autobiografico di un Dardi che ricerca il significato e l'origine di composizione architettonica attraverso il concetto di “composizione nel paesaggio”, a partire proprio dalle fondamenta della cultura pittorica italiana, quei prodromi della “pittura de' paesi”, proponendo un'inedita analisi critico-operativa, iconologica, compositiva e semantica, del ciclo di affreschi di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco ad Arezzo risalenti a metà del '400, è la narrazione della *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine.

Dardi identifica nel complesso sistema pittorico di Piero della Francesca l'origine della cultura paesaggistica italiana. Origine che, come egli sostiene, ha poi influenzato l'evoluzione della nozione stessa di paesaggio, sia come forma estetica che come forma linguistica. Questa influenza ha interessato anche l'evoluzione dell'architettura manifestandosi come "stretta relazione tra l'arte della composizione e l'arte del paesaggio", e infatti così la descrive:

[...] maestoso dispiegarsi di architetture, limpido configurarsi dei luoghi, solenni intersezioni di strutture, spazi scanditi con geometrico rigore, alberi, colline, portici, piazze, sagrati, mura, città, paesaggi disegnati con perfetta misura,[...] fiumi, giardini, palazzi, chiostri, saloni, il ciclo di Piero nella chiesa di San Francesco ad Arezzo organizza per la prima volta entro un serrato dispositivo il più vasto repertorio di geografie e di luoghi, sottoponendo paesaggi ed architetture ad una ricognizione, ad un tempo, minuziosa, ed astratta, descrittiva e concettuale, teorica e analitica [...]

La disamina che Dardi fa del ciclo di Piero della Francesca propone anche una riflessione, per analogia, sulla teoria della composizione con un'originale analisi comparata dell'iconologia dell'affresco e del montaggio delle figure su piani sequenza in relazione alla più contemporanea definizione di "paesaggio-immagine", e ci dice che

[...] a partire da quel primo piano Piero della Francesca opera, di volta in volta, disponendo secondo perfetta scalatura dimensionale altri piani distribuiti nello spazio o solennemente scendendo quello entro la rapinosa figura di un impianto prospettico, animandolo di piani e linee [...] serenamente dissolvendolo entro linee molli di un paesaggio [...]. Basterà tuttavia sostituire alle corrispondenze di carattere strettamente iconologico le relazioni di tipo compositivo, per cogliere il ruolo che questi quattro riquadri minori, a pianta e/o prospettiva centrale, svolgono nei confronti del tempo andante [...]. Si tratta di un ruolo forte ottenuto attraverso il ricorso a coppie oppostive come moto-quiete, concavo-convesso, aperto-chiuso, giorno-notte, interno-esterno, con le quali vengono regolati i rapporti tra il solido primario disegnato dalla luce nella notte

[...] e l'ampio dispiegarsi di cavalli entro il paesaggio solare della Vittoria di Costantino su Massenzio [...]. L'intero ciclo di affreschi di Arezzo [...] si configura come complessa ed unitaria macchina figurativa, dispositivo ottico-narrativo, strumento visuale attraverso il quale esplorare dispute dottrinali ed intensa nostalgia dei luoghi, sentimento del tempo e sottile calcolo politico, messaggi ideologici e passione scientifica [...]»¹².

La tradizione umanistica riconosceva la superiorità del pittore di "istorie", di colui che sa scegliere i soggetti più appropriati nelle narrazioni antiche e moderne, l'artefice di una narrazione viva tradotta in immagini, attraverso modelli visivi. Si tratta sempre, come anche quella analizzata da Dardi, di una storia intrisa di erudizione, anch'essa «condizionata da modelli e poi icone, e poi ancora "simboli predeterminati"»¹³, che lo stesso Dardi sviluppa nella sua carriera con modelli attraverso la "geometria regolatrice" e con "simboli predeterminati" attraverso i "solidi primari".

La decodificazione che ci propone Dardi, e che ci dice molto di questo suo approccio, rivela il "permanere di pregiudizi": il paesaggio può essere considerato soggetto nobile quando rappresenta il mondo degli uomini mostrandone conflitti, caducità, sforzo eroico e vitalità. La presenza della storia si concretizza nella registrazione di eventi, ma soprattutto nella costruzione della narrazione delle condizioni materiali dell'ambiente e delle città come fatti culturali, il paesaggio appunto. Dardi sottolinea come Piero della Francesca si dedichi alla descrizione delle città e dei suoi spazi di confine con immagini (in sequenza) sviluppate prevalentemente in orizzontale, anticipando di secoli la visione panoramica, da lui stesso ampiamente praticata. Praticata con originalità nelle grandi prospettive territoriali (si vedano ad esempio quelle dei progetti per la Valle di Faul, del 1980 o della Gola della Rossa, del 1985) in cui riesce a cogliere il senso della

storia (dei luoghi) tramite una descrizione “realistica” del mondo fisico: l’accuratezza delle scene urbane, la complessità delle trame delle campagne solcate da strade, fiumi e muri, l’ordine dei filari che seleziona con visivi e nuovi “punti di attrazione/attenzione”, la precisione filologica nel disegno articolato della vegetazione, la vivacità espressiva nel rappresentare le chiome degli alberi, delle masse arbustive e più in generale nel disegno della natura. Infine è nota la sua estrema minuzia nel disegno delle ombre, soprattutto della vegetazione, che rendono “vive” tutte queste componenti, come rileva Giovanni Fraziano nel suo intervento in questo libro. Questa capacità di innovazione visiva, che integra natura e “ambiente costruito” come storia dell’uomo (cultura classica, quasi archeologica), si ritrova nella storia del “linguaggio visivo” soltanto in Giovanni Battista Piranesi. Piranesi infatti nelle sue vedute di Roma, rivela e analizza filologicamente monumenti e reperti, accuratamente selezionati, secondo un processo propriamente progettuale, dissezionando e riprogettando monumenti, architetture, frammenti urbani e di natura per ottenere “un’immagine vera”, efficace e dal notevole contenuto critico: paesaggio focalizzato in forme (forse anche modelli), che se pur sorte da una riflessione “antiquaria”, storicista (la stratificazione dell’architettura), appaiono purificate e perfettamente astratte, come se le città e il territorio, così carichi di storia, fossero il modello più appropriato per la modernità. Ma questo è un percorso che, attraverso autori e architetture, potremmo anche intraprendere rileggendo l’evoluzione del “linguaggio del paesaggio” come manifestazione, come luogo e come significato dell’architettura. Un percorso che da Piranesi a Adam, da Clérissieu a Soane si manifesta attraverso le teorie della costruzione della percezione del paesaggio, intesa non soltanto come visione storicista, ma come fatto culturale, vivo, operativo. Ma è anche un percorso che arriva fino a Ledoux e a Boullée, guarda caso, noti riferimenti dardiani, che lo proiettano a pieno

titolo in quella straordinaria tradizione culturale insieme pittorica, architettonica e paesaggistica. Quella tradizione che Renzo Dubbini ricostruisce nelle *Geografie dello sguardo*¹⁴ di una “proto città-territorio-paesaggio”, sviluppatasi negli ultimi due secoli, che ha unito “descrizione dei luoghi e la loro reinvenzione progettuale”.

Jean Starobinski ha colto in questo processo storico il costituirsi di una tradizione di “paesaggi” come risposta “oggettiva” nella “lotta dell’uomo contro la natura”, da cui l’idea del paesaggio come necessario atto progettuale. Sempre per Starobinski i paesaggi possono essere variati secondo tre tipi principali: 1. il panorama, 2. il gran motivo, 3. il paesaggio intimo¹⁵. Tre tipi che esprimono attraverso sottili angolature, l’intensità delle relazioni tra oggetto, scena e percezione individuale. Ma esprimono anche il nuovo interesse per le trasformazioni materiali del contesto, che Dardi riesce sempre a registrare nelle sue prospettive (realizzate secondo questa tradizione della “panoramica”) come “linguaggio del paesaggio”.

Dardi conclude la ricostruzione di questa *Prospettiva sul mondo dell’uomo* con una riflessione su come quel paesaggio italiano, quello di Piero della Francesca, sia divenuto prima un fenomeno culturale e poi un linguaggio, ispiratore anche per l’architettura perché

[...] traducendo il farraginoso testo di una leggenda medievale nelle luminose pagine pittoriche di Arezzo, Piero della Francesca può anche aver perseguito il disegno dell’omologazione di due sistemi, ma l’operazione va letta in termini di linguaggio: ad Arezzo come ad Urbino, nella *Flagellazione di Cristo* come nell’*Incontro tra Salomone e la regina di Saba*, il cubo prospettico del pieno e del vuoto, della città e del paesaggio, dell’urbano e del territoriale vivono entro un “rapporto geometrico e matematico” assoluto e si relazionano attraverso un elemento verticale che li incerniera. Quella cerniera potrà essere costituita da una figura umana, un albero, una colonna corinzia. Uomo, storia e natura appaiono singolarmente omologati, a verificare l’ipotesi di una unità profonda e di stretta correlazione

tra luoghi, spazi e figure: l'interno e l'esterno, l'aperto e il chiuso, il pubblico e il privato, l'individuale e il collettivo, il personale e il sociale, problema tipico del moderno [...]»¹⁶.

Così già dalla metà del Quattrocento, come rileva Dardi, il paesaggio occupa in queste grandi composizioni pittoriche un ruolo centrale, non solo necessario “sfondo” o “scenografia”, ma come vettore di simbologie (si vedano le dodici scene del ciclo di Arezzo, o ancor di più il Doppio Ritratto dei Duchi di Urbino, Federico di Montefeltro e Battista Sforza). Nasce così l'iconologia del paesaggio, o come ci ricorda Panofsky, il paesaggio diventa esso stesso iconologia¹⁷, che in breve, dalla pittura, passa all'arte del costruire, all'architettura¹⁸.

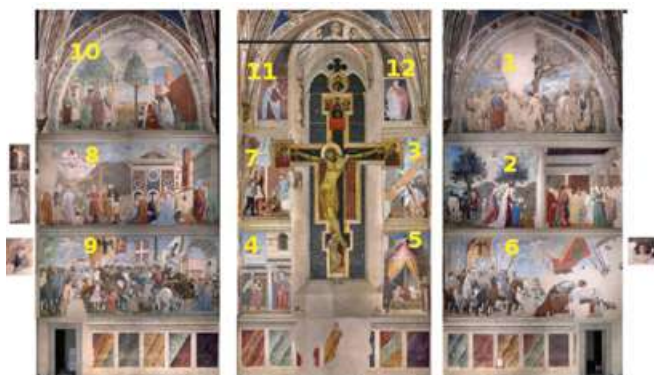
Dardi ci guida, con questo saggio, all'interno dei meccanismi compositivi del ciclo di Piero della Francesca, mostrandoci come la nozione di paesaggio nasca qui, come “necessario fenomeno linguistico”. Nella composizione delle singole lunette svolge infatti una funzione “sintattica”, necessaria allo sviluppo della narrazione e nello sviluppo delle dodici scene il paesaggio è la *consecutio temporum* della composizione complessiva.

Questo è un concetto che poi Dardi declinerà, come approccio (e teoria), nella composizione di molti suoi progetti, assegnando al paesaggio un ruolo eminentemente “linguistico”, un

[...] campo iconico dal quale l'architettura può trarre suggestioni spaziali, materiche e compositive. Il paesaggio è una scrittura terrestre, complessa e narrativa, la quale come tutte le scritture, ha una pluralità di livelli di contenuto [...]»¹⁹



Piero della Francesca, interno della Basilica di San Francesco ad Arezzo, Ciclo di affreschi: *Storie della Vera Croce*, 1452-1466.



Piero della Francesca, Ciclo di affreschi: *Storie della Vera Croce* 1452-1466, sviluppo complessivo delle scene: 1 Morte di Adamo; 2 Adorazione della Croce e incontro tra Salomone e la Regina di Saba; 3 Sollevamento della Croce; 4 Annunciazione; 5 Sogno di Costantino; 6 Vittoria di Costantino su Massenzio; 7 Tortura dell'ebreo; 8 Ritrovamento delle tre croci e verifica della Croce; 9 Battaglia di Eraclio e Cosroè; 10 Esaltazione della Croce; 11 Profeta Ezechiele; 12 Profeta Geremia.

Piero della Francesca, Ciclo di affreschi: *Storie della Vera Croce* 1452-1466, *Ritrovamento delle tre croci e verifica della Croce*, 1460.



Piero della Francesca, Ciclo di affreschi: *Storie della Vera Croce* 1452-1466, *Adorazione della Croce e incontro tra Salomone e la Regina di Saba*, 1460, dettaglio: dell'Adorazione del Legno

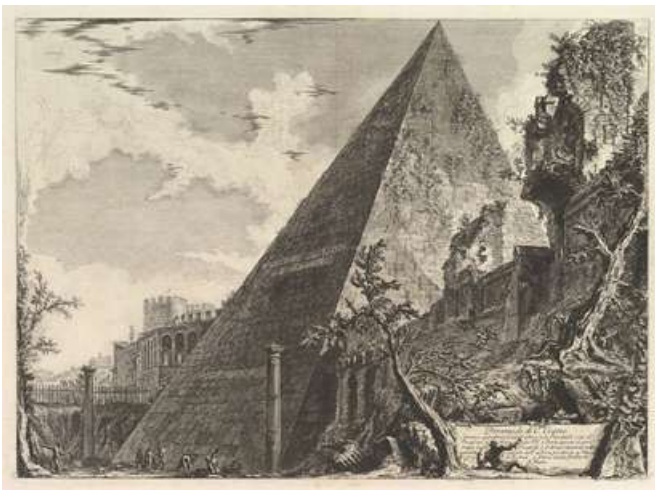


Piero della Francesca, *Ritratti dei duchi di Urbino Federico di Montefeltro e Battista Sforza*, 1465-1472.





Giovanni Battista Piranesi,
Avanzi degli Acquedotti Neroniani,
incisione, 1767.



Giovanni Battista Piranesi,
Piramide di Caio Cestio, incisione
ad acquaforte, 1756.

La misura del paesaggio, la misura del progetto

Nel 2018 la Società Scientifica Internazionale ha deciso di ridefinire le unità del sistema di misurazione non più sulla base di oggetti o eventi materiali, bensì a partire da costanti fisiche universali, come la velocità della luce nel vuoto o la costante di Planck, che hanno quindi origine dalla natura, dal cosmo. È stata una vera rivoluzione copernicana, perché fissando le unità del sistema internazionale su delle costanti fisiche fondamentali, significa affermare che le leggi della natura sono immutabili e possono essere le fondamenta di un sistema di misura molto più solido di quello che abbiamo usato fino a oggi. Una rivoluzione epocale per la scienza, ma anche per l'umanità, e soprattutto per il ruolo della natura nei sistemi e nella nozione di misura, che oramai sono alla base di tutte le relazioni umane.

Dardi sembra avesse già intuito l'esistenza di questo codice universale della natura. I suoi progetti, soprattutto quelli catalogati nella sezione delle "relazioni contestuali", rivelano sempre la ricerca di "costanti", come strumento di relazione, di comparazione e di misura, che stanno proprio nella struttura paesaggistica in cui

[...] impercettibili variazioni dimensionali o consistenti modifiche materiali non intaccano il ruolo loro attribuito di operare come strumento di rivelazione della dimensione del reale, della complessità delle sue geometrie, della ricchezza spaziale delle sue figure [...] ²⁰.

In numerosi testi a descrizione dei suoi progetti, Dardi evidenzia il ruolo centrale del paesaggio nel configurarsi come "sistema di relazione, di comparazione e di misura", e infatti:

Scrivendo del progetto per il Nuovo Teatro di Forlì (1975-1978) sostiene che

[...] una serie di fasce parallele, con passo progressivamente crescente, disegna la pavimentazione dell'area centrale e la apre agli

spazi verdi del parco fluviale esterno al tracciato delle antiche mura, proponendosi prima come misura dello spazio urbano, poi come traguardo della dimensione del paesaggio [...]²¹;

Oppure descrivendo il progetto per l'Organismo Comunitario di Perugia (1976) chiarisce che

[...] di fronte alla bellezza di un paesaggio costruito come lenta stratificazione ed ordinato impianto della cultura e dalla tecnica agraria, le fasce alterne di colture differenti costituiscono lo strumento per inserire le nuove figure architettoniche operando con i materiali ed i ritmi di quello la prima operazione di misura [...]²²;

E ancora quando descrive il progetto per il Polo direzionale di Firenze-Castello (1977) dimostra come

[...] variazioni minime di quote e di livelli, intersezione di percorsi, rive, sponde e canali determinano movimenti e rilievi, opacità e trasparenze, trame arboree che arricchiscono spazialmente lo schema, pur entro l'immagine di paesaggio orizzontale disegnato come impronta sul terreno, come misura della terra [...]²³;

E infine descrivendo il progetto per il Parco Stadiana a Ravenna (1983) egli mette a fuoco i principi di "una teoria" in cui il paesaggio non è solo un palinsesto, ma un vero e proprio testo poiché

[...] la relazione di misura nasce dal riconoscimento degli strati e dalle componenti naturali ed antropiche, ed in particolare dalla sovrapposizione dei segni ed i ritmi dell'antica palude, della moderna bonifica e di una contemporanea centuriazione per realizzare un'immagine compiuta di paesaggio [...]²⁴.

Possiamo forse oggi cercare di interpretare cosa fosse per Dardi il paesaggio? Riguardando progetti come quello del cimitero di Modena, o di Stadiana a Ravenna o ancora del parco mostra di Pistoia, il paesaggio per Dardi è sicuramente "sistema di misura", e la misura è una forma di proto linguaggio, un codice primario comune. Egli attraverso la tassellatura compie il primo atto di misura, che diventa poi strumento di conoscenza del mondo, quindi anche poi mezzo di comunicazione, sistema oggettivo di

trasmissione e molto spesso di narrazione (storia dei luoghi). Società, scienza e tecnologia moderne non potrebbero esistere senza misura perché è il codice più universale che esista, è alla base di tutti gli altri codici conoscitivi. Il linguaggio stesso è impregnato della nozione di misura. Misurare è un gesto quotidiano. E anche per Dardi lo era. Egli sembra aver bisogno di trovare sempre un senso al progetto nella relazione (ad es. di vicinanza o lontananza, di appartenenza o di estraneità, ecc.) tra le cose, spesso nella relazione di natura, una relazione che è a volte geometrica, a volte topologica: ma la relazione tra le cose, di per sé, che cos'è se non la prima forma di misura?

Se esaminiamo i sistemi a barre del Polo Direzionale di Firenze-Castello (1977) o quelli a griglia della scuola secondaria superiore di Parma (1985) emerge in maniera esplicita come la ricerca della misura (del/nel contesto) sia il principio del progetto. Lo è in maniera ancora più evidente nei progetti come quello per l'Organismo Comunitario di Perugia (1976), in cui la misura, il passo delle fasce, diventa addirittura strumento di reinvenzione del contesto. Ma la ricerca della misura, come linguaggio, ha per Dardi una duplice origine:

da un lato la misura della dimensione fisica, oggettuale, che nasce dalla tassellatura del territorio, della terra, del mondo (come ad esempio nel progetto per l'Organismo Comunitario di Perugia);

dall'altro quella della dimensione relazionale, fenomenica che nasce dalla comparazione delle figure. Figure prese spesso a "prestito dal paesaggio", che ha volte fanno da sfondo e a volte sono esse stesse figura della composizione architettonica (come ad esempio nei progetti per il parco mostra di Pistoia, o nel parco Standiana di Ravenna Sud, o in maniera ancora più esplicita nei progetti per il cimitero di Modena e per il collegamento nello stretto di Messina tra Calabria e Sicilia).

E così il linguaggio dardiano si manifesta attraverso la misura/le misure delle regole di posatura, di relazione contestuale e di “configurazione”.

Questa misura del paesaggio trova origine per Dardi:

da un lato nella geometria, quella applicata all’agricoltura, all’organizzazione dei fondi, quindi nelle griglie e nelle fasce che “imitano le maglie poderali”, con passi precisi, intervalli scanditi da fossi e scoline e distanze derivate dalle necessità di aratura, di alternanza del maggese, dalle regole dei sestri di impianto delle alberature;

dall’altro nelle conformazioni delle “unità minime del paesaggio” prodotte dalla “storia agraria”. Ad esempio la rimodellazione delle colline, per facilità di coltivazione, ha prodotto come “unità minima di paesaggio” il terrazzamento, morfema ormai consolidato, e così molte altre necessità agricole e di coltura hanno portato alla formazione di queste “unità minime”, forme precostituite di paesaggio come ad esempio il “campo chiuso”, il “corridoio vegetale o idrografico”, il “filare”, e soprattutto le “piantate”. Queste componenti seminaturalistiche sono i morfemi paesaggistici che Dardi utilizza costantemente per realizzare le composizioni territoriali, gli schemi configurazionali e i telai strutturali, alla base di molti dei suoi progetti.

Oltre a svelare una posizione rispetto alla nozione di misura alla base del linguaggio di Dardi, questa possibile chiave di lettura può forse aprire uno spunto di riflessione sul suo “approccio paesaggistico” all’architettura, più volte sottolineato da Ariella Zattera nei suoi testi e interventi su Dardi.

A queste matrici del linguaggio dardiano si aggiunge un ulteriore aspetto, sempre legato alla dimensione paesaggistica, costituito dal principio di contrasto che anima moltissime delle sue composizioni. È la contrapposizione tra geometrie, quelle razionali che derivano dal mondo agrario (sistemi a griglia e a fasce) e quelle

più “informali” e organiche che derivano dal mondo naturale. Questo contrasto che emerge in molte sue composizioni come dato rilevante sia per il senso e significato del progetto, che per il linguaggio, si manifesta appieno nel disegno, attraverso quel suo particolare tratto asciutto, preciso, cartesiano, oggettivo, ma sempre ricco di suggestioni, e sempre capace di profonde evocazioni di mondi, di storie e di culture. E tutto ciò si sublima nel disegno. È il disegno dardiano, frutto di fatica e tempo (applicazione), tavole, come ricorda Franco Purini, “da 150 ore l’una” per ottenere il risultato desiderato, quello di cui parlavo qui sopra. È una fatica, fisica e mentale, che oggi nell’era del disegno automatico e del BIM a stento riusciamo a comprendere, ma che continua, fuori dal tempo, a esercitare un enorme fascino.

Il progetto per il parco-mostra di Pistoia (1979) evidenzia un primo contrasto nella costruzione della nuova morfologia del suolo (il cretto vegetale) con la materia naturale. Ma è anche un contrasto tra geometrie diverse, quella delle lineari e ordinate fasce parallele scandite dai percorsi nord-sud e quella più “disordinata” e organica degli ambiti tematici (giardini, spazi pubblici, attrezzature ecc.). Due sistemi, due ordini, due geometrie e due nature, differenti e contrastanti, che in un continuo gioco di opposti compongono il nuovo paesaggio del parco.

E per il parco sud di Ravenna, nella zona di Standiana, il “gioco” è simile, un primo ordine razionale organizzato in una griglia cartesiana (la viabilità) si oppone ad un secondo ordine organico e assolutamente naturale di corridoi verdi (boschi) che rompono “casualmente” la griglia. E poi ancora un terzo ordine, più minuto, che organizza funzioni e spazi del parco, è costituito nuovamente da geometrie cartesiane, le fasce parallele (la cui misura riprende la maglia poderale delle vicine bonifiche) caratterizzate dall’alternanza dei *pattern*, sviluppati con leggere rotazioni rispetto alla griglia e

ai corridoi verdi, che rimarcano così ancora una volta il gioco di contrasto. E per finire un quarto ordine fatto di vegetazione, con sedimenti più liberi e andamenti spontanei, a ricordare un mondo “naturale” (alberi isolati, prati, macchie boscate, arbusti e siepi) che riempie per contrasto le fasce, con geometrie e consistenze sempre in opposizione all’ordine superiore. Tutti questi diversi ordini geometrici e naturali si stratificano, uno sull’altro, generando continui rimandi, riferimenti ciclici, che per opposizione e poi per analogia, svelano le “silenziose archeologie” del progetto, sedimenti vivi che assumono di volta in volta significati nuovi. E infatti Dardi così descrive il progetto per il parco Standiana di Ravenna Sud (1983):

[...] l’immagine deriva dalla sovrapposizione di più figure, che diventano vasta ed aperta stratificazione di un’archeologia del sapere, sondando ad un tempo il paesaggio padano e l’antica valle, la pineta ed il porto di Classe, Augusto S. Apollinare, il tiro con l’arco, gli uccelli di passaggio, o i silenzi della pesca. Esse sono le morfologie naturali tra terra ed acqua della palude, i tracciati artificiali di canali e strade della bonifica, la griglia quadrata dei filari di pioppi, punteggiata dalle case tematiche, attrezzature sportive, ricreative, culturali il cui coronamento ricorda, di volta in volta, le chiome degli alberi, le torri, le nuvole [...] ²⁵.

Questo modo di “misurare per comparazione” con la natura trova un riscontro fisico negli “oggetti di paesaggio” o nei “fenomeni paesaggistici” che emergono poi in tutti i suoi progetti, oggetti e fenomeni che possiamo definire “campione”, perché sono universali (parlano un linguaggio comprensibile a tutti). E così la misura del progetto diventa linguaggio. Ma come abbiamo già detto, se per Dardi la misura scaturisce dalle ragioni (quantitative o qualitative) del paesaggio, allora possiamo affermare che il paesaggio, attraverso la misura, diventa per Dardi sicuramente una forma di espressione, linguaggio. Un linguaggio la cui grammatica è data dalla “logica della tassellazione” e la sintassi è costituita dal sistema di relazioni tra i

componenti di natura e i morfemi paesaggistici, che sono per Dardi un sapere derivato dalle forme e dalle figure del paesaggio agrario, quelle sistematizzate da Emilio Sereni.

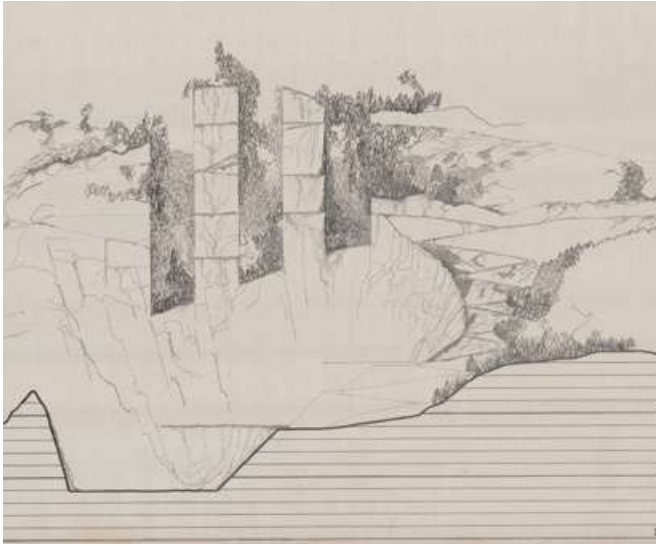
Lo stesso Dardi scrive che la sua ricerca sulle “relazioni contestuali” è «una scelta nella quale confluiscono molte suggestioni, tra cui il ricordo delle pagine di Emilio Sereni sul paesaggio agrario come sintesi di colture e l’uso ideologico-concettuale di *pattern* figurativi elementari praticato dall’arte contemporanea»²⁶. Ed è proprio questa pratica del progetto come atto di misurazione, spesso fatta per comparazione, il nucleo centrale della sua “idea di architettura delle differenze”, in cui la dimensione del paesaggio è la materia prima, “l’oggetto e il fenomeno campione”, paragonabile alla costante di Planck di cui accennavamo sopra: «il sistema binario, disegnato da sottili corsi d’acqua e compatte fasce di vegetazione mediterranea, costruisce i materiali del paesaggio storico le ragioni del radicamento tra luogo e architettura»²⁷.

Per Dardi il paesaggio è misura del progetto, misura che nasce dal rapporto sempre “contrastante” tra sistemi artificiali (la geometria) e sistemi organici (la natura). Poi attraverso le “idee-strumento” (schemi configurazionali e tassellatura), come le definì Franco Purini, l’atto di misurazione (del paesaggio) diventa linguaggio.

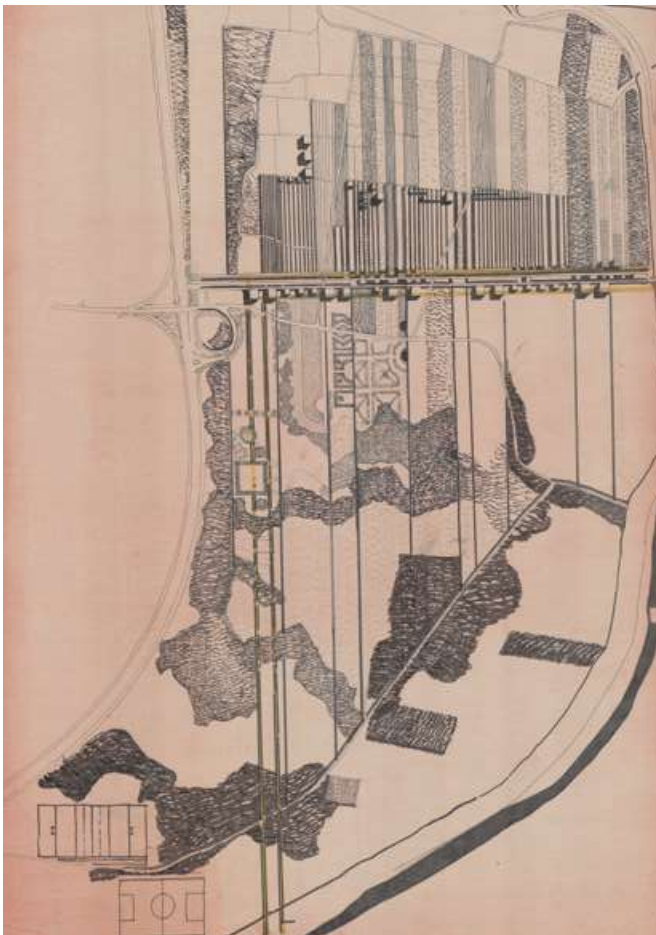
Dardi ci ricorda che «nella configurazione il contenuto linguistico è presente come domanda di programma, come tecnica strutturale, come dimensione figurativa e come scelta stilistica»²⁸, ecco perché nella costruzione delle tassellazioni, attraverso gli schemi configurazionali, è sempre presente la misura sia come dato fisico che come dimensione relazionale (per comparazione), perché

[...] un acquedotto romano, la grande muraglia cinese, il *Marin County* di Wright, il *lecorbusieriano project obus* per Algeri e la linea *Maginot* assumono nel paesaggio un preciso ruolo di elementi di distinzione, soglie di divisione, linee di cesura: e quindi anche di luoghi di incontro, spazi di relazione, linee di sutura [...].²⁹

Così Dardi descrive “la teoria delle relazioni contestuali”, come



Costantino Dardi, Edoardo Biondi, Fulvio Bravi, Massimo Colocci, Paolo Ercolani, Fabrizio Pontoni, Alberto Venanzoni, Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi, Tullio Francescangeli, Ugo Novelli, *Piano paesistico della Gola della Rossa, Serra S. Quirico, 1985*, sezione di dettaglio interventi di recupero paesaggistico e ambientale della cava.



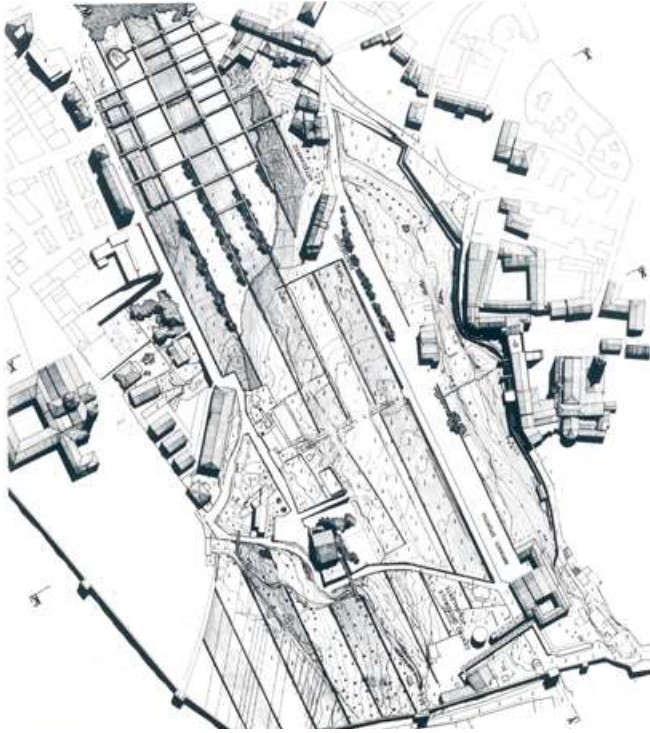
Costantino Dardi, Ezio Catalano, Massimo Colocci, Vittore Mortelli, Giorgio Piccinato, Francesco Pierobon, Giovanni Pasani, Francesco Tentori, Ariella Zattera, *Parco-mostra, Pistoia, 1979*, planimetria di studio del "telaio ordinatore".

Costantino Dardi, Ezio Catalano,
Massimo Colloci, Vittore
Mortelli, Giorgio Piccinato,
Francesco Pierobon, Giovanni
Pasani, Francesco Tentori, Ariella
Zattera, *Parco-mostra*, Pistoia,
1979, dettaglio rappresentazione.

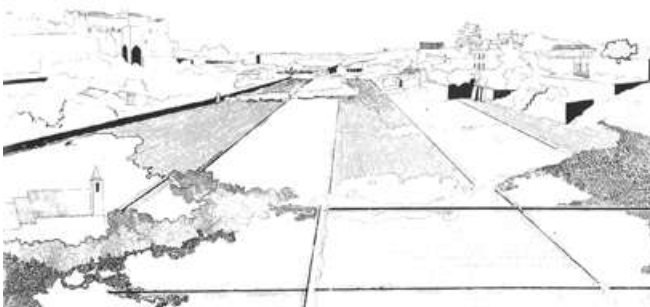


Costantino Dardi, Ezio Catalano,
Massimo Colloci, Vittore
Mortelli, Giorgio Piccinato,
Francesco Pierobon, Giovanni
Pasani, Francesco Tentori, Ariella
Zattera, *Parco-mostra*, Pistoia,
1979, dettaglio planimetrico
con destinazioni d'uso e delle
essenze vegetali.



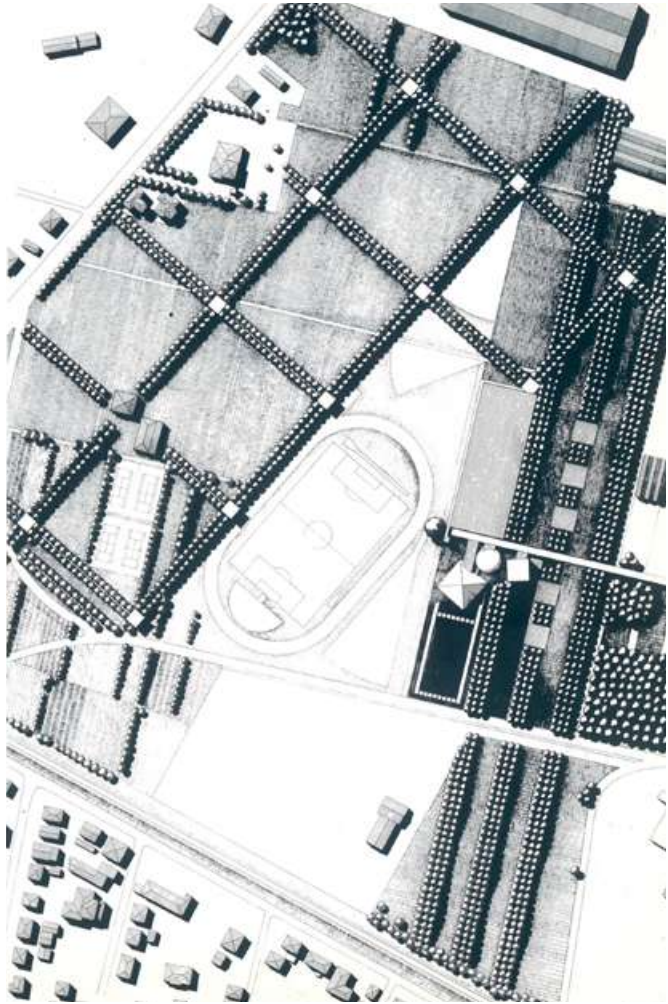


Costantino Dardi, Massimo Colloci, Giuliano Fausti, Giovanni Posani, Ariella Zattera, *Valle di Faul*, Viterbo, 1980, planivolumetrico.



Costantino Dardi, Massimo Colloci, Giuliano Fausti, Giovanni Posani, Ariella Zattera, *Valle di Faul*, Viterbo, 1980, vista prospettica.

Costantino Dardi, Luciano Rossi,
Vincenzo Vernizzi, Franco Bagli,
Giorgio Bartoleschi, Fabienne
Gerin-Jean, Ugo Novelli, *Scuola
secondaria superiore e parco
attrezzato*, Parma, 1985, dettaglio
planimetrico.



Costantino Dardi, Aldo
Aymonino, Franco Bagli, Claudio
Baldisserri, Fabio Ceccarelli,
Massimo Collocchi, Giovanni
Crociani, Caterina Grio, Stefano
Mastrangelo, Ippolito Pizzetti,
Daria Ripa di Meana, Lorenzo
Sarti, *Attrezzature a Standiana e
parco Sud di Ravenna*, Ravenna,
1983, vista prospettica.



nascita di un linguaggio architettonico all'interno delle ragioni del paesaggio:

[...]Dall'osservazione di un qualsiasi paesaggio, risulta evidente il contrasto tra il disegno composto-scomposto degli interventi artificiali e la a-formalità delle disposizioni degli elementi naturali. La sostanza linguistica e il repertorio formale dei due sistemi caratterizza il singolo paesaggio, nella dialettica compresenza del doppio sistema di segni, nella libertà dell'uno rispetto all'altro, nel disegno sotteso al primo rispetto all'organicità del secondo. Ma un'osservazione più precisa mi farà rilevare che anche il secondo è frutto di condizionamenti assai precisi, dalla natura geologica dei terreni al regime proprietario del suolo, agli interventi di regolamentazione alle tante culture del paesaggio sovrapposte in un'unità che è sintesi di cultura e storia, di natura ed artificio. Anche il sistema dei segni naturali va quindi considerato come materiale linguistico, alternativo ma complesso, diverso ma necessario, all'interno di qualsiasi esplorazione figurativa della grande dimensione [...]³⁰.

I parchi di Dardi, il paesaggio agrario e le figure

Ormai l'abbiamo detto in vari modi lungo questo testo: pressoché tutti i progetti di Dardi hanno un nesso con il paesaggio, a volte di articolazione, a volte di senso, a volte di relazione/i, spesso di origine. La "selezione ragionata" di progetti, organizzata dallo stesso Dardi in *Semplice Lineare Complesso. L'acquedotto di Spoleto*, evidenzia un approccio al progetto (indifferentemente che sia architettonico, urbano, urbanistico o infrastrutturale) sempre attento ai temi, agli strumenti e alle ragioni del paesaggio. Soprattutto in quei progetti che egli stesso definisce delle "relazioni contestuali"³¹, la ricerca di legami con il contesto e di relazioni con l'esistente, ma anche con la storia dei luoghi, con le morfologie e i sistemi insediativi, passa sempre attraverso il paesaggio. E così il progetto si manifesta in soluzioni di architetture e contemporaneamente di

assetto paesaggistici. Le teoria stessa delle “bande” (a, b, a, b) e della tassellatura in fondo è una “risposta paesaggistica” ai possibili “modi di contestualizzare” il progetto. Ma è anche un modo di costruire significati di continuità, a volte di discontinuità, delle soluzioni architettoniche, tipologiche, morfologiche, insediative e di linguaggio, con la storia, con la geografia e con la cultura dei luoghi, che lui stesso definiva come la “prima esperienza di paesaggio”, necessario per vivere un «sereno e razionale rapporto geografico con il mondo»³². Nei suoi progetti troviamo sempre una riflessione sullo spazio aperto, sul verde e sul suolo, che spesso si estende ben oltre i limiti dell'intervento, alla ricerca sempre di un disegno complessivo e compiuto (strutturante) della terra, della campagna, dei boschi, delle praterie, dei corsi d'acqua, delle alberature, insomma del paesaggio. E allora se affiniamo un po' la vista (verso le forme del paesaggio) e ordiniamo tutti i progetti di Dardi con questo “criterio”, sembra ricorrere una costante che esprime, persino con una certa ossessione, quasi un motto: “la necessità del paesaggio”.

Ma Dardi non era un paesaggista, né di formazione né di professione. E poi se guardiamo il suo curriculum, progetti di giardini e/o parchi, in senso stretto, ne troviamo soltanto 5: il parco-mostra “Arboreto” di Pistoia del 1979, il parco Standiana, a Ravenna Sud del 1983, il parco urbano per il porto Navile e l'ex Manifattura Tabacchi di Bologna del 1984, il parco della Scuola Superiore di Parma del 1985, e il sistema di spazi aperti (viale, parco e giardini) per Valle Giulia del 1987.

A questi potremmo aggiungerne altri due, di scala decisamente più ampia, che riguardano sistemazioni paesaggistiche, ma con finalità urbanistiche, ovvero di piano particolareggiato e che sono quello per il parco urbano di Catania del 1979 e per il piano paesistico di ripristino delle cave della Gola della Rossa a Serra San Quirico del 1985. Se volessimo forzare questa lettura, potremmo aggiungere

all'esiguo elenco di parchi e giardini propriamente detti e come incarichi specifici di "paesaggio", il progetto di alcune piazze, che Dardi risolve con delle soluzioni "a giardino", quasi degli *hortus conclusus* utilizzando in alcuni casi persino soluzioni di arte topiaria, si tratta delle 5+4 piazze per la Calabria del 1989 e delle 6 piazze per Roma del 1990, quest'ultimo all'interno di un progetto più ampio per parcheggi multipiano.

Comunque la lista rimane ancora molto ristretta.

A questo punto se li sommiamo tutti sono poco più di una ventina i progetti di paesaggio tecnicamente ascrivibili a questo ambito disciplinare, che Dardi ha sviluppato in tutta la sua carriera. Ciononostante, come accennavamo poco fa, tutti gli altri progetti propongono sempre delle soluzioni architettoniche o urbane che trovano un decisivo riscontro nel (progetto di) paesaggio, ma non solo come "completamento" del progetto generale, ma come parte centrale della composizione stessa, a volte come componente primaria della gerarchia delle relazioni urbane o della struttura architettonica, a volte come contrappunto volumetrico all'architettura, sempre però secondo quell'approccio "classico" (paesaggio come fatto culturale) di cui parlavamo in apertura, che parte da Piero della Francesca e passando poi per Piranesi, arriva fino a Ledoux e a Boullée.

Ariella Zattera ricorda in vari articoli³³ che Dardi aveva una vera passione per il testo di Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, e questo forse spiega anche molte cose del suo approccio, soprattutto il costante ricorrere all'utilizzo di «forme consolidate di quel paesaggio agrario di Sereni» prima come strumento di misura del progetto e poi come vere e proprie "figure della composizione".

La selva e la radura

Va segnalata innanzitutto la straordinaria corrispondenza delle “soluzioni paesaggistiche” dardiane a bande (a, b, a, b), fasce alternate di campo coltivato e di campo a erba, con la tesi di apertura del Sereni, che individua come archetipo del paesaggio agrario italiano il sistema alternato “a campi e a erba”, in quanto tracce dell'evoluzione dall'agricoltura a zappa a quella aratoria introdotta dal sinecismo etrusco e dalla colonizzazione greca nella Penisola Italica. Il trattamento “bitonale” coltivazione/erba è una costante che Dardi propone, seppur con varie declinazioni, praticamente in tutti i progetti, siano essi architettonici, urbani o specificatamente di paesaggio. Questa aderenza alle teorie del Sereni ci permette di introdurre la prima, e forse più importante figura di paesaggio che Dardi utilizzerà lungo tutta la sua carriera: la dicotomia tra la selva e la radura.

Le soluzioni che egli spesso propone giocano attorno al rapporto antitetico tra masse boscate e ampie praterie, composte a volte per contrapposizione (progetto per ONAOSI di Perugia, 1976) a volte per giustapposizione (progetto per il Cimitero di Modena, 1971-1973), a volte semplicemente per alternanza (progetto per il parco-mostra di Pistoia, 1979), spesso per inclusione, “dissolvendo” le area boscate nelle radure e viceversa (progetto per la nuova Stazione Centrale di Bologna, 1983), come lo stesso descrive:

[...] il disegno dei giardini della Montagnola viene riproposto per legare assieme la vecchia stazione ed il nuovo progetto, sistema binario di trame naturali/artificiali ove binari, marciapiedi, pensiline, siepi, prati e alberi, muovono dalle maglie edilizie della città compatta per dissolversi nell'immagine del paesaggio [...] ³⁴.

Analogamente Sereni sosteneva che

[...] solo con questa prevalenza, solo con questa stabile segregazione (in alternanza) delle terre a coltura da quelle abbandonate alla vegetazione spontanea, un paesaggio agrario italiano comincia a differenziarsi dal paesaggio naturale [...] ³⁵.

Pare quindi che Dardi abbia trovato in Sereni una fonte di continua ispirazione compositiva e di riflessione teorica attraverso le “figure” che nascono proprio da quelle “forme impresse alla natura dall’attività agraria”, e che sono una delle matrici del paesaggio agrario italiano.

Tassellatura e disegno del suolo: la *limitatio*, la *centuriatio*, il pascolo, le strade e gli acquedotti

La seconda figura ricorrente nei progetti di Dardi, anche questa quasi sicuramente dedotta dal testo del Sereni, riguarda l’organizzazione complessiva del suolo in relazione agli esiti geometrici e di assetto del paesaggio derivanti dalle tecniche romane di colonizzazione agraria. Sereni infatti ci ricorda che la prima matrice di vera organizzazione agraria, che si riflette poi sull’intero assetto del paesaggio italiano risale al piano degli antichi gromatici messo in atto in maniera sistematica su tutto l’Impero Romano durante le conquiste di espansione. Queste prevedevano un riordino radicale del suolo secondo l’arte gromatica, ovvero la suddivisione geometrica delle terre da coltivare (*limitatio*), imprimendo così una “forma”, secondo la misura delle *centuriae* (quadrati con 710 m di lato, oppure tasselli rettangolari, bande, le *stringae*, per “adattarsi” meglio alle diverse morfologie del suolo) a tutto il territorio per organizzare il sistema produttivo, economico ma poi anche sociale della “colonizzazione”. Ogni tassello infatti era assegnato a una famiglia e quindi “accatastato” e codificato grazie al sistema geometrico che costituiva anche un principio di ordine delle proprietà e introduceva quindi anche il concetto di “confine” (del paesaggio). A questo rigoroso sistema di tassellazione del suolo, si contrapponevano degli ambiti esclusi dall’ordine geometrico della griglia (*centuriatio*) o delle fasce (*stringae*) che erano lasciati più “naturali”, ed erano i prati per il pascolo e i boschi per il legnatico. Quindi un mondo organizzato per sistemi geometrici razionali di

griglie o sistemi a bande parallele interrotte e quasi “spaccate” da sistemi più naturali, caratterizzati da forme organiche (prati da pascolo e boschi). Ma questa sintesi che riporta Sereni sul «piano paesaggistico della conquista Romana»³⁶ sembra la descrizione delle planimetrie dei parchi di Standiana e di Pistoia di Dardi.

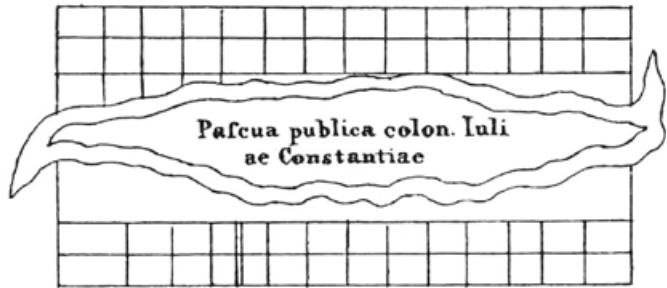
Ma tornando alle origini del paesaggio italiano secondo Sereni, il risultato dell'arte degli agrimensori romani è la nascita della forma (compiuta) del paesaggio agrario come segno anche della condizione giuridica delle popolazioni (colonie). Va aggiunto inoltre come evidenza il Sereni, l'importanza dell'invenzione romana della geometria applicata alla terra, la tassellatura agraria, la *limitatio*, in quanto anche principio di organizzazione della rete stradale e del sistema degli acquedotti, che ne seguono l'ordine. Questa totale coincidenza e integrazione tra maglie del suolo, rete infrastrutturale e rete idraulica sono un'assoluta invenzione, non solo agraria, ma economica, sociale giuridica, e soprattutto culturale, perché i principi di organizzazione territoriale sono alla base della “civiltà romana”. Come ci ricorda Sereni tutto ciò si manifesta attraverso l'invenzione di un paesaggio, quello “agrario”, come fenomeno culturale, ma soprattutto come “linguaggio comune”.

Se guardiamo i progetti per il parco mostra di Pistoia (1979), per il centro ONAOSI a Perugia (1976), per la Valle di Faul a Viterbo (1980), per il parco Standiana a Ravenna Sud (1983), o per il parco urbano porto Navile e Manifattura Tabacchi di Bologna (1984), ritroviamo molte di queste riflessioni del Sereni, applicate in maniera operativa alla costruzione del progetto attraverso le griglie o le bande nei “layout di struttura” e nella disposizione delle “linee parallele ideali” che vanno a cercare “geometrici agganci sulle preesistenze”. Tutto ciò (*limitatio*, *centurie* e *stringae*) sembrerebbe avere per Dardi un ruolo fondativo, forse anche di “colonizzazione”, dei luoghi, proprio come per la tecnica degli antichi agrimensori e infatti descrive così il progetto per il Polo Direzionale a Firenze-Castello (1977):

[...] a favore del riconoscimento dei segni di un'antica cultura-cultura, di carattere storico (la centuriazione romana), agrario (la tessitura dei campi coltivati), tecnico (la rete di canali che regola a quote diverse l'assetto idrogeologico dell'area). Ne deriva una trama di configurazioni lineari, dimensionate sul modulo della centuriazione, articolate in fasce di verde agricolo e di verde architettonico, modellate con azioni di scavo e di riporto, entro le quali si inseriscono le nuove attrezzature direzionali [...]³⁷.

Da queste due matrici, legate al rapporto naturale-artificiale e al ruolo della geometria nella fondazione del concetto stesso di paesaggio, si evolvono una serie di "forme" con cui il paesaggio stesso si manifesta in tutta Italia nel corso della storia. E queste forme del paesaggio "scoperto" da Sereni, sono quelle che poi Dardi utilizza per tutta la sua carriera, come sostiene anche Ariella Zattera³⁸, utilizzandole come "figure per la composizione" in tanti suoi progetti. Queste "figure" sono: il filare (utilizzato in doppio, o quadruplo allineamento), la "piantata" (in tutte le sue declinazioni), il corridoio e la griglia, il bosco e la radura, la prateria (semplice o ordinata in alternanza, da cui il sistema a bande), il campo chiuso, il campo aperto e infine "il gioco di tassellazione" delle maglie poderali (in particolare quelle della bonifica). Se letto così possiamo allora affermare con più certezza che per Dardi, il paesaggio stesso è "opera architettonica" e vero interprete dell'esperienza spaziale.

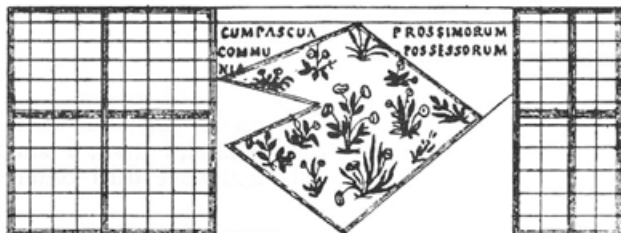
Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, p.53, schema delle terre assegnate e *pascua pubblica* (aree coltivate e aree a prato) nella colonia Iulia Constantia.

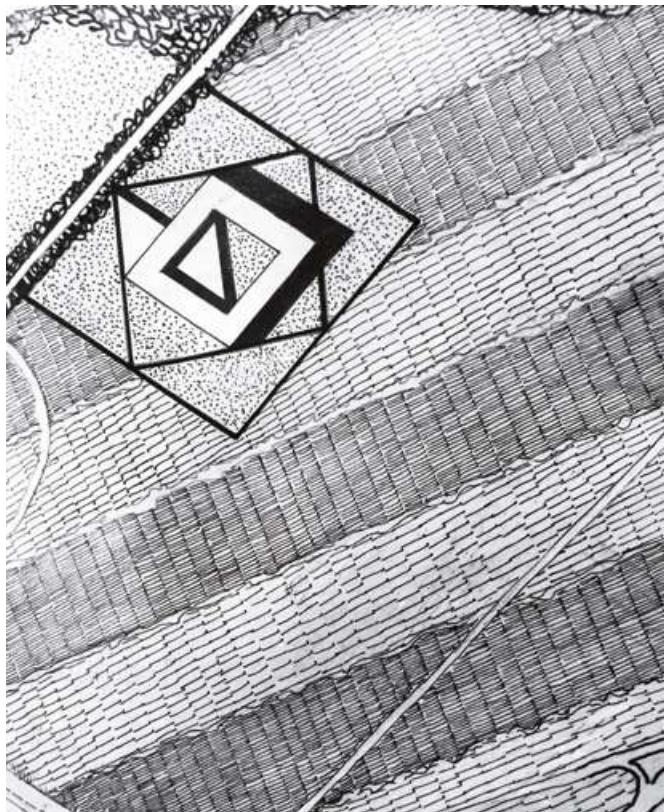


Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, p.54, schema de *La silva* e *i pascua pubblica* in una mappa dei gromatici.

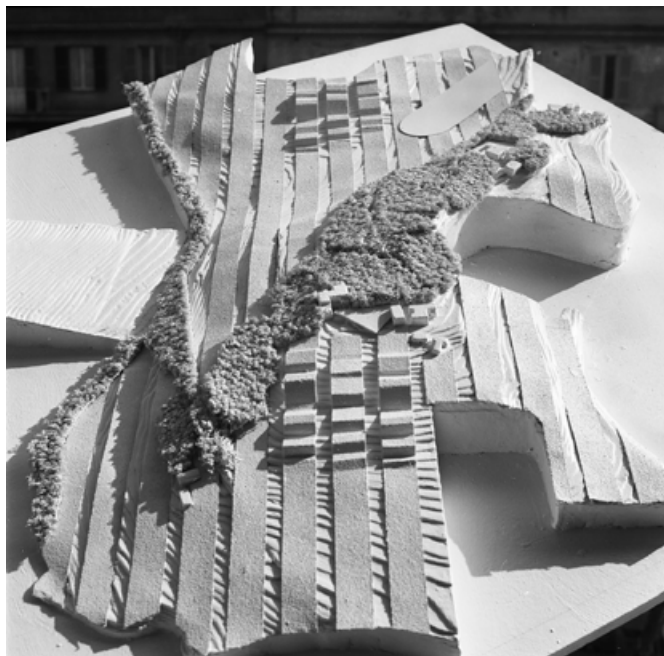


Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, p.54, schema de *Le terre del compascuo aperte all'uso dei proprietari vincitori* in una mappa dei gromatici.



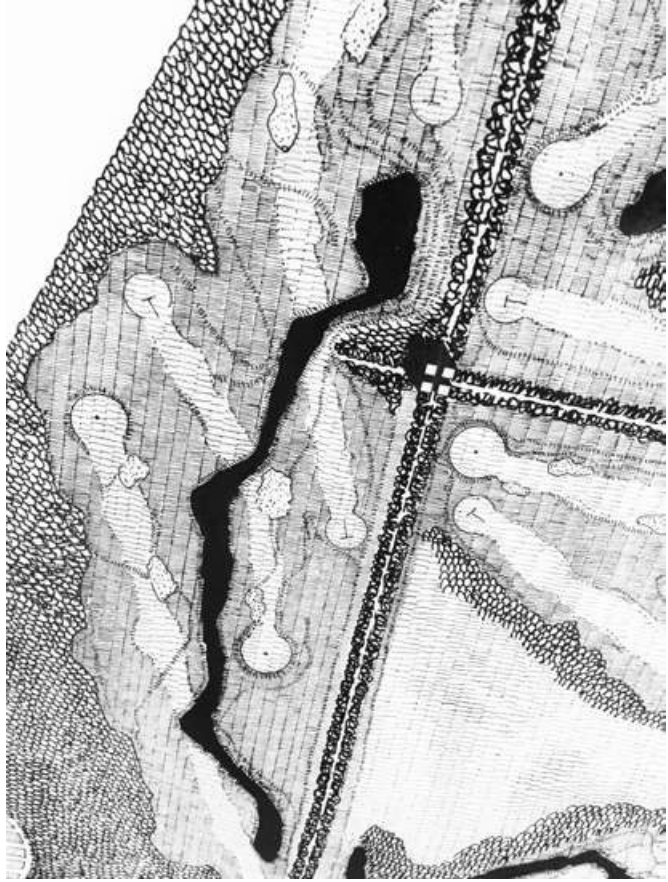


Costantino Dardi, Aldo Aymonino, Franco Bagli, Claudio Baldisserrri, Fabio Ceccarelli, Massimo Collocchi, Giovanni Crociani, Caterina Griò, Stefano Mastrangelo, Ippolito Pizzetti, Daria Ripa di Meana, Lorenzo Sarti, *Attrezzature a Standian e parco Sud di Ravenna*, Ravenna, 1983, dettaglio planimetrico delle "sistemazioni a campo e erba".

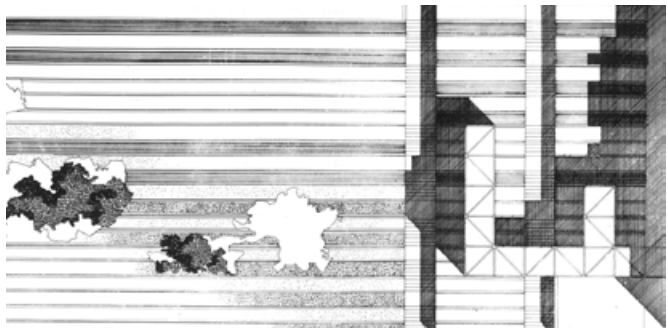


Costantino Dardi, Ariella Zattera, *Organismo comunitario educativo ONAOSI*, Perugia, 1976, fotografia del plastico con in evidenza le macchie boscate e il trattamento "a praterie".

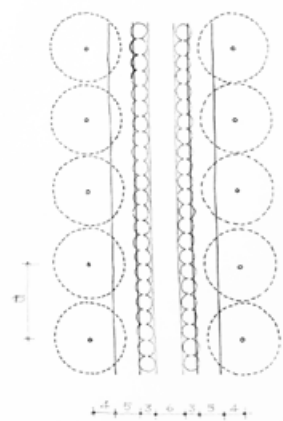
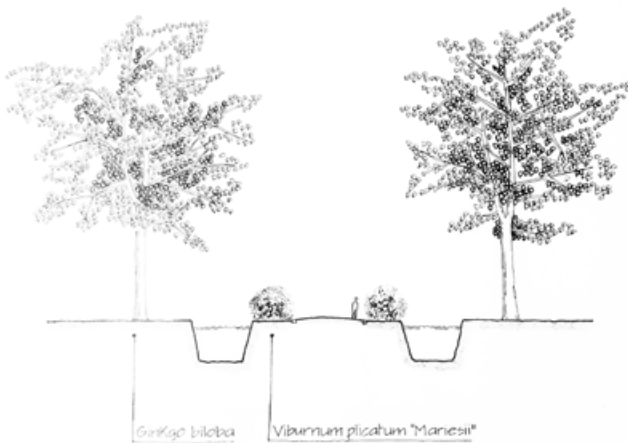
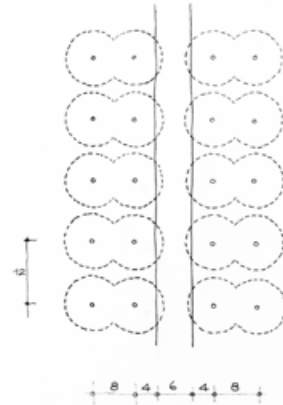
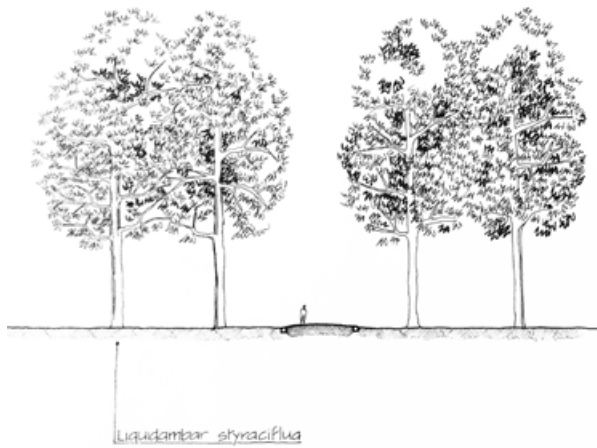
Costantino Dardi, Aldo Aymonino, Franco Bagli, Claudio Baldisserri, Fabio Ceccarelli, Massimo Colloci, Giovanni Crociani, Caterina Grio, Stefano Mastrangelo, Ippolito Pizzetti, Daria Ripa di Meana, Lorenzo Sarti, *Attrezzature a Standiana e parco Sud di Ravenna*, Ravenna, 1983, dettaglio planimetrico.

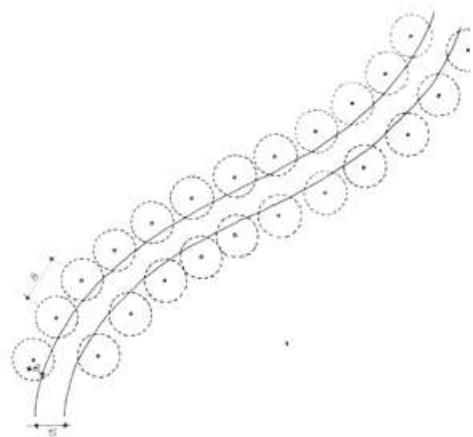
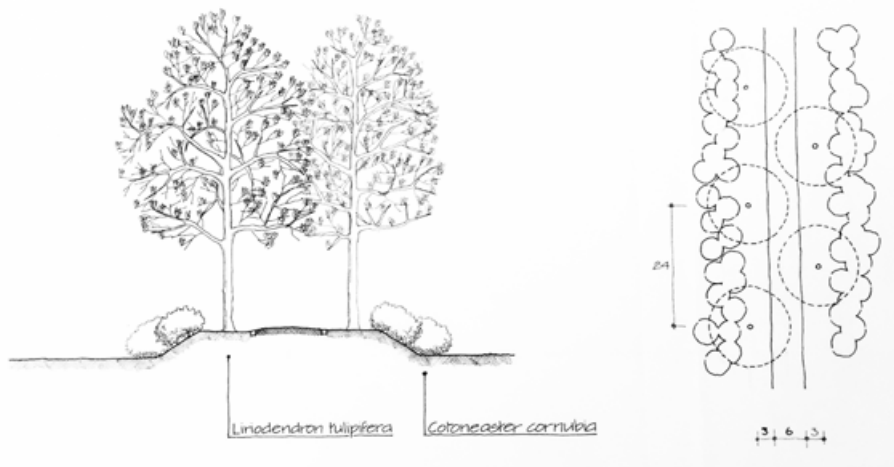


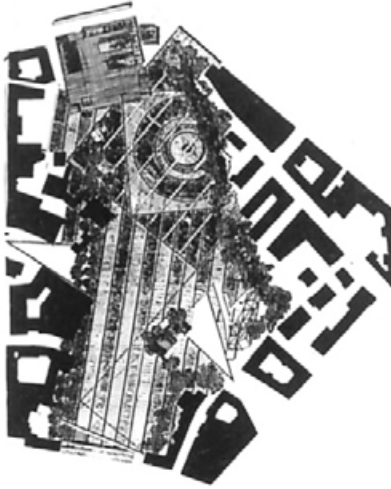
Costantino Dardi, *Ampliamento della Facoltà di Architettura Valle Giulia*, Roma, 1979, dettaglio planimetrico.



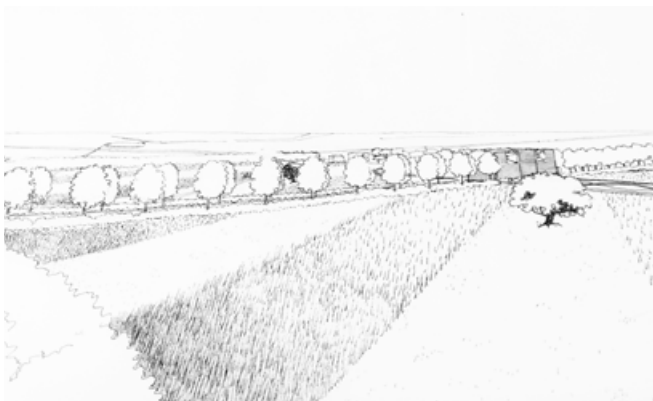
Costantino Dardi, Aldo Aymonino, Franco Bagli, Claudio Baldisserrri, Fabio Ceccarelli, Massimo Collocchi, Giovanni Crociani, Caterina Grio, Stefano Mastrangelo, Ippolito Pizzetti, Daria Ripa di Meana, Lorenzo Sarti, *Attrezzature a Standiana e parco Sud di Ravenna*, Ravenna, 1983, sezioni tipologiche della viabilità nel parco e trattamento dei bordi a filare (singolo, doppio, quadruplo) con specifiche sulle essenze arboree.





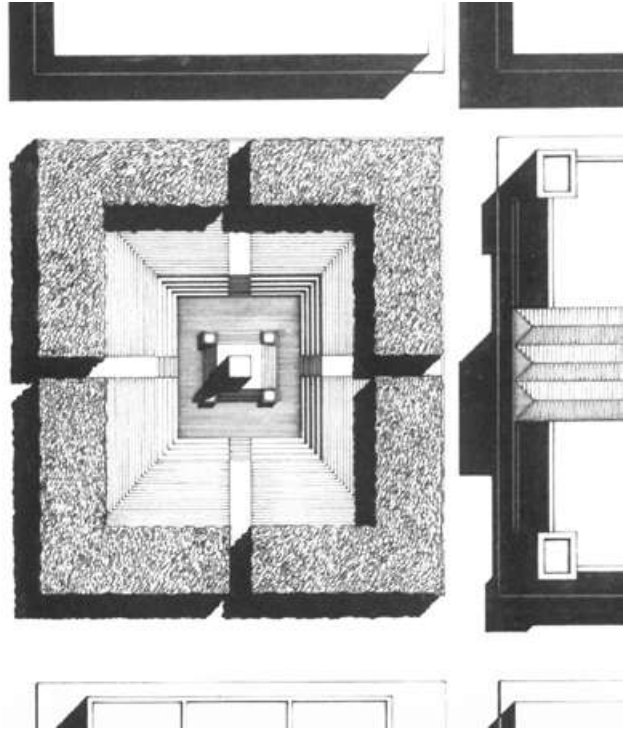


Costantino Dardi, Franco Bagli,
Carlo Maria Sadich, Mario Seccia,
*Parco urbano ex Porto Navile e
Manifattura Tabacchi, Bologna,*
1984, planimetria.

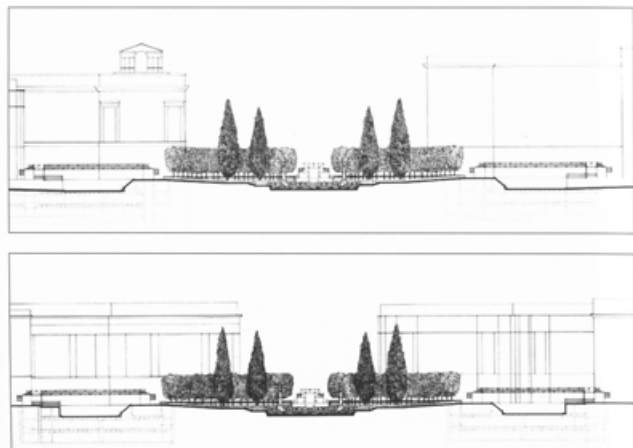


Costantino Dardi, Aldo
Aymonino, Franco Bagli, Claudio
Baldisserrri, Fabio Ceccarelli,
Massimo Collocchi, Giovanni
Crociani, Caterina Grio, Stefano
Mastrangelo, Ippolito Pizzetti,
Daria Ripa di Meana, Lorenzo
Sarti, *Attrezzature a Standiana e
parco Sud di Ravenna, Ravenna,*
1983, vista prospettica.

Costantino Dardi, *5 + 4 piazze in Calabria*, 1989, planivolumetrico.



Costantino Dardi, *6 piazze per Roma e parcheggi multipiano*, Roma, 1990, sezioni.



Panorami, prospettive e linguaggio: ... chi è l'uomo che guarda il paesaggio di Costantino Dardi?

Dardi disegna per tutti i suoi progetti, soprattutto dalla metà degli anni Settanta fino alla fine della sua carriera, grandi prospettive a volo d'uccello, panorami in senso classico, che esprimono nel complesso un preciso approccio: il progetto è sempre una "visione d'insieme" che tiene in relazione tutto: territorio, città, natura, storia, ... geografia.

Ma in questi panorami l'uomo non c'è, mai. Invece se analizziamo meglio le inquadrature, una presenza umana pare essere evocata: è la presenza dell'uomo che guarda, guarda però dall'alto.

Sembra quasi la visione di Icaro. È la visione aerea che dal paesaggio si apre alla geografia. Così se rileggiamo quest'estratto dal testo della *Casa del padre e del figlio*, che riporto qui di seguito, sembra proprio di vedere uno dei suoi disegni, una delle sue tante prospettive a volo d'uccello. E allora Dardi, come Icaro, ci racconta così quei "panorami", paesaggi che trasfigurano in un racconto geografico, dal sapore quasi *Humboldtiano*:

[...] Quando riparto al mattino in aereo da questa terra il sole appena spuntato illumina la vasta pianura dei fiumi che arrivano al mare; la prima esperienza di paesaggio aperto dopo le ombre delle vallate alpine e la lunga notte invernale, il mistero delle comunità chiuse si scioglie nel grande disegno, nella maestosa orchestrazione, le campagne ordinate, i paesi, la basilica di Popone ed il porto romano di Aquileia, la laguna di Grado, le valli da pesca, le piccole isole, i cordoni sabbiosi, un sereno e razionale rapporto geografico con il mondo [...]³⁹.

Da questo modo di "vedere" emerge un primo livello di significato, che possiamo definire analitico, è "la misura del progetto", data dal paesaggio stesso, dai suoi caratteri e dalle sue componenti (estese fino alla scala della geografia), i quali a loro volta quando entrano

negli “schemi configurazionali” strutturano un secondo livello di significato, che possiamo definire simbolico: è la “composizione per figure”. Queste figure che lo stesso Dardi “racconta” anche attraverso gli schemi configurazionali, esplicitano la sintassi del suo linguaggio. E così il paesaggio (dardiano) diventa linguaggio. Attraverso i “panorami” (sul paesaggio) Dardi ci “fa vedere” e poi ci “fa pensare”.

Nelle grandi prospettive a volo d’uccello la visione, la percezione e la narrazione si fondono in un “processo costruttivo”⁴⁰ del linguaggio, è la “grammatica del vedere”, la stessa che lui riconosce nel ciclo di Piero Della Francesca ad Arezzo⁴¹, un riferimento sottotraccia, costante del suo approccio e anche del suo linguaggio. Presente in tutti i progetti delle “configurazioni complesse” e delle “relazioni contestuali”⁴²:

[...] di fronte alla dimensione assoluta del paesaggio il progetto utilizza le disposizioni in linea e gli impianti centrali, la compenetrazione degli elementi artificiali e l'introduzione di quelli naturali, la condensazione di un gruppo di volumi o lo strappo di un lembo di tessuto, l'allineamento ed il disassamento, la rarefazione e la variazione di quota, lo scatto dimensionale o la commistione linguistica, per caratterizzare la dimensione del nuovo intervento [...].⁴³

L'ampiezza del campo visivo dei “panorami” dardiani è funzionale all'orientamento spaziale dell'osservatore, orientamento che avviene sempre attraverso elementi di natura (filari di alberi, bande alternate di coltivazioni, specchi d'acqua, canali e fossi), che nella composizione diventano strutture ritmiche (ad esempio l'alternanza delle fasce arboree, arbustive e prative per il parco-mostra di Pistoia, o l'articolazione arborea della griglia fatta con filari doppi e quadrupli del parco Standiana a Ravenna, o l'ordine a filare doppio della griglia del parco di Parma) attribuendo così alla “regolarità” un ruolo determinante nell'organizzazione

percezione della composizione nel paesaggio. Ma questo non è l'unico aspetto che emerge, infatti le grandi prospettive aeree dei progetti dardiani, se riviste oggi alla luce di quanto ipotizzato qui sul suo "approccio al progetto attraverso il paesaggio", ci svelano anche molto sulla sua "composizione" in quanto linguaggio, e in generale sulla sua "grammatica del vedere", e allora seguendo lo schema interpretativo di Kanizsa (visione, percezione e narrazione) potremmo dire che il paesaggio entra a pieno titolo nel linguaggio dardiano per queste quattro ragioni:

per il ruolo che gioca la "regolarità" nell'organizzazione percettiva d'insieme (l'armonia): relazione tra condizioni locali - contestuali e struttura globale, è l'assetto del paesaggio;

per gli esiti del "contrasto" regolarità/articolazione che emergono nel rapporto figura sfondo: le strutture ambientali e i morfotipi assumono il ruolo di "figure del paesaggio";

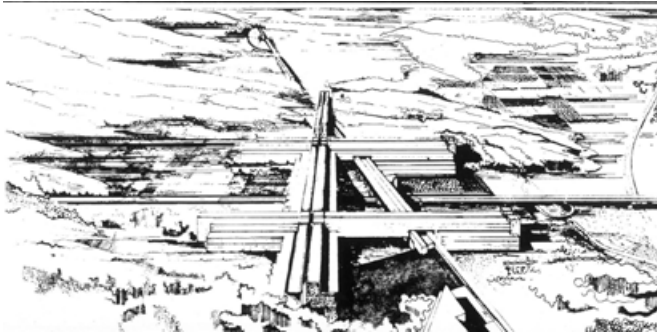
per il ruolo "dell'apparenza delle superfici" (il suolo, la terra, la morfologia) e la forma dei margini del paesaggio (aperti, chiusi, indefiniti, finiti, naturali, artificiali, ecc.);

per gli esiti del "contrasto" che il progetto instaura sempre tra ordine geometrico e ordine naturale/organico da cui scaturisce il "rapporto di appartenenza" nell'esito finale della composizione (relazioni contestuali).

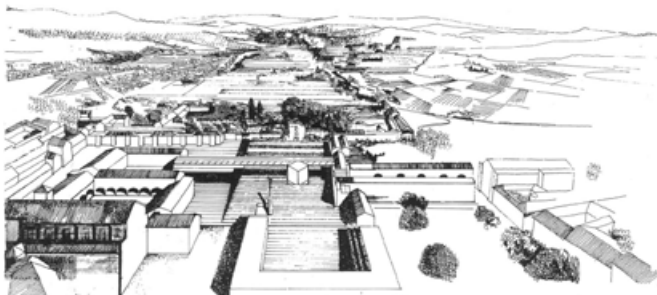
Ora sulla base di questa sintesi parziale, paesaggio/linguaggio, potremmo tentare un'ulteriore analisi, probabilmente un po' forzata, ma esplicativa della relazione tra strumenti di rappresentazione e approccio al paesaggio nel linguaggio di Dardi, utilizzando come chiave di lettura la teoria dei "tre livelli di conoscenza del paesaggio" di Humboldt, uno dei primi studiosi a combinare costruzione della visione, metodo scientifico e riflesso emozionale. Per Humboldt esistono tre livelli con cui il paesaggio diventa forma di espressione, linguaggio. Il primo livello è l'*impressione* complessiva, ovvero la percezione immediata

derivante dalla veduta diretta di un paesaggio, attraverso i mezzi della rappresentazione: pittura, incisioni e fotografia. Dall'*impressione* complessiva si passa alla *comprensione*, che corrisponde alla scomposizione dell'esperienza e alla sua traduzione in termini scientifici (misure, rilievi, analisi, cartografie, ecc.). Il punto di arrivo, il livello più alto, è la *connessione*, che è il ritorno alla totalità da cui si era partiti, ma non più sul piano sensibile e visivo, ma su quello scientifico (costruzione del modello).

Per Dardi il primo livello, l'*impressione*, è sicuramente costituito dalle sue grandi prospettive a volo d'uccello, aperte sul paesaggio, immancabili elaborati a descrizione e completamento di ogni progetto. Il secondo livello, la *comprensione*, è il progetto, il disegno vero e proprio delle architetture e soprattutto del paesaggio, che si traduce nelle planimetrie e nelle sezioni in cui tutto prende misura, funzione, oggettività. Il terzo livello, la *connessione*, ovvero il ritorno alla totalità, ma con "sintesi" generale in cui viene operata una selezione per far emergere la figura, la struttura, le relazioni, la conformazione, sono gli "schemi configurazionali", sempre fatti da Dardi a posteriori, come riflessione sugli esiti, come ricerca del modello, del principio universale e del significato trasmissibile. Sono questi segni, vettori, codici che poi vivono di vita propria, tanto nei progetti, quanto nelle riflessioni teoriche.

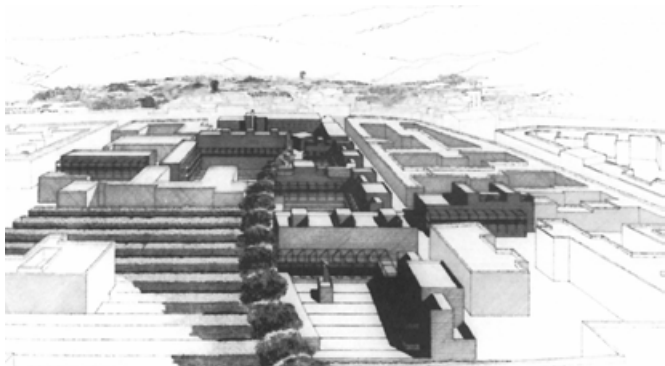
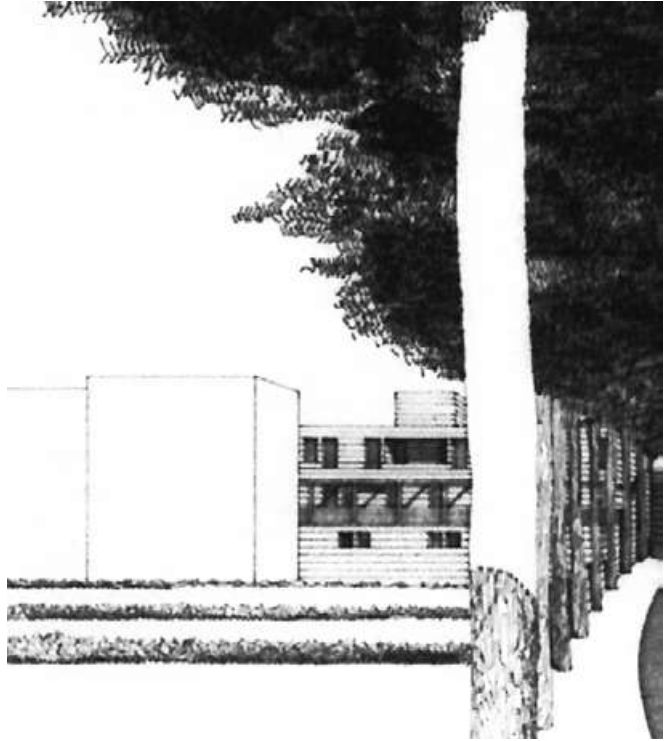


Costantino Dardi, Carlo Aymonino, Giorgio Ciucci, Bruno Conti, Vittorio De Feo, Carlo Di Pascasio, Giancarlo Leoncilli Massi, Mario Manieri Elia, Alessandro Latini, Giovanni Morabito, Raffaele Panella, Luisa Tugnoli, *Università degli Studi della Calabria*, 1973, viste prospettiche.

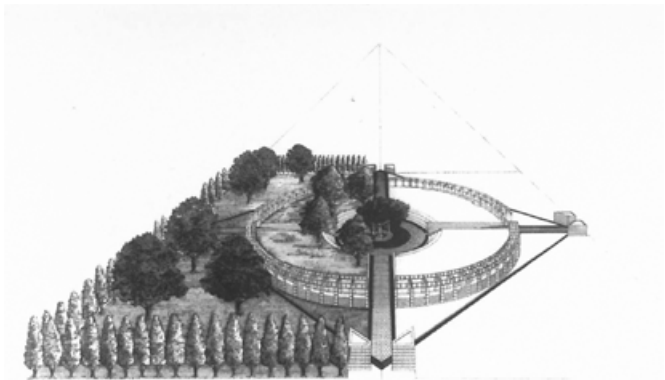


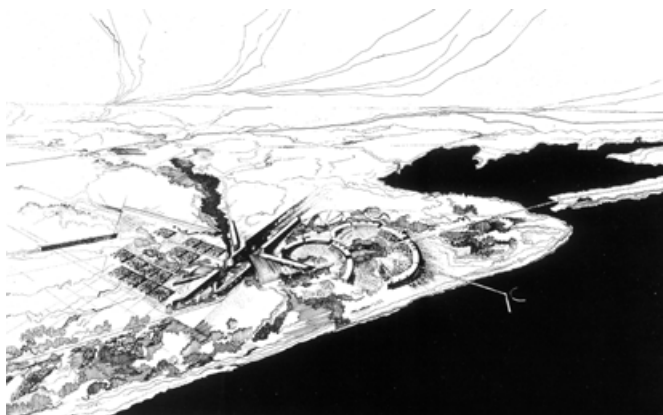
Costantino Dardi, Massimo Collocci, Furio Colombo, Giancarlo Leoncilli Massi, Ariella Zattera, Paolo Bazzocchi, Anna Cappelletti, Massimo Bassoli, Emilio Corvi, *Teatro di Forlì*, 1975, vista prospettica.

Costantino Dardi, Carlo Carreras, Massimo Colloci, Giorgio Bartolochi, Roberto Del Mondo, Franco Stagni, Francesco De Logu, Donata Tchou, *piazza, uffici comunali, abitazioni e giardino pubblico a Pianura*, Napoli, 1987, viste prospettiche.



Costantino Dardi, Carlo Carreras, Massimo Colloci, Franco Bagli, Giorgio Barotleschi, Nicolas Christ, *Sette corti a Mianella e parco pubblico*, Napoli, 1986, vista prospettica del parco.

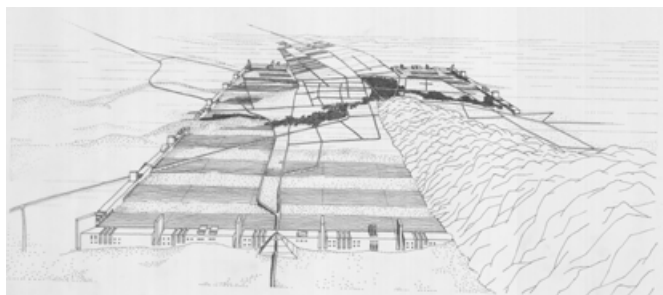




Costantino Dardi, Ariella Zattera,
Piano per un insediamento turistico
a Halk El Menjel, Sousse, Tunisia,
1973, vista prospettica.



Costantino Dardi, Ariella Zattera,
Piano per un insediamento turistico
a Oglia-Lalla Mariem, Zarzis,
Tunisia, 1974, vista prospettica.



Costantino Dardi, Masanobu
Hasegawa, *Ristrutturazione*
urbana della città di Al-Ayn, Abu
Dhabi, Emirati Arabi, 1982, vista
prospettica.

Lo sguardo, il paesaggio, il progetto

Il paesaggio ha un carattere visivo, è iscritto nell'origine del termine stesso, perché come è noto, e l'abbiamo ripreso in premessa, è legato alla pittura e all'arte della vista. La parola paesaggio nasce dalle lingue romanze per indicare non il territorio reale, ma la rappresentazione pittorica del territorio, la sua trasposizione in immagine, la veduta. Il termine *paysage* appare per la prima volta in Francia a metà del Quattrocento per indicare un dipinto di paesaggio. Il *pays* definisce il territorio reale, il *paysage* la sua raffigurazione. Nelle lingue anglosassoni e germaniche è un po' diverso, *landscape*, *landschaft*, *landscap* indicano una porzione fisica di territorio, ma fin da subito questa parola è stata utilizzata anche per indicare il paesaggio dipinto, letteralmente infatti *landscape* è panorama, orizzonte, ciò che si può vedere. Il risultato finale dell'evoluzione delle due origini è lo stesso. Il significato del termine si è stabilizzato, diffondendosi durante Settecento e Ottocento in tutta Europa, nell'idea che la rappresentazione pittorica sia all'origine del paesaggio reale. Si è quindi diffusa la convinzione, che è entrata in una cultura comune, che noi impariamo a vedere i paesaggi, selezionandoli dalla complessità della natura perché proiettiamo sulla natura stessa quello che "ci hanno insegnato a vedere" i pittori di paesaggio. Questo fenomeno culturale, ormai consolidato, ha origine dal paradosso di «Wilde secondo il quale la natura imita l'arte ed è grazie a Turner e ai suoi quadri che abbiamo imparato a vedere le nebbie di Londra»⁴⁴, prima di lui le nebbie non esistevano perché non sapevamo vederle:

[...] la natura non è una grande madre che ci ha partoriti. È la nostra creazione. Le cose sono perché noi le vediamo, e quello che vediamo, e come lo vediamo, dipende dalle arti che ci hanno influenzati. Guardare una cosa è molto diverso dal vederla. Non si vede niente finché non se ne è vista la bellezza. Allora, soltanto allora, la cosa comincia a esistere. Al momento attuale la gente vede nebbie non perché vi siano delle nebbie, ma perché poeti e

pittori le hanno insegnato la misteriosa grazia di tali effetti. Può darsi che vi siano state nebbie per dei secoli, a Londra. Arrivo a dire che vi furono. Ma nessuno le ha mai viste, e così noi non ne sappiamo niente. Non sono esistite finché non le ha inventate l'arte [...]»⁴⁵.

L'abbiamo già menzionata in apertura la teoria dell'*artialisation* di Alain Roger, secondo la quale il paesaggio, grazie all'arte, acquista un "valore progettuale", ed è proprio questo uno dei temi con cui cercheremo di dimostrare l'originale interesse e la tensione di Dardi verso i temi del paesaggio, tale da diventare un tratto distintivo del suo approccio.

Lungo la storia il paesaggio dipinto è diventato guida per la percezione del paesaggio reale, ma ricordiamo ancora che il *pays* è diventato *paysage*, proprio attraverso la proiezione del paesaggio dipinto, e viceversa il fare parchi e giardini (il progetto quindi), sempre secondo Alain Roger, può essere concepito come «esecuzione di quadri paesaggistici sul terreno»⁴⁶.

Abbiamo ripreso questa "teoria di interdipendenza" tra paesaggio dipinto e paesaggio reale perché riteniamo fondamentale il legame intrinseco tra "approccio paesaggistico" e costruzione/composizione della vista (modelli visivi), perché è un legame quasi ancestrale, dal quale, come ricorda Kanizsa nella *Grammatica del vedere* nasce il linguaggio.

Questa teoria è confermata anche da Michael Jakob, quando sostiene che

[...] dove non vengano sviluppati modelli visivi in grado di catturare la natura da un punto di vista soggettivo, non può esservi paesaggio. E perfino la grammatica e il lessico del paesaggio, derivanti dalla poesia e dalla pittura implicano una retorica del vedere, collegata alla percezione prospettica della natura [...]»⁴⁷.

Pertanto se è vero, come testimoniato ampiamente dalla letteratura, che il tema dello sguardo e della composizione della

vista (veduta) è un tema costitutivo del paesaggio, allora non possiamo esimerci dal tentare una riflessione con questa chiave di lettura sull'opera di Dardi. Perché con le stesse modalità e forse con le medesime intenzioni che abbiamo raccontato poco fa, Dardi con i suoi "panorami", a volo d'uccello o radenti il suolo, aperti con viste centrali sull'orizzonte o stretti su viste accidentali lungo le linee di fuga del progetto, mette in scena i luoghi, le città e le trame agricole, i solidi primari e i filamenti di bosco, i tessuti edilizi e le reti di scoline e fossi, i tralici e i muretti a secco, insegnandoci così ancora oggi a guardare quei paesaggi, a parlare del paesaggio, a progettare con il paesaggio.

Costantino Dardi, Ariella Zattera,
*Piano turistico per la zona di Ras
Taguermess, Djerba, Tunisia, 1974,*
schizzo di studio.



Conclusioni semplici, lineari, complesse: “architetture della prateria”

Ricomponendo tutte queste frammentarie riflessioni in una sintesi conclusiva e seguendo i riferimenti che abbiamo trovato, a questo punto possiamo ipotizzare non solo una semplice tensione verso il paesaggio, ma la presenza nell’opera dardiana di una dimensione paesaggistica autonoma (in quanto insieme di tecniche, saperi e modi di applicazione), ma anche consapevole (in quanto cercata dall’autore) come specificità del suo linguaggio e come componente fondativa (teorica e operativa) del suo approccio compositivo.

Riteniamo di poter affermare questa tesi, per una somma di ragioni, e in particolare perché per Dardi:

il progetto, soprattutto dagli anni Ottanta, è sempre il risultato di una relazione (dialogo) con il contesto. L’interpretazione del contesto con cui egli si confronta è una “natura antropizzata” (paesaggio), per cui il continuo interlocutore è il “fattore paesaggio”, sovente è il paesaggio agrario, quello del mosaico dei seminativi, dei terrazzamenti, degli alberi, delle maglie fondiarie, dei corsi d’acqua, delle masse boscate, delle strade interpoderali, delle praterie: «le forme che le attività agricole dell’uomo hanno impresso sistematicamente alla natura»⁴⁸;

la conoscenza e la propensione verso il paesaggio, in particolare quello agrario fanno parte di un percorso autobiografico importante, che va dall’esperienza diretta sul campo, quello della bassa pianura friulana, a quello sui testi, in particolare alle letture del Sereni che gli permettono di conoscere e comporre con la struttura, le componenti, il funzionamento, l’evoluzione, la storia e i significati del paesaggio (italiano);

il dialogo del progetto con la natura dà sempre origine a configurazioni che lavorano per contrappunto. Il suo linguaggio nasce spesso dalla dialettica tra forme geometriche e forme organiche;

il progetto è sempre anche un “fatto culturale”, di scavo e di

recupero delle stratificazioni sul territorio, sedimenti dell'azione dell'uomo, delle tracce della storia e dei simboli della memoria (che per lui diventano "regola di composizione");

il volume di un albero (ad esempio il portamento dell'albero singolo usato come un elemento architettonico) o la spazialità chiusa di un filare o ancora la superficie (*pattern*) di un campo coltivato o di un prato, insomma il disegno del suolo e della terra, sono sempre i primi materiali della composizione;

è sempre una questione di configurazione, composizione di assi, griglie e superfici «distribuiti all'interno di un campo, la cui misura è quella entro la quale la vista si distende mettendo a fuoco tali elementi costitutivi, la cui figura è segnata dall'intenzione di continuità e discontinuità, le cui relazioni determinano un assetto di struttura»⁴⁹. Quest'ultima frase è un estratto della definizione che lo stesso Dardi dà del "paesaggio". Secondo questa definizione il paesaggio sta a cavallo tra due dimensioni operative o scale del progetto, tenendo assieme la "configurazione" e contemporaneamente la "forma architettonica";

il progetto è spesso occasione di "disegnare con la natura" (lo aveva già ampiamente dichiarato nel suo primo testo teorico *Il gioco Sapiente. Tendenze della nuova architettura*⁵⁰). Infatti nei suoi progetti entrano in circolo sempre aste fluviali, morfologia del suolo, topografia, maglie poderali, *pattern* disegnati dalle diverse coltivazioni, volumi territoriali di boschi e foreste. E tutto questo "disegno con la natura" viene fatto utilizzando le "figure", come se il territorio fosse un grande quadro, in cui le reti di strade e fiumi, quelle che oggi definiamo "reti ecologiche", i telai ambientali e paesaggistici, diventano materia viva del progetto perché indicano le regole del rapporto figura-sfondo;

il progetto nel proporsi anche come disegno del paesaggio ha sempre una finalità estetica, (dagli approcci più classici fino alle ricerche sulla *land art*), in grado di costruire un'immagine di sé con

propri e nuovi significati. Il progetto una volta disegnato nel “suo paesaggio” diventa come un quadro, e vive autonomamente grazie alla sua forza espressiva e alla sua “dimensione artistica”, il cui esito è una sorta di *Stimmung* del luogo;

il linguaggio si manifesta attraverso il disegno, quel disegno che deve dar conto delle ragioni di “contestualizzazione paesaggistica”. Ecco allora che le planimetrie, ricche di dettagli sulla vegetazione, e le prospettive aeree dall’ampio campo visivo, mettono in scena il luogo;

in molti casi, a prescindere dalla richiesta del programma funzionale, il progetto risponde oltre che con l’oggetto architettonico con sistemazioni paesaggistiche molto più estese dell’ambito di intervento, andando a interessare tutti i necessari “riferimenti del contesto” (fiumi, strade, campagne, boschi, ... praterie). Per cui le composizioni architettoniche e urbane che egli propone sono molto spesso l’esito di composizioni paesaggistiche (complete e molto estese). A conferma di questa ipotesi è il passo di un testo di Francesco Tentori quando ricorda che Dardi spesso scherzava sul proprio lavoro sostenendo di non fare «architettura della periferia, ma architettura della prateria»⁵¹;

la soluzione è inizialmente sempre un progetto del paesaggio e non solo per estensione, ma per contenuti, strumenti, materiali e articolazione. Questo accade spesso lungo la sua carriera, anche in quei casi in cui gli viene richiesto un “solo” progetto architettonico. Ariella Zattera, che ha lavorato lungamente e a stretto contatto con Dardi, ha confermato questa ipotesi durante il convegno organizzato da Franco Purini su Dardi allo IUAV nel 1997. Nel suo intervento ricorda infatti che Dardi era solito ripetere che «il paesaggio stesso, va inteso come opera architettonica»⁵²;

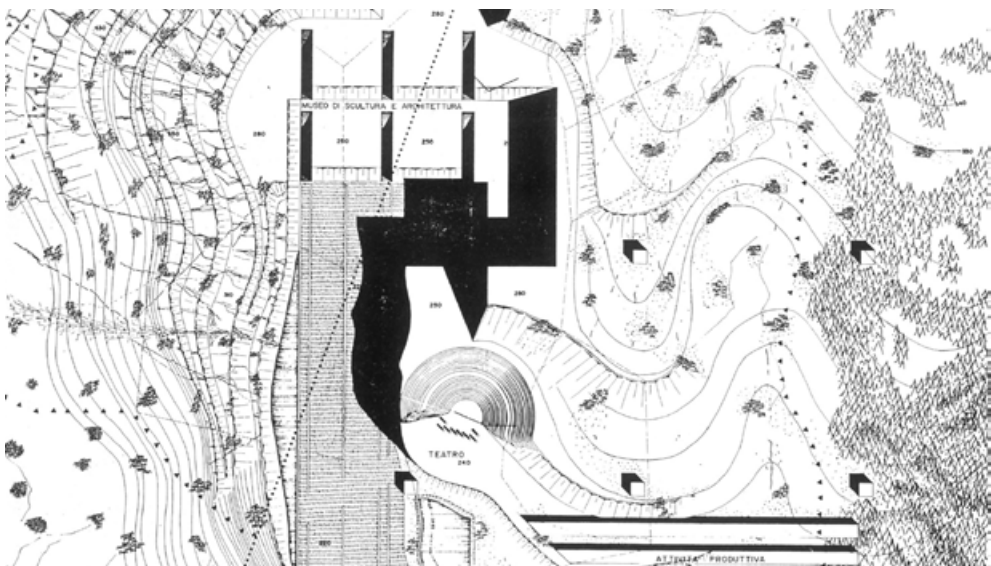
il paesaggio diviene addirittura uno degli indicatori per l’organizzazione e classificazione di tutto il proprio lavoro (emerge questo dato nelle introduzioni alle sezioni sulle “Configurazioni primarie”, sulle “Configurazioni centrali”, “Configurazioni lineari”,

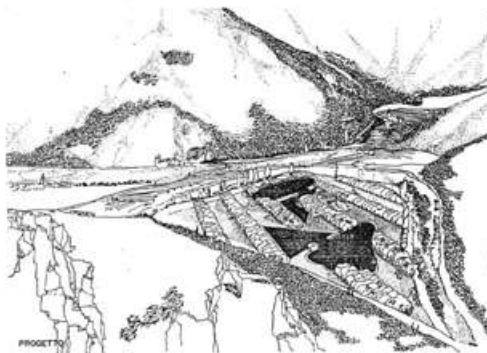
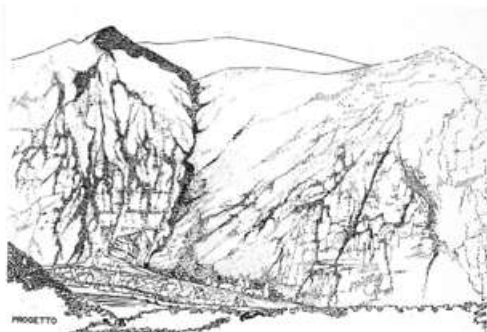
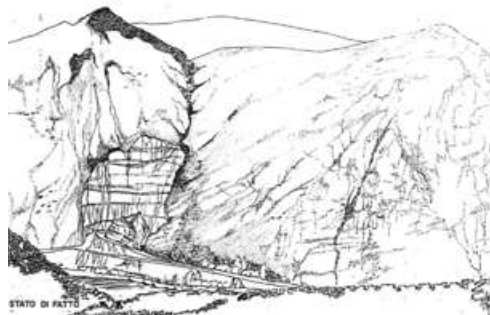
“Configurazioni complesse” e sulle “Relazioni contestuali”). Ma alla fine qual è l’obiettivo di questa organizzazione e classificazione, se non il tentativo di costruire una “grande narrazione” sul/del progetto, e quindi forse anche sul linguaggio stesso?... Linguaggio come strumento per riflettere sul senso dello spazio e sulle relazioni di struttura.

A chiusura ricordiamo che Maurizio Sacripanti invitava a leggere

[...] la poetica di un architetto come *ragione di sopravvivenza del linguaggio*, precisando che *l’architettura parla del linguaggio e non con esso*, perché sennò non produrrebbe più opere, ma tautologie [...]⁵³.

Costantino Dardi, Edoardo Biondi, Fulvio Bravi, Massimo Colocci, Paolo Ercolani, Fabrizio Pontoni, Alberto Venanzoni, Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi, Tullio Francescangeli, Ugo Novelli, *Piano paesistico della Gola della Rossa, Serra S. Quirico, 1985, estratto planimetrico.*





Nella pagina a fianco:

Costantino Dardi, Edoardo
Biondi, Fulvio Bravi, Massimo
Colocci, Paolo Ercolani, Fabrizio
Pontoni, Alberto Venanzoni,
Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi,
Tullio Francescangeli, Ugo
Novelli, *Piano paesistico della
Gola della Rossa*, Serra S.
Quirico, 1985, prospettive
d'inserimento ed evoluzione del
rimboschimento. .

Note

- 1 B.W. Meijer, "La perfetta imitazione de' veri paesi", in: A.A., *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto*, Milano, Skira, 2005, p. 33.
- 2 M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer, 1963, (ed. consultata: trad. it. in: *Essere e Tempo*, Milano, Mondadori, 2006, p.27).
- 3 K. Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1962 (ed. originale *Landscape into Art*, New York, Harper & Row, 1949).
- 4 A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- 5 R.W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974 (ed. originale: R.W. Lee, *A humanistic theory of painting*, New York, Merton and Company, 1967).
- 6 R.W. Lee, *op. cit.*, p. 89.
- 7 B.W. Meijer, *op. cit.*, p. 48.
- 8 N. Poussin, "Osservazioni sopra la pittura", in: G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino, Einaudi, 1976, p. 479.
- 9 E. Panofsky, "Et in Arcadia ego: Poussin e la tradizione elegiaca", in: E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 277-301.
- 10 Costantino Dardi, *Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 160.
- 11 C. Dardi, *Prospettiva sul mondo dell'uomo*, in: "Il Manifesto", 19 agosto 1987, riedito nel volume: *Costantino Dardi. Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, cit., pp. 155-162.
- 12 *Ibidem*.
- 13 E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., p. 102.
- 14 R. Dubini, *Geografie dello sguardo. Visioni e paesaggi in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- 15 J. Starobinski, *La scoperta della libertà, 1700-1789*, Milano, Fabbri-Skira, 1965, p. 179.
- 16 Costantino Dardi, *Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, cit., p. 162.
- 17 E. Panofsky, "Iconografia e iconologia", in: E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., pp. 36-37.
- 18 E. Panofsky, "Excursus. Due progetti di facciata di Domenico Beccafumi e il problema del manierismo nell'architettura" in: E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, cit., p. 218, ma si veda anche, sempre nel Panofsky, il capitolo La prima pagina del "Libro" di Giorgio Vasari, pp. 169-223.
- 19 F. Purini, "Il paesaggio", in: *L'invenzione di un linguaggio. Franco Purini e il tema dell'origine 1964-1976*, a cura di A. Albiero, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, 2022, p. 151.
- 20 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma,

Edizioni Kappa, 1985, p.255.

21 Ivi, pp. 255-6.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

25 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, cit., p. 308.

26 Ivi, p. 255.

27 Ivi, p. 256.

28 C. Dardi, *Prospettiva sul mondo dell'uomo*, cit., p. 161.

29 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, cit., p. 27.

30 Ivi, p. 32.

31 Ivi, pp. 255-340.

32 C. Dardi, *La casa del padre e del figlio* in: "Domus", n. 637, 1983, ripubblicato in: *Costantino Dardi. Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, cit., p. 81.

33 A. Zattera, *Paesaggi plastici tra Venezia e Roma*, p. 156, in: *Costantino Dardi, una valenza che si fa valore*, a cura di A. Tonicello, Venezia, Servizio Comunicazione IUAV, 1997; A. Zattera, *Il colpo d'ala*, pp. 180-82, in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Milano, Electa, 1992.

34 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, cit., p. 303.

35 E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010, p. 31 (prima edizione 1961).

36 Ivi, p. 44.

37 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, cit., p. 270.

38 A. Zattera, *Paesaggi plastici tra Venezia e Roma*, cit., pp. 158-160.

39 C. Dardi, *La casa del padre e del figlio*, cit, p.81.

40 Per Kanizsa visione, percezione e narrazione costituiscono il "processo costruttivo" del linguaggio che si articola in tre livelli cognitivi: 1. articolazione figura-sfondo, 2. delimitazione del campo visivo e formazione dell'unità (di senso), 3. connessione tra gli oggetti e formazione della figura delle (nuove) relazioni. In: G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, Bologna, Il Mulino, 1980, pp. 25-45.

41 C. Dardi, *Prospettiva sul mondo dell'uomo*, cit., pp. 155-161.

42 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, cit., pp. 255-340.

43 Ivi, p. 228.

44 P. D'Angelo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2021, p. 74.

45 O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, Milano, Mondadori, 1992 p.228 (ed. originale O. Wilde, *The decay of lying*, 1890).

46 A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009.

47 M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p.24

- 48 E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010 (prima edizione 1961), p. 30.
- 49 Estratto dalla relazione (Relazione urbanistica e ambientale di progetto 1989) per una nuova strada di collegamento a Benevento: Costantino Dardi, progetto di inserimento paesaggistico e ambientale per i "Lavori di costruzione della nuova strada di collegamento tra Castelpagano e Colle Sannita (Benevento)", 1989.
- 50 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio Editori, 1971, p. 141.
- 51 F. Tentori, "La libertà dell'architetto. Costantino Dardi, l'arcangelo dal passo leggero", in: *Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico*, a cura di L. Pavan, Venezia, Edizioni Servizio Comunicazione IUAV, 1997, p. 38.
- 52 A. Zattera, *Paesaggi plastici tra Venezia e Roma*, cit., p. 160.
- 53 A. Giancotti, *(non) finito. Disegni di architetture incompiute*, Siracusa, LetteraVentidue, 2019, pp. 104-5.

- C. Dardi, *Architettura in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009.
- M. Tafuri, *Dardi. Presentazione*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1967.
- K. Wachsmann, *Una svolta nelle costruzioni*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

Comunicare il territorio: rappresentazione e progetto nell'opera di alcuni protagonisti della scuola di Venezia

Alessandra Marin

- Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, P. Melis, F. Prati, M. Seccia, A. Zattera, Milano, Electa, 1992.
- I Piani regionali. Criteri di indirizzo per lo studio dei piani territoriali in Italia*, I, a cura del Ministero dei Lavori Pubblici, Commissione Interministeriale dei Piani Territoriali di coordinamento, Roma, Ministero del LL.PP., 1952-1953.
- Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, a cura di F. Mancuso, Roma, Fondazione Bruno Zevi, 2007.
- Officina luav. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia, 1925-1980*, a cura di G. Zucconi e M. Carraro, Venezia, Marsilio, 2011.
- Urbanisti italiani. Piccinato, Marconi, Samonà, Quaroni, De Carlo, Astengo, Campos Venuti*, a cura di P. Di Biagi e P. Gabellini, Roma-Bari, Laterza, 1992.
- S. Basso, *Struttura e forma urbana nei progetti di Giancarlo De Carlo. Appunti da un percorso di ricerca*, in: "Territorio", in corso di pubblicazione.
- D. Ciacci, B. Dolcetta, A. Marin, *Giovanni Astengo. Urbanista militante*, Venezia, Marsilio, 2009.
- C. Dardi, *Verde pensiero in un'ombra verde*, in: "Domus", n. 628, maggio 1982, p.2.
- C. Dardi, "All'ombra della Main Ouverte", in C. Aymonino et al., *Per un'idea di città*, Venezia, Cluva, 1985, pp.9-17.
- C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, Kappa edizioni, 1987.

- C. Dardi, *Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009.
- P. Di Biagi, "IUAV", in: *Architettura del Novecento. Teorie, Scuole, Eventi*, a cura di M. Biraghi, A. Ferlenga, Torino, Einaudi, pp.497-504.
- A. Marin, "Piani regolatori per la montagna, tra sviluppo turistico e difesa dell'ambiente", in: *Architettura, paesaggio, fotografia. Studi sull'archivio di Edoardo Gellner*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp.161-178.
- G. Perec, *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Roma, Voland, 2011.
- M. Pivetta, *Costantino Dardi. Paesaggi Platonici*, in: "Firenze Architettura", n. 1, 2017, pp.88-97.

Adriano Venudo

Dal linguaggio al paesaggio

- A.A.VV., *Paesaggio e veduta da Poussin a Canaletto*, Milano, Skira, 2005.
- AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Milano, Electa, 1992.
- G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino, Einaudi, 1976.
- C. Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Milano, Garzanti, 1962 (ed. originale *Landscape into Art*, New York, Harper & Row, 1949).
- Costantino Dardi. *Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009.
- P. D'Angelo, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2021.
- R. Dubini, *Geografie dello sguardo. Visioni e paesaggi in età moderna*, Torino, Einaudi, 1994.
- C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, Edizioni Kappa, 1985, p.255.
- C. Dardi, *Il Gioco Sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio Editori, 1971.
- A. Giancotti, *(non)finito. Disegni di architetture incompiute*, Siracusa, LetteraVentidue, 2019.
- M. Heidegger, *Sein und Zeit, Tübingen*, Max Niemeyer, 1963, (ed.

- consultata: trad. it. in: *Essere e Tempo*, Milano, Mondadori, 2006).
- R.W. Lee, *Ut picture poesis. La teoria umanistica della pittura*, Firenze, Sansoni, 1974 (ed. originale: R.W. Lee, *A humanistic theory of painting*, New York, Merton and Company, 1967).
- M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- G. Kanizsa, *Grammatica del vedere*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962.
- Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico*, a cura di L. Pavan, Venezia, Edizioni Servizio Comunicazione IUAV, 1997.
- A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, Palermo, Sellerio, 2009.
- E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010 (prima edizione 1961).
- J. Starobinski, *La scoperta della libertà, 1799-1789*, Milano, Fabbri-Skira, 1965, p. 179.
- Costantino Dardi, una valenza che si fa valore*, a cura di A. Tonicello, Venezia, Servizio Comunicazione IUAV, 1997.
- O. Wilde, *La decadenza della menzogna*, Milano, Mondadori, 1992 (ed. originale O. Wilde, *The decay of lying*, 1890).

Senza nostalgia

Thomas Bisiani

- Piani urbanistici per Trieste 1872-2001*, a cura di A. Marin, Udine, Casamassima Libri, 2002.
- Z. Bauman, *Retrotopia*, Bari-Roma, Laterza, 2017.
- T. Bisiani, "L'architettura non è un mass-medium", in: *Archigrafia, tra architettura e parola*, Trieste, Università degli Studi di Trieste, Tesi di Dottorato, 2010.
- C. Dardi, *Il gioco sapiente, tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio, 1971.
- C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, A.A.M., 1987.
- C. Dardi, "Sette interventi intorno al Tridente", in: *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli*, [Monza], Johan & Levi

editore, 2014.

G. Doti, "L'universo della precisione", in: *Il Giornale dell'Architettura*, 4 febbraio 2019, <ilgiornaledellarchitettura.com/web/2019/02/04/costantino-dardi-luniverso-della-precisione>; sito consultato il 6/11/2019.

U. Eco, *La struttura assente. La semiotica e la linguistica strutturale*, Milano, Bompiani, 1968.

A. Ferlenga, "La tradizione italiana di studi urbani. Gigetta e Luciano", in: *Tu mi sposerai. Opere di Gigetta Tamaro*, Venezia, Marsilio, 2017.

E. Panofsky, "Iconografia e iconologia. Introduzione alla studio dell'arte del Rinascimento", in: *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1996.

F. Purini, *Comporre l'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

A. Rossi, "Introduzione a Boullée", in: *Etienne-Louis Boullée. Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, Marsilio, 1967.

Claudio Meninno

Case private, idee in divenire

Costantino Dardi, *Una valenza che si valore. Atti del seminario*, a cura di A. Tonicello, Archivio Progetti, Venezia, 1997.

Costantino Dardi 1936-1991, a cura di L. Pavan, Archivio Progetti, Venezia, 1997.

M. Augé, *Tra i confini. Città, luoghi, integrazioni*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2007.

M. Costanzo, "La casa delle Muse", *Michele Costanzo, il lavoro critico*, <<http://www.michelecostanzo.com/saggi-dettaglio.asp?id=115>>; sito consultato il 6 marzo 2020.

C. Dardi, *Il gioco sapiente, tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio Editori, 1971.

C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, Roma, Editrice Magma, 1976.

C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, Kappa / A.A.M., 1987.

R. De Fusco, *Autonomia, eteronomia e casualità*, in: *Costantino Dardi*.