

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



[...]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.

Costantino Dardi, Roma 1976

Così Costantino Dardi introduce la sua “teoria” sulle relazioni contestuali. Ed è proprio questo tema, che ricorre in tutte le sue opere, che è il pretesto per poter riparlare di una figura nota, ma ancora non del tutto esplorata, di un architetto che ha lasciato un enorme e attualissimo patrimonio in termini di critica operativa del progetto, forse ancora da comprendere pienamente. Dalla scala del paesaggio agli allestimenti, la sua ricerca indaga ossessivamente la precisione della geometria primaria in relazione alla struttura del contesto, origine delle forme con cui i suoi progetti decodificano territori e geografie nel disegno e nella composizione. Questo libro raccoglie gli atti di una giornata di studi tenutasi a Gorizia, presso il Corso di Laurea in Architettura, in cui vari studiosi e progettisti hanno focalizzato in un appassionato dibattito le principali tematiche sulla composizione di Costantino Dardi alla base del progetto di architettura, dei metodi e delle idee con cui egli pensava al paesaggio, ridisegnando la geografia, ma soprattutto al suo “disegnare” come pensiero, teoria e linguaggio del progetto.

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

COSTANTINO DARDI. **La tassellatura terrestre**

a cura di Adriano Venudo

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

Nota del curatore

Una giornata di studio

Adriano Venudo

Questo testo nasce da un convegno, o più propriamente da una giornata di studio, informale e aperta, voluta per ragionare assieme a relatori, docenti, giovani ricercatori e studenti, su alcuni aspetti dell'opera di Costantino Dardi: su quella intrinseca, ma anche eloquente, dimensione paesaggistica che ricorre nei suoi progetti, diventata nel tempo approccio al progetto (anche al metodo? Al linguaggio?), a qualsiasi scala e per qualsiasi ambito. È quindi anche un pre-testo per, ancora una volta, studiare il paesaggio e indagare il progetto di quell'architettura che nasce "dal paesaggio".

Da anni mi occupo di paesaggio e di paesaggio delle infrastrutture, da cui gli studi su Dardi. Su questo binomio è stato scritto moltissimo: scritti che citano altri scritti, che a loro volta si basano su scritti, che citano gli stessi scritti, in una sorta di vortice tautologico, una «babele del paesaggio»¹, una bibliografia sterminata il cui nucleo di partenza è ormai andato perso e «il significato ne esce appiattito»². Per questa ragione da qualche anno ho cercato di distillare, tramite le definizioni primarie, quelle "nude" dei vocabolari o delle fonti, i nuclei originari di senso, secondo il metodo di Deleuze³. Ripartendo dalle etimologie (a coppie) delle parole (paesaggio, territorio, luogo, ambiente, spazio, ecologia, area, regione, sito, strada, via) ho tentato di ripercorrerne prima i significati e poi i nessi, le relazioni logiche e poi quelle contestuali (storia e geografia) che ne hanno fatto evolvere il senso, migrando dai nuclei semantici "semplici" e originari a quelli più contemporanei e "complessi", che oggi animano e articolano il linguaggio, anche quello dell'architettura. Insomma il viaggio tra «le parole e le cose»⁴ è un ulteriore obiettivo, forse il filone sottotraccia e un po' anche ricerca personale, di questa giornata di studio su Dardi: curiosità di vedere cosa ne esce, se impostata su questo registro.

Oltre alla possibilità di dibattito scientifico, e quindi di studio su progetti e metodo, Dardi ci offre un fertile terreno dove coltivare teorie, ma anche un "campo" per sperimentare strumenti che sono ancora oggi inedite opportunità di ragionamento attorno al concetto di paesaggio, in relazione all'architettura e alle infrastrutture: quindi paesaggio come metodo e paesaggio come forma di espressione... insomma "paesaggio come linguaggio dell'architettura"⁵.

Sappiamo dalle numerose testimonianze su Dardi e dai suoi scritti, che egli era un profondo conoscitore ed estimatore del famoso testo di Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*⁶ e anche della *Land art* (allora agli inizi). È infatti nota la sua attenzione, che negli anni diventa anche tema operativo (linguaggio?), per l'opera d'arte, «per l'arte dello spazio e per lo spazio dell'arte», ma

soprattutto per la relazione di questa con il luogo⁷.

La ricerca di Dardi dagli anni Ottanta in poi è stata costellata dall'intreccio di queste due tematiche – paesaggio e arte –, dall'osservazione e dal lavoro sui nessi tra:

[...] ambiente costruito, visto come luogo della sedimentazione della sua storia, e intervento architettonico modificatore [...]. Prendere contatto con il suolo, con l'idea di natura come insieme delle cose presenti, significa prima di tutto misurare e quindi usare la regola della geometria che conosce e trasforma il luogo in cosa d'architettura [...]⁸,

e di paesaggio? Forse sì ... perché in molti o quasi in tutti i progetti di Dardi, il paesaggio (urbano o naturale) è inteso come opera architettonica e come risultato di un processo complesso⁹, appunto di «architettura nata dal paesaggio». È questo uno degli aspetti di più grande attualità della teoria, sviluppata attraverso i progetti, che ci ha lasciato Costantino Dardi, sulla quale la ricerca architettonica contemporanea ha ancora ampi margini di indagine per recuperare idee e strumenti utili al dibattito sul ruolo del paesaggio, oggi proprio in un momento storico definito come «l'epoca del paesaggio»¹⁰. Insomma Dardi inventa, costruisce e affina un metodo, una teoria, un linguaggio dell'architettura al cui centro sta il paesaggio? O forse di più...ne è strumento e origine?

Cercheremo quindi in questa giornata di studio, i cui atti sono qui raccolti, di sviscerare questa tematica.

Per le ragioni già menzionate ripartirei quindi proprio dalla descrizione del concetto di paesaggio che fa lo stesso Costantino Dardi nel 1989, perché oltre ad essere un'importante chiave di lettura, di declinazione e di tematizzazione per i vari interventi in questa giornata di studio, è anche una vera e propria definizione, completa e autonoma, originale ed estremamente contemporanea, fondativa, teorica e operativa, e per queste ragioni sicuramente la affiancherei a quelle fonti o “definizioni primarie”, che citavo sopra, da cui è forse necessario oggi ripartire, per districarsi nella “babele paesaggistica”:

[...] Il paesaggio costituisce indubbiamente una delle figure più significative della nostra tradizione culturale, probabilmente una delle forme simboliche della cultura dell'Occidente: paesaggio nella sua accezione più ampia di paesaggio pittorico, paesaggio agrario, paesaggio letterario, paesaggio naturale, paesaggio musicale. Limitando l'osservazione all'area dell'esperienza ottico-visiva, possiamo definire paesaggio un insieme discreto di elementi naturali-artificiali 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 [...]¹¹

Ringrazio i colleghi e amici, Luigi Di Dato, Roberta Albiero, Alessandra Marin, Thomas Bisiani, Claudio Meninno e Giovanni Fraziano, che hanno partecipato al convegno e poi anche con grande

disponibilità si sono prestati alla riscrittura sistematica dei loro interventi.

È sempre difficile riuscire a schematizzare in poche battute all'interno di griglie grafiche e norme redazionali ciò che emerge, spesso in maniera appassionata e non lineare, durante i convegni. È sempre ricchezza e "calore" difficilmente traducibili nella parola scritta.

Penso però che parte degli intenti siano stati raggiunti, sicuramente l'approfondimento scientifico e anche alcuni significativi tratti rievocativi (Giovanni Fraziano). La giornata ha visto un susseguirsi di interventi attorno al tema centrale, la tassellatura e il paesaggio, che sono stati molto eterogenei e ricchi di spunti, e che hanno permesso di indagare l'opera dardiana rispetto a diverse (nuove) chiavi di lettura e molteplici temi, come di seguito schematizzati, che si potranno ritrovare nei saggi di questo libro:

il rapporto tra teoria e progetto, tra strumenti, tecnica e linguaggio, tra astrazione e contesto, attraverso l'analisi di alcuni progetti e scritti di Dardi (Roberta Albiero);

l'approccio al disegno e controllo della grande scala, il territorio e il paesaggio per Dardi.

Approfondimento sviluppato anche in rapporto comparativo tra le visioni differenti del progetto urbanistico nel quadro delle complesse dinamiche dello IUAV di allora (Alessandra Marin);

le influenze, le origini e i riferimenti artistici, concettuali e personali (Luigi Di Dato) nella dimensione poetica (Giovanni Fraziano) dell'architettura di Dardi inscritta tra disegno, linguaggio e paesaggio;

le questioni metodologiche e lo "strumentario" dardiano in relazione al linguaggio e ai valori di senso delle sue "geometrie". Approfondimento sviluppato attraverso due casi studio: quello dell'abitare singolo, le case unifamiliari di Dardi (Claudio Meninno), e quello della configurazione urbana, l'approccio dardiano alla complessità dell'architettura della città (Thoams Bisiani);

e infine la lettura comparativa, il confronto a coppie, che oltre alla critica analitica su temi e strumenti di tre casi emblematici, tenta di ricollocare il lavoro Dardi, e alcune sue intuizioni/ invenzioni (sul progetto di architettura in relazione al paesaggio) di avanguardia, o di retroguardia nel panorama dei "Nuovi maestri dell'architettura italiana".

Note

- 1 M. Jakob, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 7.
- 2 R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, p.23.
- 3 Mi riferisco alla "teoria del senso" di Gilles Deleuze, in: G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975.
- 4 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- 5 A questo proposito, e a esemplificazione, si veda il progetto di concorso per il Cimitero di Modena riportato in chiusura di questa pubblicazione pp.136-137.
- 6 E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1961.
- 7 M. Costanzo, "Parole come immagini, immagini come parole", pp. 62-63, in: *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore, atti del seminario. Venezia 10 dicembre 1997*, a cura di A. Tonicello, Venezia, Edizione Servizio Comunicazione IUAV, 1997.
- 8 A. Zattera, "Paesaggi plastici tra Venezia e Roma," p. 159, in: A. Tonicello, *op. cit.*
- 9 G. Dubbini, "Nella memoria di ognuno", p. 177, in: A. Tonicello, *op. cit.* e in F. Bilò, *Figura, sfondo, schemi configurazionali. Due saggi sull'architettura di Costantino Dardi*, Roma, Editrice Dedalo, 2012, pp.18-19.
- 10 M. Jakob, *op.cit.*, p. 8.
- 11 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, con R. De Riso (geologo), A. Grimaldi (progetto stradale), P. Arcieri, F. Forni e R. Miraglia (collaboratori).

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

Costantino Dardi. La tassellatura terrestre

Adriano Venudo

“È un linguaggio, quello che nasce dalla tassellatura, di necessità di relazione, relazioni sempre antitetiche, tra il principio astratto e autonomo di geometria (figura) — inteso come misura della terra — e quello di natura (sfondo) — inteso come complesso di strati, di segni, di tracciati e di preesistenze ”

Il progetto per l'organismo comunitario educativo ONAOSI di Perugia del 1976, anticipato per alcuni aspetti dal progetto per il teatro di Forlì del 1975, è il primo progetto manifesto, forse il più importante e completo, della teoria dardiana sulle "relazioni contestuali" perché ne esplicita il metodo, di cui tratteremo qui, della tassellatura come ricerca operativa "sul progetto", ma anche come invenzione teorica dedotta dal fare, "dal progetto", che negli anni successivi Dardi sviluppa e applica su diverse linee di ricerca. Questo progetto, in grado di ispirare tanti architetti e studiosi, interni all'accademia, in particolare allo IUAV di Venezia e alla Facoltà di Architettura di Roma, è quindi paradigmatico.

Tassellatura tra analisi e progetto

Sistemi geometrici primari con combinazioni binarie per coprire, senza lasciare spazi vuoti, il sito, il piano, e poi la città, fino al paesaggio, alludendo forse alla terra tutta, sono per Dardi metodo e linguaggio: è il percorso tra il "principio iterativo" e la "struttura complessa" di cui egli ci parla nel *Gioco Sapiente*¹.

Quei "pattern architettonici" o anche "pattern urbani"² che appaiono nel progetto per l'ONAOSI di Perugia o quelli per Roma interrotta o ancora quelli per la Valle di Faul, come lo stesso Dardi li definiva, sono "configurazioni spaziali di struttura", ovvero sono contemporaneamente layout urbanistici, telai paesaggistici e morfemi architettonici, ma sono anche concetti, ovvero principi ordinatori e di relazione tra le parti, tra l'esistente e il nuovo, ricerca del senso del luogo e del peso della geometria dell'uomo sulla geometria della natura:

[...] L'intervento di Ippodamo, ricordato da Aristotele nel II Libro della *Politica* come colui che escogitò la "divisione regolare della città", ma anche come un uomo che pretendeva di "nulla ignorare della Natura", ci propone innanzitutto la comprensione intelligente delle leggi che consentono la coesistenza tra l'ordine astratto e

razionale, frutto di autonoma riflessione della mente intelligente, che guida la iterata proposizione di un modulo geometrico, matrice dell'organizzazione spaziale della città e la natura variamente ricca del sito su cui questa viene ad insistere. Tali leggi, di ordine più complesso rispetto alle norme tipologiche di base [...] rappresentano in realtà l'impatto architettonico di due sistemi linguistici, quello configurato nell'ambito delle forme naturali e quello scandito secondo i principi di razionalità e di rigore che contraddistinguono la conoscenza scientifica. La diversa fenomenologia di questo impatto si propone allora come la soluzione architettonica di problemi spaziali diversi e convince alla fine della sostanziale unità stilistica che presiede alle diverse scale [...]³

Le "configurazioni spaziali di struttura" sono soprattutto configurazioni topologiche valide a tutte le scale: il tassello, che iterato secondo semplici ritmiche (A, B, A, B) dettate o desunte dalle reti infrastrutturali, dalle trame paesaggistiche e dalle stratificazioni dei tessuti insediativi, si fa disegno urbanistico complessivo, combinazione di tipi e caratteri, struttura paesaggistico-territoriale che tende sempre alla scala della geografia. Tutti i progetti di questo periodo sono sempre accompagnati da disegni di "inserimento", che ne mostrano la relazione, il ruolo con la grande scala, a prescindere che sia un piccolo edificio, un parco o un'intera valle. La grande dimensione è sempre il contrappunto del progetto, la verifica, e gli schemi configurazionali che accompagnano, "di concetto", tutti i progetti ne svelano l'ossatura e la natura di tassello che poi è quella che si inserirà nel disegno più grande, appunto quello geografico, è la geografia della storia, della stratificazione, dell'azione antropica dell'uomo sulla terra. È come se ogni progetto avesse un doppio, lo schema configurazionale, che traduce il linguaggio architettonico in linguaggio geografico.

[...] potremmo allora parlare di un'architettura di stratificazione, di un sistema di segni capace di cogliere il denso spessore di riferimento che la storia ci propone per orientarlo entro l'esito di un processo conoscitivo che può essere definito soltanto

con il termine progetto. Quando Michel Foucault afferma che “il problema non è più quello della tradizione e della traccia, ma quello della frattura e del limite, non è più quello del fondamento che si perpetua, ma quello delle trasformazioni che valgono come fondazione e rinnovamento delle fondazioni”, parla di un problema che è annidato al centro della questione progettuale. Foucault colloca queste parole all’interno della sua ricerca *sull’archeologia del sapere*: [...] l’architettura deve ricercare la propria strumentazione più opportuna in quelle aree del proprio bagaglio linguistico che sono più attrezzate per cogliere le modificazioni, anche impercettibili, di una rotazione d’asse, di una variazione di tessitura, di una difformità di allineamento. Il problema del rapporto tra archeologia ed architettura non è ideologico, ma linguistico [...]⁴

La tassellatura dardiana può essere anche riletta come il *medium*, come uno strumento di controllo tra la dimensione architettonica e quella geografica, passando sempre attraverso quella paesaggistica. Forse potrebbe sembrare forzato, ma mi ricorda tanto quella tensione verso la “cattura dell’infinito” di cui ci parlava Benevolo. Certamente gli strumenti sono diversi, ma comparabili (dalla prospettiva rinascimentale agli impianti ordinatori, fino alla *Land Ordinance* di fine Settecento), così come anche i contesti storico-culturali. Le premesse sono le stesse, “la dilatazione della prospettiva verso la rappresentazione dell’universo sconfinato”:

[...] dalla fine del secolo XVI alla fine del XVII cambia l’idea del mondo, e cambia senso la parola “infinito”: da limite del mondo, metafisico o religioso, diventa una parte del mondo, esplorabile dalla ricerca scientifica e virtualmente praticabile [...] il tentativo di rappresentare fisicamente e [...] di inoltrarsi, coi mezzi visivi, nel campo ancora inesplorato della grande dimensione, e di dilatare la rappresentazione [...] fino alla massima misura percepibile [...]⁵

Quindi, con un’inedita chiave contemporanea figlia del fervore e delle idee alimentate all’interno del Gruppo Architettura, Dardi rimette in gioco quella lunga tradizione del progetto architettonico e urbano

che nasce dalla necessaria relazione con il territorio, con il paesaggio, quella tradizione secolare di cui ci parlava Benevolo⁶ nella *Cattura dell'infinito*, iniziata nel Rinascimento e conclusasi con l'Illuminismo. Dardi, con rigore quasi ossessivo, consolida tra la metà degli anni settanta e la metà degli anni ottanta, un'austera e elegante grammatica architettonica⁷, compositiva, fatta di poche e selezionate parole, morfologie primarie capaci però di comporre un'articolata sintassi, che genera infinite combinazioni: sono narrazioni tra architettura e geografia.

[...] 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 e 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 [...]⁸

È un linguaggio, quello che nasce dalla tassellatura, di necessità di relazione, relazioni sempre antitetiche, tra il principio astratto e autonomo di geometria⁹ (figura) – inteso come misura della terra – e quello di natura (sfondo) – inteso come complesso di strati, di segni, di tracciati e di preesistenze.

Sono testimonianza di questa ricerca¹⁰ verso la "tassellatura del mondo", oltre che i già citati teatro di Forlì e gli edifici per l'Organismo comunitario educativo ONAOSI di Perugia, anche il progetto di concorso per il Polo direzionale a Firenze-Castello, il progetto per Roma interrotta, il progetto "Maredolce" per gli uffici IRFIS di Palermo, il progetto di concorso "L'archeologia del silenzio" per il piano particolareggiato per la sistemazione della Valle del Faul a Viterbo, il progetto di ristrutturazione del Castello di Piombino, il progetto di concorso "Seco y verde" per la collocazione di Gernika di Pablo Picasso a Gernika nel nord della Spagna, il progetto di

riqualificazione urbana per la città di Al-Ayn negli Emirati Arabi, il progetto di concorso per la nuova stazione centrale di Bologna, il progetto di concorso “Ombra verde” per un nuovo insediamento turistico sull’isola di Albarella nel Delta del Po, e il progetto di concorso per il Parco Sud di Ravenna – parco Standiana – questo forse l’ultimo lavoro sulla tassellatura, poiché contiene già nuovi termini (strumenti e idee) che segneranno il passaggio ad un’ulteriore evoluzione della ricerca teorico-operativa di Dardi, interrotta poi dalla sua prematura scomparsa.

Quello della tassellatura, per Dardi è approccio al progetto (metodo e strumento), ma è anche ricerca strutturalista¹¹ *sulla logica del senso*¹², sul linguaggio e sul concetto di *configurazione*: è la scelta configurazionale¹³ come ricerca di struttura (con forte accezione topologica) sulla forma e sulla fenomenologia dello spazio, tra misura, scala e contesto, in un campo di applicazione che va dalla città al paesaggio. Dardi, così scriveva nel 1976 (quindi nello stesso periodo in cui inizia a elaborare i progetti sopracitati e in particolare quello per l’ONAOSI di Perugia) nella prima versione di *Semplice Lineare* e *Complesso*, testo che poi rielaborerà nel 1985 e poi ancora nel 1989, chiarendo sempre più la propria riflessione sul rapporto architettura e paesaggio:

[...] Due progetti, segnati da forte caratterizzazione contestuale, urbana nel caso del nuovo teatro da collocare tra le maglie rosso mattone del centro storico di Forlì, paesistica per il convitto da insediare tra verdi colline alle porte di Perugia, aprono una lunga stagione di ricerca dei rapporti intercorrenti tra assetto morfologico preesistente ed intervento modificatore [...]¹⁴

E continua spiegando il “valore strumentale” e “strutturale” dei sistemi a fasce, da cui anche il valore semantico che deriva dall’atto della tassellazione:

[...] L’impianto privilegiato per la risoluzione di tali relazioni contestuali è costituito da un sistema a fasce parallele, ogni volta

diverso e identico ad un tempo, scandite secondo un ritmo binario a-b-a-b, puntualmente riproposte nella loro scarna e riduttiva struttura figurale [...]»¹⁵

Il progetto, per Dardi, trae sempre origine dal contesto (posizione esplicitata soprattutto nel decennio 1975-1985) perché parte dalle ragioni, dalle forme e dalla struttura del paesaggio. Lui stesso scriveva proprio in quegli anni ¹⁶ che gli impianti urbani e infrastrutturali¹⁷ e i telai paesaggistici (aste fluviali, griglie agrarie e maglie poderali, tessiture forestali) sono generatori della forma architettonica e quindi le geometrie dei *pattern* che ne derivano «sono le matrici dell'architettura». Le matrici di cui parla Dardi sono infiniti tasselli che mosaicano il territorio in un disegno globale, sempre e necessariamente geografico: sono le grandi geometrie territoriali dei paesaggi agrari.

Quella del decennio in esame è un'architettura che affronta la grande dimensione, non come grande oggetto, ma come architettura *del e nel paesaggio, della e nella città*, approccio che si esplica quindi come "attitudine" alla complessità dei sistemi geografici, introdotta da quella che lui definiva la "Nuova Architettura", «per superare l'*impasse* generata dal movimento moderno attraverso la ricerca di un nuovo rapporto di struttura con l'oggetto storico per eccellenza rappresentato dalla città nella sua dimensione territoriale»¹⁸: era la storia da recuperare nella dimensione geografica, era quella complessità che lui definiva come la "Condizione Manieristica"¹⁹. Una complessità che per Dardi è decodificabile, visibile e soprattutto controllabile solo attraverso la tassellatura. Lo stesso Dardi dichiara, in vari scritti, le influenze ricevute nell'elaborazione di questo percorso "verso la tassellatura", dalle sperimentazioni di quella nuova cultura che iniziava a "mescolare" e integrare il *paesaggio agrario italiano*²⁰ e l'arte applicata al paesaggio della geografia²¹, la *land art*, allora ancora avanguardia. Erano le ricerche sperimentali di artisti come Daniel Buren, Frank Stella, Donal Judd, Sol Lewitt, Robert Morris e di fotografi-geografi come Georg Gester²²: era

Georg Gester, Wauneta,
Nebraska, USA, 1972.



la scoperta della “terra come materiale artistico”, quando Robert Smithson scriveva *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*²³, con cui ci insegnava a guardare alle “infrastrutture come a delle opere d’arte”, *ready-made* alla scala 1:20.000²⁴.

A questo vanno anche aggiunte le collaborazioni con Ippolito Pizzetti, da cui le influenze²⁵ reciproche, che hanno alimentato l’interesse e l’attenzione di Dardi verso i temi del paesaggio come paradigma del progetto. È un’attenzione che si è concentrata prevalentemente sulla dimensione morfologica, sulla ricerca delle geometrie della terra, e come la definiva lui stesso, sulla ricerca delle “configurazioni del paesaggio”²⁶. Dardi cataloga i caratteri

morfologici del territorio, quelli naturali, considerandoli elementi di struttura e di figura del progetto: un affioramento roccioso, una siepe, un arbusteto, un corso d'acqua:

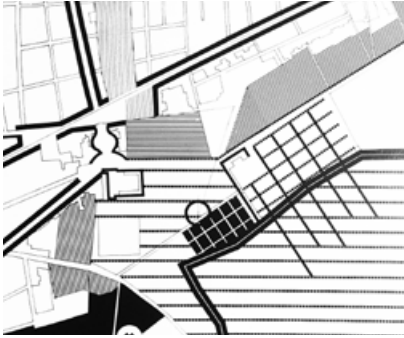
[...] il progetto è sempre l'occasione per evidenziare i segni dell'idrografia, dell'orografia e della vegetazione, dando forma al rapporto architettura-natura come composizione tra stereometrie e trame ambientali [...]²⁷;

Gli schemi configurazionali "combinano" all'interno di un'unica composizione (la geometria della terra) e sempre in un nuovo equilibrio i segni organici dei sistemi di natura, i tracciati infrastrutturali, le sequenze geometriche dell'architettura e le figure primarie.

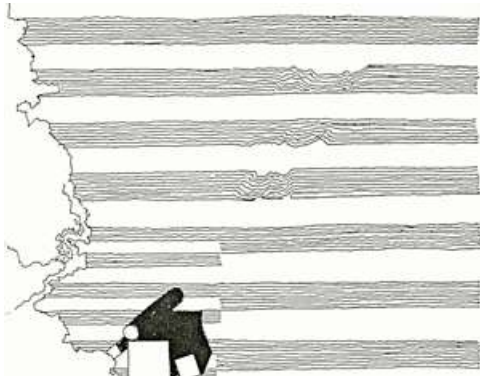
Questo interesse si è poi trasformato in riconoscimento, sistematizzazione e classificazione dei "morfemi" derivanti dal rapporto tra architettura, paesaggio e reti infrastrutturali: sono gli schemi configurazionali che accompagnano nelle varie sezioni, e completano come una sorta di teoria derivata, tutti i progetti di *Semplice Lineare* e *Complesso*. Tutto ciò (progetti e schemi configurazionali) delinea un nuovo approccio al progetto, ma anche una teoria architettonica, ancora di estrema attualità, che potremmo affiancare oggi, per analogia, a ricerche di livello internazionale, come ad esempio quelle sui *diagrams of fields conditions* di S. Allen²⁸, oppure quelle sui *terragrams* di R.T.T Forman²⁹ o anche alle ricerche sulle configurazioni matriciali dei sistemi a griglia di M. Gandelsonas³⁰.

E sempre per analogia potremmo anche aggiungerci le "fasce programmatiche" di R. Koohlaas per il progetto di concorso del Parc de la Villette del 1982. Il famoso sistema a bande con cui Koohlaas pur non vincendo, spargia le carte del concorso e lascia un segno (nella cultura del progetto) ancora oggi presente e noto a tutti: organizza quasi provocatoriamente un "progetto-programma a fasce" con cui "ri-configura" l'intero comparto urbano dell'ex macello parigino. Quello di Koohlaas, anche se non vincitore, è un progetto iper recensito, ancora oggi preso spesso a modello, studiato, usato e copiato da architetti, docenti, studiosi, citato da

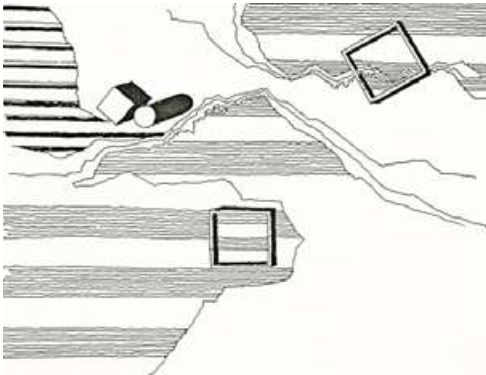
storici e teorici come progetto paradigmatico. Dardi alla fine degli anni settanta, anticipando queste ricerche, aveva già elaborato, applicato e ampiamente testato l'efficacia delle "bande" nella costruzione degli impianti urbani (ad esempio per il teatro di Forlì del 1975) e paesaggistici (ad esempio per l'Organismo Comunitario Educativo ONAOSI a Perugia del 1976): le configurazioni a fasce, appunto, quelle dei progetti classificati da lui stesso come progetti delle "relazioni contestuali" (vedi elenco sopra). Sono questi i progetti di Dardi in cui la tassellatura (della terra) si fa approccio, con volontà contestuale e di inserimento e non provocazione o *boutade* programmatica da concorso, come quella di Koolhaas. Per Dardi l'utilizzo delle fasce o bande, da "approccio intuitivo", diventa metodo e strumentazione, fino a farsi regola classificatoria, tassonomia. È un'autodisciplina metodologica che diventa poi linguaggio. Per Koolhaas no, perché dopo il concorso della *Villette* abbandona questa strada e cambia strumenti. Per Dardi l'utilizzo delle bande è stata una costante sperimentazione, per lui anche un modo, "una linea analitica"³¹ per rileggere la complessità stratificata e la profondità storica del luogo, permettendogli negli anni di "parlare d'architettura" con il linguaggio del paesaggio³². Sì, perché quello delle configurazioni a fasce è a tutti gli effetti un linguaggio, poiché assume per Dardi funzione strutturale (grammatica), combinatoria (sintassi) ed espressiva (semantica). È un linguaggio che si autodetermina attraverso la "tassellatura del territorio", perché si fonda sulla geometria rivelatoria del contesto, similmente a una formula matematica (la linea analitica appunto) e contemporaneamente è anche programmatica soluzione architettonica, sempre determinata dalla configurazione, «secondo misura e figura, per affinità e differenza»³³, del contesto urbano o paesaggistico che sia... ma come sappiamo la storia è andata in un altro verso e pur essendo stato un esperimento estemporaneo, quello delle fasce programmatiche



Costantino Dardi, Anna
Cappelletti, Massimo Colocci,
Massimo Fazzino, Emilio Puglielli,
Cecilia Polidori, Ariella Zattera
Roma interrotta, Roma, 1978.



Costantino Dardi, Masanobu
Hsegawa, *Ad Al-Ayn Abu Dhabi*,
Abu Dhabi, 1982.

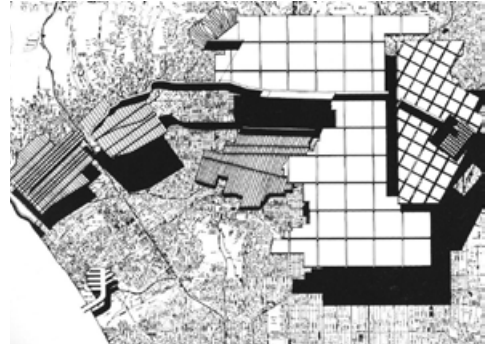


Costantino Dardi, Masanobu
Hsegawa, *Ad Al-Ayn Abu Dhabi*,
Abu Dhabi, 1982.

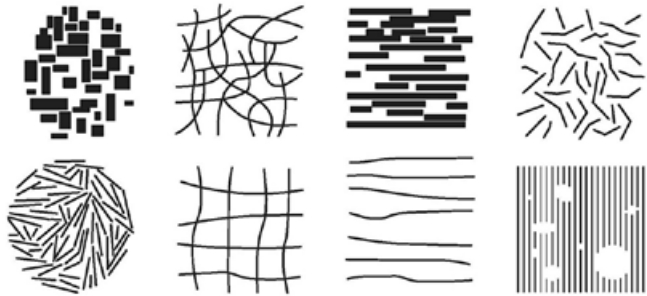


Costantino Dardi, Ariella Zattera
Organismo comunitario educativo
ONAOSI, Perugia, 1976.

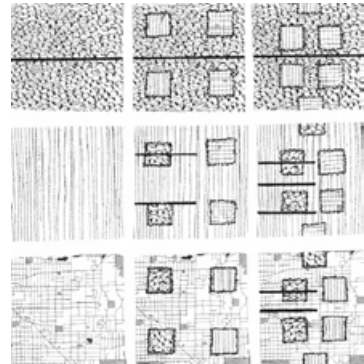
Mario Gandelsonas, X-Urbanism
2000: *design process for grids and patterns*, Chicago and Boston.



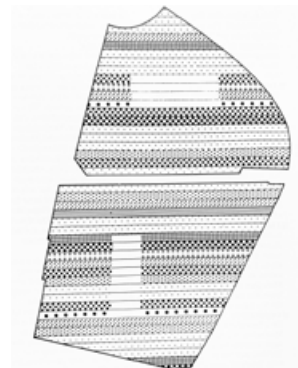
Stan Allen, Point + Lines:
diagrams and projects for
the city, 1999: *diagrams fields conditions*.



Richard T.T. Forman, Land
Mosaic 1995: *terragrams*.



Rem Koolhaas, Michel Corajoud,
Parc de la Villette, Parigi 1982:
strips



della *Villette* di Koolhaas, è diventato, nel panorama internazionale, molto più famoso di quello dardiano, ... chissà se nel 1982 Koolhaas conosceva i progetti “a fasce” di Dardi?

La tassellatura: idea, strumento, topos

In geometria piana, si dicono tassellature i modi di ricoprire il piano con una o più figure geometriche ripetute all'infinito e senza sovrapposizioni. Queste figure geometriche, dette tasselli, si formano dalle disposizioni al suolo di griglie (da cui anche i termini di tassellazione o pavimentazione), le quali possono essere cartesiane, euclidee e quindi regolari, periodiche e rette o no, come nel caso delle *mesh* o della geometria iperbolica, quindi curvilinee o senza vertici. L'unica condizione (topologica) che presuppone la tassellatura è che le “figure” che si formano dalla ripetizione infinita (seriale) delle griglie, siano sempre connesse, ovvero che costituiscano un insieme, un sistema continuo e quindi che non abbiano (lascino) buchi (ripetizione periodica). Questa, oltre che spiegare il piano in quanto spazio, è anche una definizione generale di “struttura geometrica”, ed è anche una definizione del concetto di “struttura spaziale”. In matematica, il solo requisito richiesto a una forma geometrica per essere un “buon tassello” è essere “connessa”, anzi “semplicemente connessa”. Il motivo è semplice: supporre che un tassello non abbia tale caratteristica non aumenta sostanzialmente le possibili configurazioni, quindi non è geometricamente interessante (da cui le configurazioni “semplici, lineari e complesse”). Infatti se un tassello non è connesso, si configura come diviso in due parti, che potranno quindi essere considerate come due tasselli separati. Se un tassello invece è un pezzo unico, ma presenta un buco dovrà essere riempito con uno o più tasselli, ma questo riempimento diventa un problema topologico, indipendente quindi dalle modalità di tassellatura dell'intorno (questione quindi di configurazione geometrica). La tassellatura regolare, ovvero quella semplice, detta anche

periodica, nasce dalla “traslazione indipendente che manda la tassellatura in se stessa”, è la ripetizione di un modulo secondo una configurazione, la griglia. Nel caso di Dardi sono le bande con ritmica A, B, A, B, che poi è il “principio iterativo” di cui ci parlava nel *Gioco Sapiente*. Ci sono delle teorie che sostengono il contrario, ovvero che la configurazione, la griglia, nasce dalla ripetizione del singolo tassello. È una disquisizione non solo matematica e geometrica, ma anche filosofica, che potrebbe non avere mai fine. È anche vero che il V postulato di Euclide (regola del parallelogramma) prevede che la congruenza dei lati e degli angoli sia diretta conseguenza del parallelismo delle rette... quindi è comunque una relazione “intrinseca” (geometrica) e interdipendente tra tassello e griglia, tra unità e sistema complessivo, tra forma e configurazione, tra figura e sfondo, quindi forse inutile chiedersi se venga prima il tassello o la griglia, ciò che conta è il risultato della tassellazione: continuità, connessione (dei tasselli), unità e infine, per sommatoria, struttura configurazionale d’insieme.

Ora senza addentrarci troppo, con il rischio di perderci nelle teorie pure di geometria dello spazio, possiamo facilmente intuire come il concetto di tassellatura abbia in se una forte “idea di struttura”, che è primaria e naturale (come si pongono le cose), cosmica (come si connettono le cose), legata alla forma del suolo, all’ossatura dello spazio... alla costruzione del *topos*...

[...] per un’architettura non ansiosa, che denuncia e supera i principi di corrispondenza meccanica tra il programma ed il progetto, apparentemente necessari, ma in realtà riduttivi, tra idea di architettura e concezione del mondo [...]³⁴.

Per queste ragioni è anche strumento di classificazione del reale (geometrica, matematica, topologica) secondo un disegno minimo dell’esistente, di un esistente che per Dardi è tutto tassellato, tassellabile, riducibile e riconducibile a una geometria di tasselli e ogni tassello è e deve essere connesso all’altro, e questo a sua volta a un altro ancora e così via, all’infinito, in relazione

geometrica, matematica, topologica, topografica, funzionale... per Dardi, in “relazione contestuale”.

La tassellatura è anche uno dei fondamenti tecnici e teorici della cartografia moderna e quindi sta alla base della geografia, infatti non esisterebbero le cartografie come le conosciamo noi oggi, e neanche la geografia, come ci ricorda Farinelli³⁵, se non avessimo avuto a disposizione il “concetto e lo strumento” della tassellatura, che ci permettono di mappare e quindi di conoscere il mondo, di avere una “concezione (idee e modelli) del mondo”.

Era la nascita del reticolo terrestre, quella tassellatura terrestre, triangolazione geografica impostata sul primo meridiano, quello di Jean Picard a fine '600. Era la misura terrestre, geografica da cui poi fu dedotta l'unità architettonica, il metro, la quarantamilionesima parte della circonferenza terrestre. Ecco perché Michel Serres nel 1993 scrive che “geo-metria” vuol dire che il metro (la misura) è la Terra, e che nello stesso senso, Farinelli sostiene che la scrittura (geometrica) è la Terra, spiegando perché Galilei nel '600 fu il primo a dire che «il libro della natura è scritto in lingua matematica» e che i caratteri sono rette, triangoli, cerchi e altre “figure geometriche”. La tassellatura è alla base dei modelli di mappatura geografica, sia come principio che come strumento tecnico, infatti ci sono molti modi di “tassellare” la terra, come ci ricorda Farinelli quando parla di (tante) geografie e non di geografia.

Anche per Dardi... ogni volta è una nuova geografia (della storia).

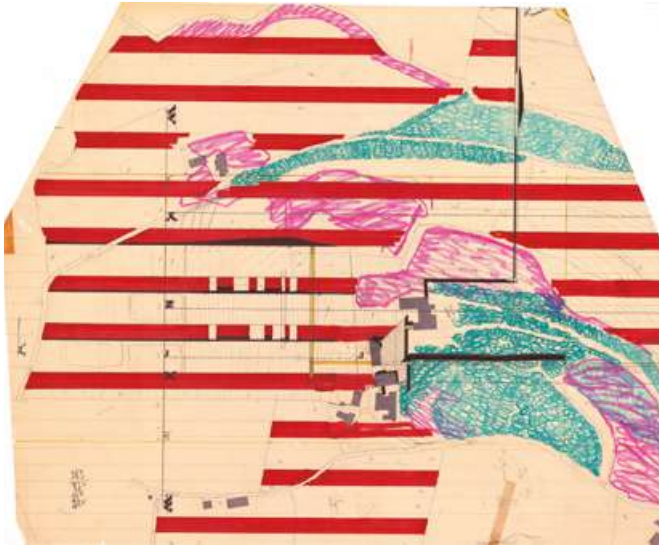
La tassellatura terrestre: struttura, relazione contestuale e nuova geografia

Le tassellature si incontrano nella vita di tutti i giorni, quando si osserva un pavimento di mattonelle oppure una carta geografica. Nel 1974, il celebre matematico di Oxford, Roger Penrose, teorizzò le tassellature che da allora portano il suo nome. Una scoperta matematica che ha ispirato artisti e scienziati, rovesciando il

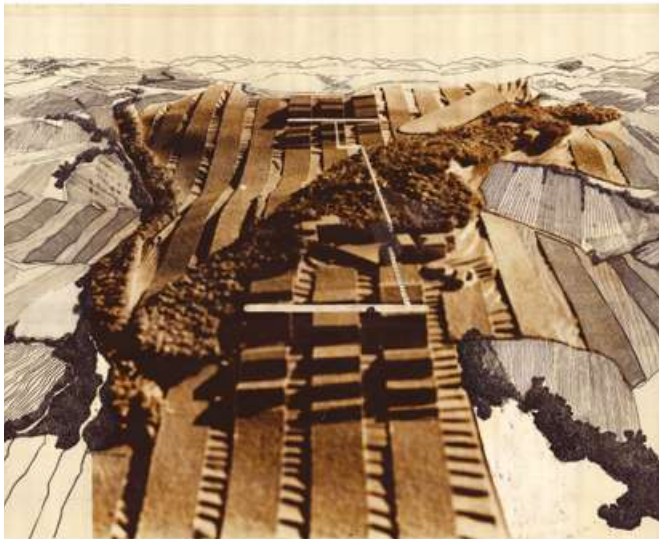
nostro modo di riscoprire i pavimenti di casa, ma anche di vedere il mondo. Inoltre la tassellatura in modo misterioso e affascinante è presente anche in natura: la geometria della natura, quella di cui Dardi ci parla già nel capitolo IX del *Gioco Sapiente*. La tassellatura è un principio matematico, geometrico, ma è anche un approccio filosofico all'esistente, come scrive Dardi:

[...] un discorso teso a modellare in maniera perentoria l'oggetto attraverso il trattamento articolato della sua armatura spaziale. La rimeditazione che ne è seguita ha inteso recuperare i caratteri primi ed essenziali di quella relazione di spazio e tempo, da cui derivano i più generali rapporti tra noi e la cosa, la nostra prioritaria possibilità di definirla come vicina o lontana, di dire che questa sta sopra o sotto, prima o dopo, davanti o dietro. «Lo spazio – ha scritto Merleau-Ponty – non è l'ambito (reale o logico) in cui le cose si dispongono, ma il mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle cose. Ciò equivale a dire che, anziché immaginarlo come una specie di etere nel quale sono immerse tutte le cose o concepirlo astrattamente come un carattere che sia comune ad esse, dobbiamo pensarlo come la potenza universale delle loro connessioni»[...]³⁶

[...] Ma se è la potenza universale delle connessioni delle parti all'interno dell'unità architettonica, e degli oggetti tra di loro all'interno dello spazio naturale il carattere che connota la struttura spaziale dell'oggetto, la ricerca architettonica deve tendere ad individuare e risolvere prioritariamente le "relazioni figurali ed i conflitti configurazionali" interni al campo entro cui questo si colloca. Per svolgere un tale compito la geometria euclidea non è più il solo o il più appropriato strumento, cui ci sia consentito ricorrere, ma una "geometria più generale, di carattere qualitativo", capace di risolvere i rapporti spaziali non in funzione della forma degli oggetti analizzati, ma delle loro "relazioni di posizione e connessione." Ecco allora la "topologia e l'*analysis situs*" emergere come strumenti specifici d'indagine, capaci di illuminare secondo

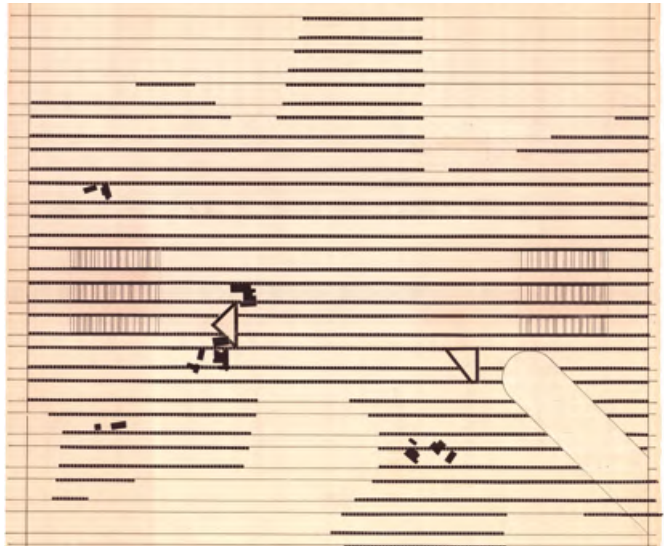


Costantino Dardi, Ariella Zattera, *Organismo comunitario educativo ONAOSI*, Perugia, 1976, dettaglio planimetrico di studio.

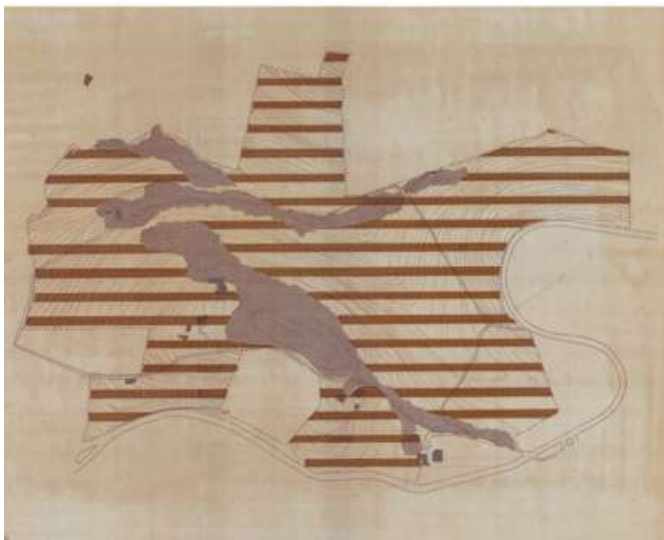


Costantino Dardi, Ariella Zattera, *Organismo comunitario educativo ONAOSI*, Perugia, 1976, fotoinserimento del plastico.

Costantino Dardi, Ariella Zattera,
Organismo comunitario educativo
ONAOSI, Perugia, 1976, schema
configurazionale A,B,A,B.



Costantino Dardi, Ariella
Zattera, *Organismo comunitario*
educativo ONAOSI, Perugia, 1976,
declinazione planimetrica della
configurazione a bande A, B, A, B.



nuove angolature il problema dei rapporti interni di struttura dell'oggetto architettonico [...]»³⁷

Se utilizziamo la teoria della tassellatura come chiave di rilettura dell'opera di Dardi attraverso i progetti e gli scritti, emergono tre livelli di ricerca, temi e strumenti ancora oggi efficaci per un'esplorazione operativa, per il progetto: il principio, il metodo, il senso.

Una ricerca (il principio) rigorosa e analitica di struttura, perché, scriveva Dardi, «soltanto un principio di ordine strutturale riesce a connettere logicamente le relazioni tra le parti»³⁸, è quindi la ricerca della «struttura necessaria», per tutti i livelli del progetto: livello di senso, di articolazione, di configurazione, di linguaggio, di espressione, di composizione e di funzione.

Una ricerca (il metodo) sempre di integrazione e inserimento con il contesto, non per giustificazione postuma delle scelte di progetto, ma per «piacere di confronto»³⁹, per il «piacere del gioco»⁴⁰ di determinazione, a volte forse di autodeterminazione delle ragioni del progetto (spesso scelte di giacitura, appunto «la scelta configurazionale»⁴¹) in favore della «dialettica interna alla configurazione morfologica e tipologica, cioè spaziale»⁴² del contesto, dell'esistente⁴³.

La ricerca (il senso) della «inevitabile» dimensione geografica dell'architettura (come lo era stato per gli acquedotti e le centuriazioni romane, le bonifiche del Ventennio, il Vallo di Adriano, le vie consolari e i «tagli» della Repubblica Veneta, canali e fiumi artificiali realizzati per le regimazioni idrauliche che ridisegnarono la geografia di tutta la Laguna di Venezia) nelle ragioni orografiche, infrastrutturali, insediative, paesaggistiche, geologiche ed antropologiche del mondo. È una dimensione in cui l'architettura di Dardi si fonde, o anzi si diffonde in «configurazioni tipo-morfologiche via via sempre più complesse e intrinseche ai

diversi paesaggi»⁴⁴, al territorio, assumendo a un certo punto «le forme della geografia come matrice del progetto»⁴⁵ (si pensi al progetto per il collegamento sullo Stretto di Messina, e soprattutto al progetto per il Cimitero di Modena, concorso vinto poi da Aldo Rossi). È architettura che nel diventare geografia, si fa naturalmente habitat dell'uomo.

Tassellatura e linguaggio

Le configurazioni a bande sono tassellatura semplice o complessa e ciò dipende dalla griglia che Dardi utilizza di volta in volta, ma sono comunque sempre un «ordine geometrico generale»⁴⁶, come già evidenziava Francesco Tentori a proposito del *Ruolo della geometria nell'opera di Costantino Dardi*, applicato su scale e contesti sempre diversi. Ciò esprime la naturale dialettica tra regola e variazione, che deriva dall'interferenza tra esistente e progetto, tra naturale e artificiale, presente in tutta l'opera dardiana.

[...] La geometria – deputata a sovrintendere, con la sua essenza chiarificatoria, alle diverse operazioni interne al processo di elaborazione progettuale – è l'unica in grado di conferire i necessari caratteri di universalità e di rappresentatività architettonica: essa genera una interna tensione purificatrice dell'atto progettuale, guida il gesto manipolatore della materia, si fa strumento d'indagine analitica della struttura formale dell'oggetto, diventando matrice del sistema configurativo che si articola secondo tre categorie che Dardi definisce appunto del semplice, del lineare, del complesso [...] la scelta di quella sua "scrittura geometrica" diventerà sempre più uno straordinario strumento di creazione e di riflessione [...]⁴⁷

Franco Purini a proposito dell'uso della "figura" nei progetti dardiani, scriveva che attraverso gli schemi configurazionali Dardi compie ogni volta una tassellazione, che è la costruzione di una geometria primaria come minimo comune denominatore tra la

struttura dell'architettura e la struttura del paesaggio, è quindi anche «un'operazione primaria di conoscenza, e di ricerca del senso dell'origine»⁴⁸. La tassellatura è quindi tecnica di classificazione (metodo analitico) perché i tracciati regolatori del progetto con cui Dardi misura, disegna e rappresenta i caratteri del luogo, i valori del sito, il rapporto contestuale, sono una costante riflessione e ricerca sul rapporto tra architettura e paesaggio, che viene colta e interpretata con le figure (semplice, lineare e complesso) della scala territoriale, quelle ridotte a telai primari costituiti da tracciati infrastrutturali, morfologia del suolo, griglie vegetazionali e *pattern* che integrano il disegno geologico e quello dei tessuti insediativi.

La dialettica interna delle configurazioni morfo-tipologiche di Dardi genera un catalogo di tipi e di caratteri, in cui non si capisce più qual è lo stato di fatto e qual è il nuovo; è interpretazione e reinvenzione dell'esistente, di sapore quasi piranesiano, una sorta di moderno Campo Marzio, dove tutto è possibile.

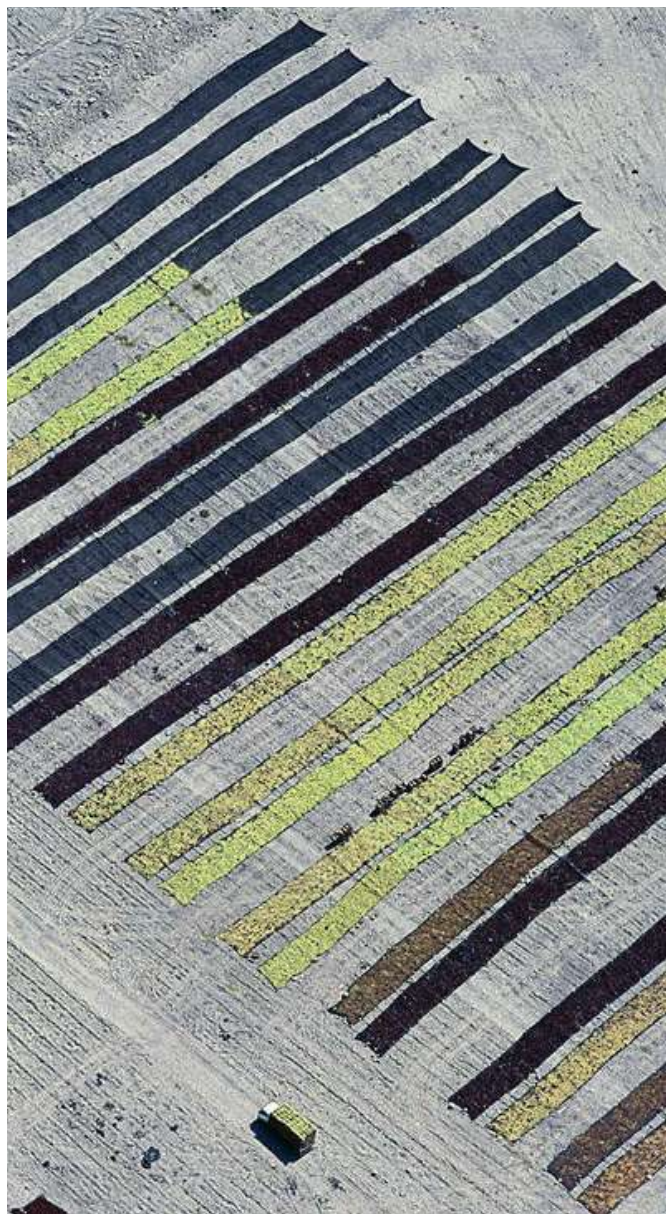
Tassellare il mondo, come fa Dardi, significa dare allo schema configurazionale un valore primario. Ma ormai l'abbiamo detto, lo schema configurazionale non è solo disegno, è narrazione di un luogo, di un caso specifico, che però diventa sempre scrittura di una regola generale, che poi per sommatoria diventa teoria e nel tempo quindi linguaggio. Sono segni, linee che tracciano bande con ritmi semplici o complessi, parallelismi, allineamenti, sfalsamenti, reticoli, serialità, sequenze... iterazioni che sembrano non avere inizio e fine, appunto, com'è proprio dei linguaggi, dei codici semantici, che permettono infinite possibilità di combinazioni delle parole.

È un linguaggio la cui grammatica è fatta non di parole, ma di ideo-grammi⁴⁹, le configurazioni, in pianta o in sezione, come quelli per Roma interrotta, o per la Valle del Faul o ancora per il centro ONAOSI di Perugia, in cui lo scavo e la stratificazione dei segni non

sono solo progetto, ma sono i temi di “un’archeologia del sapere”, quella di Foucault a cui spesso Dardi si rifaceva.

Per Dardi gli schemi a bande non regolano più semplicemente la giacitura, fanno emergere gli strati della storia dell'uomo come reperti archeologici, estraggono la forma della terra, la topografia del suolo, e gli edifici, le cerniere, i recinti, i solidi primari, vi galleggiano sopra, secondo il *pavilion system*, appunto lungo fasce binarie, quando diventano vere e proprie trincee di scavo. Infatti le configurazioni a bande, usate da Dardi come scavo archeologico (ad esempio nel progetto Gernika o in quello per la Valle del Faul), «per via di levare»⁵⁰, fanno apparire o sparire il contesto e il progetto, rideterminando così inedite porzioni dell'esistente in infiniti tasselli che integrano tutto (sono loro il nuovo), che instaurano nuove misure e nuove relazioni (vicino lontano) tra preesistenze e nuove architetture, ormai non più distinguibili, perché lo scavo, la configurazione, ha rimescolato gli strati in tasselli... ed è diventato tutto progetto. La “scelta configurazionale” non è più generatrice di tipi, ma di segni, segni che determinano figure, e le figure sono, non solo per Dardi, significati, senso, «retorica del simbolo, eloquenza del segno»⁵¹, ... parole di un nuovo linguaggio. Così, come nel *Canto/ Controcanto* Dardi-Paolini di cui ci parla Filiberto Menna, la tassellatura è diventata un'opera aperta, la matrice di un grande disegno culturale.

[...] Certo, Dardi è un architetto che non si rassegna e che non rinuncia quindi al progetto e alla costruzione dell'oggetto architettonico; ma è nello stesso tempo troppo scaltrito per non accorgersi della necessità di un'autoriflessione linguistica, di un fare architettura che sia anche una critica dei propri strumenti. [...] la rilettura che Dardi ha compiuto di alcuni aspetti del suo lavoro in funzione del duetto con Paolini si attesta pertanto in una situazione mediana tra quelle due opposte possibilità di architettura, realizza cioè una sospensione della funzione referenziale del segno architettonico e lo colloca in un luogo intermedio tra intransitività e transitività. Ancora una volta, tra differenza e somiglianza [...]»⁵².



Georg Gester, Uva lasciata
a seccare nella valle del Rio
Copiapó, Cile, 1995.

Georg Gester, coltivazione di ostriche nello Pertuis d'Antioche, Francia, 1982.



Note

- 1 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio Editori, 1971, cap.7 e cap.8 Parte seconda.
- 2 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, Edizioni Kappa, 1985, p. 255.
- 3 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente, cit.*, p. 141.
- 4 C. Dardi, "Architettura parlante e archeologia del Silenzio", in: *Costantino Dardi, Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009, pp. 127-128 (pubblicato per la prima volta in: "Metamorfofi", n. 1-2, 1985).
- 5 L. Benevolo, *La cattura dell'infinito*, Bari, Laterza, 1991, p. 3.
- 6 *Ibidem*.
- 7 V. Gregotti, "L'eleganza del gesto all'interno di una grammatica di costruzione", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Milano, Electa, 1992, p. 60.
- 8 C. Dardi, "La casa del padre e del figlio", in: *op. cit.*, a cura di M. Costanzo, pp. 80-81 (pubblicato per la prima volta in: "Domus", n.673, 1983).
- 9 R. De Fusco, "Autonomia, eteronomia e casualità", in: AA.VV., *Costantino*

Dardi. *Testimonianze e riflessioni*, cit., p. 56.

10 È lo stesso Dardi in *Semplice lineare complesso*, p. 32, a rubricare questi progetti nella sezione "relazioni contestuali".

11 È lo stesso Dardi a dichiarare le influenze del pensiero di Michel Foucault sulla propria ricerca "teorico-linguistica" tra significato e significante: C. Dardi, "Architettura parlante e archeologia del Silenzio", in: *op. cit.*, a cura di M. Costanzo, pp. 127-128.

12 C'è una "curiosa" analogia tra il "metodo binario delle fasce" di Dardi e il "metodo delle serie" con cui Gilles Deleuze ricostruisce la "teoria del senso" nella formazione del linguaggio: G. Deleuze, *Logica del Senso*, Milano, Feltrinelli, 1975 (prima edizione 1969).

13 C. Dardi, "La scelta configurazionale", in: C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, cit., p. 24.

14 Ivi, p. 255.

15 Ivi, p. 256.

16 Per la definizione di paesaggio elaborata da Costantino Dardi vedi p. 5.

17 C. Mistura, *Costantino Dardi. Forme dell'infrastruttura*, Padova, Il Poligrafo, 2016, pp. 37-38.

18 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente*, cit., p. 28.

19 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente*, cit., p. 27

20 Sappiamo dallo stesso Dardi che egli era un profondo estimatore e conoscitore del testo di Sereni *Storia del paesaggio agrario italiano*, una pietra miliare per la cultura del paesaggio: A. Zattera, "Paesaggi plastici tra Venezia e Roma", in: *Costantino Dardi, una valenza che si fa valore*, a cura di A. Tonicello, Venezia, Servizio Comunicazione IUAV, 1997, p. 156.

21 C. Dardi, "Per affinità e differenza", in: AA.VV., *Esiste una scuola romana?*, Roma, Kappa, 1985, p.62.

22 F. Bilò, *Figura, sfondo, schemi configurazionali. Due saggi sull'architettura di Costantino Dardi*, Roma, Editrice Dedalo, 2012, p. 18.

23 R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* in: "Artforum", settembre 1968.

24 R. Ingersoll, *Sprawltown*, Roma, Meltemi, 2004.

25 I. Pizzetti, "Progetti incompiuti", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, cit., p. 164.

26 F. Tentori, "Il modello della precocità", in: A. Tonicello, *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore, atti del seminario. Venezia 10 dicembre 1997*, Venezia, Edizioni Servizio Comunicazione IUAV, p. 143.

27 C. Mistura, *op. cit.*, p. 36.

28 S. Allen, *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

29 R.T.T. Forman, *Land Mosaics: The Ecology of Landscapes and Regions*,

Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

30 M. Gandelonas, *X-Urbanism: Architecture and the American City*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2000.

31 Come ben emergeva dalla mostra "La linea analitica" curata da Luka Skansi nel 2013.

32 F. Bilò, *op. cit.*, p. 17.

33 C. Dardi, "Secondo misura e figura per affinità e differenze", in: C. Dardi, *Architettura in forma di parole*, cit., p. 199 (pubblicato per la prima volta in: "Agorà", n.3 marzo-aprile 1989).

34 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente*, cit., p.56.

35 F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 12-13 e p.24.

36 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 1965, pp. 326-327.

37 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente*, cit., p. 182.

38 Ivi, p. 87.

39 S. Maffioletti, "Il piacere del contesto", in: C. Mistura, *op. cit.*, p. 7.

40 C. Dardi, *Il piacere del gioco*, in: "Domus", n.617, 1981.

41 C. Dardi, "La scelta configurazionale", in: C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, cit., p. 24.

42 C. Dardi, *Il Gioco Sapiente*, cit., p. 203.

43 Si pensi ai progetti per l'Organismo comunitario educativo di Perugia del 1976, oppure al progetto per la Valle di Faul a Viterbo del 1980, o al Piano Paesistico della Gola della Rossa a Serra S. Quirico del 1985.

44 S. Maffioletti, *op. cit.*, pp. 7-8.

45 Ivi, p. 8.

46 F. Tentori, "Il ruolo della geometria nell'opera di Costantino Dardi", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, cit., p. 63.

47 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. 28.

48 F. Purini, "Un'entrata di sicurezza", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, cit., p. 72.

49 Ivi, p. 71.

50 Così le aveva definite Tafuri nel testo di presentazione: M. Tafuri, *Dardi. Presentazione*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1967.

51 R. De Fusco, "Autonomia, eteronomia e causalità", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, cit., p. 56.

52 F. Menna, "Canto/Controcanto", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, cit., pp. 188-189.

Monumenti effimeri

Luigi Di Dato

“L’astrazione può considerarsi punto più alto di una ricerca secolare dell’Architettura, ma anche punto di crollo, di precipizio di un’Architettura che non ha più le caratteristiche minime per essere considerata tale.

[...]Tumuli, Piramidi, Templi, oggetti nel/del nulla, manufatti che paiono 'senza funzione' ma proprio nel loro rapporto con il Paesaggio rispondono a questa necessità, questo impulso.”

Un convegno di Architettura non è solo il momento di esporre le proprie ricerche e i propri studi ma credo sia anche il momento più adatto dove porre domande e dubbi su cosa sia e stia diventando la nostra disciplina/professione, su cosa potrebbe essere e su cosa ci siamo persi per strada. La giornata di Studi su *Costantino Dardi - La tassellatura terrestre* è stato anche questo e oggi gli argomenti affrontati paiono ancor più circostanziati e urgenti.

Costantino Dardi si inserisce all'interno di un dialogo che affronta in diversi momenti il tema della composizione geometrica, pura, essenziale, fino a raggiungere un grado di astrazione assoluta e onnipresente. L'astrazione che può considerarsi punto più alto di una ricerca secolare dell'Architettura, ma anche punto di crollo, di precipizio di un'Architettura che non ha più le caratteristiche minime per essere considerata tale.

L'Architettura si è costantemente confrontata con due aspetti che paiono in contraddizione. L'espressione assoluta dell'uomo a contatto con la natura, con il paesaggio e con l'idea di assoluto;

[...] Se in un bosco troviamo un tumulo, lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto qualcuno. Questa è architettura [...]'.

Questo asserisce Adolf Loos all'interno di *Parole nel Vuoto* (1910) ed è proprio questo uno degli aspetti che ha portato sempre alla ricerca di una Verità assoluta di estrema raffinatezza costruttiva ma anche in risposta agli istinti più ancestrali dell'essere umano. Tumuli, Piramidi, Templi, oggetti nel/del nulla, manufatti che paiono "senza funzione" ma proprio nel loro rapporto con il Paesaggio rispondono a questa necessità, a questo impulso.

Questa sensibilità fa ricadere Costantino Dardi in una lunga fila di ricerca e che, proprio per quest'approccio o questa necessità, si connettono con una produzione senza tempo. Ma la sua stagione, forse per motivi esclusivamente storici, sociali e culturali, si distanzia

dalla materialità/matericità che caratterizza questo tema. Cos'è la Piramide se non una volontà di assolutezza in-distruttibile, in-consumabile dal tempo, non soggetta al passare delle stagioni e delle epoche, la volontà umana di raggiungere l'eternità, l'infinito, l'assoluto. Un'arrogante dimostrazione di superiorità su una Natura matrigna, Monumenti materiali, una presenza fisica dove l'uomo si fa dio, si fa Demiurgo del suo mondo, si propone di superare la sua finitezza.

Il rapporto è stridente, si manifesta nel contrasto e non nella mimesi, in una ricerca di un nuovo equilibrio, una nuova armonia dove l'essere umano si autoelege a controparte della Natura; però controparte di una partita solitaria, di un dialogo che in realtà l'Uomo intrattiene solo con se stesso, con le sue anime.

[...] Un cubo bianco si propone, sempre identico, di fronte ai più diversi contesti, urbani o paesistici. Il solido, sospeso da terra, appoggia su setti di calcestruzzo, predisposti per accogliere messaggi grafici, servizi automobilistici o spalti erbosi. Il cubo può anche scorrere su rotaia e assumere, nelle diverse ore, differenti posizioni nello spazio. Di notte, illuminato, accentua il suo ruolo visuale e focale nel paesaggio [...]².

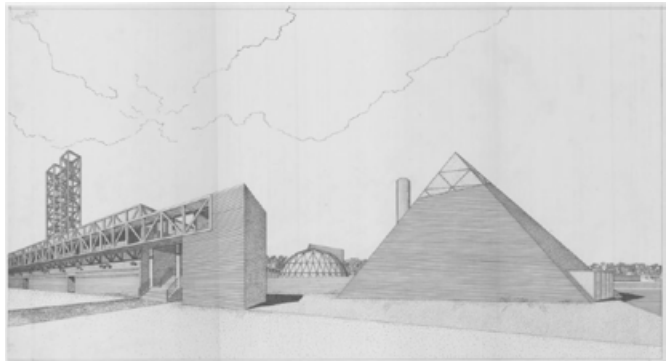
E sono di questa partita solitaria i progetti delle stazioni di servizio per l'Agip: *la ricerca di Dardi si muove in una dimensione metastorica, non ammette cioè nessuna forma di storicismo, che possa corrompere la cristallina purezza di un linguaggio sospeso*³ nel nuovo paesaggio autostradale, monumenti effimeri per una nuova civiltà (effimera?). Un dialogo con un nuovo luogo e con un nuovo tempo a delineare una nuova Geografia di cui oggi rimane solo la Rovina.

Nel *ventre dell'architetto*, film scritto e diretto da Peter Greenaway del 1987, Costantino Dardi propone un allestimento per la mostra di Architettura dedicata ai progetti di Étienne-Louis Boullée che è un manifesto del suo lavoro e della sua ricerca. L'Architettura si dichiara come dispositivo per mettersi in relazione con il

Piramide di Chefren e Grande Sfinge, Necropoli di Giza, Cairo, 2500 a.C. circa.



Costantino Dardi e Gruppo VR2, Progetto per complesso scolastico polifunzionale, Parma, 1985-90.



*Costantino Dardi, Allestimento della mostra Étienne-Louis Boullée al Vittoriano, film *Il ventre dell'architetto*, Roma, 1986.*



mondo, con il suo mondo, la città. Lavoro che pare confermare un approccio senza materia, elementi minimali, geometrici, *bianchi*, quasi di carta come le sue impeccabili architetture disegnate, architetture che paiono ritrarsi dall'idea di divenire reali, materiali, corruttibili ed inevitabilmente fallibili.

Proprio gli allestimenti delle Estati Romane volute da Renato Nicolini, hanno esplicitato la volontà di superare la dicotomia tra forma e permanenza; l'affermazione paradossale dell'Architettura effimera negli allestimenti di Dardi e degli altri esponenti, creano un corto circuito tra forme pure, classiche, o meglio, assolute e il loro aspetto materiale e realizzativo. L'Architettura diviene scenografia temporanea, si disfa degli aspetti materiali ritenuti forse desueti e, a mio avviso, si nasconde nell'idea consolatoria che il Concetto, il Progetto, l'Idea sono gli unici aspetti veramente eterni, rinunciando forse per sempre alla *firmitas*, alla solidità, all'arte tettonica.

Siamo d'innanzi a una rinuncia o a una liberazione?

Difficile trarne una sentenza unanime, se pensiamo che la necessità che abbiamo definito ancestrale è quella che dagli anni sessanta ha portato artisti come Ricard Long a instaurare un dialogo più sensibile, riflettendo proprio su azioni minimali attraverso un'esperienza attiva nello spazio ambientale. Questa scelta di non rendere indelebile il proprio operato, il proprio passaggio, attraverso interventi che non hanno al loro interno una pretesa di indistruttibilità; opere che forse si propongono più in continuità con le Linee di Nazca che con le Piramidi.

Nel suo lavoro dice di voler rifuggire dall'idea del monumentale, anche se il suo operare non è del tutto effimero.

[...] Non mi interessa fare monumenti, ma l'altro punto di vista è di non lasciare assolutamente alcun segno: scatta solo fotografie e

lascia solo impronte. C'è un territorio abbastanza interessante tra queste due posizioni - come spostare le pietre in giro, fare opere che scompaiono o fare segni d'acqua - molti modi di essere artisti in un paesaggio [...]⁴.

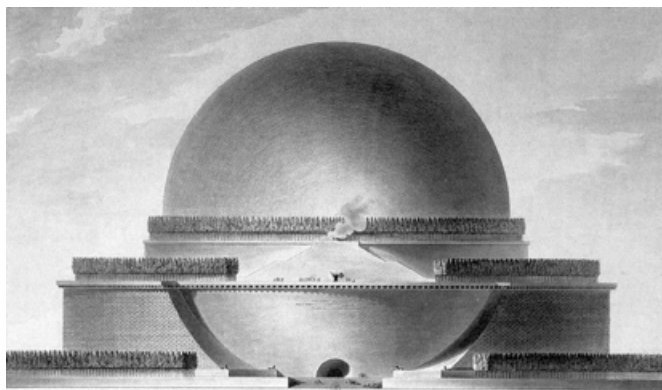
Dice Richard Long, ma allo stesso tempo *A Circle in Ireland* del 1975 (un cerchio di sassi su una scogliera) è ancora lì, immutato, così come l'idea che l'ha prodotto.

E così anche per Dardi.

Un'astrazione, quella di Dardi, che pare indecisa e in conflitto con la propria essenza, se essere apparato con l'uomo al centro o purezza cristallina, siderale senza traccia di vita, se non di un dio artefice, estraneo alla vita, a una vita ormai senza tempo, condannata a essere scenografia di un teatro senza attori.

L'Idea e il Manufatto si contendono strenuamente l'eternità, ma hanno due contesti diversi: l'Idea, il Progetto ha un'eternità finita, non assoluta, legata all'Uomo e a un'idea romantica della continuità del sapere; il Manufatto "è", sotto la sabbia del deserto, nella foresta tropicale o in fondo all'oceano: il Manufatto è, nonostante tutto e tutti.

Forse proprio una società che riconosce all'Idea il primato assoluto, che accetta una realtà materiale finita, non avrà più il coraggio di costruire Piramidi, di lasciare monumenti o rovine, ma solamente macerie e discariche.

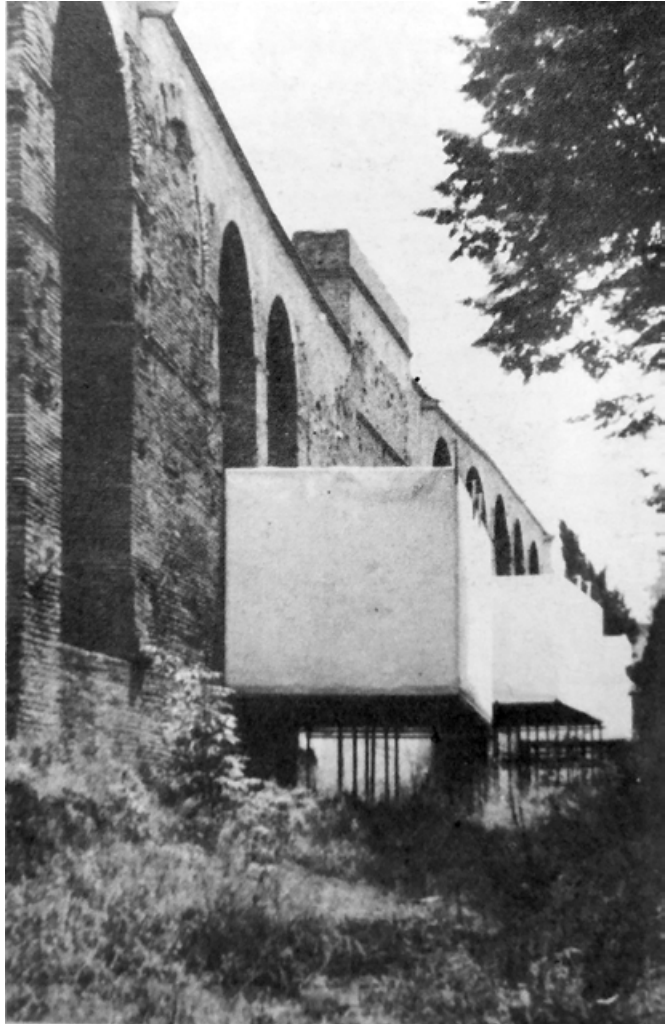


Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio per Isaac Newton*, 1784.



Richard Long, *Sahara Circle - Walking in circles*, Sahara, 1988.

Costantino Dardi, Andreas
Sedler, Donata Tchou,
*Allestimento della mostra
Transavanguardia Mura Aureliane,*
Roma, 1982.





Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Ariella Zattera,
*Stazione di servizio Agip, Bazzera/
Mestre, 1971.*



Note

- 1 A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972, p. 255.
- 2 C. Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Edizioni Kappa, 1987, p. 93.
- 3 F. Moschini, *L'anima e le forme*, in: "Il Corriere della Sera", 4 novembre 1992.
- 4 P. Barkham, "Interview - Richard Long: 'I'm proud of being the first person to cross Dartmoor in a straight line'", in *The Guardian*, 16 aprile 2017, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/richard-long-earth-sky-houghton-hall-interview>>.

Il progetto critico di Costantino Dardi

Roberta Albiero

“La dimensione storica del luogo implica, per l’architettura italiana, la centralità di quelle che Dardi definisce relazioni contestuali, che nemmeno il Movimento moderno era stato in grado di rimuovere totalmente. Relazioni contestuali che consentono l’inverarsi nella realtà del dispositivo progettuale sia in termini di misura che di figura. Le configurazioni lineari a-b-a-b, che Dardi utilizza nei progetti alla scala urbana e del paesaggio, sono strutture formali che rilevano i vincoli desunti dal contesto.”

Una premessa

Ringrazio Adriano Venudo e Giovanni Fraziano per l'invito. Mi fa molto piacere essere qui a parlare di Costantino Dardi, architetto straordinario, non sufficientemente conosciuto e studiato, sebbene la sua ricerca presenti ancora oggi aspetti di grande interesse e attualità. Vorrei porre oggi l'attenzione su alcuni temi che caratterizzano l'opera dell'architetto friulano, figura complessa e singolare, affatto semplice da cogliere. Purtroppo, non ho avuto modo di conoscerlo, posso soltanto dire che, negli anni, *Semplice lineare complesso*, il secondo dei suoi libri, è stato sempre sul mio tavolo da lavoro. In questi anni l'Archivio Progetti dell'Università luav di Venezia, che ha ordinato e conservato i materiali dell'archivio di Costantino Dardi, ha organizzato convegni, pubblicazioni e mostre al fine di accendere i riflettori sulla sua opera. Alla prima mostra, organizzata da Francesco Tentori e Luigi Pavan, nel 1997, insieme al convegno *Una valenza che si fa valore*, curato da Franco Purini, è seguita la mostra *La linea analitica*, a cura di Luca Skansi; una mostra, ancora, sul tema del paesaggio e dell'infrastruttura e, infine, le due da me curate: *Tessiture spaziali di delicata chiarezza* e *Affinità e differenze*, conclusasi con una giornata di studi. Queste iniziative caratterizzano l'attività del nostro Archivio che, oltre a svolgere le funzioni di conservazione e catalogazione, è soprattutto un luogo di ricerca aperto agli studiosi. Malauguratamente il Fondo Dardi sarà a breve trasferito a Roma e questo è un dispiacere, anche per il forte impegno profuso nel suo ordinamento e valorizzazione. Dardi ha prodotto moltissimo e, nonostante sia scomparso prematuramente a soli cinquantaquattro anni, ha lasciato una mole enorme di progetti, realizzati e non, basti solo pensare alla produzione nell'ambito degli allestimenti di mostre e musei, attività nella quale Dardi ha saputo raggiungere livelli ineguagliabili. Per quanto riguarda gli scritti, due sono i libri che Dardi pubblica: nel 1971 esce *Il gioco sapiente* che testimonia una maturità

precocemente raggiunta; segue *Semplice lineare complesso*, nelle due edizioni del 1981 e 1987. Numerosi, poi, sono gli scritti e articoli, raccolti nel 2009 in *Architettura in forma di parole*, a cura di Michele Costanzo. Questa ampia produzione pubblicistica dimostra la vastità di interessi di Dardi, tutt'altro che chiuso nel suo mondo disciplinare. Il suo sguardo si estende a temi cruciali che segnano quel momento storico, in particolare il suo interesse è rivolto al mondo dell'arte, con il quale si confronta costantemente.

Fin da giovanissimo, Dardi avverte la necessità di comprendere e vivere il presente. Indeciso tra la carriera di giornalista e di artista, inizia a conoscere, grazie all'amicizia con il pittore Zigaina, l'ambiente dell'arte e decide di iscriversi nel 1955 all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, allora sotto la guida illuminata di Giuseppe Samonà. Di quegli anni sono le sue prime realizzazioni, due case a Cervignano, che ne denotano il precoce talento. Dopo la laurea, nel 1962, inizia a lavorare con Giuseppe Samonà, Renata Egle Trincanato e il gruppo dei docenti da lui chiamati a Venezia: Scarpa, Albini, Gardella, Zevi, De Carlo, Aymonino. Si lavora sul tema della città e del rapporto tra architettura e urbanistica successivamente oggetto degli studi del Gruppo Architettura al quale Dardi partecipa come fondatore, allontanandosene, però, dopo breve tempo.

Il rapporto con Venezia e i veneziani non è per Dardi semplice. Ci si è chiesti quale sia stato il suo ruolo e quali le ragioni del suo progressivo distacco fino al definitivo trasferimento a Roma dove dal 1976 inizia a insegnare, ma che di fatto aveva già iniziato a frequentare e conoscere negli anni sessanta, durante il servizio di leva. Le relazioni di Dardi con l'ambiente artistico e culturale romano, con Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, e in particolare il legame sentimentale con l'artista Elisa Montessori, sono determinanti nell'evoluzione del suo lavoro.

Il progetto critico

Come dicevo prima, Dardi sin da subito si preoccupa di costruire un punto di vista, di osservazione che gli consenta di collocarsi nella dimensione storica del presente, che è momento di crisi e transizione, nel quale il mondo dell'arte sta producendo importanti riflessioni su stessa in un processo di autorifondazione che interessa tutti movimenti avanguardistici del tempo.

Anche l'architettura, all'indomani dell'esaurimento dei contenuti del Movimento moderno, si trova ad un punto critico davanti al quale Dardi sente di dover prendere posizione. Nel *Gioco sapiente*, analizza e individua possibili percorsi per iniziare a costruire la sua idea di Nuova architettura. Dardi sceglie la via della continuità critica con il Movimento moderno. La sua linea di ricerca si indirizza, così, a sondarne limiti e valenze interrotte. Un atteggiamento manierista, che intende coraggiosamente scendere in profondità dentro i temi della modernità per individuarne nuovi punti di fuga.

Il progetto, per Dardi, è dunque uno strumento critico che presuppone una presa di posizione. Per questa ragione il rapporto tra teoria e pratica è, nella sua opera, indissolubile e reciproco, fino al punto di invertirne i ruoli. Nell'introduzione alla prima edizione di *Semplice lineare complesso*, Dardi scrive:

[...]Alla fine del mio viaggio a ritroso, attraverso i quindici anni del mio lavoro di architetto, mi accorgo che il rapporto tra elaborazione teorica e ricerca progettuale può essere, nel mio caso, rovesciato. L'area della teoria, infatti, appare assai più opportunamente coperta dai disegni, dai progetti e dal sistema di riferimenti. [...] L'area del progetto, al contrario, per la esplicita assunzione delle posizioni di campo, per l'approccio deliberatamente orientato alla fondazione di una base di riferimenti, di un apparato critico, di un retroterra storico, di una collocazione culturale, mi pare che più correttamente sia occupata dai contributi scritti. [...] Progetti critici, quindi, la cui legittimità è sempre figlia del tempo e delle passioni[...]¹.

La sezione progettuale del libro che, non a caso, porta il nome *Gli scritti*, è costituita da un testo articolato in tre parti: *La condizione manieristica*, *La scelta configurazionale*, *La relazione contestuale*. A questa segue la sezione teorica dei progetti, organizzati per gruppi: *Progetti 1962-68*, *Progetti collettivi*, *Configurazioni semplici*, suddivise in configurazioni primarie e configurazioni centrali, configurazioni lineari, configurazioni complesse e relazioni contestuali.

Questa dipendenza, quasi una sovrapposizione, tra il progetto, che diventa il luogo teorico per eccellenza, e la parola, che riempie lo spazio dei disegni, è uno degli aspetti più significativi del suo pensiero, che lo distanziano dagli studi urbani del Gruppo Architettura per il quale *la sintesi, il progetto, era un obiettivo continuamente riproposto, ma irraggiungibile all'orizzonte*². E proprio questa condizione di non operatività è una delle ragioni sostanziali per cui Costantino Dardi lascerà Venezia.

In *Semplice lineare complesso* emerge con chiarezza che non di una raccolta di progetti si tratta, bensì di un progetto di metodo, un manifesto teorico, che attraverso alcuni strumenti mette in campo un'idea di linguaggio assolutamente personale. Colpisce, nella sequenza dei progetti, raggruppati per temi nelle sezioni a cui faceva riferimento poc'anzi, la consapevolezza e la chiarezza che si avvale di una struttura essenziale e dell'utilizzo di una grafica esasperata di bianchi e di neri. I primi progetti³, caratterizzati da un lavoro di scomposizione sulla massa che Manfredo Tafuri⁴ aveva definito nel 1967, *architetture ottenute per via di levare*, e nelle quali le influenze delle lezioni di Scarpa e Samonà sono evidenti, sono seguiti da un secondo gruppo che si presenta come un capitolo chiuso. Sono quelli non riconducibili a una persona, progetti collettivi nei quali, seppur importanti per le scelte e gli orientamenti successivi, scrive Dardi,

[...] Il mio contributo è stato (e non poteva non esserlo) inevitabilmente parziale e rispetto ai quali qualsiasi tentativo di bilancio scopre debiti e crediti così variamente intrecciati che la possibilità di un giudizio appare assai remota[...]⁵.

Tra questi ricordiamo i concorsi con il gruppo di Samonà, Mattioni, Pastor, Semerani, Polesello tra il 1962 e il 1964: il centro direzionale di Torino, l'Ospedale Civile di Venezia, il piano di Longarone, la Nuova sacca del Tronchetto e, ancora, quelli con Carlo Aymonino (Ciucci, De Feo, Panella e altri) per i centri direzionali di Perugia, le università di Firenze, Cagliari e Calabria tra il 1967 e il 1973.

Nell'impostazione grafica delle pagine di *Semplice lineare complesso*, che rifugge compiacimenti e ornamenti, ogni progetto è incasellato come una tessera, disposto secondo un criterio critico e non cronologico. Ciascuno si apre con un breve testo incisivo di Dardi, una sorta di didascalia, al quale affianca un'immagine del contesto e, a seguire, fotografie della realizzazione, ove il progetto è stato realizzato, disegni a diverse scale, schizzi e le fotografie del modello. In un ritmo serrante che non lascia spazio a indugi, ogni progetto occupa una casella precisa.

È a questo punto necessario spiegare cosa Dardi intenda per configurazione. La configurazione è una struttura formale non riconducibile direttamente alla tipologia, che permette di esplorare e verificare differenti potenzialità formali. Uno schema di forma che nella sua essenzialità quasi ideogrammatica, è disponibile a essere agito a diverse scale, attraverso l'ibridazione che nasce dalle relazioni con i luoghi, principio di realtà.

Se l'architettura del Movimento moderno attribuiva alla pianta il ruolo di generatrice, secondo il notissimo slogan di Le Corbusier, Dardi rifiuta l'orizzontalità che la sezione orizzontale imprime alla superficie terrestre della quale indaga, invece, le complessità topologiche e contestuali attraverso la sezione verticale, spesso incrociata con l'assonometria. Il dispositivo geometrico si contamina con le preesistenze, gli andamenti del terreno, i vincoli assunti dal contesto ricavando quella complessità necessaria propria della realtà.

Astrazione e contesto

Ma entriamo ora dentro ad alcuni temi che caratterizzano l'opera di Dardi. Abbiamo detto come il rapporto arte-architettura sia centrale nel pensiero dell'architetto friulano, attento conoscitore delle neoavanguardie degli anni sessanta e settanta che guardano all'oggetto artistico non più come rappresentazione di qualcosa ma all'arte stessa nel suo farsi. Dardi ritiene che questo processo di rifondazione debba essere fatto proprio anche dall'architettura. Un necessario azzeramento che produca una nuova architettura capace di cogliere le valenze interrotte del Moderno, piuttosto che cercare di coprirne i vuoti attraverso l'alleanza con altre discipline.

Nel testo *Per affinità e differenza* Dardi chiarisce con estrema consapevolezza la direzione del suo percorso:

[...] A partire dalla metà degli anni Settanta, ed in concomitanza con la prima edizione del libro dei miei progetti *Semplice lineare complesso* le mie scelte progettuali si focalizzano con maniacale sistematicità intorno a due temi, da un lato la declinazione e composizione entro tutte le configurazioni possibili di quella che costituisce la famiglia per eccellenza delle forme, la serie geometrica dei solidi primari, dall'altro la ricerca di tutte le possibili relazioni contestuali del progetto con il luogo, sia esso un recinto urbano o paesaggio agrario, mediante il ricorso ad un pattern binario di fasce parallele a-b-a-b volutamente conservato nella scarna struttura formale[...]⁶.

Se il punto di partenza, si è detto, è costituito da una rilettura del Movimento moderno, è sul terreno compositivo che Dardi si focalizza. I temi principali, nelle loro intersezioni e contaminazioni, come vedremo, sono tre:

la sperimentazione sui solidi primari, il gioco dei volumi puri sotto la luce, tanto caro a Le Corbusier, il cubo, la sfera, il cilindro, la piramide, e il vuoto che li fa reagire, è già nel titolo del suo primo libro, *Il gioco sapiente*, vero e proprio trattato di composizione. Sperimentazione spinta fino alla cristallizzazione e all'astrazione del

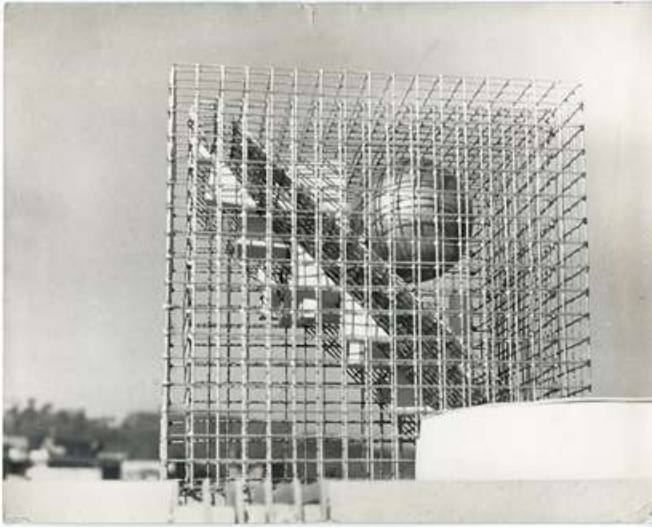
volume/forma in quanto condensatore di significato. Nelle immagini vediamo i solidi primari e in particolare, il cubo, figura dotata del massimo valore iconico, che Dardi verifica in numerosi progetti a scale differenti: dal cubo-paesaggio del padiglione italiano all'Expo di Osaka, ai volumi del progetto di concorso per il teatro di Udine, fino ai numerosi progetti per le stazioni di servizio;

il tema dei volumi puri è affiancato dall'immagine del traliccio aereo, originato dall'architettura diafana e leggera dei sistemi costruttivi ottocenteschi in ferro e che si rifà al tempo stesso all'architettura "diaframma", trasparente e leggera teorizzata da Konrad Wachsmann e basata sulla combinazione di nodo e asta che, nell'iterazione e nella modularità, genera strutture spaziali aeree intrise di luce e idealmente infinite⁷;

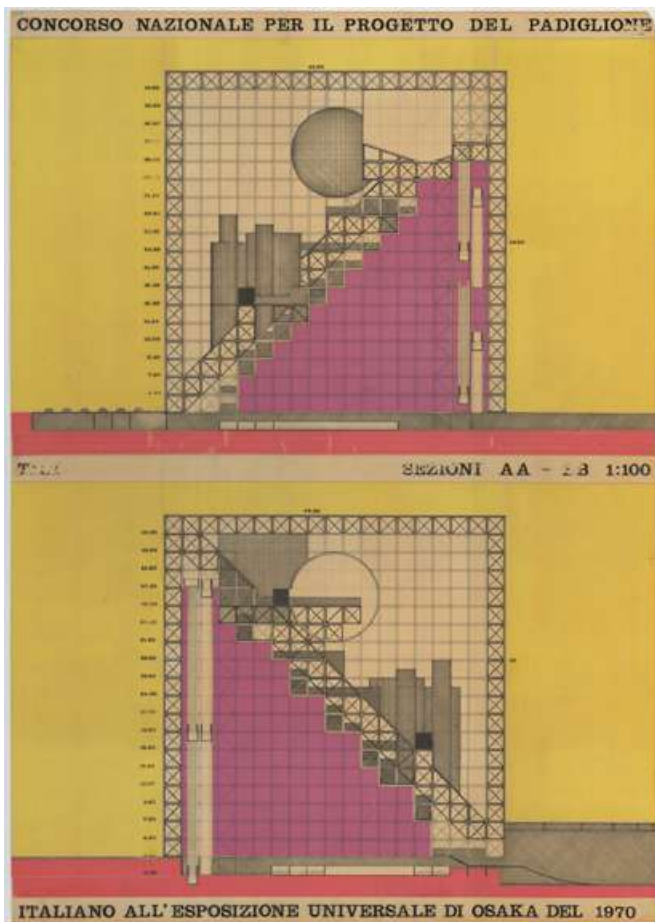
la terza questione fondamentale che ritroviamo nell'opera di Dardi è l'interesse per il contesto, le cosiddette "relazioni contestuali". Nel testo *La Sindrome dell'Oregon Trail*, del 1987, Dardi sottolinea la rinnovata attenzione che gli studi sull'architettura urbana italiana rivolgono al luogo, comprovata anche da altri testi come *L'architettura della città* di Aldo Rossi, uscito nel 1967 e *Lo studio dei fenomeni urbani* di Carlo Aymonino, risultato di studi e ricerche svolti a Venezia tra il 1967 e il 1973. Secondo Dardi le ragioni storiche e culturali dell'interesse europeo e, in particolare, italiano per i luoghi storici, derivano dalle tradizioni insediative legate alla nascita della città storica europea, condensate nel testo di Camillo Sitte *L'arte di costruire le città*.

[...] Al piacere e alla riscoperta del testo, che aveva determinato negli anni Sessanta il recupero del fascino disciplinare e la ricerca impegnata sul fronte del linguaggio architettonico, si accompagna ora la riscoperta ed il piacere del contesto[...]⁸,

scrive Dardi spiegando in questo modo la continuità con la quale la cultura europea si interroga sui caratteri del luogo mentre, al contrario, la cultura americana si occupa di un'altra dimensione dello spazio, quella geografica, che si esprime alla scala del paesaggio.



Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito, *Padiglione italiano per l'esposizione internazionale di Osaka, 1968*, foto del modello.

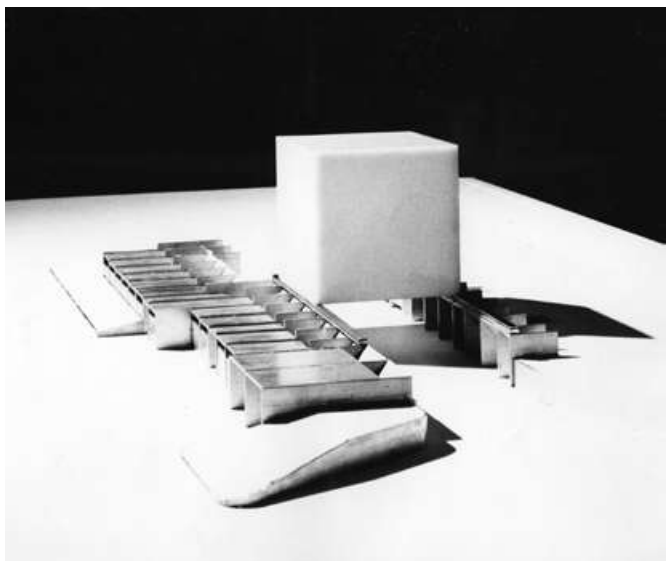


Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito, *Padiglione italiano per l'esposizione internazionale di Osaka, 1968*, sezioni.

Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Ariella Zattera
Stazione di servizio Agip, Bazzera/ Mestre, 1971.



Costantino Dardi, Bruno Cassetti, Max Chelli, Marco De Michelis, Paurizio Di Paolo, Marco Fano, Giovanni Morabito,
Stazione di servizio Agip, 1968,
foto del modello.



La dimensione storica del luogo implica, per l'architettura italiana, la centralità di quelle che Dardi definisce relazioni contestuali, che nemmeno il Movimento moderno era stato in grado di rimuovere totalmente. Relazioni contestuali che consentono l'inverarsi nella realtà del dispositivo progettuale sia in termini di misura che di figura. Le configurazioni lineari a-b-a-b, che Dardi utilizza nei progetti alla scala urbana e del paesaggio, sono strutture formali che rilevano i vincoli desunti dal contesto.

Natura e artificio

Argomento centrale del convegno di oggi è sicuramente il rapporto tra progetto e paesaggio, cioè il rapporto tra naturalità e artificialità. Nel progetto di configurazione centrale per il cimitero di Modena del 1971, concorso in due fasi, e vinto da Aldo Rossi (che scherzosamente ricorda l'evento donando a Costantino Dardi un disegno del suo progetto firmato "il primo", Aldo Rossi, e "il giudice", Carlo Aymonino) vi è già la presenza dell'elemento naturale: una sorta di bosco che si spinge dentro il cimitero e lo connette alla città. Guardando gli schizzi si può notare come pochi segni intercettino immediatamente l'idea della dialettica tra elemento organico e geometrico e, al tempo stesso, come suggeriscano più ipotesi di lavoro.

La sezione che incrocia l'assonometria è lo strumento utilizzato per controllare la relazione tra la configurazione geometrica astratta e l'andamento di un suolo che presenta altimetrie, campi di materiali, preesistenze. Nei progetti alla scala del paesaggio, espressione del rapporto tra architettura e natura, e quindi tra dispositivo geometrico e vincoli contestuali, il paesaggio non è sfondo ma materiale di progetto, come nella proposta per un organismo comunitario educativo ONAOSI a Perugia, del 1976, che rappresenta in modo emblematico la strategia del controllo alla scala territoriale. Il progetto prevede un sistema binario di fasce

che viene fatto reagire con gli elementi e i caratteri del paesaggio dando vita a un disegno del terreno scandito da una metrica lineare che subisce variazioni e interferenze dovute a preesistenze, tracce, frammenti, corrugamenti, masse boschive. Memoria di un paesaggio agricolo trasformato dall'uomo e potenzialmente infinito che rimanda alle fasce di Daniel Buren.

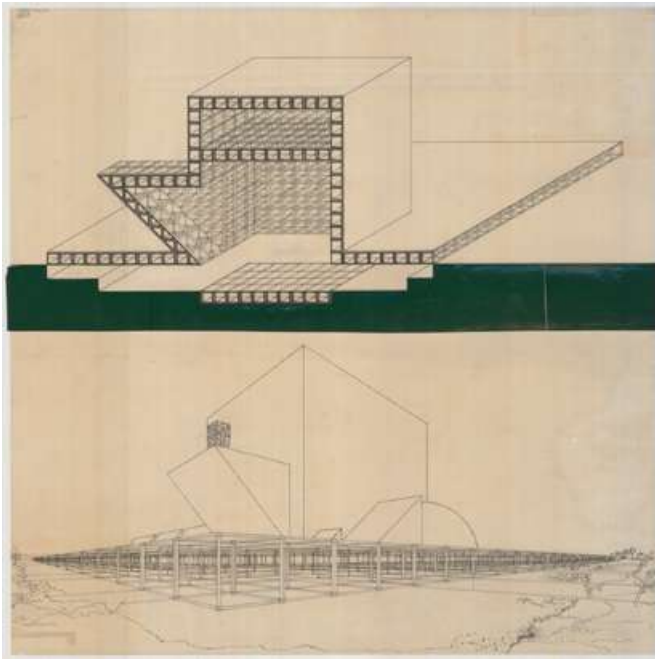
Effimero e perenne

Un altro tema che caratterizza il lavoro di Dardi è il gioco delle contrapposizioni tra la massa, il volume, la matericità e la leggerezza, la trasparenza, l'ariosità. Che è come dire la contrapposizione tra luce e ombra. A questo proposito Dardi parla emblematicamente del quadro con vista del rio dei Mendicanti, di Canaletto, del 1723, nel quale è rappresentata una Venezia solida, fatta di pietra, di case, di monumenti, alla quale fa da contrappunto una Venezia di legno, leggera, effimera, fatta di altane, ponti, imbarcazioni. Le due Venezia di Canaletto coesistono anche nella visione di Dardi: quella della leggerezza, fatta di riflessi, di strutture leggere che si fondono con la luce, che ritroviamo nei progetti veneziani, e la "Venezia di pietra" che Dardi incontra nella "Roma romana", fatta di masse, di continuum, di ombre, di cavità. Queste due anime, quella nordica e quella romana, si intrecciano nel lavoro dell'architetto friulano e si rigenerano in sempre nuovi e delicati equilibri.

Tra i progetti veneziani, quello per i padiglioni temporanei ai Giardini della Biennale, sulle rive del rio di Sant'Elena, è tra i più significativi.

[...] Una struttura lineare con doppio affaccio sul canale realizza l'immagine di un'architettura lacustre o palustre, due lunghi padiglioni sospesi sull'acqua, collegati trasversalmente da leggeri ponti pedonali. [...] Disegnati tra il pendio delle rive e le chiome degli alberi, essi proponevano l'immagine di un'architettura fatta di trasparenze e di filtri di luce, un'idea di architettura legata all'acqua e a Venezia [...].⁹

La leggerezza e la delicatezza della sospensione, evidente nella



Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Franz Prati, Mario Ricci, Ariella Zattera, *Teatro di Udine*, 1974.

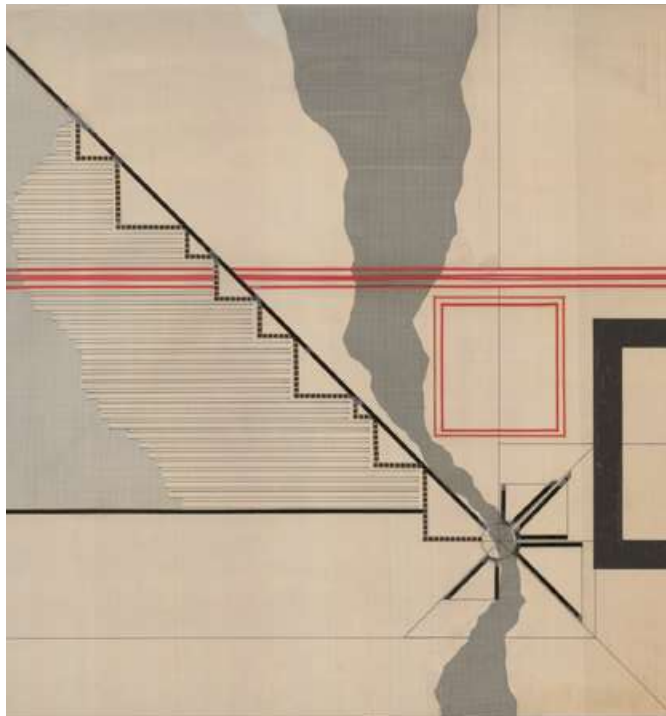


Costantino Dardi, Luigi Breda, Masanobu Hasegawa, Andreas Sedler, Takashi Uekawa, *Padiglioni sull'acqua*, Biennale di Venezia, Giardini, 1982.

Costantino Dardi, Franco Bagli,
Galleria della pace, Festa nazionale
dell'Unità, Roma, 1984.



Costantino Dardi, Giovanni
Morabito, Michele Rebora, Ariella
Zattera, *Progetto di concorso per
il Cimitero di Modena*, 1971-73,
schema planimetrico.



sezione prospettica, e il fondersi delle strutture metalliche bianche nella luce, ne fanno una vera e propria tessitura spaziale.

La struttura aerea a traliccio caratterizza anche i progetti per la Strada del cinema del 1981 e per 32, 82, installazioni realizzate al Lido di Venezia per la Mostra Internazionale del Cinema.

Nella prima, il gioco di luce e ombra è realizzato mediante lunghi teli appesi alla facciata del Palazzo e inclinati a quarantacinque gradi che si alternano, con un ritmo regolare di pieno e vuoto.

I tralici realizzati per 32, 82, in collaborazione con Marco Lavinia Scotto, danno vita a una facciata che si espande verticalmente e si proietta orizzontalmente, con un ponte, verso la spiaggia. Una serie di monoliti a base triangolare, sui quali vi sono immagini dei protagonisti della Mostra del Cinema, che animano, come personaggi, il percorso sottostante.

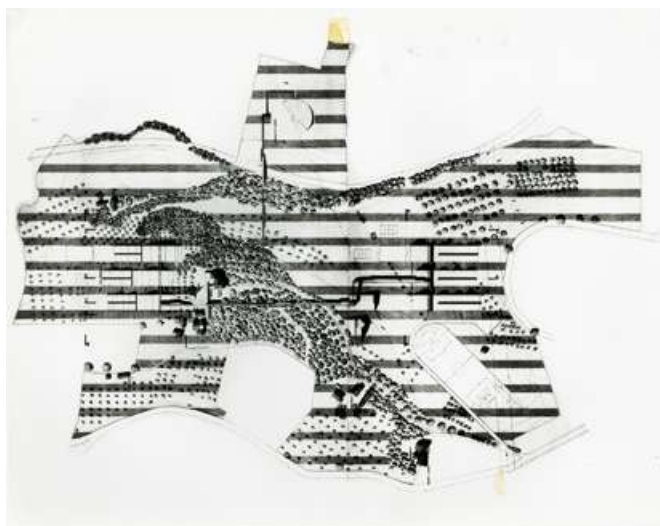
Degli stessi anni è anche il progetto di ristrutturazione del Palazzo del cinema, non realizzato, come sfortunatamente non lo saranno nemmeno i progetti dei successivi concorsi.

Si tratta ancora una volta di una configurazione lineare che si espande mettendo in relazione elementi urbani, quali la spiaggia, l'Hotel Excelsior, il Casinò con lo stesso Palazzo del Cinema.

Nel 1980 Dardi è chiamato anche a coordinare l'allestimento della Strada novissima alle Corderie dell'Arsenale che per la prima volta vengono utilizzate per un'esposizione internazionale di Architettura. La strada Novissima, formata da una serie di frammenti che interpretavano l'idea di facciata, che nel progetto di Dardi, come si vede in questa fotografia di Casali, è un filtro, dotato di spessore che scherma *la dimensione affettiva ed antropologica, le valenze psicologiche dell'interno rispetto all'esterno. La luce è lo strumento che dà spessore a questa inquietudine*¹⁰.

Del 1985, per la Biennale curata da Aldo Rossi, sono i progetti il Ponte dell'Accademia e Ca' Venier dei Leoni. Ancora una volta leggiamo la dialettica tra la città fatta di pietra e la città effimera e

Costantino Dardi, Ariella Zattera, *Organismo comunitario educativo ONAOSI*, Perugia, 1976, planimetria.



Costantino Dardi, Ariella Zattera, *Organismo comunitario educativo ONAOSI*, Perugia, 1976, sezione.



leggera nella contrapposizione tra gli attacchi solidi del ponte alle rive e la macchina lignea del ponte che fluttua sull'acqua seguendo il ritmo delle maree e del vento. La stessa dinamica si riscontra nel bellissimo progetto di macchina urbana non realizzato per un'edicola in via Veneto a Roma. Alla solidità del basamento solido che ancora l'edicola al suolo fa da contrappunto la struttura leggera sulla quale si agitano, mossi dal vento, le immagini delle testate giornalistiche. Tutti i progetti di allestimenti che Costantino Dardi realizza in questa stagione di intensa attività mostrano la stretta relazione tra atto artistico e atto architettonico.

Per l'allestimento della mostra *Avanguardia/Transavanguardia* alle mura aureliane, ad esempio, curata da Filiberto Menna, nel 1982, Dardi pensa a una sequenza di volumi realizzati con una struttura metallica e rivestimenti di tela, che fanno da contrappunto, con la loro leggerezza, alla solidità del monumento antico. Il ritmo delle stanze, modulato sul ritmo dei bastioni difensivi delle mura, rivela una continuità con il luogo e una relazione di unicità con il paesaggio urbano. Dardi scrive:

[...] L'intervento espositivo intendeva così recuperare, con le bianche tende distribuite lungo un percorso di struggente bellezza, l'immagine di un accampamento di barbari o di nomadi addossato alle mura della Città Eterna [...] ¹¹.

Il tema del rapporto tra effimero e perenne, rappresentato dal rapporto unico tra installazione e monumento, è centrale anche nel progetto che Dardi realizza in occasione della mostra *Roma Capitale*, ai Mercati Traianei, nel 1984. Lo spazio della fabbrica romana è messo in tensione dal grande modello di Roma, poggiato su quattro cubi e disposto a quarantacinque gradi sotto la volta. Nello stesso anno le torri metalliche della Galleria della Pace, realizzate per il Festival dell'Unità con tubi innocenti, alle quali sono appese dieci grandi tele, creano un paesaggio urbano dinamico e fluttuante. *Uno strumento ottico per vedere la pace*, lo definisce Dardi ¹². La ricerca linguistica di Dardi si spinge a verificare i dispositivi

configurazionali a differenti scale, ed è proprio qui che trova equilibri in movimento tra misura e figura, affinità e differenza. Tra le realizzazioni degli ultimi anni della sua attività il progetto per il Palazzo delle Esposizioni è sicuramente il più importante. La fabbrica piacentiniana, chiusa alla città e illuminata da lucernari, ritrova il rapporto con il cielo attraverso la predisposizione di una nuova copertura modulare che immette la luce e, rileggendo il ritmo della struttura esistente, trasfigura lo spazio. Così anche nella sala di lettura della biblioteca, l'atmosfera data dall'iterazione modulare del traliccio misura e riconfigura lo spazio interno, inondato di una luce diffusa.

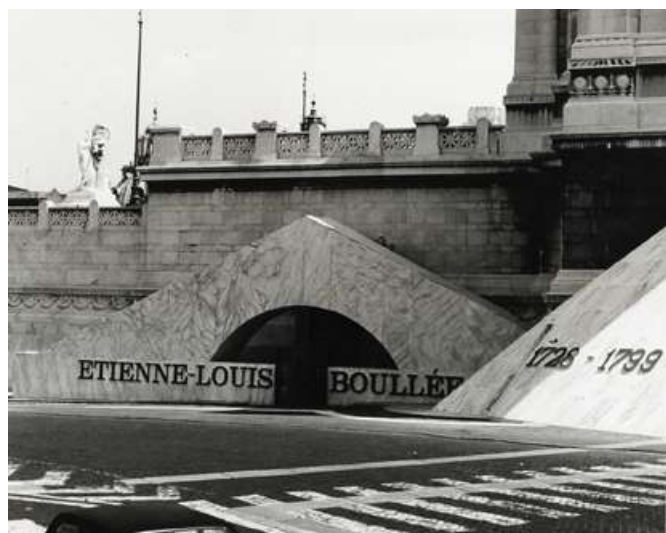
Nello straordinario progetto realizzato nel 1986 per le scenografie del film di Peter Greenaway, *Il ventre dell'architetto*, considerato il suo testamento, Dardi raggiunge un'intensità che, nella quiete apparente del gioco di luci e ombre generate dai volumi puri boulléiani, si fa poesia. Questa intensità, su un piano completamente diverso, la ritroviamo nei disegni che Dardi dedica all'amato paesaggio mediterraneo, ritratto negli studi per Al-Aym,

[...] alle centinaia di piccole moschee bianche disseminate lungo i sentieri scavati tra la sabbia e le agavi che intersecano l'isola: ogni moschea è formata da pochi elementi, l'aula per la preghiera, un alloggio, il minareto, alcuni magazzini per le messi, e questi locali sono realizzati con alcune forme assai semplici, un cubo, una semisfera, un cilindro che volta un deposito o un parallelepipedo che si staglia contro l'azzurro del cielo [...]¹³.

Gli astratti volumi di matrice illuminista si trasfigurano e si incarnano magicamente nella luce mediterranea, dando vita a quel paesaggio che Dardi ha avvertito come luogo dell'origine.



Costantino Dardi, Masanobu Hasegawa, *Ristrutturazione urbana di Al-Ayn, Abu Dhabi, 1982*, schizzo di studio.



Costantino Dardi, scenografia per il film *Il ventre dell'architetto*, Vittorio, 1986, fotografia di Rossano Bossaglia.

Note

- 1 C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, Roma, Edizioni Kappa, 1987, p. 15.
- 2 C. Dardi, "All'ombra della main ouverte", in: *Architettura in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009, p.105.
- 3 Tra questi sono inclusi: la tesi di laurea, le due case a Cervignano del 1962, la scuola di Longarone del 1964, il Museo della Resistenza del 1966, il progetto di concorso per gli Uffici della Camera dei Deputati a Roma del 1967.
- 4 M. Tafuri, *Dardi. Presentazione*, Roma, Edizioni universitarie italiane, 1967.
- 5 C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, cit., p.73.
- 6 C. Dardi, "Per affinità e differenza", in: *Architettura in forma di parole*, cit., p. 120.
- 7 *Una svolta nelle costruzioni* di K.Wachsamann viene pubblicato in Italia nel 1960 con una prefazione di G.C.Argan.
- 8 C. Dardi, "La sindrome dell'Oregon Trail", in: *Architettura in forma di parole*, cit., p. 152.
- 9 C. Dardi, "Il paesaggio dell'arte e la casa delle muse", in: *Architettura in forma di parole*, cit., p. 146.
- 10 C. Dardi, "Dietro la facciata", in: *Architettura in forma di parole*, cit., p.60.
- 11 C. Dardi, "Architettura parlante e archeologia del silenzio", in: *Architettura in forma di parole*, cit., p. 128.
- 12 C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, cit., p.146.
- 13 C. Dardi, "Per affinità e differenza", in: *Architettura in forma di parole*, cit., p. 120.

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

Alessandra Marin

“La rappresentazione del territorio e del paesaggio, in particolare nei piani e nei progetti d'area vasta, costituisce un tema di ricerca di particolare interesse con il quale guardare ai maestri della 'scuola di Venezia'. Un tema in cui Costantino Dardi si distingue per le sue originali modalità di espressione e la chiarezza con cui il suo disegno contribuisce a definire il rapporto tra luogo e progetto.”

La rappresentazione del territorio e del paesaggio, in particolare nei piani e nei progetti d'area vasta, costituisce un tema di ricerca di particolare interesse con il quale guardare ai maestri della “scuola di Venezia”. Un tema in cui Costantino Dardi si distingue per le sue originali modalità di espressione e la chiarezza con cui il suo disegno contribuisce a definire il rapporto tra luogo e progetto. In questo saggio tenterò quindi di riallacciare fili e stabilire alcune possibili relazioni, nel collocare la figura di Dardi da questo punto di vista all'interno della scuola in cui si è formato e ha intrapreso il suo percorso professionale e didattico.

Innovare un linguaggio

[...] Il metodo di rappresentazione grafica deve essere tale da rendere chiari i criteri della pianificazione regionale nei suoi dati certi, topograficamente precisabili, ed in quelli di puro carattere programmatico[...]

Così Giovanni Astengo introduce nel dibattito sull'avvio delle forme di piano previste dalla legge urbanistica del 1942, nel testo a lui attribuibile del primo volume dei *Criteri di indirizzo per lo studio dei piani territoriali in Italia* (1952), un elemento primario nel futuro disegno dei piani urbanistici – e nello specifico di quelli di grande scala – ovvero quello della capacità di comunicare in modo chiaro, univoco, riproducibile, le indicazioni di piano, a partire da quelle relative all'analisi dei fenomeni e alla loro interpretazione. Prosegue infatti affermando che il disegno dei piani regionali *deve consentire una localizzazione rigorosa degli elementi concepiti come definitivi, fissi nel tempo, ed una definizione elastica di quelli destinati ad evolversi in fasi successive*¹.

Descrivendo scopi e contenuti del piano, il primo volume dei *Criteri* utilizza quasi unicamente belle e significative fotografie di luoghi, territori, attività ma, quando inizia a definirne la formazione, le immagini divengono soprattutto carte fisico-geografiche e topografiche, corredate da simbologie. Alla costruzione di un

linguaggio simbolico per la rappresentazione della *realtà fenomenica*, vasta e complessa oggetto del piano è dedicato l'intero secondo volume, nel quale Astengo – questa volta sicuro estensore del testo – peraltro esplicita per la prima volta il *metodo scientifico* la cui definizione e sperimentazione connota il primo periodo della sua attività di urbanista e docente, dove particolare rilevanza, specie nella seconda delle due attività, viene data alla *conoscenza e comprensione* dei fenomeni che interessano i territori².

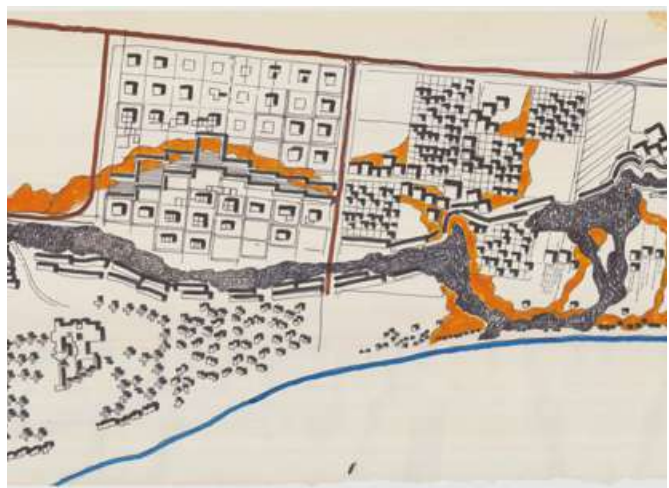
Ho voluto partire da queste considerazioni per dare forma allo sfondo sul quale si delinea l'idea di descrizione dei territori e del progetto a grande scala di chi, come Costantino Dardi, si forma all'IUAV a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, frequentando il corso di Giovanni Astengo al quarto anno, dedicato all'"Urbanistica analitica" ovvero all' *esposizione dei metodi scientifici che consentono di analizzare e di rappresentare l'aspetto statico e dinamico dei fattori naturali e sociali delle attività umane organizzate*³ e a seguire quello di Luigi Piccinato, dedicato a *un'ampia parte di storia della città e di storia dell'urbanistica, preliminare all'esposizione dei metodi e delle tecniche di zonizzazione e di composizione urbana*⁴. Chi, come Dardi, si laurea nei primi anni sessanta si trova quindi di fronte a una scuola che osserva il disegno alla scala del territorio o del paesaggio con un approccio analitico-descrittivo o con un taglio applicativo⁵.

Un approccio che si distingue invece da quello di Giuseppe Samonà – relatore di Dardi, come però anche della stragrande maggioranza dei laureati IUAV in quegli anni – che assegna alla descrizione e alla rappresentazione urbanistica caratteri progettuali, definendola come *altamente investita di compiti valutativi, luogo di anticipazione del giudizio e di interpretazione*⁶. Differente anche l'approccio di Giancarlo De Carlo, che a Venezia insegna, fino al 1964, Elementi di architettura e rilievo dei monumenti, ma a fianco dell'impegno per il Piano regolatore di Urbino si confronta dal 1960 con il tema della "grande scala" attraverso gli studi, per l'ILSES prima

Costantino Dardi, Ariella Zattera,
*Piano turistico per la zona di Halk-
El-Menjel*, Sousse, Tunisia, 1973,
schizzi.



Costantino Dardi, Ariella Zattera,
*Piano turistico per la zona di Oglal-
Lalla Mariem*, Zarzis, Tunisia, 1974,
planimetria.



e per il Piano intercomunale poi, con la struttura urbanistica dell'area metropolitana milanese. In queste esperienze De Carlo sperimenta forme di rappresentazione e descrizione più “dense” e comunicative, rifiutando linguaggi codificati e unificati, utilizzando il disegno urbanistico come strumento per

[...] costruire nuovi resoconti delle esplorazioni compiute e nuovi temi [...] interpretarli usando forme di rappresentazione che riescano ad intersecare, guidare, e promuovere nuove pratiche sociali, a produrre reazioni che aumentino le conoscenze [...]?

Il complesso di questi diversi sguardi, e delle esperienze di progetto a essi sottese, riassume una vivacità che nella seconda metà degli anni sessanta presso la scuola di Venezia darà forma da un lato all'ampliamento della formazione urbanistica dell'architetto – preludio alla nascita del Corso di laurea in urbanistica ed esito delle importanti esperienze dei dieci anni precedenti, non solo di Astengo, ma anche di altri protagonisti della scuola, come Egle Renata Trincanato – dall'altro, a una sorta di *rifondazione disciplinare* che coinvolge l'area della Composizione architettonica, che individua nello “*studio dei fenomeni urbani*” il campo nel quale si esprime la sperimentazione di nuove teorie, metodi e programmi di ricerca⁸ che verranno sviluppati dal 1968 dal Gruppo Architettura, cui dà vita Carlo Aymonino con Aldo Rossi e un gruppo di giovani, per lo più laureati IUAV come Costantino Dardi, tra i quali troviamo Gianugo Polesello, Gianni Fabbri, Luciano Semerani, Raffaele Panella e Guido Canella.

Muovendosi tra le scale

Il debito di Dardi alla scuola di Venezia dal punto di vista dello studente è ben definito da lui stesso: *I corsi di Samonà rappresentavano l'esperienza culturalmente più stimolante e didatticamente più fertile della Scuola di Venezia, lezioni nelle quali nessun carattere strutturale urbano o territoriale dell'epoca sfuggiva ad un'analisi densa, complessa, a molte dimensioni*⁹.

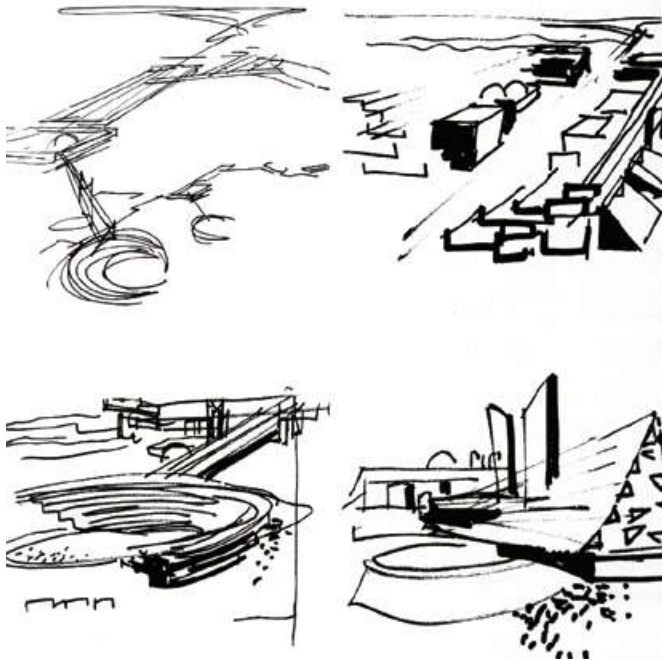
Questo ricorrere a una descrizione esaustiva – in alcuni casi “esauriente” nel senso che Georges Perec avrebbe dato al termine – dedicata, muovendosi attraverso le scale, alle dimensioni dell’urbano e del territorio, si ritrova non solo nelle prime prove progettuali di Dardi, inserito non a caso nel gruppo dei giovani collaboratori di Giuseppe Samonà in rilevanti esperienze che segnano in Italia la prima metà degli anni sessanta, come quelle del Piano comprensoriale del Vajont e del Piano particolareggiato del centro di Longarone, o del progetto Novissime, presentato al concorso internazionale per la nuova Sacca del Tronchetto a Venezia, o del precedente concorso per il Centro direzionale di Torino. Ma anche nella sua iniziale esperienza di docente a Venezia, che si riflette nei primi testi pubblicati con il Gruppo Architettura, dai quali

[...] un’inequivocabile vocazione e una prioritaria opzione balza immediatamente evidente: a favore di una costruzione logica serrata, di una disciplina metodologica assai ampia, di una vocazione a costruire leggi, a ricercare norme, ad affermare principi [...]¹⁰.

Passando da studente a docente, Dardi sembra sia mantenere memoria della chiara impostazione del metodo dell’analisi sviluppato nella scuola di Venezia – a partire dagli studi di Muratori sui “morfotipi” storici lagunari e da quelli di Astengo su Cannaregio (sia pure entrambi antecedenti al suo arrivo allo IUAV, pietre miliari dell’approccio all’analisi urbana) – a inizio anni cinquanta, sia in qualche modo interpretare diversamente la necessità di conoscenza dettagliata del luogo emersa dall’esemplare vicenda del Piano regolatore di Assisi, vero e proprio “manifesto” dell’analisi urbanistica, al quale Astengo dedicava le sue più appassionate lezioni¹¹. Quindi pratica *sistematicamente l’analisi* mentre sviluppa la necessità di un autodisciplinato metodo, specie alla scala urbana e del paesaggio, per analizzare e comunicare innanzitutto e soltanto poi per progettare, costruendo attraverso una *didattica persuasiva* un approccio in cui *l’elaborazione di una norma o l’enunciazione di una tesi rappresentavano comunque un obiettivo primario*¹². Tutto ciò accade



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



Costantino Dardi, Ariella Zattera,
*Piano urbano per la zona di Ras
Taguermess, Djerba, Tunisia, 1975,*
schizzi.



Costantino Dardi, Massimo
Colocci, Giuliano Fausti,
Giovanni Posani, Ariella Zattera,
Valle di Faul, Viterbo, 1980,
planimetria.

mentre in parallelo si sviluppano esperienze come quella di De Carlo nei piani particolareggiati per Rimini e Urbino, dove si delinea, attraverso la messa in campo della *relazione tra "forma della struttura urbana", intesa come esito delle relazioni tra spazio e società, e "struttura della forma urbana"*¹³, il tentativo di sciogliere la contrapposizione tra architettura e urbanistica. E quella di Astengo che, dimostrata la validità del suo primo metodo "scientifico" ad Assisi e Gubbio, sperimenta la costruzione di un nuovo metodo, che va a proporre diverse alternative spaziali, "visions for future", legate alle alternative strutturali, pianificatorie e socio-economiche, per città interessate da vicende in complesso divenire come Genova e Bergamo.

A partire dagli anni settanta, le rappresentazioni sempre più precise e rarefatte dei piani e dei progetti di Dardi si fondono con la necessaria affermazione teorica che *misurare, disegnare, rappresentare costituiscono operazioni primarie di conoscenza, premesse indispensabili dell'intervento e dell'azione*¹⁴. Mentre descrive il fenomeno urbano come *sistema di relazioni elementari* all'interno del quale trovano spazio lungo direttrici isotrope *funzioni, attività, ruoli, immagini e significati*¹⁵, Dardi giunge nei suoi progetti, e in particolare in quelli che si esprimono alla grande scala, a far emergere *una diffusa voglia di città, che induce a leggere come temi urbani anche fatti caratterialmente territoriali*¹⁶.

In questi progetti – tra i quali si possono ricordare in particolare i piani urbani e turistici sviluppati in Tunisia, a Djerba e nella vicina Zarzis come a Sousse¹⁷ – Dardi sviluppa un linguaggio sempre più astratto, sviluppando una semplificazione del percorso di lettura e progetto, con la riduzione del percorso progettuale ad atto puramente compositivo, basato sulla logica combinatoria della geometria. Il suo linguaggio, nel suo essere sempre più "convenzionale", dialoga con l'evoluzione contemporanea di parte del linguaggio urbanistico, e però, per contro, si distacca dalla contemporanea ricerca – ben rappresentata ancora una volta da Samonà – di nuove prospettive per la rappresentazione del territorio,

svincolate dalla costrizione del linguaggio codificato dell'urbanistica "normale", che porta ad utilizzare un disegno convenzionale¹⁸.

Mentre il suo maestro si rivolge quindi a schede descrittive e progettuali che utilizzano un linguaggio verbo-visivo per "documentare" in modo complesso e dettagliato la città, Dardi persegue l'idea che sia lo studio dell'architettura come fenomeno urbano a sviluppare un'intelligenza verso i luoghi geografici e culturali dove l'oggetto viene a posarsi¹⁹, andando per questa via a ricercare lo sviluppo di una maggiore attenzione al contesto attraverso le relazioni contestuali tra luoghi e architettura.

Al pari di ciò che sperimenta nei progetti dedicati all'infrastruttura, i segni nel progetto urbanistico e di paesaggio divengono totem e landmark destinati a riconfigurare il contesto, sviluppando nuove relazioni con i luoghi. In questi progetti di grande scala Dardi sembra ricondurre *funzione, design, paesaggio e comunicazione all'interno delle forme dell'architettura*²⁰, imporre un ritmo geometrico al territorio progettato e muoversi verso una visione geografica del paesaggio.

Un nuovo paesaggio

Dopo gli anni settanta, il lavoro di Dardi mantiene continuità e coerenza metodologica nelle risposte alle questioni del progetto, che si manifestano anche nella scelta delle rappresentazioni grafiche, dove permane la geometria compositiva nitida e rappresentata con grande sicurezza – che aveva fatto sembrare ad alcuni, in precedenza, i suoi disegni astratti e fuori scala, producendo l'idea di una contraddittorietà di fondo tra artificio e natura²¹ – ma si applica in modo diverso a occasioni nelle quali l'attenzione alla misura e al contesto diviene sempre più rilevante: il luogo descritto e trasformato dal progetto è visto come

[...] spazio segnato da un'identità primigenia, da una figuratività originaria, legata ai caratteri naturali e culturali dell'area [...] ove si raccolgono a fattore comune le valenze operanti del passato e le espressioni significative del presente [...].²²

Nei progetti come quello per la Valle di Faul a Viterbo e più ancora, distanziandosi da contesti abitati, in quelli per il parco attrezzato in zona Standian nel ravennate e per il recupero ambientale della Gola Rossa, nell'attuale omonimo parco regionale, Dardi aumenta la complessità e il dettaglio della rappresentazione, lasciando spazio ad *un nuovo, più complesso ed ambiguo, sentimento del luogo*, che va a trasparire dal suo lavoro, esprimendosi

[...] come dimensione dei grandi spazi aperti e del loro silenzio; come disegno e libertà delle forme regolate secondo crescita organica dalle norme di natura; come sottili equilibri sottesi ai materiali concorrenti all'unità di un paesaggio storico; come memoria e nostalgia filtrate attraverso misteriosi segnali o segni stratificati, vuoti margini, presenze affioranti dal corso del tempo e dalla storia [...]²³.

Natura e memoria si riconoscono nei disegni per l'area presso il bacino della Standiana a Ravenna, dove morfologie naturali e conformazioni del paesaggio della bonifica si fondono ad una somma di percorsi e mete – luoghi di sosta, attrezzature ludiche, culturali o sportive – cui conferisce ordine la regolare organizzazione di terre, acque e volumi verdi²⁴. A Viterbo invece, nell'area verde più prossima al centro storico – sita ai piedi del colle del Duomo, sul quale sorge il palazzo dei Papi, ma a forte rischio di marginalità e degrado – il disegno unitario del progetto individua un recinto e lo partisce e ordina attraverso una semplice griglia, che norma le relazioni tra frammenti esistenti da recuperare e nuovi edifici per attrezzature socio-culturali, riconfigurando il bordo urbano del centro storico in relazione al paesaggio agrario. Nel piano paesistico per la montagna marchigiana, infine, attraverso la rimodellazione della “ferita” inferta dalle cave di calcare e con la precisa ridefinizione del manto vegetazionale, realizza il tessuto nel quale insediare gli interventi costruiti, dedicati a rendere oggetto di studio e di interesse, da un lato l'architettura e l'arte, con un *open air musem* a essi dedicato,

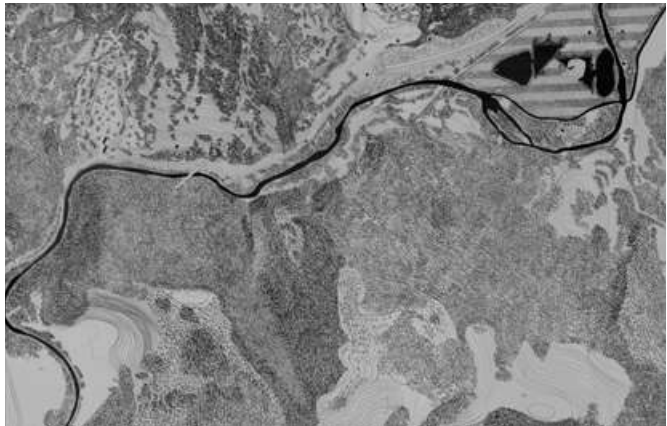
dall'altro la geologia, la vegetazione, l'osservazione della natura. Una sommatoria di occasioni – nessuna delle quali, purtroppo, colta dalle committenze interessate – che nell'opera di Dardi rappresentano un punto di ritorno alla comprensione e ridefinizione, attraverso il disegno e il progetto, delle qualità osservate, rilevate e misurate dei luoghi, che documenta con attenzione nelle loro caratteristiche morfologiche, d'uso e ambientali, cogliendo in seguito col progetto ciò che Samonà avrebbe definito *la disposizione a ricevere qualche cosa in un determinato ambiente*²⁵.

Per chiudere queste digressioni sui rapporti tra Dardi e la scuola veneziana in termini di rappresentazione e progetto a grande scala, mi piace ricordare ancora che questo atteggiamento può porsi in parallelo, sia pure a più di vent'anni di distanza, con l'insegnamento di un maestro a lungo poco riconosciuto come Edoardo Gellner. Che, in contesti dove *povertà, depressione economica e spinte speculative si sommano nel promuovere trasformazioni caratterizzate da "stridenti difformità"*²⁶ cerca invece, non solo a Corte di Cadore con il villaggio ENI, ma anche a Misurina e in altri contesti dolomiti, di trasformare attraverso un disegno attento al contesto "covi di vipere" come il versante del monte Antelao, intervenendo nei siti sui quali il progetto potrà produrre un concreto miglioramento ambientale attraverso una modalità tentativa, che osserva e descrive i luoghi nel dettaglio, valutando i rapporti tra nuovo intervento e preesistenza paesaggistica. Un atteggiamento che Dardi dimostra di condividere quando applica nei suoi progetti di paesaggio una *nuova attenzione al luogo, alla qualità specifica dello spazio urbano e del quadro paesistico, significato della scena urbana e delle diverse relazioni contestuali*²⁷.

Costantino Dardi, Aldo Aymonino, Franco Bagli, Claudio Baldissarri, Fabio Ceccarelli, Massimo Colocci, Giovanni Crocioni, Caterina Grio, Stefano Mastrangelo, Ippolito Pizzetti, Daria Ripa di Meana, Lorenzo Sarti, *Parco in zona Stadian*, Ravenna, 1983, planimetria.



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, planimetria.



Note

- 1 *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, p.106. Il Comitato di studio costituito nel 1950, oltre ad Astengo, è composto da alcuni dei massimi esponenti della disciplina, e componenti il Direttivo dell'INU, tra i quali F. Gorio, P. Marconi, S. Muratori, L. Piccinato, L. Quaroni, B. Zevi, oltre a esponenti del Ministero come V. Di Gioia e C. Valle.
- 2 *I Piani regionali. Criteri di indirizzo per lo studio dei piani territoriali in Italia*, II, a cura di G. Astengo, Roma, Ministero del LL.PP., 1953, *passim*.
- 3 IUAV, *Annuario anni accademici 1954-55*, cit. in P. Di Biagi, "La 'scuola di Venezia e i 'maestri della città', 1945-1970", in: *Officina Iuav. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia, 1925-1980*, a cura di G. Zucconi e M. Carraro, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 145-160.
- 4 P. Di Biagi, "La 'scuola di Venezia e i 'maestri della città', 1945-1970", cit., p.150.
- 5 Non a caso, anche l'attività di Luigi Piccinato tra gli anni cinquanta e sessanta viene descritta come «soprattutto di applicazione e divulgazione della disciplina e acquista forma pedagogico-educativa: per creare una più viva coscienza urbanistica non v'è altro da fare che fare dell'urbanistica. Trasferire cioè il pensiero teoretico in una sede di pragmatismo quotidiano.» C. Merlini, "Luigi Piccinato. Una professione per la città e la società", in: *Urbanisti italiani*, a cura di P. Di Biagi e P. Gabellini, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 37-38.
- 6 F. Infussi, "Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione", in: *Urbanisti italiani*, cit., p.224.
- 7 M. Perin, "Giancarlo De Carlo. Un progetto guida per realizzare l'utopia", in: *Urbanisti italiani*, cit., p.369.
- 8 P. Di Biagi, "La 'scuola di Venezia e i 'maestri della città', 1945-1970", cit., p. 154.
- 9 C. Dardi, "All'ombra della Main Ouverte", in: C. Aymonino et al., *Per un'idea di città*, Venezia, Cluva, 1985, p.9. Il successo della didattica di Samonà è confermato anche da altri studenti degli anni cinquanta, divenuti poi docenti allo IUAV: «l'entusiasmo per l'architettura – di oggi e di tutti i tempi – quell'entusiasmo che vive ancora dentro di me e di tanti miei colleghi, questo ce l'hanno insegnato, allo IUAV di Venezia negli anni cinquanta, due persone sole, tanto diverse tra loro ma in questo uguali: Giuseppe Samonà e Bruno Zevi.» F. Tentori, "La didattica: una sintesi problematica", in: *Lo IUAV di Giuseppe Samonà e l'insegnamento dell'architettura*, a cura di F. Mancuso, Roma, Fondazione Bruno Zevi, 2007, p. 121.
- 10 Ivi, p.10.
- 11 Questo riferiscono i suoi allievi di differenti generazioni, nelle testimonianze raccolte in D. Ciacci, B. Dolcetta, A. Marin, *Giovanni Astengo*.

Urbanista militante, Venezia, Marsilio, 2009.

12 C. Dardi, "All'ombra della Main Ouverte", in: C. Aymonino et al., *Per un'idea di città*, cit., p.10.

13 S. Basso, *Struttura e forma urbana nei progetti di Giancarlo De Carlo. Appunti da un percorso di ricerca*, in: "Territorio", in corso di pubblicazione.

14 C. Dardi, *I segni che si alzano dai fogli*, in: "Architetture in forma di parole", a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 135.

15 C. Dardi, "All'ombra della Main Ouverte", in: C. Aymonino et al., *Per un'idea di città*, cit., p.13.

16 C. Dardi, "Introduzione alla 1° edizione", in: C. Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Kappa edizioni, 1987, p.17.

17 Cfr. le schede di progetto relative, datate 1973-1974, presentate in C. Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, cit.

18 F. Infussi, "Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione", in: *Urbanisti italiani*, cit., p.229.

19 C. Dardi, "All'ombra della Main Ouverte", in C. Aymonino et al., *Per un'idea di città*, cit., p.13.

20 M. Pivetta, *Costantino Dardi. Paesaggi Platonici*, in: "Firenze Architettura", n.1, 2017, pp.88-97.

21 Francesco Moschini ad esempio, imputa ai suoi progetti un'incapacità di entrare in dialogo con i contesti: «I due sistemi, naturale e artificiale, non entrano in alcun rapporto tra loro, né armonia né conflitto, rimandano alla loro indicibile e irrinunciabile alterità.» F. Moschini, "L'eccesso della scrittura. Appunti per un libro 'a venire'", in: *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo et al., Milano, Electa, 1992, p.146.

22 D.Tchou, "Biografia dell'autore", in: *Fondo Francesco Moschini A.A.M.*, s.d., <www.ffmaam.it/collezione/costantino-dardi/biografia-dell-autore#biografia-dell-autore>; Sito consultato il 20/03/2020.

23 C. Dardi, *Verde pensiero in un'ombra verde*, in: "Domus", n. 628, maggio 1982, p.2.

24 Un disegno fortemente integrato nel paesaggio, tra la bonifica, la pineta e la costa in un luogo che, osservato oggi, denuncia lo stridente contrasto con l'oggetto totalmente avulso dal contesto che è stato poi realizzato: il parco tematico di Mirabilandia.

25 F. Infussi, "Giuseppe Samonà. Una cultura per conciliare tradizione e innovazione", in: *Urbanisti italiani*, cit., p.229.

26 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, p.164.

27 C. Dardi, "La sindrome dell'Oregon Trail", in: *Architetture in forma di parole*, cit., pp.152.

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 Clérisseau 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.

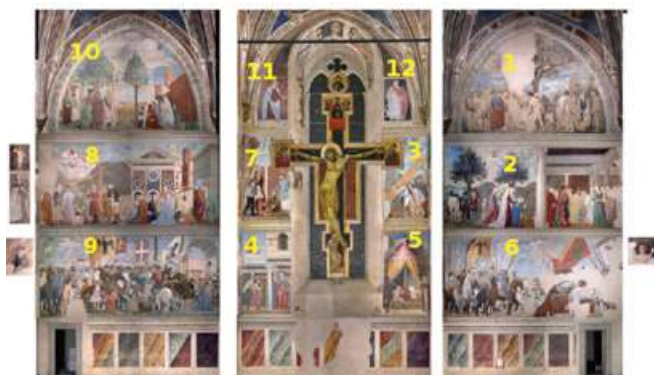
Dardi ci guida, con questo saggio, all'interno dei meccanismi compositivi del ciclo di Piero della Francesca, mostrandoci come la nozione di paesaggio nasca qui, come “necessario fenomeno linguistico”. Nella composizione delle singole lunette svolge infatti una funzione “sintattica”, necessaria allo 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

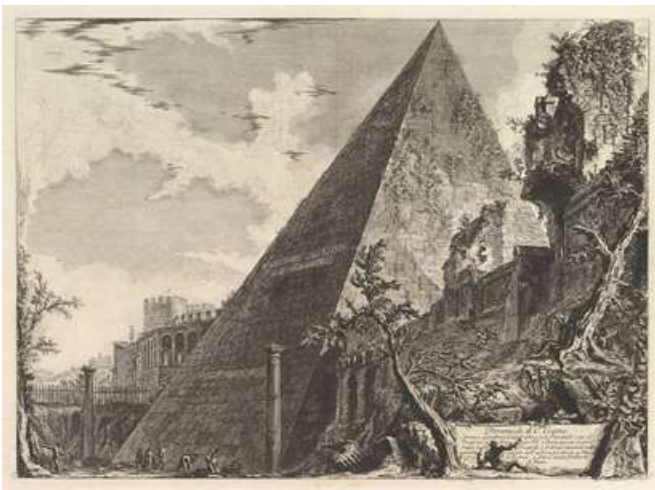


Piero della Francesca, *Ritratti dei duchi di Urbino Federico di Montefeltro e Battista Sforza*, 1465-1472.





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.

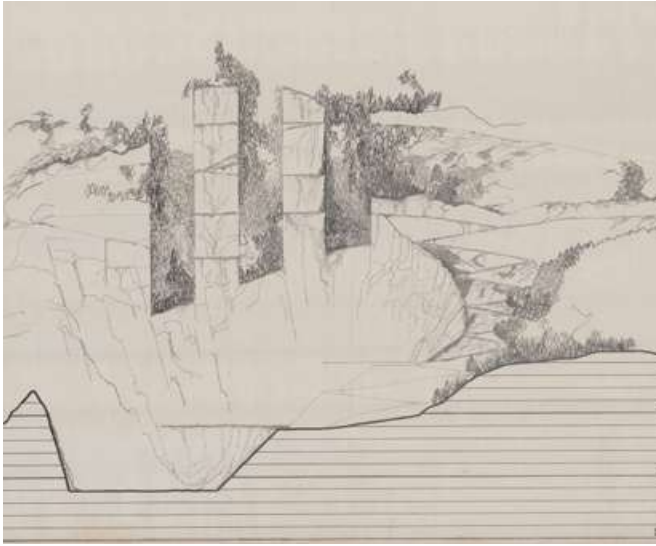
Lo stesso Dardi scrive che la sua ricerca sulle “relazioni contestuali” è «una scelta nella quale confluiscono molte suggestioni, tra cui il ricordo delle pagine di Emilio Sereni sul paesaggio agrario come sintesi di colture e l’uso ideologico-concettuale di *pattern* figurativi elementari praticato 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.

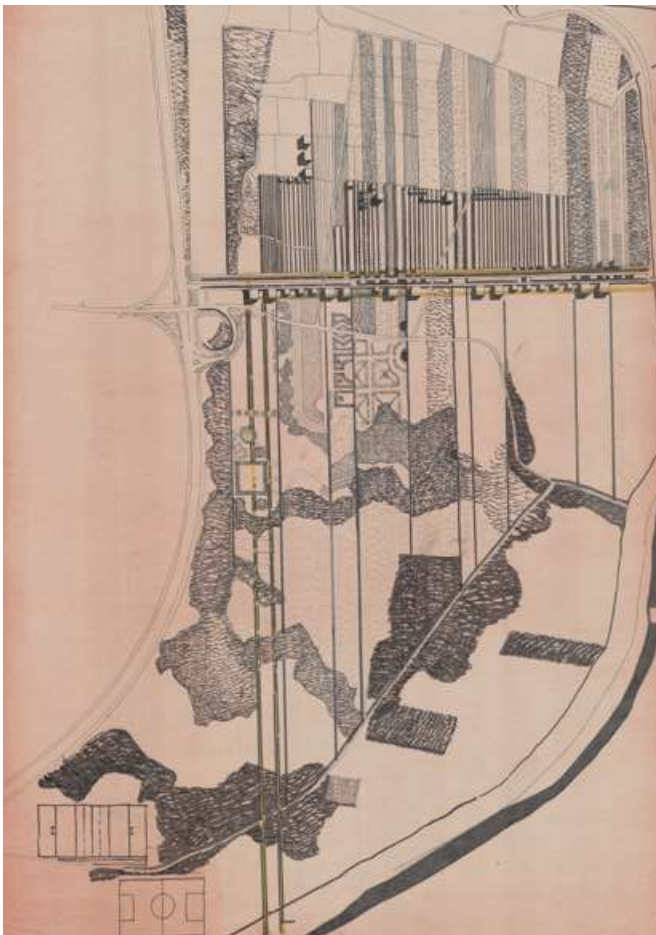
Dardi ci ricorda che «nella configurazione il contenuto linguistico è presente come domanda di programma, come tecnica strutturata, come dimensione figurativa e come scelta stilistica»²⁸, ecco perché nella costruzione delle tassellazioni, attraverso gli schemi configurazionali, è sempre presente la misura 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.



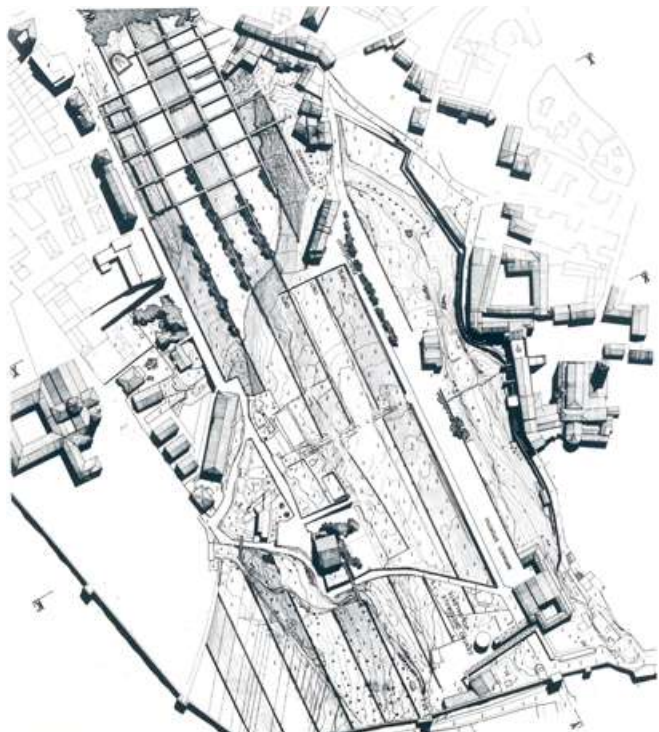
Costantino Dardi, Ezio Catalano, Massimo Colocci, Vittore Mortelli, Giorgio Piccinato, Francesco Pierobon, Giovanni Pasani, Francesco Tentori, Ariella Zattera, *Parco-mostra, Pistoia, 1979*, planimetria di studio del "telaio ordinatore".

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

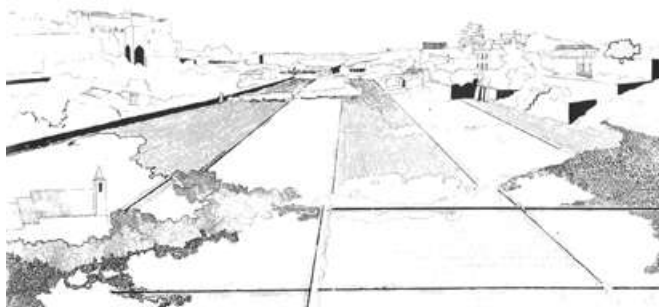


Costantino Dardi, Ezio Catalano,
Massimo Colloci, Vittore
Mortelli, Giorgio Piccinato,
Francesco Pierobon, Giovanni
Pasani, Francesco Tentori, Ariella
Zattera, *Parco-mostra*, Pistoia,
1979, dettaglio planimetrico
con destinazioni d'uso e delle
essenze vegetali.



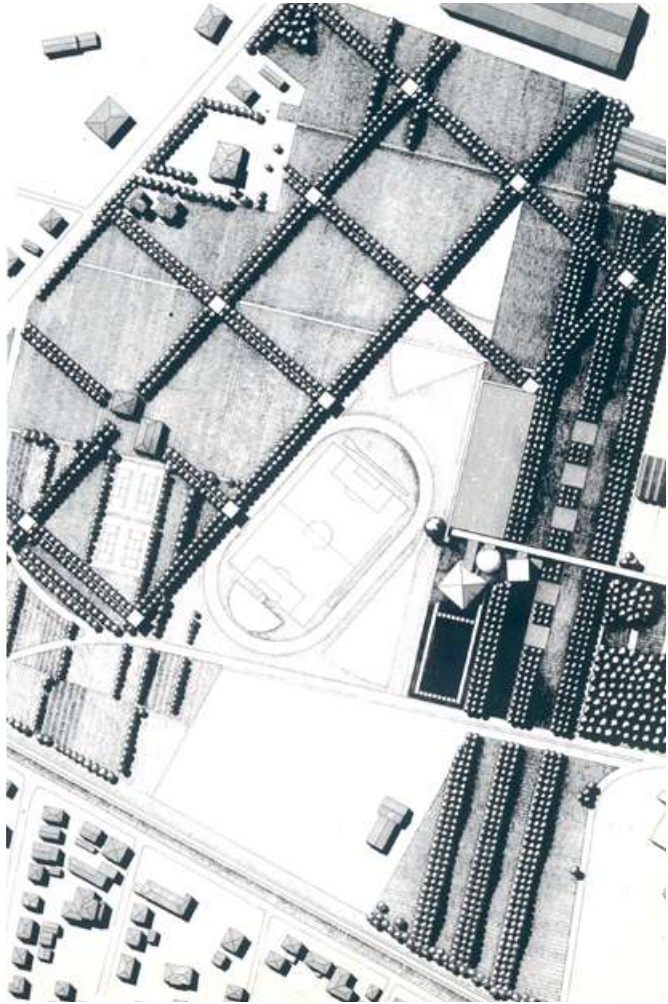


Costantino Dardi, Massimo Colloci, Giuliano Fausti, Giovanni Posani, Ariella Zattera, *Valle di Faul*, Viterbo, 1980, planivolumetrico.



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.

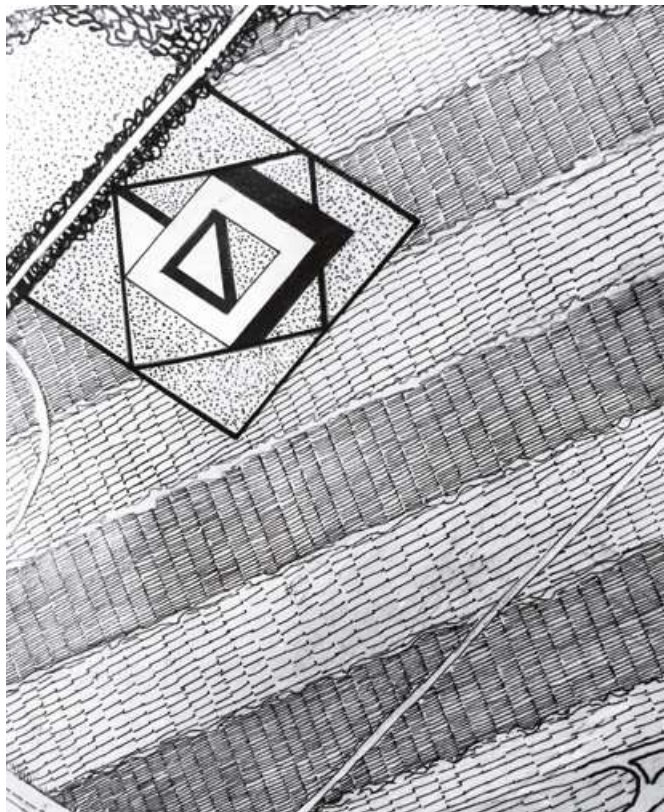


Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, p.54, schema de *La silva* e *i pascua pubblica* in una mappa dei gromatici.

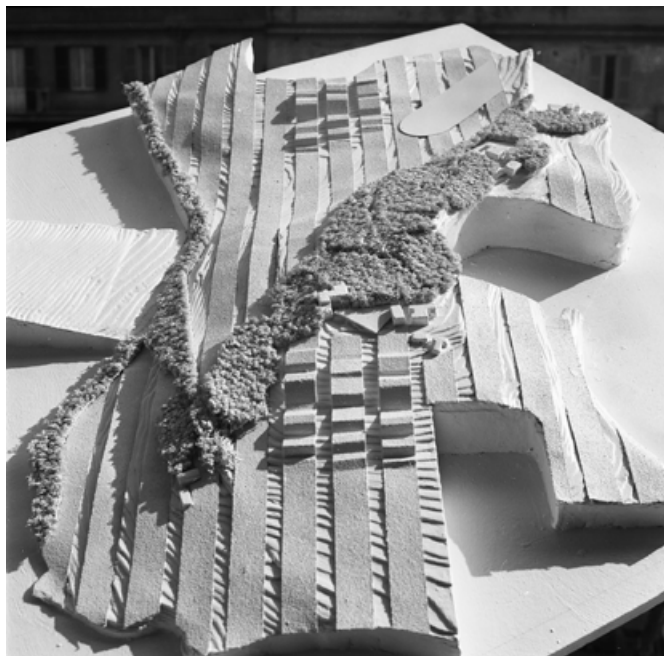


Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, p.54, schema de *Le terre del compascuo aperte all'uso dei proprietari vincitori* in una mappa dei gromatici.



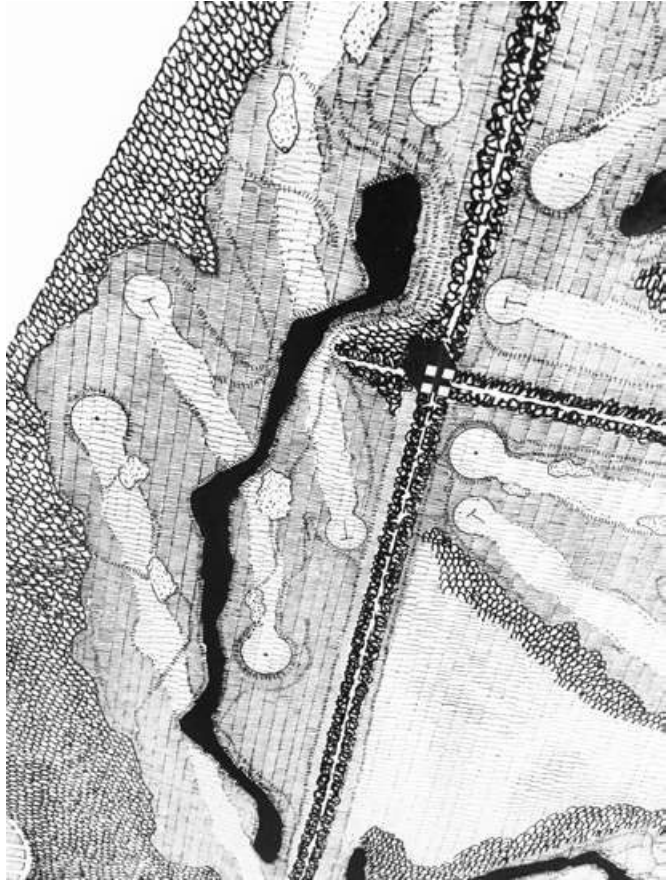


Costantino Dardi, Aldo Aymonino, Franco Bagli, Claudio Baldisserrri, Fabio Ceccarelli, Massimo Collocchi, Giovanni Crociani, Caterina Griò, Stefano Mastrangelo, Ippolito Pizzetti, Daria Ripa di Meana, Lorenzo Sarti, *Attrezzature a Standian e parco Sud di Ravenna*, Ravenna, 1983, dettaglio planimetrico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

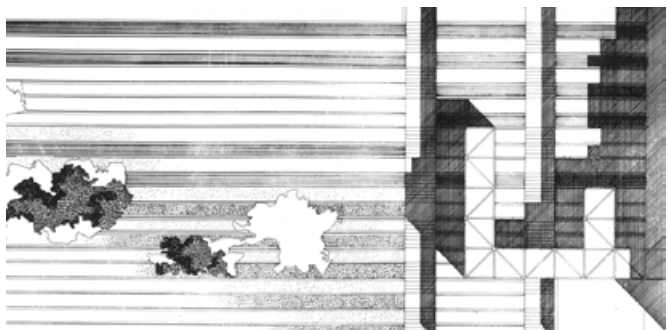


Costantino Dardi, Ariella Zattera, *Organismo comunitario educativo ONAOSI*, Perugia, 1976, fotografia del plastico con in evidenza le macchie boscate e il trattamento "a praterie".

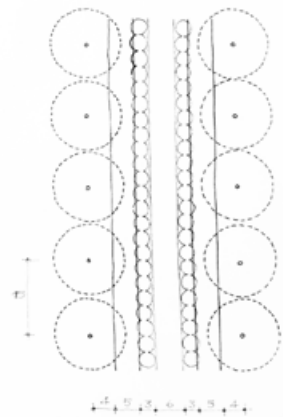
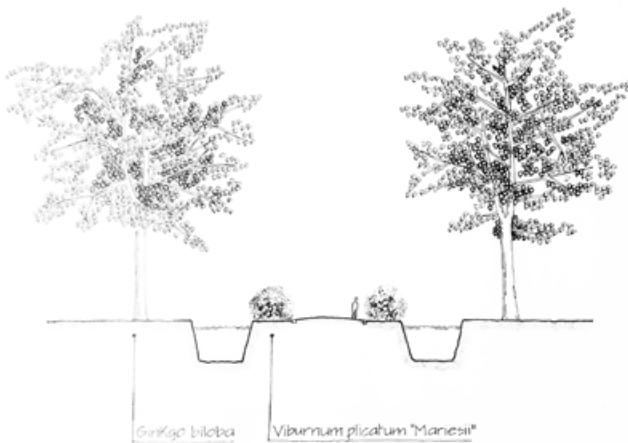
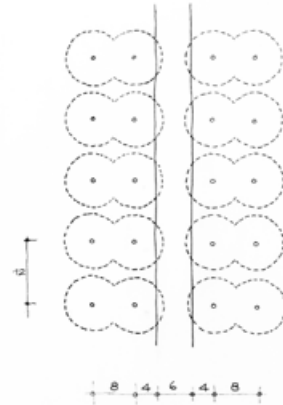
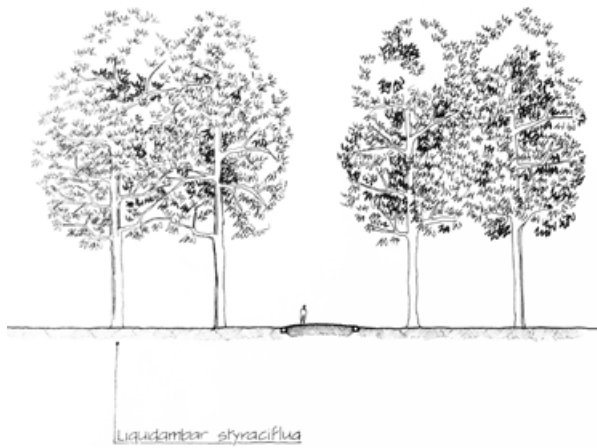
Costantino Dardi, Aldo Aymonino, Franco Bagli, Claudio Baldisserri, Fabio Ceccarelli, Massimo Colloci, Giovanni Crociani, Caterina Grio, Stefano Mastrangelo, Ippolito Pizzetti, Daria Ripa di Meana, Lorenzo Sarti, *Attrezzature a Standiana e parco Sud di Ravenna*, Ravenna, 1983, dettaglio planimetrico.

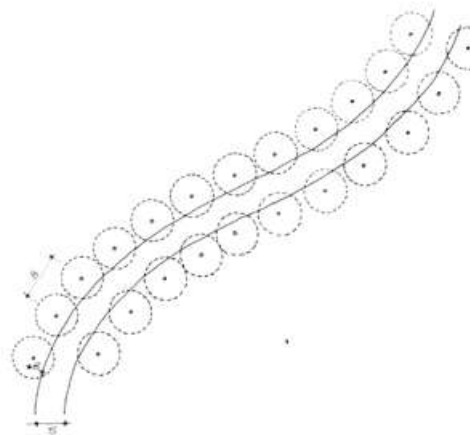
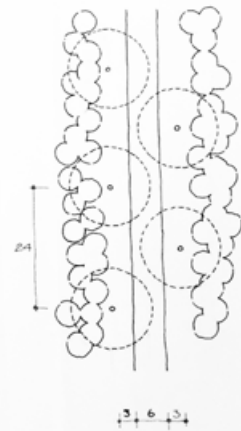
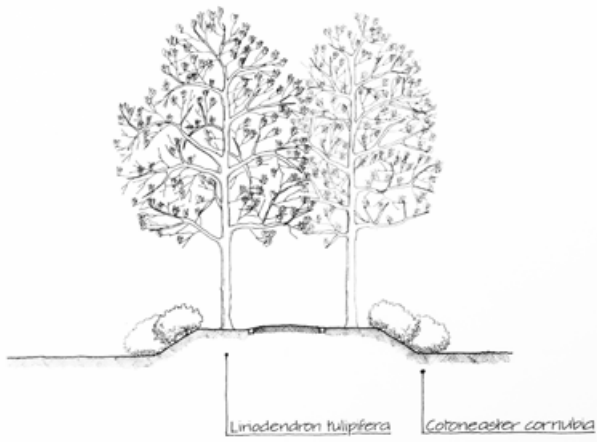


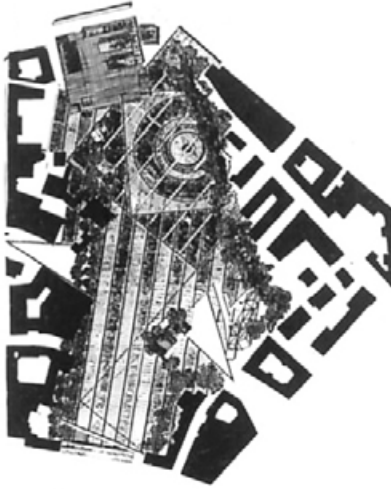
Costantino Dardi, *Ampliamento della Facoltà di Architettura Valle Giulia*, Roma, 1979, dettaglio planimetrico.



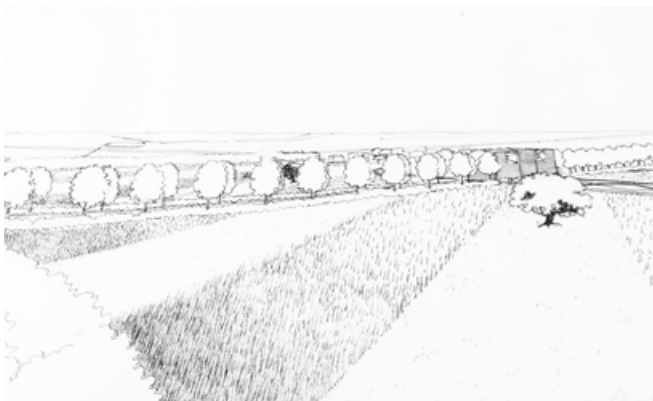
Costantino Dardi, Aldo Aymonino, Franco Bagli, Claudio Baldisserrri, Fabio Ceccarelli, Massimo Collocchi, Giovanni Crociani, Caterina Grio, Stefano Mastrangelo, Ippolito Pizzetti, Daria Ripa di Meana, Lorenzo Sarti, *Attrezzature a Standiana e parco Sud di Ravenna*, Ravenna, 1983, sezioni tipologiche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





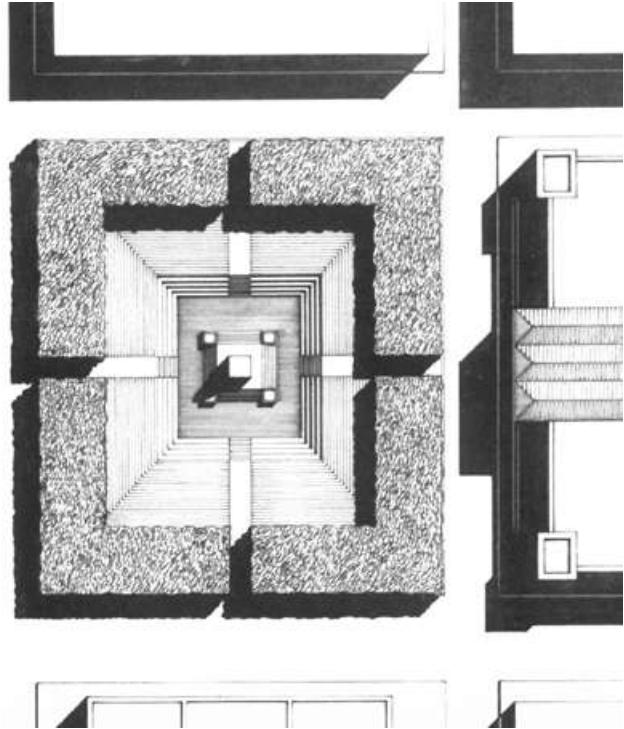


Costantino Dardi, Franco Bagli,
Carlo Maria Sadich, Mario Seccia,
*Parco urbano ex Porto Navile e
Manifattura Tabacchi, Bologna,*
1984, planimetria.

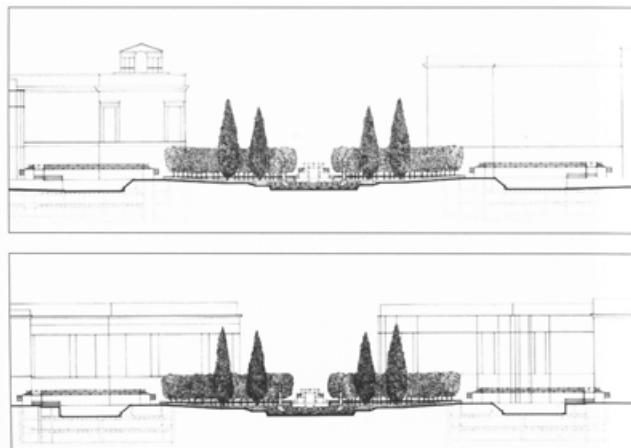


Costantino Dardi, Aldo
Aymonino, Franco Bagli, Claudio
Baldisserrri, Fabio Ceccarelli,
Massimo Collocchi, Giovanni
Crociani, Caterina Grio, Stefano
Mastrangelo, Ippolito Pizzetti,
Daria Ripa di Meana, Lorenzo
Sarti, *Attrezzature a Standiana e
parco Sud di Ravenna, Ravenna,*
1983, vista prospettica.

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";

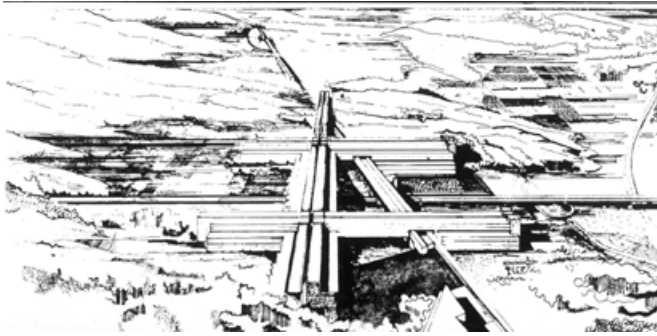
per il ruolo "dell'apparenza delle superfici" (il suolo, la terra, la morfologia) e la forma dei margini del paesaggio (aperti, chiusi, indefiniti, finiti, naturali, artificiali, ecc.);

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).

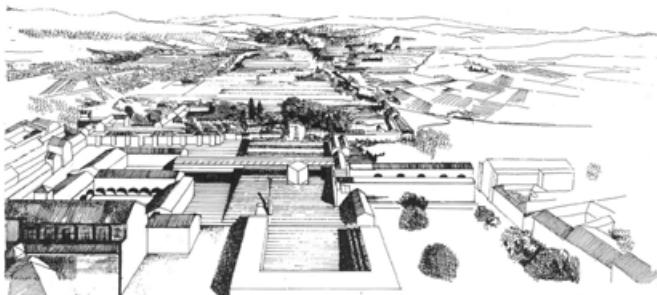
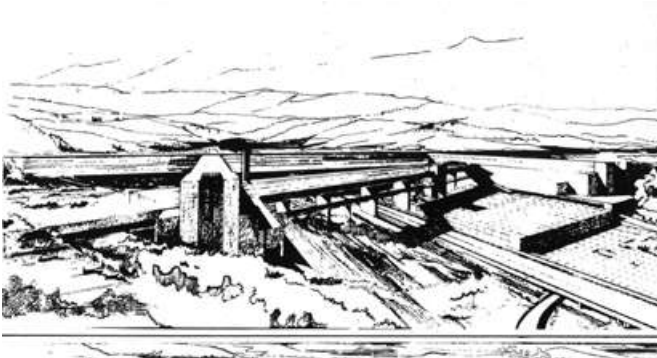
Ora sulla base di questa sintesi parziale, paesaggio/linguaggio, potremmo tentare un'ulteriore analisi, probabilmente un po' forzata, ma esplicativa della relazione tra strumenti di rappresentazione e approccio al paesaggio nel linguaggio di Dardi, utilizzando come chiave di lettura la teoria dei "tre 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.

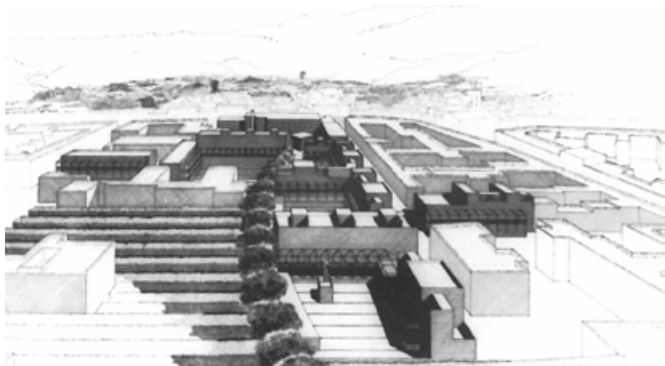
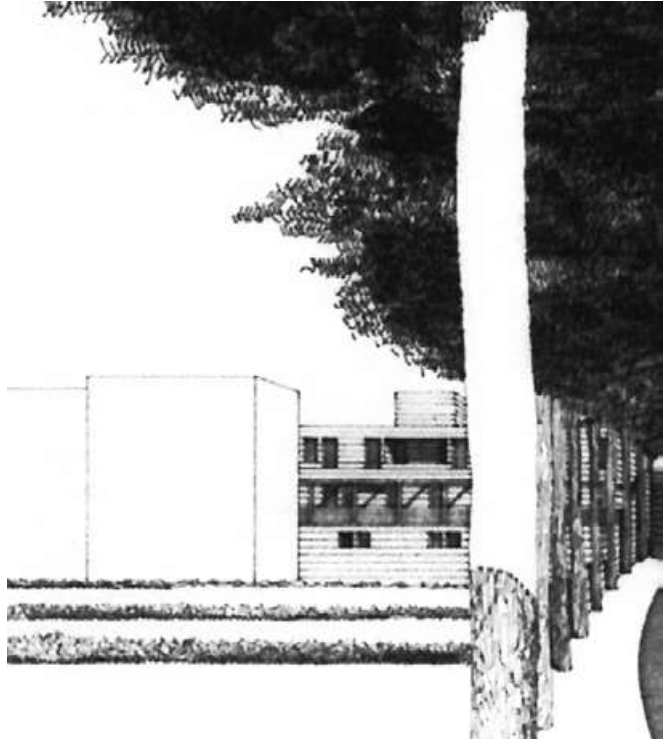


Costantino Dardi, Carlo Aymonino, Giorgio Ciucci, Bruno Conti, Vittorio De Feo, Carlo Di Pascasio, Giancarlo Leoncilli Massi, Mario Manieri Elia, Alessandro Latini, Giovanni Morabito, Raffaele Panella, Luisa Tugnoli, *Università degli Studi della Calabria*, 1973, viste prospettiche.

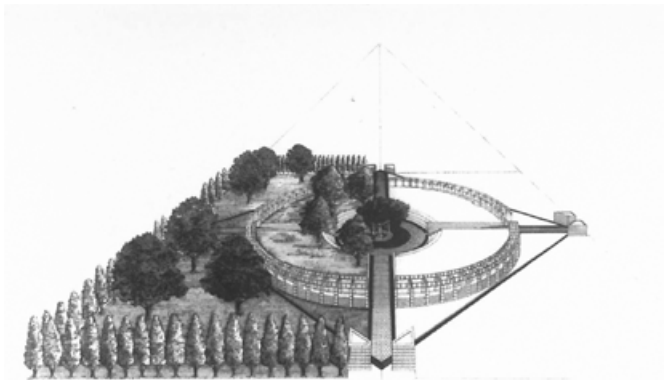


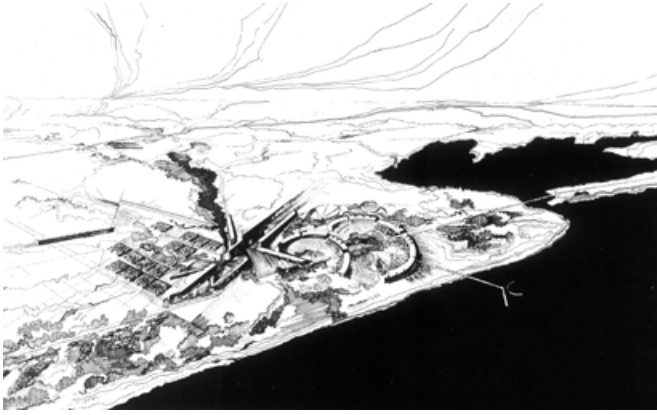
Costantino Dardi, Massimo Collocci, Furio Colombo, Giancarlo Leoncilli Massi, Ariella Zattera, Paolo Bazzocchi, Anna Cappelletti, Massimo Bassoli, Emilio Corvi, *Teatro di Forlì*, 1975, vista prospettica.

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 fondiari, 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;

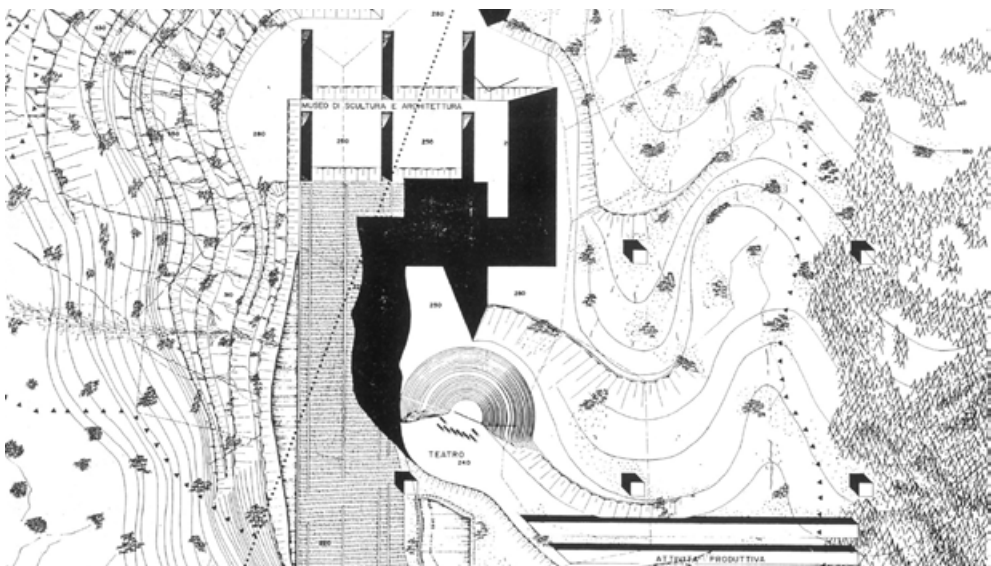
il paesaggio diviene addirittura uno degli indicatori per l’organizzazione e classificazione di tutto il proprio lavoro (emerge questo dato nelle introduzioni alle sezioni sulle “Configurazioni primarie”, sulle “Configurazioni centrali”, “Configurazioni lineari”,

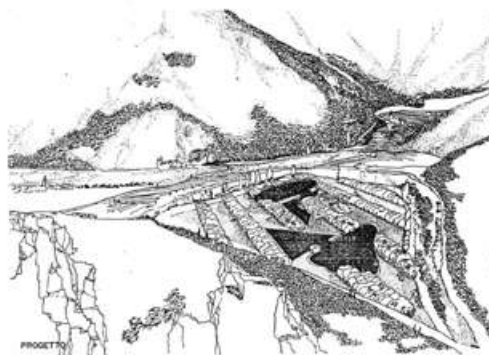
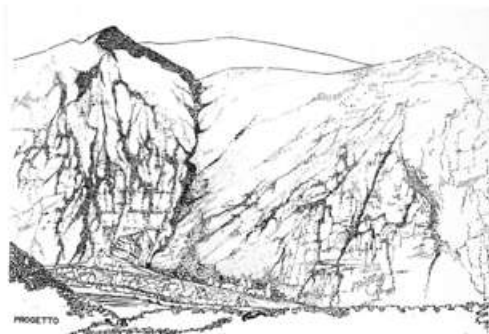
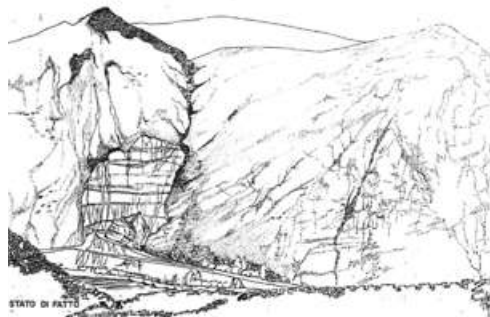
“Configurazioni complesse” e sulle “Relazioni contestuali”). Ma alla fine qual è l’obiettivo di questa organizzazione e classificazione, se non il tentativo di costruire una “grande narrazione” sul/del progetto, e quindi forse anche sul linguaggio stesso?... Linguaggio come strumento per riflettere sul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

Senza nostalgia

Thomas Bisiani

“La visione del paesaggio che ne deriva dunque viene posta su un piano di coerenza con la rappresentazione del progetto con cui di conseguenza si stabilisce necessariamente un dialogo e da cui nasce il *progetto critico* di Dardi, che è al tempo stesso inevitabilmente la lettura del luogo e la sua trasformazione e nel quale si risolve il rapporto tra *assetto morfologico preesistente* e *intervento architettonico modificatore*.”

Premessa

Esistono architetture che non invecchiano? Perché a distanza di anni il lavoro di Costantino Dardi, seppure in gran parte rimasto alla dimensione del disegno e solo parzialmente realizzato appare ancora così visivamente seducente, ricco di significati e di energia creativa? Si tratta di una fascinazione verso un pensiero dell'architettura prossimo ma ormai trascorso, di un semplice linguaggio visivo a distanza di anni ancora originale e fresco, o sono riconoscibili nel lavoro di Dardi dei valori che travalicano la sua stagione per avere ancora oggi un valore di attualità e utilizzo operativo diretto? Per rispondere a queste domande è necessario prima di tutto sorvolare gli ambiti dell'iconologia e della semantica¹ per definire quali sono gli elementi da prendere in esame per valutare il significato e il valore dell'opera architettonica, per poi passare a esaminare nel dettaglio l'idea di architettura così come Dardi la intende e la comunica attraverso la sua articolazione teorica e analitica.

Tre livelli di significato

Nel 1939 Erwin Panofsky nell'introduzione² al suo fondamentale *Studies in Iconology* definisce i tre livelli di significato attraverso cui va compresa l'opera d'arte, distinguendo tra soggetto, significato e forma. Se il soggetto fa riferimento alla percezione diretta e ai contenuti espliciti dell'opera secondo una esperienza pratica legata al luogo e al tempo specifico a cui si riferisce l'opera stessa, il significato richiama a interpretazioni condivise sulla base di premesse culturali più o meno omogenee e diffuse che il soggetto rappresentato veicola al di là del suo significato diretto, e in alcuni casi anche al di là della volontà dell'autore stesso.

Nella *Struttura assente*³, Umberto Eco ha articolato questo pensiero nell'ambito della semiotica, stabilendo come la manifestazione di una funzione e il conseguente riconoscimento di tale caratteristica sia un primo livello di comunicazione (denotazione), e che ulteriori

livelli di significato più profondi, espressione del periodo storico e delle conoscenze di chi osserva, innescano altri meccanismi di comunicazione (connotazioni).

Questi livelli di significato dipendono fortemente dal carattere polisemico dell'immagine che deriva dall'interpretazione da parte dell'osservatore, questo genera una molteplicità di significati che da una parte si stratificano e arricchiscono il contenuto dell'opera ma che dall'altro, secondo Massimo Vignelli⁴, veicolano potenziali ambiguità e contraddizioni che, se non controllate, possono nuocere alla qualità finale dell'opera.

Ritornando agli studi iconologici di Panofsky, il terzo livello, quello della forma, è invece al contrario dei primi due un livello di significato indipendente e autonomo, libero dai criteri decodificatori del luogo, del tempo e dei riferimenti culturali, che si rivolge alle tendenze più essenziali e profonde dello spirito umano, una dimensione astratta, intuitiva e non analitica che sfiora l'assoluto. Per Franco Purini⁵, è su questo piano che devono venire investiti i principali sforzi progettuali, in quanto i contenuti legati al valore formale dell'opera sono gli unici su cui l'architetto ha un controllo assoluto in termini compositivi e risultano destinati a perpetuarsi nel tempo al contrario degli aspetti stilistici o metaforici, in quanto la pura forma, intesa come un valore univoco, prescinde dalle condizioni di interpretazione dell'opera architettonica dell'osservatore veicolando il proprio valore al di là dello spazio e del tempo.

Si può quindi comprendere come il lavoro di Costantino Dardi appaia attuale a distanza di decenni; *l'autonomia dell'architettura*⁶ viene, attraverso *l'evidenza logica della geometria primaria*⁷, raccolta in un *repertorio di forme fondamentali e assolute*⁸ e accentuata fino alle estreme conseguenze. La dimensione senza tempo delle sue architetture è dovuta alla riduzione ai minimi termini di quelle componenti iconografiche che invecchiano e deperiscono con il passare del tempo, cioè tipi e stili.

Una teoria disegnata

Nel 1987 Costantino Dardi pubblica *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*. Nell'introduzione alla prima edizione del 1977 è contenuta la chiave di lettura del ricco corpus di progetti che la seconda edizione aggiorna, amplia, arricchisce. Secondo Dardi, nel caso specifico del proprio lavoro, le tipiche logiche disciplinari appaiono rovesciate e l'area della teoria e del pensiero architettonico risulta meglio espressa dal disegno piuttosto che dai testi scritti. Ne deriva una tassonomia che organizza i materiali disegnati in tre categorie principali a partire dal titolo stesso del libro che diventa il paradigma operativo attraverso cui dissezionare il corpus dei progetti di Dardi per comprenderli.

Semplice lineare complesso rivela innanzitutto la struttura logica dei contenuti che saranno articolati in modo cartesiano in queste tre categorie, è inoltre la chiave logica attraverso cui decodificare le operazioni di composizione su cui si fondano i progetti pubblicati ed infine corrisponde come conseguenza a un preciso set di strumenti di rappresentazione riutilizzabili in funzione delle categorie di appartenenza del progetto stesso.

La categoria del semplice viene declinata in due classi, quella formale, lecorbuseriana del sapiente gioco dei volumi sotto la luce, che rivendica il primato delle forme analitiche semplici e dell'ascalarità, mediate da composizione e percezione; la seconda classe è quella concettuale che rivendica il primato della regola geometrica, un DNA della forma che contiene nella sua dimensione strutturalista tutti gli elementi necessari, una volta che la regola risulta attivata, per sviluppare e compiere l'oggetto architettonico in termini quasi inevitabili.

La categoria del lineare articola gli elementi del semplice quali elementi iniziali e finali o di cerniera di un successivo atto compositivo lungo un asse longitudinale principale aggiungendo quindi un secondo grado di sviluppo al sistema architettonico iniziale,

indispensabile in questi termini è l'utilizzo della sezione prospettica, al tempo stesso elemento di controllo e generatrice dei corpi lineari in contrapposizione con la composizione delle testate e delle cerniere. La categoria del complesso viene infine declinata, in base alle esigenze, secondo una complessità di programma o una complessità di contesto: nel primo caso sarà la sezione verticale lo strumento operativo necessario ad articolare e a esprimere formalmente il programma funzionale del progetto, mentre nel secondo caso saranno, a seconda della scala, pianta o planimetria a rendere espliciti *complessità e contraddizioni* di un contesto, frutto del rapporto tra assetto morfologico esistente (attraverso una lettura critica del paesaggio, dove non si riconosce una banale dimensione *as is* storicizzata e sedimentata) e intervento architettonico modificatore (in cui viene dato per scontato che il progetto altera in ogni caso una condizione precedente e non può essere un'apposizione neutra, ma una figura che aggiunge valore e ricchezza).

Ecco quindi che si crea un legame simbiotico tra rappresentazione e composizione in quanto a seconda della tassonomia dardiana che declina i casi nelle tre categorie vengono di volta in volta definiti gli strumenti della rappresentazione più appropriati per il raggiungimento dell'organizzazione compositiva necessaria.

Ma non solo, il paradigma di *Semplice lineare complesso* può essere inteso sia quale sequenza progressiva, ma anche come uno stato in cui le tre condizioni coesistono contemporaneamente in funzione della scala, quasi frattale, attraverso cui viene letto il progetto.

Un'idea di paesaggio

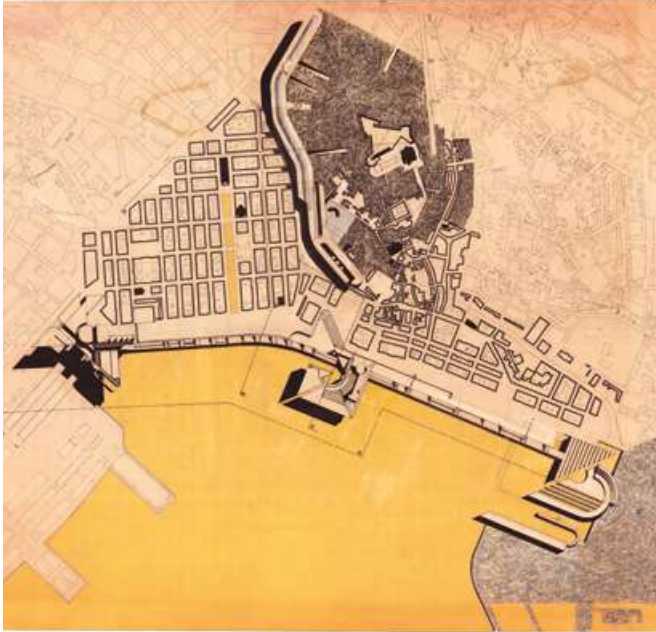
Proprio alla scala più ampia l'astrazione e la progressiva riduzione del segno cui Dardi sottopone i suoi progetti, viene applicata anche al contesto e al paesaggio, attraverso una lettura critica degli elementi esistenti che vengono sottoposti a un giudizio di merito, e poi di conseguenza mantenuti o trascurati.

Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito, *Piano particolareggiato del centro storico di Trieste*, 1969, tavola di analisi.



Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito, *Piano particolareggiato del centro storico di Trieste*, 1969, planimetria.





Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito, *Piano particolareggiato del centro storico di Trieste, 1969, planimetria.*



Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito, *Piano particolareggiato del centro storico di Trieste, 1969, planimetria.*

La visione del paesaggio che ne deriva dunque viene posta su un piano di coerenza con la rappresentazione del progetto con cui di conseguenza si stabilisce necessariamente un dialogo e da cui nasce il *progetto critico* di Dardi, che è al tempo stesso inevitabilmente la lettura del luogo e la sua trasformazione e nel quale si risolve il rapporto tra *assetto morfologico preesistente* e *intervento architettonico modificatore*⁹.

Strategico da questo punto di vista lo strumento concettuale della composizione per bande secondo una scansione a-b-a-b. Un *pattern* visivo contemporaneamente mutuato dall'arte contemporanea e dai segni dell'antropizzazione visti dal cielo, che diventa tracciato operativo di organizzazione e di pianificazione strutturale del territorio prossimo alla *land art*.

È una dimensione che può apparire anche problematica perché la riduzione del segno da una parte veicola o può veicolare l'inquietudine di una lettura del luogo o di *soluzioni progettuali sommarie e non del tutto verificate*¹⁰; dall'altra l'evidenza della geometria libera l'immaginario dell'osservatore che può riempire dunque queste forme di altri significati, introducendo quindi programmaticamente un valore di imprevedibilità nel risultato progettuale che ne risulterà di conseguenza arricchito.

Bluverdeblu, Giovanna e il Tridente

Nell'accettare la profonda contraddizione che si genera tra le tracce del progetto e i segni del territorio e della storia, e dalla tensione che ne nasce, si scatena una particolare energia tipica dei progetti di Dardi, volta a dare risposte formali alle questioni urbane che negli stessi anni altri non hanno voluto dare¹¹.

La dimensione urbana e la sua gestione con gli strumenti del progetto è un tema chiave, infatti

[...] Dardi è profondamente partecipe del dibattito architettonico degli anni sessanta intorno alla natura delle città, rivelando

un'attenzione alimentata dalle difficoltà di governarne la crescita con strumenti rivelatisi, fin dall'immediato secondo dopoguerra, del tutto inefficaci quando addirittura inapplicabili [...]»¹².

Geometria verso casualità, oppure astrazione verso naturalità e storia, è appunto il caso di *Bluverdeblu*, il progetto segnalato¹³ al Concorso nazionale di idee per il piano particolareggiato del centro storico di Trieste del 1969, in cui Dardi interviene consapevolmente in corrispondenza dei punti di maggiore ambiguità del tessuto urbano della città giuliana (indicati già da Camillo Sitte nel 1889 in *Der Städtebau*) definendo un sistema di relazioni complesse dove per opposizione le maglie regolari dei borghi austriaci dialogano con l'irregolare geometria naturale del colle di San Giusto. Vuoti urbani e fatti naturali alla grande dimensione concorrono a definire la forma della città operando sullo stesso piano delle configurazioni lineari di perimetro e della punteggiatura degli elementi semplici intesi di volta in volta quali cerniere o testate.

Un approccio selettivo, applicato – però con volontà politica, al contrario di Dardi – anche da *Giovanna*, il progetto vincitore¹⁴ di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro che elide dall'immagine urbana, con un giudizio impietoso, la città borghese dello zoning, sostituendola con nuove architetture alla scala del paesaggio e conservando invece il tessuto della città storica.

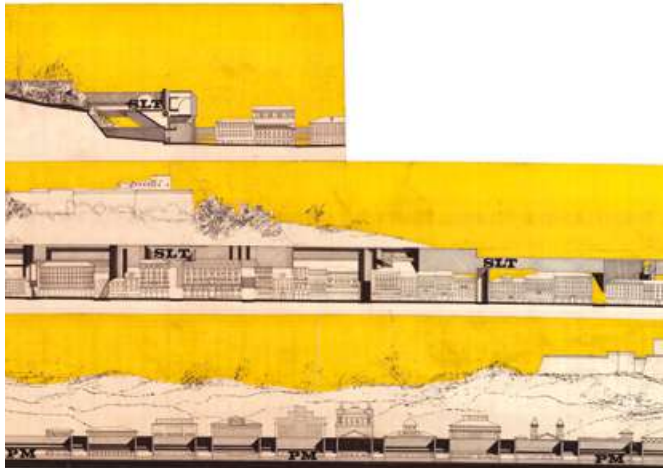
Applicherà lo stesso approccio, anche se declinato in termini strettamente tecnici, in un ideale dialogo con Semerani, anche Leonardo Benevolo quando negli anni duemila durante gli studi preliminari per il nuovo Piano Particolareggiato del Centro Storico di Trieste proporrà la conservazione all'interno del perimetro di piano dei soli edifici anteriori al 1918, anno del passaggio di Trieste al Regno d'Italia.

Un rifiuto del reale e un'indulgenza verso un'impossibile operazione di *time out* della storia che *Giovanna*, inserendo nel tessuto urbano la memoria del palazzo di Diocleziano di Spalato proiettato quale elemento immaginario della futura Trieste, anticipa di quasi 10 anni i

Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito,
Piano particolareggiato del centro storico di Trieste, 1969, planimetria.



Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito,
Piano particolareggiato del centro storico di Trieste, 1969, sezioni.



Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito,
Piano particolareggiato del centro storico di Trieste, 1969, vista.



temi postmoderni del 1978 di *Roma interrotta*, a cui Dardi partecipa con la sua proposta per il Tridente di piazza del Popolo¹⁵.

Giovanna da questo punto di vista ha il merito, applicando una figurazione prossima alla *Scenographia Campi Martii* del 1762 di Giovanni Battista Piranesi, di superare i residui dell'ideologia pianificatoria modernista, affrontando con sguardo nuovo le utopie e le trasgressioni delle avanguardie radicali della fine degli anni sessanta. Si tratta di un'operazione solo apparentemente distante dall'approccio con cui Dardi affronta il tema del Tridente, basato sul riconoscimento e recupero di reticoli, tracciati e maglie della città storica con cui interagisce poi attraverso il proprio strumento concettuale delle bande regolatrici che esaltano per contrasto e per differenza elementi naturali e manufatti storici stratificatisi nel tempo, caratteri e valori dei luoghi.

Per sua stessa ammissione¹⁶ il Campo Marzio di Piranesi del 1762 è considerato elemento complementare alla pianta del Nolli di Roma del 1748, su cui l'esercizio progettuale di *Roma interrotta* è basato, nella misura in cui la giustapposizione dei tipi e delle forme architettoniche dell'uno dimostrano l'unità organica della struttura urbana che l'altra invece descrive e rappresenta analiticamente attraverso il disegno del tessuto urbano.

Il Campo Marzio è inoltre riferimento esplicito¹⁷, assieme all'arte concettuale, alla forma del paesaggio, all'architettura ottocentesca in ferro e ai templi maya del progetto del Tridente. Una eterogeneità di elementi che tuttavia non trovano il diretto ed ingenuo riscontro formale tipico dello stile postmoderno che sta affermandosi in quegli anni.

Anzi, Dardi ha il merito di continuare a confrontarsi con l'eredità di un Movimento Moderno rispetto cui si pone in un rapporto non subalterno, ma dialettico; in un'ideale continuità quindi con la storia recente e senza abdicare alla dimensione postmoderna che invece contrappone una forte censura agli altrettanto rigidi

tabù razionalisti novecenteschi, come dimostrerà anche nel suo intervento per la Strada Novissima, durante la Biennale di Venezia del 1980 curata da Paolo Portoghesi.

Roma interrotta esplicita una complessità e una profondità di rimandi che, senza volersi soffermare sulla precedente ricerca di Dardi sul tema dei tracciati, cronologicamente è quantomeno parallela al progetto del 1978 per l'area di San Giobbe a Cannaregio di Peter Eisenman che Antonino Saggio¹⁸ considera invece genuino capostipite di un approccio al progetto urbano che supera i canoni postmoderni per affrontare una nuova dimensione concettuale del progetto. È tuttavia evidente, se non addirittura dichiarata, tanto nel progetto per il Tridente di Dardi come per San Giobbe di Eisenman, la spinta del luogo e del contesto quale motore dello sviluppo concettuale del progetto che non ricerca facili mimesi, così come è chiaro per entrambi i progetti che la stratificazione di reticoli, tracciati e maglie intesi come sottosistemi autonomi concorrono a costituire la struttura unitaria del progetto.

La prossimità di Eisenman in alcune invenzioni formali appare anche confrontando il *Contextual Object*, celebre triplo *scaling* della *House Xia* che punteggia San Giobbe e che contiene i geni delle *future folies* che Bernard Tschumi collocherà al Parc de la Villette nel 1983, con il progetto di concorso del Museo della Resistenza a Trieste del 1966 dove l'edificio esistente viene dissezionato come in un'opera di Gordon Matta-Clark e dalle cui profondità viene fatta affiorare una composizione di prismi a sezione quadrata.

Un gioco serissimo

Da non trascurare nel lavoro di Dardi una dimensione ricorrente, quella del gioco. A partire dal 1971 quando pubblica *Il gioco sapiente. Tendenze della nuova architettura* con un esplicito rimando alla celebre definizione di Le Corbusier secondo cui *l'Architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce*¹⁹.

Oltre ad un riferimento diretto al materiale geometrico con cui Dardi organizza una classe degli elementi semplici del suo lavoro, il gioco è una figura logica che viene utilizzata in *Semplice lineare complesso* per definire il processo compositivo inteso come una sequenza che si attiva a seconda dei casi per volontà dell'autore oppure a partire da condizioni esogene derivate dal contesto²⁰. Così come specificato in *Roma interrotta*²¹, la dimensione del gioco prevede un approccio metodologico ferreo, mediante la preliminare dichiarazione delle regole e le eventuali deroghe ammesse, attraverso cui sarà possibile anche solo per frammenti, ovvero elementi che contengono al proprio interno i principi per dedurne un'ideale configurazione unitaria, definire un'idea generale di architettura e di città. Appartengono anche alla categoria del gioco gli esercizi *ginnastici dell'Immaginazione alle parallele della Memoria* come li definì Argan²², una condizione in cui l'architetto utilizza il progetto non con l'obiettivo di realizzare un'opera ma con quello di esercitare e potenziare la propria capacità figurativa e mettere alla prova i propri strumenti operativi e teorici.

Un approccio strutturalista da una parte, che tuttavia impone per contro un fondamentale grado di discrezionalità inteso quale strumento di controllo, un'assunzione di responsabilità diretta dell'autore, indispensabile per stabilire dove e quando interrompere i meccanismi di sviluppo della forma, nella misura in cui essi nascono da processi basati su regole generative.

Non seguire mode, movimenti o stili per Dardi è la conquista di una libertà che reclama una severa autodisciplina e senso di responsabilità nei confronti della forma di cui diventa giudice monocratico.

Dardi come Boullée sì/no

Astrazione, soluzioni sommarie, carica formale visionaria e contraddizioni esplicite, ma anche l'inclinazione all'uso dei solidi e alla geometria possono fare apparire il lavoro di Dardi prossimo a

quello di Boullée che nel 1967 Aldo Rossi, nella sua introduzione a *Etienne-Louis Boullée. Architettura. Saggio sull'arte*, definisce *razionalista esaltato*²³, e di cui Dardi, a ulteriore dimostrazione di questo legame, progetta l'allestimento immaginario della mostra per il film *Il ventre dell'architetto* diretto da Peter Greenaway e girato nel 1987. Non è così però. La dimensione effimera, l'ideazione e la realizzazione immediata di molti suoi lavori soprattutto in campo allestitivo veicolano al contrario una profonda ricerca tecnologica e il consapevole utilizzo dei materiali aggiornati allo stato dell'arte. Piuttosto che alle architetture impossibili di Boullée, sovraumane e sublimi, bisogna in questi casi guardare alle installazioni artistiche, dove ancora una volta la forma espressiva prende il sopravvento rispetto a stili e significati.

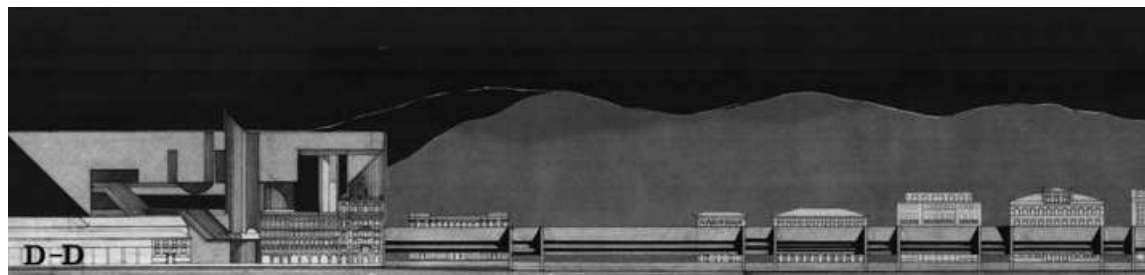
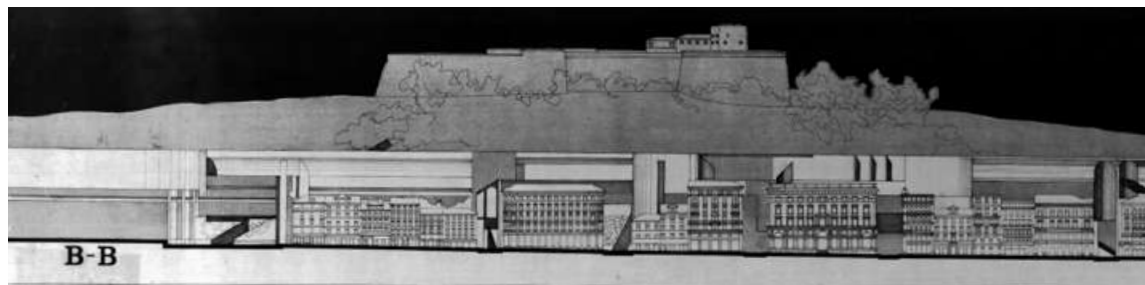
Conclusioni

La questione più importante, che deriva dai ragionamenti fatti riguarda il valore assoluto del lavoro di Dardi, seppure si tratti di cosiddette *architetture interrotte*²⁴. L'utilizzo di forme pure, di regole definite e dello statuto geometrico operanti a più scale svuotano di qualunque significato ideologico, rispetto ad altri autori coevi, il progetto e lo estraniavano da una possibile cronologia rispetto il suo tempo. La ricerca di Dardi non trova il suo senso in una coordinata storica precisa perché lavora su concetti squisitamente formali e astratti.

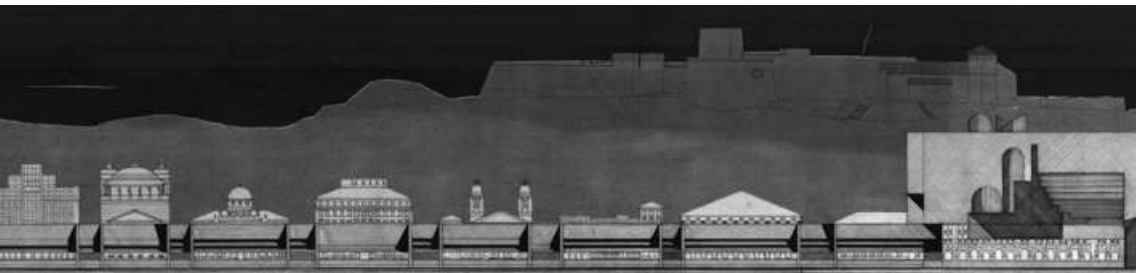
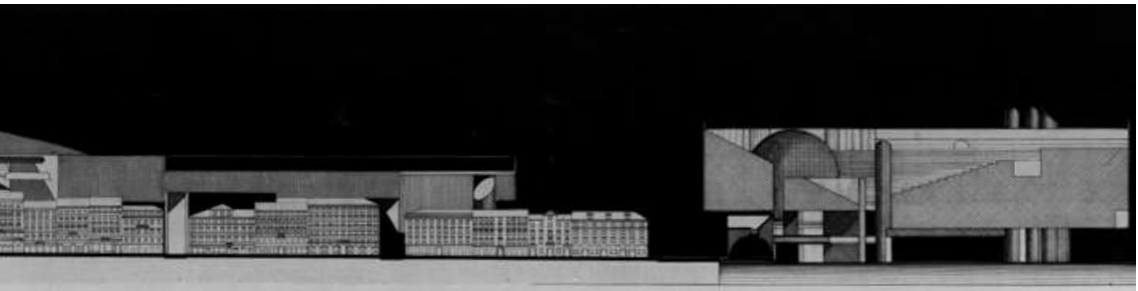
L'essenzialità del linguaggio non si pone quindi come risposta a questioni funzionali o di significato legate alla contingenza o al momento storico, anzi il fatto funzionale è subordinato a superiori principi di forma e composizione che attraverso l'uso perseverante di rappresentazioni tipiche in funzione dei casi si traducono in un linguaggio progettuale coerente e intrinsecamente logico, così come a seconda delle situazioni l'ascalarità o la multiscalarità, consentono di adattare configurazioni geometriche a contesti e

condizioni diverse, superando i limiti degli approcci tipologici. Le forme di Dardi sono – in questi termini – pure idee di architettura, che quindi non potranno mai invecchiare e che mantengono così sempre vivi ed attuali i suoi progetti. Un insieme che risulta essere oggi, al contrario di una sterile e rassicurante *Retrotopia* baumaniana, un giacimento di opportunità a cui è sempre possibile attingere senza rischio di esaurimento per dare risposte alle nuove questioni che ci pone la contemporaneità e il futuro, senza nostalgia.

Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito,
Piano particolareggiato del centro storico di Trieste, 1969, sezioni.



Costantino Dardi, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Massimo Benocci, Marco Fano, Giovanni Morabito, *Progetto per gli uffici dell'Unione Industriale Argentina a Buenos Aires, 1968*, prospettiva.



Note

- 1 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, pp. 24-25.
- 2 E. Panofsky, "Iconografia e iconologia. Introduzione allo studio dell'arte del Rinascimento", in: *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 29-57. Pubblicato come Introduzione in *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1939, pp. 3-31.
- 3 U. Eco, *La struttura assente. La semiotica e la linguistica strutturale*, Milano, Bompiani, 1968.
- 4 M. Vignelli, *The Vignelli Canon*, Zurigo, Lars Muller Publishers, 2010, p. 20.
- 5 F. Purini, *Comporre l'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 15-16.
- 6 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.
- 7 *Ibidem*
- 8 *Ibidem*
- 9 C. Dardi, "Relazioni contestuali", in *Semplice, lineare, complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, A.A.M., 1987, p.255.
- 10 G. Doti, "L'universo della precisione", cit.
- 11 A. Ferlenga, "La tradizione italiana di studi urbani. Gigetta e Luciano", in: *Tu mi sposerai. Opere di Gigetta Tamara*, Venezia, Marsilio, 2017, pp.37-38.
- 12 G. Doti, "L'universo della precisione", cit.
- 13 a cura di A. Marin, *Piani urbanistici per Trieste 1872-2001*, Udine, Casamassima Libri, 2002, p.95.
- 14 *Ibidem*
- 15 C. Dardi, "Sette interventi intorno al Tridente", in: *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli*, [Monza], Johan & Levi editore, 2014, pp.55-69.
- 16 «Né i tredici anni che intercorrono tra la pianta di Roma del Nolli e l'Iconographia Campi Martii del Piranesi, né la problematicità profondamente diversa che le percorre, sono sufficienti a far apparire le due operazioni, rispetto alla nostra postazione storica, radicalmente distinte o antagoniste», C. Dardi, "Sette interventi intorno al Tridente", cit. p.55.
- 17 C. Dardi, "Roma interrotta", in *Semplice, lineare, complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, A.A.M., 1987, p.274.
- 18 Antonino Saggio, "Linee virtuali: da Cannareggio a Castelvecchio", in *Peter Eisenman. Il giardino dei passi perduti*, Venezia, Marsilio 2004, p. 30-33.
- 19 Le Corbusier, *Verso una architettura*, Milano, Longanesi, 1973, p.16.
- 20 C. Dardi, "Relazioni contestuali", in *Semplice, lineare, complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, A.A.M., 1987, p.256.

- 21 C. Dardi, "Sette interventi intorno Tridente", in: *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli*, [Monza], Johan & Levi editore, 2014, pp.55.
- 22 G.C.Argan, "Prefazione", in: *Roma interrotta. Dodici interventi sulla pianta di Roma del Nolli*, [Monza], Johan & Levi editore, 2014, pp.23.
- 23 A. Rossi, "Introduzione a Boullée", in: *Etienne-Louis Boullée. Architettura. Saggio sull'arte*, Padova, Marsilio, 1967, p. XXIV.
- 24 *L'architettura interrotta* era il titolo dalla rubrica di "Controspazio" dove venivano presentati progetti non realizzati e in cui «l'aggettivo designa genericamente una condizione di sospensione, un arresto innaturale, intenzionale o provocato», L.Patetta, *L'architettura interrotta*, in: "Controspazio", n. 1, 1969, p. 44.

Case private, idee in divenire

Claudio Meninno

“Nella Casa in collina (Formello, 1973), purtroppo non realizzata, ritroviamo il tema della sezione generatrice dove tornano le linee inclinate che, in questo caso, consentono all'interno di aprirsi verso il paesaggio circostante.

[...] Il progetto di questa casa definisce un passaggio ideale tra le prime forme aggregate e scavate e le successive composizioni di volumi puri lungo direttrici che si inseriscono nel contesto. Un contesto che diviene il paesaggio indagato, misurato e governato grazie all'utilizzo di maglie geometriche progressivamente più rigorose che dall'esterno interferiscono con le geometrie interne.”

Premessa

Leggere l'opera di Costantino Dardi senza aver vissuto in prima persona l'epoca ed il contesto culturale in cui egli ha trovato modo di esprimere la propria visione rimane, temo, un'operazione destinata ad avere ampie lacune, con il rischio ulteriore di incorrere in fraintendimenti o errate letture, date dalle mutate condizioni dell'oggi, che possono indurre a interpretare sotto altra luce le azioni dell'epoca. Ad ogni modo, operare una rilettura dell'opera di un architetto del calibro di Costantino Dardi rimane sempre un'operazione di grande interesse, e così attingere ad elementi che possono originare nuove idee, nuove prese di coscienza, e anche "altre" rispetto agli intenti originari dell'autore. Un'operazione necessaria ed imprescindibile che caratterizza quasi tutta la nostra conoscenza storico-architettonica, condotta attraverso stratificazioni progressive ed interpretazioni necessariamente parziali delle epoche pregresse. In realtà ogni analisi storica porta con sé un margine di errore dato da interpretazioni su avvenimenti non vissuti in prima persona. Nessuno può attuare un'operazione di analisi storica o critica con assoluta certezza in merito a fatti che vanno al di là del proprio vissuto. Vi sono le fonti documentali su cui basare la propria ricerca, così come le analisi critiche precedenti a noi, ma ad ogni passaggio vi è il rischio di interpretare in modo quanto meno parziale gli eventi, le poetiche, i linguaggi, le volontà. Questo fare è parte della nostra evoluzione progressiva, dove le fondamenta dell'oggi si basano su elementi probabili e non certi, ma forse è proprio per questo che si sente la necessità di continuare ad approfondire le nostre conoscenze. Se vi fosse certezza assoluta l'esercizio intellettuale dell'interpretazione avrebbe molto meno valore, così l'azione di analisi e reinterpretazione può condurci a mete nuove, che a loro volta potranno costituire le basi per future ricerche. Consapevole delle opportunità ma anche dei limiti di questa

operazione mi sono avventurato nell'analisi di un autore di cui conoscevo varie opere realizzate e non, ma di cui non avevo approfondito la vita, la poetica, la filosofia personale che ha condotto al suo fare architettonico.

Questa occasione mi è stata data dalla partecipazione alla Giornata di studio su Costantino Dardi dal titolo *La tassellatura terrestre*¹ ove sono emerse varie chiavi di lettura sull'opera dell'architetto friulano: dall'analisi delle sue opere più mature all'esperienza delle architetture museali, dal confronto con le esperienze coeve dell'architettura legata al tema dell'infrastruttura, all'analisi delle prime esperienze costruttive riferite agli anni della giovinezza.

Stratificazioni e catene causali

Preziosa e illuminante, per la comprensione dell'opera di Dardi, è stata la lettura del testo di Renato De Fusco² che mi ha permesso di riconoscere un ordine – instaurando relazioni tra elementi architettonici con caratteristiche specifiche apparentemente distanti – all'interno di un quadro d'insieme da cui avrei potuto altrimenti trarre soltanto una visione parziale, fatta di periodi linguistici separati tra loro.

All'interno della produzione dardiana si possono riconoscere delle vere e proprie famiglie progettuali dove il tema si identifica in una pratica compositiva e nell'uso di elementi geometrici e metodi aggregativi ben specifici: le abitazioni, con la loro misura compositiva legata al paramento murario³, le architetture territoriali, dominate da un linguaggio legato agli elementi della geometria primaria, ed infine gli allestimenti, temporanei e non, che nonostante il loro apporto esile rispetto all'esistente riescono a caratterizzarsi come un'azione capace di destabilizzare l'architettura originaria, un significante delicato che introduce un nuovo e potente significato al dato originario.

Esse possono risultare apparentemente slegate tra loro,

rappresentando dei momenti evolutivi specifici della carriera dell'architetto ma, leggendole attraverso un rapporto di stratificazione e di continuo rimando, esse divengono di volta in volta elemento di collegamento contestuale per i progetti di seguito presi in esame⁴.

Dardi, nella sua opera progettuale, costruisce un apparato compositivo legato sia alle caratteristiche connesse al *genius loci*⁵ – questa peculiarità si delinea all'interno della tradizione della scuola veneziana che ancor oggi è possibile ritrovare nel percorso formativo dello IUAV – che ad una stratificazione progressiva del linguaggio architettonico e delle soluzioni compositive. Queste concatenazioni e stratificazioni progressive costituiscono un riferimento e rimando continuo all'interno della produzione dardiana. Ogni opera attinge dalle precedenti, a volte ciò accade in maniera dichiarata, in altre occasioni invece la lettura di questa relazione è percepibile solo con un'attenta opera di osservazione e analisi degli strumenti compositivi del progetto.

Secondo quest'ottica diventa oggi importante rileggere tutta la produzione di Constantino Dardi riguardante le case unifamiliari, che purtroppo finora è rimasta in secondo piano rispetto all'attenzione che la ricerca e l'analisi critica ha riservato al resto dell'opera progettuale dell'autore.

Questo *corpus* progettuale è costituito da un numero relativamente ristretto di progetti e realizzazioni che sono quasi tutti concentrati nella prima parte della carriera di Costantino Dardi e all'interno di esso ritengo emblematico analizzarne quattro, di cui tre realizzati e uno rimasto sulla carta. Questi quattro progetti costituiscono due ulteriori nuclei progettuali distinti sia per prossimità temporale che per la riproposizione di elementi compositivi peculiari di Dardi.

Le case murarie

Laureatosi da poco allo IUAV sotto la guida di Samonà⁶, Dardi realizza due case importanti a Cervignano del Friuli⁷ dimostrando una notevole padronanza non solo del progetto ma anche della traduzione in opera realizzata, quindi la dimensione costruttiva. Casa Fattor e Casa Vidali pongono in evidenza le influenze che il giovane Dardi portava con sé dall'esperienza universitaria, dove oltre a Samonà insegnavano Albini, Gardella, Scarpa, Zevi, e dall'ambiente culturale architettonico che in quegli anni si stava sviluppando in Friuli, regione in cui tra i vari avevano già operato Angelo Masieri, scomparso prematuramente, e Gino Valle. In tal senso risultano evidenti le analogie compositive e linguistiche con alcune realizzazioni sia antecedenti che coeve che testimoniano il fervente ambiente culturale e professionale friulano dell'epoca, tra le varie opere Casa Giacomuzzi (A. Masieri, Udine, 1948-50), Caffè Pascotto (M. D'Olivo, Latisana, 1954-57) e Casa Nicoletti (G. Valle, Udine, 1959-61).

Interessante inoltre notare che, se appaiono molto chiare le influenze plastiche che le architetture di Carlo Scarpa potevano aver esercitato su queste prime opere, non risultano così indagati i legami con le architetture di Samonà. Inoltre vanno anche ricordati i rapporti e le influenze con i giovani coetanei colleghi di allora fra cui Emilio Mattioni, Francesco Tentori, Luciano Semerani, Valeriano Pastor.

Per Casa Fattor e Casa Vidali, caratterizzate da una complessa composizione dei volumi e delle giunzioni tra di essi sia per quanto riguarda le murature di facciata che nell'articolazione delle piante, pare interessante proporre una lettura parallela, dove questo piccolo nucleo di opere viene riletto come una sorta di azione primigenia che contiene, in maniera forse inconsapevole anche per l'autore, tutti o comunque molti degli elementi che caratterizzeranno la poetica e anche il linguaggio della successiva architettura dardiana.

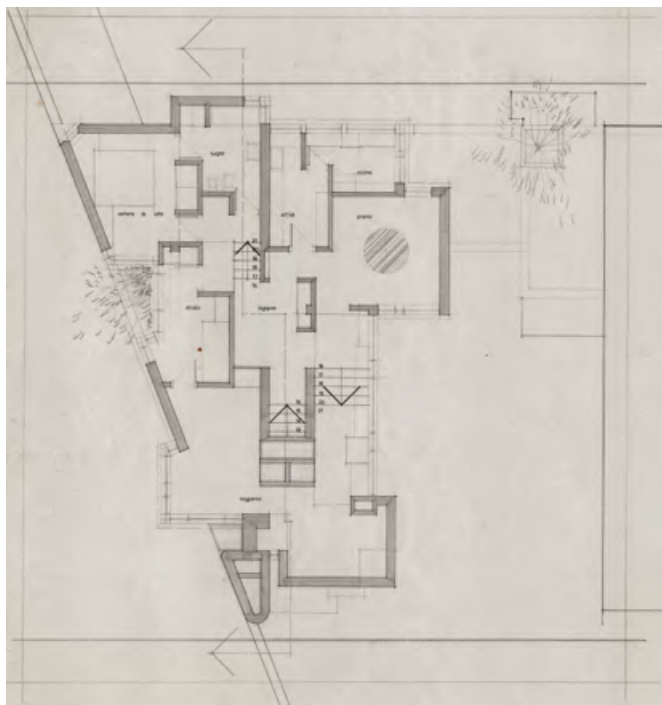
I paramenti murari esterni nelle due case friulane colpiscono per la presenza di una replicazione di elementi geometrici⁸, riconducibili al quadrato e al rettangolo, composti secondo il principio dell'incastro e della sottrazione che originano un disegno complesso che si appropria non solo della bidimensionalità della parete ma anche della tridimensionalità dello spazio con continui aggetti, sporti, nicchie, scavi tali da condurre a una lettura non immediata delle regole compositive adottate. Appare chiara la poetica della giunzione tra elementi finiti per originare una tessitura più complessa che, da subito, permette di leggere la voglia di sperimentazione dell'architetto già nelle prime fasi della propria carriera.

La matericità del costruito appare in modo chiaro, emerge il bisogno di masse generose che possano accogliere la cesellatura progettuale, le operazioni di scavo e di addizione che Dardi opera in questi progetti. Il trattamento stesso della finitura esterna riconduce alla volontà di creare quel *gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce* che Dardi ricerca in tutta la sua opera secondo un progressivo processo di astrazione.

Allo stesso modo anche le piante di queste due prime realizzazioni introducono alcune tematiche ricorrenti nella carriera di Dardi. Si può notare come l'articolazione in pianta sia il frutto di un principio compositivo analogo a quello delle facciate ma più aderente a una maglia generatrice grazie alla quale Dardi adatta il progetto al contesto e lo gestisce, definendo cosa sta completamente fuori dal mondo privato della casa e cosa, invece, entra a farne parte. Qui le gradazioni dell'inclusione tra interno ed esterno vengono gestite da setti murari che richiamano la lezione del Moderno adattandola alle correnti architettoniche che Dardi ha incontrato grazie ai propri maestri che allora insegnavano allo IUAV. Così in Casa Fattor viene definita una maglia generatrice che permette di gestire le transizioni tra i tre gradi di privacy degli spazi esterni – il giardino, la corte

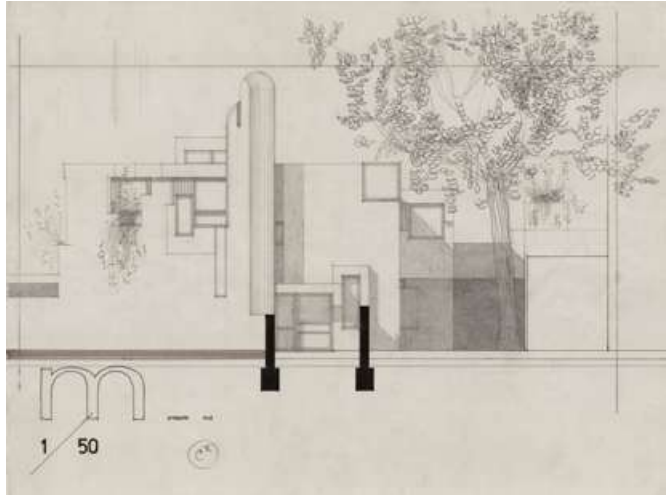


Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, *Casa Vidali*, Cervignano del Friuli, 1962.



Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, *Casa Vidali*, Cervignano del Friuli, 1962, planimetria.

Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, *Casa Vidali*, Cervignano del Friuli, 1962, disegno di studio.



Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, *Casa Fattor*, Cervignano del Friuli, 1962.



Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, *Casa Fattor*, Cervignano del Friuli, 1962, planimetria.



retrostante e il patio – ed allo stesso tempo gestire il calibrato accatastamento geometrico che ne costituisce l'alzato. Forme complesse guidate da una ricerca geometrica in grado di governare con precisione la volontà di esplorare i rapporti tra le masse e tra i vuoti.

Questo approccio è forse meno intuibile nella definizione planimetrica di casa Vidali che deve fare i conti con la cesura verso il lato strada e un lotto meno esteso. La maglia geometrica che governa il progetto è qui più facilmente percepibile anche se il dialogo tra interno ed esterno si fa più misurato e definito, da triangolazioni, incastri e scarti.

Le case di sezione

Il secondo nucleo progettuale è separato da un decennio rispetto al precedente e permette di riconoscere una prima importante evoluzione dell'approccio progettuale che Costantino Dardi sviluppa attorno al tema dell'abitare.

La prorompente e generosa composizione geometrica delle case friulane lascia il posto a un approccio dove le geometrie generatrici vengono assemblate mantenendone la riconoscibilità e dove si possono leggere con chiarezza i temi compositivi che Dardi attua in un processo di progressiva semplificazione dei rapporti distributivi tra le figure pure. L'uso della figura del triangolo, e quindi delle inclinate, conduce a rapporti nuovi tra gli elementi, introducendo il tema della sezione e della composizione assonometrica rispetto alla pianta e al prospetto.

[...] Se l'architettura del Movimento moderno attribuiva alla pianta il ruolo di generatrice, secondo il notissimo slogan di Le Corbusier, Dardi rifiuta l'orizzontalità che la sezione orizzontale imprime alla superficie terrestre della quale indaga, invece, le complessità topologiche e contestuali attraverso la sezione verticale, spesso incrociata con l'assonometria. Il dispositivo geometrico si contamina con le preesistenze, gli andamenti del

terreno, i vincoli assunti dal contesto ricavando quella complessità necessaria propria della realtà [...]?

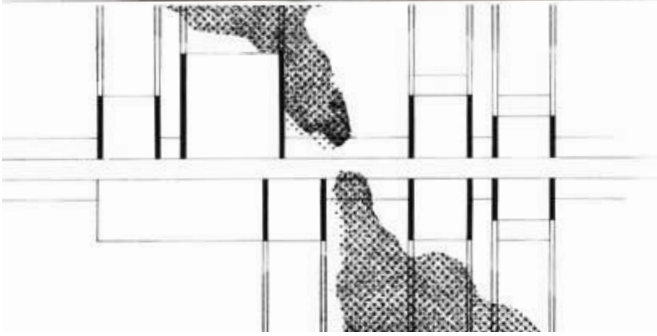
La Casa al mare (Fregene, 1974) vede nella forma triangolare, che caratterizza la volumetria principale ed il fronte verso la piscina, l'elemento cardine della progettazione architettonica, mentre nella parte posteriore presenta una serie di solidi geometrici che determinano una composizione autonoma che, in una qualche misura, nasconde il nucleo principale della costruzione.

La grande facciata inclinata, che costituisce il lato principale della casa, è caratterizzata dalla compenetrazione con solidi di matrice rettangolare che vanno a definire le aperture attuando delle operazioni di scavo nella massa principale dell'edificio. Gli ingressi e le prese di luce offrono un senso di protezione dalla luce mediterranea e di riservatezza a favore di un interno che è appena percepibile, lasciando una divisione piuttosto netta tra la parte esterna e quella interna dello spazio, marcata da forti ombreggiature.

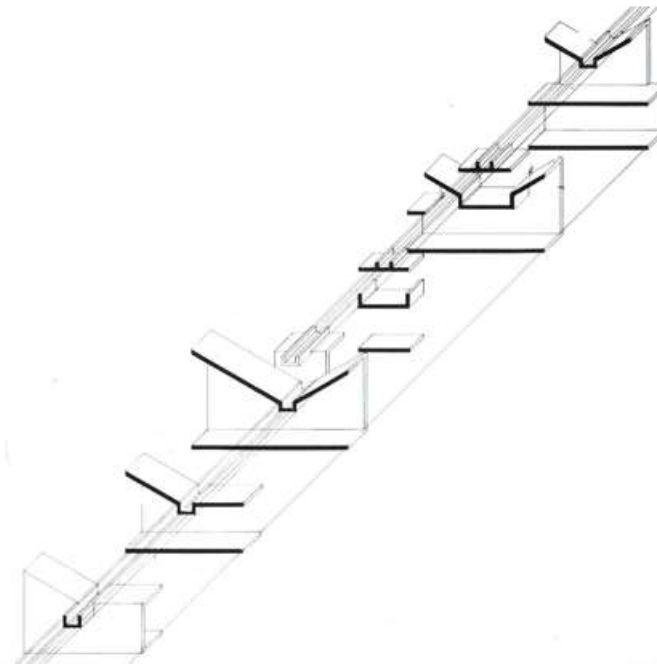
Nella Casa in collina (Formello, 1973), purtroppo non realizzata, ritroviamo il tema della sezione generatrice dove spiccano le linee inclinate che, in questo caso, consentono all'interno di aprirsi verso il paesaggio circostante, o meglio di inglobarlo nella composizione interna.

La composizione è governata da un asse centrale costituito da un compluvio lungo cui si sviluppano i solidi a falde rovesce di diverse dimensioni ma tutte con la medesima angolazione. I piani inclinati definiscono i volumi e le funzioni che vengono distribuiti lungo la direttrice principale, adattandosi alle preesistenze arboree e agli andamenti del terreno per mezzo di addensamenti e rarefazioni. Le linee che vengono generate dai volumi della casa in questo caso definiscono una maglia geometrica che diviene misura dell'intorno e quindi strumento di controllo dello stesso¹⁰.

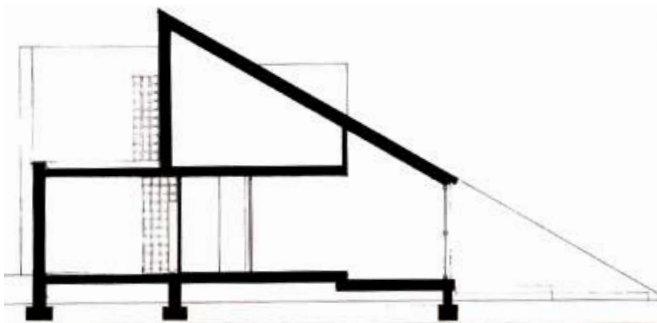
Il progetto di questa casa definisce un passaggio ideale tra le



Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Ariella Zattera,
Casa in collina, Formello, 1973,
planimetria.



Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Ariella Zattera,
Casa in collina, Formello, 1973,
assonometria.



Costantino Dardi, Ariella Zattera,
Casa al mare, Fregene, 1974,
sezione.

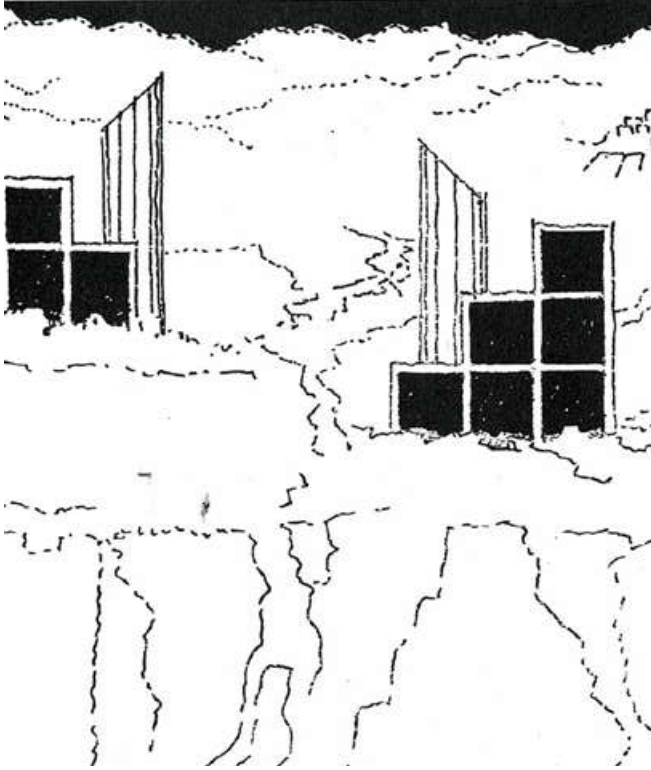
prime forme aggregate e scavate e le successive composizioni di volumi puri lungo direttrici che si inseriscono nel contesto. Un contesto che diviene il paesaggio indagato, misurato e governato grazie all'utilizzo di maglie geometriche, tassellazioni del paesaggio, progressivamente sempre più rigorose che dall'esterno interferiscono con le geometrie interne.

Percorsi evolutivi

Dall'analisi di questo corpo progettuale, seppur quantitativamente ridotto, e dal confronto con la produzione progettuale che Dardi attuerà negli anni successivi, soprattutto alle scale territoriali maggiori, è possibile cogliere una serie di fertili evoluzioni del processo compositivo dell'autore:

la progressiva disaggregazione volumetrica, da massa compatta in cui sono riconoscibili i solidi generatori a composizione precisa di volumi puri. Da una primo approccio dominato dal principio dell'incastro e della sovrapposizione si passa a una riconoscibilità sempre maggiore degli elementi geometrici di base che vengono posti in relazione tra loro attraverso il principio dell'accostamento. Quest'evoluzione rappresenta un elemento interessante dell'opera dardiana che spinge a indagare le forme, le loro relazioni, l'astrazione che da atto compositivo-architettonico diviene atto esistenziale. Una ricerca della purezza degli elementi primigeni e del modo che essi hanno di rapportarsi tra loro con un linguaggio progressivamente più asciutto, dove la riconoscibilità dell'autore non si attua nell'uso dei significanti assimilabili agli autori coevi, bensì nella sintassi che pone gli elementi in relazione tra loro e con il luogo per il quale vengono pensati;

l'opera di scavo dei volumi murari come filtro tra la sfera pubblica e quella privata. L'operazione di composizione dell'apparato murario delle case pone in evidenza, soprattutto nelle due case friulane, l'opera di scavo che Dardi attua sul paramento murario al fine



Costantino Dardi, *Due abitazioni unifamiliari* in Calabria, 1972, schizzo.



Costantino Dardi, *Strada novissima*, Corderie dell'Arsenale, Biennale di Venezia, 1980.

di creare punti di relazione tra la sfera pubblica e quella privata che siano quasi celati all'interno della composizione generale. L'apertura diviene una discontinuità, un punto di giunzione tra le figure geometriche amalgamate tra loro fino a costituire la facciata. Un approccio che lentamente sparirà dalle architetture dardiane. Nella Casa al mare il fronte inclinato viene interrotto da volumi a matrice rettangolare che introducono le persone verso l'interno proteggendole dal sole mediterraneo, un passaggio filtrato tra esterno ed interno che diviene esso stesso luogo sia fisico che simbolico. Il medesimo approccio lo si può ritrovare nel paramento murario che Dardi realizza per la Strada Novissima: nuovamente il passaggio dalla strada pubblica al mondo privato avviene attraverso delle azioni scultoree in negativo che caratterizzano la composizione della facciata dotata di una profondità tale da consentire la creazione di veri e propri luoghi di passaggio tra i due mondi;

l'approccio materico della sfera dell'abitare in contrasto con la leggerezza degli elementi legati alla sfera pubblica. Il progetto per la Strada Novissima permette di leggere un'ulteriore elemento che Dardi introduce nel proprio linguaggio. Se il muro, con il proprio spessore e le proprie geometrie compositive, esalta la fisicità della costruzione, il traliccio si pone come indicatore della declinazione volumetrica in relazione alla sfera pubblica, a partire dalle architetture museali fino alle declinazioni infrastrutturali. I volumi, nel loro processo di astrazione progressiva vengono identificati sempre più da esili strutture che ne definiscono i limiti spaziali. Questa operazione nulla toglie alla potenza compositiva che essi hanno in relazione alle preesistenze, come nel caso dei musei, o alle architetture legate agli impianti infrastrutturali, una su tutte la Kaaba di Mestre disegnata per Agip, dove il sistema tralicciato di metallo permette di definire le geometrie di volumi fatti di aria e luce o di far fluttuare nel vuoto dei solidi geometrici dotati di maggior matericità, come avviene nel progetto per il Padiglione

italiano all'Esposizione Universale di Osaka del 1970;

la definizione di una trama geometrica di base come anticipazione della tassellatura territoriale che svilupperà negli anni successivi. In questo processo di retroanalisi è interessante notare come un altro degli elementi tipici dell'architettura dardiana sia, in una qualche misura, già presente all'interno delle piante delle case: esse sono costruite su una griglia precisa che crea il supporto per la composizione planimetrica fino a divenire elemento generatore di una griglia che permette, a sua volta, di misurare e quindi leggere con attenzione il territorio che le circonda. Questa maglia precisa infatti la si può ritrovare nei progetti a scala maggiore, dove sia l'articolazione dei volumi che il luogo sono uniti da una tassellatura territoriale geometrica in grado di fornire un approccio preciso alle relazioni tra architettura e paesaggio.

In divenire

I progetti delle case unifamiliari che Dardi realizza, con i rimandi alle figure ingombranti ma ispiratrici di Samonà e Scarpa, sono spesso ritenuti una sorta di capitolo a parte rispetto al resto della sua produzione architettonica, a volte considerati un passaggio inevitabile tra la fase della formazione universitaria e quella dei progetti più maturi, dove la purezza dei solidi geometrici e il rigore compositivo emergono con maggiore evidenza.

In una qualche misura si percepisce l'attribuzione di un minor interesse per dei progetti che, a una prima lettura, possono risultare meno programmatici nella definizione dei principi teorici che sottendono alla loro composizione architettonica.

L'interpretazione che invece si vuol qui proporre parte dall'assunto che i progetti legati alla sfera dell'abitare più intimo, pur apparendo meno definiti nell'utilizzo degli elementi teorico-compositivi, possono essere considerati al pari di un nucleo primigenio contenente al proprio interno elementi ancora indistinti e

identificabili con maggior chiarezza nelle opere successive grazie alla progressiva consapevolezza sia teorica che progettuale dell'autore. Prendendo a prestito un termine proprio della biologia e dell'ambito medico, questi progetti possono essere considerati come delle cellule staminali, cellule indifferenziate che contengono al loro interno tutte le informazioni per potersi evolvere nelle specificità dei successivi progetti facenti parte dell'opera di Dardi. In tale ottica questo nucleo di progetti risulta portatore di una *potenza*¹¹ – cioè la capacità di differenziarsi in uno o più tipi di elementi riferibili a funzioni specifiche – sia compositiva che teorica di notevole portata. Le case private di Dardi quindi non rappresentano solo l'occasione per argomentare una serie di osservazioni approfondite legate a determinati temi compositivi, ma possono acquisire una dignità ed uno spessore disciplinare di tutt'altro calibro rispetto alle letture fin qui adottate nei confronti di questo nucleo primigenio. Quello che Giovanni Morabito, suo sodale a Roma, definiva come *una sottile presa di distanza da ogni materialità del costruito*¹² rimane la cifra della produzione architettonica di Dardi nel suo periodo di maggior successo e per la quale viene riconosciuto il suo apporto linguistico all'interno del panorama di quegli anni, ma è proprio in quella materialità primigenia che possiamo scorgere le idee, ancora *in nuce*, che Dardi svilupperà negli anni della maturità.

Note

- 1 Giornata di studi su Costantino Dardi, "La tassellatura terrestre" a cura di Adriano Venudo, Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Trieste, Polo Universitario di Gorizia, 16 maggio 2019.
- 2 R. De Fusco, *Autonomia, eteronomia e casualità*, in: *Costantino Dardi, Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, P. Melis, F. Prati, M. Seccia, A. Zattera, Milano, Mondadori Electa, 1992.
- 3 Nel percorso evolutivo del linguaggio dardiano, soprattutto all'interno delle prime opere, è possibile riconoscere delle matrici compositive e progettuali derivanti dalla lezione dei maestri che incontrò allo IUAV, in particolare Carlo Scarpa e di Giuseppe Samonà, del quale fu anche assistente.
- 4 « [...] le opere successive, appartenenti allo stesso genere, alla stessa tipologia, aventi pari valore ed importanza, se restano fisse le condizioni esterne, non hanno bisogno di rifarsi a quest'ultime per trovare il loro referente causale, ma lo trovano introitato nell'opera primitiva. Cioè, questa, nata come effetto di determinate cause, diventa a sua volta causa delle successive in una sorta di catena causale di opera che genera opera.» (R. De Fusco, *Autonomia, eteronomia e casualità*, in: *Costantino Dardi, Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, P. Melis, F. Prati, M. Seccia, A. Zattera, Milano, Mondadori Electa, 1992.)
- 5 Una descrizione chiara del proprio approccio rispetto al contesto lo dà lo stesso Dardi in *Semplice lineare complesso*: «[...] L'impianto privilegiato per la risoluzione di tali relazioni contestuali è costituito da un sistema di fasce parallele, ogni volta diverso ed identico ad un tempo, scandite secondo un ritmo binario a-b-a-b, puntualmente riproposte nella loro scarna e riduttiva struttura figurale. 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. Ed è una scelta nella quale confluiscono molte suggestioni, il ricordo delle pagine di Emilio Sereni sul paesaggio agrario come sintesi di colture e culture e l'uso ideologico-concettuale di questo pattern figurativo elementare praticato nell'arte contemporanea, l'idea di un'architettura delle differenze perseguita con millimetriche modificazioni della stessa cadenza o rotazioni dello stesso asse, le immagini dei grandi territori disegnati dall'uomo letti dall'occhio aereo dei fotografi-geografi.» (C. Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Kappa / A.A.M., 1987.)
- 6 Roberta Albiero che ha lungamente approfondito la ricerca sull'architetto friulano ed è stata anche curatrice della mostra "Costantino Dardi. Per affinità e differenza" giunge a definirlo *il più dotato e bravo allievo di Samonà*. Giornata di studi su Costantino Dardi, "La tassellatura terrestre".

7 Casa Fattor, 1962-63, Via Fermi n.2, Cervignano del Friuli (UD). Progetto di Costantino Dardi in collaborazione con Daria Ripa di Meana.

Casa Vidali, 1962-63, Borgo Salamon n.25, Cervignano del Friuli (UD). Progetto di Costantino Dardi in collaborazione con Daria Ripa di Meana.

8 È interessante a tal proposito rileggere cosa scrive lo stesso Dardi nell'incipit del capitolo VII - *Il principio iterativo* nel suo libro *Il gioco sapiente, tendenze della nuova architettura*: «Il principio iterativo, il ricorso cioè al montaggio nello spazio di elementi architettonici (caratterizzati dall'impossibilità di porsi come unità autonoma, a causa della dimensione abbastanza piccola e della struttura assolutamente elementare) con procedimenti di tipo seriale, rappresenta il più opportuno strumento cui ricorre il progettista, con fiduciosa sicurezza, generalmente quando non ha intravisto in un'immagine la possibilità di mettere in moto il processo di approccio ad una forma individuata.» (C. Dardi, *Il gioco sapiente, tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio Editori, 1971)

9 Intervento di Roberta Albiero durante la giornata di studi su Costantino Dardi, "La tassellatura terrestre" a cura di Adriano Venudo, Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Università degli Studi di Trieste, Polo Universitario di Gorizia, 16 maggio 2019.

10 «Natura e architettura», scrive Dardi, «vanno (...) lette ed hanno significato soltanto in quanto sono capaci di precostituire rapporti geometrici e relazioni topologiche da proporre alla successiva esperienza del progetto: la geografia del luogo e la geometria dell'intervento assumono il ruolo di parametri fondamentali di riferimento». C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, Roma, Editrice Magma, 1976.

11 Una delle due caratteristiche fondamentali che contraddistinguono le cellule staminali «è la loro capacità di specializzarsi, di diventare cioè cellule di tessuti o di organi specifici con funzioni particolari. Questa proprietà è detta potenza e può essere presente a diversi livelli: il livello massimo è la totipotenza, per cui una singola cellula staminale può dare origine ad un intero organismo; i livelli intermedi sono detti pluripotenza e multipotenza, se la cellula può specializzarsi rispettivamente in tutti o in alcuni dei tipi di cellula che costituiscono l'organismo; il livello minimo è detto di unipotenza, per cui la cellula può trasformarsi in una sola specie cellulare tipica di un tessuto.» (Dispensa dell'ISS - Istituto Superiore di Sanità, 2011, Roma).

12 Tratto da "La costruibili dell'architettura" di Giovanni Morabito in AA.VV., *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia, luav Archivio Progetti, 1997.

La sintesi di Albarella

Claudio Meninno

“Nella suo rigore formale e compositivo il progetto per Albarella mette in luce molte delle suggestioni che Dardi ha fatto proprie nel tempo e che hanno determinato la sua poetica, qui con un linguaggio architettonico che diviene meno purista ma non per questo meno efficace.”

Dei vari progetti che Costantino Dardi inserisce all'interno del capitolo dedicato alle "relazioni contestuali", il progetto di concorso per l'insediamento turistico sull'isola di Albarella è quello che colpisce per la semplicità del segno architettonico. La «ricerca dei rapporti intercorrenti tra assetto morfologico preesistente ed intervento architettonico modificatore»¹ caratterizza questa famiglia progettuale all'interno della produzione dardiana e ricomprende una serie di progetti mirabili, tra cui il nuovo Teatro di Forlì (1975-1978), l'Organismo Comunitario a Perugia (1976), il Polo Direzionale a Firenze (1977), Roma Interrotta (1978), gli Uffici I.R.F.I.S. a Palermo (1979), la Valle di Faul a Viterbo (1980), la ristrutturazione del Castello di Piombino (1981), la Stazione di Bologna (1983) e il Parco Attrezzato di Parma (1985). In ognuno di essi la genesi territoriale evolve in un sistema compositivo costruito attraverso l'utilizzo di quel rigoroso repertorio formale che caratterizza fortemente l'opera di Dardi secondo un impianto privilegiato dall'autore per la risoluzione delle relazioni contestuali e costituito da un sistema ritmato di fasce parallele, sempre diverso e sempre identico, secondo un ritmo binario che funge da elemento ordinatore che da un lato interpreta gli elementi paesaggistici selezionati dall'autore e dall'altro costruisce la regola che governa il progetto in ogni suo aspetto. Dardi lo definisce come «strumento di rivelazione della dimensione reale, della complessità delle sue geometrie, della ricchezza spaziale delle sue figure»²

Il progetto per l'isola di Albarella, pur rispettando questo principio compositivo in grado di governare i rapporti tra assetto morfologico preesistente e intervento architettonico modificatore, mette in luce un approccio più domestico, meno radicale nella definizione formale della componente architettonica ma non per questo meno interessante, anzi, per certi versi, da intendersi come un progetto di unione, o di ritorno, rispetto alle origini compositive ed anche anagrafiche dell'autore.

Durante il secondo dopoguerra vi fu un fenomeno di trasformazione delle coste italiane dovuto al turismo che, dopo aver interessato la costa tirrenica si rivolse anche a quella adriatica. Mentre i primi insediamenti balneari si attestarono in località con un alto valore storico e naturalistico, nel corso degli anni settanta lo sviluppo immobiliare fu meno selettivo e interessò tutta la costa al fine di soddisfare la domanda di un turismo di massa. Alcuni interventi cercarono di indirizzarsi verso una fascia medio-alta attraverso la ricerca di una propria identità ed è all'interno di questo *trend* che viene ideato il programma di sviluppo dell'isola di Albarella: un'isola privata di fronte alla costa veneta su cui verrà realizzata una vera e propria *gated community* su progetto di Giovanni Barbin, urbanista già impegnato negli anni cinquanta nello studio per il piano di Cortina d'Ampezzo. L'idea è quella di creare un luogo esclusivo secondo la formula elitaria del "club chiuso": ognuno dei soci sarà proprietario della propria abitazione e di una quota dell'intero intervento. Il tutto viene ideato secondo un atteggiamento conservativo della vegetazione esistente e tutela del paesaggio, infatti ogni intervento edilizio avrebbe dovuto «rispettare in via assoluta il patrimonio forestale sia di alto che di basso fusto così da assicurare la più rigida conservazione dei lineamenti del paesaggio»³. Questa grande attenzione per il paesaggio - che è poi anche attenzione per il principale elemento di attrazione turistica di questi luoghi - accomuna il piano di Albarella con quello sviluppato per Cortina d'Ampezzo dallo stesso autore e si accompagna ad una volontà di qualità architettonica che vedrà coinvolti, tra i vari, architetti del calibro di André Studer per alcune ville e Luigi Caccia Dominioni per il progetto del porto. Progettisti e finanziatori avevano capito che la qualità architettonica sarebbe stata fondamentale per il successo dell'operazione immobiliare. Secondo quest'ottica, nel 1983 fu indetto un concorso ad inviti per la progettazione di ulteriori abitazioni da collocare sulla fascia

più costiera (frontemare). Purtroppo questa iniziativa fu la causa di polemiche e problemi amministrativi che rallentarono tutto l'intervento e alla fine bloccarono la realizzazione delle proposte di concorso. Tra i vari progetti, di cui la documentazione risulta particolarmente scarsa, vi è quello elaborato da Costantino Dardi in collaborazione con Franco Bagli e Masanobu Hasegawa.

Qui il tema della casa, caro a Dardi soprattutto nelle sue prime opere giovanili, viene epurato dall'esuberanza compositiva che ha caratterizzato i progetti di Casa Fattor e Casa Vidali - dove netti emergevano i riferimenti culturali derivanti dalla formazione universitaria veneziana - e lascia spazio ad un progetto di sezione che ricorda, per certi versi, quelli elaborati per una casa a Formello e per l'abitazione dell'autore realizzata a Fregene. La casa è pensata come una cassa armonica dove i grandi tetti inclinati ed allungati sulle dune rappresentano il segno principale con cui si identifica il progetto e divengono la protezione per gli spazi di movimento, disimpegni e zone giorno sottostanti: i porticati uniti alle stanze che compongono la casa, i camini, sono appesi al di sotto della grande falda inclinata. Una struttura primaria, sorretta da tre file di pilastri a sezione quadrata, al di sotto della quale le forme e le funzioni sono sviluppate liberamente, protette dalle intemperie e dal sole. Tuttavia, diversamente dai progetti di Fornello e Fregene però qui gli elementi non definiscono volumi netti, ma sono riconoscibili nella loro semplicità tettonica e materica fatta principalmente di elementi in laterizio.

Per chi conosce le terre di origine dell'autore, la pianura friulana che dalle colline si estende fino al mare Adriatico, è chiaro il rimando a una serie di elementi caratteristici di questi luoghi: l'iterazione delle case coloniche realizzate nei territori di bonifica strappati al mare, dove il grande tetto a falde unisce e protegge tutti gli elementi ed i luoghi della casa-fattoria, l'archetipo del fienile che

con la sua struttura elementare offre ricovero a tutte le necessità legate alla vita e al lavoro di chi abita queste terre, l'utilizzo del mattone come elemento costruttivo principale, la riconoscibilità degli elementi architettonici primari, tra cui gli alti pilastri in laterizio a definire un ritmo nella gestione dei pieni e dei vuoti posti al di sotto del tetto. Ma questi rimandi non si fermano alla parte costruita del progetto, si estendono anche alle relazioni contestuali, dove Dardi deve aver letto già negli anni della sua formazione il repertorio di segni antropici che hanno determinato la costruzione del paesaggio agricolo friulano, fatto di bonifiche da cui emerge una maglia regolare e iterata, un sistema di canalizzazioni per la gestione delle acque al pari dei sistemi viari rigorosi ed altrettanto ritmati. Tutti segni che ritroviamo anche qui, un'isola che presenta varie analogie con i rimandi alle terre friulane strappate al mare. Le fasce parallele, poste perpendicolarmente al costruito, segnano lo spazio privato di ognuna delle unità abitative che compongono il complesso residenziale turistico. Attraverso leggeri movimenti del terreno, l'impiego di diverse essenze arboree in grado di generare una varietà di colori e di profumi, l'utilizzo di elementi di divisione bassi e a sviluppo prevalentemente orizzontale quali steccati e muretti, questo disegno digrada nel paesaggio e si fa tutt'uno con le dune e le alberature circostanti. Le fasce parallele sviluppate secondo il ritmo binario "a-b-a-b", tipico delle "relazioni contestuali" dardiane, vedono l'utilizzo di varietà arboree alternate e rappresentano uno strumento per inserire le figure architettoniche nel paesaggio, dove la tecnica agraria diviene principio generatore sia dello spartito che di molti degli elementi grammaticali che Dardi riutilizza in questi contesti dove mare e vaste pianure si incontrano e accolgono il segni dell'uomo.

Il segno costruito rappresentato dalle grandi falde inclinate e il ritmo arboreo ad esse perpendicolare costituiscono la trama e

l'ordito di un nuovo tessuto, non decorazione, non "semplicemente paesaggistica"⁴, ma strumento e approccio quasi *semperiano* per riconoscere e dialogare con il territorio preesistente. Regola geometrica che permette di organizzare e gestire il luogo di progetto: secondo il metodo tipico dei progetti di Dardi, la tassellatura del terreno diviene strumento per disegnare il suolo, per definire una maglia regolatrice generale e allo stesso tempo identificare i passi strutturali del costruito.

Nella suo rigore formale e compositivo il progetto per Albarella mette in luce molte delle suggestioni che Dardi ha fatto proprie nel tempo e che hanno determinato la sua poetica, qui con un linguaggio architettonico che diviene meno purista ma non per questo meno efficace. I rimandi all'opera di Sereni, a quel rapporto evidentemente speciale con le pratiche artistiche legate al paesaggio, che proprio in quegli anni si stanno affermando e con le quali Dardi è venuto in contatto, sono riconoscibili nella sensibilità e nella composizione architettonica dell'insediamento. Allo stesso tempo emergono i rimandi alle esperienze progettuali italiane iniziate con il secondo dopoguerra che uniscono l'approccio moderno con la rilettura della tradizione costruttiva locale come i BBPR, Ignazio Gardella e anche a ciò che in quegli anni si stava sviluppando nell'ambiente udinese, fortemente influenzato dal clima culturale dello IUAV di allora, grazie ai progetti di Agosto, Avon, Mattioni, Bernardis, Mainardis e Valle, in grado di sviluppare una visione colta e sensibile, all'interno di un panorama architettonico che oscillava da un lato verso forti dinamiche di espansione della città storica e dall'altro verso la realizzazione di nuovi insediamenti urbani: erano gli anni delle "città di fondazione" e dello sviluppo balneare lungo tutta la costa italiana (da cui prende origine poi anche la consapevolezza per tutte le implicazioni rispetto ai temi ambientali e paesaggistici). Un momento eroico dell'architettura italiana, di cui Albarella è un'esemplare sintesi.

Note

1 C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, Edizioni Kappa, 1987, pp. 255-256.

2 *Ibidem*.

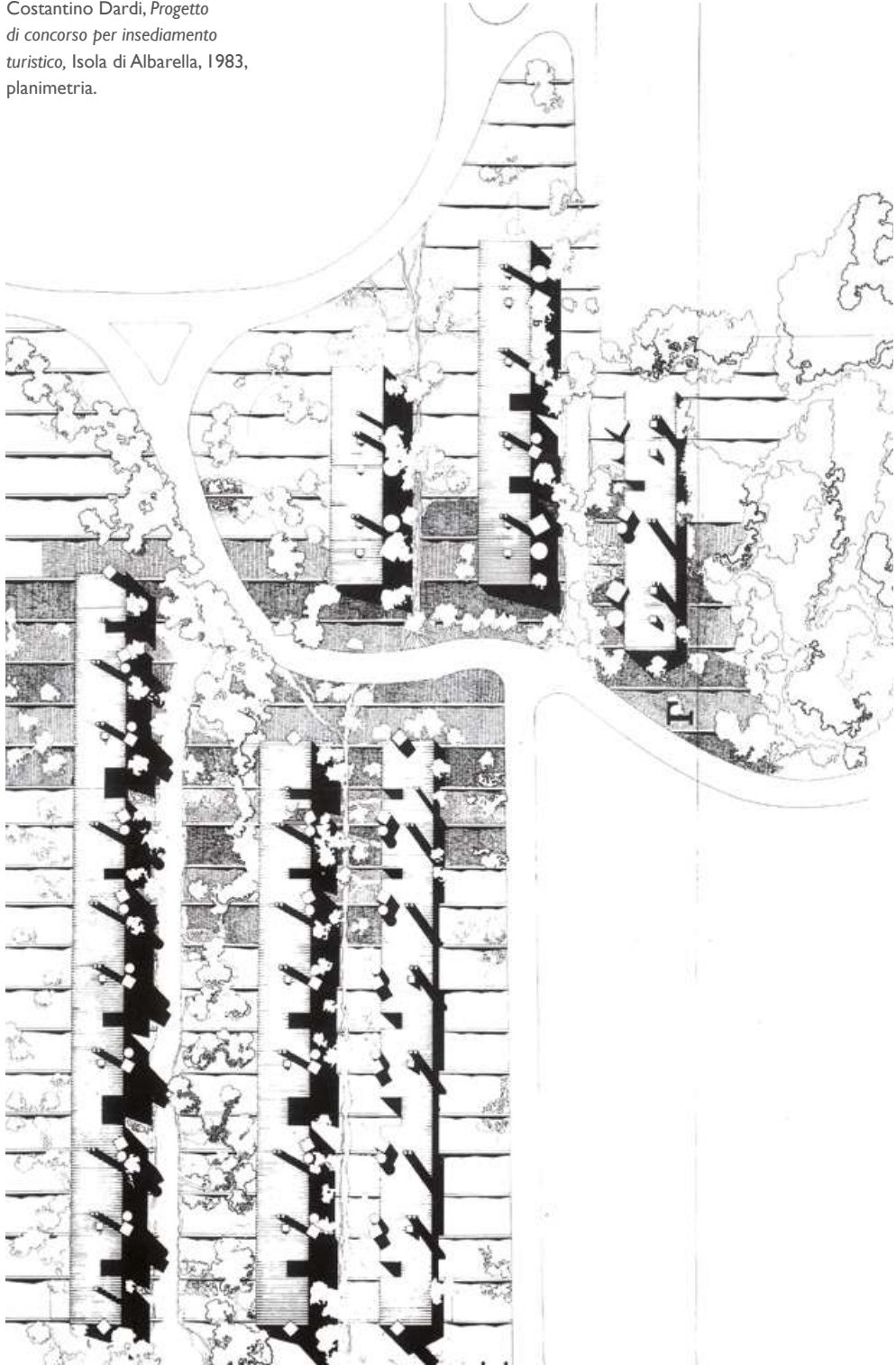
3 *La città altra. Storia e immagini della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento del disagio, della multiculturalità*, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University Press con CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2018, p. 857.

4 M. De Solà-Morales affronta il tema della sovrabbondanza di segni progettuali nei progetti dello spazio pubblico all'interno di un interessante scritto dal titolo "The impossible project of public space", in: M. Anglès (ed. by), *In Favour of Public Space*, Barcellona, Actar, 2010.

Costantino Dardi, *Progetto di concorso per insediamento turistico, Isola di Albarella, 1983*, prospettiva.



Costantino Dardi, *Progetto di concorso per insediamento turistico, Isola di Albarella, 1983, planimetria.*



L'ombra del paradiso perduto

Giovanni Fraziano

“Chiamammo Dardi a Venezia per parlare del *Ventre dell'Architetto* e ne parlò senza reticenze elogiando il regista più che la propria scenografia soffermandosi su Boullée, e ancora sulla forma come scrittura. Non era l'ennesima celebrazione del “razionalismo esaltato” ma l'esposizione, a tratti persino viscerale, di una condizione dubitativa attraverso cui la ragione riconsiderava coscientemente i propri limiti.”

[...]come apparirebbe la terra se non ci fossero le ombre? Le ombre nascono dagli oggetti e dalle persone. Ecco l'ombra della mia spada. Ma ci sono le ombre degli alberi e degli esseri viventi. Non vorrai per caso sbucciare tutto il globo terrestre buttando via tutti gli alberi e tutto ciò che è vivo per godere della tua fantasia della nuda luce? Sei uno sciocco [...]!.

Architettura e natura come metafore della vita e della morte. Così Paolo Portoghesi conclude il suo necrologio a Costantino Dardi. Siamo nel 1991, Dardi è morto a Tivoli all'età di 55 anni.

Riletto ora, quando tutto è cambiato, il testo assume un particolare significato. Restituisce con la descrizione di un percorso individuale una riflessione che c'è stata e si è tradotta in esiti stilistici, narrativi, compositivi, grafici che hanno marcato, "segnato" la cultura architettonica, non solo italiana, degli anni sessanta e settanta del Novecento.

E ancora:

[...] Costantino Dardi, che nei solidi platonici credeva come si può credere nell'ombra del paradiso perduto viveva la contraddizione di Cezanne giorno per giorno aspirando nello stesso tempo all'esprit de geometrie e all'*esprit de finesse*[...].

I solidi platonici e l'ombra dunque, la loro ombra: l'ombra del paradiso. Era quest'ultima che intrigava ed esponeva la contraddizione di un contemporaneo, di un presente, che portava con sé qualcosa di irrimediabilmente perduto: il Paradiso, l'Eden, e con questo il senso, le ragioni del senso e del significato.

Es war kein warum. Non c'era un perché, avevano detto i nazisti. Non c'era perché avevano patito le vittime. L'arte, la poesia dopo il dolore che aveva stroncato le parole, raggelando pensiero, immagini e immaginazione, reagiscono all'insensatezza, all'illegibilità del mondo, rivendicando il diritto all'oscurità, interrogandosi sul senso del senso assente. Scolpendo la lingua e la parola, per estrarle dalle

profondità indistinte della luce e dell'ombra.

E in architettura, fu anche guerra di ombre, per il primato dell'ombra. Così Aldo e Tendenza e i romani tutti da Sacripanti a Purini e giù, fino a Piranesi, che non a caso assume con Tafuri carattere di emblema. Quello dell'*architetto scellerato* appunto.

Con il senso di nuovo al bando, sono poi sparite le ombre, con quel tempo sono trascorse anche le persone e definire i fatti è diventato dominio di *tecnici del sapere pratico*, addetti anonimi al funzionamento delle tecnostutture. Poco o niente interessati a capire il mondo nella sua complessità nelle sue contraddizioni, sempre più ossessionati dalla necessità di semplificarlo santificando il mercato.

Nessuna nostalgia.

Nella distanza quelle ombre riflettono più la povertà del presente che la ricchezza di un'epoca passata. E rivederle ci mostra semmai quanto può esser necessario, qui e ora, riconsiderare, prestare attenzione, al linguaggio, cioè a noi stessi alle nostre espressioni, alle parole con cui denominiamo o abbiamo smesso di denominare le cose, tradotte come sono in formule stereotipate, narrazioni travestite da oggettività incapaci di dire, se non l'affermazione di pochi.

Chiamammo Dardi a Venezia per parlare del *Ventre dell'architetto* e ne parlò senza reticenze elogiando il regista più che la propria scenografia, soffermandosi su Boullée, e ancora sulla forma come scrittura. Non era l'ennesima celebrazione del "razionalismo esaltato" ma l'esposizione, a tratti persino viscerale, di una condizione dubitativa attraverso cui la ragione riconsiderava coscientemente i propri limiti.

Con eleganza ben diversa da quella di Stourley Craklite architetto di Chicago che nella finzione di Greenaway viene a Roma per "promuovere Boullée" e incontra il dramma a portata di ombelico,

Costantino parte e dal ventre dell'architettura occidentale, che divora e digerisce tutto: stili, epoche, persone, ideologie.

Si interrogava apertamente sull'arroganza di una tecnica tesa alla propria autocelebrazione quanto appiattita sulla realtà. Avocando al segno la capacità di distanziarsene comprendendola nel suo continuo divenire. All'architetto la pazienza e l'impegno necessari a imprimere alla lingua una spinta innovativa, al tempo stesso antichissima.

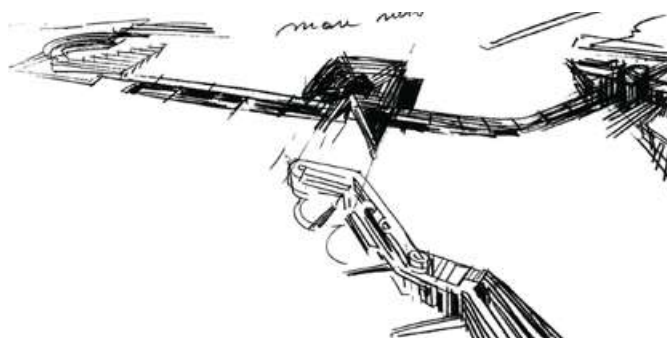
Come se quell'invisibile luce che è il buio del presente, proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato dal fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ora.

Al centro della scena vi era Il Cenotafio di Newton ridotto a grande torta ricoperta di glassa bianca con tanto di candeline a sostituzione dei cipressi.

[...] Il lavoro di Costantino Dardi che ignora la mimesi e, a partire dalla razionalità delle forme geometriche, ricerca e ricrea quelle situazioni di incontro con l'altro, sia esso una preesistenza architettonica o, ancor più, un elemento naturalistico o paesaggistico, che rivelano attraverso il lucido equilibrio dei solidi platonici, l'invisibile presenza di ciò che sfugge al controllo della ragione. Cubo, prisma e sfera fanno segno all'indicibile. Non dunque l'arroganza di una tecnica tutta tesa alla presa di possesso del mondo, o alla costruzione di macchine irrazionali retoricamente impegnate nella propria autocelebrazione, ma il ridisegno di quella forza della ragione che traccia i propri limiti e, con questo gesto consapevole, riscopre il mondo e le cose nel loro continuo divenire. Ma l'ironia è l'elemento costante della progettazione dardiana. E bianco è il colore dell'astrazione, della negazione della materia e dell'esaltazione della levità. Questo gioco ironico, questo sorridere del sapiente per quanto inesplorato, costituisce l'essenza stessa della costante e paziente ricerca di Costantino Dardi [...].²

Note

- 1 M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, Einaudi, 2014. Dialogo tra Levi Matteo e Satana (il mago Woland).
- 2 F. Moschini, "Macchine di luce/simulacri dell'ombra", in: *Tridente sei*, Roma, Società poligrafica editrice, 1991.

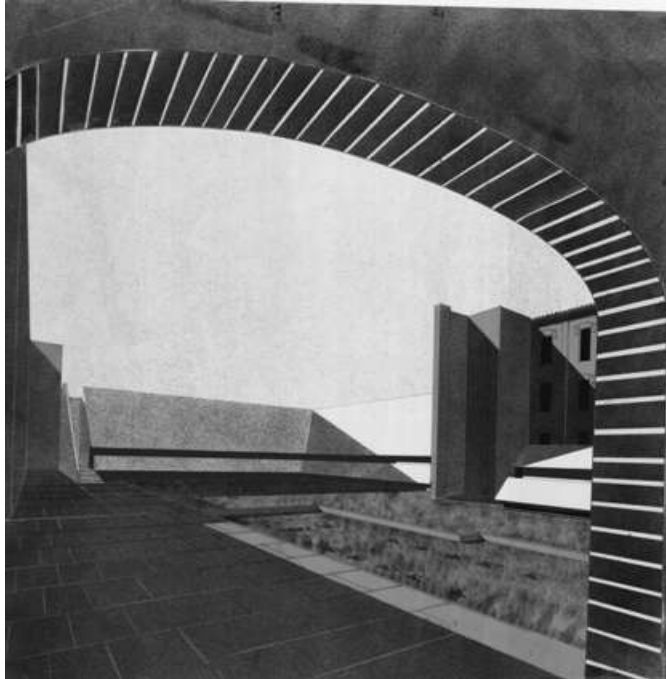


Costantino Dardi, Massimo Benocci, Bruno Cassetti, Marco De Michelis, Giovanni Morabito, *Piano particolareggiato del centro storico di Trieste*, 1969, schizzo.

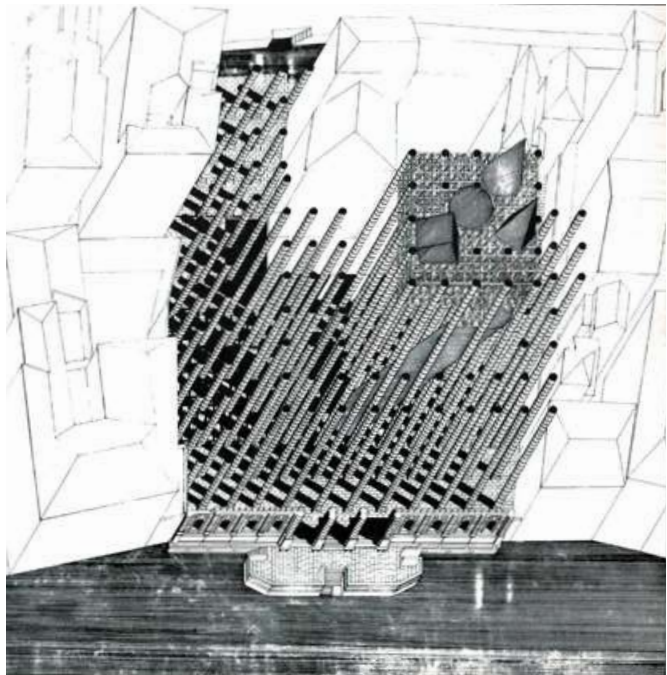


Costantino Dardi, Vittorio De Feo, Luisa Tugnoli, Ariella Zattera, *Uffici Regione Friuli-Venezia Giulia*, Trieste, 1974, schizzo.

Costantino Dardi, *Museo della resistenza nella risiera di San Sabba*, Trieste, 1968, vista.



Costantino Dardi, Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi, Stefania Fiorentini, Tullio Fancescangeli, Ugo Novelli, Daniela Scaminaci, *Ca' Venier dei leoni*, Biennale di Venezia, 1985, assonometria.



"Per affinità e differenza" Costantino Dardi, Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Franco Purini: confronto a coppie di sei progetti

Thomas Bisiani, Claudio Meninno, Adriano Venudo

“L'ipotesi metodologica riprende in maniera esplicita il metodo di lavoro del Gruppo Architettura, di cui Dardi faceva parte fin dalla fondazione, e in particolare quello utilizzato per fare didattica e soprattutto ricerca: la comparazione critica tra progetti.”

Introduzione. Ragioni, metodo e obiettivi

La conclusione di questa pubblicazione, che nasce dall'occasione di una giornata di studio con un dibattito aperto e di confronto, ne riprende la stessa forma dialettica e propone un ultimo saggio critico che scaturisce da una riflessione comparativa tra tre progetti di concorso di Dardi e altrettanti progetti di tre autori che ebbero un ruolo emblematico nella storia personale e professionale di Dardi: Gianugo Polesello, Aldo Rossi e Franco Purini. In particolare il saggio rilegge, mettendoli a confronto, il progetto di concorso per la Risiera di San Sabba a Trieste del 1966-68 di Dardi con quello di Polesello, il progetto di concorso per il Cimitero di Modena San Cataldo del 1971-73 di Dardi con quello di Rossi, e il progetto di concorso per il Centro Direzionale di Firenze del 1977 di Dardi con quello di Purini.

Il lavoro che presentiamo qui ha tre obiettivi e si fonda su tre ipotesi metodologiche. Il saggio che segue, quello di Giovanni Fraziano, è in continuità con questo, e chiude dialetticamente questo ragionamento "comparativo" e con esso anche la pubblicazione.

La distanza temporale aiuta sempre a vedere con maggior ampiezza e a inserire con più facilità i fatti all'interno di un sistema di relazioni: quadri storico-critici, geografici, culturali. Modalità che permette –la speranza– è questa, di rendere la lettura più oggettiva e fondata. La vicinanza e il toccare con mano però permettono di ricostruire, a partire anche da vicende apparentemente collaterali e aneddotiche, quei legami biografici e personali che sono sempre determinanti nell'evoluzione delle carriere, del fare e del pensiero. Legami e relazioni che costituiscono, a volte, il motivo dello scarto, del cambio di rotta, della rottura, dell'evoluzione e dell'invenzione. Da un lato il lavoro diretto d'archivio sui disegni e sulle relazioni di progetto svolto tra il 2019-2020 e il 2021 all'Archivio Progetti IUAV, dall'altro il viaggio tra le numerose testimonianze vive di

amici, collaboratori e colleghi, raccolte su quattro preziosi testi¹ tra il 1992 e il 1997 di M. Costanzo, F. Tentori, A. Tonicello e L. Pavan, e di tre convegni organizzati uno da L. Skansi² nel 2013, uno da R. Albiero³ nel 2019 e quello da cui nasce questa pubblicazione, organizzato da A. Venudo nel 2019⁴, e poi l'analisi della critica di studiosi e di storici⁵ apparsa in un quarto di secolo circa su monografie e articoli, e infine di quanto scrisse lo stesso Dardi – di sé – in termini di autoriflessione critica nel *Gioco sapiente* del 1971, in *Semplice Lineare complesso* del 1976 e nella riedizione del 1987 *Semplice Lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*.

Da qui la prima ipotesi metodologica: tentare un lavoro critico contemporaneamente da vicino e da lontano, usando la distanza (di tempo e di relazione) come una categoria critica, un metro con cui misurare, vedere e quindi poi rimontare percorsi di riflessione tra ricerca e critica.

Una prima parte di questo progetto critico nasce da qui.

La seconda ipotesi metodologica riguarda invece gli strumenti di critica utilizzati, ovvero la comparazione per confronto a coppie. Prendere in esame un solo progetto, a così lunga distanza di tempo, ci permette di fare una sezione più limpida sul lavoro, sul metodo utilizzato, sui risultati ottenuti, sulle tecniche applicate e soprattutto sulle influenze del prima e del dopo. Insomma ci permette di andare in profondità, con una distanza critica e anche storica, rispetto ad un punto preciso e quindi di contestualizzare e caratterizzare il progetto in esame come campione esemplificativo nell'evoluzione dell'opera dardiana. Se questa operazione di analisi viene contemporaneamente fatta su due autori che affrontarono lo stesso tema e luogo di progetto (lo stesso concorso), la comparazione a coppie, fatta con i medesimi criteri (per quel che è possibile), potrà diventare più scientifica, quasi quantitativa, mostrando aspetti e risvolti, proprio grazie alla comparazione, non

ancora svelati. Infine se i termini del confronto intermedio sono inseriti in quadro complessivo (ad esempio le diverse posizioni teoriche degli autori), la critica potrà contare su di una sommatoria di considerazioni (valutazioni) progettuali: quelle affinità e differenze da intrecciare (sovrapporre o accostare) con la cultura dei luoghi (due città in particolare per Dardi, Roma e Venezia) e con il quadro delle relazioni personali e professionali. Perché il progetto, non solo per Dardi, appartiene alla storie delle forme⁶ sedimentate nei luoghi.

Infine la terza ipotesi metodologica riprende in maniera esplicita il metodo di lavoro del Gruppo Architettura, di cui Dardi faceva parte fin dalla fondazione, e in particolare quello utilizzato per fare didattica e soprattutto ricerca: la comparazione critica tra progetti. Fu infatti prassi del Gruppo Architettura, anche per gestire i numeri in crescita della popolazione studentesca dello IUAV di allora, produrre delle dispense a partire dal 1968 fino al 1974. Documenti didattici articolati in collane: *Per una ricerca di progettazione*, *Quaderni di progettazione* oltre ai *Quaderni di documentazione*⁷. I fascicoli definiti di ricerca progettuale (sette in totale) costituiscono una serie di raccolte sistematizzate dei cicli di comunicazioni introduttive svolte durante l'attività didattica, a testimonianza dell'approccio metodologico e corale dell'attività del Gruppo, ma contengono anche allegati documentali quali il *Bilancio critico sull'attività didattica* attraverso il quale è possibile ricostruire uno spaccato dettagliato di quelle che erano le dinamiche e l'articolazione dell'attività dello IUAV a cavallo tra la fine degli anni sessanta e la prima metà degli anni settanta.

Scorrendo invece gli indici dei quattro *Quaderni di progettazione* ci imbattiamo in una serie di titoli monografici che descrivono una chiara sistematicità, quali: *Tre tesi di laurea* (dei laureandi fanno parte tra gli altri Messina, Sordina, Villa, Lena e Lovero), *Quattro progetti per il centro storico di Trieste* (in questo caso particolare vengono

proposti i progetti di concorso che fanno capo a Dardi, Panella, Polesello e Semerani), *Due progetti per l'insediamento Gallaratese a Milano* (Aymonino e Rossi). Specifiche raccolte di esiti progettuali coerenti ed omogenei tra loro, confrontabili dunque, che contribuiscono a definire uno dei tratti di ricchezza e complessità del Gruppo Architettura costituito da un insieme di convergenze tematiche ma anche delle specificità operative dei singoli.

Perché recuperare proprio questi tre progetti di Dardi? Ma soprattutto perché proprio questo tipo di confronto, e questi autori a confronto? Dardi-Polesello, Dardi-Rossi, Dardi-Purini?

La prima risposta, che poi è stata anche un suggerimento indiretto, viene dal testo di Francesco Tentori, *Imparare da Venezia*, quando scrive:

[...] non credo certo di avere le qualità narrative di Balzac, ma l'argomento che sto per affrontare le richiederebbe, perché si tratta dell'ultima storia romantica – o almeno soffusa di un certo romanticismo – del *domaine bâti* italiano. Una storia – si badi – di congetture, più che di verità acclamate, ma la quale – secondo me – riguarda uno dei due singolari momenti magici dell'architettura italiana in tutto il secolo XX. Intendo riferirmi al periodo 1956-1964 [...]⁸

allo IUAV e noi aggiungeremo anche il periodo e 1968-1974.

Il gruppo Samonà e poi il Gruppo Architettura. Un momento e un luogo da cui escono degli architetti-intellettuali, come li definisce Tentori, che saranno poi i protagonisti dell'architettura italiana del XX secolo, fra cui troviamo anche Dardi, Polesello e Rossi. E poi c'è la "seconda vita" di Dardi a Roma, tutto quello che progetta e scrive da quando lascia Venezia e il Gruppo Architettura, e da qui i rapporti con l'ambiente professionale e accademico romano e in particolare con Franco Purini.

La seconda risposta viene dalla ricerca di conferma di un'intuizione. Dardi ha in qualche modo, tra il 1966 e il 1977, iniziato e aperto una via alternativa per il progetto? Un modo di parlare di città e di

territorio – anche – attraverso i “linguaggi della natura”, pur sempre nel rigore disciplinare della composizione architettonica e urbana? E se fosse così, oggi ci interessa comprenderne di più il processo che l'esito. Perché a così ampia distanza di tempo, quel che potrebbe oggi essere ancora valido e operativamente applicabile è il “come” piuttosto che il “cosa” ... abbia fatto. Perché parliamo di un percorso, quello di Dardi, caratterizzato da estrema sensibilità, che oggi facilmente qualcuno definirebbe anche “sensibilità ambientale”. L'innovazione sta nell'utilizzo dei materiali e degli elementi del paesaggio in quanto elementi interni alla composizione. Forme e figure del paesaggio non solo come contrappunto dell'architettura. Quest'ipotesi forse potrebbe suonare come un azzardo. Anche perché questo percorso potrebbe essere stato non del tutto consapevole, ma semplicemente l'esito di un istinto, di una propensione autobiografica. Da qui la necessità di comparazione, per verificare questa ipotesi, proprio con chi invece è sempre rimasto rigorosamente nel perimetro disciplinare dell'architettura. La terza risposta nasce invece da un tema caro a Dardi, quello “dell'affinità e della differenza”, trattato e percorso in molti progetti e sviluppato in almeno due scritti. Un tema che evidenzia quell'approccio dialettico che ha animato tutta la sua opera. E come ci ricorda Lamberto Amistadi, che richiameremo anche più avanti nel testo, «La grande ambizione del pensiero dialettico è quella di poter sempre ricondurre il caso individuale ad un genere e di oscillare allegramente tra tipico e singolare»⁹, e noi aggiungiamo, ripensando al “progetto” di Dardi, tra regola e variazione.

I tre obiettivi di questo lavoro critico riguardano:

I. l'indagine sulla figura di Dardi in relazione all'attualità del suo approccio al paesaggio, ancora da svelare chiaramente. In particolare sul come, sul quale e sul perché il progetto di paesaggio entra nell'architettura (con il linguaggio, la composizione, i contenuti e

le regole, entra negli schemi configurazionali e anima le relazioni contestuali), quando ancora ad eccezione degli studi del Sereni e di Assunto e di solitarie figure come Pizzetti, Porcinai e pochi altri, non esisteva ancora una scuola italiana del “progetto di paesaggio”¹⁰. A questo fanno eco le sue prime teorie sul paesaggio come contesto e come necessaria relazione con la preesistenza. Fin dalla fine degli anni sessanta Dardi sostiene che il progetto si deve relazionare con il contesto a seconda della scala e attraverso il paesaggio. Il paesaggio diventa così automaticamente uno strumento di controllo scalare e di adeguatezza dimensionale per il progetto. Ed è così che entra a pieno titolo nello strumentario dardiano, trovando dai primi anni settanta anche una traduzione tecnica e metodologica nelle configurazioni a “bande a-b-a-b”.

2. Dardi intitola le sezioni del suo libro-manifesto *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto* “sezione progettuale: gli scritti” e “sezione teorica: i progetti”. Una dichiarazione d'intenti radicale. Ed è proprio da qui che riparte la lettura per progetti. Per indagare il ruolo del progetto nell'elaborazione teorica e il ruolo del paesaggio nella composizione-scomposizione per figure: *dalla scelta configurazionale, alla condizione manieristica, dalle relazioni contestuali*, fino alla teoria dei solidi platonici da un lato e alla vocazione verso le strutture e forme a traliccio dall'altra. Composizioni primarie di morfemi (solidi e tralicci) sempre poste in relazione al linguaggio del territorio e all'estetica del paesaggio della geografia, frutto delle sue fascinazioni – più volte dichiarate pubblicamente nei suoi testi dei primi anni settanta – per gli esperimenti, di allora, sulla *land art*.

3. La ricostruzione critica di una vicenda culturale, professionale e teorica, per cercare di comprenderne l'evoluzione, lo sviluppo, le influenze, le origini, le relazioni i risultati. Se il punto di partenza è noto, forse è ancora da indagare il ventaglio delle traiettorie

dei percorsi personali e gli esiti oggi di quelle ricerche e prime sperimentazioni architettura-natura-arte sviluppate da Dardi proprio tra il 1968 e il 1977. Ed ecco allora che la scelta è ricaduta su tre progetti che costituiscono anche tre momenti di passaggio, che tracciano l'evoluzione del pensiero teorico e la maturazione professionale di Dardi e che contengono il trinomio "architettura-natura-arte".

Il concorso della Risiera di San Sabba che vede nel 1966-68 contrapposti Dardi e Polesello, è il primo vero passo fuori dal gruppo Samonà, e l'ingresso nel Gruppo Architettura di Aymonino. È l'inizio della sperimentazione dei linguaggi e delle contaminazioni tra arte e architettura.

Il concorso per il Cimitero di Modena, che vede contrapposti Dardi e Rossi, (5 anni prima chiamati entrambi da Carlo Aymonino nel gruppo Architettura e quindi assieme dalla prima ora a riflettere sul rapporto tipologia-morfologia, sull'analisi urbana e sul linguaggio come lascito dell'architettura moderna), segna l'inizio per entrambi di un nuovo percorso in autonomia e la sperimentazione consapevole ed estremamente personale di temi e strumenti del progetto di architettura (l'analogia per Rossi e la scelta configurazionale per Dardi). È una sorta di punto zero, una ripartenza (Dardi proprio nel 1971 pubblicò il suo primo libro *Il gioco sapiente*, che fu una dichiarazione e una presa di posizione sul moderno e sull'architettura contemporanea in forte rottura con il resto del Gruppo. Rossi aveva invece già pubblicato *l'Architettura della città* nel 1966).

Il concorso per il Centro Direzionale di Firenze del 1977, oltre a segnare in ambito più generale la fine di una stagione, appunto quella dei centri direzionali come soluzione architettonica e urbana alla crescita della città contemporanea, è anche l'ingresso in una fase che potremmo definire di maturità professionale e teorica. È l'anno in cui Dardi, ormai stabilitosi definitivamente a Roma, pubblica il

suo libro-manifesto *Semplice, lineare, complesso*. Testo in cui egli sistematizza tutto il proprio lavoro elaborando una modellistica per le esplorazioni delle configurazioni spaziali che danno luogo al progetto. Nel 1977 con *Semplice lineare complesso* mette a punto un procedimento che consiste in una sorta di decostruzione semantica che mette in crisi l'unitarietà dell'oggetto architettonico, e i suoi scritti ruotano spesso attorno a una critica sulla mancanza di contenuto iconografico dell'architettura moderna.

Questi tre progetti di concorso oltre che essere l'indice di una evoluzione teorico-operativa per Dardi, se riletti in un quadro d'insieme e all'interno di quel panorama culturale di intellettuali impegnati (Dardi, Polesello, Semerani, Rossi, Aymonino), emergono delle tematiche specificatamente disciplinari legate alla fondazione e rifondazione della composizione architettonica e urbana (strumenti, ruolo dell'architetto, autonomia disciplinare e rapporto architettura-città-paesaggio, e ovviamente linguaggio), conseguenti anche al particolare momento storico (1968-72) e al nuovo ruolo del paesaggio nel progetto della città e del territorio. Questi tre concorsi e la lettura sincretica e comparativa permettono inoltre di reinterpretare il *modus*, ma anche di riscrivere gli esiti di relazioni culturali, in alcuni casi dirompenti, tra l'ambiente veneziano, milanese e quello romano, intrattenute nel decennio successivo (1977-1987), che segnarono per tutti loro (Dardi, Rossi, Polesello, Semerani) l'inizio di nuovi e autonomi percorsi professionali, di ricerca, di metodo e di linguaggio. E quello di Dardi, conseguenza delle vicende di questo "romantico periodo" 1968-1977, è uno dei più solitari, autonomi, liberi, sperimentali e soprattutto innovativi. Innovativi in modo particolare per le tematiche paesaggistiche che introduce nel/con il progetto di architettura e per l'elaborazione degli strumenti di inserimento contestuale – che inventa proprio in quegli anni – sempre legati,

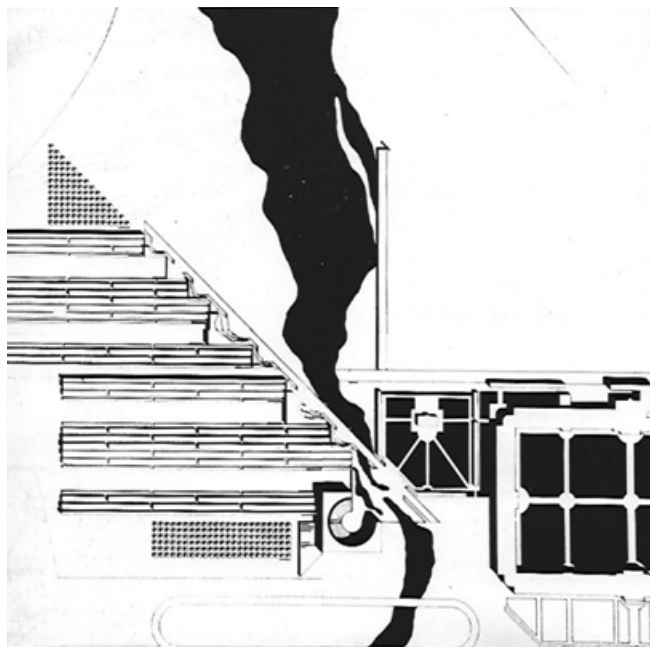
seppur con approccio quasi esclusivamente per figure, ai materiali del paesaggio. E l'innovazione sta proprio qui.

Rileggere questi progetti di Dardi, per comparazione e soprattutto nelle differenza con gli omologhi progetti di concorso degli altri tre protagonisti, ci permette oggi di comprendere meglio le necessità della rottura, ma anche l'urgenza e la tensione all'innovazione, questioni su cui si potrà ancora lavorare molto, andando più a fondo per meglio focalizzarne i risvolti, i nessi e le influenze non sempre dichiarate rispetto agli esiti oggi a noi più evidenti (i progetti). Rottura, ma anche rinascita.

Sono infatti quelli gli anni delle riforme che portano alla rifondazione delle scuole di architettura e, dato a margine ma rilevante per il contenuto di questo saggio, sono gli anni che segnano la nascita dell'autonomia delle scuole di paesaggio¹¹.



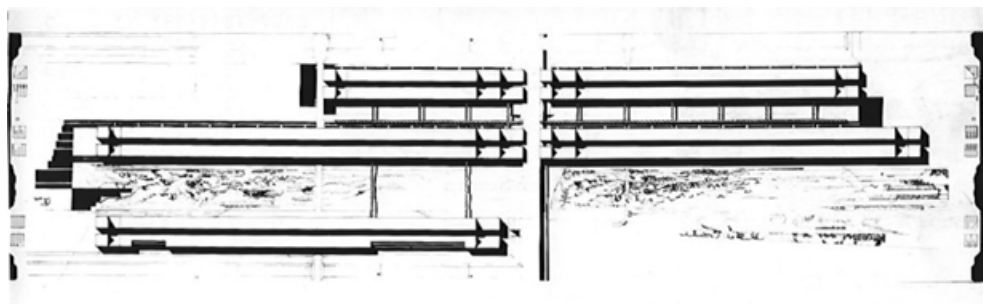
Foto di Costantino Dardi.



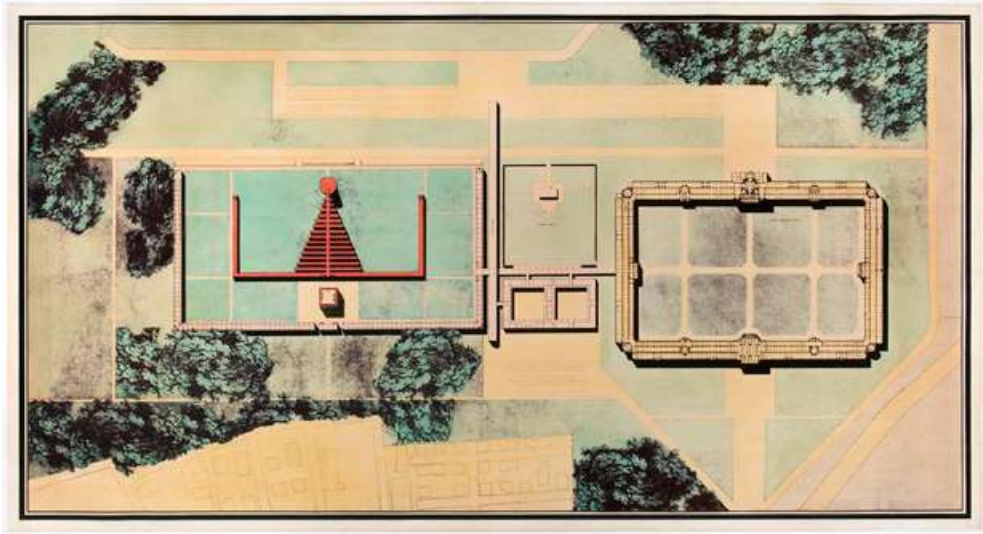
Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Michele Rebora, Ariella Zattera, *Progetto di concorso per il Cimitero di Modena, San Cataldo, planimetria del concorso di 1° grado (2° classificato), 1971.*



Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, *Progetto di concorso per il Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste, plastico del concorso di 1° grado, 1966 (al 2° grado il progetto risulta 2° classificato).*

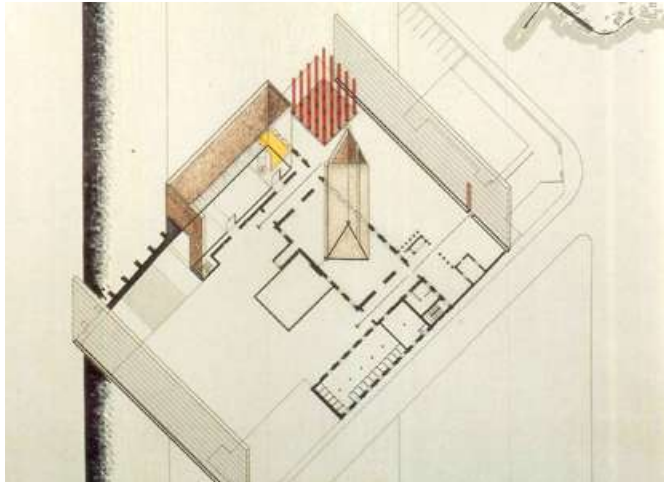


Costantino Dardi, Massimo Colucci, Ariella Zattera, *Progetto di concorso per il Polo Direzionale a Firenze-Castello, planimetria generale, 1977.*

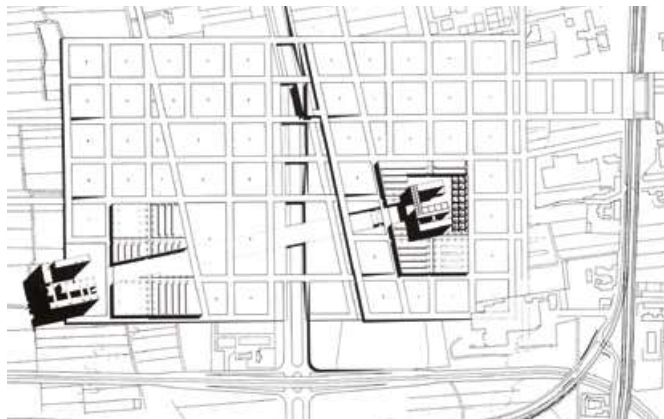


Aldo Rossi, Gianni Braghieri,
*Progetto di concorso per il
 Cimitero di Modena, San Cataldo,
 planimetria del concorso di 1° grado
 (1° classificato), 1971.*

Gianugo Polesello, *Progetto
 di concorso per il Museo della
 Resistenza nella Risiera di San
 Sabba a Trieste, plastico del
 concorso di 1° grado, 1966.*



Franco Purini, Emilio Battisti,
 Augusto Cagnardi, Cesare
 Macchi Cassia, Marco Mattei,
 Guglielmo Zambrini, *Progetto di
 concorso per il Polo Direzionale
 a Firenze-Castello, planimetria
 generale, (1° classificato ex
 aequo) 1977.*



Il concorso per il Monumento alla Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste 1966-1968. Costantino Dardi vs Gianugo Polesello

La vicenda del concorso della Risiera di San Sabba risulta complessivamente documentata, ma per frammenti, in quanto la letteratura disponibile dal punto di vista compositivo tende ad approfondire di volta in volta le singole proposte dei partecipanti¹². Per limitarsi a una sintetica cronaca¹³, funzionale a inquadrare la vicenda architettonica, vale la pena sottolineare che il sito viene dichiarato il 15 aprile 1965 monumento nazionale dal Presidente della Repubblica in quanto “unico esempio di Lager nazista in Italia”, successivamente il Comune di Trieste bandisce il 18 gennaio 1966 il concorso nazionale per “il progetto del Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste”, a seguito del quale vengono valutate dieci proposte progettuali. Nel 1967 la commissione giudicatrice non riesce a individuare un vincitore e si provvede dunque a invitare tre dei partecipanti a una fase di secondo grado, per un ulteriore approfondimento del tema, sulla base di un nuovo bando che viene pubblicato il 31 maggio 1968. Il 4 febbraio 1969 la procedura concorsuale, che vedeva protagonisti Costantino Dardi, Gianugo Polesello e Romano Boico si conclude con la vittoria di quest’ultimo e la successiva realizzazione dell’opera inaugurata il 24 aprile del 1975.

Di seguito non si vuole fare una dissezione anatomica dei progetti di Dardi e Polesello, equivarrebbe a riproporre quel meccanismo di disarticolazione “falsamente analitico”¹⁴ dell’opera architettonica che lo stesso Dardi rifugge con il progetto della Risiera e che quindi, per la sua stessa natura, semplicemente non può venire inteso come una somma più o meno complessa delle sue parti. Un confronto sistematico per analogia e diversità in questo caso rischia di essere riduttivo, di far perdere i valori architettonici più profondi di queste due opere. Questi progetti vanno raccontati, seppur in

maniera estremamente sintetica, per il valore e la capacità con cui sanno plasmare la materia spaziale e la piegano alla volontà di due diversi registri espressivi e di conseguenza anche compositivi. In questa operazione meriterebbe ovviamente spazio anche “Assurdo”, il progetto di Romano Boico, terzo invitato al concorso di secondo grado e vincitore¹⁵, ma il principio del confronto a coppie di questo esercizio critico, e lo spazio a disposizione, non ce lo consentono. In particolare l’ambito di confronto viene limitato alle proposte di primo grado di Dardi e Polesello, in quanto i margini del bando del 1966, risultavano meno definiti del successivo e le soluzioni architettoniche individuate di conseguenza sono l’esito di letture più personali e libere rispetto al tema proposto. L’Architettura della memoria, questione centrale del concorso, è per definizione uno degli ambiti progettuali statutari della disciplina. Il luogo dove la dimensione immateriale della memoria collettiva si manifesta, si coagula in forma costruita e dove è destinata a permanere. Coordinata necessaria per analizzare da questo punto di vista i lavori è la definizione di “monumento”. Facendo un passo indietro, e rileggendo la conclusione della relazione che accompagna il progetto di un altro memoriale, scopriamo che il senso profondo della parola “*monumentum*” fa capo ai termini ricordo e ammonimento. Si tratta della proposta con la quale nel 1964 i BBPR - orfani di Gian Luigi Banfi prima deportato e poi morto a Mauthausen - vincono il concorso per il museo-monumento al deportato di Carpi¹⁶, dove aveva sede, nella frazione di Fossoli, il principale *Polizei und Durchgangslager* italiano. Sono le stesse parole *moneo* e *memini*, (ricordo e ammonimento) che Ernesto Nathan Rogers cita nella sua lezione introduttiva al Corso di *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti*, e da cui “per elaborazione”, si giunge al significato di “fatto prevalentemente artistico che deve essere ricordato e che quindi serve di ammonimento ai posteri”¹⁷. La semantica e la morfologia del termine si prestano però anche ad

altre interpretazioni, sempre secondo Rogers si può riconoscere nella parola

[...]il concetto di *monstrum*, cioè di un fatto naturale o artistico che, per la sua eccezionalità, sia degno di attenzione: di mostrarsi e quindi di essere guardato, quale archetipo di una serie di fatti da esso derivanti[...]¹⁸.

A partire da queste considerazioni si intendono rileggere i progetti di Dardi e Polesello per riconoscere a quali categorie monumentali essi appartengano.

Il progetto di concorso per la Risiera di San Sabba si distingue nel corpus della produzione di Costantino Dardi perché, come lo definisce egli stesso¹⁹, è un progetto paradigmatico del suo primo periodo, quello che va dalla conclusione degli studi nel 1962 e, attraverso lo sviluppo dei primi lavori e di numerosi concorsi, arriva al 1968.

Dardi in questo periodo persegue una linea di «ricerca sistematica di uscita dalle configurazioni tradizionali dell'architettura»²⁰. Si tratta di una *critica radicale* a quel tipo di processo progettuale che viviseziona l'organismo architettonico, smontandolo e risolvendolo progettualmente in tutte le sue componenti tecniche ed edilizie. Una forma di riduzionismo, oggi diremmo un processo *object based*, incapace di rendere conto della complessità e della ricchezza della forma architettonica, sintetica ed unitaria, contro cui Dardi nei suoi primi anni di pratica si oppone con forza.

Dardi individua una traiettoria precisa per contrastare questa tendenza, per liberarsi da questa lettura manualistica del progetto, la "rottura violenta"²¹ dell'involucro e la "conquista", di conseguenza, di nuove complessità e ricchezze spaziali.

La proposta di primo grado per il museo della Resistenza della Risiera di San Sabba interpreta perfettamente questo tema, mostrandoci la forza espressiva e la carica di energia che Dardi ha saputo estrarre dai luoghi che hanno ospitato l'unico esempio *Konzentrationslager* con forno crematorio in Italia.

Per sviluppare il tema principale del progetto, Dardi costruisce demolendo.

Ha la capacità attraverso operazioni di distruzione e scavo di far acquisire allo spazio vuoto una consistenza quasi materica, plastica potremmo dire.

La facciata principale dell'edificio della Risiera viene infatti squarciata, con una furia iconoclasta. L'architetto si accanisce sulla materia architettonica, riducendo in rovina l'edificio. Prospetto e sezione convergono in un'unica figura, il corpo di fabbrica del mulino della risiera viene trafitto dai prismi a sezione quadrata, *cannon lumière* che rischiarano diagonalmente la plastica cappella commemorativa che viene adagiata sul suo fondo.

La sezione, come afferma Dardi, da «parametro collaterale di controllo» diviene «elemento portante della composizione» intesa, [...] nella sua applicazione più estensiva, [...] come occasione per organizzare una successione verticale di schemi diversi al fine di disarticolare l'impianto e di fondare sullo sbalzo degli elementi aggettanti e sulla proiezione nello spazio dei volumi, la propria carica espressiva [...]»²².

Disegni, schizzi, viste del modello documentano bene la consistenza che Dardi attribuisce allo spazio vuoto che appare dalla facciata squarciata. Si tratta di un vuoto notturno, buio. Una assenza di luce e quindi anche di immagini che testimonia l'impossibilità di rappresentare visivamente l'abominio dei forni crematori.

Dardi lavora per assenze, demolendo la materia architettonica ed esponendo il vuoto, una materia liquida e nera. Che non consente alla luce di illuminare direttamente il ventre dell'edificio ma dalle cui profondità ci pare di sentire emergere i suoni dell'orrore.

Manfredo Tafuri, nella sua lettura del 1967 al progetto²³, utilizza una particolare formula - di derivazione michelangeloesca - per definire l'azione di Dardi. Una architettura *per via di levare*. Su questo ritornerà lo stesso Dardi a distanza di anni, nel 1983, definendo questo approccio un suo *vizio*, che lo accompagna fin dagli inizi²⁴.

Nelle stesse pagine sempre Dardi chiarisce il senso dell'operazione. L'analogia *ex post* con la ricerca che Gordon Matta-Clark svilupperà negli anni settanta è esplicita e diretta, e serve a rivelare, asportandone la materia, «la struttura profonda dei luoghi»²⁵. Unica nota consolatoria che testimonia, anche in questo caso, come l'azione disciplinare dell'architetto contenga sempre dei valori estetici, riguarda la rovina. Dardi, distruggendolo, sottrae consapevolmente all'edificio *firmitas* e *utilitas* lasciando, di conseguenza, una sola delle tre componenti architettoniche vitruviane, la bellezza.

Bellezza che assieme a speranza e luce sono i concetti espressi dal motto di Dardi, *Alpha Centauri*, una delle stelle più luminose.

Gianugo Polesello invece propone un progetto con un registro diverso, apparentemente antimonumentale, sviluppato attraverso una modulazione formale di una composizione calcolata, silenziosa, essenziale, astratta. Un equilibrio perfetto.

Il progetto di Polesello parte da presupposti completamente diversi.

Una cornice, un recinto, tracciato attorno allo squallore dei manufatti esistenti, costruisce un frammento autonomo e isolato. Alzando un muro di cinta di quindici metri di altezza in *béton brut* il luogo viene sottratto al contesto circostante, una sottile negazione in termini di tempo e spazio.

L'interpretazione del tema, l'architettura come memoria, si traduce in un'attenta operazione di scelta. L'individuazione del perimetro cintato costituisce un'analisi selettiva che riconosce al suo interno gli elementi da conservare, a cui attribuire un valore storico, simbolico e di conseguenza esclude una serie di manufatti e tracce, destinati alla demolizione e all'oblio.

Il confine costruito di Polesello è prima di tutto un'assunzione di responsabilità, un giudizio morale. Una distinzione fisica, espressa attraverso l'architettura, tra civiltà e barbarie, tra il ricordo dei

martiri celebrato sulla piazza esterna e la condanna degli orrori compiuti all'interno del recinto. *Ius* è il suo motto, per indicare con solennità il primato del diritto.

A partire da questa mossa, si apre la partita della composizione, giocata attraverso una serie di nuove figure che si possono manifestare dopo l'attività di perimetrazione e selezione.

All'interno, nel sedime del mulino della risiera, è posto un tempio tripode, architettura minima anche in termini di lati²⁶. All'esterno, una matrice quadrata di venticinque colonne evoca una selva. Interno ed esterno sono posti in relazione da due varchi. Scomode transizioni dal mondo esterno verso il cortile e verso il tempio, non sono solo passaggi obbligati, ma elementi necessari a chiudere la composizione, assi convergenti in corrispondenza del portale di ingresso costituito da due colonne monumentali in pietra.

Il progetto di Polesello è costruito con i materiali della geometria e della logica. L'architettura che ne deriva è quella della solitudine, dell'isolamento.

È un'architettura distaccata, monumentale.

Un'architettura a "due dimensioni e mezza" viene da dire. Dove gli elementi della composizione sono figure, perimetri, superfici, appena modulati in altezza. Azioni misuratissime, ma proprio per questo fortemente espressive e retoriche nella loro calibrata tensione costruita sui minimi margini di variabilità che Polesello si concede. Una risposta civile a "fatti barbarici"²⁷.

Gli elementi dell'architettura sono sottoposti da Polesello ad un continuo processo di revisione semplificativa fino alle estreme conseguenze. La pianta²⁸ infatti, in ragione di questa sublimazione formale e dimensionale, diventa *l'unico luogo possibile* - viene da pensare a *Flatlandia* di Abbot - dove la soluzione architettonica, attraverso la sola *dispositio*, si manifesta in tutta la sua perentorietà.

[...] La pianta è il tema del progetto, il tema conduttore. Disegnare una pianta è decidere la figura di una composizione; disegnare una grande composizione è chiamare in causa quegli elementi che ne definiscono la scala, grandi essi stessi o istitutivi di una “metrica” architettonica, assonante, rapportabile a quella grandezza a cui debbono dire. Il disegno della pianta, la definizione/collocazione degli elementi tridimensionali nello spazio piano o nello spazio cavo per definire le dimensioni ed il carattere, [...] sono gli atti di una regia architettonica [...]²⁹.

Riappare a questo punto un elemento, *un materiale*, necessario alla composizione e comune al lavoro di Polesello e Dardi ma utilizzato in modo diverso. Gli elementi posti in pianta sono circondati dal vuoto, un vuoto che non è neutro, semplice connettivo tra le forme. Nella sua modulazione, nel suo dilatarsi e comprimersi, non è solo distanza ma diventa un'entità plastica indispensabile.

Raccontati così sono due progetti molto distanti, ed è questo il loro valore. È la dimostrazione delle possibili alternative e di conseguenza della ricchezza, che la pratica del progetto ci offre sempre, una qualità intrinseca, strutturale.

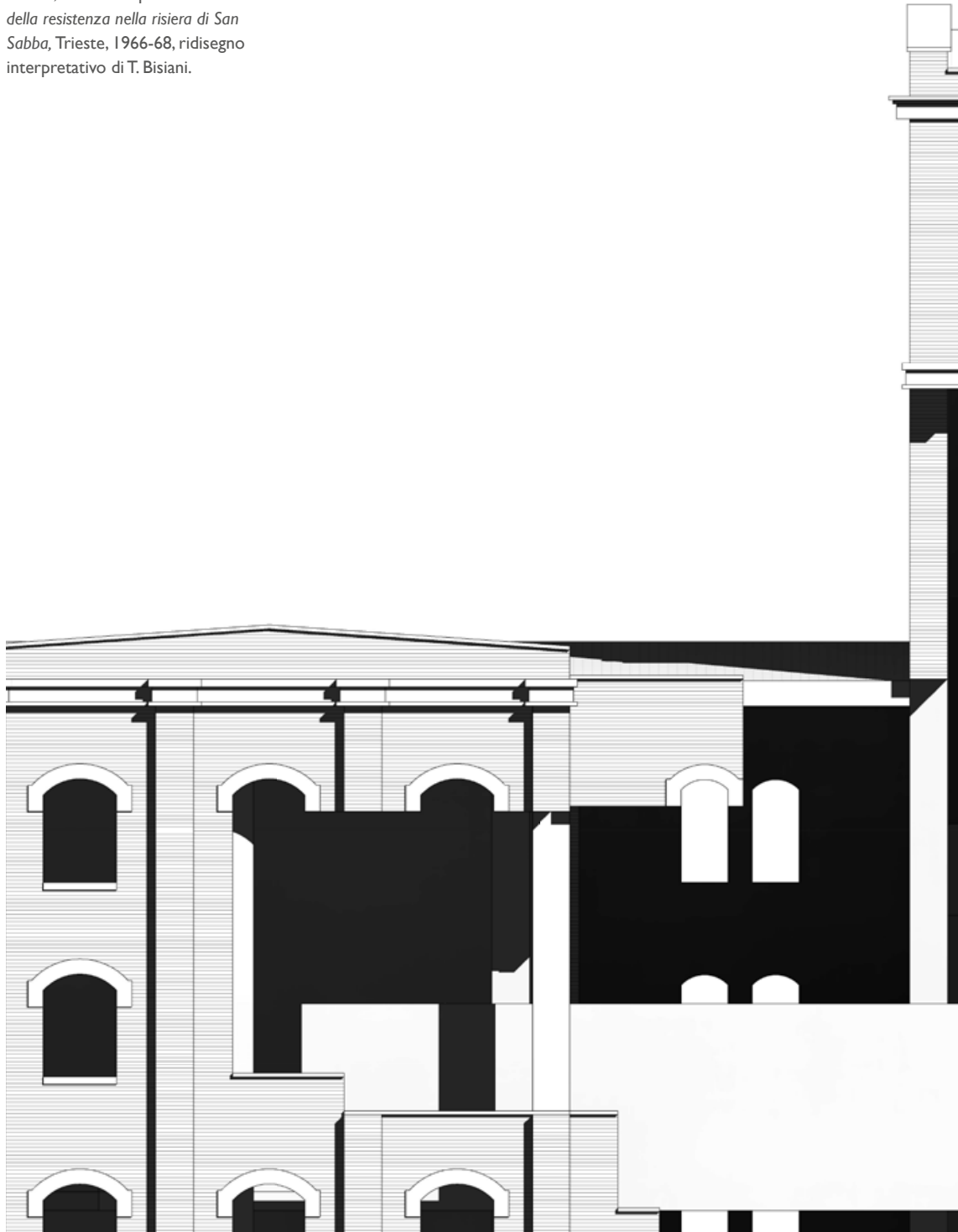
Rispetto alle categorie di Rogers i due progetti sono divergenti l'uno dall'altro, uno dionisiaco l'altro apollineo. La Risiera di Dardi, il testimone edilizio “scavato drammaticamente dall'architetto” come annota a margine di uno schizzo³⁰, esplora i territori del *monstrum*, dell'urgenza espressiva. Il Museo della Resistenza di Polesello invece nella sua distanza algida e geometrica ammonisce l'astante, è *monumento* in senso ortodosso. L'intento di questa operazione di rilettura in ogni caso non è tanto la volontà di osservare moviolisticamente due progetti che si sono contesi la vittoria al concorso per il “Museo della Resistenza”, rimettendo in discussione o confermando valori e meriti già attribuiti nel 1968. Polesello addirittura consegna “fuori termine utile” e non viene

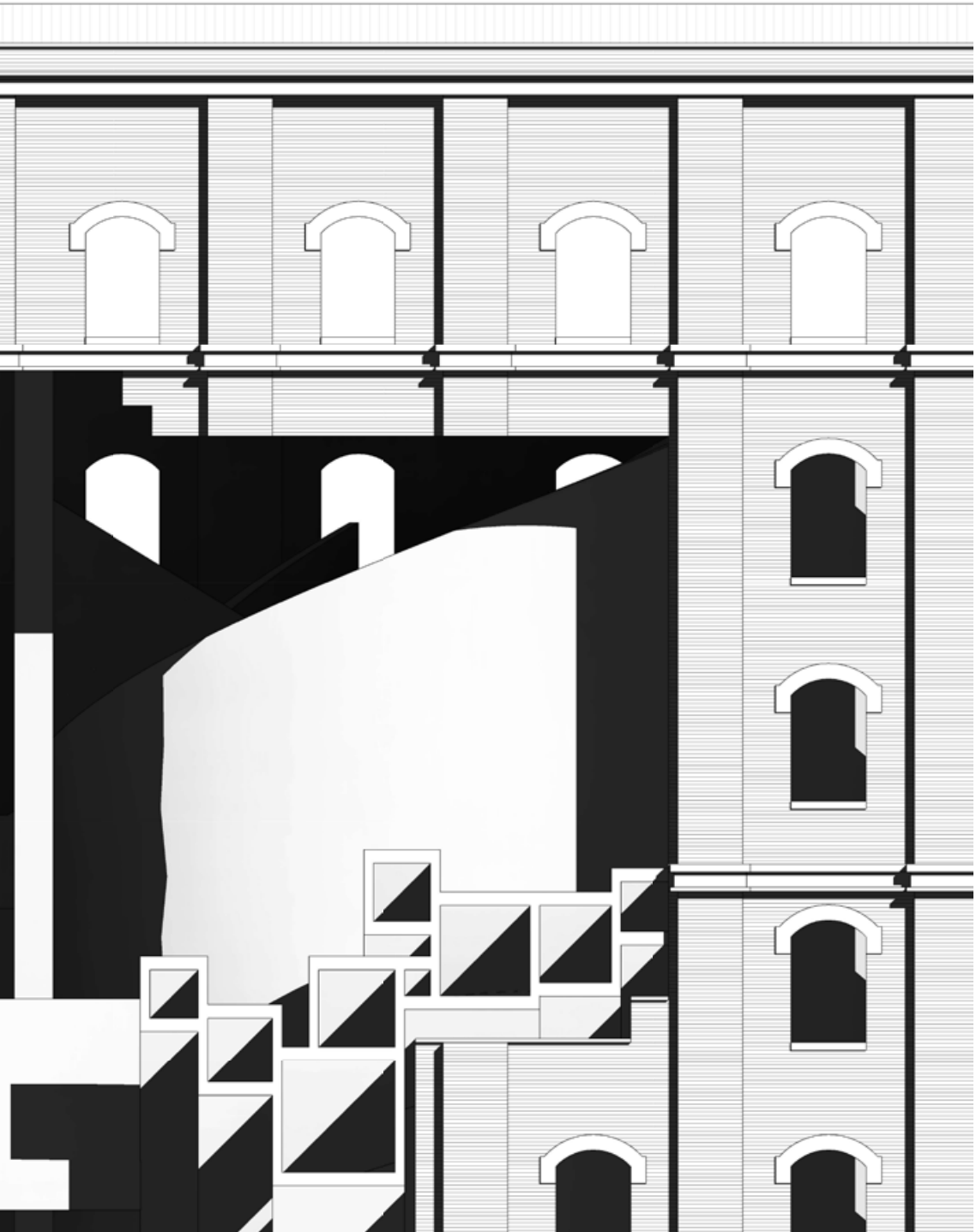
valutato dalla giuria (ma lasciamo ad altri l'indagine e la ricerca della verità archivistica su questo *casus*³¹). La questione è un'altra, l'opera di architettura non va considerata tale solo se supera l'arena della costruzione. L'opera di architettura è "disegno e materia"³² come indica Leon Battista Alberti. Il fatto che non sia realizzata, non svuota di senso il progetto, anzi ne mette in evidenza il valore autonomo, il valore di luogo disegnato (in prospetto/sezione per Dardi e in pianta per Polesello) dove si costituisce e prospera l'idea, quale valore intrinseco dell'architettura, che può prescindere dalla sua soluzione costruita.

Progetti divergenti si è detto, ma anche con delle analogie, dei punti di contatto, altrettanto interessanti, che riguardano in particolare l'intervento sull'esistente. Un'ultima considerazione infatti è necessaria, sottolineando come nessuno dei progetti di seconda fase, compreso quello di Boico, abbia ritenuto di percorrere la strada della museificazione dello *status quo*.

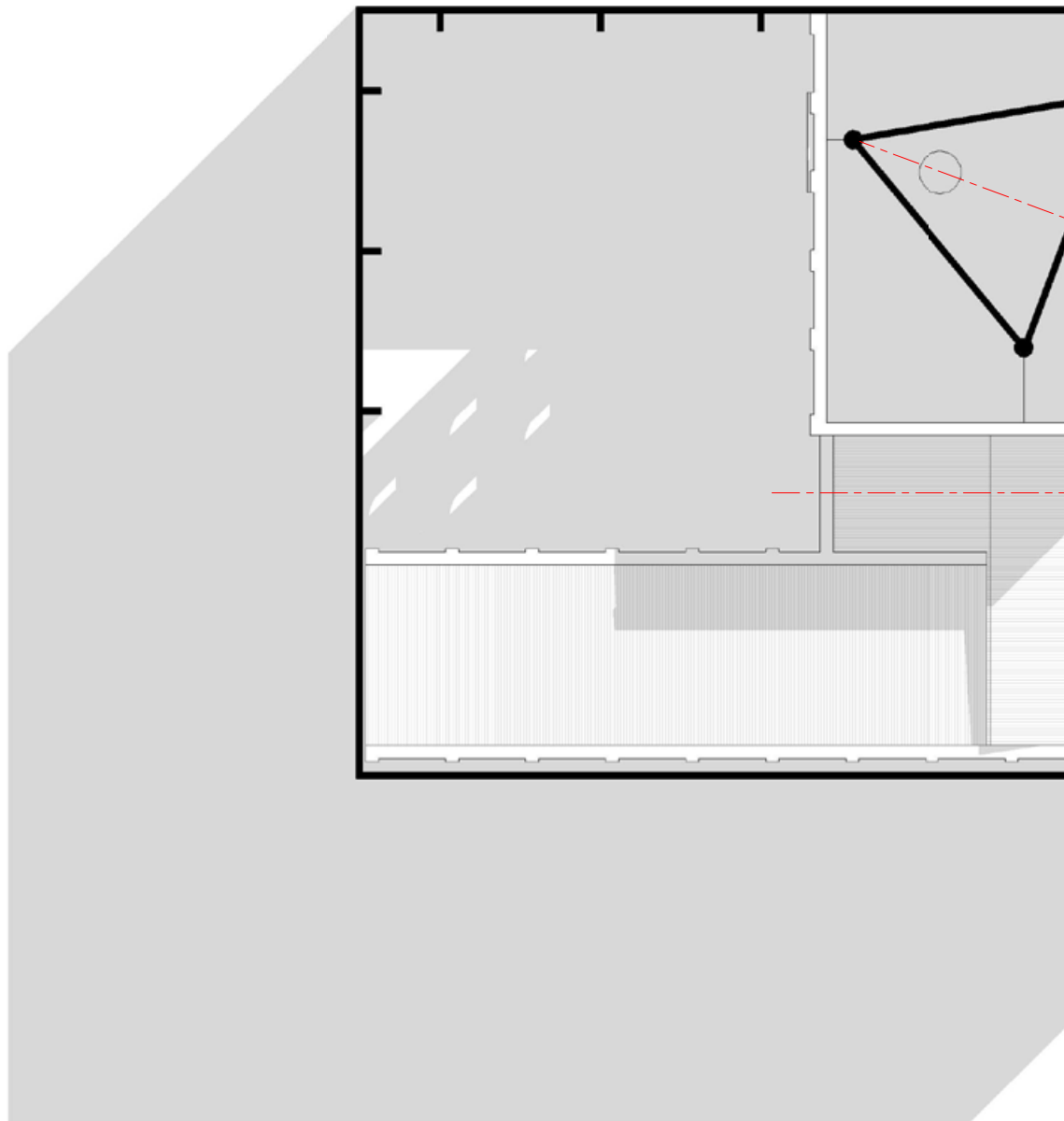
Tutti i progetti infatti adottano una lettura che non è neutra. Il materiale edilizio presente non viene inteso come elemento *as found*, non c'è un nesso progettuale che attribuisce un valore estetico ad alcune parti solo perché *vere*. Il fatto che parte della Risiera abbia superato l'urto del tempo e della storia (i nazisti cercarono di nascondere le tracce del lager facendo saltare i forni e la ciminiera, mentre due incendi nel 1967 distrussero ulteriori parti del complesso) non è condizione sufficiente per una conservazione omogenea e integrale, intesa quale testimonianza di carattere documentale. Entrambi i progetti più che demolire, rimuovono parti ed elementi costitutivi degli edifici. Il mulino viene svuotato, scale, solai e tetti vengono tolti. Polesello elimina anche i serramenti per trasformare i fori delle finestre in "occhiaie vuote"³³. Non c'è un approccio filologico al recupero dei luoghi. Memoria e conservazione non sono la stessa cosa.

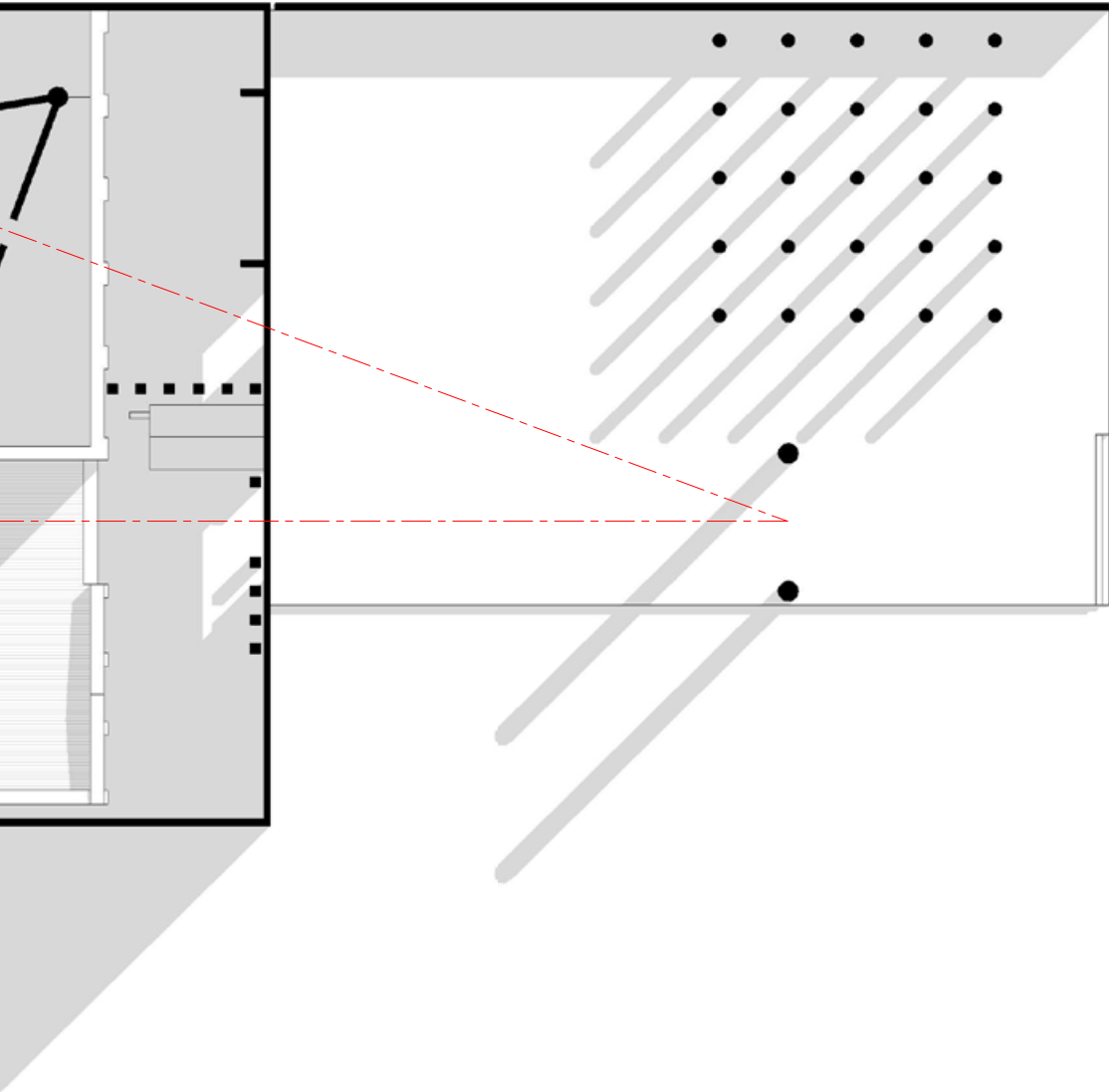
Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, Concorso per il *Museo della resistenza nella risiera di San Sabba*, Trieste, 1966-68, ridisegno interpretativo di T. Bisiani.





Gianugo Polesello, Concorso per
il *Museo della Resistenza di San
Sabba*, Trieste, 1966-68, ridisegno
interpretativo di T. Bisiani.





Progetto di concorso per il Cimitero di Modena, 1971-1973.

Costantino Dardi vs Aldo Rossi

Il 25 febbraio 1971 il Comune di Modena bandisce un concorso di idee per l'ampliamento dell'impianto cimiteriale, «mediante un nuovo complesso edilizio in una vasta area agricola adiacente ai cimiteri esistenti, quello del Costa e quello israelitico»³⁴. Il bando pone particolare accento ai contenuti teorico-filosofici nonché agli aspetti morali e religiosi, ma anche al rispetto della sensibilità cittadina, ai temi della liturgia religiosa, ai legami affettivi e al peso e importanza delle tradizioni. Contemporaneamente invita i concorrenti a ragionare sul concetto di monumento in relazione all'inserimento urbanistico e al rapporto con le preesistenze architettoniche e il contesto.

La commissione è composta da 18 membri. I nomi noti sono: Carlo Aymonino, Paolo Portoghesi, Glauco Gresleri e Pier Luigi Cervellati. A concorso concluso e pubblicazione dei risultati ci furono numerose polemiche, sui giornali e sulle riviste di settore, a proposito della "vicinanza ideologica e professionale" tra alcuni membri della giuria e alcuni partecipanti³⁵. Furono presentati cinquanta progetti, e oltre a quelli di Dardi e Rossi troviamo, fra i più noti, quello di Superstudio (*Il cadavere a terra*). I lavori della commissione, come si evince dai verbali,³⁶ furono molto dibattuti e procedettero a rilento, con non poche polemiche. Alla fine furono individuati tre progetti (primo Rossi e Braghieri con *L'Azzurro del cielo*, secondo Dardi con *DOM*, terzo Bonicalzi e Pracchi con *Il Muro*), ma non avendo raggiunto l'unanimità sul verdetto la commissione si avvale della possibilità di passare ad un 2° grado di concorso per questi primi tre classificati. I vincitori del secondo grado di concorso (1972) saranno ancora Rossi e Braghieri con *L'Azzurro del cielo*, Dardi con il progetto *DOM* si classifica nuovamente al secondo posto. I primi due progetti sono diametralmente opposti per approccio, linguaggio, temi e visione dell'architettura, ma da entrambi sono

scaturite pagine e pagine di commento e riflessione, emblematici: su entrambi è stato possibile, come ormai ci insegna la storia, costruire una teoria dell'architettura. I percorsi di formazione e di ricerca di Rossi e di Dardi si intrecciano per un certo periodo a Venezia, tra il 1968 e il 1971³⁷, all'interno del Gruppo Architettura, costituito proprio da Carlo Aymonino.

Questo concorso segna per Dardi la fine di quel periodo di condivisione con la "scuola di Venezia"³⁸, perché rientra proprio in quella fase finale del sodalizio intellettuale e di ricerca tra Dardi e tutto il Gruppo Architettura, quindi con Aymonino, Rossi, Polesello, Semerani, ecc. e apre in un altro contesto, a Roma, una nuova stagione di ricerca, sull'architettura, sul linguaggio, e anche sulle forme del paesaggio. È un concorso che coincide per Dardi con un cambiamento radicale, una rottura, una rinascita.

La fama internazionale di Rossi maturò invece in seguito alla vittoria proprio di questo concorso.

Il progetto di Dardi rompe il recinto del cimitero *extramoenia* con una composizione aperta impostata su di una "configurazione centrale" tutta giocata sul contrasto tra sintassi geometrica, la figura del triangolo territoriale, qui una sorta di *esprit de géométrie*, e il contrappunto organico del corridoio vegetale, il "bosco padano" che ridisegna il paesaggio del cimitero in dissolvenza nella campagna modenese.

Dardi propone in entrambi i gradi del progetto un unico grande edificio al centro della composizione. È una cattedrale moderna che ospita tutte le funzioni richieste dal bando (cappelle, ossario, sale per onoranze, ecc.). È il fulcro di tutta la composizione, ma è anche il simbolo cristiano dei "Resti Mortali" (l'ossario) e contemporaneamente è un'esplicita citazione *lecorbusieriana*, giocata su un doppio significato, da un lato architettonico-linguistico, in

quanto retorico riferimento alla torre delle ombre del Campidoglio di Chandigarh, e dall'altro filosofico, in quanto "macchina poetica" che smaterializza lo spazio con il mutare delle ombre durante l'arco del giorno: monito della precarietà umana rispetto all'inesorabile scorrere del tempo³⁹. Questa sorta di monumento, allo stesso tempo retorico e poetico, è nel primo grado un edificio a corte semiaperta sul cimitero israelitico, un edificio a pianta quadrata con un grande vuoto scavato al centro, la corte, di forma circolare e a sezione gradonata. L'edificio monumentale nel secondo grado perde compattezza, e pur mantenendo una conformazione planimetrica simile a quella del primo grado, diventa una composizione di setti triangolari dalla scala monumentale (il più alto arriva a oltre 25m), che dipartono a raggiera dalla corte centrale. In entrambi i gradi del concorso, volumi cubici di misure diverse si affastellano l'uno sull'altro, attorno a questa corte circolare, e tra i setti. È un "gioco sapiente" di incastri di cubi fortemente marcati dalle ombre, simile a quelli che utilizzò per i cannoni di luce nel concorso per la Risiera di San Sabba a Trieste del 1966-68. Questo progetto segnerà il primo irrobustimento di una ricerca compositiva e linguistica iniziata con le case di Cervignano del 1962-63 attorno a sperimentazioni neoplastiche di matrice razionalista, che matureranno più tardi nel "discorso sui solidi platonici", diventando a quel punto originale tratto distintivo del linguaggio dardiano:

[...] era l'amore-odio per il cubo che egli dissolveva sminuzzandolo in tanti piccoli cubetti, quasi una schiuma di bolle cubiche (ricordare sempre la scritta apparsa sul muro di via Fratelli Calandra, a Torino, agli inizi degli anni settanta: *il mondo è quadrato, e saltella*) [...]⁴⁰

Da questa "cattedrale delle ombre", perno della composizione, esce verso la campagna un asse monumentale che taglia la maglia poderale, destinando al fruitore la vista aperta sul paesaggio: contenuto originale e principale invenzione del progetto. Su questa

“strada di campagna” elevata a *promenade paysagée*, si attesta diagonalmente un rigoroso sistema, al suolo, di bande parallele (con ritmo a, b, a, b) che è il sedime delle sepolture in campo e in loculo. Ma è anche la regola geometrica di disposizione delle cappelle. Gli edifici per le sepolture in loculo, corpi di fabbrica lineari, sono impostati su differenti quote altimetriche, e digradano con passo costante di tre in tre, per poi risalire e scendere ancora ciclicamente. Formano così una nuova topografia a “vallette artificiali”: una sorta di cretto di Burri *ante litteram*. Le influenze, visto anche quanto scriveva in quegli anni Dardi, arrivano da un mix di interessi per le teorie sul paesaggio del Sereni e per le avanguardie artistiche di allora: dalla *land art*, le sperimentazioni di Michael Heizer, ma anche dalle campagne fotografiche sulla forma della terra di Georg Gerster e dalle ricerche di avanguardia minimalista di Frank Stella e Daniel Buren.

Il sistema a pettine dei corpi di fabbrica per le sepolture in loculo essendo ruotato di 45° gradi rispetto “all’asse paesaggistico”, forma nei punti di intersezione una teoria di fosse triangolari, dislivelli generati dalla sezione a gradoni, che Dardi risolve, riempiendoli con edifici scultorei, volumi in calcestruzzo a vista, trattati plasticamente e lavorati a gradonata irregolare. Questi sette cubi, modellati per “via di levare” lungo la diagonale, accentuano la dialettica naturale-artificiale su cui fonda la composizione complessiva. Costruiscono, disegnano e “artializzano” l’orizzonte di solo uno dei due lati (possibili) del percorso, occultando, ma allo stesso tempo evocando con la loro cruda plasticità il lato verso le tombe e i campi di sepoltura. Guidano la percezione dell’uomo sul paesaggio⁴¹ e offrono la gran vista sul “bosco padano”⁴². Così Dardi costruisce il paesaggio del cimitero che è il ricordo nostalgico della “prospettiva dell’uomo sul mondo”⁴³.

Il “bosco padano”, altra originale invenzione dardiana ancora oggi

di estrema attualità, è un grande e fitto corridoio arboreo che “insidia attraversando”⁴⁴ il cimitero. Oltre che elemento funzionale (parco urbano), il bosco è il principale contrappunto figurativo agli spartiti geometrici della composizione, ma è anche un simbolo carico di significati contemporaneamente religiosi e pagani e delle contraddizioni della cultura contadina padana.

Il progetto di Dardi propone una forma aperta che ingloba il paesaggio con una dinamica composizione centripeta che si propaga dal fulcro centrale, lungo un vettore, nella campagna circostante e si dissolve nella natura. La figura che ne risulta è emblematica della condizione di passaggio, il viaggio tra la vita e la morte. La natura entra nella composizione non solo per opposizione dialettica, quindi come linguaggio, ma come simbolo del trapasso e della mediazione tra la città dei vivi e la città dei morti: è il racconto dell'uomo che torna alla terra, nella natura.

Il progetto di Rossi propone una forma chiusa, il recinto, che è già in sé un'architettura compiuta, definita da un muro abitato (le colombaie per le tumulazioni). Un recinto che ordina come gli isolati nella città “le quadre” all'interno del cimitero, su cui sono disposti gli edifici-simbolo, icona della casa dell'uomo. Quello di Rossi è un progetto scritto tutto all'interno della teoria dell'architettura, tra archetipi e tipologia. È quella teoria rossiana che vedeva la permanenza della forma nel tempo anche a prescindere dalla variabilità della funzione⁴⁵. Proprio da qui parte la riflessione di Rossi sull'uomo, sugli uomini, sulla comunità, sulla memoria e poi sulla morte. Riflessione tutta architettonica che, distillata dal pensiero di Bataille, diventa riflessione sulla città dei vivi e sulla città dei morti:

[...] il cimitero è la casa dei morti. All'origine la tipologia della casa e della tomba non si distinguevano [...]. La morte esprimeva uno stato di passaggio fra due condizioni [...] ma le urne a forma di

casa degli etruschi e la tomba del fornaio, esprimono per sempre il rapporto tra la casa deserta e il lavoro abbandonato [...]. Questo progetto di cimitero non si discosta dall'idea di cimitero che ognuno possiede [...]»⁴⁶.

Rossi dispone secondo una sequenza albertiana gli elementi compositivi essenziali richiesti dal bando, rievocando non soltanto il cimitero come monumento civile, in senso neoclassico, ma il cimitero prima di tutto come “casa vuota”. Questa analogia porta con sé l'immagine di uno spazio funerario come spazio della memoria dei vivi, e quindi dell'architettura come traduzione diretta del sentimento umano:

[...] caratteristico della *dispositio* è l'abbracciare tutte le parti dell'architettura e tutti i rapporti di un edificio, essendo rispetto ad un fabbricato, ciò che la conformazione è rispetto ad un corpo [...]»⁴⁷.

La *dispositio* proposta da Rossi è tutta regolata all'interno “del corpo-recinto”, memoria del *temenos*, così da diventare, internamente, un porticato. All'interno di questo rettangolo regolatore, che ha le stesse proporzioni del cimitero adiacente del Costa, la composizione si sviluppa tra due elementi monumentali disposti agli estremi dell'asse di simmetria centrale, a sua volta sottolineato da un sistema a spina, dedicato agli ossari e costituito da una successione regolare di parallelepipedi che disegnano un triangolo sia nella proiezione planimetrica che nella sezione trasversale⁴⁸. La composizione generale per il progetto di 1° grado è così essenzialmente costituita dal montaggio analogico di quattro elementi, oltre al recinto sacro che li contiene: il sacrario, la fossa comune, gli ossari e i campi di inumazione. Questi elementi riprendono altrettanti archetipi: il recinto, la casa, lo scheletro, la torre, la piazza. A loro volta questi archetipi sono sviluppati figurativamente da equivalenti morfemi architettonici: la parete o il muro, il cubo (svuotato), la spina, il cono e il prato/campo. Il progetto per il Cimitero di Modena, come evidenzia Alberto Ferlenga, rappresenta l'inizio di una nuova fase di sperimentazione

teorico-professionale per Rossi che vede un'evoluzione verso l'approccio letterario e una «re-invenzione degli strumenti ordinari in cui vi rientra il suo modo di utilizzare il disegno, il saggio teorico e lo schizzo»⁴⁹. In questa re-invenzione teorico-operativa confluirà anche il procedimento analogico, che troverà una prima sistematica traduzione nella tavola manifesto della *città analoga* per la Biennale del 1976 e poi una più “scientifica” nell'*Autobiografia* del 1981. Ed è proprio in questo testo che Rossi, citando il *Monte Analogo*, scrive:

[...]dell'analogia di Dumas mi colpiva forse soprattutto la sua affermazione circa “la velocità sbalorditiva del già visto” che ricollegavo all'altra definizione di Ryle per cui l'analogia è la fine di un processo[...]⁵⁰.

È un processo nuovo che mette in discussione molto di quelle esperienze e riflessioni che aveva condiviso con il Gruppo Architettura a Venezia alla fine degli anni '60. Procedere per analogia, come lo intendeva Rossi, eliminava tutta una serie di “processi deduttivi” e di infinite catalogazioni, “fasi intermedie” su cui si fondava parte della scientificità del “metodo veneziano” e delle diffuse convenzioni costruttive di quegli anni:

troppi si soffermano sulle fasi intermedie; e mi sono staccato dall'interesse per il catalogo, la raccolta, l'erbario perché vi è in essi quella fase intermedia che spesso mi è insopportabile.⁵¹

Ora se rileggiamo il progetto di Modena attraverso queste poche righe autografe di Rossi possiamo comprendere la forza (e novità) di quel procedere (nella composizione) per veloci accostamenti e comparazioni, analogie, indifferentemente tra parole o figure, seguendo poeticamente, artisticamente o forse solo semplicemente la loro somiglianza semantica, a prescindere quindi dalla materia, per cercare «un'impostazione universale affinché la forma e la figura dell'edificio riposino interamente e in armonia in questo disegno»⁵². Il montaggio analogico con cui Rossi riscrive il suo approccio alla composizione, a partire proprio dal progetto di Modena,

introduce l'utilizzo dello straniamento come forma del progetto, e così attraverso accostamenti inaspettati, contaminazioni e fuori scala⁵³, ma anche sovvertimenti, cancellature, fratture, salti logici e sovrapposizioni, il potere evocativo dell'architettura diventa tema centrale del progetto.

[...] amo l'inizio e la fine delle cose: ma forse soprattutto le cose che si spezzano e si ricompongono, le operazioni archeologiche e quelle chirurgiche [...] Forse l'unico difetto della fine, come dell'inizio, è quello di essere in parte intermedio; cioè di essere prevedibile. E la cosa più prevedibile è la morte [...]⁵⁴.

Queste forme dello straniamento sono quelle per le quali Manfredo Tafuri paragonò l'approccio di Rossi a quello dello sceneggiatore e teorico del cinema Viktor Šklovskij⁵⁵. E in un attimo l'architettura divenne narrazione e il suo linguaggio non poté che pretendere autonomia.

Il progetto di Dardi propone uno spazio "non finito", aperto e dinamico... verso la natura.

Il progetto di Rossi al contrario propone un ben definito spazio, chiuso e statico, una sorta di fotogramma, o insieme di fotogrammi, che fermano il tempo (per raccontarlo), dentro la casa dell'uomo, ma quella che l'uomo, come abbiamo detto, ha "abbandonato dopo la morte"⁵⁶ e che evoca, nella sua silenziosa e metafisica iterazione, la città, struggente memoria della comunità degli uomini, della vita.

Entrambi i progetti riflettono, con *pathos* e intensità, sull'ultraterreno, su Dio e sul passaggio dalla vita alla morte, sul viaggio nell'aldilà, ma in due modi differenti: quello di Dardi è un viaggio verso l'aldilà attraverso la fisicità delle cose e la materialità della natura, con l'aiuto di Pan, quello di Rossi è un viaggio dell'uomo nell'uomo, introspettivo ed esistenziale, che parte dalla dimensione domestica, la vita nella casa, una dimensione intima e interiore, e arriva a una dimensione metafisica: l'evocazione dell'assenza. È il racconto della

vita dell'uomo che non c'è più e di cui rimane soltanto la memoria nei simboli e nel cimitero. L'uomo è solo.

I moti scelti dai due progettisti sembrano confermare queste ipotesi: Dardi sintetizza il progetto con il motto DOM, *Deo Optimo Maximo*, iscrizione di origine pagana che si riferiva a Giove e che passò in uso nel Cristianesimo quando diventò unica religione di stato durante l'Impero Romano. DOM nasce come formula di ringraziamento, come espressione votiva e muta poi in una vera e propria preghiera: è l'uomo che materialmente si rivolge a Dio con il tramite della natura. Ma DOM è stata anche ampiamente utilizzata come iscrizione da apporre all'ingresso delle *domus* romane, una sorta di prefisso pagano per qualificare la *gens* che vi abitava. *Inscriptiones*. Forse, senza esagerare, potremmo definire quello di Dardi un motto retorico, erudito, articolato tra tecnica, citazioni e storia dell'uomo, dei luoghi, che sicuramente rispecchia pure il carattere pure metodologico del progetto. Caratteristica dardiana, questa, che sottolinea anche Francesco Tentori quando ci ricorda che

[...] Dardi era uomo di studi classici (aveva frequentato il liceo classico Stellini di Udine), un appassionato lettore di testi su Roma e Bisanzio, che amava quel famoso passo di Isidoro di Siviglia dove il Santo vescovo fa derivare il termine torre da *teres-teretis* = rotondo-arrotondato e che, come sostiene l'autore delle *Etymologiae*, nella lontananza tutto diventa rotondo [...]⁵⁷.

Un caso che Dardi abbia scelto come fulcro dell'intera composizione proprio una torre quadrata scavata da una corte circolare?

Rossi invece propone un'immagine sintetica, densa, poetica e spirituale, "l'azzurro del cielo": è l'uomo solo, che alza la testa verso il cielo, alla ricerca di Dio (ce lo suggeriscono anche numerosi suoi schizzi preparatori). Ma "l'azzurro del cielo" è anche il titolo di un libro di Bataille⁵⁸, che, come ricorda lo stesso Rossi in *Autobiografia scientifica*⁵⁹, è stato un testo di ispirazione proprio per questo

concorso in un momento difficile della sua vita⁶⁰. Non va poi dimenticato che Bataille teorizzava la *dépense*, ovvero il “dispendio” rappresentato dallo “spreco sacro”, opere e offerte votive che le antiche civiltà consacravano agli dei. Un riferimento, nel motto, che conferma le posizioni agli antipodi tra i due progetti, per significati e intenti. Insomma quella di Rossi è un’immagine intensa e con diversi livelli di lettura, giocati su analogie e rimandi circolari di simboli. Ma è anche una riflessione molto personale, interiore e “osteologica”⁶¹, carica di significato autobiografico e per questo anche espressione di una forma artistica.

Il progetto di Dardi, diremmo oggi, si diffonde nel paesaggio, e con esso costruisce un telaio di ampia scala che assomiglia molto di più ad un parco che ad un cimitero, e in questo ricorda molto quelli di tradizione nordeuropea, in particolare uno fra tutti, quello di Lewerentz e Asplund del 1940 a Stoccolma, il *Skogskyrkogården*. Ma ricorda molto anche il cimitero che l’amico Francesco Tentori, con cui aveva condiviso gli anni della formazione nel gruppo di Samonà e poi alcune esperienze professionali, aveva da poco realizzato con Marco Zanuso e Gianni Avon tra il 1966 e il 1970, a Longarone. Il progetto di Dardi per Modena recupera diverse soluzioni architettoniche di quello di Avon, Tentori e Zanuso, soprattutto per l’impostazione dell’impianto nel paesaggio e del paesaggio come tema per sviluppare il progetto del cimitero, o ancora per il lavoro di modellazione del suolo (lo scavo) e di integrazione dell’architettura nella forma della terra: paesaggio come scrittura della terra. E a questo proposito si vedano le analogie tra gli edifici a gradonata per le tombe nel progetto di Dardi e le tombe “a trincea” di Avon, Tentori e Zanuso.

Ma il progetto di Dardi non soltanto si diffonde nel paesaggio, è fatto dei materiali propri del paesaggio e di quelle logiche formali, economiche, produttive, ma anche simboliche impresse dall’uomo

alla natura: il paesaggio agrario della pianura padana. Nello specifico sottolineiamo due elementi fra tutti, il percorso diagonale e il “bosco padano”.

La diagonale a 45° è una sezione sul paesaggio che funge anche da colta citazione “locale” di quelle storiche strade interpoderali della campagna modenese.

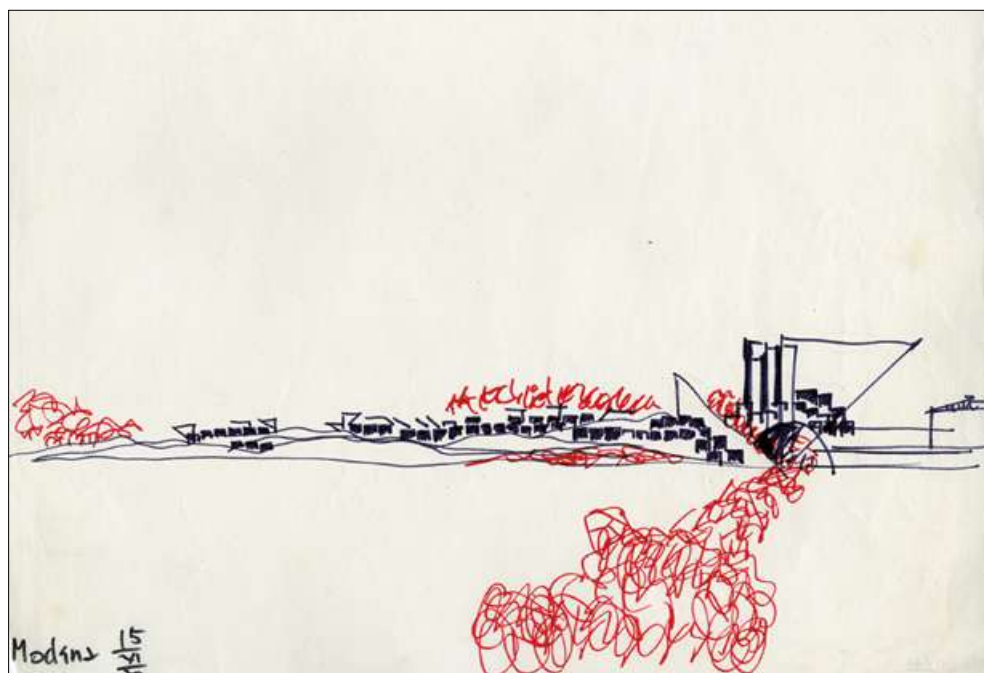
Il “bosco padano”⁶² è un denso filamento vegetale che si sviluppa con un disegno organico in esplicito contrasto formale con il sistema seriale delle tombe, dei campi di sepoltura, ma anche con il taglio netto della diagonale. Diagonale che Dardi introduce come gesto intenzionale per sottolineare la modalità di

[...] radicamento nel terreno in quanto oggetto artificiale nel contesto naturale [...], alimentando così, ancora una volta [...] la serie di dialettici rimandi della tematica naturale-artificiale [...]⁶³.

Per Dardi il bosco diventa un elemento figurativo determinate per l'impaginato generale e per l'articolazione degli spazi. Egli lo disegna con cura e meticolosità, dettagliandone le diverse specie arboree da utilizzare (pioppi, salici, gelsi, ecc.) e i sestri di impianto per disporre. Quasi fosse un “bosco sacro”, ma come sappiamo dal Sereni, per la storia agraria padana non potrà mai esserlo. Al massimo potrà diventare un bosco pagano o un “bosco bando”⁶⁴. E infatti Dardi non può che laicamente destinarlo a parco urbano. Un parco pubblico che attraversa il cimitero e collega il centro storico di Modena con la campagna circostante, fino al fiume Secchia. Il cimitero diventa così un bosco pubblico, uno spazio di tutti, continuo e senza recinti, un percorso tra gli alberi, protetto (da Pan), utile ma anche naturalmente affascinante. Bello? Sicuramente oggi potremmo definirlo un bosco con molte qualità, ma con limitati significati architettonici (per il cimitero), perché legato alla liturgia civile e non a quella religiosa: purtroppo ancora oggi la nostra cultura non contempla cimiteri tra i boschi e nei parchi. Dardi in entrambi i gradi del concorso, propone una composizione complessiva per figure che dialogano per differenza con i

Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Michele Rebora, Ariella Zattera, Concorso per il Cimitero di Modena, 1973, schizzo del "bosco padano". Il° grado di concorso.

cimiteri esistenti. Lo stesso Dardi chiarirà, a posteriori, nello "schema configurazionale" la sintassi di questa composizione e l'appartenenza⁶⁵ alla famiglia delle sue "configurazioni centrali". La figura del paesaggio che emerge dal progetto dardiano è un'elica che dal perno centrale si espande nel territorio attraverso la selva, la nuova topografia, il campo lungo delle prospettive funerarie, i campi di sepoltura e i prati di aspersione con le radure, pause tra le masse arboree.



Questo continuo rimando al paesaggio come contenuto del progetto e non solo sfondo è accentuato dall'utilizzo dell'arte topiaria per sagomare alberi e siepi in volumi vegetali e in sculture

arboree che collaborano alla composizione. Insomma una dialettica, che a tratti diventa retorica, tra un mondo organico, quello della natura ricreata e ricercata dal progetto, e un mondo artificiale, quello delle preesistenze, dei grandi “recinti storici”, il cimitero monumentale e il cimitero ebraico.

Se guardiamo il progetto di Rossi alla stessa scala con su cui si “dispone” quello di Dardi, è facile rilevate la contrapposizione di approccio. Il progetto di Aldo Rossi non propone esplicite relazioni territoriali e neanche paesaggistiche, ma lavora su una chiara relazione paratattica con un “terzo recinto” che riprende le stesse misure e proporzioni del cimitero neoclassico adiacente, aprendo così un dialogo morfo-tipologico non solo con le preesistenze ma, a distanza e per analogia, con la forma urbana del centro storico di Modena e, più in generale, con la storia dell’architettura della città⁶⁶. A differenza di Dardi che costruisce una sorta di palinsesto paesaggistico con i due cimiteri esistenti, Rossi sembra interpretare l’impianto cimiteriale esistente come un “non finito”, un frammento architettonico, un progetto da concludere. E così riallaccia il nuovo alla preesistenza in un organismo unico, retto internamente dal gioco delle simmetrie e esternamente dall’armonia delle proporzioni e dai rimandi per analogia ai tipi e ai caratteri dell’architettura. Così, il cimitero del Costa e quello di Rossi hanno la stessa valenza come parti di un *unicuum*. Allo stesso modo il parallelismo tra i due momenti costruttivi ritorna anche nella scelta tipologica e distributiva. La più eclatante è la sinonimia riscontrabile nell’uso del muro abitato, non solo come definizione di un limite (il recinto sacro), che sarebbe già sufficiente, ma come riflessione, attraverso il tipo, sul rapporto tra passato e presente:

[...] tra il cubo e il cono, gli ossari, in una configurazione antropomorfa, scandiscono un percorso tra i luoghi del cimitero, ricomponendo gli episodi analogici nell’analogia globale della città dei morti[...]⁶⁷.

E allora non ha più significato parlare di monumento, oggi

[...] ed è vero che ove vi sia la vena poetica e la capacità inventiva, direi, la forza morale, il monumento si impone naturalmente, senza retorica e pompierismo [...].⁶⁸

Così risalendo alle forme archetipe, Rossi si muove all'interno di un'idea classica di cimitero, strettamente connessa alle riflessioni sul monumento, sulla memoria, sulla morte e poi sul significato della religione per l'uomo ispirategli dal pensiero di Bataille⁶⁹. Per Rossi il cimitero è il luogo della memoria e il simbolo di una volontà comune degli uomini, quindi di una "memoria che non può che essere collettiva"⁷⁰ e che trova necessariamente forma linguistica nel *locus*⁷¹.

Il progetto propone una riflessione sull'architettura funebre come "trasfigurazione"⁷² del progetto residenziale e nell'insieme come "relazioni compositive della città, tra tessuto urbano ed elementi primari"⁷³. Rossi spiegherà più chiaramente alcuni anni dopo, in *Autobiografia scientifica*, che il naturale ruolo dell'architettura (spazio - memoria - monumento) sta nella mediazione tra la vita e la morte. Chiarirà questo concetto usando quella poetica e struggente immagine del film di Scorsese, *Alice non abita più qui*:

[...] Parlavo della romana tomba del fornaio, di una fabbrica abbandonata, di una casa vuota; vedevo anche la morte nel senso di *Alice non abita più qui* e quindi di un rimorso perché non sappiamo quali erano i nostri rapporti con Alice che pure in qualche modo ricerchiamo [...].⁷⁴

Quello di Modena è uno dei progetti-manifesto di Rossi perché traccia una chiara mediazione tra la cosa e la sua rappresentazione. L'aspetto più interessante di questo concetto di mediazione (come evocazione) è l'aver intuito che le cose, gli oggetti e le costruzioni dei morti, non sono differenti da quelle dei vivi, analogia su cui è giocata tutta la composizione e anche la scelta degli elementi: il sacrario come la casa dell'uomo; la fossa comune come il monumento di tutti; gli ossari come evocazione dello scheletro

umano; il recinto abitato come memoria della facciata urbana; i campi di inumazione evocazione degli isolati della città e racconto della desolante dimensione metafisica delle piazze ... di De Chirico.

Dardi ingloba il cimitero del Costa in una figura del paesaggio e così procedendo per scomposizione figura-sfondo conferisce un nuovo significato all'intero complesso: memoria dell'origine e monito del ritorno all'origine.

Rossi completa in un *unicuum* la composizione del Costa e procedendo con montaggi analogici evoca una sorta di ideale tessuto urbano: memoria dello spazio della vita degli uomini.

Dardi usa i materiali della natura e le forme del paesaggio.

Rossi utilizza i materiali dell'architettura e le forme della città.

Dardi sviluppa il tema progettuale sul piano della dialettica scomponendo il paesaggio in figure e usandole come simboli di una nuova iconografia.

Rossi sviluppa il tema sul piano materiale evocando però la dimensione interiore dell'uomo, quella poetica della casa dell'uomo, forma primaria e universale dell'architettura.

Costantino Dardi scriveva così di Aldo Rossi nel 1984:

[...] Il Gruppo Architettura non praticò o propugnò messaggi politico-ideologici: era ancora operante la lezione del seminario olivettiano di Arezzo ove Aldo Rossi [...], giovane assistente ai corsi, aveva animato una robusta fronda contro una concezione tradizionale dell'impegno politico, impersonata da una parte del gruppo docente (Detti e De Carlo) e da un'area romana di gravitazione socialista (Tafari e Teodori). Al pari di qualsiasi tecnico, il lavoro dell'architetto non è valido o meno in relazione all'orientamento politico praticato, ma in base alla sua qualità culturale e al suo rigore scientifico [...]⁷⁵

Aldo Rossi scriveva così di Costantino Dardi nel 1992:

[...] Ho sempre pensato, anche per la mia ossessione dei luoghi, che vi fosse un rapporto tra il mondo fisico in cui Nino era cresciuto e la vastità della sua architettura [...] Ma la ragione supera il mistero di questo vuoto con la creazione; e così Nino Dardi accumula progetti dove la “geometria assunta come significato progettuale” diventa costruzione del luogo come nuovo paesaggio.

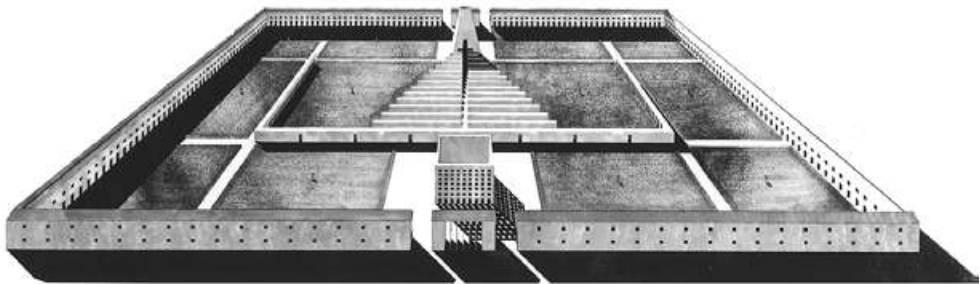
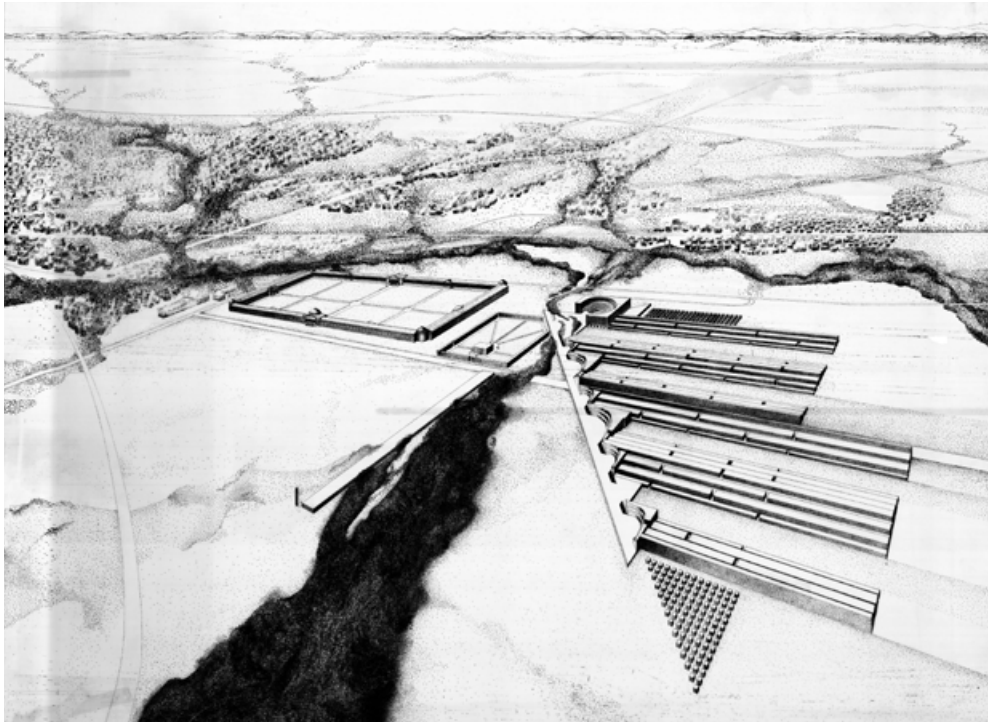
Per questo [...] egli rappresentava in modo singolare l'unione della vita con l'architettura: una sorta di alleanza e difesa, come un patto segreto che arricchiva la geometria di altri significati [...] e così leggendo gli antichi tracciati del cardo e del decumano che si identificavano [...] con la “strada maggiore” delle città padane, capivo questo ultimo progetto di Nino, occasione di riunire i suoi luoghi e le sue invenzioni in un progetto mirabile.

Proprio in questa parte centrale d'Italia, tra la città di Roma che aveva tanto amato e dove poteva viver il suo amore per la vita, e quegli immensi spazi silenziosi della bassa friulana che erano la sua memoria [...]»⁷⁶

Questi due progetti sono l'emblema di un percorso con un punto di partenza comune ma con esiti dialetticamente opposti che allora, cinquant'anni fa, aprirono due strade fondamentali nella composizione architettonica, nella progettazione urbana e nel rapporto tra architettura, città, paesaggio e linguaggio. Lamberto Amistadi ci ricorda che «la grande ambizione del pensiero dialettico è quella di poter sempre ricondurre il caso individuale ad un genere e di oscillare allegramente tra tipico e singolare»⁷⁷. Anche Rossi e Dardi non si sono sottratti a questo gioco, ma se l'architettura di Rossi è diventata sempre meno generica, nelle velleità di pensare all'intera città come opera d'arte, quella di Dardi ha incessantemente ricercato il genere attraverso l'idea di paesaggio, allora agli inizi degli anni settanta, modalità quasi inedita. Era il grande tema della tassellatura terrestre e della ricerca della “città tipica”.

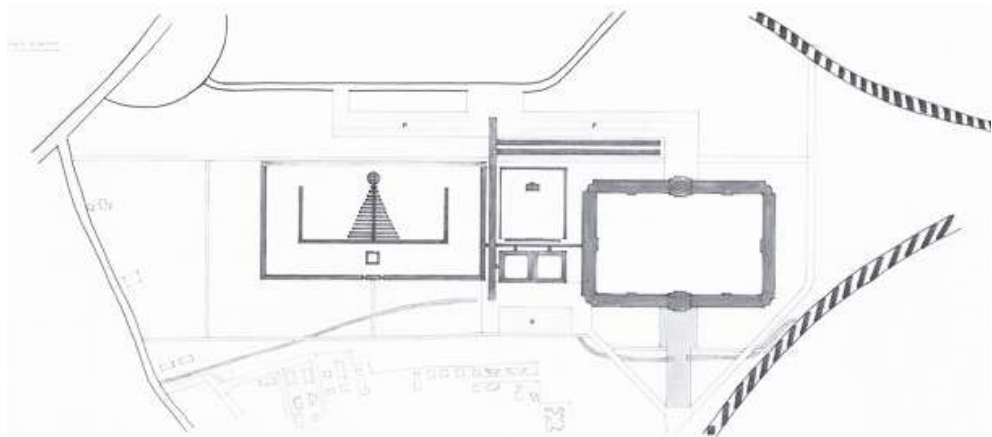
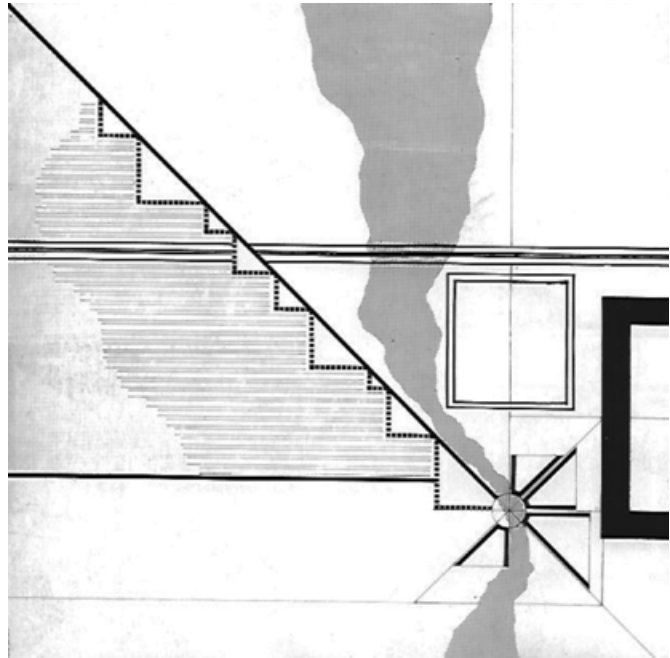
Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Michele Rebora, Ariella Zattera, Concorso per il Cimitero di Modena, 1971, vista prospettica del 1° grado di concorso.

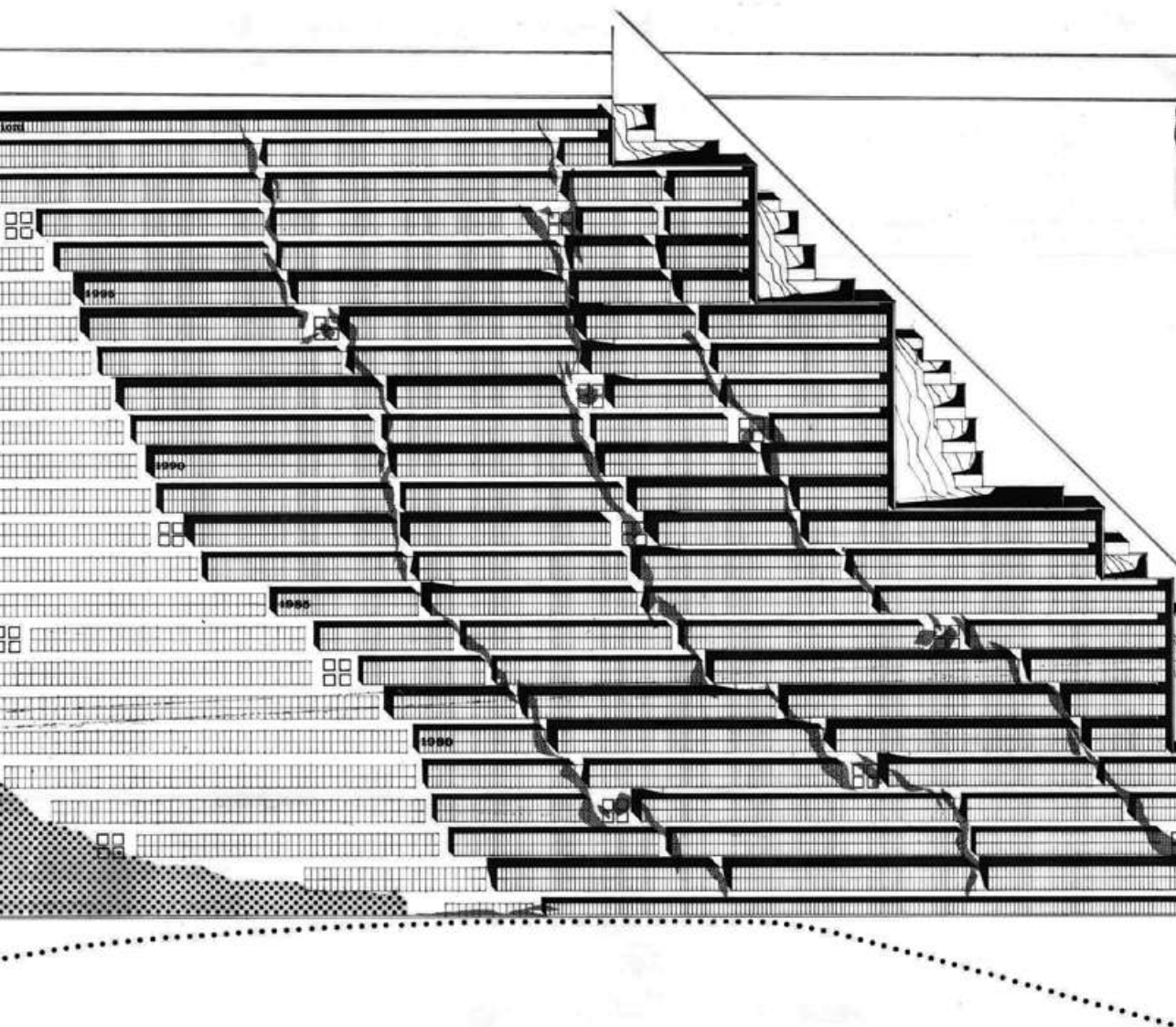
Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Progetto di concorso per il Cimitero di Modena, 1971, vista prospettica del 1° grado di concorso (1° classificato).



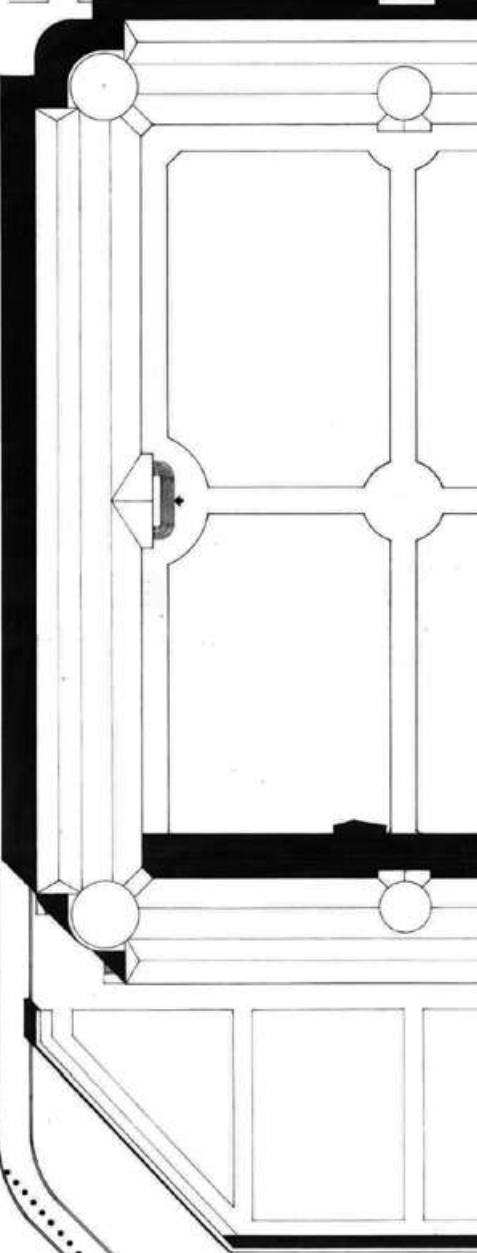
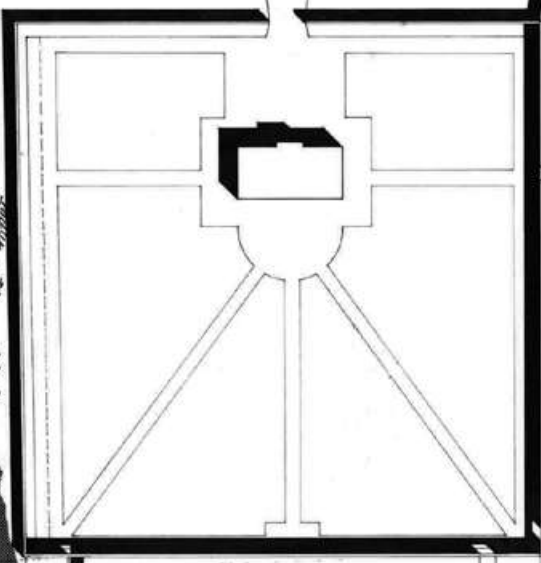
Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Michele Rebor, Ariella Zattera, Concorso per il Cimitero di Modena, 1971, schema configurazionale del 1° grado di concorso.

Aldo Rossi, Gianni Braghieri, Progetto di concorso per il Cimitero di Modena, 1971, impianto generale del 1° grado (1° classificato), 1971.





Costantino Dardi, Giovanni
Morabito, Michele Rebor, Ariella
Zattera, *Cimitero di Modena*,
1973, planimetria del progetto
del 2° grado di concorso.



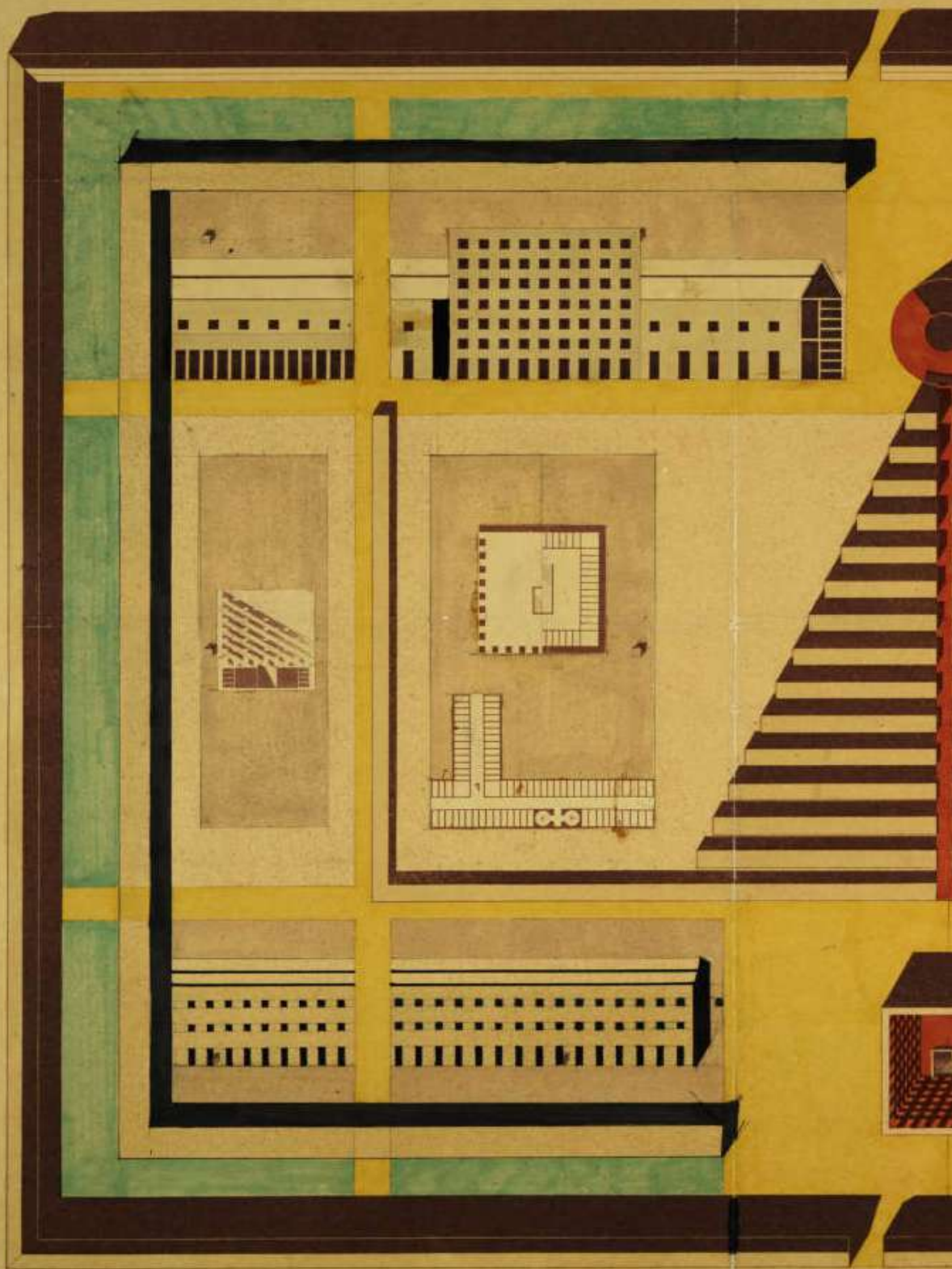
parcheggio

sosta
mezzi pubblici

parcheggio

1990

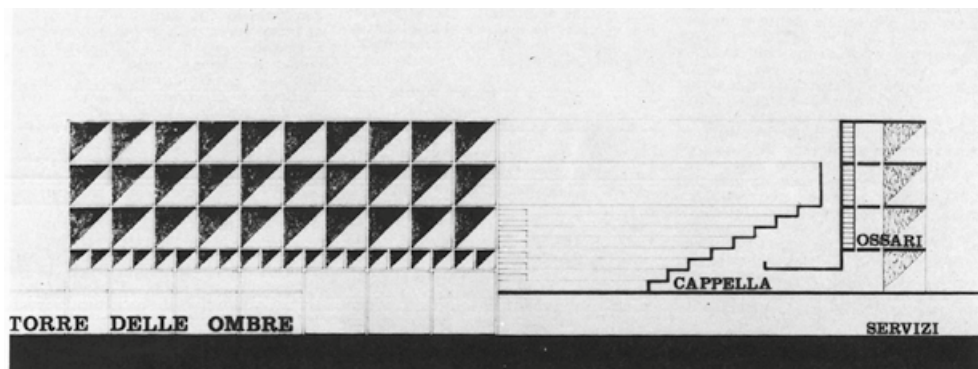
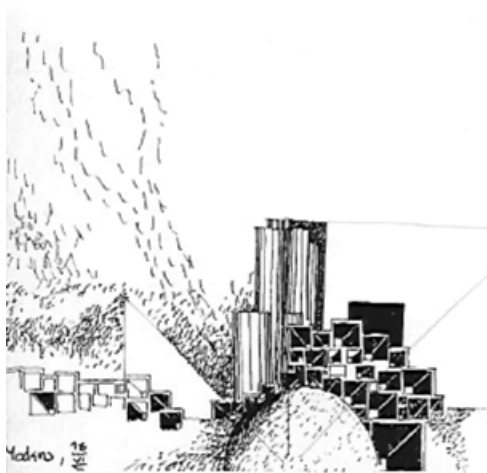
1990



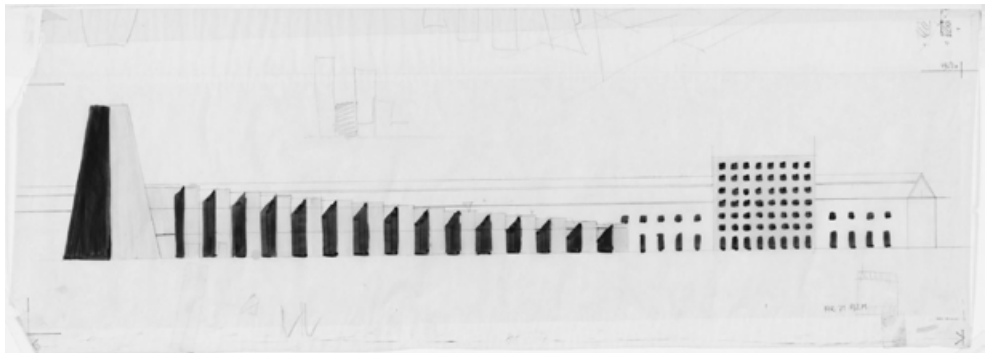
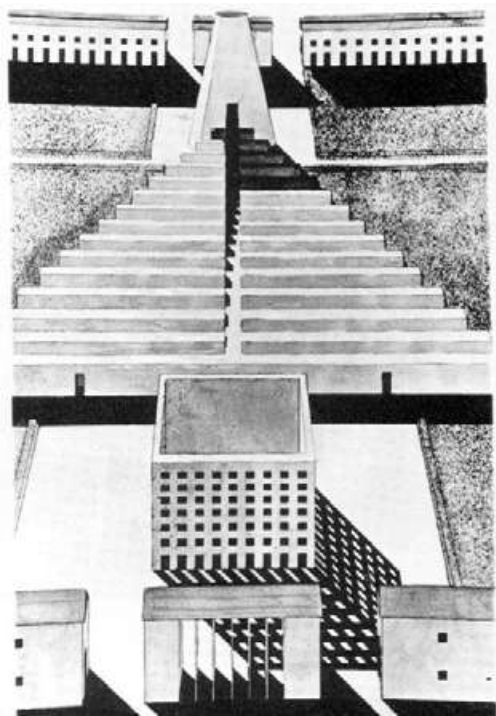
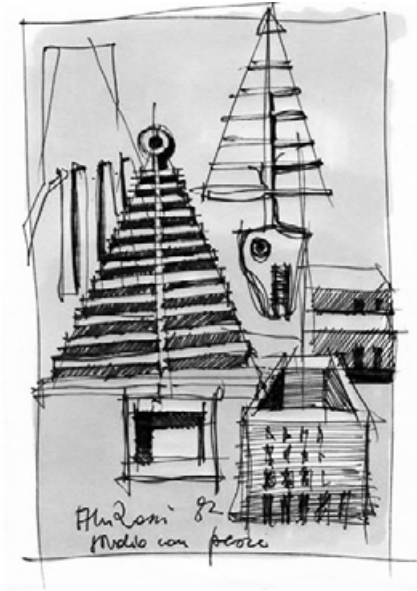
Aldo Rossi, Gianni Braghieri,
Progetto di concorso per il Cimitero
di Modena, 1971, planimetria del
concorso di 1° grado (1° classificato).



Costantino Dardi, Giovanni Morabito, Michele Rebora, Ariella Zattera, Concorso per il Cimitero di Modena, 1971, schizzi dell'impianto generale e prospetto della Torre delle Ombre, dell'ossario e della cappella, 1° grado di concorso.



Aldo Rossi, Gianni Braghieri,
Progetto di concorso per il Cimitero
di Modena, 1971, schizzi e vista
della "spina centrale": Ossario,
Cappelle, e Fossa Comune, 1° grado
di concorso (1° classificato).



Concorso per il Centro Direzionale di Firenze 1977, un confronto inevitabile. Costantino Dardi vs Franco Purini

Il concorso per il Centro Direzionale di Firenze, il cui nome originario era "Concorso nazionale per la progettazione planivolumetrica di un'area direzionale situata sul territorio fiorentino all'interno dell'area centrale metropolitana", rappresenta una sorta di spartiacque per quanto riguarda i concorsi relativi ai grandi aggregati direzionali. All'epoca non vi fu un dibattito critico di particolare spessore sugli esiti progettuali ma, allo stesso tempo, venne dedicato al concorso di Firenze un numero monografico di "Casabella"⁷⁸, fatto piuttosto insolito per la rivista, che analizzava le premesse storico-urbanistiche e gli esiti del concorso, concentrandosi più sulle relazioni di progetto dei diversi partecipanti che su un apparato di lettura critica appositamente sviluppato. Oltre a questo pochissimi e scarni apparati sono giunti ai giorni nostri.

Prima di concentrarsi sulle questioni più strettamente disciplinari è bene chiarire alcuni aspetti relativi al concorso di Firenze del 1977 che, di fatto, rappresenta la fine della stagione dei centri direzionali, approccio sviluppatosi prevalentemente negli anni sessanta mutuando analoghe esperienze estere⁷⁹, prevalentemente di matrice anglosassone, in veste di soluzione codificata per la risoluzione delle carenze urbanistiche dei vari contesti urbani.

Nata in ambienti sociali e urbanistici completamente differenti, la modellistica dei centri direzionali, incontra delle difficoltà ad adattarsi alle caratteristiche del contesto italiano che, per sua natura, presenta un territorio mai completamente disabitato, altamente caratterizzato dalla presenza e dall'attività antropica, con una stratificazione storica che manifesta generalmente problematiche intrinseche in relazione alla nascita di nuove realtà di grandi dimensioni.

Allo stesso tempo, il contesto storico in cui tale modellistica viene promossa, assieme al fervore teorico-disciplinare dell'epoca,

consente lo sviluppo di reinterpretazioni, spesso radicali, dei modelli originali che, oltre ad offrire una serie di impulsi progettuali degni di nota, mettono in luce il problema della gestione urbanistica della città e quello della localizzazione delle funzioni centrali della città stessa. La teoria del decentramento e della polarizzazione delle funzioni permette di ampliare i limiti del perimetro cittadino e quindi contribuisce da un lato ad aumentare i valori delle aree edificabili periferiche e dall'altro consente di liberare il centro cittadino e la cerchia di prima espansione ad una dimensione più quotidiana. Tutto ciò si traduce presto in una speculazione edilizia che andrà ad influenzare non poco sullo sviluppo urbano delle città italiane. Quaroni ne *La torre di Babele*⁸⁰ individua un percorso in grado di delineare le fasi di attuazione per una corretta pianificazione urbanistica ed architettonica: una primaria programmazione economica e strategica come momento di definizione delle cifre, gli standard, la pianificazione territoriale in grado di precisare le quantità e dimensioni sotto forma di ipotesi morfologiche e infine un disegno urbano e architettonico come luogo di individuazione degli aspetti formali-visuali. Un percorso logico e programmatico che in Italia ha raramente trovato attuazione e che ha lasciato il passo ad un'azione per impulsi di matrice speculativo-politica. È ormai storia, e quindi possiamo dire che questa dinamica ha connotato in larga parte l'evoluzione del territorio italiano.

Nello specifico il caso fiorentino rappresentava il frutto di una gestione urbanistica intercomunale, oggi possiamo dirlo, fallimentare: scelte mancate, visioni inadeguate e nuove realizzazioni che avevano contribuito solo a congestionare il territorio. Il concorso, che vide l'assegnazione di due premi ex-aequo⁸¹ ed una serie di riconoscimenti che, di fatto, costituirono una pietra tombale sulla possibilità di assegnare un successivo incarico per sperare di vedere realizzate delle architetture in grado di dare una

risposta reale ai temi posti in evidenza con il concorso, rappresenta un'occasione per una lettura dell'attitudine a ricercare delle soluzioni in grado di controllare e dare forma alla città. Riflessione espressa in termini di urgenza da un'ampia parte della cultura architettonica dell'epoca. Ne emergerà un abaco di proposte differenziate a seconda dell'approccio metodologico adottato, in linea di massima riconducibile a tre casistiche principali: la prima legata alla tipologia edilizia e alla morfologia dell'insediamento come parametro della progettazione, la seconda legata maggiormente ad una tipologia insediativa intermedia tra territorio e architettura, la terza infine caratterizzata da grandi oggetti architettonici che instaurano un dialogo direttamente con la scala paesaggistica. Sia Purini che Dardi⁸² si collocano all'interno della seconda casistica ma con presupposti ed esiti formali completamente diversi.

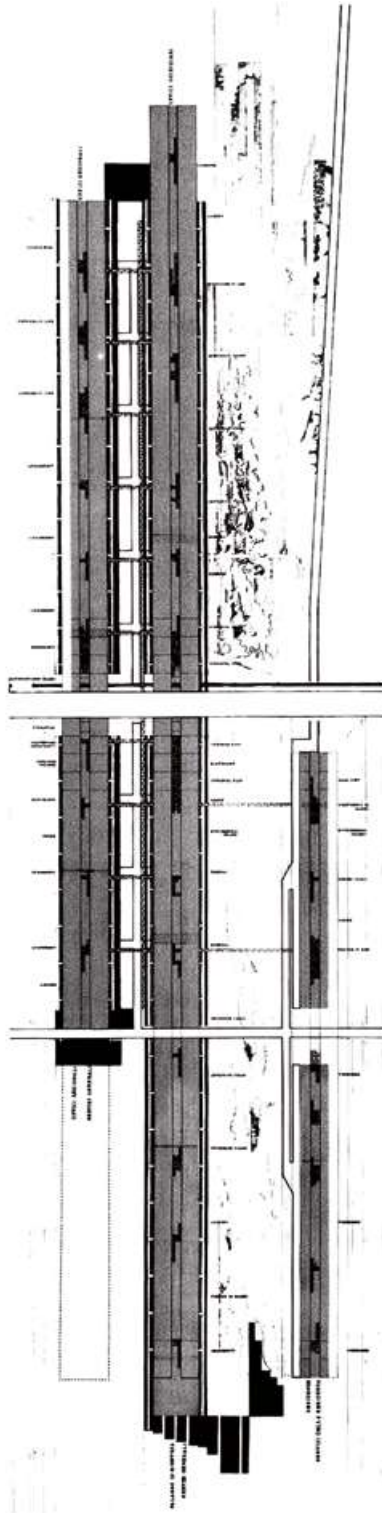
Il progetto di Purini si pone come una riflessione, tutta inscritta in un'autonomia disciplinare, sugli strumenti di costruzione della città. Gli elementi riconoscibili del progetto sono la tipologia insediativa identificata nel reticolo stradale regolare, a simboleggiare la presenza di una regia pubblica in grado di definire soltanto il perimetro edificatorio in quanto matrice, un approccio fondativo di origine antica, che però viene interrotto da due eccezioni, due architetture: il palazzo della Regione e quello di Giustizia. Posti agli estremi di un rettilineo, determinano l'asse obliquo che rompe il reticolo cartesiano della griglia fondativa, secondo una logica di costruzione della città quasi ottocentesca. L'invenzione principale sta nel fatto che il reticolo stradale però rimane vuoto. È un principio insediativo a disposizione della crescita della città, e la organizzerà, suggerendo sviluppi futuri secondo regole urbanistiche definite, i sedimi, e la cui sostenibilità economica viene lasciata all'attività privata, tutto ciò fino ad un'ipotetica saturazione degli isolati. Un brano di città di nuova fondazione che, pur attingendo

agli elementi tipologico-formali tipici della città antica, si configura, per il processo che presuppone, come un'aggiunta moderna. Nonostante si concretizzi attraverso il principio dell'analogia, ne deriva una "città altra" che quindi non esprime alcuna volontà di omologazione alla città storica, ma sviluppa un esito formale e una articolazione tipologica che la inserisce in una tradizione storiografica consolidata. Una scelta che evoca paralleli con altre importanti esperienze passate come il Borgo Teresiano di Trieste o il coevo Borgo Pombalino di Lisbona, fino alla griglia di Cerdà del 1860 per Barcellona, griglia tagliata dalla *Diagonal*, o al reticolo del piano del 1811 per New York, anche qui una maglia di isolati tagliati dalla *Broadway*.

È interessante porre l'attenzione al fatto che rispetto al progetto di concorso per il Centro Urbano e Direzionale di Latina (1972) e quello per l'Università di Firenze (1971) – quest'ultimo risultato vincitore e quindi a tutti gli effetti parte del contesto del concorso oggetto di indagine – vi sia un cambiamento netto nell'approccio progettuale: una riduzione degli elementi rispetto al tema delle figure primarie che rappresenta un'evoluzione del linguaggio puriniano e che caratterizzerà da qui la sua successiva produzione teorica e progettuale. Nei due concorsi precedenti vi è un dialogo con la scala del paesaggio che nel caso di Latina si configura in un impianto a croce, un cardo-decumano, rialzato rispetto al piano di campagna grazie ad una sezione trapezoidale, che lo rende quasi un'opera di *land art*. Un'alternativa netta rispetto alla città che attinge alla metafora dell'atto fondativo, dove scavo e accumulo della terra divengono emblema del radicamento al territorio. Allo stesso modo, il progetto per l'Università di Firenze si configura come un corpo complesso, somma ritmata e serie di elementi paralleli, con sviluppo volumetrico prevalentemente orizzontale, in dialogo con la piana e con i suoi tracciati paesaggistici. Progetti che si inseriscono all'interno di una eroica stagione legata alla

dimensione territoriale dell'architettura. Una stagione che mise al centro del progetto e soprattutto dell'esito formale-tipologico dell'architettura la relazione con la scala del paesaggio, del territorio. Questo approccio fu alimentato dal rapporto e dalla collaborazione con Vittorio Gregotti, assieme al quale Purini firmerà anche l'edificio per l'Università della Calabria, uno dei pochi edifici-territorio realizzati e icona di quella eroica stagione italiana della "grande dimensione". È questo infatti un progetto-manifesto, espressione diretta di quell'approccio che indaga e sviluppa il rapporto tra la scala architettonica e quella territoriale come fatto unitario, e che proponeva l'architettura, come sosteneva Gregotti, prima di tutto come "un principio di insediamento". Il progetto di Purini per il Centro Direzionale di Firenze si inserisce a pieno in questo solco culturale e operativo. Era una ricerca che vedeva l'architettura sempre più come un'occasione di disegno del territorio e come continuo atto di fondazione: il progetto come un'azione preliminare con un potenziale anticipatorio che può trascendere dall'architettura stessa intesa come mere questioni di linguaggio, e suggerire invece aperture – successive - di più ampio respiro verso l'idea di città, di territorio e quindi anche di paesaggio.

Il progetto per Firenze che Dardi propone non riscontra particolari favori all'epoca, né attira su di sé particolari attenzioni critiche. Vi si riconosce la matrice metodologica e l'approccio analitico che deriva dalla scuola di Venezia, e in parte da quella stagione di cui accennavamo sopra, oltre alle esperienze maturate all'interno del Gruppo Architettura: la ricerca degli aspetti tipologici di un dato contesto, quello eletto a riferimento per il progetto, fino a desumerne gli aspetti formali che divengono matrice della composizione. Ma è nell'oggetto d'indagine che Dardi attua lo scarto ideologico rispetto ai suoi colleghi: non più la città, la città ottocentesca, quella compatta e indagata, bensì la campagna,



Costantino Dardi, Massimo Colloci, Gian Carlo Leoncilli Massi, Ariella Zattera, *Progetto di concorso per il Concorso per il Centro Direzionale di Firenze, 1977*, planimetria.

il territorio aperto, il paesaggio agrario italiano. Serbatoio di riflessione in cui egli ricerca i segni antropici primari e li fa divenire il punto di partenza di ogni matrice compositiva e configurazione progettuale. In questo modo Dardi sembra andare all'origine, ripercorre la storia della città fino all'atto fondativo primario, il cardo e il decumano o, se vogliamo, l'atto insediativo, quello ancor più antico che riconosce gli elementi forti della natura come basi su cui ancorare la costruzione, la configurazione. Il territorio aperto e i caratteri del paesaggio come nucleo primigenio.

In questo approccio, che anticipa di quasi cinquant'anni alcune tendenze riscontrabili nell'architettura di questo millennio (progettare con la natura), confluiscono varie suggestioni che lo stesso autore documenta nei suoi scritti:

[...] il ricordo delle pagine di Emilio Sereni sul paesaggio agrario come sintesi di colture e culture e l'uso ideologico-concettuale di questo *pattern* figurativo elementare praticato nell'arte contemporanea [...].⁸³

In questo insieme di riferimenti e suggestioni che animano il suo approccio troviamo anche la *land art* con l'opera di artisti come Donald Judd, Sol Lewitt e Robert Morris o le prime indagini aerofotografiche sul paesaggio di Georg Gester. La terra diviene l'oggetto privilegiato di osservazione e di sperimentazione artistica e così anche tutti i segni, i tracciati, le infrastrutture che la disegnano, e che sono riletti quasi come dei *ready-made* a grande scala.

La semplicità dello schema binario a fasce parallele che Dardi utilizza non ha come portato una gamma articolata di soluzioni sintattiche ma si adatta alla complessità dei contesti, alla lettura delle regole sottese alla genesi e all'evoluzione morfologica e spaziale di un dato luogo e ciò determina le regole del gioco compositivo. Questa lettura e traduzione del contesto per fasce regolatrici parallele accoglie, di volta in volta, elementi differenti e costituisce la regola insediativa, ma anche lo strumento con cui

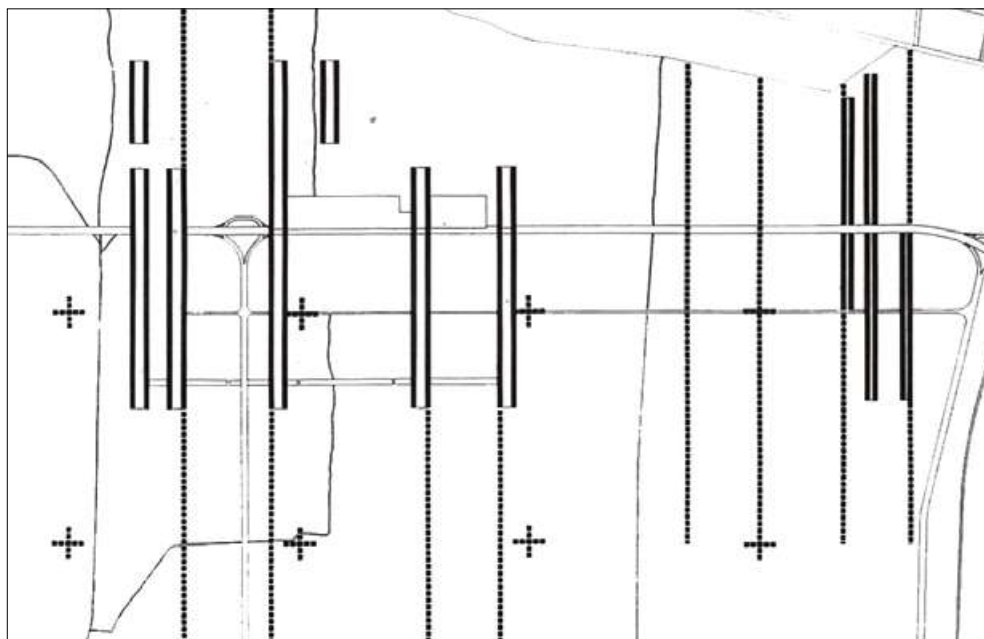
comporre le forme e disegnare l'architettura. Serie, bande, griglie e tracciati che dialogando con i materiali ed i ritmi dei luoghi in cui l'architetto si trova ad operare, e che li trasformano «da un luogo qualsiasi in un luogo unico e inconfondibile»⁸⁴. Nel caso del Polo Direzionale fiorentino le fasce trasversali alla vallata dell'Arno ripropongono la dimensione geografica dei luoghi e uniscono, all'interno del progetto, i caratteri storici dell'antico ordine della centuriazione romana, quelli agrari della tessitura dei campi coltivati, quelli tecnici derivanti dalla rete di canali che regola l'assetto idrogeologico e quello legato all'evoluzione, in atto, del contesto. Contesto di progetto dato in cui viene inserito, anche se non ancora realizzato, il progetto di concorso per l'Università di Firenze, vinto proprio dal raggruppamento di Vittorio Gregotti e Franco Purini.⁸⁵ Ne deriva una trama di configurazioni lineari molto forte che alterna fasce di verde agricolo (campi coltivati) con fasce di verde attrezzato (a parco), modellate altimetricamente con scavi e riporti. Questo paesaggistico sistema di bande è il principio regolatore del progetto dardiano e accoglie, come una matrice i volumi del nuovo polo direzionale. Tutto l'apparato viabilistico viene appiattito, eliminando soluzioni che potrebbero compromettere quella tanto ricercata orizzontalità del paesaggio. Paesaggio che è impronta sul terreno, disegno della terra e grande segno territoriale. Da qui Dardi trae le ragioni insediative del layout urbanistico complessivo, ma anche le regole formali per l'architettura, fino alle scelte tipologiche. Ma è nelle rappresentazioni schematiche (quelle configurazionali) che emerge il vero valore della proposta dardiana, e che ancora oggi è in grado di farci riflettere. Ci riferiamo alla forza evocativa di questo disegno, che sicuramente ha senso nella sua dimensione territoriale, ma che esprime forza e innovazione compositiva anche su altri piani primo fra tutto l'interscalarità, proprio come le coeve esperienze della *land art* o la potenza simbolica dei grandi disegni di Natzca.

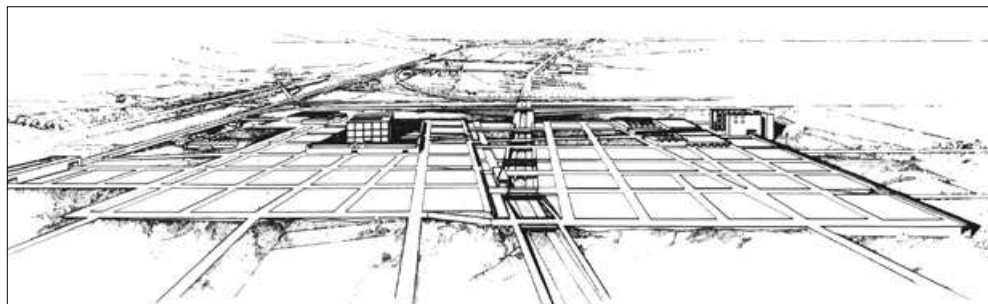
A livello architettonico la composizione pone l'accento sulla essenzialità formale degli elementi lineari (come le barre sul paesaggio di Donal Judd), evitando episodi che possano distogliere l'attenzione dal concetto originario. Ognuno dei tre parallelepipedi presenta un solco centrale e alcuni vuoti ritmati posti alle estremità degli elementi o in concomitanza con l'intersezione con le arterie di comunicazione interna al complesso. L'edificio centrale, quello maggiore per sviluppo dimensionale, è dedicato al Palazzo di Giustizia mentre ai lati trovano collocazione rispettivamente gli Uffici Regionali e i Servizi alla residenza. Ogni edificio ospita una molteplicità di funzioni che si sviluppano su una sezione complessa a cinque livelli caratterizzata dall'incavo centrale, un tutt'altezza profondo tre livelli, mentre i due piani sottostanti presentano delle articolazioni variabili per accogliere le funzioni e i servizi con necessità di spazi ampi. Gli esterni degli edifici sono disegnati secondo il rigoroso sistema a bande e tutto ricade all'interno di questa "riduzione binaria" della spazio: fasce di verde agricolo, verde attrezzato e mobilità, piazze, spazi collettivi e socialità, parcheggi, aree di manovra e servizio.

Questo progetto, poco considerato all'epoca da parte della critica, pone in evidenza il valore del rigore metodologico dardiano, e della sua traduzione in schema configurazionale. In particolare l'innovazione che caratterizza questo approccio metodologico emerge dalla ricerca quasi ossessiva di elezione del riferimento d'indagine primaria: l'origine di tutto e la base dello schema configurazionale (quindi come Dardi costruiva gli schemi configurazionali). Quello che emerge di particolare interesse è l'attenzione verso il fenomeno nel suo complesso e in quanto sistema di relazioni, che per Dardi non deriva semplicemente dall'indagine di una fase storica specifica piuttosto che di un'altra, o dall'indagine dell'evoluzione della città, ma dalla "modalità

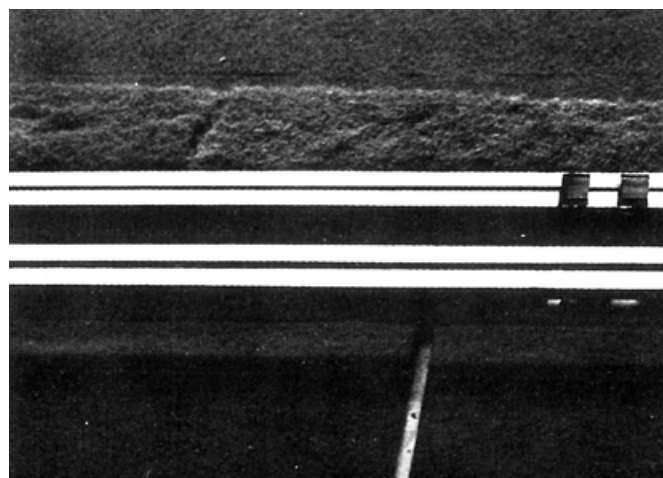
dell'osservare" e poi selezionare. Dalla capacità di allargare continuamente lo spettro d'attenzione, tra città, paesaggio, territorio, geografia, terra e coglierne gli elementi, le relazioni, i caratteri, i segni della forma e della struttura. Per questa ragione riteniamo che le composizioni (configurazioni) di Dardi siano valide sempre, a tutte le scale. Non più forme da forme, ma nuove architetture da segni-relazioni del territorio. Una chiave quasi strutturalista che ci permette di rileggere l'opera di Dardi come avanguardia rispetto al panorama di allora e come profondamente vicino rispetto al dibattito contemporaneo.

Costantino Dardi, Massimo Colloci, Gian Carlo Leoncilli
Massi, Ariella Zattera, *Progetto di concorso per il Concorso per il Centro Direzionale di Firenze, 1977*,
schema configurazionale.

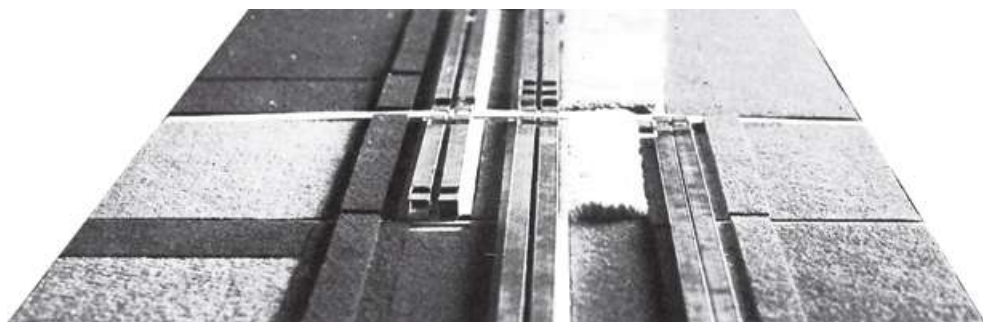




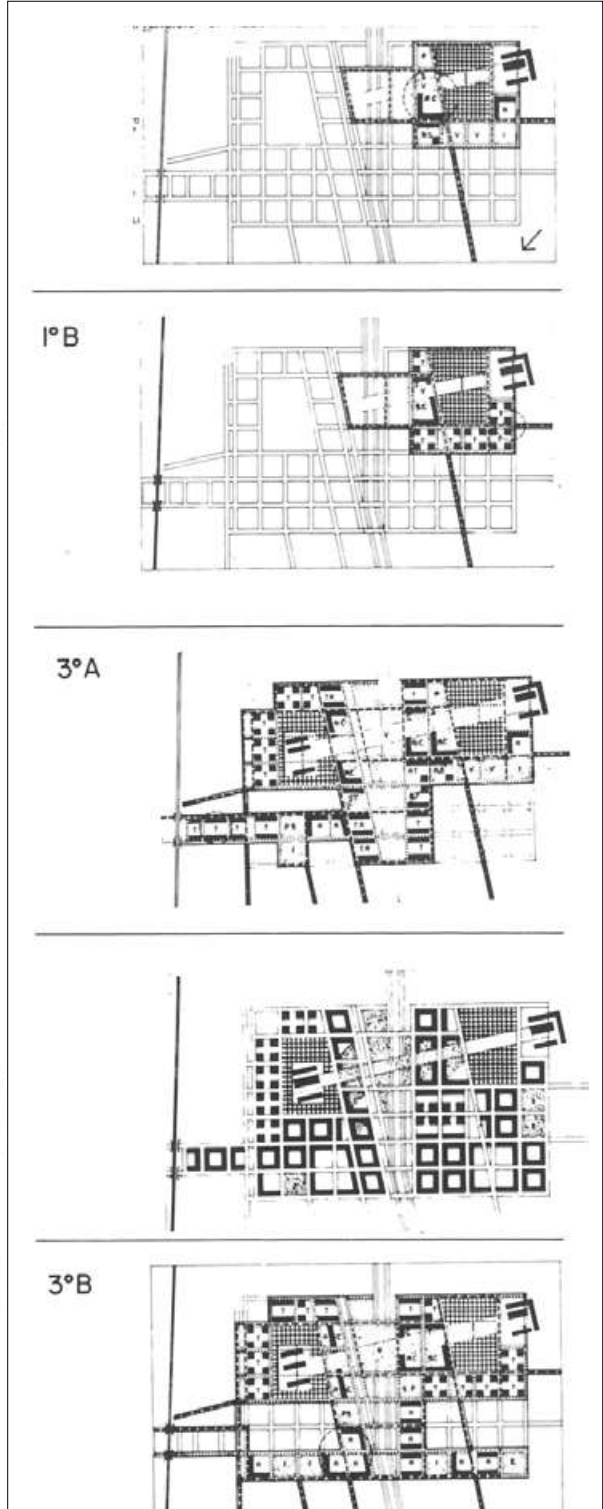
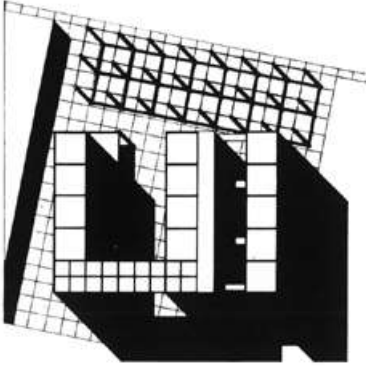
Sopra:
Franco Purini, Emilio Battisti,
Augusto Cagnardi, Cesare
Macchi Cassia, Marco Mettei,
Marco Porta, Guglielmo
Zambrini, Concorso per il Centro
Direzionale di Firenze, 1977, vista
prospettica.

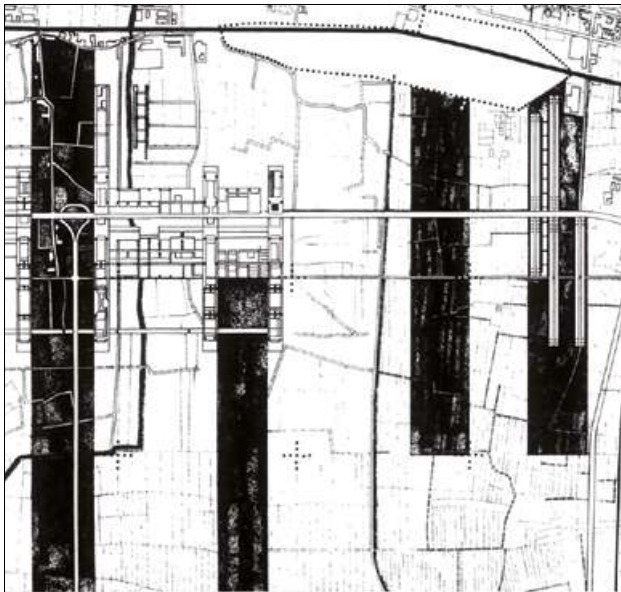


A fianco e in basso:
Costantino Dardi, Massimo
Collocchi, Gian Carlo Leoncilli
Massi, Ariella Zattera, Progetto
di concorso per il Concorso per
il Centro Direzionale di Firenze,
1977, viste del plastico.



Franco Purini, Emilio Battisti,
Augusto Cagnardi, Cesare
Macchi Cassia, Marco Mettei,
Marco Porta, Guglielmo
Zambrini, Concorso per il
Centro Direzionale di Firenze,
1977, sotto: viste planimeriche del
Palazzo di Giustizia e del Palazzo
della Regione. A destra schemi
aggregativi sulla griglia insediativa.

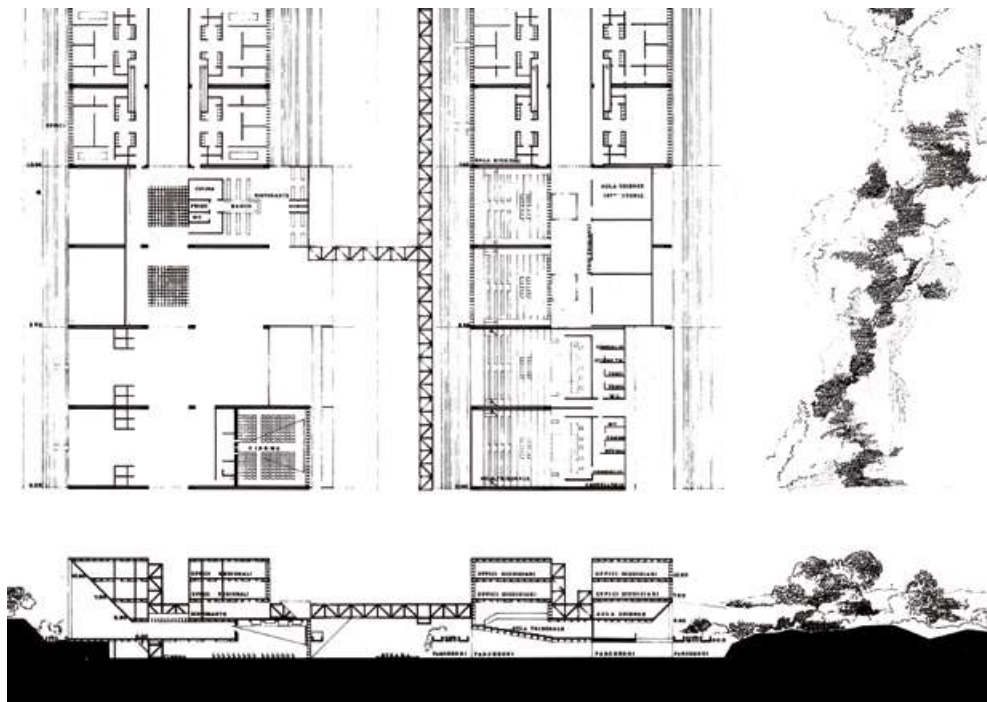


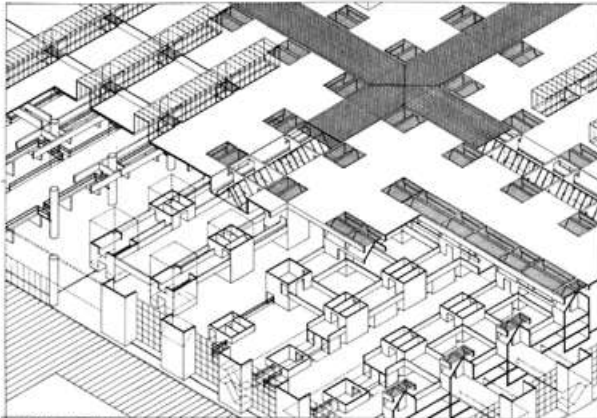


Costantino Dardi, Massimo Colloci, Gian Carlo Leoncilli Massi, Ariella Zattera, Concorso per il Centro Direzionale di Firenze, 1977

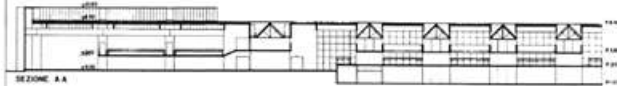
In alto: schema di inserimento urbanistico e territoriale sotto dettaglio planimetrico e sezione trasversale.

Nella pagina a fianco: Franco Purini, Emilio Battisti, Augusto Cagnardi, Cesare Macchi Cassia, Marco Mettei, Marco Porta, Guglielmo Zambrini, Concorso per il Centro Direzionale di Firenze, 1977, viste assometriche, sezioni, dettagli di facciata, planimetrie vari livelli.

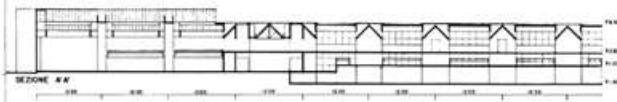




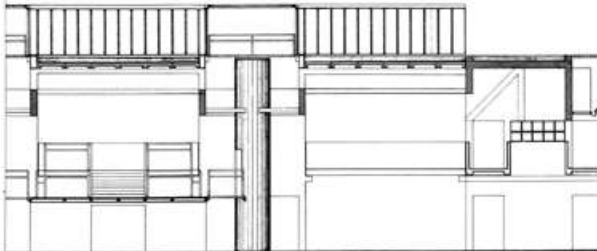
SPACCATO ASSONOMETRICO



SEZIONE AA



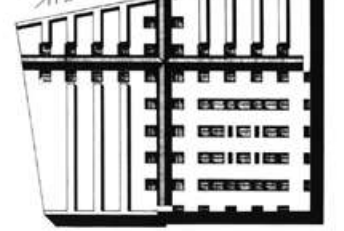
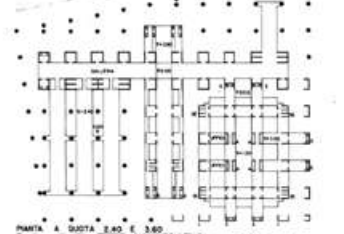
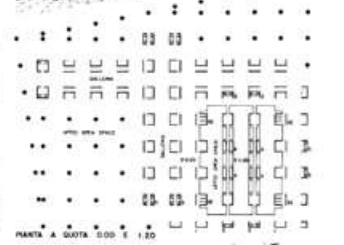
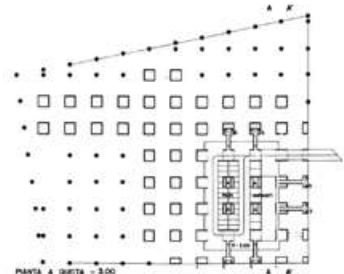
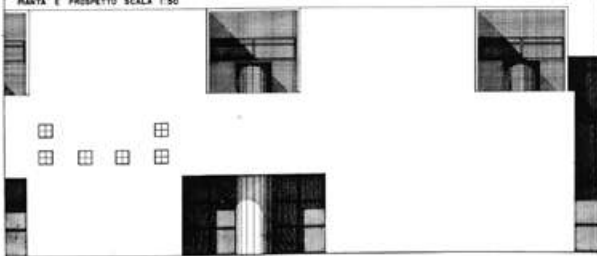
SEZIONE A'F



SEZIONE SCALA 1:50



PIANTA E PROSPETTO SCALA 1:50



Conclusioni. È comunque composizione

Due sono le questioni che emergono con più evidenza da questo confronto a coppie. Dardi, fra tutti “loro” è sicuramente uno dei primi ad utilizzare il paesaggio nelle sue consistenze, materiali, elementi e qualità, ma soprattutto come forma pura della composizione. Questa è la prima questione e rappresenta anche una sorta di novità rispetto al contesto culturale, teorico e operativo da cui Dardi esce⁸⁶. Sicuramente qualcuno potrebbe eccepire, tirando in ballo esperienze progettuali e soprattutto teorie del decennio antecedente (anni cinquanta e sessanta), come quelle di Giuseppe Samonà⁸⁷, Ludovico Quaroni⁸⁸ e Ernesto Nathan Rogers⁸⁹. Ma le “preesistenze ambientali”⁹⁰ erano altra cosa, e soprattutto non avevano una funzione, ad esempio per Rogers, di elemento così attivo nella composizione. Sì, perché quello di cui stiamo indagando ha strettamente a che fare con il comporre, e in particolare con i metodi e gli strumenti messi in campo per dare forma all’idea e per manipolare la forma in relazione al suo significato e all’uso della figura: tracciare, accostare, allineare e sovrapporre, legare e interrompere, ripetere e variare, interporre e ordinare, insomma equilibrare ... *la vita delle forme*⁹¹, e da qui poi tradurla in linguaggio, in significato.

La seconda questione, in parte connessa alla prima, ma per ragioni disciplinari e soprattutto di applicazione, segue un ragionamento a sé, riguarda il ruolo dell’arte nella composizione, tra iconologia e iconografia, e in particolare riguarda il ruolo delle “pure forme, dei motivi, delle immagini, delle figure, delle storie e delle allegorie”⁹² come manifestazioni dei principi di fondo nel processo prima di ideazione e poi di sviluppo del progetto di architettura.

La prima questione emerge soprattutto nel confronto con Aldo Rossi e con Franco Purini, rispettivamente nei concorsi per il Cimitero di Modena San Cataldo e per il Centro Direzionale di Firenze.

Dardi, a differenza di Rossi, gioca su di un piano completamente nuovo e differente, pur condividendo con Rossi, fin dagli anni della confraternita allo IUAV sotto la guida di Carlo Aymonino, il retaggio del criterio tipologico e la propensione alla lettura storico-morfologica della città come fondamento del progetto. Se vista così è una composizione, quella di Dardi, che cancella tutti quei legami con gli archetipi, con le matrici tipologiche e persino con le ragioni morfologiche, tanto da sembrarne l'esito, quasi una forzatura, in confronto a quello di Rossi. Ma la novità non sta nella scelta iconografica della composizione, la "configurazione a pianta centrale" perché già abbondantemente diffusa e figlia di un decennio di sperimentazioni sugli schemi a turbina, ma nella scelta dei motivi, come li definirebbe Panofsky, che dispone sull'impaginato generale: il filamento naturalistico, ovvero la macchia boscata (il bosco padano) che domina in libertà il centro della composizione e il suolo tridimensionale, quel campo di inumazione costruito per negativo con trincee, tagli, sottrazioni e modellazioni della terra fino a formare una sorta di grande incisione che letteralmente "sbatte" contro la diagonale, quella che esce dal fulcro centrale della composizione, e tutto taglia, tutto mette in tensione, diventando misura ma anche figura della composizione. Un forma organica che si libera scomposta dal centro verso nord e verso sud, una griglia ben ordinata, ma leggermente accennata e un centro molto forte origine del tutto, ma principalmente di un asse che a 45° chiude e misura da un lato la serie incisa al suolo e dall'altro libera la tensione delle figure, aprendo la forma ed evocando un non finito. Quindi quattro, solo quattro elementi (motivi): una griglia, una forma libera, una diagonale e un centro, disposti secondo uno schema triangolare, che assume una fortissima tensione. Una tensione che non è più solo frutto della dinamica della forma pura, se la leggessimo secondo Arhneim⁹³, ma che nasce dalla consistenza tridimensionale e cromatica degli elementi e dal rapporto dialettico

delle geometrie stesse che li disegnano (cartesiane e razionali da un lato, organiche dall'altro). È così che Dardi non soltanto inserisce le forme del paesaggio nella composizione, ma inserisce il paesaggio stesso nella composizione, usandolo come sistema di figure. Per usare il paesaggio come sistema di figure Dardi fa un'operazione prima di semplificazione e poi di astrazione, è l'unico fra tutti loro ed è uno dei primi in Italia a compiere questo scarto logico-compositivo. Egli riduce il paesaggio a figure per la composizione, procedendo dalla maglia poderale dei campi alla griglia o alla serie, dal suolo prativo alla superficie, dalla macchia boscata al filamento, dal filare o dalla strada al tracciato, alla linea. Questo paesaggio scomposto in figure, viene rimontato indifferentemente assieme ad architetture o ad altri elementi "trovati e selezionati" dalla natura, dalla città, dal territorio. E si badi non soltanto composizioni per contrasto (geometrico), ma anche per giustapposizione secondo quell'antica tecnica che poi Venturi chiamò per "e-e"⁹⁴. Ed è il caso del progetto per il Centro Direzionale di Firenze: una doppia barra ed una fascia di natura, una doppia barra ed una fascia di natura, e via così. Mentre Purini fa una "classica" città di fondazione per isolati. In questo caso la composizione è ridotta a due motivi, che si alternano con un ritmo a-b-a-b: l'artefatto, il volume prismatico, e la fascia di natura o coltivata o di bosco, lavorando non più sull'idea figura-sfondo, ma sulla teoria del campo⁹⁵, sul *pattern*, dove tutto è figura, ma anche sfondo.

Se Rossi, come anche gran parte degli altri partecipanti, rimane all'interno della disciplina, anzi conferma, con il progetto per il Cimitero di San Cataldo, un'idea di architettura completamente inscritta nel triangolo concettuale "archetipo, tipologia e fenomeno urbano", Dardi inizia, qui, la sperimentazione di nuovi motivi artistici (e linguistici) e di nuove possibilità di combinazione di questi motivi – composizioni – con una ricerca pura sulla forma, perché anche se non mai esplicitamente dichiarato è evidente che per

Dardi “era sempre e comunque una questione di composizione”. Basti pensare alle cinque famiglie, che lui stesso criticamente elabora e attraverso le quali riclassifica tutto il suo lavoro proprio nell’anno del Concorso per il centro Direzionale di Firenze: configurazioni primarie, configurazioni centrali, configurazioni lineari, configurazioni complesse e [configurazioni per] relazioni contestuali. Per Dardi il 1977 è l’anno in cui fermarsi e fare il punto della situazione. Una riflessione retrospettiva, tra iconografia e iconologia, che sfocia non solo su questioni di linguaggio, ma anche di metodo e strumenti. Infatti con le cinque famiglie, che inscrivono scientificamente tutto il lavoro progettuale, Dardi stesso scrive le proprie regole, grammatica e sintassi, del suo orizzonte compositivo: è la scelta configurazionale, una sorta di autobiografia scientifica, disegnata, che oltretutto contribuisce a sancire l’ormai “incolmabile distanza Roma-Venezia”. D’altronde come rileva Luigi Pavan, riferendosi al progetto del 1966-68 per la Risiera di San Sabba,

[...] Dardi, per quanto veneziano di formazione, sembra già [dall’inizio] elettivamente propenso ai modi romani mostrando di prediligere all’analisi urbana la plasticità scultorea, quali i volumi inclinati, a scala urbana, del coevo progetto quaroniano per la Casbah di Tunisi (1966-67) [...]⁹⁶.

E proprio questo non ci dovrebbe suggerire una volontà – estrema – di ricerca della forma? Un’attitudine verso la composizione prima che verso il progetto e la materia?

Configurazioni primarie, configurazioni centrali, configurazioni lineari, configurazioni complesse, relazioni contestuali, che cosa sono se non un modo “classico” di lavorare sul significato della forma? Su quelli che Panofsky definiva i livelli di significato, che poi Dardi usa contemporaneamente sia in senso simbolico che in senso reale, programmatico, sia con valore descrittivo che con valore diagrammatico, fino a far diventare la ricerca sulla forma, ricerca sul metodo. Si pensi agli schemi “a-b-a-b” e al ruolo delle configurazioni

a bande nella determinazione delle “relazioni contestuali”. E così la ricerca della forma composta, attraverso le configurazioni, acquista un carattere di trasmissibilità del significato e delle relazioni spazio-tempo, e quindi diventa lingua, linguaggio dell'architettura.

La seconda questione riguarda il rapporto di Dardi con l'arte, intesa come un dialogo costante, come un potente attivatore del motore che alimenta i suoi dispositivi compositivi e come strumento di verifica. Non si tratta di semplici fascinazioni formali per analogia, il rapporto è più profondo. Dardi non applica il dispositivo della citazione di opere e artisti nel suo lavoro, tende piuttosto ad indagare l'essenza dei gesti artistici per appropriarsene, mutuando le procedure per intervenire sulla forma e sullo spazio attraverso la specificità della composizione architettonica intesa come filtro interpretativo. Il rapporto tra arte e spazio è un terreno di esplorazione estremamente fertile perché, rispetto al gesto architettonico, che deve disciplinarmente rendere conto anche dei propri caratteri costruttivi e funzionali, consente di studiare con maggior evidenza le *relazioni* che l'intervento stabilisce con l'*ambiente*. L'oggetto artistico da questo punto di vista appare più chiaro, più esplicito, più preciso nelle sue modulazioni estetiche e nei rapporti che di conseguenza attiva con l'intorno. Dardi ha la capacità di riconoscere il *valore di unicità* della “sintesi poetica ed irripetibile di oggetto e contesto”⁹⁷, l'*hic et nunc* che qualifica l'opera d'arte secondo Benjamin⁹⁸.

Si tratta di un tema già toccato recentemente: Luka Skansi⁹⁹ individua le ricadute architettoniche di questo approccio nella *configurazione dello spazio* inteso come frutto del sistema di relazioni che si stabiliscono tra l'opera e l'ambiente, piuttosto che nel puro valore formale dell'opera. Da questo dialogo tra luogo e oggetto deriva una tensione, un reciproco rafforzamento in termini

di significato e di forma. Il linguaggio, minimale e a-tecnologico introdotto da Dardi ha inoltre il valore di portare il livello di significato dell'opera su un piano squisitamente astratto, nel quale le componenti figurative e metaforiche sono ridotte ai minimi termini, se non annullate. Questa condizione consente di stabilire un rapporto con l'essere umano personale, specifico, che non deve fare più riferimento a canoni culturali condivisi e uniformati. Francesco Moschini¹⁰⁰ testimonia direttamente questo approccio, con riferimento alla mostra ideata nel 1978 da Costantino Dardi e Elisa Montessori, che gli consente di conoscere il lavoro di Gordon Matta-Clark. L'ambiguità del tema *Tangenziale: rapporto fra ricerca, estetica e nuova architettura*, e la sperimentazione spaziale che colloca l'allestimento in un negozio di materiali per artisti, forse «una delle prime occasioni di vedere una mostra d'arte in un contesto non deputato come una galleria o un museo»¹⁰¹, esprime bene questo terreno ibrido, di incrocio tra le discipline. Una frontiera dove uno dei temi principali oscilla tra azioni di progressiva sottrazione minimale e violente scarnificazioni. La sintesi di opera e luogo per Roberta Albiero¹⁰² viene invece risolta da Dardi attraverso l'"arte della configurazione"¹⁰³, che si sublima nell'installazione. L'allestimento viene inteso come il territorio disciplinare più prossimo alla dimensione artistica, ambito di sperimentazione privilegiato dove l'architetto, esercitando l'autorità progettuale, indaga il rapporto tra opera d'arte, contesto e lo spazio che deriva dall'iterazione dei primi due. Si tratta di una "azione ambientale"¹⁰⁴ dove si manifesta la massima tensione tra arte e architettura e che può poi riproporsi «nel paesaggio, nella città, nelle rovine dell'archeologia»¹⁰⁵, stabilendo continuità e tensione con il contesto.

Dardi in diverse occasioni affronta esplicitamente questi temi, a partire dalla natura del rapporto tra l'opera contemporanea e

il luogo espresso nella *Casa dell'arte*¹⁰⁶. Misure e figure nuove, la cui genesi è avvenuta *altrove*, e che letteralmente “interrogano”¹⁰⁷ lo spazio nel quale vengono collocate «alla ricerca di un luogo cui relazionarsi, di un paesaggio in cui calarsi»¹⁰⁸. Il concetto viene sviluppato indagando il senso dell'*installazione* che è una «definizione delle relazioni tra la cosa e il mondo»¹⁰⁹ in *L'arte dello spazio e lo spazio dell'arte*. Relazioni che prescindono dalla scala, che si tratti di interventi di *land art* nel paesaggio, oggetti esposti in un museo oppure opere bidimensionali appese in una galleria. Nel *Paesaggio dell'arte e la casa delle muse*¹¹⁰, parallelamente alla tipica gerarchia compositiva di sfondo e figura, Dardi riconosce la relazione tra “arte e paesaggio dell'arte”¹¹¹, una nuova dimensione ambientale forse, da interpretare secondo una “unità strutturale”¹¹² che emerge da quel terreno disciplinarmente ambiguo che è la «profonda integrazione tra spazio dell'arte e linguaggio dell'architettura»¹¹³ e che risulta essere anche di fatto il tema della mostra *Tangenziale*. Dardi, nella *Casa del padre e del figlio*¹¹⁴, è esplicito nel citare le azioni demolitrici di Gordon Matta-Clark che esplorano la dimensione architettonica, abbandonando quella allestitiva. Finalizzate a rivelare la “struttura profonda dei luoghi”¹¹⁵ vengono messe in relazione con uno dei suoi tipici *modus operandi*, quella tecnica sottrattiva *per via di levare* che ha il merito di indagare con diversi anni di anticipo rispetto all'artista newyorkese. La questione del rapporto tra opera e luogo, continua ad acquisire progressivamente autonomia, nella *Sindrome dell'Oregon Trail*¹¹⁶, la scala dei ragionamenti diventa addirittura “geografica”¹¹⁷ e riconosce come

[...] la cultura americana abbia espresso la sua più cogente interpretazione del luogo attraverso quegli interventi alla scala del paesaggio naturale operati dagli artisti della *land-art*[...] ¹¹⁸.

La “relazione contestuale”¹¹⁹ cogliendo le connessioni di misura e figura tra oggetto e ambiente diventa così lo strumento che legittima in un nuovo rapporto sia l'intervento che la modificazione

del luogo. Queste relazioni con il luogo in *Per affinità e differenza*¹²⁰ vengono estese al “recinto urbano”¹²¹ e al “paesaggio agrario”¹²² ricorrendo ad un *pattern* figurativo elementare declinato a partire dai lavori di Daniel Buren e dalle ricerche fotografiche di Georg Gerster.

La specificità di Dardi, la sua autonomia, stanno dunque nel suo particolare interesse per l'arte. Un interesse che non è fine a se stesso, da cultore. L'interesse di Dardi è rivolto ad una continua ricerca di dialogo, di punti di contatto, di traslazioni, di incroci con i linguaggi dell'arte contemporanea, intesi come possibili acceleratori dei processi di evoluzione architettonica.

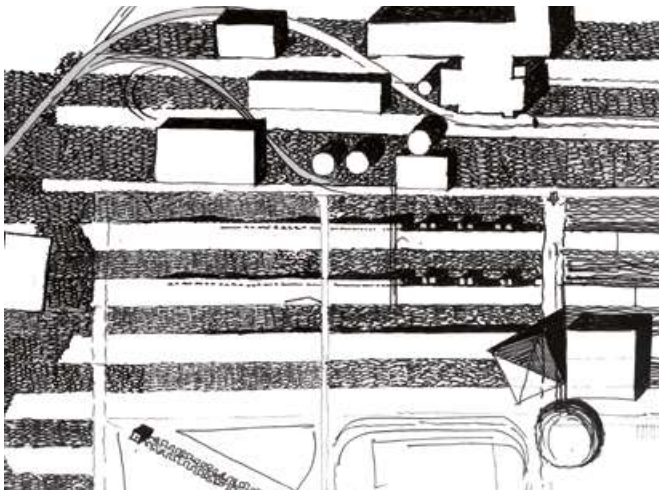
Osservando i progetti di Dardi presi in esame, queste affinità emergono con grande chiarezza, e potrebbero, almeno in parte, essere utilizzate anche per analizzare le opere di Polesello, Purini e Rossi messe a confronto. Al di là delle cronologie il Cimitero di Modena e il Polo Direzionale di Firenze possono infatti venire facilmente ricondotti al *pattern* mutuato da Buren, mentre la scarnificazione del Museo della Resistenza dialoga con le incisioni a scala architettonica di Matta-Clark.

Ma l'interesse di Dardi non è solo rivolto alla forma, al linguaggio minimale che mette in subordine tanto la tettonica quanto il rivestimento, ma ad un rapporto con il contesto, che riconosce nell'intervento antropico un elemento capace di attivare dinamiche volte a valorizzare i luoghi dosando sapientemente elementi di continuità e dispositivi di tensione.

Infatti per quanto riguarda il Museo della Resistenza non tutto il complesso edilizio viene mantenuto, la preesistenza non è neutra e non è un valore assoluto, le demolizioni sono fondamentali in questo caso tanto quanto le aggiunte. Nel Cimitero di Modena la figura del bosco padano concorre a definire la composizione

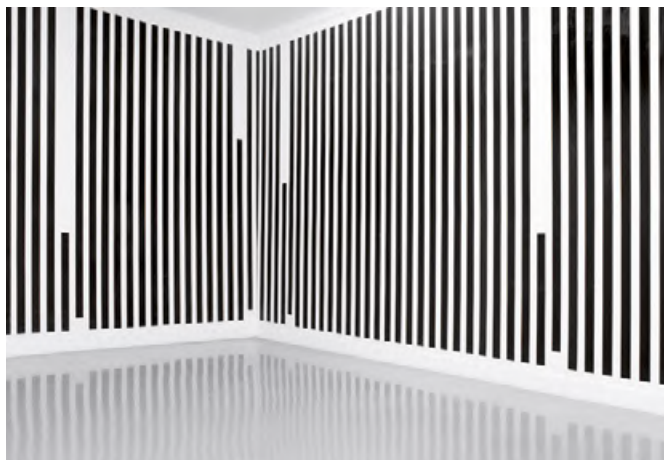
quanto gli elementi antropici, in questo caso non per *affinità*, ma per *differenza*, infine per il Polo Direzionale di Firenze la centuriazione romana, la maglia agraria e la rete delle acque sono i segni generatori di una trama di configurazioni lineari che “appiattiscono” deliberatamente sullo sfondo i correlati infrastrutturali del progetto. Il rapporto con il contesto non si risolve dunque nell’accretarne la condizione, Dardi è selettivo. Attribuisce dei valori ai luoghi in cui opera, individuando di volta in volta elementi, tracciati, segni. Dardi ha la capacità, e soprattutto la forza, di estrarre dal contesto questi elementi a cui attribuisce il valore di *figure* autonome, di materiali che entrano a pieno titolo nella composizione del progetto. In questi termini il luogo non fa da sfondo al progetto, ma ne è parte integrante in termini compositivi secondo il principio che lo spazio deriva dalla relazione tra oggetto e ambiente.

Tutto ciò emerge con evidenza negli schemi configurazionali (di cui qui di seguito riportiamo una selezione) che lo stesso Dardi realizzò, dal 1977 in poi, proprio per esplicitare, anche probabilmente a se stesso, e verificare grammatica, sintassi, relazioni e significato di ogni progetto.

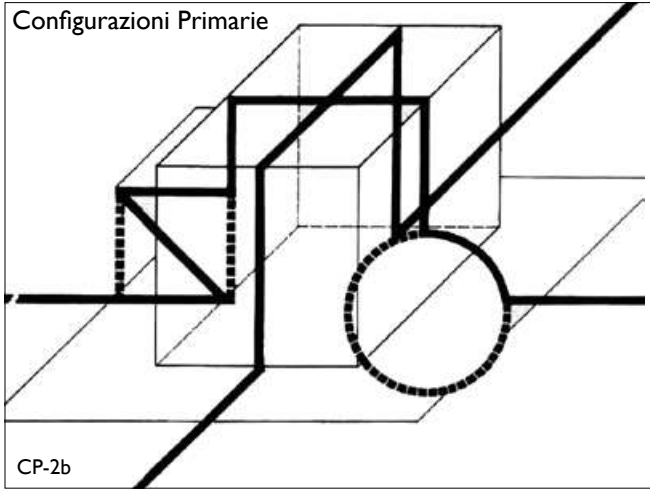


Costantino Dardi, Massimo Colloci, Furio Colombo, Giancarlo Leoncilli Massi, Ariella Zattera, Paolo Bazzocchi, Anna Cappelletti, Massimo Bassoli, Emilio Corvi, *Teatro di Forlì*, 1975, schizzo di studio del sistema a bande come sistema di relazione architettura-paesaggio

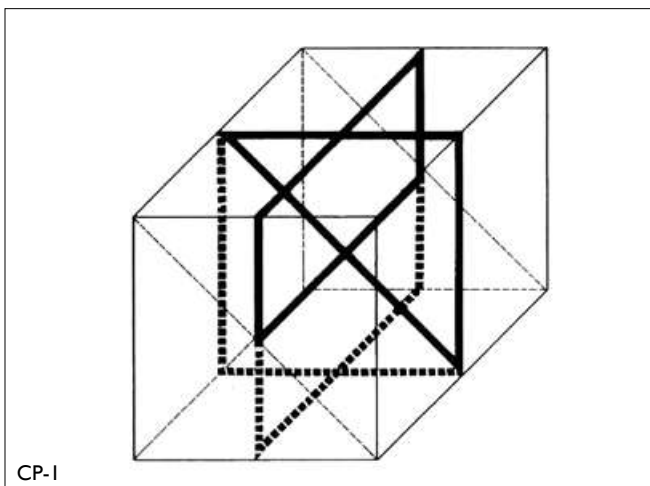
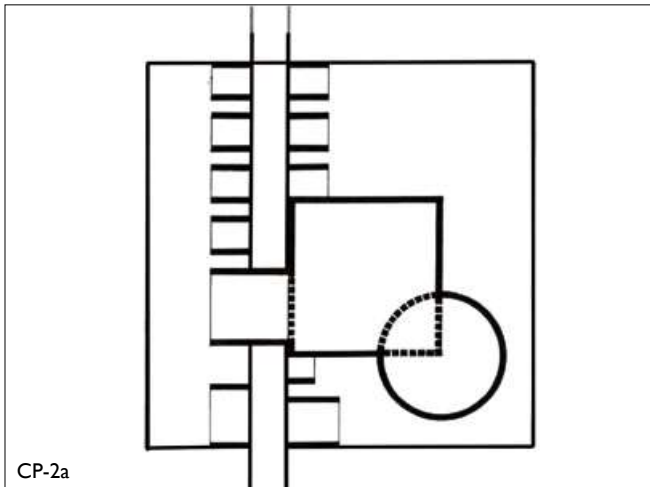
Daniel Buren, estratto della serie
Black and White vertical striped,
realizzata tra gli anni sessanta e
settanta.

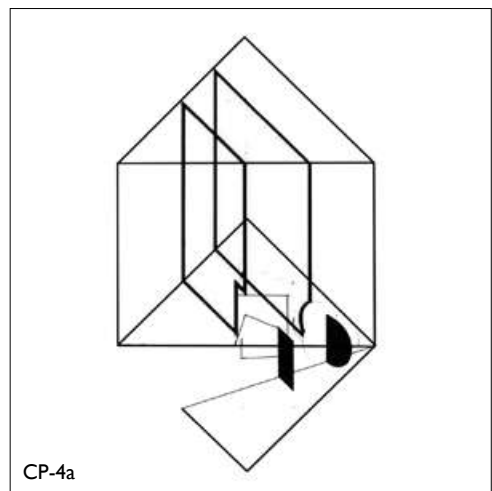
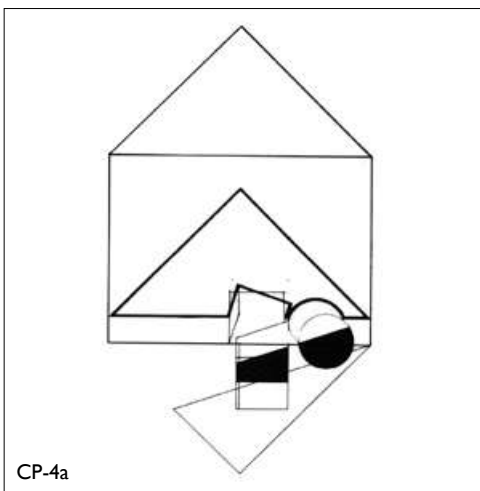
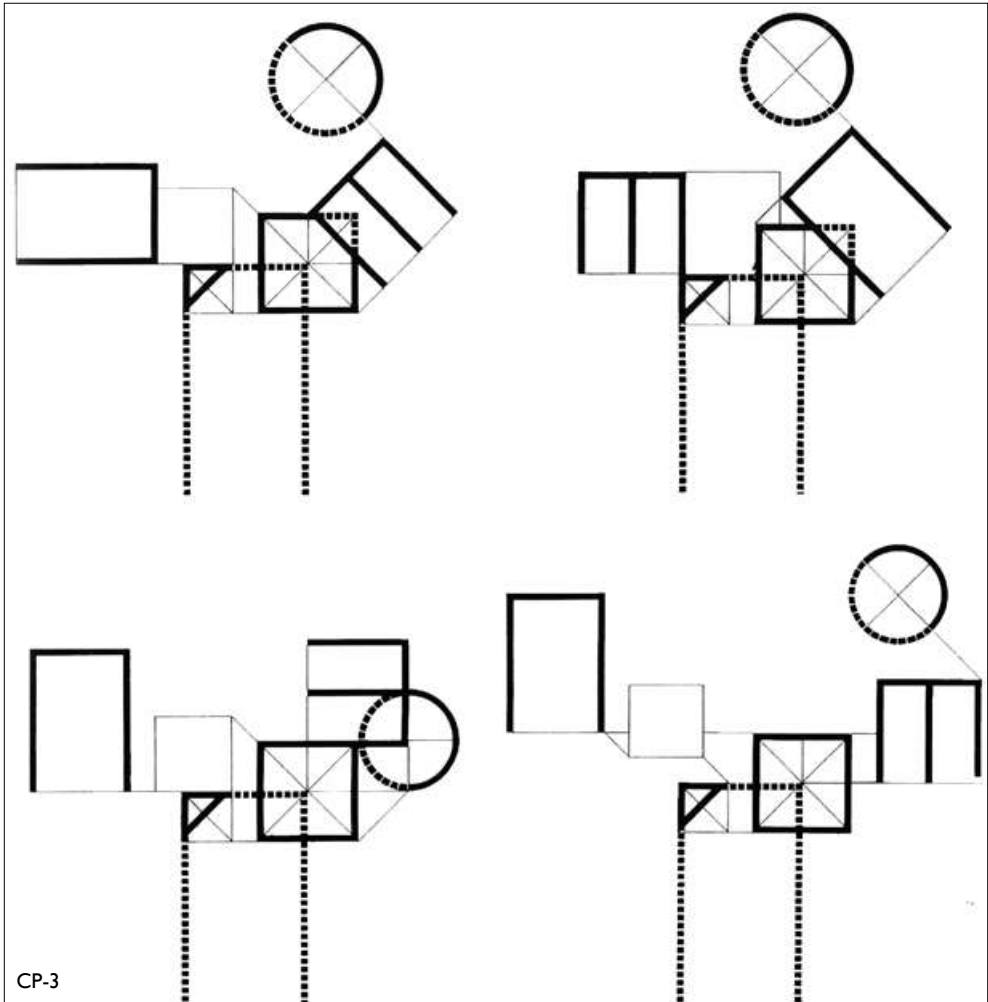


Configurazioni Primarie

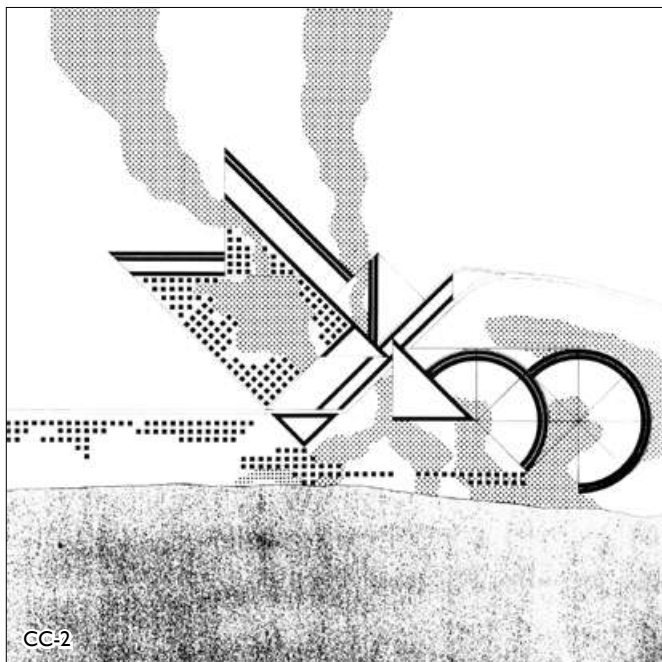
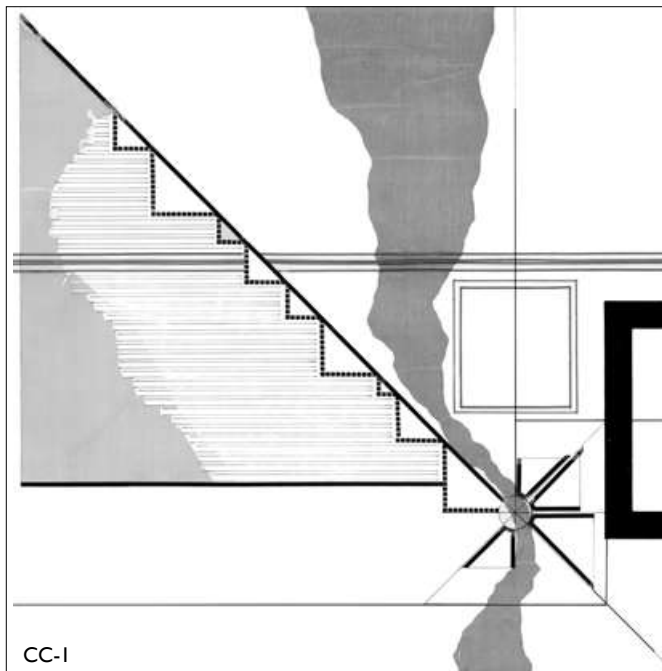


Costantino Dardi,
 Configurazioni Primarie
 CP-1: Padiglione Italiano
 all'Esposizione Universale di
 Osaka 1970
 CP-2a: Teatro di Udine, 1974
 CP-2b: Teatro di Udine, 1974
 CP-3: Stazione di Servizio Agip
 1968
 CP-4a: Monumento alla
 Resistenza a Milano, 1971
 CP-4b: Monumento alla
 Resistenza a Milano, 1971

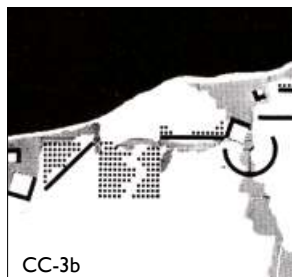


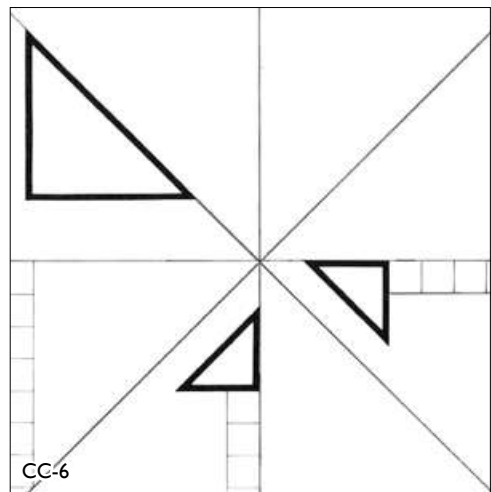
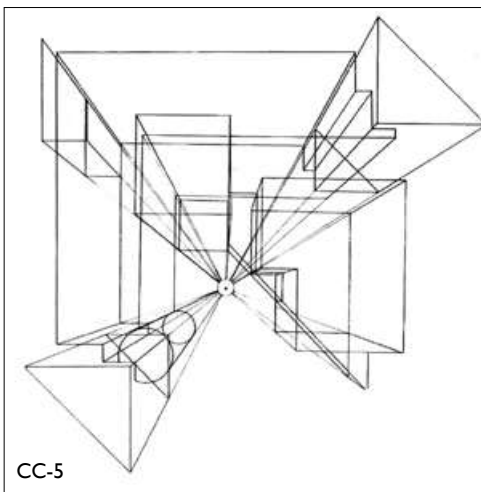
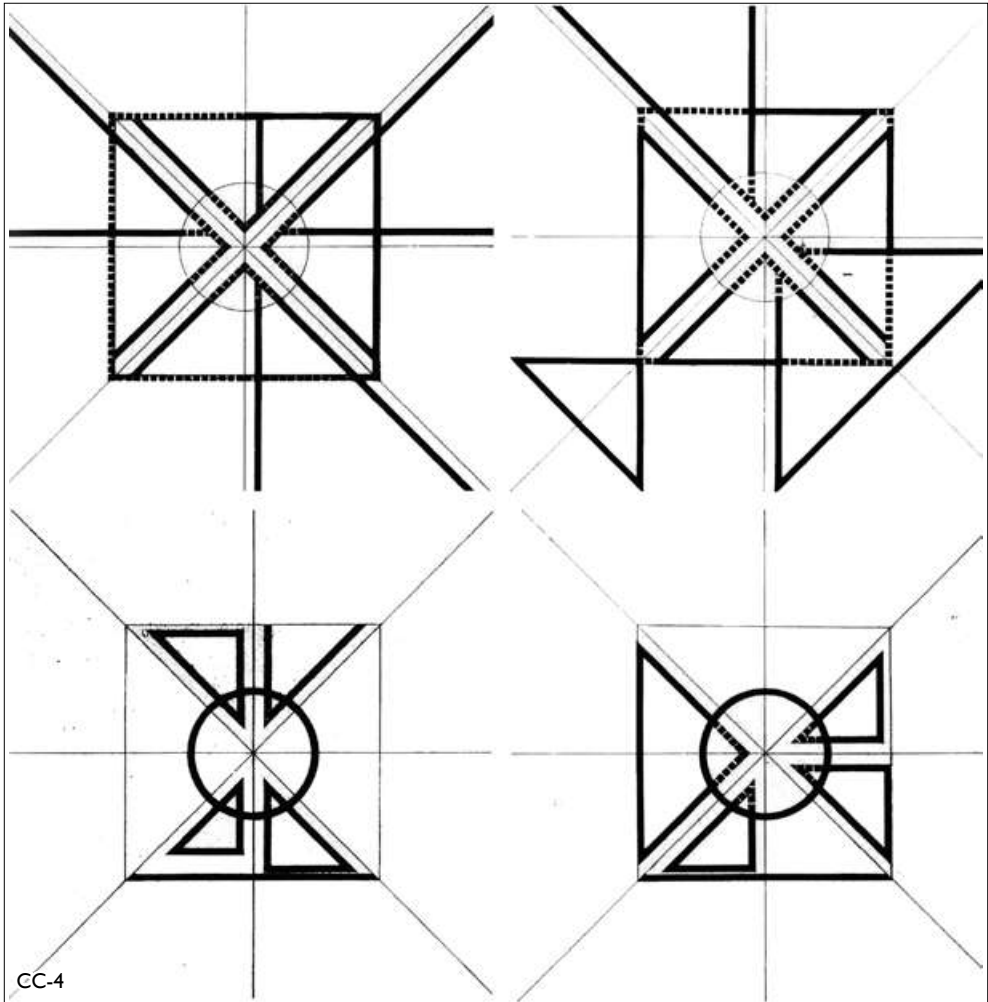


Configurazioni Centrali

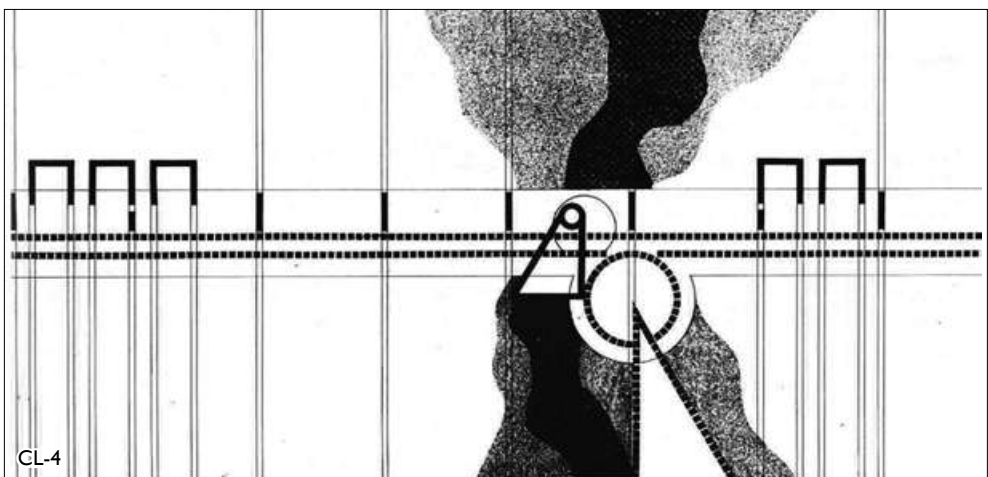
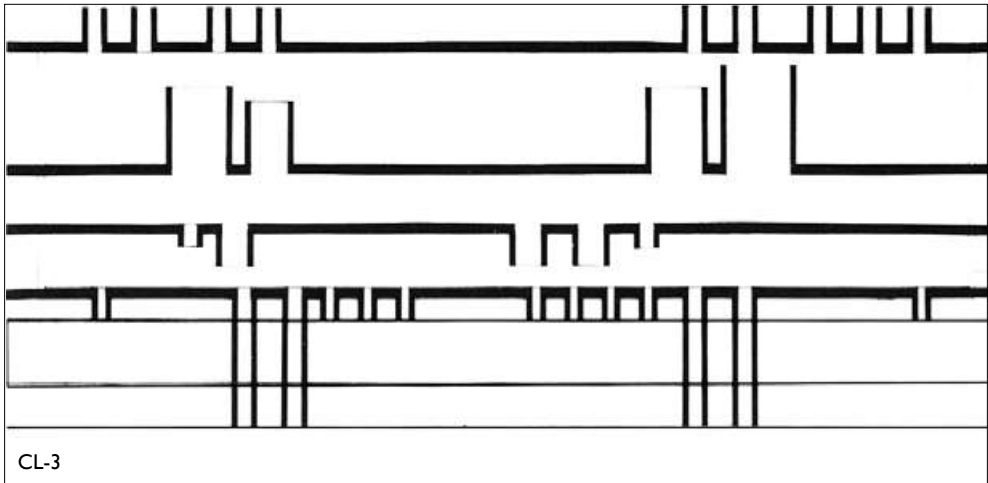
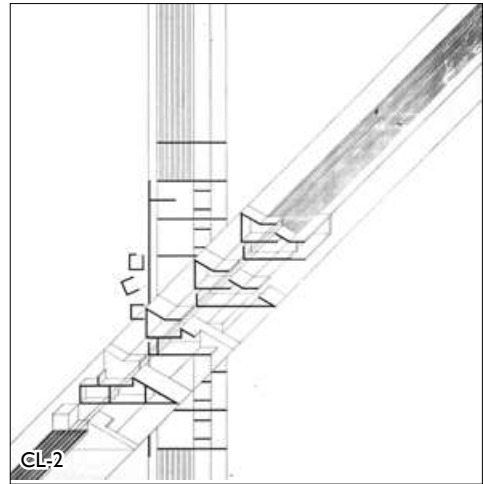
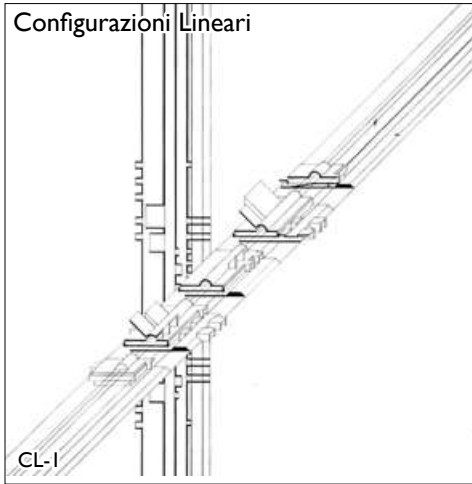


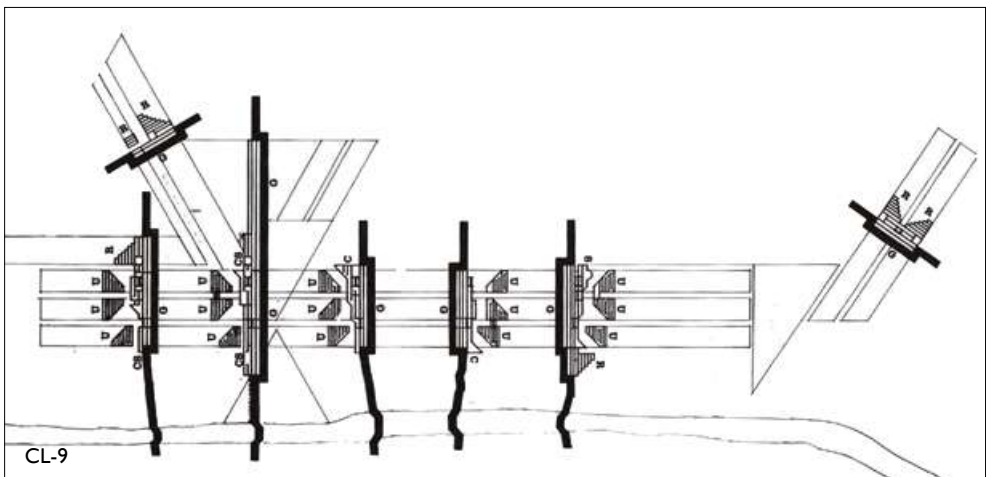
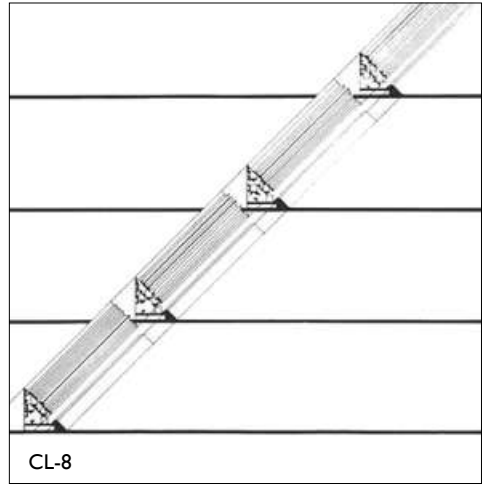
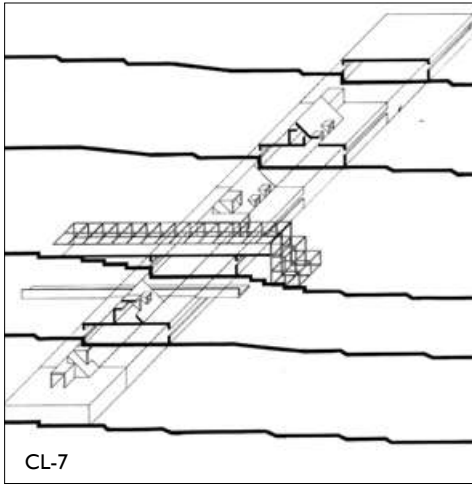
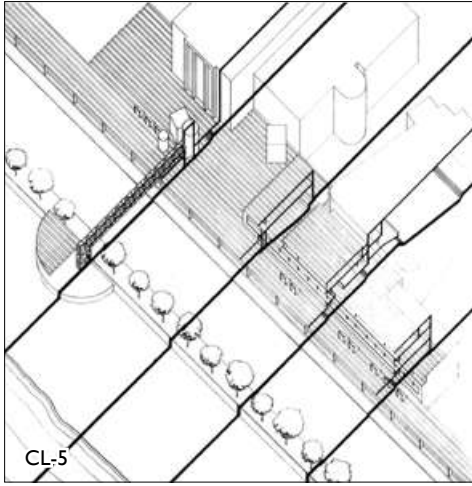
Costantino Dardi,
Configurazioni Centrali
CC-1: Cimitero di Modena 1971
CC-2: Piano Turistico Hlak-El-
Menjel a Sousse, 1973
CC-3a: Piano Turistico Ogla-Lalla
Mariem a Zarzis, 1974
CC-3b: Piano Turistico Ogla-Lalla
Mariem a Zarzis, 1974
CC-4: Collegamento stabile
viario e ferroviario tra Sicilia e
Continente, 1969
CC-5: Liceo scientifico a Locri,
1971
CC-6: Appartamento di via
Gosio a Roma, 1970

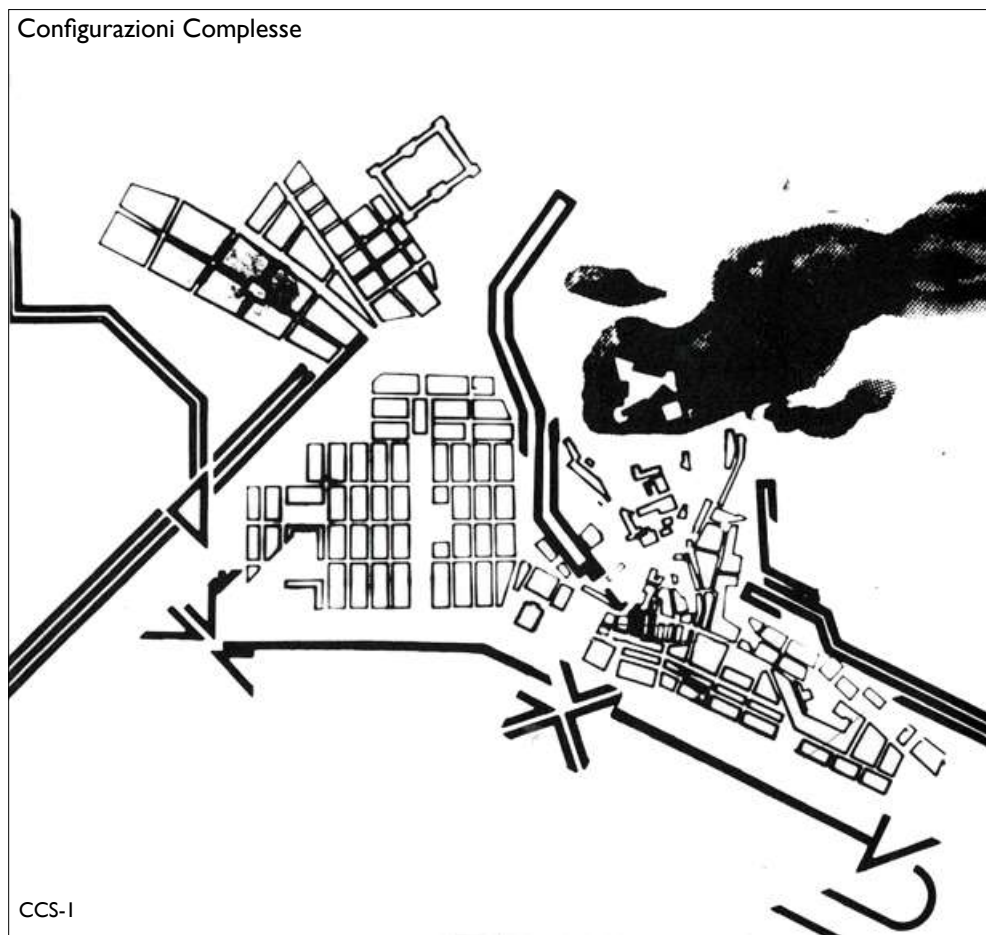




Configurazioni Lineari







Nella pagina a fianco:

Costantino Dardi,

Configurazioni Lineari

CL-1: Aerostazione di Genova,
1970

CL-2: Casa al mare, 1974

CL-3: Aerostazione di Genova,
1970

CL-4: Galleria d'arte a Milano,
1970

CL-5: Palazzo del Cinema, Lido di
Venezia, 1981

CL-6: Casa in Collina, 1973

CL-7: Asilo nido a Urbino, 1974

CL-8: Galleria d'arte a Milano,
1970

CL-9: Centro direzionale di
Reggio Emilia, 1971

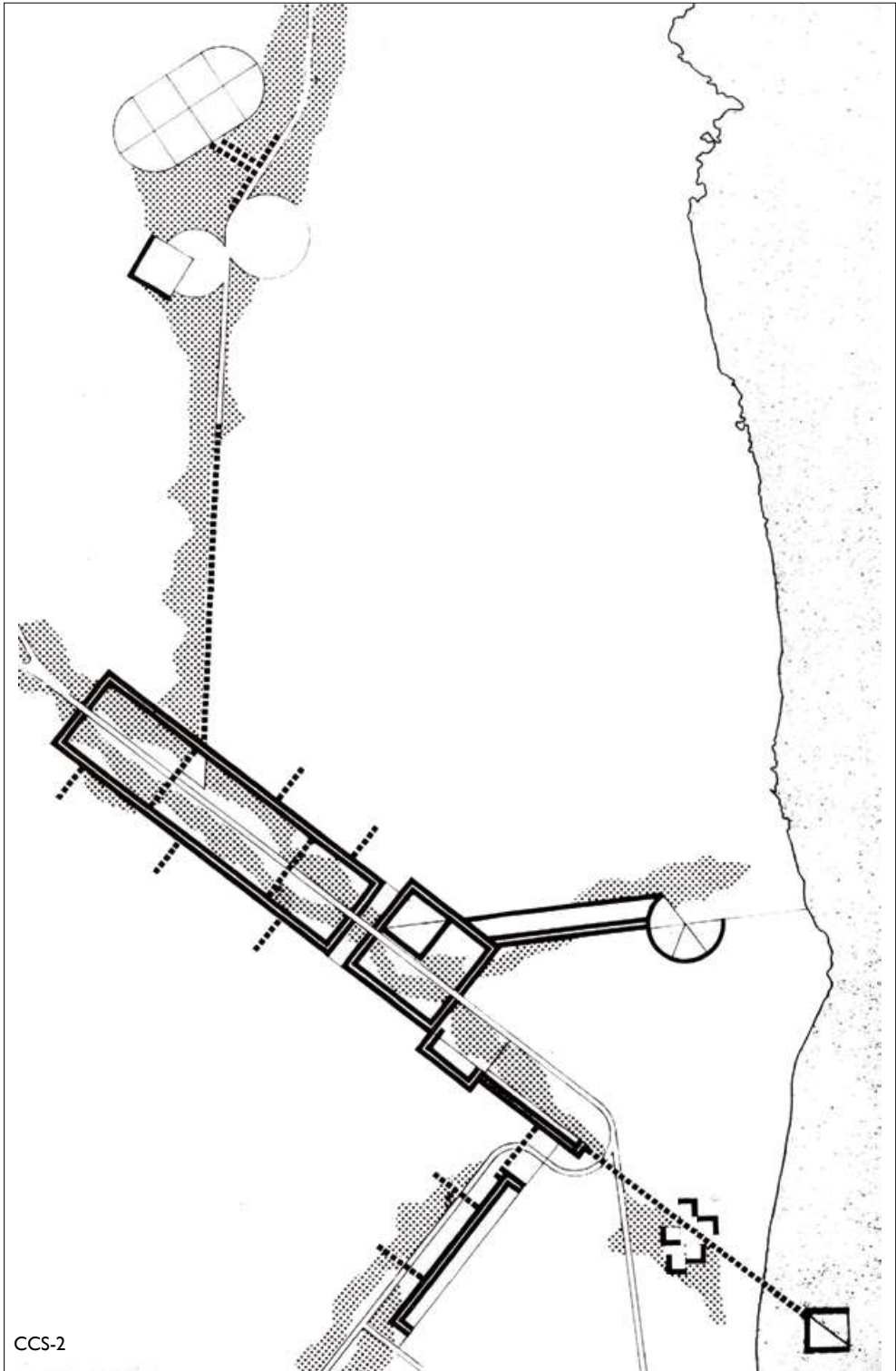
In questa pagina:

Costantino Dardi

Configurazioni Complesse

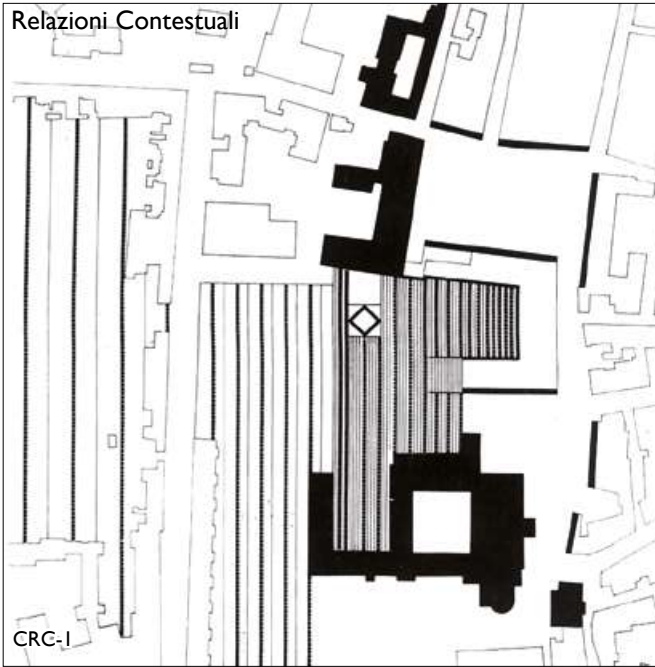
CCS-1: Piano per il Centro
Storico di Trieste, 1969

CCS-2: Centro urbano di Ras
Taguera-Mess A Djerba, Tunisia,
1975

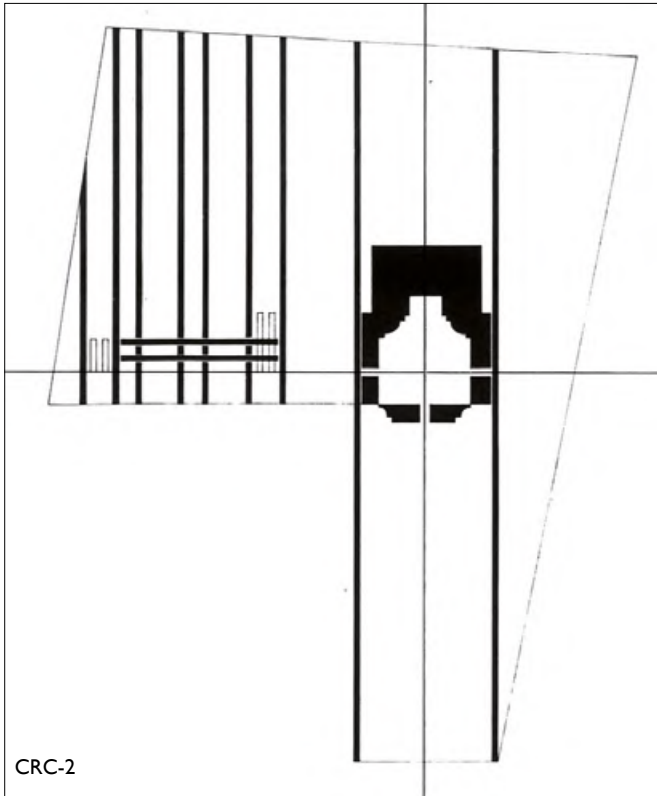


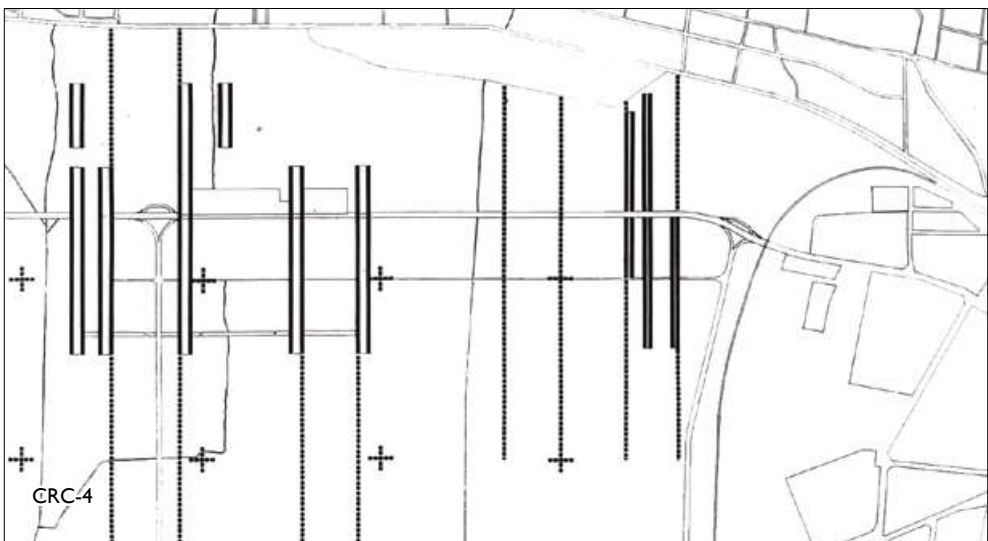
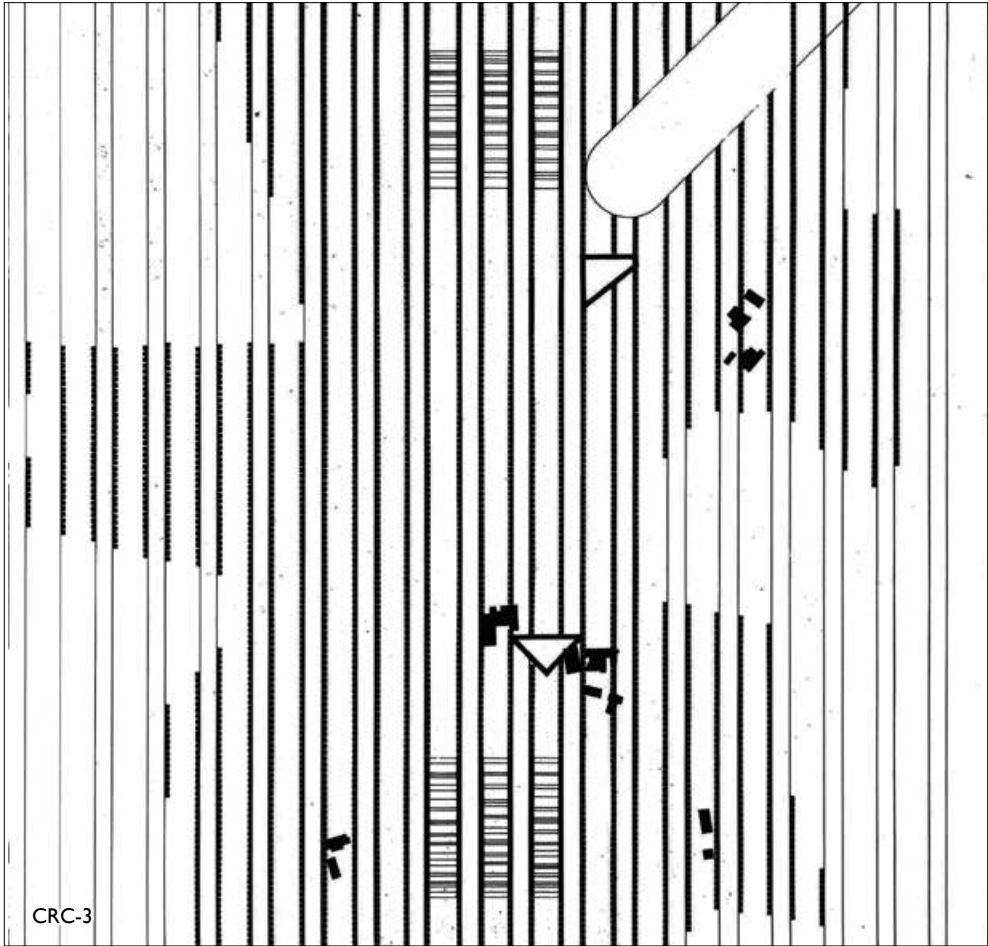
CCS-2

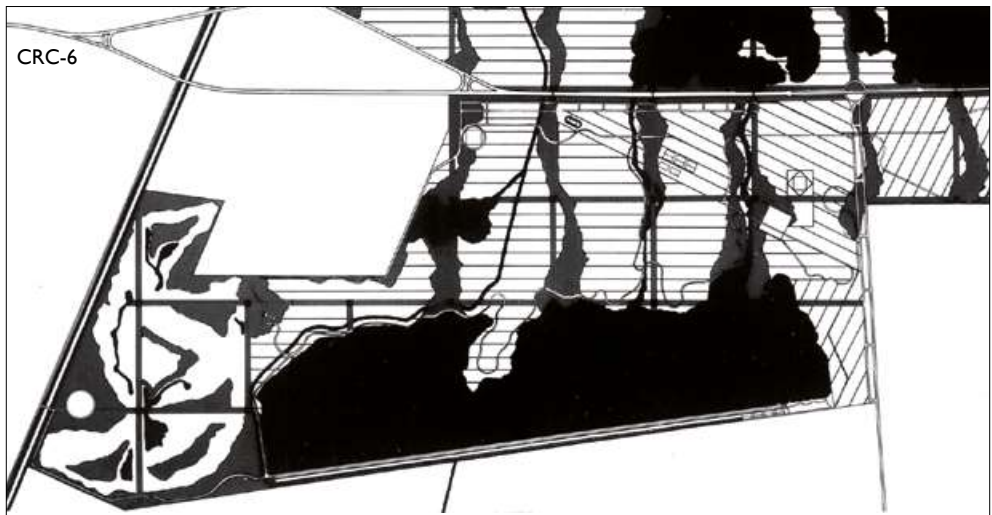
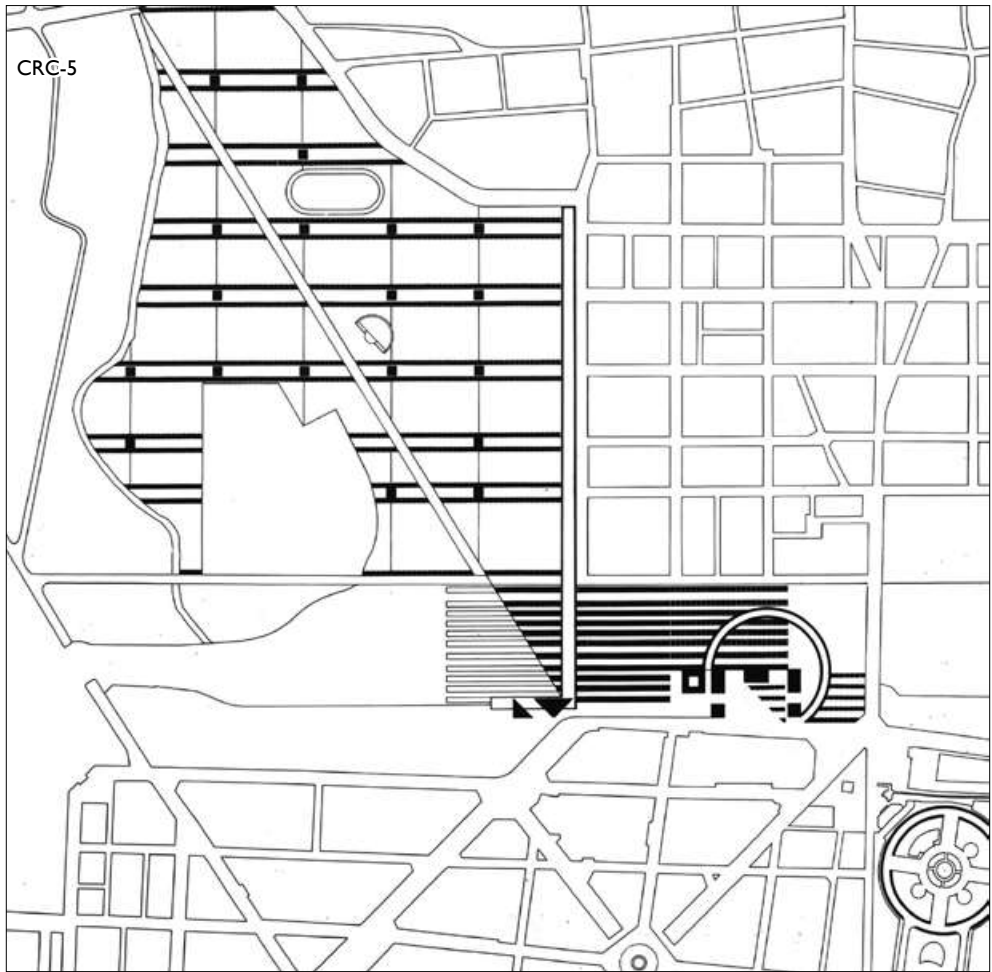
Relazioni Contestuali



Costantino Dardi,
Configurazioni per Relazioni
Contestuali
CRC-1: Teatro di Forlì 1975
CRC-2: Uffici IRFIS, Palermo,
1979
CRC-3: ONAOSI, Perugia 1976
CRC-4: Centro Direzionale
Firenze, 1977







Costantino Dardi,
Configurazioni per Relazioni
Contestuali
CRC-5: Stazione Centrale di
Bologna 1983
CRC-6: Parco Ravenna Sud,
Standian, 1983
CRC-7: Roma Interrotta, 1978
CRC-8: Castello di Piombino,
1981



Note

Questo saggio è l'esito di un lavoro di studio, ricerca e indagine critica svolta congiuntamente e in gruppo da T. Bisiani, C. Meninno, A. Venudo. Un particolare ringraziamento va a Giovanni Fraziano per le preziose informazioni, le indicazioni storiografiche e per i numerosi suggerimenti di correzione della rotta che ci ha fornito durante la stesura del nostro testo. Il suo testo che chiude il libro è in continuità dialettica con questo lavoro di ricerca. La stesura dei singoli paragrafi è così da attribuirsi: *Introduzione, ragioni, metodo e obiettivi e Conclusioni. E' comunque composizione* di T. Bisiani, C. Meninno, A. Venudo; *Il concorso per il Monumento alla resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste 1966-1968. Costantino Dardi vs Gianugo Polesello* di T. Bisiani; *Progetto di concorso per il Cimitero di Modena, 1971-1973. Costantino Dardi vs Aldo Rossi* di A. Venudo; *Concorso per il Centro Direzionale di Firenze 1977, un confronto inevitabile. Costantino Dardi vs Franco Purini* di C. Meninno.

1 I seguenti testi raccolgono interviste, ricostruzioni, racconti e memorie su Dardi e il suo lavoro. Il primo, pubblicato nel 1992 poco dopo la sua scomparsa e curato da amici, colleghi e stretti collaboratori, è *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, Paolo Melis, Franz Prati, Mario Seccia, Ariella Zattera, Milano, Electa, 1992; il secondo, pubblicato nel 1994, e anche se non focalizzato direttamente e solo su Dardi e il testo di F. Tentori, *Imparare da Venezia*, Roma, Officina, 1994, che raccoglie importanti dati e informazioni da documenti d'archivio e da fonti dirette oltre che vive ricostruzioni e degli intrecci di relazioni tra i protagonisti del Gruppo Architettura e Dardi; il terzo e il quarto sono stati curati dall'Archivio Progetti IUAV nel 1997, di cui uno in occasione della sistematizzazione del fondo Dardi, dopo il lascito dell'archivio allo IUAV nel 1995, organizzato e diretto da Luigi Pavan: *Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico*, a cura di L. Pavan, Venezia, Edizioni Servizio Comunicazione IUAV, 1997; e un altro testo, il quarto, curato A. Tonicello in occasione della mostra organizzata da F. Tentori e L. Pavan nel novembre-dicembre 1997, e del convegno e seminario organizzati da Franco Purini allo IUAV il 10 dicembre 1997: *Costantino Dardi, una valenza che si fa valore*, a cura di A. Tonicello, Venezia, Servizio Comunicazione IUAV, 1997.

2 Convegno e mostra a cura di L. Skansi, "La linea analitica", 11 novembre 2013, Venezia, IUAV.

3 Convegno e mostra a cura di R. Albiero, "Costantino Dardi. Per affinità e differenza", 1 febbraio 2019, Venezia, IUAV.

4 Convegno a cura di A. Venudo, "Giornata studi su Costantino Dardi. La tassellatura terrestre", 16 maggio 2019, Gorizia, UNITS.

5 Si segnala la seguente saggistica analitica e strutturata sull'opera di Dardi:

R. Albiero, F. Bilò, M. Costanzo, S. Mafioletti, F. Moschini, L. Skansi, F. Tentori e F. Purini. Tuttavia la quantità dei contributi scientifici è particolarmente corposa e anche diversificata per approccio metodologico e finalità di ricerca, per cui per la ricostruzione di una quadro esaustivo si rimanda alla sezione bibliografica di questa pubblicazione.

6 C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Kappa edizioni, 1987, p.V.

7 Per un primo approfondimento sul tema si veda L. Skansi, "Appunti sulla genealogia di una ricerca didattica: Carlo Aymonino e i quaderni del "Gruppo Architettura", in: *Carlo Aymonino. Fedeltà al tradimento*, a cura di M. Orazi, Milano, Electa, 2021, pp. 71-77.

8 F. Tentori, *Imparare da Venezia*, Roma, Officina, 1994, p. 7.

9 L. Amistadi, "Que viva Mexico!", in: L. Amistadi, I. Clemente, *Aldo Rossi*, Firenze, AION, 2017, p. 59.

10 A eccezione di rare figure come ad esempio P. Porcinai o I. Pizzetti, che operano in autonomia, gran parte della critica contemporanea concorda sulla nascita di una scuola italiana del paesaggio con il lavoro e la ricerca di Luigi Ghirri tra gli anni settanta e gli inizi degli anni ottanta e in particolare con il progetto fotografico del 1984 "Viaggio in Italia. Manifesto della Scuola italiana di paesaggio".

11 Anche se le aree tematiche esistevano già dal 1973, i settori scientifici disciplinari di didattica e ricerca furono introdotti dalla Legge 341 19/11/1990.

12 Per un inquadramento del tema dei memoriali in Friuli Venezia Giulia si veda Paolo Nicoloso: *Le pietre della memoria: monumenti sul confine orientale*, a cura di P. Nicoloso, Gaspari, Udine 2015; dal punto di vista storiografico le ricerche sulla Risiera di Massimo Mucci appaiono le più complete: M. Mucci, *La Risiera di San Sabba a Trieste: un'architettura per la memoria*, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, Gorizia 1999; la ricerca di dottorato di Antonella Indrigo è l'unico studio di carattere compositivo che prende in esame contemporaneamente tutti e tre i progetti finalisti: A. Indrigo, *Lo spazio della memoria. I monumenti alla resistenza nella diversità dei linguaggi*, Mimesis 2013.

13 La cronologia del concorso è riportata con numerosi e puntuali riferimenti archivistici da Chiara Becattini: C. Becattini, *Storia della memoria di quattro ex campi di transito e concentramento in Italia e in Francia 1945-2012* (Corso di dottorato di ricerca in Storia Contemporanea. Curricolo: Storia sociale europea dal Medioevo all'età contemporanea XXIX° Ciclo, Università degli Studi di Padova. Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e Antropologiche DiSSGeA; Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. École doctorale "Pratiques et théories du sens", Padova; Paris).

- 14 C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, cit., p. 49.
- 15 Si veda il catalogo di Marco Pozzetto su Boico il quale in particolare riporta per esteso la relazione di progetto: *Romano Boico architetto, 1910-1985*, a cura di M. Pozzetto, Trieste, Stella, 1987, pp. 96–99.
- 16 La relazione di progetto è pubblicata in E. Montanari, *Permanenza e attualità: i BBPR e il Museo-monumento di Carpi*, Snatarcangelo di Romagna, Maggili Editore, 2019, pp. 66–67.
- 17 E. N. Rogers, *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Padova, Il poligrafo, 2009, p. 33.
- 18 Ivi, p. 34.
- 19 C. Dardi, *Semplice lineare complesso: l'acquedotto di Spoleto*, cit., p. 49.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 C. Dardi, *Il gioco sapiente: tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio, 1971, pp. 175–176.
- 23 M. Tafuri, Dardi, in: "Lotus", n. 6, 1969, pp. 162–169.
- 24 C. Dardi, *Architetture in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 82.
- 25 *Ibidem*.
- 26 G. Rakowitz, *Quando è tempo che la pietra si degni di fiorire? Il progetto per il Padiglione Italia*, a cura di P. Grandinetti et al., *Gianugo Polesello, un maestro del Novecento: la composizione in architettura*, Siracusa, LetteraVentidue, 2019, p. 176.
- 27 G. Polesello, *Gianugo Polesello: architetture, 1960-1992*, Milano, Electa, 1992, p. 28.
- 28 A. Gallo, *Pianta*, a cura di L. Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, C.E.L.I., 1993, pp. 170–181.
- 29 Pierluigi Grandinetti riportato da Antonella Indrigo: A. Indrigo, *Lo spazio della memoria. I monumenti alla resistenza nella diversità dei linguaggi*, cit., p. 136.
- 30 L. Pavan, *La linea analitica dell'Olocausto*, Engramma 123, 2015 http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2121 (consultato 19/07/22).
- 31 G. Rakowitz, *La caduta degli angoli. Il Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste*, in: "Architettura Civile", n. 15, 2015, pp. 8–11, p. 9.
- 32 L. B. Alberti, *L'architettura*, Milano, Il Polifilo, 1966, p. 14.
- 33 G. Polesello, *Gianugo Polesello: architetture, 1960-1992*, cit., p. 28.
- 34 Estratto dal bando e materiali di Concorso in *Modena Sala Comunale della Cultura 23/9-7/10 1972. Mostra dei progetti partecipanti*, Servizio Edilizia Pubblica del Comune di Modena, Modena 1972, p.27, in: *Atti del convegno internazionale Città dei morti / Città dei vivi*, a cura di L. Bartolomei, Ravenna 22-24 ottobre 2015, e in: *Città dei Vivi / Città dei Morti*, numero monografico di: "IN-BO", vol. 6, n. 8, 2015.
- 35 Aldo Rossi e Costantino Dardi furono i primi assistenti di Carlo Aymonino chiamato da Giuseppe Samonà a Venezia nel 1963 e con loro (e

altri) fondò il Gruppo Architettura nel 1968.

36 *Atti del convegno internazionale Città dei Morti / Città dei Vivi*, a cura di L. Bartolomei, Ravenna 22-24 ottobre 2015, e in: *Città dei Vivi / Città dei Morti* numero monografico di: "IN-BO" vol. 6, n. 8, 2015.

37 I rapporti di Dardi con il Gruppo Architettura iniziano a divergere quando inizia a occuparsi nel 2° quaderno del Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione I. Tesi di Architettura* del 1969, della "La Nuova architettura e la vecchia città", del "Movimento Moderno e dell'architettura contemporanea" e "dell'Opera di James Stirling". Ma è con il 4° Quaderno del Gruppo Architettura del 1970-71 che si ha la definitiva scissione di Dardi dalla ricerca del Gruppo, introducendo il concetto di "schema configurazionale": una sorta di struttura geometrico-concettuale che regola le relazioni tra gli elementi della composizione, e che indirizza le scelte tipologiche, ma senza predeterminarle.

38 F. Tentori, *Imparare da Venezia*, cit., p. 45.

39 F. Venezia, *Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, in: "Firenze Architettura", n.2/2015, p.121.

40 F. Tentori, "Il ruolo della geometria nell'opera di Costantino Dardi", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Milano, Electa, 1992, p. 62.

41 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, Macerata, Quodlibet, 2009, p.153.

42 Estratto dalla relazione di progetto pubblicata in: "Controspazio", n. 10, ottobre 1972, p.12.

43 C. Dardi, *Prospettiva sul mondo dell'uomo*, cit.

44 A. Rossi, "La piazza di Bologna", in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, cit., p. 123.

45 A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Milano, Il Saggiatore, p. 18 (prima edizione Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1981).

46 Estratto dalla relazione di progetto pubblicata in: "Controspazio", n. 10, ottobre 1972, p.4.

47 Come evidenziano L. Amistadi, F. Primari, questa è «un'idea strutturale della forma e appare dunque intrinseca a questo concetto, che indica la legge secondo la quale l'architettura trova la sua composizione. Leon Battista Alberti affida questa qualità strutturale della concezione dell'opera ai *lineamenta*, vere e proprie tracce costitutive della forma e linee essenziali dell'idea, la cui ragion d'essere consiste nel ricercare un'impostazione universale per adattare e congiungere tra loro linee ed angoli, per mezzo dei quali l'aspetto degli edifici risulti perfettamente definito, ricercando un'appropriata collocazione, una rispondente proporzione, un genere architettonico adeguato e un ordine armonioso, affinché la forma e la figura

dell'edificio riposino interamente in questo disegno. Il carattere astratto dei *lineamenta* dà la possibilità all'Alberti di progettare intere forme a prescindere dalla materia. Dunque, un carattere della *dispositio* sembra essere questa sua immaterialità, l'essere cioè una legge che ordina la materia – o se vogliamo, la costruzione – senza tuttavia esserne vincolata» *La legge e il cuore. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico*, in: L. Amistadi, F. Primari, "FAM", n.42, ottobre-dicembre 2017, p. 7.

48 Così Rossi descriveva il progetto: «La forma tipologica del cimitero è caratterizzata da percorsi rettilinei porticati; lungo lo sviluppo di questi sono ordinate le salme. I percorsi porticati perimetrali e centrali [...] al piano interrato i colombari si sviluppano secondo un disegno reticolato che forma grandi corti; le grandi corti sono costituite dalla terra delle quadre di inumazione. Rispetto alla tipologia della casa a corte il rapporto è rovesciato. Al centro dell'area sono collocati gli ossari con successione regolare iscritta in un triangolo; questa spina centrale, o vertebra, si dilata verso la base e le braccia dell'ultimo corpo trasversale tendono a richiudersi. Alle estremità di questa spina centrale si trovano due elementi con una forma definita: un cubo e un cono. Nel cono si trova la fossa comune; nel cubo il sacrario dei morti in guerra e delle salme trasportate dal vecchio cimitero. Questi due elementi monumentali sono collegati alla spina centrale degli ossari mediante una configurazione osteologica. Solo il rapporto dimensionale è monumentale; qui monumentale significa il problema della descrizione del significato della morte e del ricordo». Estratto dalla relazione di progetto pubblicata in: "Controspazio", n. 10, ottobre 1972, pp.4-5.

49 Aldo Rossi. *I miei progetti raccontati*, a cura di A. Ferlenga, Milano, Electa, 2020, p. 15.

50 A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 115.

51 Ivi, p. 116.

52 Leon Battista Alberti, "De re aedificatoria", in: *L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, pp. 11-12.

53 È un dato che evidenzia anche Alberto Ferlenga quando analizza il confronto tra le tavole di concorso per il cimitero di Modena di Rossi con quelle degli altri concorrenti, comprese quelle di Dardi, in: *Aldo Rossi. I miei progetti raccontati*, a cura di A. Ferlenga, cit., p. 16.

54 A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 117.

55 Aldo Rossi. *I miei progetti raccontati*, a cura di A. Ferlenga, cit., p. 16.

56 Estratto dalla relazione di progetto pubblicata in: "Controspazio", n. 10, ottobre 1972, p.5.

57 F. Tentori, *Il ruolo della geometria nell'opera di Costantino Dardi*, cit., p. 62.

58 G. Bataille, *L'azzurro del cielo*, Milano, SE, 2000 (ed. originale: G. Bataille, *Le Bleu du Ciel*, Pauvert, Librairie Arthème Fayard, 1957).

- 59 «[...] A metà del 1971, in aprile, sulla strada di Istanbul, tra Belgrado e Zagabria ho avuto un grave incidente d'auto. Forse da quell'incidente, come ho detto, nel piccolo ospedale di Slavonski Brod, è nato il progetto per il cimitero di Modena e nel contempo si è conclusa la giovinezza. Stando immobile pensavo al passato ma anche non pensavo: guardavo l'albero e il cielo. Questa presenza delle cose e del distacco dalle cose. [...] A Slavonski avevo identificato la morte con la morfologia dello scheletro e le alterazioni che questo può subire [...]» in: A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 33.
- 60 «Il titolo di un libro di Bataille, *L'azzurro del cielo*, è stato da me scelto per il motto del concorso del cimitero di Modena», in: *Aldo Rossi. Tutte le opere*, a cura di A. Ferlenga, Milano, Electa, 1999, p. 23.
- 61 *Aldo Rossi. Tutte le opere*, a cura di A. Ferlenga, cit., p. 50.
- 62 “Il bosco padano” è una definizione che dà lo stesso Dardi nella relazione di progetto.
- 63 Estratto dalla relazione del progetto DOM di Dardi pubblicata in: “Controspazio”, n. 10, ottobre 1972, p.12.
- 64 Bando sta per “bandire”, “bandito”: porzione o intero bosco bandito, ovvero preservato per la comunità, per usi civici o per emergenze (ad es. per fare legnatico nei periodi di carestia), il bosco bando è sempre a disposizione della collettività, è una riserva comune. In tutte le regioni d'Italia si trovano toponimi di questo tipo, perché era una pratica civica connessa all'agricoltura e alla natura. Il Sereni fa risalire da qui diverse “forme” del paesaggio agrario italiano.
- 65 C. Dardi, *Semplice, Lineare, Complesso. L'acquedotto di Spoleto*, cit..
- 66 «[...] le interazioni principali con la città, per il progetto, devono consistere principalmente nella sua precisa definizione architettonica, tale da costituire un “luogo architettonico” dove la forma e la razionalità delle costruzioni, interpreti della pietà e del significato del cimitero, siano una alternativa alla crescita brutta e disordinata della città moderna [...]» Estratto dalla relazione di progetto pubblicata in: “Controspazio”, n. 10, ottobre 1972, p.8.
- 67 Dalla relazione di progetto, pubblicata in: “Controspazio”, n. 10, ottobre 1972, p. 8.
- 68 F. Raggi, *Poesia contro retorica. Alternative per un concetto di monumentalità*, in: “Casabella”, n.372, 1972, p. 25.
- 69 A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 107.
- 70 A. Rossi, *L'architettura della città*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 169 (edizione originale: 1966).
- 71 Ivi, p. 163.
- 72 Ivi, p. 115.
- 73 G. Giancipolli, *La casa dei morti. Il cimitero San Cataldo a Modena*, di Aldo

Rossi e Gianni Braghieri, in: "IN-BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura", n. 8 dicembre 2015, p.22.

74 A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, cit., p. 61.

75 C. Dardi, "All'ombra della 'Main Ouverte'", in: *Per un'idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura e Venezia 1968-1974*, a cura di C. Aldeghe, M. Sabini, Venezia, Cluva, 1984, ripubblicato in: *Costantino Dardi. Architettura in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 105.

76 A. Rossi, "La piazza di Bologna", in: AA.VV., *Costantino Dardi*.

Testimonianze e riflessioni, cit., pp. 122-123.

77 L. Amistadi, "Que viva Mexico!", in: L. Amistadi, I. Clemente, *Aldo Rossi*, Firenze, AION, 2017, p. 59.

78 "Casabella", n.434, 1978, numero monografico sul concorso: *Firenze: città e funzioni centrali*.

79 Gianfranco di Pietro in *Rovesciare i termini del problema* ("Casabella", n.434, cit.) pone l'attenzione sul fatto che il centro direzionale si ispira da un lato al modello delle New Town americane o anglosassoni e dall'altro al "cuore della città" del CIAM con un approccio integrativo di tutti gli aspetti urbani e della vita sociale, ma i risultati all'epoca mettevano in evidenza una realtà differente: non un momento della globalità quanto della separazione e della settorialità, dell'anonimia. Ciò avveniva in particolar modo nei contesti americani, emblematici della crisi sociale interna alle città oltreoceano.

80 L. Quaroni, *La torre di Babele*, Venezia, Marsilio, 1967.

81 Il concorso venne vinto ex-aequo da due progetti i cui autori erano rispettivamente: il gruppo di G. Samonà (capogruppo), E. R. Tricatanò, A. Samonà, A. Alfano, C. Bedoni, F. Bedoni, M. Di Falco, M. Marchetta, A. Sichenze, L. Toccafondi con la consulenza D. Tabet per gli aspetti agrari; il gruppo di C. Aymonino, A. Rossi e G. Braghieri.

82 I due raggruppamenti, per sintesi indicati con il nome degli autori, in realtà erano composti come segue: Gruppo Purini: F. Purini, E. Battisti, A. Cagnardi, C. Macchi Cassia, M. Mattei, M. Porta, G. Zambrini; Gruppo Dardi: C. Dardi, M. Colocci, consulenti: G. Barattini, G. Leoncilli, A. Zattera, collaboratore: A. Cappelletti.

83 C. Dardi, *Semplice lineare complesso*, cit., p.255.

84 «Come se la presa di possesso del luogo cominciasse dalla sua misurazione e questa operazione, che da teorica diventa fisica, fosse determinante per toglierlo dal disordine generale, per portarlo alla sua giusta scala ed organizzarlo, trasformandolo da un luogo qualsiasi in un luogo unico e inconfondibile». A. Zattera, "Paesaggi plastici tra Venezia e Roma", in: AA.VV., *Costantino Dardi: una valenza che si fa valore: atti del seminario*, Venezia, luav Archivio Progetti, 1997, pp.156-157.

85 Il concorso per la nuova sede dell'Università di Firenze (1970) viene

- vinto dal progetto “Amalassunta” di E. Battisti, E. Detti, G. F. Di Pietro, G. Fanelli, T. Gobbo, V. Gregotti, R. Innocenti, M. Massa, H. Matsui, M. Mocchi, P. Sica, B. Viganò, M. Zoppi, F. Barbagli, P. Calza, G. F. Dellerba, F. L. Neves e F. Purini.
- 86 Il Gruppo Architettura allo IUAV e prima ancora il gruppo formatosi attorno a Giuseppe Samonà sempre allo IUAV.
- 87 Ci si riferisce al rapporto architettura-città in: G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Roma-Bari, Laterza, 1967.
- 88 Ci si riferisce alla nascita delle “teorie della città-territorio” a partire da alcuni progetti di Ludovico Quaroni, in particolare quello per il Concorso CEP per le Barene di S. Giuliano del 1958, in: M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano, Edizioni Comunità, 1964, pp. 158-169.
- 89 E. Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Milano, Skira, 1997.
- 90 Ci si riferisce alla “teoria delle preesistenze ambientali” di E. Nathan Rogers.
- 91 E. Focillon, *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1987.
- 92 E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 2010 (edizione originale: *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, 1955), p. 35.
- 93 R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, p. 40.
- 94 R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo Edizioni, 1980, p. 27.
- 95 A. Marcolli, *Teoria del campo*, Firenze, Sansoni, 1972.
- 96 L. Pavan, *La linea analitica dell'Olocausto*, Engramma 123, 2015, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2121 (consultato 01/08/2022)
- 97 C. Dardi, “Il paesaggio dell'arte e la casa delle muse”, in: *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 144.
- 98 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- 99 L. Skansi, “La linea analitica. Dardi, l'arte e l'esposizione”, in: *Costantino Dardi. Forme dell'infrastruttura*, Padova, Il Poligrafo, 2016, pp.23-33.
- 100 F. Moschini, “Sliding Doors: alla ricerca di Gordon Matta-Clark”, in: *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2018, pp.15-21.
- 101 Ivi, p.15.
- 102 R. Albiero, *Costantino Dardi. L'arte della configurazione*, in: “Firenze Architettura”, n.2, 2018, pp.82-89.
- 103 Ivi, p.82.
- 104 Ivi, p.84.
- 105 Ivi, p.87.

106 C. Dardi, "La Casa dell'arte", in: *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp.147-149.

107 Ivi, p.149.

108 *Ibidem*.

109 C. Dardi, "L'arte dello spazio e lo spazio dell'arte", in: *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, p.217.

110 C. Dardi, "Paesaggio dell'arte e la casa delle muse", in: *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp.141-146.

111 Ivi, p.142.

112 *Ibidem*.

113 *Ibidem*.

114 C. Dardi, "La Casa del padre e del figlio", in: *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp.79-82.

115 Ivi, p.82.

116 C. Dardi, "La Sindrome dell'Oregon Trail", in: *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp.151-154.

117 Ivi, p.153.

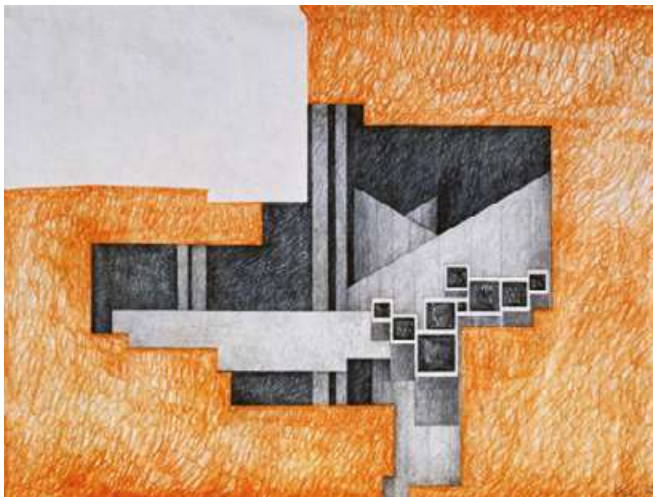
118 *Ibidem*

119 Ivi, p.154.

120 C. Dardi, "Per affinità e differenza", in: *Architettura in forma di parole*, Macerata, Quodlibet, 2009, pp.119-121.

121 Ivi, p.120.

122 *Ibidem*.



Costantino Dardi, Daria Ripa di Meana, Concorso per il Museo della resistenza nella risiera di San Sabba, Trieste, 1966-68, disegno di studio.

Foto di Costantino Dardi.



Aldo, Gianugo, Franco, Costantino e gli altri

Giovanni Fraziano

“Era ... il decennio per Venezia IUAV della compresenza tra Gruppo Architettura, Progetto Storico e Carlo Scarpa e quello dove l'architettura della città finisce per diventare metodo, inaridendosi tra “tendenza” ed estenuazione tipologica.”

I concorsi per il cimitero di Modena, 1971-73, il Centro Direzionale di Firenze, 1977 e la Risiera di San Sabba a Trieste, 1966-68, rimandano a momenti lontani nel tempo e nello spazio, ne parlano/scrivono, Adriano Venudo, Claudio Meninno e Thomas Bisiani mettendo sul tavolo vecchie questioni e personaggi per la più parte usciti di scena per cause naturali o accidentali che siano. Perché? Cosa vanno cercando tra vecchie carte, vecchie storie e vecchie ragioni?

Prima di addentrarmi nella trappola, ben tesa, una qualche risposta all'interrogativo è forse il caso di darla. Al di là dell'occasione, e della commemorazione - *Convegno dedicato a Costantino Dardi* - viene infatti pazientemente ordinato un gioco a coppie dove via via il lavoro di Costantino è messo a confronto con quello di Aldo, Gianugo e Franco (Rossi, Polesello e Purini) in momenti in qualche modo topici che coprono un arco di tempo che dalla fine degli anni sessanta arriva alla conclusione del decennio successivo. Il decennio dei cosiddetti "nuovi maestri dell'architettura italiana", prima del "liberi tutti" sancito da *Strada Novissima* e da *the Presence of the Past*'.

Il decennio per Venezia IUAV della compresenza tra Gruppo Architettura, Progetto Storico e Carlo Scarpa e quello dove *l'architettura della città* finisce per diventare metodo inaridendosi tra "tendenza" ed estenuazione tipologica. Il decennio sul quale aleggiava sugli architetti, ancora intellettuali, molto Hegel e molta teoria della morte dell'arte. Tradotta non in vero e proprio funerale, poiché l'arte, compresa quella dell'architettura, era ancora viva e presente, ma nella registrazione persino ossessiva, e questa sì funebre, di una forma di inadeguatezza rispetto ai concetti carichi di significato che apparivano ancora sullo sfondo.

Erano anni che finiranno per essere "di piombo" e quelli "dell'autonomia" disciplinare.

E qui c'è già una prima risposta considerata l'estinzione di tale

concetto e il subentrare veloce di “pratiche” autobiografiche, autoreferenziali, decostruttive e/o rizomatiche che, con buona pace di Deleuze e Guattari, che pensavano a un’immagine in grado di cogliere il molteplice, e con questo a una struttura, priva di livelli, in continua evoluzione in tutte le direzioni orizzontali, verrà allegramente tradotta in design, in una sorta di *global prêt à porter*... Dunque una delle questioni richiamate è quella legata al termine “autonomia”.

Ma proseguendo nell’interrogazione, cos’altro appare?

Trovo curioso che i tre, per vie diverse, rimettano in gioco memoria e monumento.

Anche in questo caso siamo di fronte a cambiamenti di rotta epocali e giustamente Thomas rifacendosi a Rogers, Ernesto Nathan, ritrova tra le varie declinazioni del termine proposte dallo stesso, quella assimilata al «concetto di *monstrum*, cioè di fatto naturale o artistico che, per la sua eccezionalità, sia degno di attenzione»²: di mostrarsi appunto. E Adriano e Claudio affondano non poco su *analogia* e *città analoga*, tutti sulla nozione di progetto. Che deve apparire come un curioso arcano dopo essere transitata dalla sfera della predizione alla sfera del tutto: del tutto, è architettura naturalmente. Così come lo stesso *monumentum* nel passaggio dalla dimensione del sacro a quella dello spettacolo, attraverso l’intenzione progressiva della cosiddetta “civile Architettura”.

E direi che possiamo tranquillamente aggiungere la contraddizione facilmente rilevabile in un mix di interessi al contempo

[...] per le teorie sul paesaggio e per le avanguardie artistiche di allora: dalla land art alle sperimentazioni di Michael Heizer, dalle ricerche fotografiche sulla forma della terra di Georg Gerster alle ricerche di avanguardia minimalista di Frank Stella e Daniel Buren [...].³

Dunque un posizionamento, non sempre chiarissimo, tra avanguardia e retroguardia.

O forse, come io penso, totalmente di retroguardia, con chiara la

Gruppo Architettura durante i seminari organizzati da Carlo Aymonino a S. Giovanni in Tuscia, 1969.

Da destra: Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Gianni Fabbri, Gianugo Polesello, Luciano Semerani, Mauro Lena, Raffaele Panella.



Costantino Dardi, Aldo Rossi e Carlo Aymonino in un ristorante a Venezia, 1964.



Gruppo Architettura durante i seminari organizzati da Carlo Aymonino a S. Giovanni in Tuscia, 1969.

Seduti da sinistra: Luciano Semerani, Gianugo Polesello, Giuseppina Marcialis, Carlo Aymonino.

In piedi da sinistra: Raffaele Panella, Gianni Fabbri, Mauro Lena.



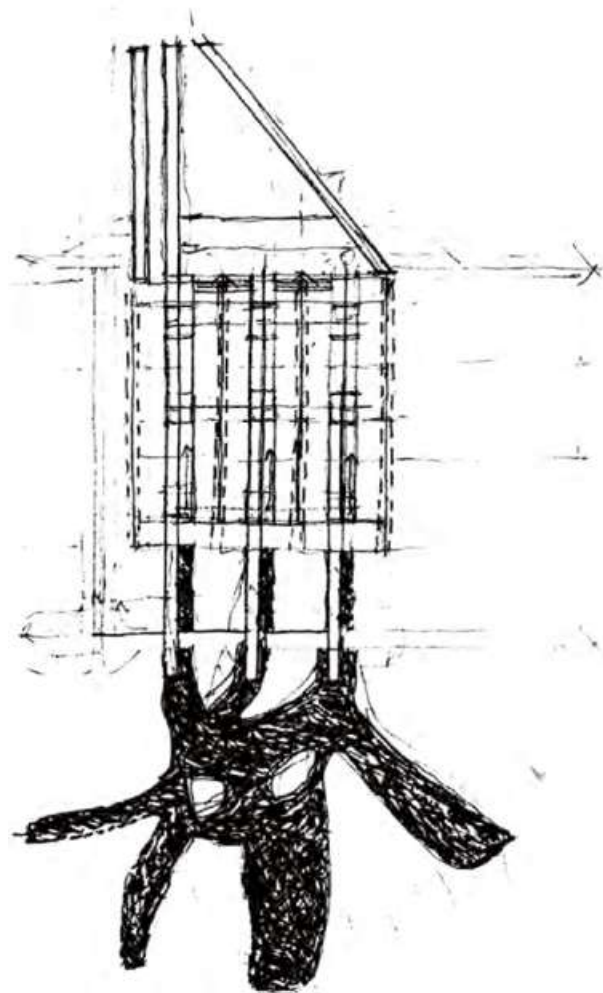
Gruppo Architettura in un viaggio studio in DDR, 1970.

Sul fondo: Aldo Rossi, Gianugo Polesello, Gianni Fabbri.

In seconda fila: Pasquale Lovero, Angelo Villa.

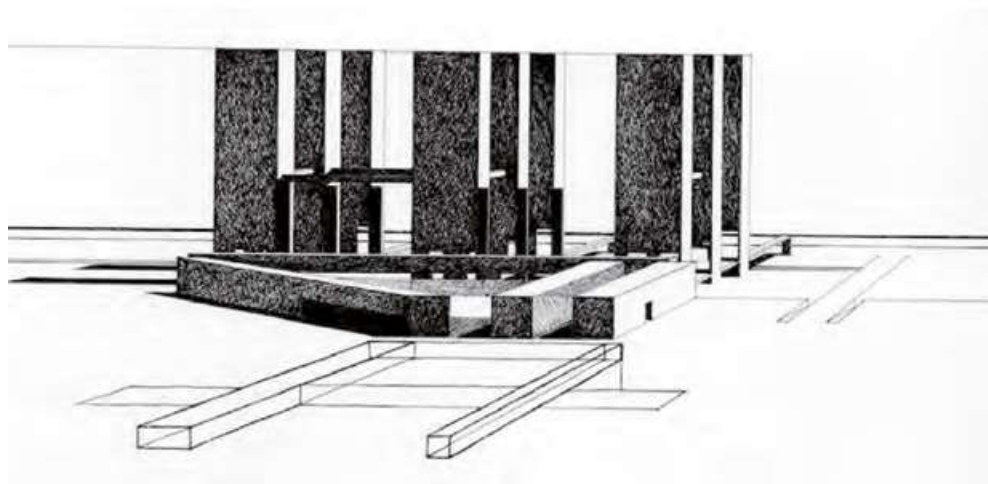
In prima fila (a sinistra fuori dall'inquadratura) Costantino Dardi, Luciano Semerani e Carlo Aymonino.





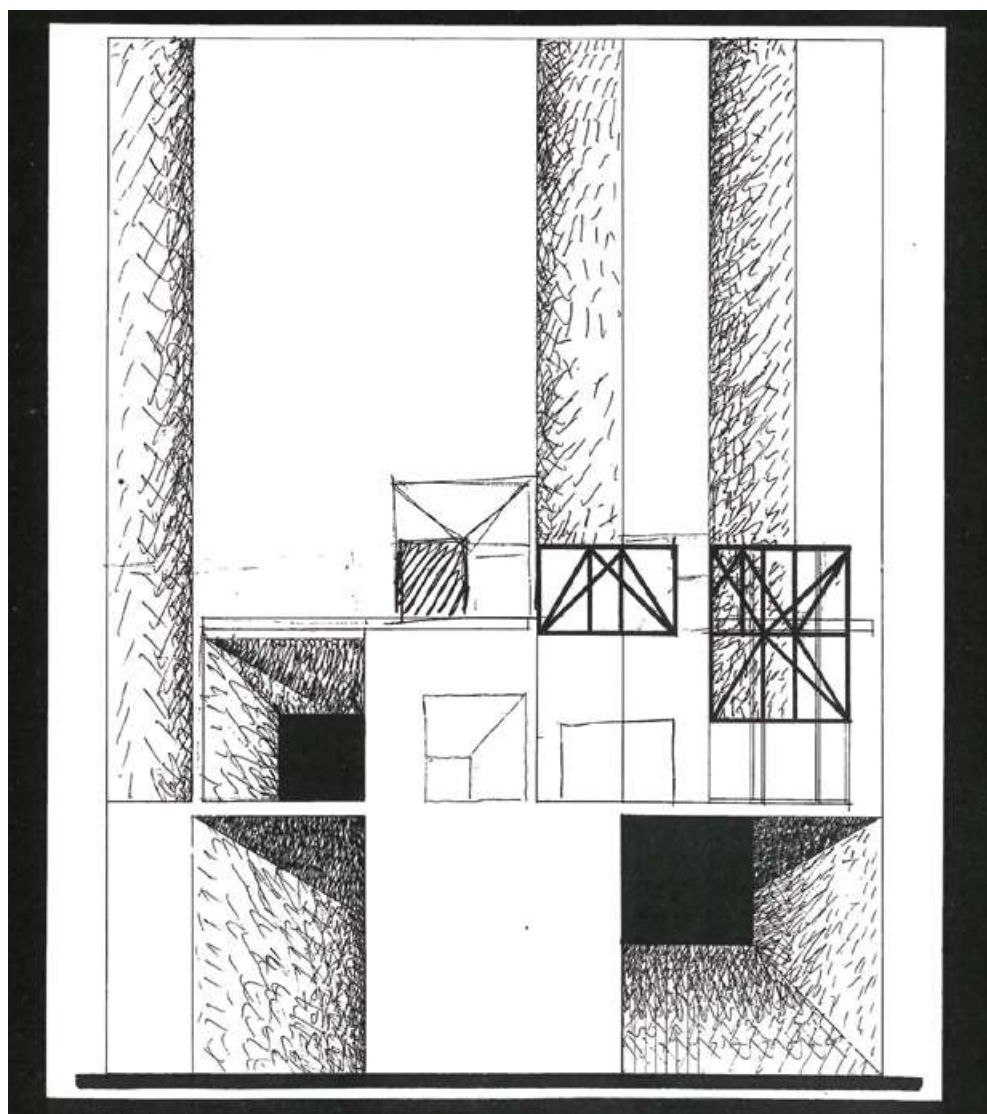
In questa pagina:
Gianugo Polesello, Renzo Agosto,
Pierluigi Grandinetti, Giuseppina
Marcialis, Sergio Zanella,
*Concorso per il Centro Direzionale
di Firenze, 1977*, schema
territoriale, schizzo di studio e
prospettiva delle 9 torri.

Nella pagina a fianco:
Aldo Rossi, *Teatro del Mondo*,
1979, realizzato in occasione
della Biennale di Venezia del
1980, disegni di studio.





I Mostra Internazionale di
Architettura, Biennale di Venezia,
1980. "The Presence of the Past".
Sezione "Strada Novissima",
progetto della facciata di
Costantino Dardi.



I Mostra Internazionale di
Architettura, Biennale di Venezia,
1980. "The Presence of the Past".
Sezione "Strada Novissima", foto
della facciata di Hans Hollein.



certezza di combattere una battaglia irrimediabilmente perduta.

[...] Ricordo da ragazzo, i film sulla Legione Straniera come due bandiere [*Sotto due bandiere*, Frank Lloyd, 1936, n.d.r.]... non avevo simpatia per i Francesi, ma alla fine amavo quei fortini bianchi (depositati nella mia memoria) e coloro che combattevano una battaglia perduta. [...]⁴

Così l'Aldo, l'Aldo Rossi, ma credo valesse anche per gli altri: Luciano, Carlo - Semerani e Aymonino rispettivamente - ed altri, ancora che sarebbe lungo nominare, e diversamente e da diverse stanze Manfredo Tafuri, per il quale l'architetto accede con Piranesi a una condizione "scellerata", che a partire da quel momento diventa poi tratto inevitabile, peccato originale "irredimibile", inaggirabile destino, che contraddistingue la condizione moderna segnando la strada senza ritorno dell'avanguardia, che si fa carico di mettere in scena il senso paradossale di un'architettura che si nutre della propria fine e allo stesso tempo della propria impossibilità a morire.

Dove dunque la negazione diventa difesa dell'io dell'architetto che, disturbato dalla consapevolezza di una certa realtà, cerca inconsciamente di dimenticarla bloccando così l'angoscia, che ne deriva.

Ah, che storie, o sarebbe più giusto dire che storia!

E che disegni! Arazzi preziosissimi, al punto che finirono per bastare a se stessi e fu "architettura disegnata":

[...] un paradosso in termini, a sancire l'allontanamento dell'architettura dalla costruzione e il primato, ancora oggi secondo Purini, [...] di un segno grafico che si fa analisi, dialogando con la dimensione della città e quella dell'uomo. [...] Traccia nell'accezione di Piranesi che costituisce l'impianto analitico e costruttivo dell'architettura, aprendo alle questioni compositive e alle tecniche di invenzione, facendosi con questo vero e proprio sguardo dell'architetto sul mondo [...]⁵.

Cosa di cui Dardi, così come noi, dubitava parecchio, come fini per dubitare a quanto ricordo dello stesso “Gioco Sapiente”⁶. Ne parlammo in un'altra era in occasione di una pubblicazione su “Phalaris”, dunque di un suo passaggio ne ventre del “toro” che con Luciano Semerani avevamo approntato con l'intento di andar dentro l'architettura, un

[...] andar dentro per starci, non fisicamente, ma con la testa, con l'occhio della mente, ma poi con l'occhio del cuore e con quello dei sensi, pensando alla cosa com'è in sé stessa, com'è per gli altri che la vivono che così dovrebbe essere anche per noi [...].

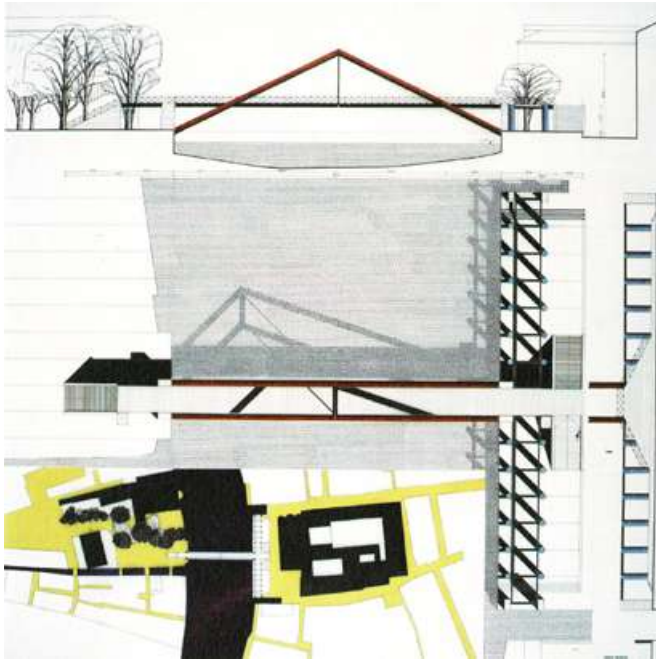
Mi disse che il taglio del giornale gli piaceva molto e che forse ri-ascoltare le “voci di dentro” uscendo dai soliti cliché poteva essere un modo per affrontare lo scacco imposto dalla modernità, i nodi problematici che riguardavano lo statuto dell'architettura,

I progetti delle 20 facciate di “Strada Novissima”, 1980, I Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Venezia, 1980. “The Presence of the Past” curata da Paolo Portoghesi.

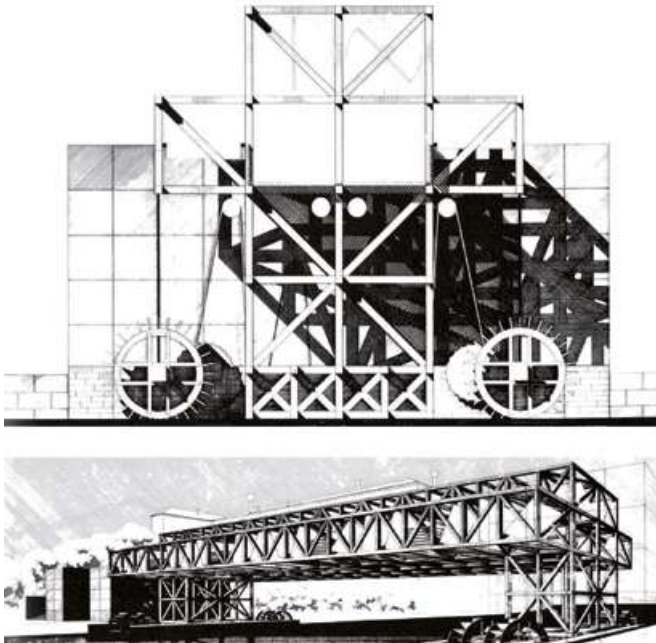
Da sinistra per colonne:

- 1 Frank O. Gehry
- 2 Hans Hollein
- 3 Josef Paul Kleihues
- 4 Charles W. Moore
- 5 Robert A. M. Stern
- 6 Christian de Portzamparc
- 7 Grau
- 8 Ricardo Bofill
- 9 Arata Isozaki
- 10 Allan Greenberg
- 11 Stanley Tigerman
- 12 Franco Purini
- 13 Costantino Dardi
- 14 Michael Graves
- 15 Rem Koolhaas
- 16 Léon Krier
- 17 Oswald Mathias Ungers
- 18 Thomas Gordon Smith
- 19 Massimo Scolari
- 20 Robert Venturi





Gianugo Polesello, *Progetto di concorso per il Ponte dell'Accademia, Biennale di Venezia, 1985, planimetria e prospetto.*



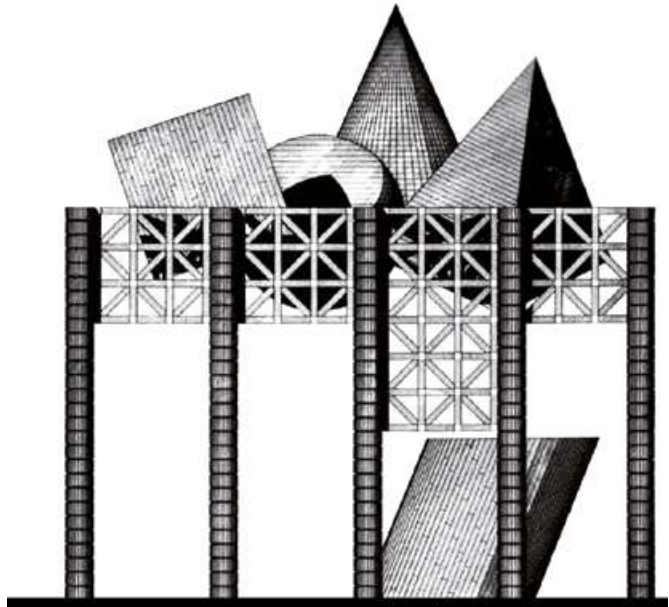
Costantino Dardi, Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi, Stefania Fiorentini, Tullio Francescangeli, Ugo Novelli, Paolo Rocchi, Daniela Scaminaci, *Progetto di concorso per il Ponte dell'Accademia, Biennale di Venezia, 1985, dettaglio della facciata della pila di appoggio.*

il suo rapporto con le immagini l'immaginazione, il potere, le sue prospettive nel quadro delle *mobili cornici della nostra contemporaneità*. Sì, usò proprio questi termini, sottolineando ripetutamente mobili cornici e contemporaneità. Ed ecco che i dialoghi incrociati, *per affinità e differenza*, apparentemente ingenui dei nostri, finiscono per non esserlo affatto, traducendosi a partire da un "anacronistico" tuffo nell'inattualità, in uno scavo archeologico che merita attenzione.

Al di là della coincidenza con l'ipotetica apertura riscontrata nell'opera di Dardi verso

[...] un modo di parlare di città e di territorio, pur nel rigore disciplinare [...] caratterizzato da un'estrema sensibilità, che oggi facilmente qualcuno definirebbe anche "sensibilità ambientale", [...]

Costantino Dardi, Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi, Stefania Fiorentini, Tullio Francescangeli, Ugo Novelli, Daniela Scaminaci, *Progetto per Ca' Venier dei Leoni, Biennale di Venezia, 1985*, dettaglio della sommità della facciata principale sul Canal Grande.



[considerando] l'utilizzo dei materiali e gli elementi del paesaggio in quanto elementi interni alla composizione [...] non solo contrappunto dell'architettura [...]?

E pure al di là delle ragioni di metodo addotte, emerge malgrado tutto il coraggioso tentativo di avventurarsi in indagini che sono soltanto l'ombra portata di un'interrogazione teorica sul contemporaneo, la volontà moltiplicata per tre di percepire nel buio del presente una luce, che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi. Ovvero, così come Agamben: di "essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare".

Nota di cronaca

Il Padiglione Italia della XVIII Biennale Architettura del 2023 curata da Lesley Lokko sarà affidato al collettivo *Fosbury Architecture*, composto da Giacomo Ardesio, Alessandro Bonizzoni, Nicola Campri, Veronica Caprino e Claudia Mainardi. Pare che la scelta risponda pienamente al tema proposto per la manifestazione intitolata "Il laboratorio del futuro" chiamata a indagare le risposte sostenibili ai modi di vivere e abitare di domani.

[...] L'architettura è design, testo, video, fotografia, collage, allestimento [...] Niente che ricordi i tradizionali apparati costruttivi edilizi o urbanistici.

È una forma di seduzione retorica che dialoga con la pubblicità e si traduce in effimeri di carattere concettuale che tendono, cioè a rappresentare o esprimere un argomento non a risolvere un problema spaziale [...].⁸

Così, nelle certezze dichiarate con orgoglio di *Fosbury Architecture* "collettivo d'avanguardia".

Direi che ci risiamo.

Note

- 1 La presenza del passato: I Mostra Internazionale di Architettura, Biennale di Architettura di Venezia del 1980, curata da Paolo Portoghesi.
- 2 Ci riferisce al saggio di T. Bisiani, C. Meninno e A. Venudo, "Per affinità e differenza, Costantino Dardi, Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Franco Purini: confronto a coppie", contenuto in questa pubblicazione, p. 202.
- 3 Ivi, p. 215.
- 4 A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Milano, Il Saggiatore (prima edizione Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1981), p. 47.
- 5 F. Purini, "Un'entrata di sicurezza", in: *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo [et al.], Milano, Electa, 1992, pp. 70-71.
- 6 C. Dardi, *Il gioco sapiente: tendenze della nuova architettura*, Marsilio, Padova 1971.
- 7 T. Bisiani, C. Meninno e A. Venudo, *op. cit.*, p. 193.
- 8 Dal sito di Fosbury Architecture, <<<https://fosburyarchitecture.com/>>>, sito consultato il 22/7/2022.

Bibliografia

Costantino Dardi. La tassellatura terrestre

Adriano Venudo

- S. Allen, *Points + Lines: Diagrams and Projects for the City*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.
- AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Milano, Electa, 1992.
- L. Benevolo, *La cattura dell'infinito*, Bari, Laterza, 1991.
- F. Bilò, *Figura, sfondo, schemi configurazionali. Due saggi sull'architettura di Costantino Dardi*, Roma, Editrice Dedalo, 2012.
- Costantino Dardi, Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009.
- C. Dardi, *Il Gioco Sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Padova, Marsilio Editori, 1971.
- C. Dardi, *Semplice lineare complesso, l'acquedotto di Spoleto*, Roma, Edizioni Kappa, 1989.
- G. Deleuze, *Logica del Senso*, Milano, Feltrinelli, 1975 (prima edizione 1969).
- F. Farinelli, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- R.T.T. Forman, *Land Mosaics: The Ecology of Landscapes and Regions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- M. Gandelsonas, *X-Urbanism: architecture and the American City*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2000.
- R. Ingersoll, *Sprawltown*, Roma, Meltemi, 2004.
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 1965.
- C. Mistura, *Costantino Dardi. Forme dell'infrastruttura*, Padova, Il Poligrafo, 2016.
- E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1999 (prima edizione 1961).
- R. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in: "Artforum", settembre 1968.
- Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico*, a cura di L. Pavan,

Venezia, Edizioni Servizio Comunicazione IUAV, 1997.

Costantino Dardi, una valenza che si fa valore, a cura di A. Tonicello, Venezia, Servizio Comunicazione IUAV, 1997.

Luigi Di Dato

Monumenti effimeri

A. Capuano, *Temi e figure nell'architettura romana 1944-2004*, Roma, Gangemi Editore, 2005.

A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano, Adelphi Edizioni, 1972.

C. Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

F. Moschini, *L'anima e le forme*, in: "Il Corriere della Sera", 4 novembre 1992.

P. Barkham, "Interview - Richard Long: 'I'm proud of being the first person to cross Dartmoor in a straight line'", in *The Guardian*, 16 aprile 2017, < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/apr/16/richard-long-earth-sky-houghton-hall-interview>>.

Roberta Albiero

Il progetto critico di Costantino Dardi

Costantino Dardi. Architetture museali, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, Milano, Electa, 1992.

Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, P. Melis, F. Prati, M. Seccia, A. Zattera, Milano, Electa, 1992.

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

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

E. L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, Venezia, Marsilio, 1967.

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

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

C. Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Edizioni Kappa, 1987.

- 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*.

Testimonianze e riflessioni, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, P. Melis, F. Prati, M. Seccia, A. Zattera, Milano, Mondadori Electa, 1992.

G. Doti, Costantino Dardi, "L'universo della precisione", *Il Giornale dell'Architettura*, 04.02.2019, <<https://ilgiornaledellarchitettura.com/web/2019/02/04/costantino-dardi-luniverso-della-precisione/>>; sito consultato il 28 dicembre 2019.

R. Martinis e L. Skansi, DARC (Direzione generale per l'Architettura e le Arti Contemporanee) - selezione e schedatura delle opere di architettura di rilevante interesse storico-artistico del secondo Novecento in Veneto e Friuli-Venezia Giulia.

Casa Giacomuzzi, Angelo Masieri, Udine, <<http://mapserver.iuav.it/website/darcfri/schede/ud002.pdf>>; sito consultato il 9 maggio 2020

Casa Nicoletti, Gino Valle, Udine, <<http://mapserver.iuav.it/website/darcfri/schede/ud016.pdf>>; sito consultato il 9 maggio 2020.

Caffè Pascotto, Marcello D'Olivo, Latisana (UD), <<http://mapserver.iuav.it/website/darcfri/schede/ud057.pdf>>; sito consultato il 9 maggio 2020.

Casa Vidali, Costantino Dardi, Cervignano del Friuli (UD), <<http://mapserver.iuav.it/website/darcfri/schede/ud063.pdf>>; sito consultato il 25 aprile 2020.

Casa Fattor, Costantino Dardi, Cervignano del Friuli (UD), <<http://mapserver.iuav.it/website/darcfri/schede/ud064.pdf>>; sito consultato il 25 aprile 2020.

C. Mistura, *Costantino Dardi: forme dell'infrastruttura*, Padova, Il Poligrafo, 2016.

La sintesi di Albarella

AA.VV., *Dentro Lignano. Un percorso fra le architetture per le vacanze*, Udine, Gaspari Editore, 2019.

Spiagge urbane. Territori e architetture del turismo balneare in Romagna, a cura di V. Balducci, V. Orioli, Milano, Mondadori Bruno Editore, 2013.

La città altra. Storia e immagini della diversità urbana: luoghi e

Claudio Meninno

paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento del disagio, della multiculturalità, a cura di F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone, Napoli, Federico II University Press con CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, 2018.

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

F. Luppi, G. Zucconi, *Gianni Avon: architetture e progetti 1947-1997*, Venezia, Marsilio, 2000.

Dieci maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, a cura di M. Montuori, Milano, Mondadori Electa, 1989.

P. Posocco, *Progettare la vacanza. Studi sull'architettura balneare*, Macerata, Quodlibet, 2017.

F. Tentori, *IL QUADRATO E L'ESAGONO. Riflessioni sul principio insediativo mediterraneo e sul principio insediativo tedesco. Colonie e Siedlungen*, in F. Tentori, *Abitare nella pianura Friulana. L'insediamento, il sedime, la casa*, Venezia, IUAV-DPA, 1999.

P. Zermani, *Ignazio Gardella*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Giovanni Fraziano

L'ombra del paradiso perduto

M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, Einaudi, 2014.

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

H.F. Mallgrave, *L'empatia degli spazi*, Raffaello Cortina, Milano, 2015.

F. Moschini, "Macchine di luce/simulacri dell'ombra", in: *Tridente sei*, Roma, Società poligrafica editrice, 1991.

M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980.

Thomas Bisiani, Claudio
Meninno, Adriano Venudo

"Per affinità e differenza" Costantino Dardi, Aldo Rossi, Gianugo Polesello e Franco Purini: confronto a coppie di sei progetti

L'invenzione di un linguaggio. Franco Purini e il tema dell'origine 1964-1976,

- a cura di R. Albiero, Siracusa, LetteraVentidue, 2022.
- R. Albiero, *L'arte della configurazione*, in: "Firenze Architettura", n.2 2018.
- L. Amistadi, I. Clemente, *Aldo Rossi*, Firenze, AION, 2017.
- L. Amistadi, F. Primari, *La legge e il cuore. Analogia e composizione nella costruzione del linguaggio architettonico*, in: "FAM", n.42 ottobre-dicembre 2017.
- R. Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019.
- C. Aymonino et al. Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione 3: anno accademico 1970-1971. Il ruolo dell'abitazione nella formazione e nello sviluppo della città moderna e contemporanea*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1971.
- C. Aymonino et al. Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione 5: anno accademico 1972-1973. Rapporto abitazione, servizi, attrezzature*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1972.
- C. Aymonino et al. Gruppo Architettura, *Per una ricerca di progettazione 6: anno accademico 1972-1973. Il ruolo dell'abitazione nella formazione e nello sviluppo della città contemporanea*, Venezia, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1973.
- L. Battista Alberti, *L'architettura (De re aedificatoria)*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione di P. Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966.
- Atti del convegno internazionale Città dei morti / Città dei vivi*, a cura di L. Bartolomei, Ravenna, 22-24 ottobre 2015, Numero monografico di: "IN-BO", vol. 6, n. 8, 2015.
- G. Bataille, *L'azzurro del cielo*, Milano, SE, 2000 (ed. originale: G. Bataille, *Le Bleu du Ciel*, Pauvert, Librairie Artheme Fayard, 1957).
- C. Becattini, *Storia della memoria di quattro ex campi di transito e concentramento in Italia e in Francia 1945-2012* (Corso di dottorato di ricerca in Storia Contemporanea. Curricolo: Storia sociale europea dal Medioevo all'età contemporanea XXIX° Ciclo,

- Università degli Studi di Padova. Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e Antropologiche DiSSGeA; Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. École doctorale “Pratiques et théories du sens”, Padova; Paris).
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- F. Bilò, *Figura, sfondo, schemi configurazionali. Due saggi sull'architettura di Costantino Dardi*, Roma, Editrice Dedalo, 2012.
- R. Carullo, *IUAV: didattica dell'architettura 1926-1963*, Bari, Poliba Press, 2009.
- G. Contessi, *Vite al limite*, Giorgio Morandi, Aldo Rossi, Mark Rothko, Milano, Christian Marinotti ed., 2004.
- “Casabella” n.372, 1972, numero monografico sul concorso per il Cimitero di Modena, San Cataldo.
- “Casabella” n.434, 1978, numero monografico sul concorso per il Centro Direzionale di Firenze.
- “Controspazio” n.10, 1972, numero monografico sul concorso per il Cimitero di Modena, San Cataldo.
- Costantino Dardi, Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, P. Melis, F. Prati, M. Seccia, A. Zattera, Milano, Mondadori Electa, 1992.
- Costantino Dardi, Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo, Macerata, Quodlibet, 2009.
- C. Dardi, *Il gioco sapiente: tendenze della nuova architettura*, Marsilio, Padova 1971.
- C. Dardi, “Dietro la facciata”, in: AA.VV., *La presenza del passato, Catalogo della I Mostra Internazionale di Architettura*, La Biennale di Venezia, New York, Rizzoli, 1980.
- C. Dardi, *L'azzurro del cielo*, in: “Domus”, n.625, 1982.
- C. Dardi, *Verde pensiero in un'ombra verde*, in: “Domus”, n. 628, 1982.
- C. Dardi, *La casa del padre e del figlio*, in: “Domus”, n.637, 1983.
- C. Dardi, *La casa delle cose*, in: “Eupalino”, n.3, 1984.

- C. Dardi, "All'ombra della "Main Ouverte", in: *Per un'idea di città. La ricerca del Gruppo Architettura e Venezia 1968-1974*, a cura di C. Aldegheri, M. Sabini, Venezia, Cluva, 1984.
- C. Dardi, "Per affinità e differenza", in: *Esiste una scuola romana?*, a cura di P. Angeletti, L. Ciancarelli, S. Petrini, Roma, Kappa, 1985.
- C. Dardi, *Il paesaggio dell'arte e la casa delle muse*, in: "50 rue Varenne", supplemento a "Nuovi Argomenti", n.20, 1986.
- C. Dardi, *Semplice, lineare, complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Roma, Kappa edizioni, 1987.
- C. Dardi, *Prospettiva sul mondo dell'uomo*, in: "Il Manifesto", 19 agosto 1987.
- C. Dardi, *La sindrome dell'Oregon Trail*, in: "Spaziosport", n. 1, 1987.
- C. Dardi, *Secondo misura e figura per affinità e differenza*, in: "Agorà", n.3, marzo-aprile 1989.
- C. Dardi, *L'arte dello spazio e lo spazio dell'arte*, in: catalogo della mostra "Tridente", Roma, 1990.
- R. De Fusco, "Autonomia, eteronomia e casualità", in: *Costantino Dardi, Testimonianze e riflessioni*, a cura di M. Costanzo, V. Giorgi, P. Melis, F. Prati, M. Seccia, A. Zattera, Milano, Mondadori Electa, 1992.
- P. Eisenman, "I testi dell'analogia. Introduzione alla prima edizione americana de L'architettura della città", in: P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Bologna, Pendragon, 2009.
- Aldo Rossi. I miei progetti raccontati*, a cura di A. Ferlenga, Milano, Electa, 2020.
- Aldo Rossi. Tutte le opere*, a cura di A. Ferlenga, Milano, Electa, 1999.
- E. Focillon, *Vita delle forme*, Torino, Einaudi, 1987.
- A. Gallo, *Pianta*, a cura di L. Semerani, Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno, C.E.L.I., Faenza 1993.
- G. Giancipolli, *La casa dei morti. Il cimitero San Cataldo a Modena di Aldo Rossi e Gianni Braghieri*, in: "IN-BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura", n. 8, dicembre 2015.
- L'arte di costruire*, a cura di V. Giontella, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

“Giornale IUAV” n.110 2011, *Cronache dai Tolentini. Studenti, docenti, luoghi 1964-1975*.

“Giornale IUAV” n.114 2012, numero monografico edito in occasione della mostra “Gianugo Polesello. Maestro dell’indecifrabile autoritratti veneziani” a cura di G. Rakowitz P. Grandinetti, A. Dal Fabbro, R. Cantarelli, *Gianugo Polesello, un maestro del Novecento: la composizione in architettura*, Siracusa, LetteraVentidue, 2019.

A. Indrigo, *Lo spazio della memoria. I monumenti alla resistenza nella diversità dei linguaggi*, Udine-Milano, Mimesis 2013.

F. Irace, Aldo Rossi. *La memoria e il progetto*, in: “Arte”, aprile 2021.

A. Marcolli, *Teoria del campo*, Firenze, Sansoni, 1972.

C. Mistura, *Costantino Dardi: forme dell’infrastruttura*, Padova, Il Poligrafo, 2016.

Gianugo Polesello. *Attraverso le architetture*, a cura di L. Monica, Raffaella Neri, in: “Architettura Civile”, n.15, 2015.

E. Montanari, *Permanenza e attualità: i BBPR e il Museo-monumento di Carpi*, Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2019.

Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-1991, a cura di F. Moschini, G. Neri, Roma, Kappa, 1992.

M. Mucci, *La Risiera di San Sabba a Trieste: un’architettura per la memoria*, Gorizia, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia, 1999.

Le pietre della memoria: monumenti sul confine orientale, a cura di P. Nicoloso, Udine, Gaspari, 2015.

Carlo Aymonino. *Fedeltà al tradimento*, a cura di M. Orazi, Milano, Electa, 2021.

E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 2010 (edizione originale: *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, 1955). *Costantino Dardi 1936-1991. Inventario analitico dell’archivio*, a cura di L. Pavan, Venezia, Istituto Universitario di Architettura, 1997.

L. Pavan, *La linea analitica dell’Olocausto*, Engramma 123, 2015, <http://>

- www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2121 (consultato 19/07/22).
- G. Polesello, *Gianugo Polesello: architetture, 1960-1992*, Milano, Electa, 1992.
- Romano Boico architetto, 1910-1985, a cura di M. Pozzetto, Trieste Stella, 1987.
- F. Purini, *Luogo e progetto*, Roma, Kappa, 1981.
- F. Purini, *Franco Purini - Le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa, 2000.
- L. Quaroni, *La torre di Babele*, Venezia, Marsilio, 1967.
- F. Raggi, *Poesia contro retorica. Alternative per un concetto di monumentalità*, in: "Casabella", n.372, 1972.
- G. Rakowitz, *La caduta degli angoli. Il Museo della Resistenza nella Risiera di San Sabba a Trieste*, in: "Architettura Civile", n. 15, 2015.
- A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Milano, Il Saggiatore (prima edizione Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1981).
- A. Rossi, *L'architettura della città*, Milano, il Saggiatore, 2018 (edizione originale: 1966).
- E. N. Rogers, *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Padova, Il poligrafo, 2009.
- G. Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città negli stati europei*, Roma-Bari, Laterza, 1967.
- L. Skansi, "La linea analitica. Dardi, l'arte l'esposizione", in: *Costantino Dardi. Forme dell'infrastruttura*, Padova, Il Poligrafo, 2016.
- M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Milano, Edizioni Comunità, 1964.
- M. Tafuri, *Dardi*, in: "Lotus", n. 6, 1969.
- F. Tentori, *Imparare da Venezia: il ruolo futuribile di alcuni progetti architettonici veneziani dei primi anni '60*, Roma, Officina Edizioni, 1994.
- F. Tentori, "Il ruolo della geometria nell'opera di Costantino Dardi", in: A.A., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Milano, Electa, 1992.
- Costantino Dardi, una valenza che si fa valore*, a cura di A. Tonicello, Venezia, Servizio Comunicazione IUAV, 1997.

F.Venezia, *Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, in: "Firenze Architettura", n.2, 2015.

R.Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo Edizioni, 1980.

G. Zucconi e M. Carraro, *Officina IUAV, 1925-1980. Saggi sulla scuola di architettura di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2012.

Giovanni Fraziano

Aldo, Gianugo, Franco, Costantino e gli altri

AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Milano, Electa, 1992.

AA.VV., *Architecture 1980. The presence of the past*. Venice Biennale, New York, Rizzoli, 1980.

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

G. Polesello, *Gianugo Polesello: architetture, 1960-1992*, Milano, Electa, 1992.

F. Purini, *Luogo e progetto*, Roma, Kappa, 1981.

A. Rossi, *Autobiografia Scientifica*, (prima edizione Cambridge, Massachusetts, The MIT Press) Milano, Il Saggiatore, 1981.

A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, Macerata, Quodlibet, 2012.

Sito del collettivo Fosbury Architecture: <https://fosburyarchitecture.com/>, sito consultato il 22/7/2022.

E. Nathan Rogers, *Esperienze dell'architettura*, Skira, Milano, 1997.

M. Tafuri, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari, 2007.

M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980.

Note biografiche

Adriano Venudo

Architetto, PhD, è ricercatore in Progettazione architettonica e urbana presso l'Università degli Studi di Trieste dove è stato anche ricercatore in Architettura del Paesaggio (2017-2021) e insegna dal 2007 Architettura del Paesaggio, Architettura delle grandi opere e dei complessi infrastrutturali e Infrastrutture e paesaggio.

Ha concentrato negli anni la propria ricerca scientifica attorno ai temi dell'architettura per la mobilità in relazione alle tematiche ambientali e paesaggistiche, i cui risultati sono stati esposti in mostre e convegni internazionali come la Biennale di Architettura di Venezia, le Triennali di Zagabria e di Milano, l'Athens Institute for Education and Research, il CNR – IBE Fondazione Clima e Sostenibilità. Ha partecipato a ricerche dipartimentali coordinando gruppi di lavoro sui temi della progettazione paesaggistica, della riqualificazione urbana e sulle tecniche e gli strumenti per l'inserimento e l'integrazione nel territorio delle reti viabilistiche. Ha condotto numerose ricerche applicate in campo scientifico e vari programmi nazionali e internazionali, Interreg e FRA, fra cui si ricordano gli studi per il nuovo Polo Intermodale del Trieste Airport, il riassetto della rete internazionale TPL Gorizia – Nova-Gorica, lo studio per il Piano Comunale del Verde di Latisana e la riqualificazione architettonico-paesaggistica dell'ex-area militare di Romans d'Isonzo (GO).

Ha tenuto corsi e lezioni in varie Università italiane (IUAV di Venezia, e Facoltà di architettura di Ferrara, Genova, Torino, Napoli).

Ha concentrato negli anni la propria ricerca disciplinare attorno ai temi dell'architettura per la mobilità, occupandosi di progetti e figure dell'architettura contemporanea come Pietro Porciani, Giò Ponti, James Wines e Costantino Dardi, i cui risultati sono stati oggetto di pubblicazioni scientifiche su riviste di settore (*Domus*, *Architettura del Paesaggio* e *Acer*) e su monografie specifiche fra cui: *Ripartire dalle parole. Territorio, ambiente, spazio, luogo, paesaggio*



(2021); *Laboratorio Paesaggio Latisana* (2020); *Masterplan I – La via dei Gelsi lungo la FVG6 del Tagliamento* (2020); *Apollo zero versus MUSE. Paesaggi solari* (2019); *Le regole del gioco. Scenari architettonici e infrastrutturali per l'aeroporto FVG* (2015); *LU-LUS. Landscape Urbanism* (2013); *Pedibus. Camminare nella Città* (2011); *Scritto sulla strada. Dall'infrastruttura allo spazio aperto* (2010); *Livingstreet* (2004).



Roberta Albiero

Architetto e professore associato in Composizione architettonica e urbana presso l'Università IUAV di Venezia. Si laurea nel 1992 a Venezia e, dopo alcune esperienze professionali in Portogallo, consegue il Phd presso il Politecnico di Milano nel 2000 con una tesi sul rapporto tra architettura e misura.

Attualmente è docente responsabile del *Laboratorio Allestire Esporre Abitare I* della Laurea magistrale in Architettura e Culture del Progetto e titolare di un workshop estivo W.A.Ve. Ha tenuto lezioni, conferenze e workshop presso università italiane e straniere. È autrice di studi sull'architettura italiana del Novecento, sull'opera di Adalberto Libera e Costantino Dardi. Ha curato, su tali temi, convegni, mostre e allestimenti.

Temi di ricerca indagati sono, inoltre, lo studio della città mediterranea, in particolare sul tipo a patio, il fondaco e i processi di trasformazione dei borghi storici in Sicilia. Tali ricerche supportate dall'attività progettuale e della partecipazione a concorsi, riconosciuti con premi, segnalazioni e pubblicazioni, evidenziano le relazioni tra teoria e pratica architettonica. Al centro dell'interesse attuale si situa la ricerca sul rapporto tra architettura, archeologia, arte e paesaggio nel contesto della laguna di Venezia.

Thomas Bisiani

Architetto, PhD, presidente dell'Ordine di Trieste e professore a contratto presso il Corso di laurea in Architettura a Gorizia. Ha studiato urbanistica presso l'IFU di Parigi e si è laureato in architettura a Venezia nel 2001.

Nel 2000 espone al padiglione Italia e riceve la menzione d'onore della Biennale di Venezia; nel 2002 è finalista al concorso “-D40_2” del MIBAC ed espone alla Biennale di Venezia; nel 2006 vince il premio per Giovani Progettisti della Camera dei Deputati; nel 2008 riceve il premio speciale della Biennale di Venezia.

Nel 2010 consegue il dottorato in progettazione architettonica e urbana presso l'Università di Trieste con menzione di pubblicazione. Attualmente presso l'Ateneo (UNITS) giuliano sviluppa linee di ricerca indagando il rapporto tra architettura e permanenza storica, paesaggio e grandi aree commerciali, architettura e infrastruttura, per la propria attività post doc ha ricevuto nel 2015 il premio *The International Propeller Club Port of Monfalcone*.

Ha scritto vari libri e saggi, tra questi *Le regole del Gioco. Scenari architettonici e infrastrutturali per l'Aeroporto FVG* (EUT, 2015); *M9, il museo del Novecento tra rigenerazione urbana e nuove tecnologie* (Biennale Internazionale dello spazio pubblico, 2019); *Saipem base in the Old Port of Trieste* (Pacific National University, 2020); *Gli edifici ibridi di Max Fabiani* (Studi Goriziani, 2020); *Trieste: new scenarios for a development between infrastructure and innovation* (CNR, 2020).



Luigi Di Dato

Laureato in Architettura con lode allo IUAV di Venezia (2003) con una tesi di progettazione sul litorale triestino avendo come relatore il prof. arch. Alberto Cecchetto e correlatore il prof. arch. Giovanni Fraziano. Docente a contratto nel Laboratorio di Progettazione Architettonica 3 (2005-14), nel Master School in Yacht and Cruise Vessels Design (2006) e professore a contratto al Laboratorio di



Progettazione Integrata dell'Architettura e del Costruito presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Trieste. Nel 2009 ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Trieste con una tesi dal titolo "Ornamento, antinomie e paradossi". Nel 2010 è stato nominato Cultore della materia in progettazione architettonica ed urbana dall'Università degli Studi di Trieste e attualmente insegna come professore a contratto all'interno del Laboratorio di Progettazione Integrata del Corso di Laurea in Architettura (UNITS). Nel 2012, è stato assegnista di ricerca e poi ha vinto una borsa di ricerca post-doc in Architettura ed Intermodalità per lo studio e lo sviluppo delle linee guida del Polo Intermodale dell'Aeroporto Internazionale del Friuli Venezia Giulia. Iscritto all'Ordine degli Architetti della Provincia di Gorizia, socio fondatore dello studio DDM - Di Dato & Meninno Architetti Associati con C. Meninno; fondatore e titolare dello studio DD Architettura di Luigi Di Dato (2019) che si occupa di progettazione architettonica, paesaggio e design per committenza sia privata che pubblica. È autore di: *Le regole del gioco. Scenari architettonici e infrastrutturali per l'aeroporto FVG* (2015); *Masterplan I – La via dei Gelsi lungo la FVG6 del Tagliamento* (2020).



Giovanni Fraziano

Ha studiato all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Conseguita la laurea in Architettura ha completato la sua formazione a Parigi. Visiting professor a Nancy e Lione, ha promosso e realizzato in quelle sedi, iniziative culturali di richiamo internazionale. In qualità di ricercatore, 1983-1996, e professore associato, ha insegnato composizione architettonica presso lo IUAV fino al 2000. Capo redattore del giornale di architettura Phalaris, 1987-92 ha curato la realizzazione di mostre e seminari sui più significativi temi

disciplinari, partecipando a ricerche di rilevante interesse nazionale. Ordinario di composizione architettonica e urbana, svolge dal 2000 attività didattica e di ricerca a Trieste. Già preside della facoltà di architettura, 2009-2012, è dal 2013 al 2019 delegato del rettore (UNITS), ha diretto presso l'ateneo triestino il Dipartimento di progettazione architettonica e urbana, il Dottorato di ricerca in Progettazione architettonica, la Scuola di dottorato in Scienze dell'uomo, della società e del territorio, il master in Cruise and yacht interior design, tenuto la prolusione d'apertura dell'anno accademico 2008-2009 e la *laudatio* in occasione del conferimento della laurea honoris causa a Carlos Ferrater 2007 e Joseph Rikwert 2009. Parallela e strettamente connessa all'insegnamento, l'attività di ricerca si è sviluppata nel tempo, affrontando temi e modalità le più eterogenee e complesse, con studi che riguardano la casa monofamiliare come lo spazio pubblico, l'architettura della città come quella metropolitana, la scala del paesaggio come quella dell'infrastruttura, ottenendo, per gli stessi, importanti premi e riconoscimenti. Dal 2017 è presidente del centro di divulgazione umanistica Stazione Rogers di Trieste.

Alessandra Marin

Architetto, è PhD in Pianificazione territoriale e sviluppo locale. Professoressa associata in Urbanistica, insegna Progettazione urbanistica e Progettazione del territorio (coordinando i laboratori di Progetto per la città contemporanea e di Progettazione integrata della città, del territorio e del paesaggio) presso il Corso di Studi magistrale in Architettura dell'Università degli Studi di Trieste. Insegna inoltre Nozioni di gestione dei rischi naturali nel Corso di Studi Magistrale in Diplomazia e Cooperazione Internazionale (*Diplomacy and International Cooperation Studies - DICS*) e fa parte del Collegio docenti del Dottorato interateneo di Ingegneria civile-ambientale e Architettura delle Università di Trieste e Udine.



La sua attività di ricerca è in particolare focalizzata sulla storia della città e dell'urbanistica del Novecento, nonché sugli aspetti teorici ed applicativi della riqualificazione e della rigenerazione urbana, del territorio e del paesaggio, con particolare attenzione ai territori industriali storici e alle parti di città realizzate su iniziativa pubblica. Ha ideato, organizzato e/o condotto percorsi partecipativi applicati alla pianificazione e al progetto di riqualificazione degli spazi urbani in Veneto, Friuli Venezia Giulia, Sardegna, Toscana ed Emilia Romagna.



Claudio Meninno

Architetto e dottore di ricerca in progettazione architettonica e urbana. Ha studiato presso lo IUAV di Venezia, la Aalto University di Helsinki e la Facoltà di Architettura di Trieste. Presso quest'ultima svolge attività di ricerca e di docenza ed è stato visiting professor presso la Facoltà di Architettura di Lubiana. La sua ricerca architettonica si sviluppa all'interno di un rapporto inscindibile tra l'ambito universitario e quello professionale, approfondendo, tra le varie, in particolare modo le tematiche dell'housing, degli spazi urbani e del rapporto tra architettura, infrastruttura e paesaggio. È autore di articoli e monografie specifiche su questi temi, fra cui ricordiamo: *Le regole del gioco. Scenari architettonici e infrastrutturali per l'aeroporto FVG (2015)*; *Dinamic ZES - innovative POLYCENTRIC CROSS-BORDER SEZ model (2019)*; *Masterplan I – La via dei Gelsi lungo la FVG6 del Tagliamento (2020)*.

Euro 18,00

ISBN 978-88-5511-188-1



9 788855 111881 >

“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.”

Costantino Dardi, “La casa del padre e del figlio”, 1983.