

A cura di
Patrizia Bonifazio
Riccardo Palma

ARCHITETTURA SPAZIO SCRITTO



Indice

- IX **Presentazione**
di Giancarlo Motta
- XIII **Introduzione**
- XIII *Il valore delle parole*
di Patrizia Bonifazio
- XXI *Descrizioni teoriche*
di Riccardo Palma
- 3 **I giornata**
- 4 *La scelta configurazionale. Costantino Dardi, «Semplice Lineare Complesso» (1976, 1987)*
di Federico Bilò
- 20 *«Architettura Radicale». «Casabella» (1968-72)*
di Mary Louise Lobsinger
- 35 **II giornata**
- 36 *Tipologia e iconismo. Note a margine de «L'unità architettura-urbanistica» di Giuseppe Samonà (1975)*
di Giovanni Marras
- 46 *Il dramma dell'architetto e l'architettura come esperienza. «Esperienza dell'architettura» ed «Editoriali di architettura» di Ernesto Nathan Rogers (1951-1969)*
di Luca Molinari
- 53 **III giornata**
- 54 *Alle radici di un atteggiamento. «Progettazione architettonica e ricerca tecnico-scientifica nella costruzione della città» di Roberto Gabetti (1983)*
di Antonio De Rossi

La scelta configurazionale

Costantino Dardi, «Semplice Lineare Complesso» (1976, 1987)

di Federico Bilò

Una volta Lisitskij disse: «il Proun è la stazione di transito dalla pittura all'architettura».

Mart Stam

In questo scritto esaminiamo la costruzione teorica di Costantino Dardi, così come delineata nel libro *Semplice Lineare Complesso*, individuando nella nozione di configurazione il cardine della metodologia compositiva definita da Dardi; lungo il percorso incontreremo anche ulteriori nozioni, non meno importanti, come manierismo o relazione contestuale, che esamineremo però sempre in funzione della configurazione.

La tesi che vogliamo sostenere è semplicissima: Dardi ha sviluppato un peculiare approccio all'architettura che egli definiva configurazionale; poiché riteniamo che molta architettura contemporanea sia efficacemente interpretabile attraverso la nozione di configurazione, (e si pensi qui non solo ad architetti come Zaha Hadid, Daniel Libeskind ecc., ma anche e soprattutto ai temi progettuali urgenti presenti nel territorio, al di fuori delle città consolidate o ai loro margini), ci sembra utile riesaminare un contributo organico in tal senso, per di più italiano.

Vi è dunque il desiderio di appropriarsi di alcune costruzioni teoriche di Dardi, per soppesarne la validità operativa attuale, a costo di forzarle entro un'interpretazione tendenziosa che deraglia dai legittimi binari della critica.

Generalità sul libro

Cominciamo da alcune informazioni generali. *Semplice Lineare Complesso* è stato pubblicato per la prima volta a Roma, dall'editore Magma, nel 1976, a cura di Francesco Moschini. Data e luogo di pubblicazione risulteranno, nel procedere del ragionamento, significativi. È stato successivamente ripubblicato, nel 1987, in una seconda edizione (ampliata e leggermente «sfrondata» di alcuni progetti più vecchi, mentre rimaneva identico il testo del 1976) a Roma dall'editore Kappa, con la medesima cura di Moschini. Al titolo originale, che indica tre diverse connotazioni delle configurazioni, venne aggiunta la dizione:

L'acquedotto di Spoleto. Lungo il ragionamento faremo riferimento a questa seconda edizione, ancora reperibile in commercio.

Il libro consta di 376 pagine; di queste, le quattordici iniziali sono impegnate da due testi esegetici di Moschini, scritti uno per ciascuna edizione; vi è quindi l'introduzione che Dardi scrisse per la prima edizione, che impegna circa due pagine; segue un testo di undici righe che Dardi inserì per indirizzare la lettura della seconda edizione.

Troviamo quindi la *Sezione progettuale: gli scritti*, che consiste in un testo di 16 pagine conforme a quello del 1976. Tale testo si articola in tre capitoli, intitolati, nell'ordine: *La condizione manieristica*; *La scelta configurazionale*; *La relazione contestuale*. Questa seconda edizione presenta quindi un ulteriore scritto di tre pagine dal titolo *L'acquedotto di Spoleto*. Seguono quattro pagine che elencano gli scritti di e su Costantino Dardi.

Conclusa la parte degli scritti, troviamo la *Sezione Teorica: i progetti*, che consiste nell'ordinamento dei progetti redatti da Dardi a partire dal 1962 entro sette gruppi, di cui due relativamente autonomi (il primo ed il secondo, rispettivamente: *Progetti 1962-68* e *Progetti collettivi*) ed un terzo (l'ultimo: *Relazioni contestuali*) di ambigua natura e da valutarsi con attenzione¹. Gli altri quattro gruppi sono invece omogenei e ricondotti tutti al termine «configurazione». Troviamo nell'ordine: le *Configurazioni primarie*, quindi le *Configurazioni centrali* (congiuntamente queste due individuano le *Configurazioni semplici*); seguono le *Configurazioni lineari*, e poi le *Configurazioni complesse*. L'ultimo gruppo è seguito da dodici pagine dedicate a *Disegni di varia architettura*.

Il volume è concluso dalle *Tavole cronologiche*, un regesto ordinato temporalmente di tutti i progetti redatti, compresi quelli non inclusi nel libro. Da notare che una biografia di Dardi compare solo in quarta di copertina.

Complessivamente, la *Sezione teorica*, cioè l'insieme dei progetti e dei disegni, occupa, in questa seconda edizione, ben 305 pagine; come dire oltre l'80% del libro.

Il che pone immediatamente una questione: può considerarsi un libro di teoria un siffatto volume, molto più prossimo al genere della monografia? E se sì, come, e perché?

Teoria e progetto

Consideriamo preliminarmente in quale modo sia stato valutato il libro di Dardi.

Per Carlo Aymonino si tratta di un «manifesto programmatico»², il manifesto, appunto, di un approccio configurazionale all'architettura; per Francesco Tentori è «senza dubbio uno dei pochi testi di considerevole spessore e valore dell'architettura italiana attuale, pur rimanendo anch'esso a metà strada tra il trattato di composizione e la consueta (per i nostri tempi) presentazione autobiografica di progetti e realizzazioni»³; per Franco Purini se il precedente libro di Dardi, intitolato *Il Gioco Sapiente*, di cui dovremo parlare, «rappresentava la sua scrittura veneziana, con *Semplice Lineare Complesso*, libro scarno, militante, si fece accogliere da Roma annunciandone una potenziale diversità»⁴.

Sono congruenti tali valutazioni con gli effettivi intenti di Dardi? Come pensava di indirizzare il lettore alla comprensione del libro? Troviamo una risposta nell'*Introduzione*, dove Dardi scrive:

Alla fine del 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, paradossalmente rovesciato.

L'area della *teoria*, infatti appare assai più opportunamente coperta dai disegni, dai progetti e dal sistema di riferimenti ad essi sotteso: l'idea di architettura che vi si manifesta, la metodologia cui ho fatto ricorso, le invarianti che vengono messe in luce. Ciò discende probabilmente dal fatto che non è rintracciabile, a monte della mia attività sperimentale, un disegno teorico accuratamente preformato, ma emergono piuttosto da essa alcune linee di tendenza, correlate tra loro da una dialettica interna ed intrecciate all'esterno ai contributi che la cultura architettonica ha elaborato in questi anni.

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; quali inevitabilmente mi appaiono tutte le proposizioni teoriche degli architetti, sempre profondamente intrise di contenuti programmatici, condizionate agli obiettivi perseguiti nella ricerca progettuale, inevitabilmente derivate dalle scelte che (con maggior verità storica e con meno ingombrante apparato ideologico) discendono dal foglio di carta da disegno, sempre dibattute tra il voler porsi come la sotterranea coscienza del progetto e il non poter risultare altro che strumenti di critica operativa⁵.

Ciò che emerge come dato prioritario da queste affermazioni, è la centralità dell'attività sperimentale, «a ristabilire quella priorità del progetto sullo scritto, e rispetto alla teoria [...] che è – o dovrebbe essere – normale in ogni architetto creativo»⁶; né l'assenza di «un disegno teorico accuratamente preformato» può tradursi, nel caso di Dardi, in accuse d'agnosticismo, vista la sua vicenda d'architetto. Si tratta piuttosto di una precisa scelta, secondo la quale è l'esercizio progettuale, con il tormento che reca (come diceva Stirling), con le domande che pone, con le risposte che offre, a istituirsi come palestra teorica. Certo un'esercizio progettuale da condurre con lucida consapevolezza, con quell'atteggiamento analitico per cui i procedimenti operativi vengono spostati «dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo, di ordine metalinguistico»⁷, innescando continue riflessioni su premesse, strumenti, condizioni ed obiettivi.

Solo a valle delle molteplici esperienze condotte nel laboratorio della progettazione Dardi ritiene di poter individuare un'idea di architettura e una metodologia: cioè soltanto dopo un intenso lavoro condotto con e sul linguaggio dell'architettura.

E questo è un secondo dato cruciale: soltanto nella verifica del linguaggio una qualsivoglia ipotesi d'architettura si conferma o si dissolve. Come rilevato giustamente da Francesco Moschini, «l'origine dell'architettura è per Dardi interamente nel linguaggio di essa»⁸; non a caso egli apre lo scritto di *Semplice Lineare Complesso* con un paragrafo dedicato alla *Condizione Manieristica*: un

modo per affermare non solo la centralità del linguaggio, ma anche la consapevolezza di una sua particolare fase, non già di azzeramento e rifondazione, tipica dell'avanguardia, ma bensì di esplorazione, individuazione ed attivazione delle potenzialità latenti all'interno del linguaggio definito dal Movimento Moderno, tipica dello sperimentalismo che segna i periodi manieristi.

E se il progetto risulta centrale, e con esso il linguaggio, si spiega perfettamente il forte squilibrio del libro, tutto a favore dei progetti. Ma si spiegano anche le modalità della loro presentazione: non ordinati cronologicamente, ma tematicamente; illustrati soprattutto da disegni⁹ in cui si ripetono insistentemente alcune modalità della rappresentazione ed alcuni graficismi¹⁰; le fotografie, dei plastici e delle realizzazioni, forzate in senso grafico. Ogni pagina è organizzata da una griglia di sei quadrati, che offre varie possibilità d'impaginazione, ma che soprattutto afferma la volontà di collocare ogni immagine al posto che le compete nella costruzione del discorso che si articola progetto dopo progetto.

Traspare una programmatica assertività che effettivamente definisce un'idea d'architettura ed una metodologia del progetto.

Ha dunque in parte ragione Carlo Aymonino quando attribuisce al libro il valore di un manifesto, anche se appare sin troppo analitico per offrirsi come mero codice prescrittivo. Allontanatosi da Venezia e da alcune costrizioni evidentemente a lui non congeniali, Dardi trova nella cultura architettonica romana la giusta consonanza con i propri orientamenti, e può mettere a punto il manifesto dell'approccio configurazionale all'architettura, contribuendo a consolidare la distinzione registrata da Franco Purini secondo il quale «al modello muratoriano/veneziano del rapporto tra tipologia e morfologia urbana [...] la cultura romana ha continuamente opposto la coppia morfologia/linguaggio»¹¹.

Dunque, volendo fare un rapido confronto con i generi del versante discorsivo dell'architettura, diremo che *Semplice Lineare Complesso* è un quasi-manifesto; che sicuramente è una metodologia, espressa dalla modalità d'ordinamento e presentazione dei progetti; tale metodologia implica una posizione teorica netta su alcune questioni, come il ruolo del linguaggio o il rapporto con il contesto, che Dardi però esplicita solo in parte, risultando lo scritto spesso ellittico e talora oscuro. Ovviamente diremo che *Semplice Lineare Complesso* non è un trattato, giacché, pur possedendo metodo ed ordine, mancano le riflessioni più generali sul senso della disciplina; infine, diremo che non è un manuale, perché troppo denso concettualmente e perché noncurante delle nozioni fondamentali dell'architettura.

La scelta configurazionale

Ha scritto Luigi Pavan a proposito di *Semplice Lineare Complesso*: «Il titolo, alquanto apodittico, del volume con il quale Dardi compie una retrospettiva della propria esperienza progettuale verte su una base tematica tendente a verificare la possibilità di una metodologia dell'architettura fondata su un approccio configurativo»¹².

Secondo il dizionario, per *configurazione* si intende il «modo di presentarsi risultante dai dati strutturali di un oggetto»¹³; quindi, a differenza di figura, configurazione è termine che attinge alle nozioni di generalità e di relazione; che prescinde dagli aspetti propri dell'individualità, della particolarità, del dettaglio.

Il prefisso *con-*, inoltre, «indica unione, partecipazione, collegamento o interdipendenza» ed anche «intensificazione»¹⁴. Dunque, se il termine configurazione implica il riferimento alla generalità, si tratta comunque di una generalità complessa, prodotto dell'integrazione di più fattori non necessariamente omogenei.

La configurazione potrebbe pertanto definirsi come la relazione tra i dati essenziali contestuali e programmatici della definenda figura; scrive infatti Dardi: «introducendo l'ipotesi di una configurazione, noi operiamo di fatto un esperimento di simulazione, che ci consente di verificare il livello di congruenza nel sistema di corrispondenze e dipendenze tra le parti componenti dello spazio fisico»¹⁵.

Un approccio configurazionale all'architettura è, dunque, quello che si preoccupa di definire le modalità relazionali delle figure architettoniche. Svilupperemo più avanti quest'analisi.

Per ora limitiamoci a constatare come Dardi avesse già intravisto l'ipotesi di un approccio configurazionale nel suo precedente libro *Il Gioco Sapiente. Tendenze della Nuova Architettura*, pubblicato nel 1971. Questo testo, che costituisce una ricognizione dell'architettura degli anni sessanta, cui l'autore attribuisce una peculiarità che ne misura la distanza dai dettami del Movimento Moderno¹⁶, è sicuramente una prima occasione per Dardi per procedere ad alcune costruzioni teoriche; si potrebbe addirittura sostenere che sia quello il vero libro teorico di Dardi, ma si trascurerebbe il fatto che, se effettivamente qui l'autore definisce alcune categorie critiche che ritroveremo anche in *Semplice Lineare Complesso*, tuttavia in quel primo saggio Dardi si «limita» ad usarle per interpretare la vicenda architettonica dell'ultimo decennio; mentre quelle categorie critiche, ulteriormente raffinate, assumono un pieno statuto teorico solo nel secondo libro, quando divengono operanti strumenti progettuali, ovvero quando forniscono all'azione necessità e consapevolezza.

Rivolgiamoci comunque per un attimo a quel primo testo. Nell'*Introduzione* Dardi esprime con chiarezza il proprio intento: il saggio si propone di

contribuire affinché le scelte di progettazione si fondino sempre più sulla coscienza delle alternative di linguaggio e di modelli a disposizione, sulla conoscenza delle leggi lessicali, grammaticali e sintattiche cui far ricorso, sulla consapevolezza della straordinaria profondità di campo che caratterizza l'architettura e che si riflette nella configurazione della sua struttura formale¹⁷.

Occorre qui rilevare l'importanza attribuita al linguaggio e la comparsa del termine *configurazione*. Ma è all'inizio del terzo capitolo che Dardi affronta esplicitamente l'argomento; dopo aver mutuato da Cesare Brandi il concetto di *schema* (prestito che valuteremo nel prossimo paragrafo), Dardi scrive: «Modelli plastici, schemi di figurazione, strutture configurazionali sono alla base delle più significative esperienze dell'arte moderna e delle principali correnti dell'architettura»¹⁸. Quest'affermazione, che implicitamente stabilisce l'equivalenza delle varie denominazioni che contiene, esplicita l'interesse di Dardi per l'arte rivelandola quale fonte prioritaria del suo ragionare, ma richiede anche di essere interpretata. A tal fine, pensiamo ad esempio all'opera di Donald Judd, alle configurazioni iterative che presiedono a molte sue opere, molto amate da

Dardi che spesso le mostrava a lezione. Ma potremmo pensare anche al Proun di El Lisitskij che, come spiega Vieri Quilici, «costituisce appunto una tappa intermedia tra l'*anticipazione* pittorica e la *progettazione architettonica*» e consiste nella «fondazione di una concezione segnica, in cui il rapporto fra il *tracciamento* e il *significato* è di tipo ancora mediato»¹⁹. E, raccogliendo quest'indicazione sulla concezione segnica, pensiamo anche a quanto affermato da Georges Mathieu, non a caso citato dallo stesso Dardi nel *Gioco Sapiente*; dice Mathieu: «oggi il rapporto segno-significato è invertito. Mentre da sempre per concepire un oggetto, e quindi un segno, si pensava prima di tutto al suo significato, e solo in un secondo momento si tracciava il segno, ora per la prima volta tracciamo dei segni ancor prima di conoscerne il significato»²⁰.

Riteniamo di interpretare correttamente le affermazioni di Dardi, dicendo che gli «schemi di figurazione» sono essenzialmente delle relazioni tra segni desementizzati; e, come compendia Giuseppe Samonà, la Nuova Architettura si avvale di tali schemi, giacché può «staccare i "sintagmi figurativi" che va recuperando dal loro contesto significativo per ricollocarli desementizzati all'interno di nuove strutture formali»²¹: quelle, appunto, definite dagli schemi di figurazione.

Non può sfuggire, a questo punto, la rilevanza che una approfondita conoscenza dell'arte del Novecento riveste per questo approccio compositivo, né tale conoscenza mancava a Dardi.

Ma la motivazione più rilevante della scelta configurazionale appartiene propriamente alla teoria dell'architettura, e deriva dai ragionamenti condotti in *Semplice Lineare Complesso*, nel paragrafo dedicato appunto alla *Scelta Configurazionale*.

Qui Dardi prende in esame le due correnti di pensiero dominanti del dibattito architettonico italiano a cavallo tra gli anni sessanta e settanta: secondo la terminologia tafuriana²², la critica operativa e la critica tipologica, come dire da un lato Bruno Zevi e dall'altro la Tendenza.

Ciò che Dardi non può condividere dell'impostazione di Zevi è «la riduzione del fatto architettonico al solo dato stilistico, trascurando la componente tipologica»²³; simmetricamente, Dardi rileva come sia «letteralmente impossibile sostenere la corrispondenza biunivoca tra le domande più generali, compresa l'organizzazione tridimensionale delle attività e dei cicli funzionali, e la loro traduzione in oggetti ed armature spaziali»²⁴.

In verità, i rilievi che Dardi muove alla scuola tipo-morfologica non sono espressi, in questo testo, molto chiaramente; alcuni anni più tardi, per un volume collettaneo di bilancio sull'attività del Gruppo Architettura, Dardi scriverà più chiaramente:

Il Gruppo Architettura praticava [...] sistematicamente l'analisi, scomponendo la città in diversi piani d'indagine e smembrando la sua figura in classi ampie di elementi costitutivi. Esplorando questi elementi al loro interno ed istituendo le leggi della loro formazione o ipotizzando le regole della loro trasformazione. Correlandoli tra loro in virtù delle norme individuate e svelando i loro caratteri primari di invarianza e stabilità, permanenza e variabilità. La sintesi, il progetto, era un obiettivo continuamente riproposto, ma irraggiungibile, all'orizzonte²⁵.

Dardi cerca dunque nella *Scelta Configurazionale* una nuova via, e forse anche una sintesi tra le due correnti di pensiero che discute. La scelta configurazionale sembra alludere ad una possibile tipologia dell'architettura fondata sulla figura. Dobbiamo dunque chiederci come si attivi la scelta configurazionale e, lungo il processo compositivo, in quale momento essa intervenga.

Lo schema configurazionale

Scriva Dardi:

All'interno del processo progettuale lo schema configurazionale coesiste a ridosso dell'immagine e tende a tradurre la sostanza conoscitiva che è ad essa sottesa. Ciò non intacca la possibilità di attingere all'originalità più profonda, in quanto il momento configurazionale opera a livello assai generalizzato, alla formazione della tipologia, e alla definizione della struttura formale.

Il suo contributo metodologico consiste nella possibilità, che esso offre, di saggiare, sulla base di un'ipotesi spaziale, la reattività del contesto a stabilire relazioni con questo: è ovvio che la verifica di tali relazioni avviene in questa prima fase esclusivamente tramite il controllo degli strumenti più tradizionali del disegno architettonico e della rappresentazione.

Se anche l'adozione di un particolare schema configurazionale non predetermina l'esito formale o la scelta tipologica, il suo intervento concorre fortemente a selezionarla e definirla, in quanto la precisa connotazione spaziale e la densa sostanza figurativa presente all'interno della configurazione incide e parzialmente determina sia il risultato compositivo che la scelta tipologica²⁶.

Queste affermazioni si rivelano largamente debitorie alla costruzione teorico-critica di Cesare Brandi e segnatamente al suo *Eliante o dell'architettura*. Smontiamo la serrata sequenza delle affermazioni di Dardi, valutando il debito con Brandi; cominciamo dalla nozione di schema.

Ad vocem, il dizionario presenta diversi significati, per lo più pertinenti il nostro ragionamento; schema è, in primo luogo, «rappresentazione semplificata, anche mediante segni grafici convenzionali, di un fenomeno, di un oggetto»; schema è poi «piano preliminare di un lavoro, abbozzo»; schema può essere anche «modulo, modello rigido e chiuso»; inoltre, in un'accezione propriamente filosofica, lo schema è «rappresentazione intermedia tra il concetto puro e il molteplice sensibile». Infine, il dizionario risale al latino *schema* che deriva dal greco *skhema* «atteggiamento, figura, forma», dalla radice *ske-* di *ekein*, «avere, possedere»²⁷.

Confrontando i primi due significati, notiamo come lo schema intervenga sia in fase ricettiva che in fase produttiva, consentendo o di comprendere per via riduttiva, o di anticipare sommariamente qualcosa da fare; in entrambi i casi, si tratta dunque propriamente di un possesso, intendendo possedere nel senso di fare proprio, comprendere, anche se questo possedere è in qualche modo semplificato; notiamo inoltre come lo schema veicoli informazioni sempre riferite ad altro da sé.

Sulla nozione di schema, all'interno della disciplina architettonica, hanno ragionato vari autori; consideriamo qui il contributo di Vittorio Ugo²⁸, che in primo luogo si è meritoriamente preoccupato di riabilitare la parola, liberandola

dalla costrizione del pensiero funzionalista, e restituendone la complessità concettuale storicamente definitasi. Secondo Ugo, si è usato il termine greco *skhe-ma* «in quanto statuto, modalità ed insieme delle proprietà che strutturano le qualità formali delle cose: un dato che definisce la loro legge interna, il loro modo d'esistenza»; in quest'accezione, lo schema è propriamente ritenzione dei dati costitutivi di ciò cui si riferisce, conoscenza che è impossibile semplificare ulteriormente senza dissipare la peculiarità di quanto lo schema stesso rappresenta.

Precisando meglio questi concetti, si entra nel campo propriamente filosofico preannunciato dal dizionario. «In Kant (*Critica della ragion pura*, *Analitica trascendentale*, II, 1) lo "schema trascendentale" è una rappresentazione intermedia tra sensibilità e intelletto, che rende possibile l'applicazione delle categorie ai fenomeni, cioè l'elaborazione dell'esperienza sensibile alla luce dei concetti puri dell'intelletto»²⁹. Senza addentrarsi in questa difficile trattazione, che è uno dei nodi concettuali attraverso i quali Kant sintetizza il secolare dibattito tra razionalisti ed empiristi, rileviamo come ciò sia il punto di partenza della trattazione di Cesare Brandi, che ha svolto il non semplice compito di declinare la dottrina dello schematismo trascendentale kantiano in ambito estetico, ponendo opportunamente l'accento sulla figuratività posseduta dallo schema. Scrive infatti Brandi:

Lo schema, che ti ha mediato l'immagine al concetto, partecipa della natura rappresentativa e della natura logica: nel primo momento, quando ti aiuta a formarli il concetto, è immagine che si dissecca in sapere; nel secondo momento, quando il concetto si sarà formato, lo schema sarà egualmente il ponte per ripassare dal concetto all'immagine³⁰.

Dunque di nuovo rileviamo il duplice verso secondo cui lo schema si attiva, come entità intermedia tra concetto ed immagine.

Ora, per comprendere la peculiarità della posizione di Dardi allorché si appropria della nozione di schema, aggiungendovi la significativa specificazione *configurazionale*, dobbiamo ancora seguire Brandi. Si è già constatato come lo schema intervenga a gestire i «reliquati dell'immagine» in quanto elaborazione di una percezione; ma, aggiunge Brandi riguardo la fase produttiva dell'artista, quando quest'ultimo

si costituisce l'oggetto, non è all'oggetto esterno che si riferisce, ma all'immagine che ha dentro di sé: e questa immagine è tale proprio perché ha una sostanza conoscitiva che è figuratività, ed è figuratività in quanto è sostanza conoscitiva. La sostanza conoscitiva – che io non chiamo né nozione né sapere proprio perché ancora, in questo stadio, non possiede la struttura logica del sapere – è talmente indispensabile all'immagine, che senza di essa non si forma, non è immagine: e d'altra parte ogni sostanza conoscitiva tende ineluttabilmente a passare in immagine, a configurarsi intuitivamente. Perfino il concetto più astratto assume nella coscienza una larva di figuratività³¹.

Come compendia Vittorio Ugo, «una qualche spazializzazione dello schema è indispensabile, perché esso possa aver luogo come immagine, presentarsi a noi con l'evidenza di questa e distinguersi dal puro concetto»³².

Rileviamo dunque tre fatti: che lo schema è depositario di sostanza conoscitiva; che lo schema interviene sia in atti ricettivi che produttivi; che lo schema, appartenendo comunque al dominio della rappresentazione, sia questa mentale o materiale, possiede una figuratività.

Lo schema configurazionale di Dardi è rilevante strumento del percorso progettuale proprio perché rende operanti le tre caratteristiche ora citate: vi troviamo depositate le conoscenze necessarie allo sviluppo del progetto; tali conoscenze derivano sia da atti ricettivi che da atti produttivi; queste conoscenze si ordinano in una configurazione rappresentabile.

Sosteniamo che nello schema precipitano in un'unica sostanza conoscitiva le informazioni appartenenti almeno a due distinti ambiti: da un lato quelle relative al contesto, in quanto selezione delle tracce significative e degli elementi peculiari, ed in quanto accertamento delle sue misure³³; dall'altro quelle relative al programma, alle necessità, alle quantità ecc., che il progetto contempla. Ma lo schema è configurazionale e pertanto, nel suo determinarsi, il precipitato conoscitivo tende a tradursi in una configurazione, quella configurazione che sintetizza, appunto, contesto e programma.

Conferma dell'aderenza della lettura proposta al pensiero dardiano sulla necessità di portare a sintesi le ragioni del contesto con quelle del programma, (e misurando in ciò un allontanamento da posizioni modellistiche), deriva da quanto scriveva Dardi stesso in *Il Gioco Sapiente*:

L'oggetto non vive più e soltanto sulle interne leggi della sua crescita ma, senza per questo aprirsi ad una fuga in avanti nel *pattern* multi-dimensionale della città, accoglie su di sé, all'interno della propria struttura, anche i fattori relazionali con il contesto, cosicché il rapporto tra il segno modellatore dello spazio e lo spazio che struttura la forma si sposta decisamente a favore di quest'ultimo³⁴.

Concetti che Dardi non mancherà di affinare, esplicitandoli, anche successivamente.

Lo schema configurazionale, proprio per il suo definirsi all'intersezione tra contesto e programma, presiede efficacemente al coordinamento dei materiali appartenenti ai due distinti domini, dettando le regole del loro successivo comporsi in figura attraverso lo svolgimento del progetto.

Ideogrammi

Se percorriamo *Semplice Lineare Complesso*, notiamo il ripetersi di alcune modalità della rappresentazione: tra queste, in particolare notiamo il ripetersi dell'ideogramma.

Questo è una composizione astratta allusivamente planimetrica³⁵, fortemente geometrica, rigorosamente priva di colore, spesso – almeno a partire dal progetto per il cimitero di Modena (1972) – contrappuntata dalla presenza di retini grafici ad andamento organico che rappresentano alcuni elementi naturali contestuali significativi. La presenza di tali ideogrammi affianca la maggior parte dei progetti di Dardi, ed esprime sinteticamente «un modo di consistere dello spazio architettonico»³⁶. Possiamo anche rilevare come la natura dell'ideogramma sia

andata modificandosi nel tempo, risultando i dati contestuali sempre più presenti; gli ideogrammi riferiti ai progetti rubricati sotto l'indice della *Relazione Contestuale*, sembrano possedere una specifica natura, vuoi per la insistita rappresentazione del contesto, vuoi per la peculiare configurazione a fasce parallele. Tale presenza del contesto modifica sostanzialmente la natura degli ideogrammi poiché, come vedremo, essi assumono una dimensione precisa.

Qual'è il ruolo degli ideogrammi? Essi risultano fondamentali per la struttura del libro e per la sua vocazione analitica, poiché costituiscono la traduzione grafica del ragionamento sullo schema configurazionale, e cercano di essere la dimostrazione della versatilità operativa della metodologia implicita all'approccio configurazionale. Lo dice lo stesso Dardi quando scrive:

L'operazione di isolare la configurazione, di analizzarla e svolgere su di essa un'opportuna riflessione corrisponde all'obiettivo di lavorare su materiali intermedi onde consentire, attraverso contributi parziali, una conoscenza approfondita dell'esercizio progettuale. I grafici che documentano la configurazione e la struttura formale delle singole opere intendono riassumere tale tematica e contribuire a tale obiettivo.

Tuttavia ci sembra verosimile affermare che questi ideogrammi, pur rappresentando lo schema configurazionale sotteso al progetto, siano stati disegnati a posteriori. Lo schema configurazionale realmente operante, genetico, iniziale e decisivo per il percorso progettuale, riteniamo sia cosa squisitamente mentale, e se risulterà pertanto meno definito, più aperto, e forse anche meno chiaro, è comunque questo ad essere sotteso agli schizzi iniziali di Dardi, e ad essere messo a punto dagli schizzi stessi, in una breve e decisiva cortocircuitazione iniziale dal valore negoziale. Conferma in tal senso viene dalle testimonianze di quanti abbiano lavorato con Dardi, ricordandone tutti la rapidità di concezione del progetto, dovuto ad un'intuizione immediata subito trasferita, con pochi e decisi tratti, in un primo insieme di segni, cui il progetto rimarrà sostanzialmente fedele.

D'altronde questa rapporto tra schema configurazionale e disegno è evocato da Dardi stesso allorquando esprime la necessità di verificare le relazioni stabilite dallo schema configurazionale «tramite il controllo degli strumenti più tradizionali del disegno architettonico e della rappresentazione», ed è confermato da Gianni Contessi, quando rileva «la natura eminentemente grafico-strutturale dell'ispirazione dardiana»³⁷.

Figura e misura

Abbiamo affermato che i materiali attengono da un lato al contesto, dall'altro al programma. Questa fondamentale duplicità non è arbitraria, ma è evidenziata proprio da Dardi quando afferma che «come il programma viene assunto nell'accezione che comprende tutte le variabili del futuro possibile, così al contesto viene attribuito il compito di raccogliere tutte le valenze operanti del passato»³⁸.

Occorre una breve considerazione. Se, come dice Peter Eisenman, «a partire dalla morte dell'architettura moderna la ricerca dell'origine in architettura si è

spostata dal programma al luogo»³⁹, ebbene in Dardi tali due potenziali origini coesistono con pari dignità, e l'origine dell'architettura in Dardi ci sembra risiedere altrove, forse in un desiderio più poetico, che è quello di una reinvenzione figurativa del mondo, come traspare dagli scritti dedicati al paesaggio, sicuramente tra i più intensi di Dardi, e come confermato dal frontespizio del libro stesso, dove il piccolo disegno al tratto condensa efficacemente la sensibilità dell'artista, istituendo una rete di vibranti relazioni tra la luce, la natura, la misura, la geometria e le materie.

Se la reinvenzione figurativa del mondo è l'origine dell'architettura, la figura è invece l'esito ultimo dell'operazione compositiva: i molteplici materiali vengono cioè «messi in figura», attraverso quella serie di «opzioni architettoniche individue che trasformano una configurazione spaziale astratta in una struttura architettonica concreta»⁴⁰. I molteplici materiali vengono a partecipare ad un sistema relazionale il cui grado di cogenza può oscillare entro un certo spettro, e che registra il grado minimo nelle configurazioni a fasce tipiche dei progetti rubricati sotto l'indice delle *Relazioni Contestuali*.

Se infatti compete allo schema configurazionale prescelto determinare il livello di cogenza che risulterà all'interno della figura, rileviamo come, da un certo punto in poi, gli schemi configurazionali di Dardi non presiedano più alla costruzione di una figura, ma dettino piuttosto le regole di una progressiva destrutturazione della figura stessa, che appunto si proscioglie in sfondo. Ciò, non casualmente, avviene in concomitanza con la crescita d'importanza del luogo, in occasione di progetti, urbani o paesistici, dimensionalmente rilevanti: quelli delle *Relazioni Contestuali*.

Ha dunque ragione solo in parte Vincenzo Giorgi quando sostiene che la configurazione

assume un significato e una costruzione logica molto simile a quello dato dallo strutturalismo al termine struttura e all'interpretazione proposta recentemente da Renato De Fusco per il concetto di *symmetria* vitruviana. La configurazione può intendersi come entità autonoma determinata da un sistema di relazioni interne tra le parti, un tutto coordinato immodificabile senza perdere significato e completezza⁴¹.

Tale similitudine ci sembra infatti sussistere solo quando si considerino i casi di configurazione a più alto grado di cogenza, laddove cioè la configurazione esprime relazioni serrate il cui esito è un tutto organico non dissimile da quello implicato dalla *concinnitas* albertiana.

Viceversa quella similitudine sembra insostenibile quando Dardi dispiega altri criteri configurativi, come il già citato caso delle configurazioni a fasce, dove sono espulse organicità e gerarchia, sostituite da quella «scarna struttura figurale» che è la ripetizione. D'altronde, che «il principio d'organizzazione dei materiali» possa muoversi tra i limiti descritti, lo afferma lo stesso Dardi, quando ne individua un tipo gerarchico, il cui «risultato formale mi restituirà una dipendenza tra le parti», ben distinto da un «tipo additivo fondato su una disposizione paratattica dei diversi elementi»⁴².

La scelta configurazionale implica però un altro ragionamento, oltre quello sulla figura: e cioè quello sulla misura⁴³. Tra configurazione e dimensione esiste infatti un rapporto, e questo si complica giacché nell'idea di dimensione bisogna considerare «e la dimensione implicata dall'intervento e la dimensione pertinente al sito»⁴⁴. Dardi ritiene ineludibile chiedersi quale sia «la dimensione ed il livello operativo cui è lecito estendere le strutture formali di una figurazione senza che vada smarrita la capacità dell'ideogramma originario di comunicare i propri significati»⁴⁵.

Il senso di quest'interrogazione è il medesimo dell'osservazione di Jose Luis Gonzalez Cabelo, che, riferendosi all'orientamento impresso da Malevich al Suprematismo, scrive:

there was a will to extend to the three dimensional world, abstracting to a certain extent from scale, so that everything from common objects such as bags, ashtrays or small sculptures to sheds or skyscrapers, could be framed by the same configuring matrix⁴⁶.

Ma in virtù del ragionamento sin qui condotto, questa affermazione non può sorprenderci, giacché la configurazione, in quanto relazione tra segni desemantizzati, è certamente ascalare. Tuttavia, nel caso di Dardi, o almeno di certi suoi progetti, la situazione si fa complessa per l'ingresso, all'interno dello schema configurazionale, di segni riferiti al contesto, e quindi dimensionalmente determinati: si innesca pertanto una dialettica tra segni scalari e segni ascalari.

Prima di valutare la risposta, peraltro scarna, che Dardi offre a tale questione, riteniamo significativo evidenziare come tale questione venga introdotta, lungo lo scritto, a chiusura del paragrafo dedicato alla *Scelta Configurazionale*, e come venga affrontata nel paragrafo successivo: quello, non a caso, dedicato alla *Relazione Contestuale*. Come se la rilevante presenza di elementi desunti dal luogo potesse mettere in discussione il metodo dello schema configurazionale.

Dardi individua due possibili rapporti tra configurazione e dimensione: nel primo

la dimensione dell'oggetto progettato può darsi che tenda a coincidere con quella dell'intera area d'intervento. [Nel secondo caso] l'architettura tende ad individuare alcune posizioni privilegiate ed alcuni strumenti di sintesi, ad alta concentrazione figurale, per contrapporre allo strato conforme di valori delle maglie e degli assetti morfologici l'eccezionalità di alcuni episodi focali o di alcuni elementi singolari⁴⁷.

Infine, le distinte nozioni di figura e misura si saldano nella geometria, sempre così presente nei progetti di Dardi. Ma qui intendiamo riferirci alla geometria nel suo significato etimologico, in quanto «misurazione della terra». Il luogo ha una sua geometria, il cui studio diviene letteralmente una topologia⁴⁸; l'architettura, non solo ha geometria, ma anche è geometria, nel senso che è misura del luogo cui appartiene. Figura e misura del luogo e del manufatto si ricongiungono nella geometria.

Note

¹ I progetti rubricati entro tale gruppo sono stati esaminati nel nostro scritto: *Dalla figura allo sfondo. Considerazioni sulla costruzione planimetrica di alcuni progetti di Costantino Dardi*, in AA.VV., *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, Atti del seminario di Venezia, 10 dicembre 1997, a cura di A. Tonicello, IUAV-AP, Venezia 1999 e pubblicato anche in «Rassegna di Architettura e Urbanistica», n. 95/96, 1998.

² C. AYMORINO, *Costantino Dardi e la modernità*, in AA.VV., *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, cit., p. 15.

³ F. TENTORI, *La libertà dell'architetto. Costantino Dardi, l'arcangelo dal passo leggero*, in *Costantino Dardi 1936-1991*, a cura di L. Pavan, IUAV-AP, Venezia 1997, p. 14.

⁴ F. PURINI, *A Costantino Dardi*, in Id., *Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini, 1966-1991*, Kappa, Roma 1992, p. 441.

⁵ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso. L'acquedotto di Spoleto*, Kappa, Roma 1987, p. 15.

⁶ F. TENTORI, *La libertà dell'architetto*, cit., p. 15.

⁷ F. MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1974, p. 4. Citato anche in C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 23.

⁸ F. MOSCHINI, *L'eccesso della scrittura. Appunti per un libro a venire*, in AA.VV., a cura di M. Costanzo et alii, *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Electa, Milano 1992, p. 144.

⁹ È vero che Dardi ha costruito poco, ma sarebbe stato ben possibile insistere maggiormente sulle realizzazioni, specie nella seconda edizione.

¹⁰ A questo proposito si veda: F. PURINI, *Un'«entrata di sicurezza»*, in: AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, cit., pp. 70-72.

¹¹ F. PURINI, *Oltre l'autonomia*, in L. ALTARELLI, *Paesaggi dell'architettura*, Gangemi, Roma 1998, p. 11.

¹² L. PAVAN, *Vita e opere di Costantino Dardi*, in *Costantino Dardi 1936-1991*, cit., p. 86.

¹³ *Ad vocem*, in G. DEVOTO, G.C. OLI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze 1971.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 34.

¹⁶ Nonostante la più che positiva recensione che del libro fece Giuseppe Samonà, in «Op. cit.», n. 22, settembre 1971, dobbiamo segnalare il giudizio severo espresso anni dopo da Manfredo Tafuri, che ritiene gli argomenti adoperati da Dardi per riconoscere la Nuova Architettura «non validi». In M. TAFURI, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, p. 345n.

¹⁷ C. DARDI, *Il gioco sapiente. Tendenze della nuova architettura*, Marsilio, Venezia-Padova, 1971, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁹ V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari 1978, pp. 13-15.

²⁰ G. MATHIEU, *Ring*, 1960, pp. 82-90. Citato in C. DARDI, *Il gioco sapiente*, cit., p. 186.

²¹ G. SAMONÀ, *Recensione a «Il gioco sapiente»*, in «Op. cit.», n. 22, settembre 1971.

²² M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, pp. 165-97.

²³ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 26.

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ C. DARDI, *All'ombra della «Main Ouverte»*, in AA.VV., *Per un'idea di città. La ricerca a Venezia del Gruppo Architettura (1968-74)*, CLUVA, Venezia 1984, p. 14.

²⁶ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., pp. 27-28.

²⁷ *Ad vocem*, in *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, diretto da G. CUSATELLI, Garzanti, Milano 1965.

²⁸ V. UGO, *Architettura ad vocem...Verso un glossario dei termini di architettura*, Guerini Studio, Milano 1996, pp. 41-54.

²⁹ *Ad vocem*, in *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, Milano 1981.

³⁰ C. BRANDI, *Eliante o dell'Architettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 156. Scriverà successivamente Brandi: «La formazione dello schema segna il punto in cui la percezione della cosa trapassa in conoscenza della cosa stessa: ma lo schema, appunto perché non è ancora concetto, resta contemporaneamente immagine e conoscenza della cosa. E tanto più resterà immagine, quan-

to più la coscienza sarà strutturata intuitivamente e meno sviluppata intellettualmente». C. BRANDI, *Segno e Immagine*, in ID., *Segno e Immagine*, Aesthetica, Palermo 1986, p. 13.

³¹ Ibid., p. 157.

³² V. UGO, *Architettura ad vocem*, cit. pp. 53-54.

³³ La necessaria decifrazione del contesto, condotta «attraverso un'analisi chiaramente fondata, sulla base di elementi trasmissibili, procedendo alla disaggregazione dei fatti costitutivi» è per Dardi lo strumento per il rinvenimento e la selezione dei vincoli che orienteranno le nuove relazioni; «nella conoscenza del luogo, nel riconoscimento del sito, nella lettura del contesto si consuma quindi la prima operazione progettuale, si concreta il primo atto architettonico». C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 33.

³⁴ C. DARDI, *Il gioco sapiente*, cit., p. 184.

³⁵ Solo talvolta Dardi produce ideogrammi che alludono a sezioni, nei casi in cui è la sezione la generatrice della figura architettonica.

³⁶ V. UGO, *Architettura ad vocem*, cit., p. 48.

³⁷ G. CONTESSI, *Appunti*, in AA.VV., *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, cit., p. 36.

³⁸ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 33.

³⁹ P. EISENMAN, *L'inizio, la fine e ancora l'inizio*, in ID., *La fine del classico*, CLUVA, Venezia 1987, p. 185.

⁴⁰ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 30.

⁴¹ V. GIORGI, *Il paesaggio delle muse*, in AA.VV., *Costantino Dardi. Architetture Museali*, a cura di M. Costanzo e V. Giorgi, Electa, Milano 1992, p. 104.

⁴² C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 31.

⁴³ Si vedano: C. DARDI, *Secondo figura e misura, per affinità e differenza*, in «Agorà» n. 3, 1989; C. DARDI, *Figure e misure della città*, in «Groma», n. 1, 1992.

⁴⁴ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 34.

⁴⁵ C. DARDI, *Il gioco sapiente*, cit., p. 170.

⁴⁶ J. L. GONZALEZ CABELO, *The Angel in the Labyrinth*, in «El Croquis», n. 52, 1992, numero monografico dedicato a Zaha Hadid, p. 25.

⁴⁷ C. DARDI, *Semplice Lineare Complesso*, cit., p. 35.

⁴⁸ V. UGO, *Architettura ad vocem*, cit., p. 44.

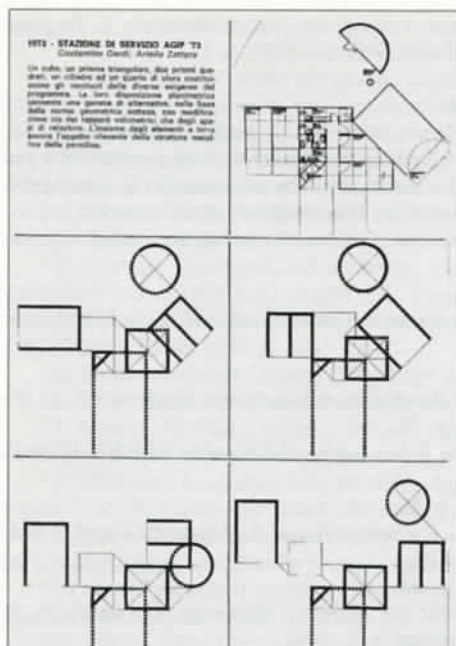


Fig. 1.1 Configurazioni semplici: 1973 - Stazione di servizio AGIP. Schemi configurazionali.

Fig. 1.2 Configurazioni lineari: 1970 - Aereostazione di Genova. Schema configurazionale.

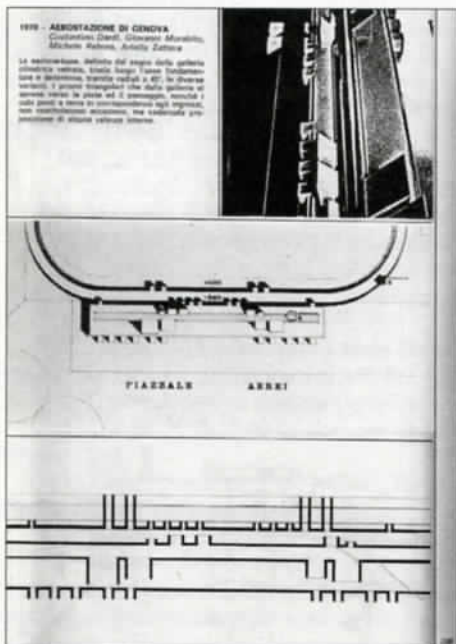


Fig. 1.3 Configurazioni lineari: 1970 - Galleria d'arte contemporanea a Milano. Schema configurazionale.



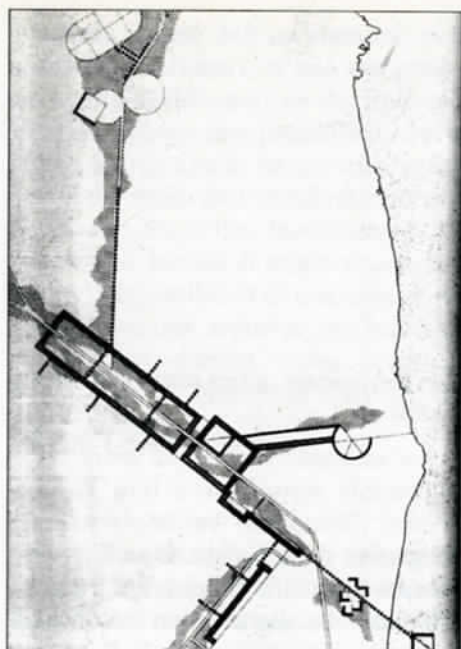


Fig. 1.4 Configurazioni complesse: 1975 - Centro urbano di Ras Taguermess a Djerba in Tunisia. Schema configurazionale.

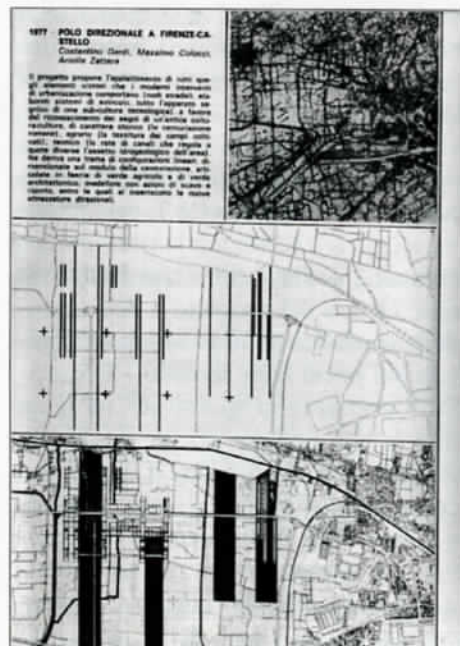


Fig. 1.5 Relazioni contestuali: 1977 - Polo Direzionale a Firenze-Castello. Schema configurazionale.