

Federico Bilò (1965), laureato in architettura a Roma con Costantino Dardi, è Dottore di Ricerca e Ricercatore in Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Pescara dove insegna come Professore Aggregato. Ha pubblicato tra l'altro: *Il progetto nello sguardo - Il paesaggio ibrido e la composizione architettonica* (Pescara 2001); *Mecanoo* (Roma 2003). Ha curato: un'antologia di scritti di Rem Koolhaas *Bigness - Progetto e complessità artificiale* (Roma 2004); una raccolta di scritti su Giancarlo De Carlo, *A partire da Giancarlo De Carlo* (Roma 2007); la sezione dedicata ad Adriano Olivetti nell'ambito del Padiglione Italia alla Biennale di Architettura di Venezia del 2012. È socio fondatore dello studio GAP Architetti Associati di Roma, attivo dal 1992, che ha vinto concorsi nazionali e internazionali e ha realizzato varie opere, tra le quali: il Centro socio-scolastico a Rio Pequeno, San Paolo, Brasile (2003/05); la Libreria Laterza a Bari (2006); il restauro di un'ala del Castello di Acquaviva delle Fonti (2006/09); una Casa sperimentale ad Assago (2007/08); il Parco ginnico di Civitella Casanova (2010/12).

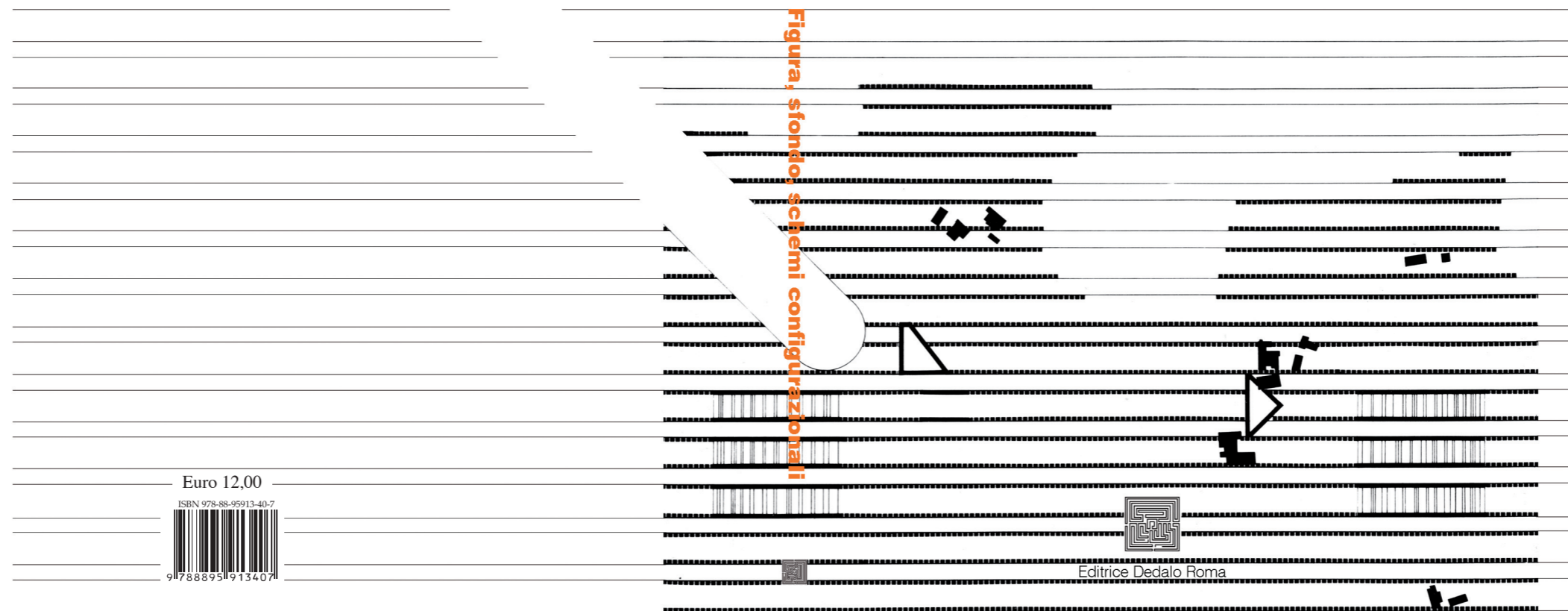
Federico Bilò

Federico Bilò

Figura, sfondo, schemi configurazionali

due saggi sull'architettura di Costantino Dardi

Figura, sfondo, schemi configurazionali



Euro 12,00

ISBN 978-88-95913-40-7



9 788895 913407

Editrice Dedalo Roma

Questo libro raccoglie due testi sul lavoro di Costantino Dardi. Il primo, *Dalla figura allo sfondo. Considerazioni sulla costruzione planimetrica di alcuni progetti di Costantino Dardi*, esamina quei progetti che pongono la questione del disegno degli spazi aperti, lavorando nel campo tematico all'intersezione tra paesaggio e linguaggio dell'architettura. Il secondo testo, *La scelta configurazionale: Costantino Dardi, Semplice Lineare Complesso*, cerca di mettere a fuoco la nozione cardine della metodologia compositiva elaborata dall'architetto friulano, la configurazione, analizzando il rapporto tra i fondamenti teorici del progetto e la sua pratica.

Costantino Dardi (1936-1991) è stato un protagonista dell'architettura italiana per trent'anni, da quando partecipò ai concorsi nazionali dei primi anni Sessanta fino ai cospicui impegni professionali degli ultimi anni. La sua azione progettuale ha spaziato dalla piccola alla grande scala, dagli allestimenti ai progetti paesaggistici. Dopo l'attività didattica allo IUAV negli anni Sessanta, nel 1974 diventò docente presso la facoltà di Architettura dell'Università di Roma dove dal 1976 è stato Ordinario di Composizione Architettonica; dal 1982 è stato Accademico di San Luca. Dardi ha affiancato alla ingente produzione di progettista anche una vasta attività saggistica sulle questioni della cultura architettonica e artistica.

Federico Bilò

Figura, sfondo, schemi configurazionali

due saggi sull'architettura di Costantino Dardi



Editrice Dedalo Roma

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno o didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, non autorizzata. Per legge la fotocopia è lecita solo per uso personale purchè non danneggi l'autore. Ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita ed è punita con una sanzione penale (art. 171 Legge n. 633/41). Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto ed opera ai danni della cultura.

EDITRICE DEDALO ROMA

Viale Liegi, 7 – 00198 Roma

Tel. 39 06 8542568

www.dedalo.it – *e-mail*: editrice@dedalo.it

sommario

premessa	7
Dalla figura allo sfondo Considerazioni sulla costruzione planimetrica di alcuni progetti di Costantino Dardi	11
La scelta configurazionale Costantino Dardi, <i>Semplice Lineare Complesso</i>	31
tavole fuori testo	63
indice dei nomi	81

premessa

Questo libro raccoglie due testi sul lavoro di Costantino Dardi scritti tra l'estate del 1998 e la primavera del 2001. Il progetto originario prevedeva un terzo testo, nel quale avrei voluto proporre una valutazione non ortodossa delle vicende del concorso per l'ampliamento del cimitero di Modena, svoltosi all'inizio degli anni Settanta, che vide Dardi sconfitto nel secondo grado e Aldo Rossi vincitore. La scrittura di questo terzo testo, però, ha subito continui rinvii e per questo motivo il progetto della presente pubblicazione non trovava attuazione. Quando, in tempi recenti, mi sono definitivamente convinto che del cimitero di Modena non avrei più scritto, visto che nel tempo la direzione dei miei interessi si è di molto spostata, ho deciso di raccogliere nel presente volume i due saggi già scritti.

Il primo testo, *Dalla figura allo sfondo. Considerazioni sulla costruzione planimetrica di alcuni progetti di Costantino Dardi*, trova origine in una comunicazione agli studenti della Facoltà di Architettura di Pescara, che fu poi sviluppata e riorganizzata per venire pubblicata nel volume collettaneo *Costantino Dardi, una valenza che si fa valore*, curato da Anna Tonicello nel 1998 per l'Archivio Progetti dello IUAV, che raccoglie gli esiti di una giornata

di studi su Costantino Dardi svoltasi allo IUAV nel dicembre 1997, organizzata da Franco Purini.

Il secondo testo, *La scelta configurazionale: Costantino Dardi, Semplice Lineare Complesso*, trova origine nella relazione preparata per un corso della Scuola di Dottorato del Politecnico di Torino sulla teoria dell'architettura e gli strumenti del progetto, svoltosi nella primavera del 1999, organizzato da Carlo Gianmarco e Giancarlo Motta. Al corso fece seguito un volume collettaneo, *Architettura spazio scritto*, curato da Patrizia Bonifazio e da Riccardo Palma, pubblicato nel 2001 a Torino, per il quale l'originaria relazione ha trovato sviluppo in un saggio.

Il primo testo esamina quei progetti rubricati da Dardi stesso, nel libro che raccoglie e ordina la propria produzione progettuale, sotto l'indice delle *Relazioni Contestuali*: sono i progetti che più programmaticamente pongono la questione del disegno degli spazi aperti, lavorando nel campo tematico all'intersezione tra paesaggio e linguaggio dell'architettura.

Il secondo testo, con uno sguardo più ampio, cerca di mettere a fuoco la nozione cardine della metodologia compositiva elaborata da Dardi: lo *schema configurazionale*.

La convinzione sottesa alla stesura dei testi era che alcuni approcci progettuali ed alcune strategie compositive di Dardi manifestassero attualità, operatività e disponibilità ad ulteriori svolgimenti, a prosecuzione di una strada già individuata.

L'ordine nel quale i due scritti sono qui presentati non è quello più logico, che vorrebbe il secondo testo scambiato con il primo, ma ripropone la sequenza della loro stesura. Con il procedere degli studi si sono meglio comprese alcune convinzioni di Dardi e si sono precisate alcune interpretazioni; il che avrebbe imposto di rivedere il primo testo in funzione del secondo. Ho però preferito mantenere le stesure originali e con esse la visibilità di un processo.

Franco Purini e Francesco Tentori furono i miei interlocutori durante e dopo la stesura dei due scritti, rivestendo mutevolmente i ruoli di consiglieri, mentori, censori: ad entrambi, in modi inevitabilmente diversi, va il mio ringraziamento per il contributo critico che mi hanno dato e per l'amichevole disponibilità riservatami. Desidero poi ringraziare Ariella Zattera, a lungo coautrice con Dardi di molti lavori, per le indispensabili conversazioni, fonti di informazioni altrimenti irreperibili, capaci di restituire con vividezza il clima umano ed intellettuale nel quale sono nati tanti progetti e tanti ragionamenti.

Ringrazio mio padre, paziente e meticoloso lettore dei manoscritti, critico insostituibile, per le infinite sollecitazioni; ringrazio mia madre, per avermi educato a quella sensibilità figurativa senza la quale queste riflessioni non sarebbero mai sorte; ai miei genitori è dedicato questo lavoro.

Dalla figura allo sfondo

Considerazioni sulla costruzione planimetrica
di alcuni progetti di Costantino Dardi

I concetti di una differenza pura e di una ripetizione complessa sembrano riunirsi e confondersi a ogni piè sospinto.

Gilles Deleuze

Questo scritto esamina alcuni progetti redatti da Costantino Dardi tra il 1975 ed il 1983, ponendosi l'obiettivo di rintracciarne le valenze tuttora operanti e di verificare se certe modalità compositive di Dardi abbiano anticipato alcuni orizzonti di ricerca contemporanei.

I progetti considerati sono: il teatro a Forlì (1975/78), il collegio ONAOSI a Perugia (1976), il centro direzionale a Firenze (1977), Roma Interrotta (1978), il museo a Gernika (1981), la stazione di Bologna (1983), tutti significativamente rubricati da Dardi stesso, nel libro che raccoglie la propria produzione progettuale, sotto l'indice delle *Relazioni Contestuali*¹.

Tra i suoi molti progetti, questi sembrano i più interessanti per l'azione architettonica attuale, risultando altri registri espressivi di Dardi, come quello dei solidi platonici, oggi piuttosto laterali. Parzializzare è sempre un rischioso arbitrio che seziona opinabilmente un lavoro unitario; ma i progetti citati sono sufficientemente omogenei da costituire un insieme valutabile autonomamente.

Critica della figura

Dardi aveva varie volte individuato nelle nozioni congiunte di *misura* e *figura* gli strumenti di controllo dei progetti d'ampio respiro, sia in ambito urbano che extraurbano; eppure, a costo di smentirsi, nell'ultima frase dell'ultimo articolo pubblicato², dedicato alla periferia e ai suoi temi progettuali, egli mette in discussione proprio il concetto di figura. Scrive infatti Dardi: "Dal punto di vista compositivo vanno messi a punto nuovi strumenti: le figure tradizionali definite e canoniche perdono di efficacia operativa e comunicativa, nel momento in cui debbono affrontare un contesto la cui figurabilità è ad un tempo prevalente e destrutturata. La percezione dello spazio topologico della periferia. E' necessario mettere in campo nuovi strumenti, puntare, piuttosto che sulle forme e sulle loro composizioni, sul vuoto di relazioni e correlazioni. Accettare cioè un modello compositivo intrusivo ed aperto a un tempo".

Dardi sembra qui rilevare l'improvvisa inefficacia della nozione di figura, inoperante in contesti "la cui figurabilità è ad un tempo prevalente e destrutturata": parafrasando, contesti la cui capacità (e, vorremmo dire, necessità) d'essere figurati, ovvero organizzati da strutture relazionali, è prevalente, appunto perché poco organizzati; ma anche destrutturata, perché le condizioni per una semplice figurabilità sono compromesse, incerte, ridotte.

Dardi si riferisce qui alle parti più disarticolate del dominio urbano, alle periferie territoriali, alle campagne urba-

nizzate, agli spazi aperti dall'identità indefinita: a quanto cioè costituisce il nodo delle ricerche degli anni Novanta. In periferia, dice Dardi, "le figure tradizionali definite e canoniche perdono di efficacia operativa". Ma cosa s'intende per figura? E quali sono queste figure tradizionali? Dardi stesso, nel medesimo articolo, ne fornisce un elenco sommario: sono quelle che introducono "nel corpo delle morfologie aggregazioni e focalizzazioni, irraggiamenti e assialità, polarità, allineamenti, fondali, cerniere, margini, recinti pieni e vuoti fortemente formalizzati o principi d'ordine fortemente operanti". Sono sostanzialmente i modi di intervento sulla città dal Rinascimento alle soglie del Movimento Moderno. Ma esistono figure introdotte dal Movimento Moderno che, in sostituzione delle precedenti, presentino manifesta operatività? Dardi non si pronuncia esplicitamente in questo testo, ma in un lontano scritto del 1976³ attribuiva all' "esplorazione urbana dell'architettura moderna" altri strumenti: "correlazioni dinamiche, deformazioni elastiche, sovrapposizioni morfologiche, relazioni topologiche": come dire alcune delle sintassi espressive delle avanguardie colte nella loro fungibilità di principi di composizione architettonica e urbana.

Dardi nel 1991 non richiama questo passo, e tale omissione risulterà non casuale; per ora limitiamoci a constatare come egli, mentre manifesta sfiducia nelle "figure tradizionali definite e canoniche", ritenga di poter puntare piuttosto "sul vuoto di relazioni e correlazioni". Ordina-

mo le affermazioni di Dardi in una sorta di proporzione, in cui “le forme e le loro composizioni” stanno alle “figure” come il “vuoto di relazioni e correlazioni” sta ad un termine incognito che Dardi non precisa. Né egli definisce la nozione di vuoto, che pertanto dovremo interpretare. Accogliamo qui l’indicazione di Alessandro Anselmi, secondo il quale la città contemporanea “è scritta nel vuoto” differendo da quella storica, scritta dal vuoto⁴.

Questa distinzione ripropone il confronto fatto da Colin Rowe⁵ tra le planimetrie di Saint-Dié (secondo il progetto di Le Corbusier) e di Parma, tramite il quale distingueva una città fatta di oggetti dispersi nel vuoto rispetto ad un’altra fatta da un reticolo di vuoti che incidono un solido quasi compatto, in una sorta di reciprocità ponderale. Il vuoto dunque come caratteristica congenita della città moderna, quel vuoto che secondo Anselmi “può aiutarci a riconnettere le parti e i pezzi della fluttuante città contemporanea”⁶. Rileviamo una sintonia con quanto si andava proponendo Dardi.

Ma “intessere relazioni e correlazioni nel vuoto” -come riteniamo debba interpretarsi l’approssimativa espressione di Dardi- può significare varie cose: ad esempio costruire campi tensionali tra grandi oggetti, secondo un’accezione eroica riproposta da Hans Kollhoff pochi anni fa⁷. Oppure, qualificare quel plateau unificante che è il terreno, potenzialmente capace di relazionare gli incoerenti materiali architettonici che accoglie; il transito concettuale per cui il plateau muta in suolo misura pro-

prio l'attivazione di quelle potenzialità, e simultaneamente rivela il riconoscimento della complessità stratigrafica e della profondità storica del suolo stesso, palinsesto nel senso ben evidenziato da Corboz⁸. Ancora, può significare attribuire valore alle pause, agli intervalli, alle assenze, a ciò che Dorfles definisce *diastema*, vale a dire ciò "che separa due eventi, due oggetti, due note (nel caso della musica); ed è proprio una situazione adiaستمatica, [...] di assenza intervallare, quella contro la quale ritengo si debba reagire"⁹; Dorfles rafforza cioè la linea operativa dell'*horror pleni*, che individua nel silenzio la risposta opportuna all'ipertrofia segnica contemporanea.

I progetti di Costantino Dardi qui esaminati lavorano sul vuoto sviluppando le ultime due indicazioni: partono da una costruzione planimetrica intesa come organizzazione di una superficie, disegnando il suolo tramite una ripetizione di fasce; contemporaneamente sono ispirati ad una considerevole reticenza espressiva, ribadita dalla marginale presenza di volumi.

Consideriamo dunque i progetti di Dardi in cui il vuoto è regolato da quella "scarna struttura figurale" che è la ripetizione; e consideriamo in quale modo questi progetti affrontino il rapporto tra ripetizione e contesto.

Ripetizione

Il principio della ripetizione in Dardi si esplica non solo come modalità compositiva interna al singolo lavoro, ma anche nell'insistita sperimentazione lungo un

arco ventennale, che indubbiamente ha visto l'intensità espressiva talvolta scadere a cifra stilistica, a calligrafia. Ma tralasciato qualche episodio infelice, solo una lettura disattenta omologherà tra loro progetti che, ancorché basati sul principio costante delle fasce, si distinguono per varie differenze.

Scrivendo Dardi: "Il tema delle fasce parallele a-b-a-b- volutamente conservato nella sua scarna struttura figurale, compare, diverso ed identico ad un tempo, per la prima volta, in occasione di due progettazioni segnate da una forte caratterizzazione contestuale, urbana nel caso del nuovo teatro da collocare tra le maglie rosso mattone del centro storico di Forlì, paesistica per il collegio da insediare sulla collina alle porte di Perugia. Ed è una scelta nella quale confluiscono molte suggestioni, la lontana lettura delle pagine di Emilio Sereni sul paesaggio agrario come sintesi di colture e culture e l'uso ideologico e concettuale del *pattern* figurativo elementare praticato da Daniel Buren, l'idea di una architettura delle differenze perseguita con rotazioni millimetriche d'asse e le immagini dei grandi territori dal cielo di Georg Gerster"¹⁰.

Si può rilevare, nell'elenco dei riferimenti di Dardi, la compresenza di elementi il cui valore estetico risale ad un'intenzione formativa (come i lavori di Buren) e di elementi il cui valore estetico deriva dalla lettura che se ne fa, divenendo funzione dello sguardo (come le grandi geometrie territoriali dei paesaggi agrari). Dardi sembra dunque aver trovato la figura generatrice dei propri pro-

getti all'intersezione tra le ricerche estetiche contemporanee (in particolare il minimalismo) e l'osservazione geografica, avendogli le prime rivelato un modo di valutare il disegno del territorio e la seconda suggerito un modello astrabile e spendibile in svariati contesti.

Questa "struttura figurale" a fasce, essendo in fondo null'altro che un'elementare partizione del suolo, una regola insediativa, un sistema metrico e talora ritmico, strettamente apparentato con le maglie poderali o con le centuriazioni, dimostra grande versatilità e operatività nei progetti urbani o territoriali.

La caratteristica saliente della ripetizione delle fasce è il darsi come costruzione planimetrica antigerarchica ed aperta, teoricamente estendibile. Tale modalità seriale del comporre deriva dall'arte minimalista e, secondo la lettura di Rosalind Krauss, costituisce il superamento della composizione relazionale di marca europea in favore di una legge aggregativa semplice, che consiste nel disporre una cosa dopo l'altra. "Legare insieme elementi senza enfatizzare niente, senza tendere verso un termine logico, significava chiaramente annullare l'idea di un centro, di un fuoco verso cui convergerebbero le forme, le costruzioni. Si arriva così a una modalità di composizione da cui è stata eliminata l'idea di necessità interna"¹¹. Potremmo aggiungere che in ciò si riconosce il definitivo abbandono della metafora organica della composizione, teorizzata da Leon Battista Alberti e presente in varie forme fino a Le Corbusier.

Il debito verso la lezione minimalista sancisce un forte legame tra la ricerca di Dardi e le arti visive: le sue fasce si dispongono una dopo l'altra, prive di gradienti d'importanza, esattamente come nei quadri a strisce di Frank Stella o in una delle *cataste* di Donald Judd. Utilizzando la classificazione messa a punto da Rudolf Arnheim, possiamo dire che tale sistema a fasce basato sulla ripetizione è un esempio di omogeneità: "è questa la specie più semplice di ordine, e si ottiene applicando a tutto il pattern una qualche qualità comune"¹², in questo caso individuabile nella costanza di direzione e intervallo, che definisce una sorta di tessitura. Questa, dice Arnheim, "è priva di ordine per quanto riguarda le relazioni interne al pattern. Tanto basso è il livello di questa specie di struttura omogenea, che esso non assegna alcuna differenziazione individuale alle proprie parti costituenti"¹³.

In base a questa ultima considerazione, la differenza deve allora nascere da altro, e questo altro non può che essere il contesto: figura (e misura) e contesto interagiscono infatti concorrendo a definire il progetto. Ma come reagisce il principio organizzatore delle fasce, ascrivibile all'indice della ripetizione, con l'attento esercizio di lettura contestuale, ascrivibile all'indice della differenza? Ovvero: come può un principio compositivo tendenzialmente colonizzatore funzionare anche come strumento di rilevazione/rivelazione delle peculiarità dei contesti?

Consideriamo due esempi.

Due esempi: Forlì e Perugia

Osserviamo il progetto per il teatro di Forlì¹⁴. Qui è la lettura della struttura territoriale padana ad indicare la modalità dell'organizzazione per fasce, che si dispongono parallelamente alla via Emilia, reinterpretando una modalità secolare di partizione del suolo. All'interno del centro storico, le fasce si insinuano tra i chiostri, i palazzi e le chiese circostanti piazza Guido da Montefeltro, stabilendo nuovi legami tra frammenti urbani incoerenti; con passo progressivamente crescente, le fasce si spingono verso sud sino a disegnare l'area del parco urbano del fiume Montone. All'esterno della città le fasce sono essenzialmente un disegno di suolo che ribadisce la trama poderale; all'interno, nell'area dei chiostri, le fasce regolano l'assetto di un suolo artificiale, articolato da variazioni altimetriche, che al di sotto ospita il teatro richiesto, affiorante in superficie con vari volumi minori e con l'imponente cubo della torre scenica.

Il progetto si configura come un dispositivo di dissolvenza incrociata tra città e campagna, sensibile alla variazione delle misure dello spazio attraverso il variare della metrica delle fasce; come compendia Dardi, il sistema delle fasce si propone "prima come misura dello spazio urbano, poi come traguardo della dimensione del paesaggio"¹⁵.

Consideriamo quindi il progetto per un organismo comunitario educativo ONAOSI a Perugia¹⁶. Sulle dolci colline umbre, reinterpretando la presenza di differenti

coltivazioni, Dardi dispone una struttura binaria a ritmo a-b- che si materializza in un'ossessiva alternanza colturale, pettinando il suolo su una vasta estensione ed esasperando l'artificialità del paesaggio agrario.

I vari elementi della preesistenza sono raccolti in una fascia di rimboschimento dal disegno libero, che efficacemente contrasta con la partizione binaria. Gli edifici del collegio sono disposti in terrazzamenti pensati come corrugamenti di alcune delle fasce, ricalcando l'andamento orografico; alcuni elementi di percorso aereo, a traliccio metallico, contrappuntano la telluricità dell'impianto.

Scrive Dardi: "di fronte alla bellezza di un paesaggio costruito come lenta stratificazione ed ordinato impianto della cultura e della tecnica agraria, le fasce alterne di colture differenziate costituiscono lo strumento per inserire le nuove figure architettoniche operando con i materiali ed i ritmi di quello"¹⁷.

Differenza

Considerate le modalità della ripetizione delle fasce, esaminiamo ora il rapporto di tale sistema planimetrico con quanto preesiste e con le quantità edilizie da insediare.

Esauritasi l'ideologia della *tabula rasa*, i contesti si rivelano straordinari palinsesti ricchi di tracce, tracciati, lacerti e frammenti: elementi di un'identità contraddittoria e comunque plurale, accumulatisi in secolari sovrapposizioni. Dardi riconosce nella lettura del contesto il primo

e fondativo atto del progetto: "...il primo impegno metodologicamente rilevante è rappresentato dalla esigenza di oggettivare la lettura del contesto attraverso un'analisi chiaramente fondata, sulla base di elementi trasmissibili, procedendo alla disaggregazione dei fatti costitutivi: una tale operazione riconduce l'insieme dei caratteri del luogo al ruolo di vincoli. Essi vanno verificati in relazione alla loro congruenza al campo di riferimento: l'inclusione ovvero l'esclusione di alcune determinanti condiziona in maniera assai precisa il futuro processo. I vincoli selezionati, proponendosi come valori di fronte alle scelte progettuali, sono destinati ad orientare 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"¹⁸.

Constatiamo innanzitutto come tale lettura consenta di individuare e definire le caratteristiche costitutive del sistema delle fasce, precisandone ad esempio orientamento, misura ed intervallo. Il sistema ordinatore non è dunque astrattamente sovrapposto ma attentamente declinato secondo le indicazioni contestuali, così da divenire strumento rilevatore/rivelatore delle peculiarità dei luoghi.

Infatti le fasce di Forlì rileggono l'orientamento della via Emilia e la loro progressione intervallare esplicita la crescita delle misure dello spazio, minori in città e maggiori nel paesaggio agrario fluviale; nel progetto per la stazione di Bologna¹⁹ il passo delle fasce perde di costanza,

per ribadire piuttosto quello mutevole degli isolati urbani, a sancire una sostanziale aderenza al tracciato urbano preesistente; il progetto per il Polo Direzionale a Firenze-Castello²⁰ rilegge non solo l'ordine antico della centuriazione romana, dei canali e della maglia podereale, ma anche le misure, presenti solo virtualmente, del progetto del gruppo Gregotti per un insediamento universitario.

Quando viceversa il sistema delle fasce non trova giustificazione in ragioni contestuali, esso appare velleitario: nel progetto per Perugia le fasce non aderiscono all'orografia né alle esistenti trame vegetazionali o colturali e sorgono perplessità sulla realizzabilità di un disegno di suolo tanto vasto e suggestivo quanto intellettualistico ed estraneo al luogo.

Indice di sensibilità contestuale è invece la capacità di collocare entro nuove strutture di relazione gli elementi preesistenti che insistono nei siti.

Nel progetto per Perugia i vari episodi edilizi, agrari e vegetazionali, collocati entro il sistema ordinatore, attivano un'irrisolvibile tensione tra individuale autosufficienza ed appartenenza al sistema generale; nel progetto per Gernika²¹ il sistema delle fasce si incarica di ricucire entro un sistema unitario i vari frammenti dell'antica struttura urbana.

Come sin qui constatato, con la parziale eccezione del progetto per Perugia, la ripetizione delle fasce accoglie ed anzi esalta le svariate differenze suggerite dal contesto e, ricusata così qualunque accusa di "colonialismo",

ci sembra di poter condividere il giudizio espresso da Vittorio De Feo: “lo stampo che Dardi impone ai suoi luoghi di intervento, è necessariamente, a un tempo, perentorio e lieve, capace di segnarli univocamente, senza tuttavia disperderne le virtualità particolari. E’ un sistema di spaziature e intervalli, riassumibile in una ideale struttura di scarti differenziali”²².

Infine osserviamo come la partizione per fasce organizzate le quantità edilizie di volta in volta previste dai programmi. Ciò accade per appartenenza, sia dissimulando la consistenza volumetrica ed oggettuale dei manufatti in movimenti di suolo (Forlì, Gernika,...) sia identificando fascia ed edificio (Perugia, Firenze,...); oppure accade per estraneità, immettendo nel campo relazionale definito dalle fasce le varie entità volumetriche, oggettualmente ben individuate e sostanzialmente trattate come le preesistenze.

Un modello compositivo intrusivo ed aperto

Introduciamo la questione conclusiva. Dardi afferma che la figura perde d’efficacia nei contesti destrutturati della città contemporanea; ed ha senz’altro ragione. Sosteniamo infatti che egli, nella serie di progetti qui considerati, non ha mai lavorato attraverso figure: l’intuito del progettista ha smentito (o semplicemente preceduto) la lucidità del teorico.

La “scarna struttura figurale” delle fasce ci sembra ben poco corrispondere a ciò che Kanizsa definisce *figura*²³,

mentre abbiamo già visto Arnheim considerare *tessitura* questa “scarna struttura figurale”, ed è ancora Arnheim a parlare di “distese omogenee impiegate come *sfondo* piuttosto che come *figura*”²⁴. Lasciandoci condurre da questa indicazione, affermiamo che Dardi, nella serie di progetti qui considerati, ha costruito *sfondi* e non *figure*, *sfondi* di significato territoriale il cui valore e ruolo riposa appunto nella capacità di mettere in opera il vuoto. Ed è dunque la nozione di *sfondo* il termine incognito della proporzione cui si faceva cenno all’inizio: lo *sfondo* sta al *vuoto di relazioni e correlazioni* come la *figura* sta alle *forme e alle loro composizioni*.

In questo risiede l’attualità di questi progetti di Dardi: nel rinunciare a sovrapporre un’ulteriore figura, improbabile ed inefficace, a contesti “la cui figurabilità è ad un tempo prevalente e destrutturata”, lavorando piuttosto attraverso strutture deboli -come sono gli sfondi- sensibili alle peculiarità locali e declinabili alle regole insediative di volta in volta rintracciate, ma non per questo rinunciate. Strutture che non si esimono cioè dal fornire un principio organizzatore e che tendono ad un riordinamento delle aree investite dal progetto. E questo ordine minimo, presente ma non impositivo, definito ma aperto e modificabile, riesce ad essere tale proprio perché basato su un principio compositivo, come la ripetizione, che ha rinunciato a “l’idea di necessità interna”.

Il materiale figurale del progetto, e cioè tracciati, edifici, frammenti, preesistenze, ecc..., è gestito da uno sfon-

do, da una costruzione planimetrica che letteralmente si sottopone -e non già sovrappone- a tutto il resto. Tale costruzione è presente *in absentia*, ed in tal senso è anche *aperta e intrusiva*, non solo perché capace di introdursi tra le cose senza assumere la forza prevaricatrice di una nuova figura, ma anche perché capace di attivare una nuova rete di relazioni, plurime e quindi aperte, tra i vari materiali presenti nel campo. Ed in questo ci sembra consistere “il vuoto di relazioni e correlazioni” cui faceva sommariamente cenno Dardi.

¹. Ci riferiamo al libro: C. DARDI, *Semplice lineare complesso*, la cui prima edizione è stata pubblicata a Roma dall'editore Magma nel 1976 a cura di Francesco Moschini. Nel seguito faremo però riferimento alla seconda edizione (ampliata e leggermente "sfrondata" di alcune opere più vecchie, mentre rimaneva identico il testo del 1976) pubblicata a Roma nel 1987 dall'editore Kappa, con la medesima cura di Moschini. Al titolo originale venne aggiunta la dizione: *L'acquedotto di Spoleto*

². C. DARDI, *Figure e misure della città*, "Groma" n.1, 1992. Come testimoniato da Ariella Zattera, questo testo era ancora incompiuto, e ciò spiega la sommarietà di alcune affermazioni

³. C. DARDI, *Semplice...* cit., pag. 35

⁴. A. ANSELMINI, Il disegno del "vuoto" nella città contemporanea, in: AA.Vv. (a cura di A. Criconia) *Figure della demolizione*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998, pag. 18

⁵. C. ROWE, F. KOETTER, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano 1981, pag. 105

⁶. A. ANSELMINI, Il disegno... cit., pag. 18

⁷. H. KOLLHOFF, Un manifesto irritante, in "Casabella" n.564, 1990

⁸. A. CORBOZ, Il territorio come palinsesto, in "Casabella" n.516, 1985. Ora anche in: A.C. (a cura di P. Viganò), *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 1998

⁹. G. DORFLES, *L'intervallo perduto*, Einaudi, Torino 1980, pag. XV

¹⁰. C. DARDI, Per affinità e differenza, in: AA.Vv., *Esiste una Scuola Romana?*, Kappa, Roma 1985, pag. 62

¹¹. R. KRAUSS, Doppio negativo: una nuova sintassi per la scultura, in: R. K., *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Edizioni Bruno Mondadori, Milano 1998, pag. 255

¹². R. ARNHEIM, Ordine e complessità nella progettazione del paesaggio, in: R.A., *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino 1969, pag. 160

¹³. Ivi, pag. 161

¹⁴. Concorso in due gradi, 1975-78. Costantino Dardi con Massimo Colocci, Furio Colombo, Giancarlo Leoncilli-Massi, Ariella Zattera, Paolo Bazzocchi, Anna Cappelletti, Massimo Bassoli, Emilio Corvi

¹⁵. C. DARDI, *Semplice...* cit., pag. 256

¹⁶. 1976. Costantino Dardi con Ariella Zattera

¹⁷. C. DARDI, *Semplice...* cit., pag. 256

¹⁸. Ivi, pag. 33

¹⁹. Concorso, 1983. Costantino Dardi con Franco Bagli, Giorgio Bartoleschi, Massimo Colocci, Massimo Fazzino, Caterina Grio, Masanobu Hasegawa, Ugo Novelli, Domenico Sandri, Daniela Scaminaci

²⁰. Concorso, 1977. Costantino Dardi con Massimo Colocci ed Ariella Zattera

²¹. Concorso, 1981. Costantino Dardi con Andreas Sedler, Ariella Zattera ed Elisa Montessori, Francesco De Logu e Donata Tchou

²². V. DE FEO, *Luogo e progetto*, in "Domus" n.632, 1982. Ora anche in AA.VV., *Costantino Dardi. Testimonianze e riflessioni*, Electa, Milano 1992, pag. 78

²³. "...la figura ha carattere *oggettuale*, è una *cosa*, mentre per lo sfondo tale carattere è molto meno pronunciato, fino a mancare quasi del tutto quando lo sfondo è vissuto come spazio vuoto. La figura ha un aspetto più solido, [...] possiede un maggior *risalto*, attira lo sguardo, è ciò di cui normalmente ci occupiamo, a cui facciamo attenzione molto; più che allo sfondo. [...] anche per quanto riguarda la *localizzazione spaziale* vi è dunque una distinzione: in genere la figura sta davanti o sopra lo sfondo". In: G. KANIZSA, *Grammatica del vedere*, Il Mulino, Bologna 1980, pag. 44

²⁴. R. ARNHEIM, *Ordine e ...cit.*, pag. 161

La scelta configurazionale

Costantino Dardi, *Semplice Lineare Complesso*

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

Mart Stam

Questo scritto esamina 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 la seguente: 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 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.

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. E' 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, dei quali 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 la configurazione 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 registro 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'ottanta per cento 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 *Semplice Lineare Complesso* 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 operativa”⁵.

Ciò che emerge come dato prioritario da queste affer-

mazioni, 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 costri-

zioni evidentemente non a lui 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, manca delle 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 formale"¹⁷. 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 ne *Il 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, perchè 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 rivesta per questo approccio compositivo; né tale conoscenza mancava a Dardi, una vera e propria passione datata almeno all’amicizia post-liceale con il pittore Giuseppe Zigaina, rafforzata dall’amicizia con Filiberto Menna e consolidata definitivamente dal matrimonio con la pittrice Elisa Montessori. Anche ragioni biografiche, dunque, orientano Dardi verso la scelta configurazionale.

Ma la ragione più rilevante appartiene proprio alla teoria dell’architettura, e la affronta Dardi stesso in *Semplice Lineare Complesso*, nel paragrafo dedicato appunto alla *Scelta Configurazionale*.

Qui Dardi prende in esame le due correnti di pensiero dominanti nel 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 tipomorfologica non sono espressi, in questo testo, molto chiaramente; alcuni anni più tardi, in un volume collettaneo di bilancio sull'attività del Gruppo Architettura, Dardi scriverà più esplicitamente: "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'orizzonte"²⁵.

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

Scrive 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 tipologica"²⁶.

Queste affermazioni si rivelano largamente debitorie alla costruzione teorico-critica di Cesare Brandi e segna-

tamente il 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 *skema* “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, li-

berandola dalla costrizione del pensiero funzionalista, e restituendone la complessità concettuale storicamente definitasi. Secondo Ugo, si è usato il termine greco *skema* “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 formarti 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'immagine"³⁰.

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 figuratività"³¹.

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, ... 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 mi-

surando in ciò un'allontanamento da posizioni modellistiche), deriva da quanto scriveva Dardi stesso ne *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'ultimo"³⁴. 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 ripetersi l'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 accompagna ciascun progetto di Dardi per quasi tutta la durata della sua produzione progettuale (è difficile pronunciarsi con esattezza su questo, non essendo mai stato ordinatamente pubblicato tutto il lavoro prodotto tra il 1987 ed il 1991), 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 dimensione precisa.

Qual é 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, 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 hanno 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 questo rapporto tra schema configurazionale e disegno è evocato da Dardi stesso quando 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 completezza"⁴¹.

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 sia "la dimensione implicata dall'intervento" che "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 matrix”⁴⁶.

Ma in virtù del ragionamento sin qui condotto, questa affermazione non può sorprenderci, giacché la configurazione, in quanto relazione tra segni desementizzati, 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, 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 questa 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 possa 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 singolari”⁴⁷.

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.

¹. I progetti rubricati entro tale gruppo sono quelli esaminati nel saggio precedente

². C. AYMUNINO, Costantino Dardi e la modernità, in Aa. Vv. (a cura di A. Tonicello), *Costantino Dardi. Una valenza che si fa valore*, Atti del seminario di Venezia, IUAV-AP, Venezia 1999, pag. 15

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

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

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

⁶. F. TENTORI, La libertà... cit., pag. 15

⁷. F. MENNA, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1974, pag.

4. Citato anche in: C. DARDI, *Semplice...cit.*, pag. 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, pag. 144

⁹. E' 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... cit.*, pagg. 70-72

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

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

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

¹⁴. Ibidem

¹⁵. C. DARDI, *Semplice...cit.*, pag. 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, pag. 345 n.

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

¹⁸. Ivi, pag. 39

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

²⁰. G. MATHIEU, *Ring*, 1960, pagg. 82-90. Citato in: C. DARDI, *Il gioco...* cit., pag. 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, pagg. 165-197

²³. C. DARDI, *Semplice...* cit., pag. 26

²⁴. Ivi, pag. 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, pag. 14

²⁶. C. DARDI, *Semplice...* cit., pag. 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, pagg. 41-54

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

³⁰. C. BRANDI, *Eliante o dell'Architettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, pag. 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, quanto più la coscienza sarà strutturata intuitivamente e meno sviluppata intellettualmente". C. BRANDI, Segno e Immagine, in: C.B., *Segno e Immagine*, Aesthetica, Palermo 1986, pag. 13

³¹. Ivi, pag. 157

³². V. UGO, *Architettura...* cit. pagg. 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...* cit., pag. 33

³⁴. C. DARDI, *Il gioco...* cit., pag. 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...* cit., pag. 48

³⁷. G. CONTESSI, Appunti molto provvisori sulle vocazioni artistiche dello IUAV e l’opera di Costantino Dardi, in AA. Vv., *Costantino Dardi. Una valenza...* cit., pag. 36

³⁸. C. DARDI, *Semplice ...* cit., pag. 33

³⁹. P. EISENMAN, L’inizio, la fine e ancora l’inizio, in: P. E., *La fine del classico*, CLUVA, Venezia 1987, pag. 185

⁴⁰. C. DARDI, *Semplice ...* cit., pag. 30

⁴¹. V. GIORGI, Il paesaggio delle muse, in AA. Vv. (a cura di M. Costanzo e V. Giorgi), *Costantino Dardi. Architetture museali*, Electa, Milano 1992, pag. 104

⁴². C. DARDI, *Semplice ...* cit., pag. 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 ...* cit., pag. 34

⁴⁵. C. DARDI, *Il gioco...* cit., pag. 170

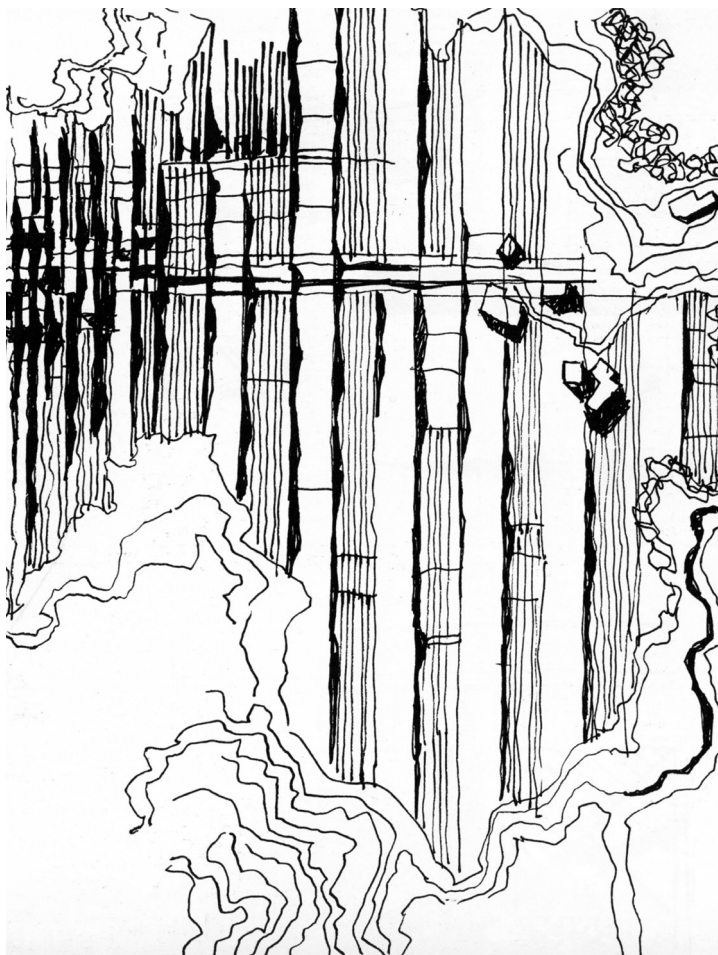
⁴⁶. J. L. GONZALEZ CABELO, The angel in the labyrinth, in: “El Croquis” n. 52, 1992, numero monografico dedicato a Zaha Hadid, pag. 25

⁴⁷. C. DARDI, *Semplice ...* cit., pag. 35

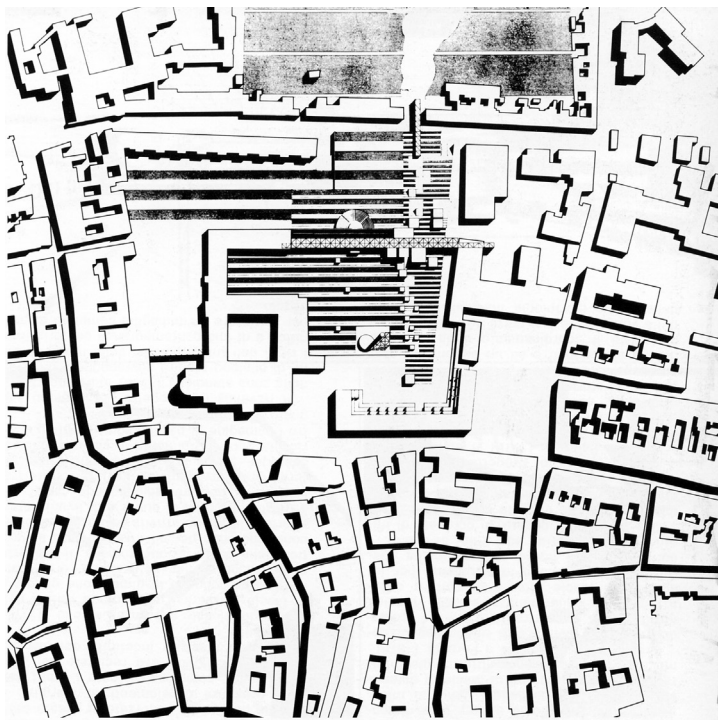
⁴⁸. V. UGO, *Architettura...* cit., pag.44

tavole fuori testo

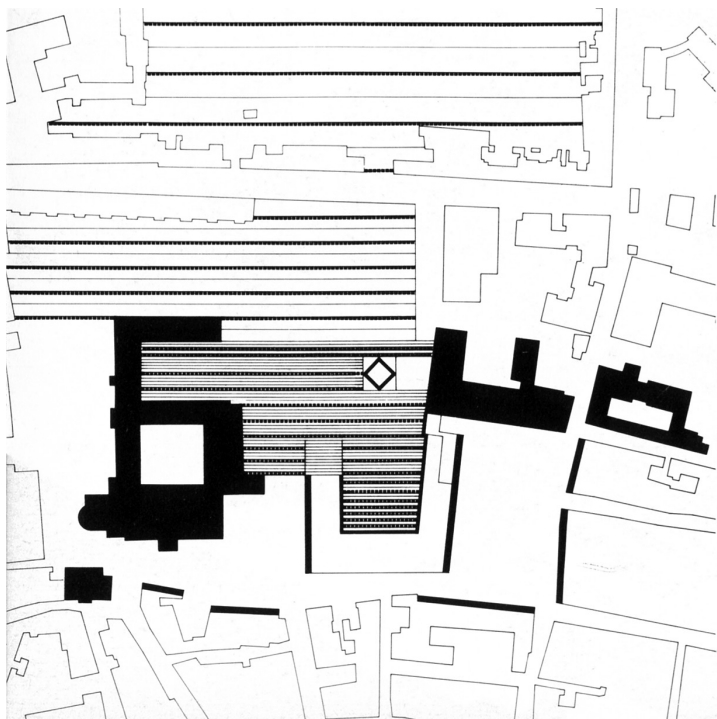
salvo dove diversamente specificato, le immagini sono tratte da:
C. DARDI, *Semplice lineare complesso – l'acquedotto di Spoleto*,
Edizioni Kappa, Roma 1987



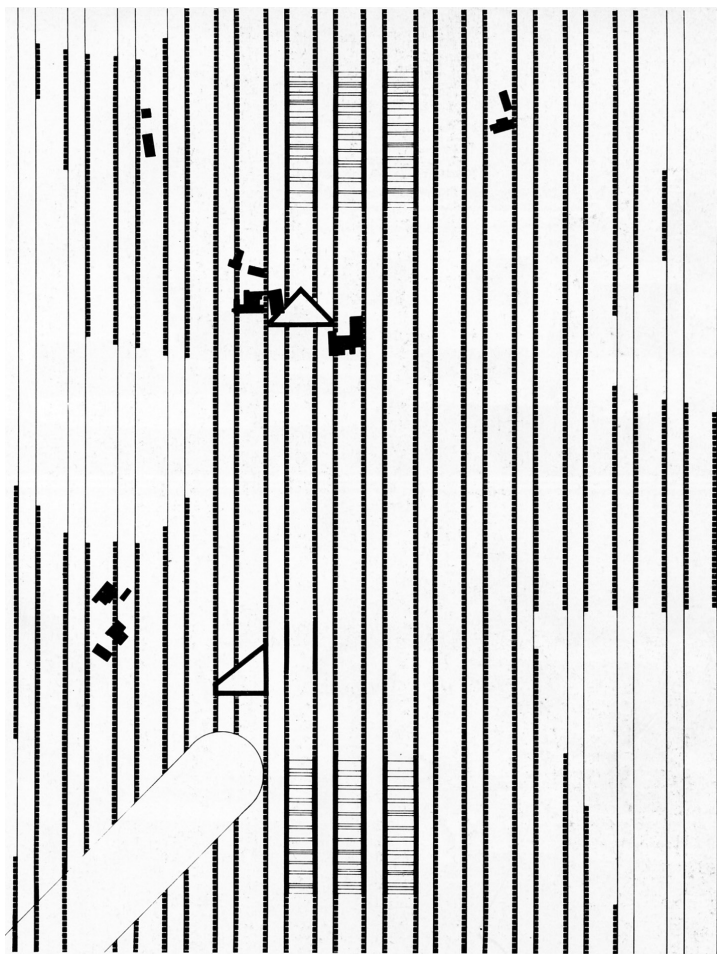
Costantino Dardi, L'architettura come disegno agrario, schizzo per un'ipotesi territoriale, 1978 (part.)



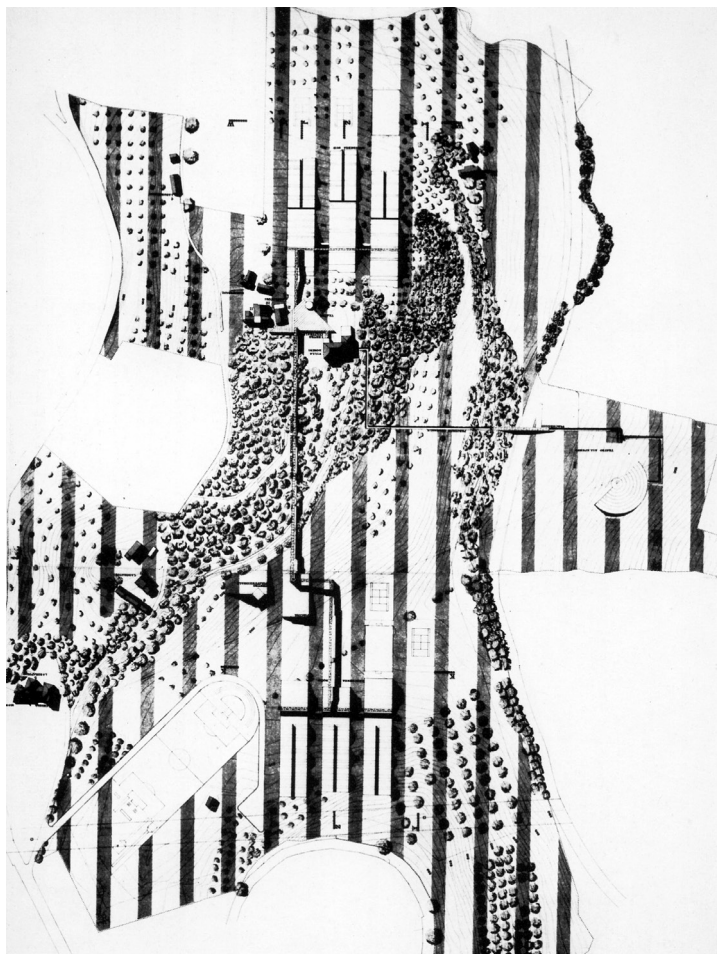
Costantino Dardi e altri, Teatro a Forlì, 1975. Planimetria del progetto presentato al primo grado del concorso



Costantino Dardi e altri, Teatro a Forlì, 1978. Schema configurazionale del progetto presentato al secondo grado del concorso



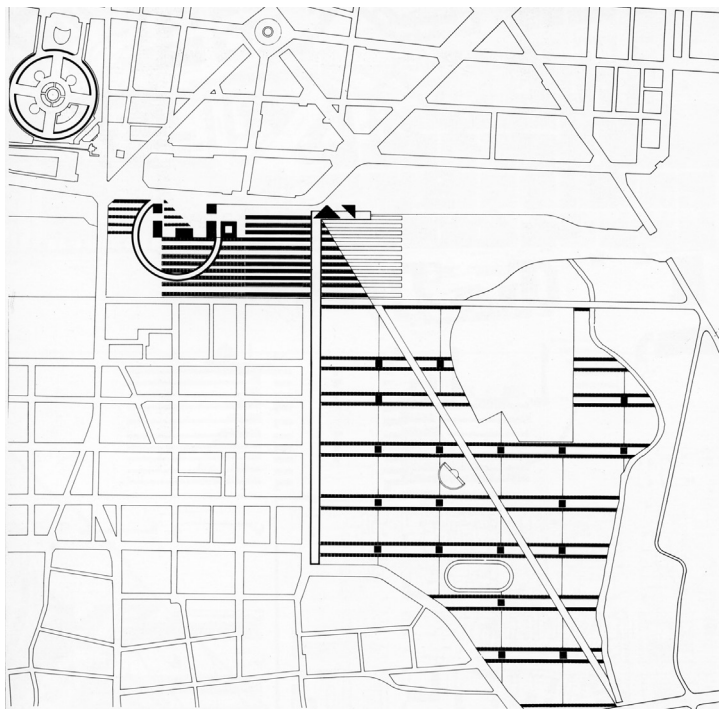
Costantino Dardi e Ariella Zattera, organismo comunitario educativo O.N.A.O.S.I. a Perugia, 1976. Schema configurazionale



Costantino Dardi e Ariella Zattera, organismo comunitario educativo O.N.A.O.S.I. a Perugia, 1976. Planimetria generale



Costantino Dardi, Massimo Colucci, Ariella Zattera, Polo direzionale a Firenze-Castello. Schema configurazionale e planimetria generale



Costantino Dardi e altri, Nuova stazione centrale a Bologna, 1983.
Schema configurazionale

COSTANTINO DARDI

semplice lineare complesso

l'acquedotto di Spoleto

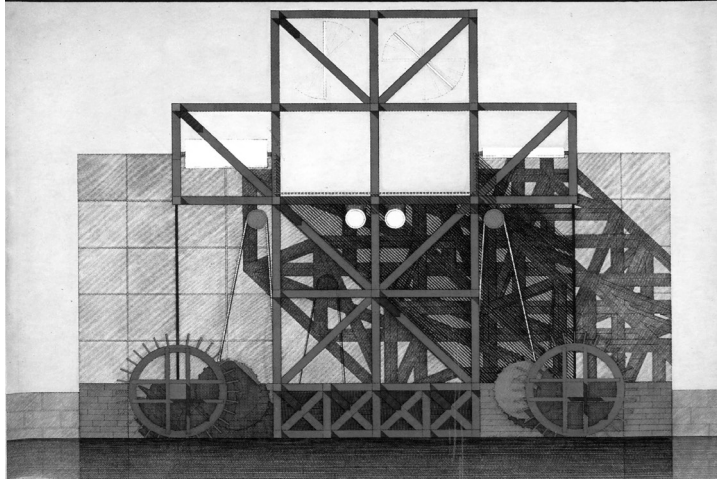
Presentazione di Francesco Moschini



A.A.M./COOP
ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA



città e progetto 1/quaderni di Teoria e progetto

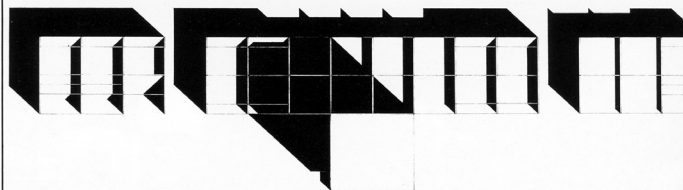
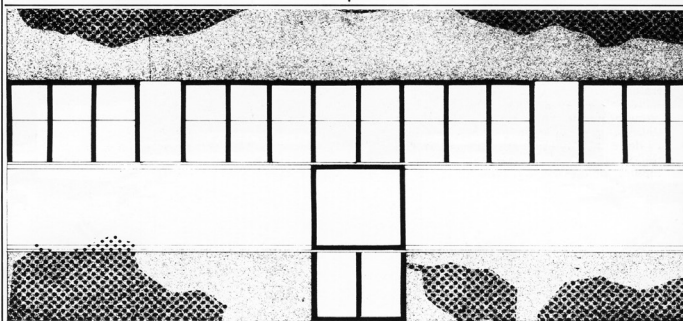
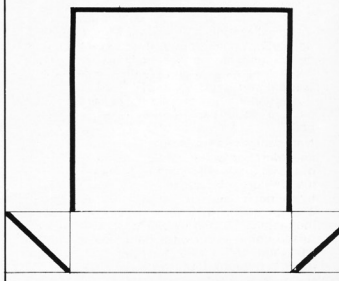


COSTANTINO DARDI, *Semplice lineare complesso - l'acquedotto di Spoleto*, Edizioni Kappa, Roma 1987

1968 - STAZIONE DI SERVIZIO AGIP

*Costantino Dardi, Giovanni Morabito,
Bruno Cassetti, Max Chelli, Marco
De Michelis, Maurizio Di Paolo, Mar-
co Fano*

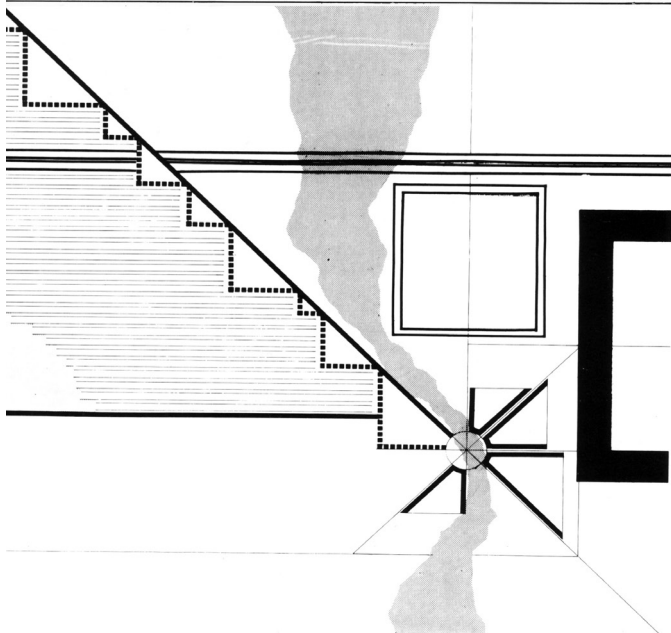
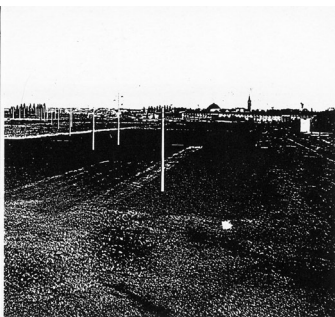
Un cubo bianco si propone, sempre identico, di fronte ai più diversi contesti, urbani o paesistici. Il solido, sospeso da terra, appoggia su setti di calcestruzzo, predisposti per accogliere messaggi grafici, servizi automobilistici o spalti erbosi. Il cubo può anche scorrere su rotaie e assumere, nelle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



1971 - CIMITERO DI MODENA

*Costantino Dardi, Giovanni Morabito,
Michele Rebora, Ariella Zattera*

Il concorso si è svolto in due gradi: in entrambi un perno centrale stabilisce le relazioni tra l'intervento e il preesistente. Dal centro una diagonale a 45° si spinge nella campagna e determina un percorso sul quale si attestano le gradonate delle tombe. Entro il grande triangolo il disegno artificiale e la sistemazione naturale risultano complementari. All'interno del vuoto definito dalla diagonale si inserisce un parco urbano che, attraverso il perno compositivo, si raccorda alla città.



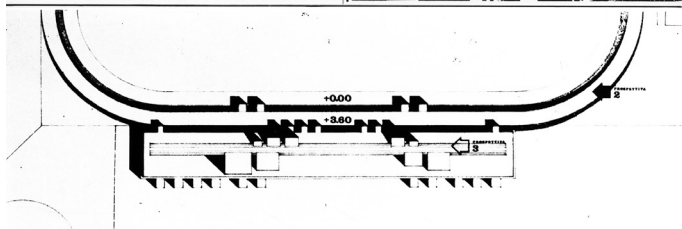
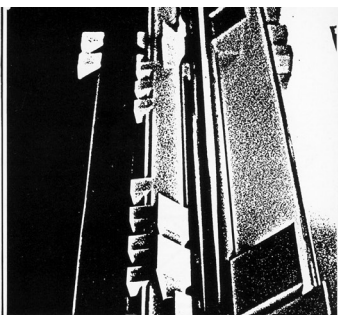
122

Configurazioni centrali. Costantino Dardi e altri, Cimitero di Modena, 1971

1970 - AEROSTAZIONE DI GENOVA

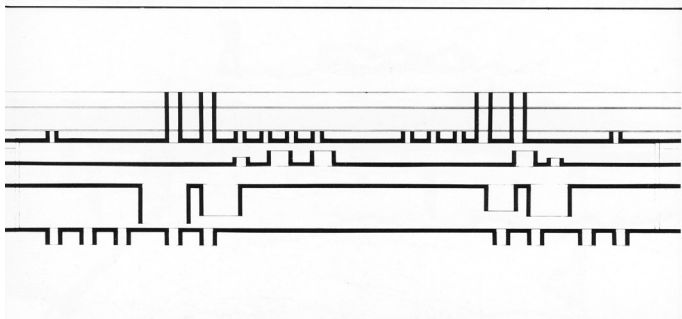
Costantino Dardi, Giovanni Morabito,
Michele Rebola, Ariella Zattera

La sezione-base, definita dal segno della galleria cilindrica vetrata, trasla lungo l'asse fondamentale e determina, tramite radiali a 45°, le diverse varianti. I prismi triangolari che dalla galleria si aprono verso le piste ed il paesaggio, nonché i cubi posti a terra in corrispondenza agli ingressi, non costituiscono eccezione, ma cadenzata proposizione di alcune valenze interne.



PIAZZALE

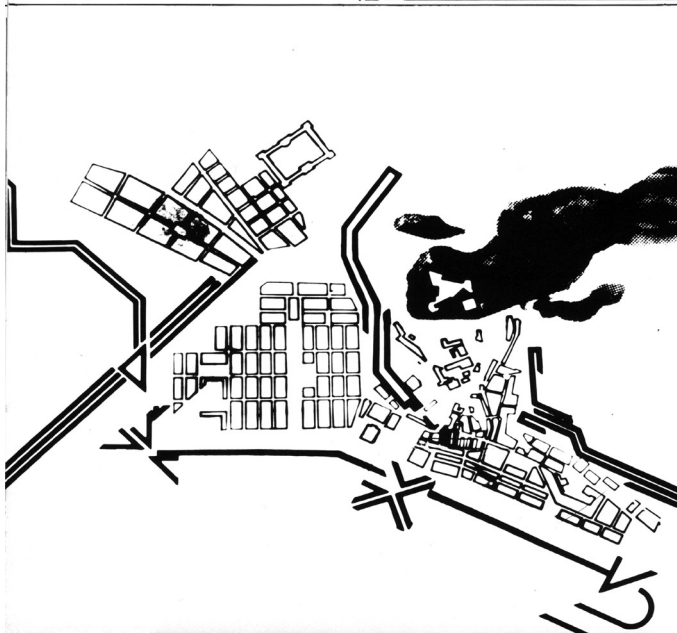
AEREI



1969 - CENTRO STORICO DI TRIESTE

*Costantino Dardi, Giovanni Morabito,
Francesco Pierobon, Leonardo Rampazzi,
Carla Saggioro, Ariella Zattera,
Massimo Benocci*

La configurazione lineare viene adottata per il porticato a mare che raccoglie attrezzature ricreative, culturali e percorsi, e per l'edificio terziario commerciale sospeso ai piedi del colle sul tracciato delle antiche mura: configurazioni semplici risolvono il nuovo spazio urbano di fronte a piazza dell'Unità o la concentrazione viaria della grande porta; i vuoti del parco urbano si inseriscono tra le morfologie iterate dei quartieri teresiano, franceschino e giuseppino.

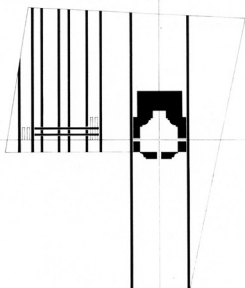


Configurazioni complesse. Costantino Dardi e altri, Centro storico di Trieste, 1969

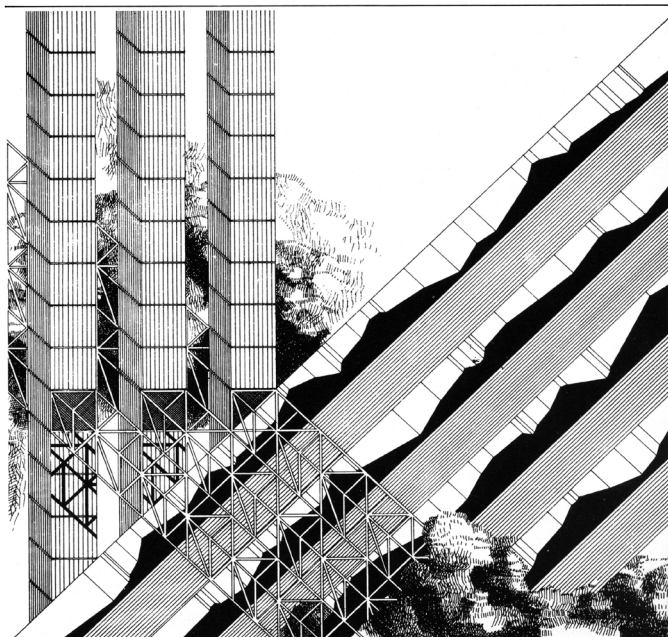
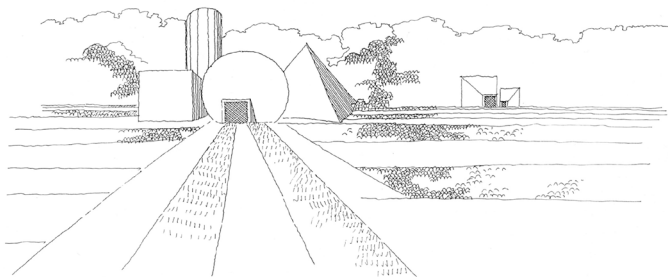
1979 - UFFICI I.R.F.I.S. - PALERMO

Costantino Dardi, Massimo Colocci,
 Francesco Tentori, Ariella Zattera,
 Elisa Montessori, Anna Cappellotti,
 Flavio Coppola, Giuliano Fausti.

Gli assi di simmetria di villa Lampedusa diventano le coordinate di riferimento della nuova struttura. Questa è scandita dal ritmo binario delle volumetrie in linea che costituiscono gli involucri edilizi, e delle fasce di vegetazione che formano al loro interno ombrosi nastri di giardino mediterraneo. Sottili canali d'acqua legano tra loro le preesistenze della villa e le architetture di nuovo intervento. Recuperano, dalla tradizione dell'architettura islamica, l'attenzione climatica, sfruttando l'ombra, regolando il sole, la ventilazione naturale, l'uso dell'acqua e del verde. Lo schiacciamento degli edifici al suolo disegna la forma come impronta, sottolineata dalla cadenza dei pozzi di luce. Un passaggio in trincea attraversa l'impianto e riaffiora all'intersezione degli assi di simmetria.



Relazioni contestuali. Costantino Dardi, Massimo Colocci, Ariella Zattera, Polo direzionale a Firenze-Castello



Disegni di varia architettura.

indice dei nomi

- Alberti, Leon Battista 19
Altarelli, Lucio 59
Anselmi, Alessandro 16, 28
Arnheim, Rudolf 20, 26, 28, 29
Aymonino, Carlo 36, 39, 59
Bagli, Franco 29
Bartoleschi, Giorgio 29
Bassoli, Massimo 29
Bazzocchi, Paolo 29
Bonifazio, Patrizia 8
Brandi, Cesare 43, 47-49, 60
Buren, Daniel 18
Cappelletti, Anna 29
Colocci, Massimo 28, 29, 70
Colombo, Furio 28
Contessi, Gianni 53, 61
Corboz, André 17, 28
Corvi, Emilio 29
Costanzo, Michele 59, 61
Criconia, Alessandra 28
Cusatelli, Giorgio 60
De Feo, Vittorio 25, 29
De Fusco, Renato 55
De Logu, Francesco 29
Deleuze, Gilles 13
Dorfles, Gillo 17, 28
Eisenman, Peter 54, 61
Fazzino, Massimo 29
Gerster, Georg 18
Gianmarco, Carlo 8
Giorgi, Vincenzo 55, 61
Gonzalez Cabelo, José Luis 56,
61
Gregotti, Vittorio 24
Grio, Caterina 29
Gruppo Architettura 45, 60
Hadid, Zaha 33, 61
Hasegawa, Masanobu 29
Judd, Donald 20, 43
Kanizsa, Gaetano 26, 29
Kant, Immanuel 48
Koetter, Fred 28

- Kollhoff, Hans 16, 28
Krauss, Rosalind 19, 28
Le Corbusier 16, 19
Leoncilli-Massi, Giancarlo 28
Libeskind, Daniel 33
Lisitski, El 33, 43
Malevich, Kazimir 56
Mathieu, Georges 43, 60
Menna, Filiberto 44, 59
Montessori, Elisa 29, 44
Moschini, Francesco 28, 34, 38,
59
Motta, Giancarlo 8
Novelli, Ugo 29
Palma, Riccardo 8
Pavan, Luigi 40, 59
Purini, Franco 8, 9, 36, 40, 59
Quilici, Vieri 43, 60
Rossi, Aldo 7
Rowe, Colin 16, 28
Samonà, Giuseppe 44, 59, 60
Sandri, Domenico 29
Scaminaci, Daniela 29
Sedler, Andreas 29
Sereni, Emilio 18
Stam, Mart 33
Stella, Frank 20
Stirling, James 38
Tafari, Manfredo 59, 60
Tchou, Donata 29
Tentori, Francesco 9, 36, 59
Tonicello, Anna 7, 59
Ugo, Vittorio 48, 50, 60, 61
Viganò, Paola 28
Zattera, Ariella 9, 28, 29, 68-70
Zevi, Bruno 45
Zigaina, Giuseppe 44

