Dalla figura allo sfondo
Considerazioni sulla costruzione planimetrica di alcuni progetti di Costantino Dardi

Federico Bilò

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

(GILLES DELEUZE)

Premessa

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 (ed alcuni altri tralasciati perché non pertinenti) 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 pubblicato[2], 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. È 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 urbanizzate, agli spazi aperti dall'identità indefinita: a quanto cioè costituisce il nodo delle ricerche degli anni '90. 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 in-

troducono «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 1976[3] 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». Ordiniamo 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 vuoto[4].

Questa distinzione ripropone il confronto fatto da Colin Rowe[5] 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 fa[7]. 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 proprio 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 Corboz[8]. 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 adiastematica, [...] 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.

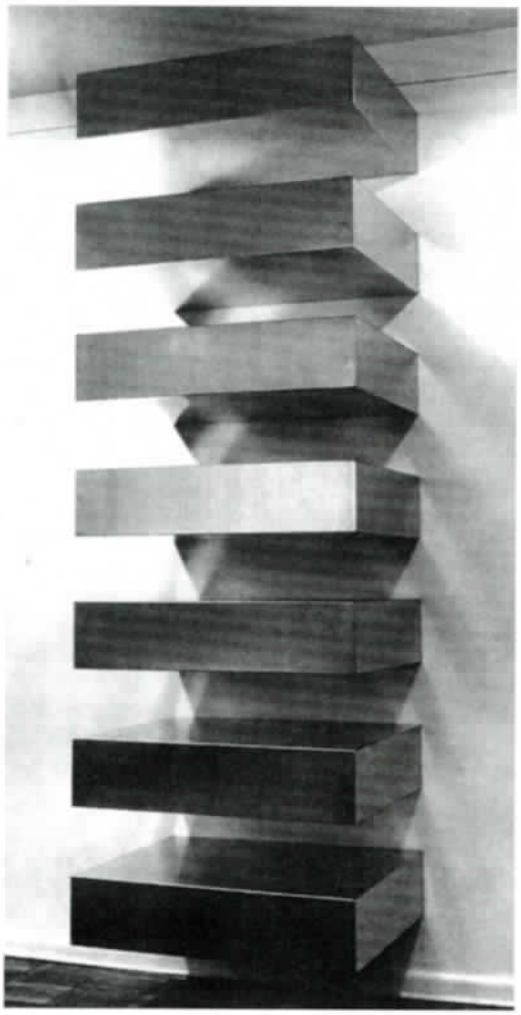
Consideriamo dunque i progetti di Dardi in cui il vuoto è regolato da quella «scarna struttura figurale» che è la ripetizione; e consideriamo in quale modo questi progetti affrontino il rapporto tra ripetizione e contesto.

Ripetizione

I detrattori di Dardi ironizzavano non solo sulla sua ricerca intorno alle forme primarie, parlando del maniacale comporre «soliti» platonici, ma anche e soprattutto stigmatizzavano le sue costruzioni planimetriche dicendo «Dardi sta sempre a fare tutte quelle righe».

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.

Scrive 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 nuo-



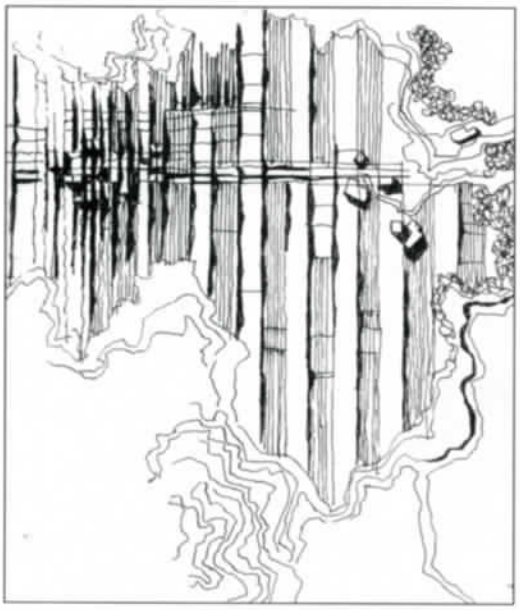
1/D. Judd, senza titolo, 1966. Ferro galvanizzato, sette unità di 23x101x79 cm. ciascuna.
2/Great Plains del Nord Montana, USA. Fotografia area tratta da «Edilizia Moderna» n.87/88, 1966, fascicolo monografico dal titolo «La forma del territorio», p. 54.

vo teatro da collocare tra le maglie rosso mattone del centro storico di Forlì, paesistica per il collegio da insediare sulla colline 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 progetti 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 astraibile 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 Ro-



3/C.D., «L'architettura come disegno agrario», schizzo per un'ipotesi territoriale, 1978.

salind 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, potremo 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 Forlì [14]. 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 Perugia [16]. 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,

4/C.D. e altri, Teatro a Forlì, 1975. Planimetria del progetto presentato al primo grado del concorso.

pettinando il suolo su una vasta estensione ed esasperando l'artificialità del paesaggio agrario.

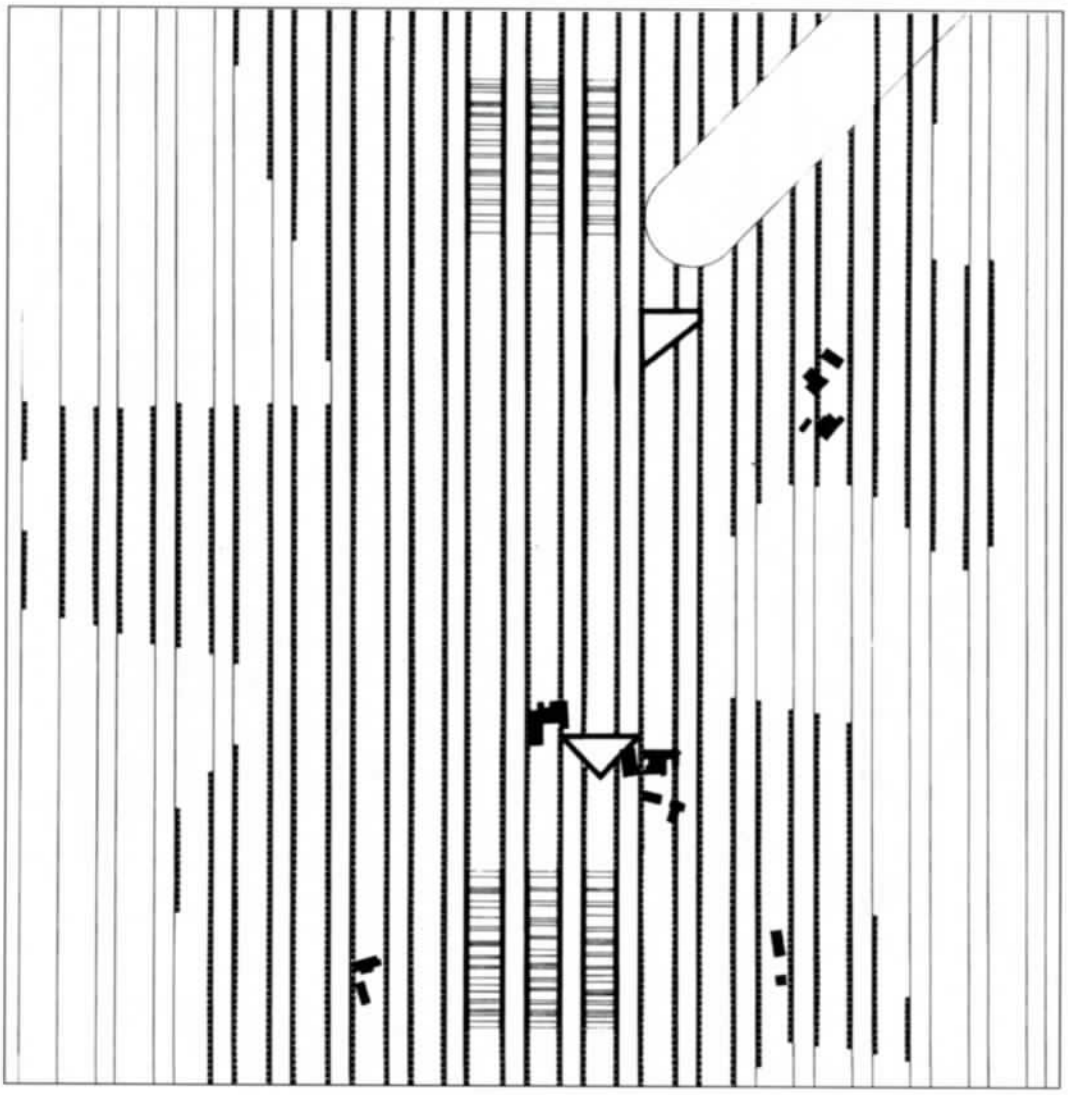
I vari elementi della preesistenza sono raccolti in una fascia di rimboschimento dal disegno libero, che efficacemente contrasta con la partizione binaria. Gli edifici del collegio sono disposti in terrazzamenti pensati come corrugamenti di alcune delle fasce, ricalcando l'andamento orografico; alcuni 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 ricche di tracce, tracciati, lacerti e frammenti: elementi di un'identità contraddittoria e comunque plurale,



5/C.D. e A. Zattera, Organismo comunitario educativo O.N.A.O.S.I. a Perugia, 1976. Schema configurazionale.

accumulatisi in secolari sovrapposizioni. Dardi riconosce nella lettura del contesto il primo e fondativo atto del progetto: «...il primo impegno metodologicamente rilevante è rappresentato dall'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 condizionerà 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.

6/C.D. e A. Zattera, Organismo comunitario educativo O.N.A.O.S.I. a Perugia, 1976. Planimetria.

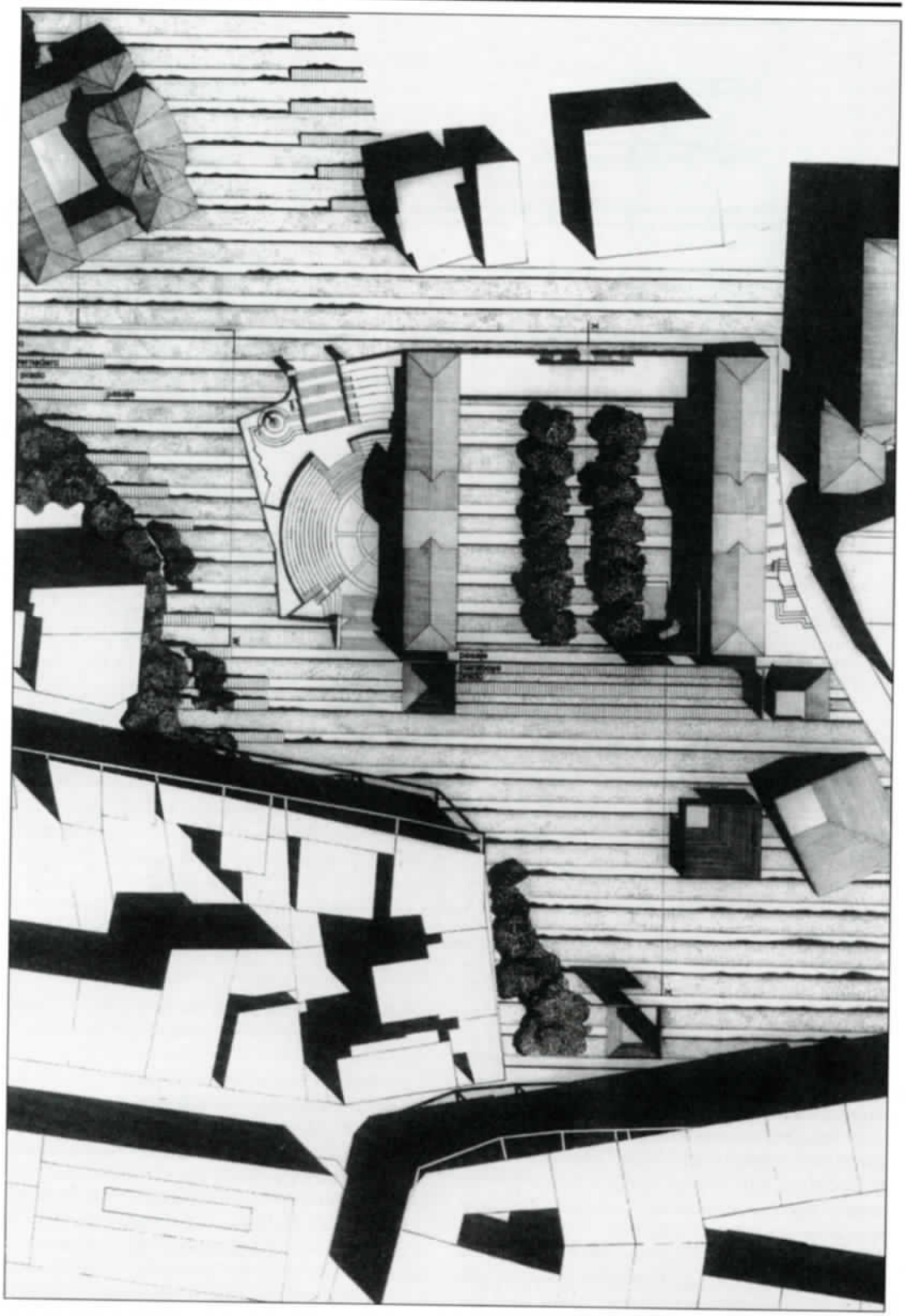
7/C.D. e altri, Nuova stazione centrale di Bologna, 1983. Schema configurazionale.

Infatti le fasce di Forlì rileggono l'orientamento della via Emilia e la loro progressione intervallare esplicita la crescita delle misure dello spazio, contratte nello spazio urbano, dilatate nel paesaggio agrario fluviale; nel progetto per la stazione di Bologna[19] 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-Castello[20] rilegge non solo l'ordine antico della centuriazione romana, dei canali e della maglia poderale, ma anche le misure, presenti solo virtualmente, del progetto del gruppo Gregotti per un insediamento universitario.

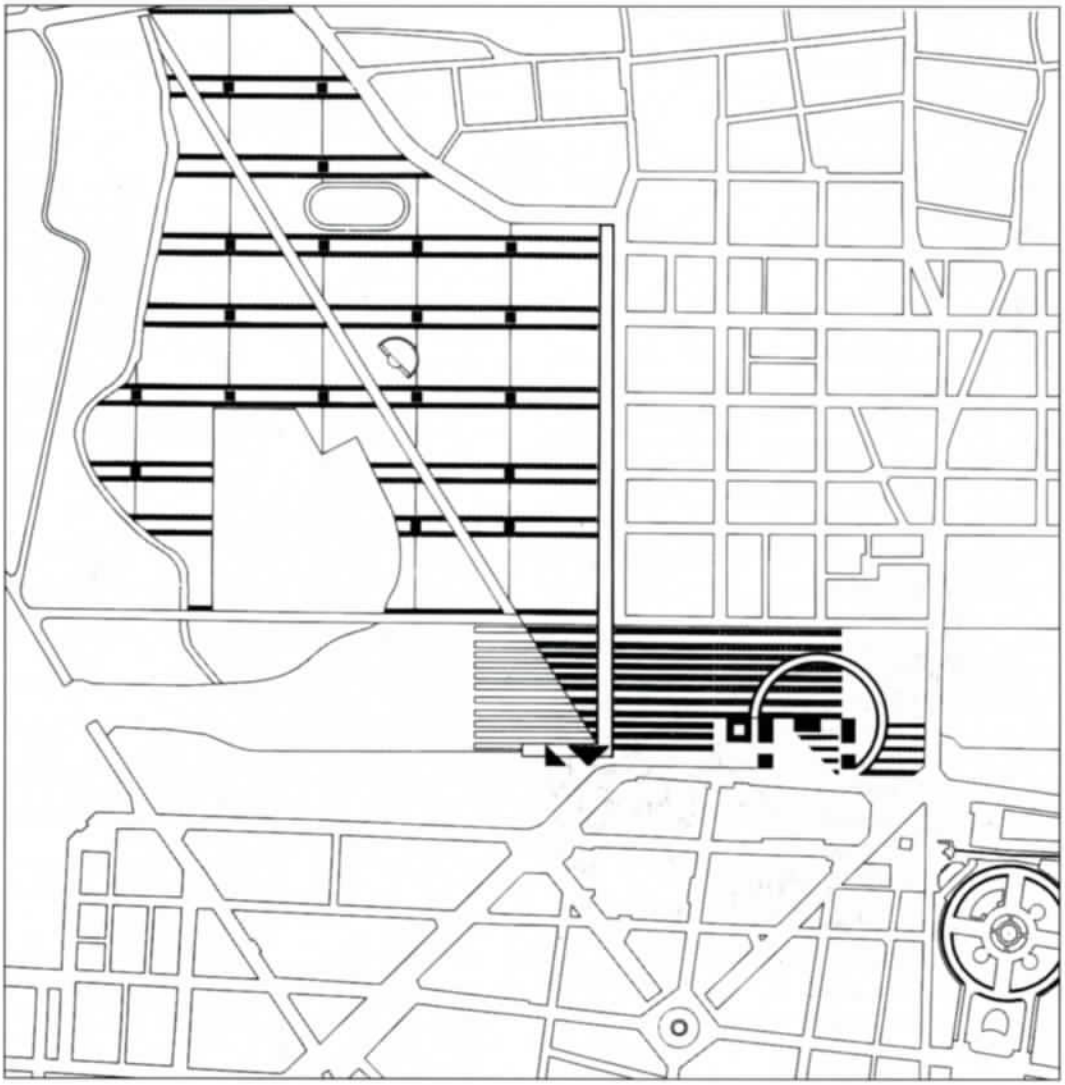
Quando viceversa il sistema delle fasce non trova giustificazione in ragioni contestuali, esso appare velleitario: nel progetto per Perugia le fasce non aderiscono all'orografia né alle esistenti trame vegetazionali o colturali e sorgono perplessità sulla realizzabilità di un disegno di suolo tanto vasto 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'irresolvibile tensione tra in-



8/C.D. e altri, Polo direzionale a Firenze-Castello, 1977. Schema configurazionale e planimetria.



9/C.D. e altri, Gernika di Picasso a Gernika, 1981. Planimetria.

dividuale autosufficienza ed appartenenza al sistema generale; nel progetto per Gernika[21] 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. È un sistema di spaziature e intervalli, riassumibile in una ideale struttura di scarti differenziali»[22].

Infine osserviamo come la partizione per fasce organizzi 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 Arnheim rileva «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 rinunciatarie: 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 sfondo, 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 figurali. Ed in questo ci sembra consistere «il vuoto di relazioni e correlazioni» cui faceva sommariamente cenno Dardi.

Note

[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 rimeneva 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] Dardi, *Semplice lineare complesso. L'acquedotto* ... cit., p. 35.

[4] A. Anselmi, *Il disegno del «vuoto» nella città contemporanea*, in: AA.VV. (a cura di Alessandra Criconia) *Figure della demolizione*, Costa & Nolan, Genova-Milano 1998, p. 18.

[5] C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, Il Saggiatore, Milano 1981, p. 105.

[6] A. Anselmi, *Il disegno*... cit., p. 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., *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, p. XV.

[10] C. Dardi, *Per affinità e differenza*, in: AA.VV., *Esiste una Scuola Romana?*, Kappa, Roma 1985, p. 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, p. 255.

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

[13] Ivi, p. 161.

[14] Concorso in due gradi, 1975-78. Costantino Dardi con M. Colocci, F. Colombo, G. Leoncilli-Massi, A. Zattera, P. Bazzocchi, A. Cappelletti, M. Bassoli, E. Corvi.

[15] Dardi, *Semplice*... cit., p. 256.

[16] 1976. Costantino Dardi con Ariella Zattera.

[17] Dardi, *Semplice*...cit., p. 256.

[18] Ivi, p. 33.

[19] Concorso, 1983. Costantino Dardi con F.Bagli, G. Bartoleschi, M. Colocci, M. Fazzino, C. Grio, M. Hasegawa, U. Novelli, D. Sandri, D. Scaminaci.

[20] Concorso, 1977. Costantino Dardi con M. Colocci e A. Zattera.

[21] Concorso, 1981. Costantino Dardi con A. Sedler, A. Zattera ed E. Montessori, F. De Logu e D.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, p. 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, p. 44.

[24] Arnheim, *Ordine e* ... cit., p. 161.