Tra retorica del simbolo ed eloquenza del segno

Francesco Moschini

Questo volume, che si propone come una rilettura unitaria e complessiva dell'opera di Costantino Dardi, esce a distanza di circa dodici anni da una precedente raccolta rispetto alla quale si pone come integrazione e completamento. Si è infatti voluto mantenere invariata l'impostazione originaria dell'opera precedente, pur nella consapevolezza di forzare in una struttura di pensiero logica e ormai anche storicamente compiuta, una evoluzione teorica e progettuale che ha assunto oggi aspetti profondamente diversi, sia nel panorama culturale complessivo, con le teorizzazioni del post-moderno, che nello stesso itinerario progettuale di Costantino Dardi. Questa «violenza» nei confronti del testo originario come nei confronti di quello possibile che in tal modo viene a mancare, fa emergere tuttavia le peculiarità di una ricerca formale che nel corso degli anni «60-70 aveva trovato, proprio nella allora dirompente personalità culturale di C. Dardi, uno dei suoi ideologhi più attenti e coerenti, impegnato in un programma di sistematizzazione della disciplina, nel tentativo di ricondurre sia gli esiti delle ricerche delle avanguardie storiche che i temi del dibattito contemporaneo in una costruzione ordinata del pensiero architettonico capace di comprendere le proprie eterotopie e di trovare la propria necessità e la propria libertà creativa nelle strutture stesse del linguaggio. Necessità e libertà non in quanto presupposte, non in quanto possibilità di porre da sé e per sé gli ordini e le leggi a fondamento della propria operatività, ma trovate nel procedere dal simbolo al segno. In questi dodici anni, che separano le due stesure del testo, sono emersi chiaramente i limiti di ricerche, collocate sotto il segno dell'avanguardia e della neo-avanguardia, che tentavano di ricostruire una dimensione auratica dell'architettura ora fondandosi su antecedenti storici o astrazioni disciplinari ora postulando una onnipotenza progettuale. Esse, comunque, nella loro assolutezza e libertà, scoprivano il non luogo di una architettura incapace di leggere quella «crisi di valori» innalzata essa stessa a consolatoria nostalgia poetica, a cui M. Tafuri ha dedicato lucidissime analisi. Il limite, contro il quale, di volta in volta, si trovano ad urtare ricerche e sperimentazioni, era infatti legato non alla metodologia in sé, né tantomeno al fatto di aver trascurato alcuni aspetti oggi ritenuti essenziali nella progettazione architettonica, quali il peso della tradizione e della storia, il valore dei luoghi, il rapporto tra paesaggio e territorio, la presa di coscienza della capacità dell'architettura di trasformazione e modificazione degli assetti dati, ecc., nella convinzione che la geometria e le tecnologie di cui si faceva espressione, potessero farsi poesia, ma piuttosto nell'incapacità di comprendere le trasformazioni in atto, compresa quella del proprio ruolo professionale, al di fuori di immagini comunque gratificanti o consolatorie. Le più recenti opere di C. Dardi, che tuttavia si è sempre mantenuto in una posizione intermedia tra avanguardia e moderno, rimettono in discussione parametri tralasciati, ma non trascurati, nella ricerca degli anni precedenti, impegnata piuttosto nella definizione di un «sistema». Esperienza che in quella sua stessa lettura della condizione manierista dell'architettura sembrava cogliere, nelle stesse ricerche delle avanguardie e del Movimento Moderno, quanto diventerà concreta prassi operativa nella cultura postmoderna. Ma il contributo storico di C. Dardi, il cui lavoro sta attualmente percorrendo nuove direzioni di ricerca e sperimentazione, risulta essere determinante anche ai fini di una comprensione e di una lettura della disciplina a cavallo degli anni '70, che ha investito con i suoi entusiasmi, ma anche con i suoi dubbi, le sue crisi, tutti gli ambiti imponendo la consapevolezza e la decisione della produzione intellettuale come *lavoro* e dell'opera come *prodotto*, come merce.

Quando nel 1976 venne pubblicato *Semplice lineare complesso* esso si proponeva come seguito ideale, o meglio come contrappunto, ad un suo testo precedente, *Il gioco sapiente*: essi insieme rappresentano i due momenti complementari della ricerca di Costantino Dardi, perennemente oscillante tra elaborazione teorica e progettazione. Il primo in ordine temporale si presentava come un testo teorico, e soprattutto come una riflessione sulle tendenze della nuova architettura, peraltro vissute in prima persona, il secondo era invece una raccolta di suoi progetti ordinati secondo un criterio logico e non cronologico, quasi ad indicare la strada per la compilazione di una sorta di trattazione manualistica. Ma la distinzione apparentemente semplice ed evidente tra i due testi, l'uno inteso come teorico e l'altro come progettuale, era rovesciata dallo stesso C. Dardi, quando, nella introduzione a *Semplice lineare complesso*, spiegava la complessità di percorsi che non possono essere univocamente determinati nella propria direzione, ma comportano un continuo rimandare dall'uno all'altro polo dell'architettura: «...l'area della *teoria*... 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... 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 col-

locazione culturale, mi pare che più correttamente sia occupata dai contributi scritti...». Teoria quindi esemplificata attraverso i progetti, con implicito riferimento alla trattatistica, intesa come corpus disciplinare, apparato metodologico a fondamento e legittimazione dell'architettura, mentre il progetto, nella sua capacità di prefigurare e immaginare, di porsi come ricerca e sperimentazione, si riconosce nel discorrere, nell'analisi dell'operare piuttosto che nell'opera. Infatti *Il gioco sapiente*, scritto nel 1971, propriamente interroga la disciplina, mettendo a fuoco, nella loro problematicità, alcuni temi che si muovono nel tentativo di comprendere il rapporto tra Movimento Moderno e nuova architettura. In questa ottica il testo ha più un valore autobiografico che disciplinare, i problemi enunciati infatti, le riflessioni, sono quelle che emergono nel produrre l'opera, ma la forma dell'interrogazione quasi del pensare ad alta voce che caratterizza questo scritto fa emergere una posizione culturale che definirei di attesa: i problemi enunciati e messi a confronto evitano prese di posizione, decisioni che sono invece inevitabili in sede di progetto. Di fronte all'enorme patrimonio architettonico, inteso sia come architettura costruita che come insieme di progetti e di teorie sul progetto, che ci si manifesta in una contemporaneità che modifica e vanifica letture note, si impone di comprendere il proprio luogo, di ricostruirlo anche attraverso un risalire alle fonti cui C. Dardi fa esplicito riferimento nell'introduzione. È infatti il mutamento dei concetti tradizionali di tempo e spazio, che ha luogo nella metropoli a contestare i presupposti stessi del linguaggio architettonico. Giustamente C. Dardi considera paralizzante il convenzionale riferimento ad una *crisi dei valori*, che banalizza qualunque analisi in quella che ormai sembra essere divenuta solo una formula, per tentare di comprendere invece quella che egli definisce la *condizione manieristica* entro la quale opera l'architettura contemporanea, passando cioè da un abbandono nostalgico ad una analisi dei dati di fatto. *Il gioco sapiente* consiste in questo operare e riflettere all'interno di una cultura che rappresenta sincronicamente tutta la storia, passata e presente, così che la vicinanza fisica e culturale tra il moderno e la tradizione, gli stessi valori storici e culturali interni ad entrambi i campi di intervento, diventano oggetto d'analisi. Non si tratta infatti, come appare evidente dai progetti di C. Dardi, di recuperare la citazione colta, il riferimento ad antecedenti storici, quanto piuttosto di esplorare un modus operandi che è interpretazione di un conflitto nella consapevolezza di porsi su un osservatorio particolare, che alla lettura dei fenomeni fa seguire la produzione di una architettura, di un immagine. In ciò l'impostazione di *Semplice lineare complesso* si propone come una esposizione in chiave quasi di tecnica architettonica, attraverso lo svolgimento del tema delle configurazioni spaziali, del metodo, del «come» invece di tentare una costruzione ideologica che renda conto dello stile dell'opera. Interessante in questo contesto è infatti l'oggetto architettonico, la forma, la regola compositiva, il suo prodursi, nel quale si misura e si rilegge la storia elaborata alla luce di alcuni più palesi riferimenti alle avanguardie storiche e di meno evidenti rivisitazioni kahniane, fino alla costante presenza dei maestri del movimento moderno.
Tra la abbondante produzione teorica di C. Dardi va allora considerato di grande interesse, in quanto elaborazione sintetica della tematica del linguaggio cui egli è impegnato da sempre, un breve scritto pubblicato su Casabella n. 513, del 1985. Il testo significativamente intitolato *Retorica versus eloquenza*, nell'analizzare le forme del linguaggio e della scrittura architettonica, esce dalla dimensione autobiografica, che spesso caratterizza anche i suoi interventi critici, per fornire una delle letture più lucide e distaccate del rapporto tra parola e immagine, nell'approfondimento del progetto, sul quale si fonda la figura, come produzione mitopoietica. Muovendo ancora una volta da Roland Barthes egli ribadisce «Per pervenire alla fondazione della nuova lingua bisogna innanzitutto isolarsi dalla lingua antica, procedere poi alla sostituzione della creazione con la composizione, con la sintassi, con il procedimento combinatorio, ordinare le parole secondo una nuova metrica e infine teatralizzare la nuova lingua. L'ultimo atto è una disseminazione, un furto... Questo significa eccedere le leggi. E questo eccesso... ha un nome: scrittura». È nel rapporto tra antico e moderno, nella creatività della composizione, che è anche ordine e misura, nel tradimento e nell'eccesso che si costruisce la figura del moderno.
Una analisi complessiva dell'opera di C. Dardi, sia in quanto rappresentante emblematico della cultura architettonica italiana di quegli anni sia relativamente alla sua singolare produzione, non può prescindere dalla comprensione degli elementi e dei personaggi che più hanno inciso nella sua formazione, soprattutto quando il rapporto con il maestro si trasforma in collaborazione professionale. Fra questi Giuseppe Samonà, uno dei protagonisti più straordinari dell'architettura italiana dal dopoguerra sino alla sua scomparsa e il cui contributo meriterebbe nuovi e più distaccati approfondimenti, sembra porsi, nonostante ma forse proprio per le differenze riscontrabili tra il suo operare e quello di C. Dardi, in posizione particolare: da un lato la didattica, e

quindi la trasmissione del sapere, dall'altro il mestiere. Se le occasioni di collaborazione con G. Samonà sono limitate al progetto per il Centro Direzionale di Torino, del 1962, a quello per il Centro Urbano di Longarone, del 1964, ed infine a quello per la Nuova Sacca del Tronchetto a Venezia del 1964, ad opere cioè che interessavano la grande scala territoriale ed all'interno delle quali era inevitabile l'accettazione di una condizione di apprendimento, tuttavia questa frequentazione, alla quale si aggiunge il rapporto all'interno dell'università in qualità di suo assistente, è all'origine del particolare interesse dardiano volto al tentativo di ricercare un equilibrio tra le istanze del Movimento Moderno e il problema della modificazione del territorio, e, ancora, del rapporto tra il nuovo e la preesistenza. Questi temi, se non saranno immediatamente riconoscibili, tradotti formalmente, nelle architetture di C. Dardi, costituiscono tuttavia una sua costante problematica, il nucleo intorno al quale ruota la sua riflessione, che attualmente, proprio nell'attenzione con cui egli guarda nuovamente ai problemi del territorio, sembra rimeditare, in una nuova chiave, i problemi legati alla progettazione su vasta scala e sul ruolo dell'architetto in quanto tecnico capace di operarvi, secondo una *dispositio* tecnica, assolutamente libera da approcci retorici. Non c'è infatti nel suo operare attuale alcuna tensione verso una interpretazione nostalgica degli elementi naturali o paesaggistici sui quali conformare il progetto ma, al limite dello scontro, il progetto propone il suo ordine «altro» da quello naturale, non adattabile, non riproducente, ma dialetticamente contrapposto.

Sul piano del confronto dialettico invece vanno considerate altre due figure di architetti, anch'essi in prima fila nell'impegno culturale e teorico, oltre che architettonico, con i quali C. Dardi si è misurato: C. Aymonino e V. De Feo. Frutto della collaborazione con Carlo Aymonino sono numerosi progetti, l'Ospedale civile di Venezia, 1963, l'Ospedale psichiatrico di Mirano Venezia, 1967, l'Università degli Studi di Firenze, 1971, il Centro Direzionale di Perugia, 1971, l'Università degli Studi di Cagliari, 1972, la proposta architettonica per Roma Est alla XV Triennale di Milano, 1973, e l'Università degli Studi della Calabria, 1973. Se in queste opere è particolarmente evidente l'agitarsi di alcune tematiche più tipiche della ricerca di C. Aymonino, particolarmente negli impianti planimetrici, nel privilegiare la costruzione enfatica di percorrenze complesse, nello studio delle tipologie e nell'uso di ben precisi elementi architettonici in qualità di cerniere, tutti elementi quindi che troveranno la loro esaltazione nel progetto aymoniniano per il Gallaratese, il contributo di C. Dardi può ritrovarsi nella particolarità del suo approccio al progetto attraverso il lavorare sulla sezione, costruendo complessità spaziali e figurative che introducono elementi contraddittori, se non di vera e propria contestazione, alla rigidità di alcune configurazioni aymoniane che fin da allora si riservava personalissimi «omaggi» alle contemporanee esperienze di Aldo Rossi, il cui progetto per S. Rocco a Monza costituì una vera e propria messa in crisi della cultura architettonica di quegli anni. Una delle rare ma significative esperienze con V. De Feo è rappresentata dagli Uffici della Regione Friuli Venezia Giulia, progettati nel 1974. Nonostante i reciproci rimandi esistenti nel lavoro di entrambi, nel caso di questo progetto è forse la decisa definizione stilistica di V. De Feo ad imporre il proprio segno al progetto, attraverso un meno ricercato lavoro sulla spazialità, e un più enfatico ritorno invece al tema della ''figura'', che, con piccoli spostamenti e rotazioni raggiunge i più alti livelli di definizione formale. Fino alla singolarità dello studio dell'immagine, nella quale si riverbera l'eco di quell'ironia da V. De Feo rintracciata nell'opera complessiva di R. Venturi, che, con la sovrapposizione di una griglia geometrica di matrice dardiana misura classicamente le proprie trasgressioni.

Ma parallelamente alle esperienze precedenti, per quanto riguarda l'itinerario progettuale di C. Dardi, va oggi forse riconsiderato quel suo «apprendistato» dell'architettura individuale, quella sorta di *prima* fase progettuale, tra gli anni '62 e '68. Al di là dell'analisi delle singole opere, è interessente riguardare all'interno di questi suoi esordi tre progetti particolarmente significativi, in quanto propongono la traduzione architettonica di temi più generali che proprio allora si stavano affacciando al dibattito culturale e nell'ambito dei quali l'architettura, per C. Dardi, assume un interesse culturale e sociale più ampio. Il Museo della Resistenza nella risiera di S. Sabba a Trieste, il progetto di concorso per gli uffici della Camera dei Deputati a Roma, e i due Ospedali psichiatrici di Salorno (Bolzano) e Mirano (Venezia), mentre pongono l'esigenza di affrontare e risolvere in modo nuovo il tema del monumento, quello della rappresentatività e insieme dei «vuoti urbani», e infine quello delle strutture repressive, la affrontano, potremmo dire khanianamente, partendo dal valore e dai contenuti storici e sociali di cui questi edifici rappresentano la sintesi costruttiva.

Nel Museo della Resistenza nella risiera di S. Sabba l'irruzione brutale e drammatica di un linguaggio geometrico che lacera la facciata originaria del vecchio edificio industriale, costruisce, attraverso una impossibile sintesi tra il nuovo in-

tervento e la preesistenza, una immagine simbolica che, nella forma architettonica, rimanda alla violenza ed alla irrazionalità di un non ancora dimenticato evento storico. La geometria stessa si espone nell'arbitrarietà delle proprie configurazioni spaziali, nel suo stesso essere memoria di un ordine non più proponibile né ipotizzabile e nel suo totalitario prendere possesso dello spazio. Il tentativo è quello di ricostruire un sistema di riferimenti iconici attribuendo valore alla configurazione geometrica. Come nel Monumento ai Caduti alle Fosse Ardeatine, risolto tuttavia nell'emblematico silenzio di un puro volume, anche in questo prospetto si denuncia l'impossibilità di riproporre un repertorio di immagini ormai vanificate dalle esperienze del moderno e brutalmente consumate dalla guerra fino a perdere la propria efficacia retorica. La perdita simbolica è qui ostentata e trasformata nel segno che indica ciò di cui non esiste tradizione. La memoria fissata in un percorso che collega i resti del forno crematorio col museo della Resistenza, il cortile con le celle dei condannati a morte, si fa esperienza individuale e incomunicabile, ma mai taciuta.

Con analoga efficacia il progetto per la Camera dei Deputati a Roma irrompe in un contesto carico di memorie stratificate. Ancora l'impossibilità dialettica si esprime nell'irrigidirsi di immagini mutuate dalla tradizione del Movimento Moderno, dal Guggenheim Museum di F.L. Wright risalendo sino al cenotafio di Newton di L.E. Boullée, fino al trasformarsi ed al contestarsi, nella frantumazione dello spazio e dell'immagine, dell'Ospedale psichiatrico di Bolzano, quasi ad irridere l'utopia panoptica che in quegli stessi anni M. Foucault, nel suo «Sorvegliare e punire», e F. Basaglia, nel suo affrontare e mettere in discussione le problematiche sociali della malattia mentale, analizzavano partendo da contesti differenti. In questo senso C. Dardi sembra sottolineare, senza nessuna nostalgia, il non dicibile dell'architettura: è infatti proprio ciò che non si può dire ad emergere continuamente attraverso le maglie, irregolari, di una struttura geometrica posta per trasgredirsi. Oltre la vanità del proprio voler mettere ordine nelle cose e nella città, il modello stesso emerge corrotto dal reale.

Quello che caratterizza l'approccio metodologico di C. Dardi alla progettazione, e ne costituisce il punto di partenza è sempre comunque una rilettura in chiave critica dell'esperienza delle avanguardie storiche. Non su un piano di continuità bensì con un atteggiamento critico, che mette a confronto da un lato le configurazioni tradizionali dell'architettura e dall'altro il tentativo di formalizzazione dell'universo metropolitano operato dall'avanguardia, senza tuttavia proposizioni sintetiche. Al contrario, il suo procedimento consiste essenzialmente in una sorta di decostruzione semantica che mette in crisi proprio la presunta unitarietà dell'oggetto architettonico. Dalla critica alla mancanza di contenuto iconografico dell'architettura moderna dovuto al «pregiudizio di dover assolvere soltanto alla restituzione tridimensionale di un programma funzionale e di derivare direttamente la sua spazialità dagli obiettivi sociali che si venivano proponendo» alla individuazione di «un rapporto con l'avanguardia storica che si colloca in una condizione manieristica nei confronti del patrimonio ereditato dal M.M.», prende le mosse il lavoro dardiano di revisione critica delle strutture del linguaggio, nella dimensione del presente «tesa a realizzare valori piuttosto che a prefigurare inutili quanto rinunciatarie proiezioni verso l'ignoto» (M. Tafuri).

Il legame che C. Dardi mantiene con l'avanguardia è ricondubile all'accettazione dell'oggetto architettonico in quanto oggetto, puro segno rappresentato nella sua reificazione, anche se il pericolo di tale operazione sembra essenzialmente consistere nell'affiorare di una poetica di valori perduti, nel ribadire quella dichiarazione di autonomia dell'arte dalla vita, propria dell'avanguardia, che tende a trasformarsi in un tentativo di dominio del reale, se non addirittura in una sua riduzione a mera immagine. Emerge con chiarezza lo sforzo di sistematizzare il contributo delle avanguardie quasi elaborandone una modellistica. Perciò *Semplice lineare complesso* rimanda ad un approccio legato alla esplorazione delle configurazioni spaziali che danno luogo al progetto. Potremmo quasi pensare nel caso di C. Dardi ad una sorta di percorso a ritroso alla ricerca e alla individuazione dell'origine semantica delle rappresentazioni delle avanguardie storiche, risalendo fino all'architettura dell'illuminismo, allo stesso Giovambattista Piranesi quale momento di partenza della revisione linguistica. Trasgressione ed eccesso sono infatti possibili solamente rispetto ad una scrittura data, ad un testo preesistente. È la trasgressione infatti ad enunciare e legittimare la norma. La modellistica, come anche la manualistica, per quanto si presentino come prodotti finali di una ricerca, nascono tuttavia dall'esigenza di percorrere a ritroso la propria storia, al fine di ricomprenderne il movimento. Lo sforzo di C. Dardi in questa direzione appare straordinario, a prescindere dal duplice contributo, sia teorico che progettuale, la sua peculiarità è nel cercare le ragioni fondative dell'architettura moderna, non un risalire al simbolo, quanto piuttosto al segno, al momento del passaggio dal simbolo stesso al segno, dove però la differenza tra di

essi scopre nel segno una più complessa produzione culturale: non la convenzionalità del segno rispetto alla complessità del simbolo ma la sua inesplorata ricchezza semantica. Il segno fa segno a qualcosa: in questo rimando alcune figure, alcune immagini architettoniche ricorrenti nella produzione di C. Dardi ritrovano la loro giusta collocazione, ma anche il loro ossessivo ruotare, che assume la forma di una interrogazione, intorno ad un passo del *Timeo* platonico: i solidi platonici, le forme pure inesplorate sono il nocciolo continuamente assediato, e mai afferrato, del pensiero architettonico.
Gli anni '70 chiudono con l'avanguardia e aprono alle nuove tematiche che saranno enunciate dal postmoderno attraverso il cosiddetto *pensiero debole*, che in modo particolarmente singolare ha trovato fra gli architetti i suoi più sensibili e interessati ascoltatori. Chiudere con l'avanguardia infatti significa chiudere con un pensiero forte, la cui impossibilità è a mio avviso tutta compresa nel pensiero e nell'opera di C. Dardi, nel suo esprimere, attraverso il testo teorico l'impossibilità stessa di teorizzare: il *Gioco sapiente*, che dovrebbe sistematizzare e comprendere le tendenze della nuova architettura si trasforma allora in un infinito rincorrersi delle domande.
Il tema progettuale delle Stazioni di Servizio AGIP accompagna per alcuni anni con continuità l'attività professionale di C. Dardi, permettendo di rileggere l'evoluzione e la modificazione di una idea architettonica centrata sul problema dell'immagine e della sua riconoscibilità, in un servizio che si pone come evento puntuale e ripetitivo a scala territoriale, quasi del tutto libero da esigenze funzionali, facilmente controllabili e collocabili. La prima stazione di servizio è del 1968 e, in sintonia con analoghe ricerche ad esempio di R. Venturi, punta interamente sulla qualità di segnale contratto nella rigida volumetria di un cubo bianco destinato a ripetersi identicamente in contesti differenti. Il cubo, sospeso su setti di calcestruzzo è ipotizzato mobile nel corso della giornata: come non ricordare allora quell'architettura dinamica e altrettanto di propaganda del Monumento alla III Internazionale di Tatlin? La silenziosa e simbolica efficacia visiva di questo primo progetto è contaminata dalla presenza di strutture spaziali reticolari, che assumono valore di metafora, nella stazione di servizio Agip a Mestre-Bazzera del 1971. Resta il cubo bianco sospeso, ma l'emergere del reticolo metallico introduce suggestioni macchiniste. Il tema dell'industria e della macchina viene enunciato e rammemorato, secondo una assolutezza formale che prescinde dall'impatto con il paesaggio. Ma è nella stazione di servizio del 1973 che alla incisività perentoria del cubo si sostituisce un elenco di volumi geometrici, un cubo, un prisma triangolare, due prismi quadrati, un cilindro e un quarto di sfera complicati dalla relatività di una configurazione scelta tra quelle possibili. Alla costanza percettiva dei primi progetti si sostituisce la variazione percettiva nell'avvicinarsi e allontanarsi dal luogo. Il carattere totemico del cubo si infrange nella volubilità dell'esperienza. È questo il punto di arrivo di una ipotesi totalizzante dell'immagine, il rifiuto di una lettura sintetica della forma architettonica sempre messa in discussione. Infatti lo stesso volume cubico del 1968 era accompagnato dal progetto di un nuovo tipo di Motel Agip tutto giocato su una maglia quadrata di cui si sottolineavano le assenze e gli scarti.
Ma è nel Padiglione Italiano all'Esposizione Universale di Osaka del 1970 che appare evidente il tentativo di porre la geometria come valore. Grande assente è proprio la tradizione, non esiste alcun riferimento all'architettura italiana, nessuna citazione, nessuna memoria, e ciò appare chiaro riguardando il progetto a distanza di anni e alla luce del nuovo, ricercato, rapporto con la tradizione e la storia. Ma il progetto appartiene tuttavia alla storia delle forme. Il quasi meccanico comporsi dell'architettura, l'elenco dei volumi, la retorica del traliccio in quanto metafora del moderno, indicano che la geometria pura non è silenzio, ma, al contrario, rappresenta proprio la grande parola dell'architettura, un eccesso di parola, la parola assoluta: al cubo nulla può essere aggiunto senza corromperne il messaggio, per questo i volumi possono solo essere elencati, e nell'elenco si denuncia il senso della perdita, il nulla che li separa, la tragica assolutezza del loro divenire. Laddove le forme si incontrano e nello scontro si modificano allora è il dramma, l'azione drammatica, che interviene sulla purezza ideale della forma, ma che, insieme, tende ancora e di nuovo sempre all'infranto. È il caso del Monumento alla Resistenza a Milano del 1971. Il tema è quello della mancanza, comunque qualcosa è andato perduto, ne resta lo spazio vuoto, rottura di ogni ordine e denuncia del frammento mancante. La visione totale può essere ricomposta solo nel desiderio.
In questa particolare chiave di lettura, tesa a comprendere le modalità e le decisioni progettuali sulla base delle quali è impostata l'operatività di C. Dardi assume un peso rilevante la sua profonda attenzione alle tematiche del paesaggio sulla base delle parallele analisi di Emilio Sereni e di Rosario Assunto. Le elaborazioni teoriche di questi autori, in particolare, rappresentano le premesse sulle quali C. Dardi cerca di dare forma al progetto. Serialità e ripetitività costituiscono i modi peculiari degli interventi a

scala territoriale dai quali emerge un ulteriore elemento caratterizzante il progetto di C. Dardi: il privilegiare la sezione, ma soprattutto il creare, attraverso l'antipolarità tra pianta e sezione, un contrasto che assume toni particolarmente elevati nel progetto di collegamento viario tra la Sicilia e il continente. L'elevazione formale nega la compostezza della pianta, crescendo su se stessa la geometria si complica e si drammatizza; è ancora il tema di un ordine apparente contrapposto ad un disordine reale. Certo più lineari appaiono i progetti tunisini, nei quali la scala stessa dell'intervento, il tema di una ampia pianificazione, la stessa vocazione del paesaggio non segnato da alcuna emergenza, e, soprattutto, non segnato affatto, impongono un lavoro di misurazione del territorio, di un suo ordinamento realizzato proprio attraverso il ripetersi di moduli analoghi, nei quali solo pochi scarti distinguono un termine dall'altro, e che, nel piano turistico di Ras Taguermess a Djerba del 1974, pongono al centro dell'opera il tema della integrazione tra natura e architettura. Entrambe appaiono in questa occasione «progettate», ma il contrasto tra la fluidità delle forme naturali, la penetrazione della laguna interna e l'espandersi della macchia mediterranea, e la rigidità dell'architettura di residenze e servizi viene solo accennato senza mai darsi come totalizzante, secondo un'idea di geometria aperta. Così come, ancora attraverso segni accennati e integrati alla preesistenza, era elaborato il piano per il Centro storico di Trieste del 1969. Ma c'è, sin da allora nell'approccio territoriale di C. Dardi, una sempre più attenta e matura riflessione sul paesaggio, ripercorso con lo sguardo rivolto alla cultura agraria, cioè alla storia del paesaggio disegnato dal «lavoro» dell'uomo. Per C. Dardi infatti il paesaggio non è più natura, semplicemente naturale, ma natura trasformata e segnata dall'intervento dell'uomo. Ed è a partire da questi segni *geometrici,* in cui si risente fortemente il senso etimologico della parola che indica il misurare la terra, che egli procede alla elaborazione del progetto. Se analizziamo allora la proposta per la Valle del Faul a Viterbo del 1980, noteremo che il configurarsi geometrico dell'architettura si rapporta direttamente, in modo quasi mimetico, al disegno del paesaggio agricolo, secondo un *parterre* che sembra confondere i ruoli tradizionali, quasi l'architettura stessa fosse la preesistenza naturale lungo la quale si infrange e si interrompe la cultura del territorio. Analogamente il progetto per un insediamento turistico all'isola di Albarella del 1983 introduce la memoria del paesaggio agrario e degli orti. Esplicito è infatti il richiamo alla ricomposizione del dialogo tra natura e architettura «...approfondire i caratteri delle radici che legano l'architettura al luogo, alla natura e alla formazione storica del paesaggio... recuperando il dialogo con il sistema delle configurazioni naturali, delle forme organiche segnate da crescita biologica...» ma anche «...riutilizzando l'immaginazione connessa con il mondo della tecnologia, dei processi di produzione industriale con il modello della macchina...» (Costantino Dardi *Il piacere del gioco* in DOMUS n. 617, 1981).

Tuttavia l'opera di C. Dardi si è misurata con sempre analogo impegno ed entusiasmo in quasi tutti i campi della progettazione, dai più complessi e articolati progetti di insediamenti residenziali fino ai più controllati interventi di arredamenti d'interni o allestimenti per mostre.

Nei progetti d'interni l'esaltazione della forma geometrica, del volume puro, il già ricordato solido platonico, diviene, oltre all'elemento che ordina e misura lo spazio qualificandolo con la sua presenza, soprattutto ciò che permette di dosare la luce. Due sono allora gli interventi in spazi interni significativi, quelli che rappresentano vere e proprie riqualificazioni d'interni confrontabili con i suoi numerosi allestimenti. In questi ultimi poi diventa dominante il tema della percorrenza costruita e voluta anche quando questa risulta forzata come nella mostra di Mario De Luigi a S. Stae, durante la Biennale di Venezia del 1980. Con un allestimento nel quale l'impossibilità dialettica con la preesistenza, la seicentesca chiesa di S. Stae, è assolutizzata, C. Dardi colloca uno zigzagante percorso irregolare per il quale i riferimenti con il pavimento marmoreo diventano pretesti superflui. Al contrario, più serrato e puntuale si presenta l'allestimento lineare della mostra Warhol/De Chirico nella sala degli Orazi e Curiazi a Roma, nella ritmica scansione dei pannelli espositivi, sino a farsi elemento di vera e propria configurazione caratterizzante l'articolazione spaziale, come nella sistemazione della libreria Rinascita a Roma. Costante è comunque il porsi dell'intervento dardiano come altro dalla preesistenza e questo calarsi autonomamente rappresenta la evidente peculiarità del suo operare insieme al carattere effimero, proprio anche degli elementi fissi, che sembra connotare spesso la sua architettura come provvisoria rispetto all'esistente. La stessa struttura reticolare rimanda al suo essere montabile e smontabile all'infinito. Forse la precarietà geometrica e l'effimero tecnologico pongono l'accento sulla domanda fondamentale dell'architettura contemporanea, sulla mancanza di continuità simbolica, sulla caduta del simbolo e il persistere nella memoria dei puri volumi sotto la luce.

Fra i più recenti progetti di C. Dardi, attualmente in fase di completamento, va senz'altro ricordata

la ristrutturazione del Palazzo delle Esposizioni di Roma. La costruzione compatta di Pio Piacentini viene lacerata da lucernari che condizionano la fruizione dello spazio alla variazione di luminosità da essi consentita e suggerita. «Sulle strutture dei lucernari bianchi telai regolati da una memoria artificiale, ruoteranno lentamente graduando l'intensità della luce secondo la luminosità della volta celeste». Ancora una volta C. Dardi propone una architettura mobile che rispettosa di una recuperata monumentalità tende soltanto a definire, attraverso la luce, il solo spazio interno conservando il valore assoluto di questa particolare architettura. Confrontabile anche se piú ricco di rievocazioni simboliche proprio per il peso urbano di entrambi nonostante la diversità degli approcci, quello conservativo e quello intensivo è il progetto per il Teatro dell'opera di place de la Bastille a Parigi, del 1983. Il recupero dell'architettura scenografica e monumentale si accompagna alla rivisitazione dell'illuminismo francese, ed ancora alla memoria che recupera gli antichi tracciati di porta Saint-Antoine e della fortezza della Bastiglia, nel ricordo dunque di un luogo non solo architettonico.

È infatti sorprendente la capacità di C. Dardi di astrarre sempre contenuti assoluti dalla citazione fino a rompere il filo che le lega sino a tracciare un percorso di non ritorno. Ma è forse più utile, alla luce dei fatti, per riconsiderare questo intero itinerario progettuale, anziché guardare al singolo oggetto spiazzato, prendere in considerazione l'atteggiamento architettonico e progettuale di Costantino Dardi, nel suo evolversi, assunto nei confronti di due città particolari come Venezia e Roma, su cui egli è tornato più volte a riflettere, ora come tema di concorso, ora come occasione di architetture effimere o di allestimenti museali, ora infine come luoghi di architetture permanenti. Il filo conduttore può essere costituito dal tentativo di comprendere come e con quali discriminanti formali egli si ponga, all'interno di due situazioni culturali e architettoniche così diverse fra loro e alle quali è legato anche da un punto di vista umano e professionale, nel suo ridiscendere dal nord, da Venezia, dove ha avuto luogo la sua formazione e dove ha iniziato il suo lavoro professionale, a Roma, dove attualmente vive e lavora, lungo quella che Paolo Portoghesi ha definito una personalissima e particolarissima ricerca delle forme archetipiche, quella dei solidi platonici. Certamente una situazione come quella di Venezia sembra offrire una sorta di contesto ideale alla sua architettura in cui il senso dell'effimero è sempre presente con una connotazione particolare legata al persistere della sensazione di trovarsi di fronte ad un'opera suscettibile di poter essere in qualunque momento smontata e rimontata per il suo ostentare il proprio modo di strutturarsi quasi si trattasse di pezzi di un meccano, per il proprio rievocare analoghe architetture in legno immortalate nei teleri del Carpaccio, ma tuttora esistenti nella città. La forte presenza degli elementi naturali assoggettati al comporre umano consentono immagini nelle quali sono esaltati i temi della leggerezza e della trasparenza, aria ed acqua. Si collocano in questa linea sia la strada del cinema al Lido, nella Biennale del 1980-81, con il suo sistema di tende bianche orizzontali e inclinate, che il padiglione sull'acqua, nella Biennale del 1982. Ma un momento di particolare intensità e comprensione della città è costituito dai progetti per la Biennale del 1985, in particolare da quello per il ponte dell'Accademia. Infatti alla concezione del ponte come «macchina e meccanismo, immerso e regolato dalle forze della natura», si unisce un più serrato legame con la tradizione delle costruzioni veneziane in legno. La struttura reticolare del ponte infatti anziché essere realizzata in metallo è in legno così da porsi in un certo senso come la risposta più veneziana data nell'ambito della rassegna, non in quanto mimesi ma in quanto rielaborazione e contaminazione tra architettura del Movimento Moderno e tradizione veneziana. C'è inoltre nella chiarezza di questo progetto la rinuncia ad un simbolismo ancora preponderante nella Ca' Venier dei Leoni, e portato quasi come elemento stridente nella ristrutturazione del Palazzo del Cinema (1981) e nell'allestimento, nello stesso palazzo, in occasione dei cinquant'anni della Mostra del cinema (1982). Comunque è importante a questo punto, rimeditare anche su un progetto forse inquietante e scomodo, comunque «difficile», per la vastità e la qualità del tema affrontato, quale quello per Ca' Venier dei Leoni. La sovrapposizione di frammento a frammento, la sua ripetitività ossessiva, la foresta di colonne, lo stesso ordine gigante reso fragile e quasi precario dalla propria esilità, il tema del museo aereo contenuto nei solidi platonici posti, senza ordine, come un coronamento, infine il riferimento, attraverso queste figure, ad una sorta di memoria archeologica del moderno. Al di là del non rappacificante risultato proprio per il suo essere spiazzante, l'enunciazione dei suoi temi appare come sempre di grande interesse, proprio nei suoi straordinari riferimenti orientali. Parrebbe allora di poter affermare che la romanità sia quanto di più lontano possa concepirsi dell'architettura di C. Dardi: la concretezza e la matericità, il fondarsi infine, di questa sembrano apparentemente non trovare punti di incontro con le astrazioni ed il simbolismo dardiani. Accade invece, già a partire dal concorso per la

Camera dei Deputati, che Dardi ceda a Roma, pur mantenendosi in una sorta di ambiguità sospesa. Si vedano a proposito gli esili appoggi di questo edificio, che per altro sorregge un volume imponente che rievoca nello spazio sferico illuminato dall'alto la *dimensio* figurativa e il ruolo urbano delle grandi aule civili dell'architettura antica, protendendosi all'esterno tramite le fascie aggettanti. Ma il rapporto con questa città si arricchisce e si articola soprattutto con i più recenti progetti che sottolineano il tema della contaminazione tra romanità e moderno e che emerge, con grande efficacia anche in una occasione apparentemente di mero arredo urbano, come il progetto per le nove fontane del 1983. L'architettura del mattone sorregge un traliccio metallico, ai piedi di questa incisiva struttura un cubo, un prisma, una sfera, tracciano un ideale itinerario linguistico. Ma i solidi geometrici sembrano accompagnare costantemente i progetti romani di C. Dardi, segnano i varchi aperti nelle mura aureliane, nella ristrutturazione dell'area di Porta S. Paolo (1984) trasformandosi in musei di storia urbana e dialogando con le preesistenti torri cilindriche di Porta S. Paolo così come con la Piramide di Caio Cestio. Uno fra i suoi primi incontri con Roma era avvenuto in occasione della singolare competizione centrata sulla pianta del Nolli, «Roma interrotta», che aveva costituito un vero e proprio calarsi nella *forma urbis* romana, riletta attraverso i suoi tessuti, le sue vocazioni, appunto interrotte. La rivisitazione dardiana di questo contesto attraverso le piante del Piranesi, quello straordinario e tuttora, nonostante le numerosissime e recenti analisi, stimolante Campo Marzio, attraverso la storia del paesaggio agrario, l'architettura del ferro e numerose altre suggestioni, definiva un intervento che elencava possibilità e disegnava nuovi tessuti urbani ribaltando il senso della competizione: il Nolli da punto di partenza quale era stato proposto diventava quasi un punto di arrivo, una presa di coscienza alla quale tornare per ripensare gli interventi su Roma. Per quanto distanti nel tempo questo progetto per Roma interrotta (1978) e quello più recente di ristrutturazione del margine urbano dell'area dei Fori Imperiali (1985) sembrano quasi essere consequenziali. Quest'ultimo, meno sperimentale e meno teorico, definisce il margine tra il sistema dei Fori e la città moderna con la costruzione di un muro abitato, che si fa, nel tempo della percorrenza, museo, struttura di servizio, viadotto e passeggiata area. Come a Venezia, ma con segno diverso, appaiono quelle «lignee strutture e macchine antiche, mosse dal sole, dal vento e dalla gravità» che «sollevano il visitatore al percorso alto ove il passato si fa paesaggio urbano e panorama».

Un'occasione singolare all'interno del percorso progettuale di C. Dardi, architetto che generalmente si sottrae e si è sottratto al gusto del puro disegno anche in periodi in cui la pratica del disegno rappresentava un concreto momento di incontro e di verifica, va considerata poi la mostra da lui tenuta nel 1980 alla A.A.M./COOP. Architettura Arte Moderna di Roma. In essa Dardi è stato posto a confronto, nell'ambito di un'occasione di stimolante verifica quale è stata quella dei DUETTI, con Giulio Paolini. Dalla libertà dell'incontro sono scaturite due forti evocazioni mitiche, la classicità rivisita di Giulio Paolini e la modernità reinterpretata di Costantino Dardi. Attraverso cinque incisioni, elaborate per questa occasione, veniva da lui rivisitata l'architettura proprio attraverso i propri strumenti di rappresentazione grafica: pianta, sezione, prospetto, assonometria e prospettiva. «...esse restituiscono un'idea dell'architettura fondata sulla intersezione di tre aree iconiche: il mondo delle figure di natura, a matrice organica, che si sviluppa secondo i principi di crescita e forma; l'universo tecnologico della precisione, assemblato secondo canoni di atmosfericità e trasparenza; le forme dei solidi platonici, le figure prime della storia della visione...». Queste incisioni hanno avuto la particolarità di sottolineare quelli che sono ancora oggi i meccanismi progettuali di Dardi. Il continuo sconfinare dell'architettura nella natura e viceversa, il loro tentativo di integrarsi e comprendersi secondo un pensiero che non è semplicemente riferito ai solidi platonici ma è platonico esso stesso, nella ricerca quasi di cogliere, attraverso l'idealità razionalizzata, l'essenza dell'architettura nella natura e quella della natura nell'architettura. Allora il duetto Dardi/Paolini contrappone i due modi di essere e perdurare della grecità, il mondo del mito e il mondo della filosofia, l'anelito alla conoscenza perseguito da entrambi attraverso due diverse tecniche che riconoscono la propria origine nel mondo classico. Ma la rivisitazione di C. Dardi applica il pensiero classico all'architettura moderna. L'insistente richiamo al solido platonico altro non è allora che l'espressione di una ricerca che nel moderno, nell'architettura del ferro e vetro, fonda le proprie origini classiche, quasi un andare a ritroso, un ritornare per ritrovare, dal quale non sono escluse le tecniche ma, anch'esse, sono colte nel loro storicizzarsi come acquisizioni di sapere nel tempo, produzione di conoscenza del mondo. Una conoscenza vista come fenomeno che si offre nella sua contemporaneità piuttosto che nel suo continuo superamento di dati acquisiti: è per questo che il traliccio, in questa visione sincronica può, ma forse per C. Dardi deve, convivere con i solidi platonici. Roma e Venezia.

Per questo, anche se forse con l'impressione di forzare l'analisi, non si può giungere alle più recenti opere di C. Dardi senza almeno ricordare quel progetto per gli Uffici dell'Unione Industriale Argentina a Buenos Aires del 1968, forse uno fra i meno rammentati e in un certo senso tra i più collocati storicamente, secondo quanto emerge dai riferimenti architettonici adottati, proprio perché in esso possono esemplificarsi i criteri progettuali, il pensare l'architettura, l'universo intero infine, cui, da sempre, sembra guardare Costantino Dardi. Si tratta infatti proprio fin da allora di una rivisitazione puntuale dell'architettura classica. Il tema del grattacielo, da sempre, favorisce l'assimilazione alla colonna, secondo il cui schema compositivo esso è infatti progettato. Basamento, corpo dell'edificio e coronamento costituiscono gli elementi chiaramente individuati e progettati classicamente, nei loro rapporti reciproci ma non nella loro espressione formale. Nel riferimento al concorso per il Chicago Tribune in quegli stessi anni ricordato da Manfredo Tafuri in un volume a più mani sulla città americana, egli introduce tuttavia elementi peculiari della propria poetica, e sopra tutti il tema dell'elenco dei solidi geometrici, ma in una configurazione che sembra rammemorare l'architettura lecorbuseriana.
La rievocazione delle forme architettoniche neoplastiche, nell'attacco a terra, è superata dalla concezione americana e inalienabile nell'edificio alto, nell'automatismo del corpo centrale, fino ad un coronamento che ripercorre da Le Corbusier a L. Kahn la lezione dei maestri dell'architettura moderna. La volontà tuttavia di porsi come unicum nel tessuto urbano, di rievocare l'aura perduta dell'edificio, carica il grattacielo di Buenos Aires di uno scoppiettante accumulo di aggettivazioni, di una volontà di dire e di definirsi destinata comunque ad essere riassorbita nel continuum metropolitano. In questa direzione va letta l'analogia cui facevo riferimento con il concorso per il Chicago Tribune, vi appare infatti la stessa ansia di definizione formale ma innanzitutto poetica, che è comprensibilissima nel corso di quel decennio 60/70 in cui, alla scoperta dei limiti dell'architettura del Movimento Moderno, si accompagna la ricerca di una direzione verso la quale volgere lo sguardo. C. Dardi non cede alla facile tentazione di recuperi nostalgici come sarà proprio di molti, irretiti dalle scorciatoie offerte dal post-moderno, ma mantiene fermo, in un certo senso, il proprio luogo di provenienza, e da quello muove verso l'acquisizione e la riconquista di quella che egli definirebbe l'eloquenza dell'architettura, la sua capacità di dire senza cedere al gusto affabulatorio della retorica e del rimpianto. Ecco perché quell'opera ormai lontana nel tempo sembra contenere *in nuce* quella compostezza e quell'equilibrio tra storia e innovazione che caratterizza l'intero corso, sino ai più recenti progetti, di C. Dardi. Fra questi, l'allestimento della mostra di Boullée al Vittoriano per il film di Peter Greenway, la ristrutturazione della città universitaria di Roma, ed i due interventi per Napoli, individuano tre situazioni particolari. L'intervento «effimero» su una preesistenza storica, che fra l'altro oggi si tende a leggere con una diversa attenzione, l'intervento su un complesso architettonico recente dotato di caratteristiche singolari, infine due proposte di nuova edificazione.
La mostra di L.E. Boullée si qualifica innanzitutto per la presenza di momenti di forte contrasto che troveranno poi, nella resa cinematografica, una suggestiva messa in scena. Resta comunque il problema di risolvere l'incontro tra due mondi così profondamente diversi, la massima astrazione di L.E. Boullée contenuta nell'eclettismo del Vittoriano e la ricchezza storica, costruita, di Roma. Nell'elaborazione di questi temi emerge prepotentemente il peso della memoria dell'opera di G.B. Piranesi. L'eclettismo del Vittoriano accoglie senza stridori le forme geometriche assolute. Plastici e modelli, proprio nelle esasperazioni dimensionali nelle quali sono proposti, dall'eccesso di riduzione all'ingigantimento, non ne turbano lo spazio accogliente, ma piuttosto ne assecondano la vocazione narrativa fino al dialogo fra l'architetto e la città. Mentre nei progetti di allestimenti di C. Dardi solitamente preesistenza e nuovo esprimono la loro alterità senza contaminarsi vicendevolmente, ma anzi indicandosi nella differenza, qui il rapporto sembra piuttosto di tipo simbiotico: c'è armonia e continuità tra l'uno e l'altro, e ricerca dei possibili momenti di dialogo, leggibile anche nella sezione, tra la centralità per esempio dello spazio del museo, la grande sala, ed il plastico del monumento sezionato. Inoltre, in questo caso, C. Dardi non mette in discussione, né contesta le simmetrie del luogo, ma invece le asseconda evidenziando i piani su cui sono disposti i disegni in corrispondenza delle nicchie. La simpatia dardiana per L.E. Boullée e la suggestione propria del luogo costruiscono così uno spazio fortemente emotivo, nel quale proprio la rievocazione di una organizzazione spaziale armonica sembra degna di essere evidenziata. Anche il progetto di ristrutturazione della città universitaria di Roma indica in C. Dardi una tensione verso la sperimentazione di nuovi e più classici rapporti spaziali. Nuove simmetrie, la tensione verso spazi più classicamente composti, talvolta monumentali, anche in questo progetto, come in quello per il Vittoriano, esaltano i valori propri

del preesistente, qui la basilica piacentiniana, arricchendolo di nuovi riferimenti simbolici, quali il recinto dalle cento porte coronate con il traliccio metallico, qui rivisitato attraverso un'operazione analitica, secondo un atteggiamento particolare, caro a C. Dardi. Egli controlla allora la propria creatività così come la propria immaginazione critica, lasciando che sia la preesistenza a suggerire le regole compositive, fino ad esaltarla nel raffinato e discreto giuoco polemico delle differenze. Anche nel recente progetto di Monteruscello a Pozzuoli per un grande impianto sportivo con le annesse opere sociali C. Dardi torna a riproporre elaborazioni teoriche sul paesaggio agrario, che, per lui, non è mai *naturale* ma sempre *progetto* del lavoro dell'uomo. Il territorio è solo secondariamente funzionalizzato, esso è in realtà il disegno sulla base del quale si pone il costruito assecondando l'andamento naturale del terreno e riproponendo riferimenti simbolici e memorie soprattutto attraverso i materiali di rivestimento e un uso del traliccio metallico che, da metafora del lavoro industriale (come per altro il disegno del territorio è metafora del lavoro agricolo), si definisce come memoria di se stesso, oltre che come segnale secondo l'uso dardiano più abituale. In queste ultime opere dunque emerge una tensione narrativa che va sempre più chiarendosi: il simbolo cioè non è più ricercato solo nella astrazione pura dei volumi, dei solidi platonici, ma *rischia* la contaminazione con la storia, la memoria, la tradizione. Questa complessità di rapporti appare particolarmente evidente nei due progetti per Napoli, attualmente in corso di realizzazione, che articolano due situazioni analoghe di recupero edilizio, Miano e Pianura. Alla qualità di spazio extraurbano di questi due siti C. Dardi contrappone la costruzione di uno spazio urbano che, mentre recupera storicamente elementi tipologici e morfologici, quali l'isolato e la corte, li porta a contaminarsi con le *forme primarie,* che segnano ormai da anni la sua ricerca. I progetti sembrano configurarsi per il gusto della contaminazione sulla linea ideale lungo la quale si coagulano empiria ed astrazione. Così la purezza geometrica dei volumi si «spezza» per l'irregolarità del lotto; la poetica e nostalgica introversione dell'isolato a corte si addensa a formare una serialità di corti affiancate; il «nuovo» del progetto si apre alla contaminazione del preesistente,che quasi interamente demolito affiora come frammento, memoria; nel cuore della corte rurale, infine, si cala l'ormai classica rappresentazione del lavoro industriale emblematicamente sintetizzata in una struttura metallica che costituisce, qui, il ballatoio, elemento questo che non si compenetra ma semplicemente si accosta all'edificio quasi a rivendicare una propria autonomia formale e funzionale. Un ulteriore elemento, che spezza la tradizionale continuità tipologica, è l'inserimento, in ambedue i progetti, di un percorso, che a Miano si sviluppa in quota mentre a Pianura funge da collegamento fra le corti, che attraversa e tiene insieme gli spazi abitativi pur negando, senza più alcuna ambiguità, qualsiasi tentativo di sintesi unificante. La trasformazione dello spazio, da rurale ad urbano, è del tutto priva di enfasi, interamente giocata sulla manipolazione di situazioni architettonicamente definite attraverso un'operazione che tende al limite del fuoriscala, la concentrazione di isolati a corte, per proporre una compenetrazione di spazi, interno-esterno, privato-pubblico, che per «successioni e discontinuità, condensazioni e rarefazioni, implicazioni ed allineamenti», indichino un programma sociale oltre che architettonico.

Un'amorevole polemica sembra allora percorrere il lavoro di Costantino Dardi che ignora la mimesi e, a partire dalla razionalità delle forme geometriche, ricerca e ricrea quelle situazioni di incontro con l'*altro,* sia esso una preesistenza architettonica o, ancor più, un elemento naturalistico o paesaggistico, che rivelano attraverso il lucido equilibrio dei solidi platonici, l'invisibile presenza di ciò che sfugge al controllo della ragione. Cubo, prisma e sfera fanno segno all'indicibile. Non dunque l'arroganza di una tecnica tutta tesa alla presa di possesso del mondo, o la costruzione di macchine irrazionali, retoricamente impegnate nella propria autocelebrazione, ma il ridisegno di quella fortezza della ragione che traccia i propri limiti e, con questo gesto consapevole, riscopre il mondo e le cose nel loro continuo divenire.

Ma l'ironia è l'elemento costante della progettazione dardiana. Ironico era infatti l'allestimento per il festival nazionale dell'Unità, risolto lungo un percorso delimitato da velari che scandivano, in tutte le lingue, *una lettera per volta,* la parola *pace,* ironico l'astratto stagliarsi dei cubi bianchi nel paesaggio ad indicare i casuali luoghi delle stazioni di servizio. Bianco è infatti il colore dell'astrazione, della negazione della materia e dell'esaltazione della levità. La leggerezza allora che assumono tutti i suoi elementi architettonici, anche quelli appartenenti alle forme del mondo industriale come i tralicci metallici, resi astratti da un non colore, rimanda al difficile fluttuare sulla superficie dell'essere. Questo gioco ironico, questo sorridere del sapiente, per quanto ancora inesplorato, costituisce l'essenza stessa della costante e paziente ricerca di C. Dardi.

Roma, Settembre 1987