

CITTA' E PROGETTO  
Collana di Architettura  
diretta da Francesco Moschini

## SETTORI DELLA COLLANA

### TEORIA E PROGETTO

#### *Sono usciti:*

Costantino Dardi: « Semplice lineare complesso »

Franco Purini: « Luogo e progetto »

Vittorio De Feo: « Il piacere dell'architettura »

G.R.A.U.: « isti mirant stella »

Mario Fiorentino: "La casa"

#### *In preparazione:*

Carlo Aymonino - Vittorio Gregotti - Aldo Rossi - Gino

Valle - Peter Eisenman - John Hejduk - Richard Meier -

Charles W. Moore - Alvaro Siza - Dolf Schnebli

### METODOLOGIE

#### *Sono usciti:*

C. Conforto, G. De Giorgi, A. Muntoni, M. Pazzagliani:

« Città come sistema di servizi »

Studio Labirinto: « La città di carta »

D. Passi: "La Costruzione del progetto"

#### *In preparazione:*

Nicola Pagliara: « Una ricerca impaziente »

Maurizio Di Paolo: « L'effimero e l'eterno »

Alberto Clementi e Salvatore Dierna: « La "Grandezza

Conforme" dell'architettura »

### STORIA

#### *Sono usciti:*

Klaus Lankheit: « Il tempio della ragione »

Adolf Max Vogt: « Il cenotafio a Newton »

#### *In preparazione:*

Vincenzo Cazzato: « Giovanbattista Montano, tra "invenzione" e "capriccio" »

### CRITICA

#### *In preparazione:*

B. Regni e M. Serpato: « L'architettura nell'Italia fascista »

A. Cuomo: « Architettura e critica »

### MONOGRAFIE

#### *In preparazione:*

« Louis Kahn »

### DOCUMENTI

#### *In preparazione:*

Gabriele Milelli: « Lingeri, oltre il razionalismo »

Enrico Valeriani: « Mario Ridolfi, archivio dei disegni »

### STUDI URBANI

#### *In preparazione:*

« L'urbanistica dell'America Latina »

Marcello Fagiolo: « Architettura e città del colonialismo in America Latina »

### TRATTATISTICA E TEORIA

#### *In preparazione:*

Philippe Duboy: « J.J. Lequeu »

Francesco Moschini: « J.N.L. Durand »

All'interno del panorama delle numerose collane di Architettura, «CITTA' E PROGETTO» intende affrontare i problemi del fare architettura, vista non solo come manufatto ma come risultato di un'intenzione progettuale, cosciente, dopo il crollo dei miti riaccesi dal Movimento Moderno, di restare in gran parte pura aspirazione. Ciò è avvenuto da una parte per essere la cultura in generale calata in un contesto sociale che tende a recuperare e gestire ogni spinta innovatrice, in nome della propria sopravvivenza, e per il conseguente vizio di fondo della cultura architettonica di dilapidare e consumare, rendendone difficoltosa un'attenta lettura in prospettiva, ogni paziente ricerca che all'interno del proprio ambito di lavoro si presenti almeno con la garanzia della correttezza di metodo. Senza miraggi di speranze progettuali che risolvano il nodo di chi si trova ad operare oggi con lo spettro della lateralità della propria professione e senza rimpianti per la perdita del proprio ruolo nella società attuale, ma convinti che il continuo sentirsi in una situazione di crisi serva a giustificare le proprie inadempienze se non la propria remissività verso chi ha ancora bisogno di colti chierici da una parte e di mestieranti dall'altra, ci sembra opportuno individuare dei punti di riferimento che possano permettere a chi si trova al lavoro dopo «la generazione dell'inquietudine», se non a fianco della stessa, di aver più chiare le mosse da eseguire, per non trovarsi di nuovo, nella condizione di scacco perpetuo.

Evitando così qualsiasi aristocratico isolamento che impedisca un uso allargato degli strumenti di analisi di un fenomeno, ed evitando altresì ogni pretesa di rifondazione, la collana vuole offrire un campo d'indagine che intravede nella contemporaneità, nell'urgenza di rivedere le cose di ieri appena, la possibilità di ricostituire un compatto schieramento da opporre alla banalità del quotidiano, senza rinunce di parte. Il ché può sembrare inattuale solo a chi continui a demandare ad altri tempi e ad altre forze ogni possibilità di scontro che noi invece preferiamo qui ed ora.

Da ciò l'articolazione della collana in otto settori di ricerca che vanno dalla storiografia architettonica all'indagine sulle metodologie, dalla critica a ricerche monografiche su figure e movimenti più recenti, infine, dai documenti agli studi urbani, dalla trattistica ai quaderni di teoria e progetto, articolati per momenti unitari, sino a individuare anche opposte direzioni progettuali tutte però con lo stesso fine e che abbiano alla base la storia come coscienza e conoscenza del reale attraverso il quale rendere possibile ogni ribaltamento di tendenza.

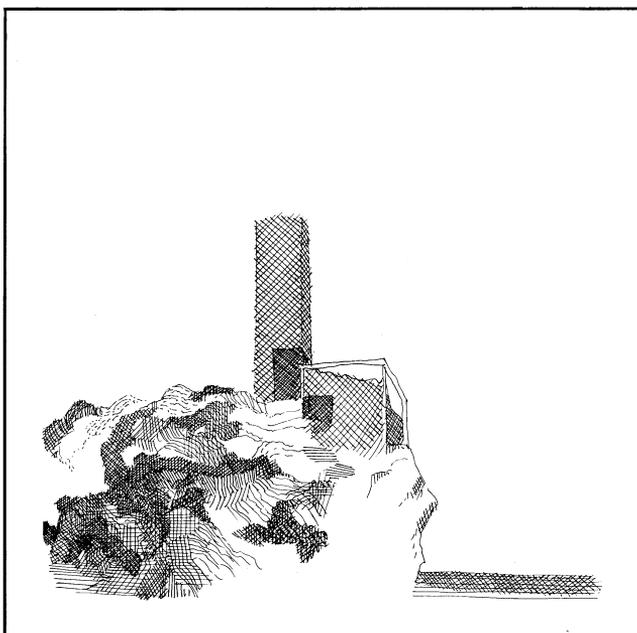
F.M.

# COSTANTINO DARDI

## semplice lineare complesso

### l'acquedotto di Spoleto

Presentazione di Francesco Moschini



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



Edizioni Kappa

# INDICE

FRANCESCO MOSCHINI	Dal gioco sapiente agli oggetti a reazione poetica	9
	Tra retorica del simbolo ed eloquenza del segno	I
COSTANTINO DARDI	Introduzione alla I edizione	15
	Dieci anni dopo	19
	Sezione progettuale: gli scritti	21
	L'acquedotto di Spoleto	39
	Pubblicazioni	43
	Bibliografia	45
	Sezione teorica: i progetti	47
	Progetti 1962-68	49
	Progetti collettivi	73
	Configurazioni primarie	91
	Configurazioni centrali	115
	Configurazioni lineari	139
	Configurazioni complesse	227
	Relazioni contestuali	255
	Disegni di varia architettura	341
	Tavole cronologiche	353

## Dal gioco sapiente agli oggetti a reazione poetica

Francesco Moschini

Occuparsi dell'attività progettuale di Costantino Dardi, in un arco di tempo su cui difficilmente si può formulare un corretto giudizio storico, proprio per il suo essere così incombente e per il permanere oggi di gran parte delle contraddizioni che hanno caratterizzato la cultura architettonica degli anni '60, non significa recuperare possibili valenze rimaste aperte da un ipotetico patrimonio architettonico, quanto rivedere cosa si celi dietro le « sconfitte » della cultura più avanzata. Da una parte abbiamo visto rimanere inascoltate e disattese le proposte più complesse che i diversi concorsi di architettura facevano intravedere attraverso le partecipazioni più qualificate, dall'altra abbiamo assistito ad un'assuefatta ostinazione a ricominciare sempre daccapo, sperando in una rivalse in successive occasioni di lavoro. E che si trattasse di vere e uniche occasioni di lavoro, o per lo meno di uno tra i più dignitosi sbocchi, la partecipazione a concorsi di architettura, quando era ormai chiara a tutti la perdita del proprio ruolo professionale, lo testimonia l'interesse sempre crescente per queste occasioni, specie per i concorsi « per idee » fatti con lo spettro di essere destinati a restare pura aspirazione.

Ma è proprio la permanenza in questo limbo architettonico che definirei quasi congeniale alla metodologia progettuale di Dardi a dare giustificazione e senso alla sua ricerca per quel suo escludere sia prefigurazioni utopiche, sia radicate e oggettive proposte realistiche. Egli ha scelto invece un'area che recuperando spregiudicatamente materiali da entrambe le opposte polarità tende, senza creare scontenti, a dare alle proprie invenzioni una configurazione che sottraendole a qualsiasi forma di consumo sia spaziale che temporale, punta anziché ad una collocazione *hic et nunc*, ad un loro isolamento, in una ideale iscrizione in un'intocabile totalità. Questo significa il suo insisten-

te ricorrere a pure volumetrie, quasi inscatolando ogni proposta in elementari figure geometriche che raggelano l'immagine, anche la più disintegrata ed esplosa, tenendola in una sorta di stato di sospensione. In questo senso, gran parte delle sue proposte tendono a farsi programmi architettonici in cui la presenza di molteplici intenzioni progettuali giunge, volta per volta, a decodificare, quasi con un'operazione di smontaggio delle parti, quel « gioco sapiente » che nella prospettiva di una Nuova Architettura mira a farsi sempre più sottile e raffinato.

Ed è il suo tentativo di complicare il gioco, di nascondere le piste, per poi rivelare, come in un'epifania, l'elementarità della logica che regge il sistema, con lo scacco subito per non averla compresa subito, a collocare in un'area rarefatta la corposa purezza di ogni sua architettura.

E' con i progetti attorno al '68 che Dardi acquista un'autonoma fisionomia culturale e giunge alla formulazione di una propria cifra linguistica, ben riconoscibile, puntando da allora su una continuità dell'immagine che attraverso una serie di variazioni sul tema, — ed anche questo della costrizione alla variazione è un aspetto della logica di ogni sistema culturale nella società attuale per poter giustificare la propria sopravvivenza e la propria necessità storica — arriverà immutabile sino agli ultimi progetti come nel recente per il teatro di Udine. Tra il '62, anno in cui, non ancora laureato, elabora le proposte per la casa Fattor e la casa Vidali, ed il '68, Dardi brucia però una serie di acquisizioni, coll'urgenza di una febbrile sperimentazione che lo porta a scandire per tappe ben precise gli anni che preludono alla ricerca della propria identità. Egli formula così una serie di progetti, tutti impostati diversamente, con una discontinuità quasi sincopata, dove i temi vengono assunti, impostati e poi abbandonati, magari senza convincenti risposte, che tuttavia riaf-

fioriranno negli anni successivi con una loro più distesa collocazione. Perciò più che un discorso unitario su questi sei anni di formazione, vale la pena vedere a ventaglio, nelle opere tra le più significative del periodo, l'impostazione di un discorso destinato a riaffiorare, fra interruzioni e ripensamenti, col procedere della ricerca. Questa, via via si fa più sicura e più consapevole tende ad eliminare lo scarto delle incertezze tramutandosi così da incerto ma pionieristico processo in immutabile coscienza di assoluta validità sulla via di progressive eliminazioni e rinunce.

Nella progettazione delle due iniziali case di abitazioni, quando ancora egli risente dell'influenza di Samonà, opera su una orditura orizzontale una sorta di incastro di volumi, con una sottolineata delimitazione in alto delle parti terminali, quasi accentuandone i profili, senza differenziarne le parti costitutive, secondo la lezione aaltiana, con l'uso di materiali diversi, cercando invece una uniformità in cui confluiscono l'asciuttezza di Hoffman e una naturalistica matericità che non può non richiamare l'esperienza di Dardi nella preparazione degli intonaci per dipingere, durante il suo sodalizio con il pittore Zigaina. Ed in quella continua corrosione dell'integrità del volume puro, in quell'uso di oggetti incombenti non per una virtuosistica proiezione all'esterno, ma per accentuarne la condizione di cappa sovrapposta che ribalta ogni aspettativa statica, in quei tagli improvvisi degli elementi per giungere ad uno svuotamento degli angoli, temporalizzando zevianamente, secondo la sua poetica dell'angolo, coll'introduzione della quarta dimensione nell'architettura, Dardi opera una specie d'inventario, quasi una casistica delle molteplici possibilità insite in un'accurata professionalità che si esplicita in un circoscritto campo di indagini.

E' dunque sul filo di una negata linearità della ricerca, per privilegiare invece, volta per volta, il tema affrontato e portarlo fino all'esasperazione se non alla sua dissoluzione, che Dardi continua questo chiamare a raccolta senza riserve le soluzioni più diverse, con uno sperimentalismo in cui si elidono a vicenda gli aspetti più innovatori di ogni proposta. Perso così il loro carattere propulsivo, campeggiano, ridotti al silenzio, come reperti di una tentata fuga e ridotti ormai nella patetica condizione di puri « oggetti d'affezione ».

Dall'intimista esperienza delle case di abitazione, al progetto di laurea in cui il ricordo dell'architettura americana da Louis Kahn a Paul Rudolph alla City Hall di Boston viene ridotto a repertorio archeologico, via via al progetto per l'Ospedale di Bolzano in cui egli affronta per la prima volta, a parte certe precedenti partecipazioni collettive, un tema di respiro molto più vasto,

la strada ormai è quella della riduzione agli elementi costitutivi di ogni configurazione architettonica. L'impianto più sbriciolato dell'organismo in cui si contrappongono allo sviluppo orizzontale, le impennate dei blocchi verticali, in parte estranei ancora al progetto e accostati, nella loro ridondanza, più per la suggestione di un'accattivante immagine che per logica di crescita, trova nel « circus » centrale, che senza porsi ancora come visivo nodo propulsore del sistema ne è certo il punto di coagulo, l'occasione per impostare il discorso sull'emergenza del pezzo singolo, rispetto all'intero contesto, che costituisce la prima individuazione di quella via verso il « monumento ritrovato » su cui si stava avviando tanta parte dell'architettura contemporanea nel tentativo di sottrarsi ad una esistenziale condizione manierista vissuta come crisi di linguaggio, per aver tutto provato, anziché come logica conclusione di un processo innescato ed ormai di natura irreversibile.

La diversificazione allora così accentuata dei due prospetti principali dell'ospedale, con la fasciatura continua del prospetto Sud e con la cadenzata scansione alveolare di quello Nord in cui il diaframma reticolare uniforma le parti costitutive dell'organismo e ne rende ambigua una lettura più intima, per parti differenziate, nell'evidenziare la ossessione per un gioco inventivo pronto a rigenerarsi in continuazione, denuncia lo sforzo di ricuoire ad ogni costo, dietro un'apparente unitarietà, il bricolage di un'architettura disintegrata e disaggregata, non certo per un recupero del discorso funzionalista, che sarebbe stato fuori tempo, in cui l'isolamento delle parti autonome e pubblicitarie della propria immagine ne accentua la condizione di « objets » esasperati dimensionalmente con la turgida esibizione della loro « montatura » e del loro rigonfiamento.

L'elaborazione del progetto per la risiera di S. Sabba in cui Dardi aggredisce l'integrità dell'anonimo edificio e costringe, attraverso uno squarcio artificiale, a far fuoriuscire alusivamente la tragedia che si è consumata in quegli interni, mettendo in piazza un'intimità su cui invece il perbenismo avrebbe suggerito di stendere un velo di pudore, imposta il tema che sarà ripreso più volte, della purezza contaminata, del sepolcro imbiancato che lascia intravedere o solo intuire le sconessioni interne.

Ma è la partecipazione del '67 al concorso per gli uffici della Camera dei Deputati che dà l'occasione a Dardi per porsi a diretto confronto con la cultura italiana più rappresentativa ed autorevole. Il progetto per i nuovi uffici ha come primo punto di riferimento il modello del Museo di Wright. Ma alla vitalistica spirale del Guggenheim Museum egli contrappone una bloccata immagine, contaminando una serie di citazioni e

sforzandosi di integrarle tra loro, immettendole in un diverso circuito, anziché farle campire isolate come « prelievi » spiazzati. Il lavoro di straniamento è allora dell'intero complesso rispetto al contesto urbano, alla cui smagliatura cercherà di opporre la propria organica continuità: di contrapporre cioè ancora simbolicamente all'immagine della discontinuità del farsi della città vista come caos, un altero rifiuto in una riproposta « turre eburnea », un « hortus conclusus » che isola il bene dal male. Le citazioni vanno dal cenotafio di Newton di Boullée, che ricompare come memoria da lontano nella cupola, ai canali di luce di Le Corbusier ripresi nell'idea delle torri cilindriche tagliate obliquamente nella parte terminale, infine ad un significativo reperto dell'architettura romana del secondo dopoguerra, la lastra cioè delle Fosse Ardeatine che riecheggia nelle fasce orizzontali degradanti. E sono proprio queste ultime, con il loro circoscrivere, quasi fasciando l'intero complesso, a creare un clima di « architecture achevé », di architettura sepolta, chiusa a qualsiasi colloquio con l'esterno e con l'intorno. Allora la luce non può essere che di derivazione illuminista: luce cioè che scende dall'alto, per lamine che squarciano un vuoto continuo. La irregolare scacchiera secondo cui si apre all'esterno l'edificio allude ad una forzata interruzione di percorsi orizzontali, estranei all'andamento dell'edificio, contrapposti alla verticalità dei blocchi delle torri. Si crea così l'immagine di una corrosiva cancrena che si aggrappa ed intacca l'integrità dell'architettura. Ma anziché configurarsi questi ultimi come occhi aperti sullo scenario urbano o brecce che svelino il mistero dell'interno, quei canali visivi denunciano la ostinazione dell'oggetto architettonico a restare impenetrabile. Il loro è un aprirsi per svelare, al di là di un'apparente resa indecifrabile, un vuoto, un'assenza di struttura che lascia il fruitore in una enigmatica sospensione.

Verso il '68, sulla via di una progressiva semplificazione o meglio di una riduzione ai fatti più elementari dell'architettura tesa alla formulazione di una nuova « casa di Adamo », si precisa sempre di più la linea lecorbuseriana dell'operazione di Dardi che non a caso chiamerà il suo primo libro « Il gioco sapiente », con un riferimento cioè mutato da Le Corbusier. Ed è con il progetto delle stazioni Agip che Dardi tende alla creazione di vistosi « oggetti a reazione poetica ». Ma se per Le Corbusier gli « objets » rappresentavano una fuga dal suo imposto rigorismo, la libertà nel caso rispetto al vincolo della regola, per Dardi, una volta enfatizzati, si trasformano da oggetti trascurabili a protagonisti sino ad autoconsacrarsi come Architettura per eccellenza. In quel tendere ad una purezza incontami-

nata, all'estrema semplificazione geometrica che nella propria ermetica ed emblematica chiusura denuncia la propria inservibilità se non la propria inutilità, in quella rinuncia ad emettere qualsiasi significato che non si dia come pura tautologia, in quel tendere ad imporsi con il silenzio della propria incomunicabilità, in quel darsi come assenza anziché come presenza, l'oggetto architettonico riprende su di sé, senza demandare ad altro, la responsabilità del proprio vuoto semantico e ideologico. Il suo essere allora calato sulla terra o appena sollevato da una serie di setti di ugual natura in un'area di decantazione che lo rende estraneo ad ogni contesto, per il suo rifiutare ogni continuità con l'altro da sé, sia con l'elemento naturale cui si contrappone per dissonanza, sia con l'artificiale con cui rifiuta di mescolarsi, lo colloca in una condizione di perenne spiazzamento rispetto a qualsiasi realtà. E certo su una simile impostazione, tesa alla creazione di giganteschi ready-made, dove l'oggetto trovato, di ricordo dadaista, non è prelevato tra gli oggetti che hanno già avuto un loro passato, una loro storia, ma creato artificialmente, scelto però tra gli archetipi dell'architettura classica, quella delle forme primarie, ha influito un certo filone dell'avanguardia artistica degli anni 60, cui Dardi si è sempre interessato, che indicherei nel disincantato-pratico esistenzialismo di Manzoni, nelle enfattizzazioni ludico-naturalistiche di Pascali, teso alla creazione di un universo artificiale ma soprattutto nei concettuali spazi-luce e nelle « articolazioni totali » di Lo Savio.

Nella più complessa articolazione interna del padiglione italiano all'esposizione universale di Osaka, il volume puro iniziale subisce un'intensa manipolazione con una vertiginosa offerta di possibilità di fruizione. In questa gabbia intasata di corpi tra loro estranei, si scontrano la rigorista lastra cementizia con la diagonale di tubolari che taglia in due parti il prisma di partenza. Su questa pullulano, in equilibrio instabile, una serie di oggetti che se da una parte esaspera il virtuosismo di una iper-tecnologia, dall'altra allontana come per un « memento », quasi presagio di una nuova allucinante condizione, qualsiasi disponibilità a farsi coinvolgere per l'ermetica, dureriana citazione delle inquietanti comparse della « Melanconia I ».

Il progetto per il centro storico di Trieste e quello per l'attraversamento stabile viario e ferroviario dello stretto di Messina, con le testate d'arrivo in Sicilia ed in Calabria, rappresentano la fase più complessa del lavoro di Dardi. A Trieste imposta quella che egli definisce la strategia urbana delle cerniere architettoniche. Verso l'interno organizza una barriera architettonica che separa l'andamento naturalistico del colle con il castello di S. Giusto dalla ritmica scansione

del quartiere teresiano; sul mare invece impone una catena continua che lascia appena trasparire il vecchio fronte a mare e che collega i tre nodi che costituiscono i punti forti della progettazione. Suona del tutto ironico il riferimento dei profili della città sul mare con l'evidente rimando all'operazione di Aalto per collocare il nuovo edificio dell'Enso-Gutzeit nella maglia neoclassica di Helsinki di cui cerca un inserimento secondo un rapporto armonico. Al contrario l'accostamento del nuovo al profilo del preesistente ne accentua, proprio perché sentito come riprogettazione della città antica, il tono dirompente sia nello scarto dimensionale che figurale. Dardi opera in questi nodi il passaggio dalle figure primarie a quelle centrali che puntano su una complessa articolazione che nasce dal conflitto tra una ricercata circoscrivibilità entro chiare figure ed una loro frantumazione per rispondere ad una serie di rimandi tra la parte ed il tutto. Se le presenze sono ancora quelle che già abbiamo incontrato nel linguaggio precedente, certo ora la loro declinazione ha subito oltretutto una maggiore articolazione, uno spostamento dell'area di influenza. Dardi passa cioè da una dimensione di lavoro senza riferimenti geografici, da ricerca in studio come per un'elaborazione in vitro, ad una collocazione che sceglie come ambito culturale un certo filone dell'architettura romana di quegli anni. Ed in questo non vorrei indicare un'involuzione strapaesana, quanto piuttosto un suo affiancamento a certe indicazioni di lavoro che avevano a Roma un loro punto di riferimento. E così la presenza di citazioni di Robert Venturi che allora per il G.R.A.U. e per tanti altri era un punto di interesse, forniscono a Dardi un'occasione per rivedere delle scelte oltre che formali, di impostazione metodologica.

Queste proposte, stranamente, trovano nel mare la loro ideale collocazione, totalmente a Trieste, in modo più ritratto nello stretto di Messina, e si pongono senza remore per il fuori scala, proprio perché stabiliscono solo rispetto a se stesse i parametri di verifica. Il loro gigantismo costringe a confrontare la correttezza dell'impostazione all'interno del contenitore che, lontano da qualsiasi preoccupazione morfologica o tipologica e dalle loro eventuali reciproche influenze, riversa addosso a se stesso ogni responsabilità di crescita, con una potenziale capacità di autodeterminazione, per logica intrinseca, ma che non può non restare legato ad una totalizzante e vincolante centralità.

Le occasioni di lavoro in collaborazione con altri architetti, come ad esempio per l'Università di Firenze in cui il principio base sembra quello di poter dare alla fine, una volta pur mescolate le carte, a ciascuno il suo, o per la Università della Calabria in cui confluiscono invece, più uniformate, le

reciproche istanze quasi per rispondere ad un unitario disegno globale, sono per Dardi il pretesto per uscire dai vincoli e dalla limitazione di quel suo continuo tendere alla « configurazione » che rischia non tanto di mantenere il gioco in un'area puramente formale, quanto di vincolarlo ad una astratta idea spaziale. Questa può benissimo giustificarsi in occasioni-limite, come ad esempio nel monumento alla Resistenza a Milano, con il suo sottile e ambiguo oscillare tra pieno e vuoto, ideale e reale, simbolo e immagine, ma diventa costrittivo in operazioni che si propongono uno sbocco reale, una verifica concreta.

E quando allora Dardi passa dalla progettazione di compatte figure centrali ad un discorso in « orizzontale », per spine lineari, è costretto ad assumerle come parti additive. Punta allora su un carattere aereo e provvisorio, quasi da passerella di attraversamento, immettendo qua e là, come bocche dell'Inferno i triangoli rovesciati, come mitologie del suo inconscio, sia che ricuciano preesistenze, come nell'Ospedale psichiatrico a Reggio Calabria o siano parti aggiunte in più, come nell'asilo di Urbino o nell'ambiguo cordone ombelicale che lega al teatro-madre, nella proposta per Udine, l'ipotetica costruzione di un'unità teatrale inferiore. Nel caso della Galleria d'arte contemporanea a Milano, riduce invece lo sviluppo lineare a fasce di estrusi anonimi e privi di interventi caratterizzanti che altro non hanno, come concessione formale, se non il qualificato ruolo di agganciare punti nodali tra loro. Oppure alla linearità è affidato il compito di riecheggiare l'assoluta purezza del fulcro centrale, dilatato come un'eco, ed è ciò che avviene nelle aerostazioni di Genova o di Lamezia Terme, struggenti nostalgie di certe primordiali architetture del ferro che oscillano tra un castigato clima di prosaico capannone ed un civettuolo revival da Jardin d'hiver.

I due gradi del concorso per il cimitero di Modena, occasione tra le più sofisticate, dopo lo stimolo offerto dal precedente intervento dell'architetto Scarpa a S. Vito d'Asolo, per la cultura architettonica italiana, con la sua duplice possibilità di occasione strettamente architettonica e contemporaneamente di intervento urbano, offrono a Dardi la possibilità di un allargamento dell'uso della cerniera urbana, portando il cimitero, da isolata zona circoscritta, ad aperta struttura cui è demandata anche l'organizzazione del contesto. La triangolazione in cui viene risolto, come attraverso un cuneo di penetrazione, lo scambio tra zone a così diversa destinazione, rinunciando ad ogni possibile scivolamento nel simbolico e nell'archeologico, imposta una corretta dialettica che si basa sulla reciproca attrazione e dilatazione delle parti, nella loro pur precisa individuazione

differenziata che evitando ogni oscurantismo dà alla « città dei morti », senza conferirle alcun senso di segregazione, un inusitato carattere di crescita e di partecipazione al disegno del territorio.

La più recente produzione di Dardi, riguarda gli interventi a scala territoriale in Tunisia, risolti con l'uso di impianti centrali distribuiti sul territorio, in modo frammentario quello a Zarzis, più unitario e centralizzato quello a Sousse, a sviluppo lineare quello di Djerba. Più che un ritorno al town design, che alla cultura architettonica degli anni 60 era sembrato l'unica via di salvezza — e in questo caso anziché alla complessa integrazione proposta per le Barene di S. Giuliano di L. Quaroni, il riferimento andrebbe, nella citazione di Dardi, ai ben più parziali « contenitori » di D'Olivo per Ravenna, ridotti però a pura memoria archeologica — si assiste al passaggio dalla configurazione architettonica o urbana a quella ambientale. Ciò implica una individuazione, appena accennata, di parti emergenti che in una condizione di deserto architettonico, di mancanza assoluta cioè di parametri formali cui far riferimento, debbono trovare solo rispetto a se stesse una logica di impostazione e di crescita, proprio perché non possono ingaggiare alcun confronto, che permetterebbe loro di sopravvivere almeno come giustificazione, se non con una natura dove le caratterizzazioni sono ridotte al minimo. E' inevitabile allora che ogni proposta possa scivolare nella scomoda posizione di nuova colonia, con le negative implicazioni del proprio essere calata dall'alto, che ha come pattern di riferimento un'altra cultura in cui cioè anche il chiamare in causa locali esigenze di struttura ambientale a stimolo della propria progettazione, suona come patetica copertura di un impasse di lavoro.

A ciò Dardi, cerca di sottrarsi, vanificando al massimo il livello della chiarezza d'immagine, puntando invece sull'impianto in cui si accennano soltanto, come per ideogrammi, le possibili articolazioni, riducendo il tutto a fievole suggerimento cui certe enfatizzate sezioni conferiscono il sapore di un miraggio, di una improvvisa apparizione. Ma proprio perché quella di Dardi è una ricerca

delle più profonde radici dell'operazione architettonica, egli non esita a riprendere la lezione, per episodi, del tardo antico. Eccolo allora puntare su un rimando tra le parti e creare risposnde e contrapposizioni tra i diversi noccioli di forza, quasi diluendo, come a Villa Adriana a Tivoli, attraverso la differenziazione degli elementi, l'immagine complessiva dell'intervento. La rinuncia però a configurare in modo perentorio il paesaggio, lasciando che sia esso stesso a formare, dietro le indicazioni appena accennate del progetto, un nuovo scenario dove l'architettura, ridotta al minimo, accoglie e poi rilancia come un'eco i suggerimenti naturalistici, quasi si trattasse di una natura da ammaestrare, riporta queste operazioni in un clima da pre-illuministica schermaglia in cui ciò a cui si può tendere è un'armonica coincidentia oppositorum.

Al contrario nelle due proposte per l'intervento a Djerba, giunte ad un maggior grado di approfondimento, specie la seconda versione in cui si dilatano sul territorio le espansioni come una ragnatela vincolata alla parte centrale, elemento propulsivo dell'intero sistema, si sostituisce l'uso di uno sviluppo lineare del progetto, agli elementi centrali, la cui continuità è data dalle reciproche calamitazioni delle parti, forzatamente separate da uno specchio d'acqua interno. Vengono adottati alcuni elementi fissi, delle lastre che, declinate in modi diversi, esasperando certe striature scarpiane, rispondono alle esigenze più diverse: ora moli di attracco per le imbarcazioni, ora lastricati pedonabili, ora elementi costitutivi delle residenze. Si giunge cioè ad una uniformità dell'immagine in cui le possibili variazioni di crescita o di tendenza possono essere controllate tecnologicamente e formalmente con la garanzia di una continuità che per aver rinunciato ad ogni accattivante immagine, ad ogni possibile configurazione autorappresentativa di certa produzione dardiana, oscilla tra un'esibita assenza di forma ed una vincolante costrizione nella forma, anche se questa è stata scelta tra le più anonime e le più asettiche quasi per un nostalgico ritorno agli inizi del proprio lavoro.

*Roma, primavera 1976*