

Effimero e perenne.
Su alcuni allestimenti romani di Costantino Dardi

Roberta Albiero

La breve durata e la labile caducità di ciò che è destinato a durare un sol giorno non carica la futura architettura di segni sostanzialmente dissimili da quelli che connotano la validità illimitata e la presenza imperitura.¹

Esistono architetture capaci di sottrarsi alla dimensione del tempo? La goccia scava la pietra. Anche i monumenti più imperituri, in assenza di cure, si dismano, si sgretolano, soccombono nella lotta simmeliana tra spirito umano e natura, tra volontà dell'architetto di innalzare le sue opere al cielo e forza di gravità che le restituisce alla terra. "La dimensione del tempo – scrive Costantino Dardi – non si addice alle cose dell'architettura più di quanto si addica o meno alle vicende degli uomini"². Nello scritto "L'opera di Fitzcarraldo" l'architetto friulano si interroga su affinità e differenze tra architetture destinate a durare un solo giorno e architetture scolpite nella pietra. Effimero e perenne rappresentano per Dardi due piani di realtà contrapposte e coesistenti. Entrambe hanno il valore di matrici costitutive dello spazio urbano: quello del *continuum* fisico delle fabbriche, e quello fatto di luce, aria, vuoti. La veduta del Rio dei Mendicanti di Canaletto del 1723 è l'immagine che, secondo Dardi, meglio incarna la relazione indissolubile tra perenne ed effimero, tra lo spazio solido, pesante di edifici, chiese, palazzi, campanili, che disegna il limite della scena urbana e l'apparizione, che, fa da contrappunto, di strutture leggere e mobili, altane, drappi, bandiere, cordami, imbarcazioni, remi, alberi, vele. Le due città, quella fissa e immobile delle presenze stratificate e quella fluida e dinamica, animata dai flussi, dal vento, dalla luce corrispondono per Dardi alla Roma archeologica, con i suoi monumenti e le sue pietre, e alla Venezia delle trasparenze e della leggerezza, fatta di acqua e di riflessi³.

La dialettica tra effimero e perenne è presente in tutti i progetti di allestimenti di Dardi, in modo particolare quelli realizzati a Roma nel decennio dell'Estate romana, tra il 1976 e il 1985. È la stagione delle "giunte rosse" che affrontano una capitale segnata da una crisi profonda di valori sociali e politici, colpita dalle stragi brigatiste e dalla

criminalità organizzata, profanata dall'abusivismo edilizio, dall'incuria del patrimonio storico e archeologico e divisa al suo interno dall'isolamento delle borgate esiliate lontano dal centro storico, la cui voce Pier Paolo Pasolini aveva con anticipo saputo ascoltare e raccontare. Ma è anche, questo, un momento di grandi aspettative e speranze. Il giovane assessore alla cultura di Giulio Carlo Argan, Renato Nicolini, allora trentaseienne, sostiene in modo deciso l'autonomia della cultura come spazio della libertà, capace di abbracciare con sguardo diverso le problematiche della città. Nicolini crede nell'importanza della forza creativa, dell'immaginazione e nell'interconnessione di tutte le forme di cultura. Creare una cultura condivisa che rafforzi il sentimento di appartenenza alla città è l'obiettivo primario dell'impegno suo e dei giovani intellettuali e artisti che lo coadiuvano. In questo quadro prendono il via pratiche inedite e sperimentali che sfoceranno nel grande evento dell'Estate Romana.

La vera invenzione dell'Estate Romana, con le giunte di Giulio Carlo Argan (1976-79), Luigi Petroselli (1979-81) e Ugo Vetere (1981-1985), dichiarerà Nicolini, è stata quella di avere "saputo entrare nel vivo del conflitto, nella sensazione di non appartenenza alla città e di esclusione, così forte in quella periferia che pure nel '76 aveva dato il suo voto al PC [...]. L'Estate Romana è cresciuta assieme alla scoperta della cittadinanza, al piacere del trovarsi insieme non solo per manifestare"⁴. I fatti culturali diventano messaggi quotidiani immersi nella città. Si riaprono luoghi a lungo interdetti per ospitare iniziative culturali: spettacoli di teatro, ballo, cinema, noto come "Massenzio" anche in seguito quando la sede non sarà più la Basilica. Diversi eventi sono dislocati nelle periferie a dimostrare che la cultura può essere di tutti e per tutti. Tuttavia, l'effetto dirompente delle prime stagioni, in particolare quella del '79, culminata con il progetto di Parco centrale, manifesto teorico dell'Estate Romana progettato da Franco Purini e Laura Thermes con Duccio Staderini, andrà affievolendosi, riassorbito dalle logiche burocratiche della politica, dagli interessi economici, e dall'assuefazione.

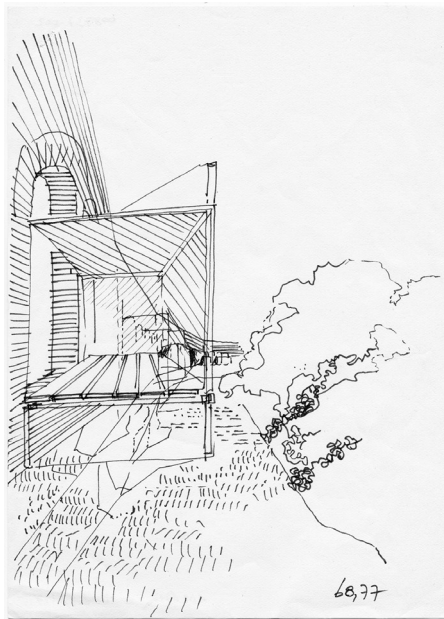
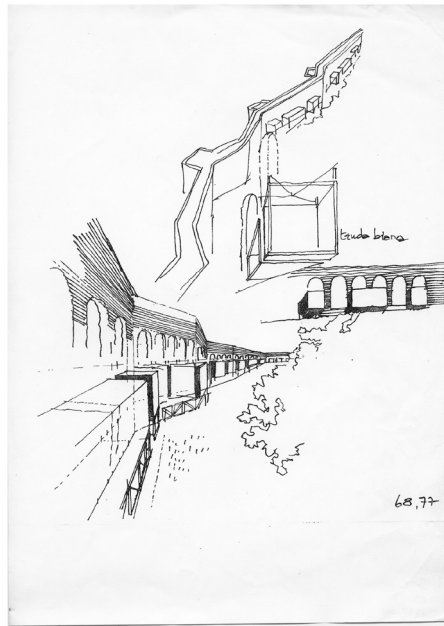
In tale atmosfera culturale, che vede il mondo artistico delle neoavanguardie impegnato in processi di sperimentazione e rinnovamento, ha inizio una stagione di grandi mostre nella quale Dardi, trasferitosi definitivamente a Roma nel 1976, si dedicherà a numerosi progetti di allestimenti. La sua partecipazione diretta all'Estate romana è margi-

nale. Progetta, nel 1981, “Massenzio 81, il cinema è un’invenzione senza futuro”, con Ugo Colombari e Giuseppe De Boni, di fatto dal 1981, gli unici architetti “ufficiali” della manifestazione. Massenzio al Colosseo mette in contatto passato e presente. Attraverso effetti di luce il monumento scompare per riapparire, straniato e trasformato in un qualcosa di inatteso, apparizione impreveduta che apre e libera l’occhio del visitatore. “Colorato di rosa, nostro contemporaneo, – scrive Nicolini – il Colosseo poteva essere non solo guardato ma visto nuovamente. Ad una condizione: che quell’avvenimento restasse unico”⁵. L’effimero nell’atto della sua sparizione si trasforma, in questo modo, in un’immagine fuori dal tempo, consegnandosi incorrotto al territorio della memoria.

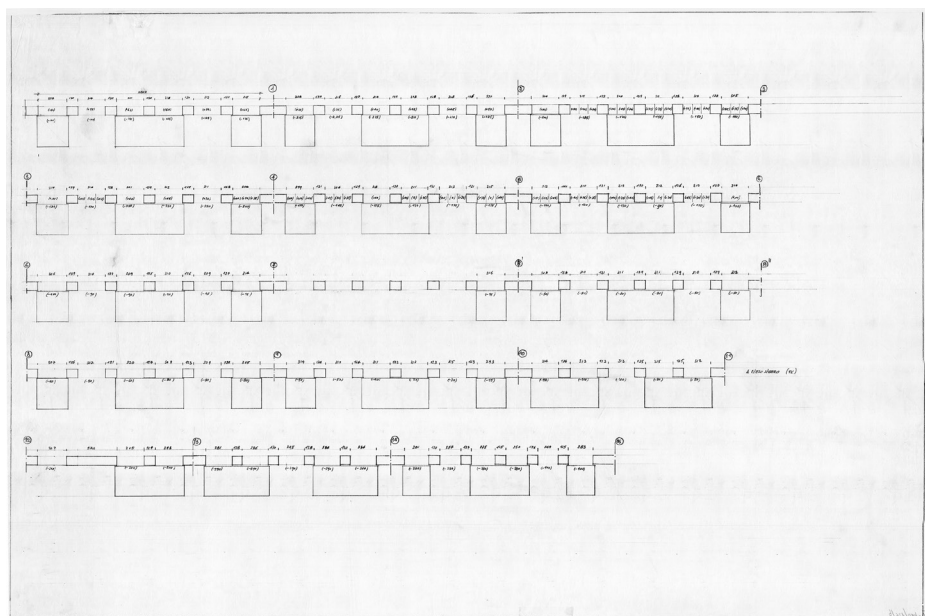
L’anno successivo, Dardi allestisce la mostra organizzata da Achille Bonito Oliva, “Avanguardia/Transavanguardia. 1968-77” alle Mura Aureliane. Seppure considerata tra le iniziative dell’Estate Romana, l’esposizione appartiene piuttosto alla stagione delle grandi mostre, molte delle quali allestite nel Palazzo delle Esposizioni⁶.

Il percorso che Dardi progetta per la mostra di Achille Bonito Oliva lungo le Mura Aureliane, riaperte al pubblico nel tratto tra Porta Metronia e Porta Latina, ne rilegge ritmo, struttura e materia, come occasione per lo sviluppo di una dialettica generata dalla contrapposizione con una struttura leggera che assume a principio di misura la successione di vuoti e pieni, determinata dalla metrica degli archi delle mura. Le aree espositive, volumi cubici schermati da tendaggi bianchi situati in adiacenza degli archi, danno vita a una danza dello spazio fatta di alternanze, di percezioni, di prospettive interne e lanciate nel paesaggio, luci e ombre, in una successione incalzante ed emozionante. La città di Roma si dà come sintesi tra il monumento perenne e le spazialità ariose e leggere che fanno da contospazio, in un gioco dialettico che annulla la distinzione tra allestimento e installazione per farsi evocazione poetica tradotta nell’immagine narrata da Dardi in *Architettura parlante e archeologia del silenzio*: “il progetto recupera, con le sue tende bianche, l’immagine dell’accampamento dei barbari addossato alle mura della Città Eterna”⁷.

Nel progetto di allestimento per la mostra “Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica” la dialettica tra effimero e perenne riappare nella tensione generata dal grande modello che ricostruisce la Roma del 1870 in scala 1:500, collocato con un’inclinazione da



Figg. 01-02. C. Dardi con A. Sedler, D. Tchou, *Avanguardia/Transavanguardia*. 1968-77, Mura aureliane, 1981. Schizzi di studio. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti



Figg. 03-04. C. Dardi con A. Sedler, D. Tchou, *Avanguardia/Transavanguardia*, 1968-77.
Mura aureliane, 1981. Studio planimetrico del ritmo pieni/vuoti, fotografia dell'allestimento.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

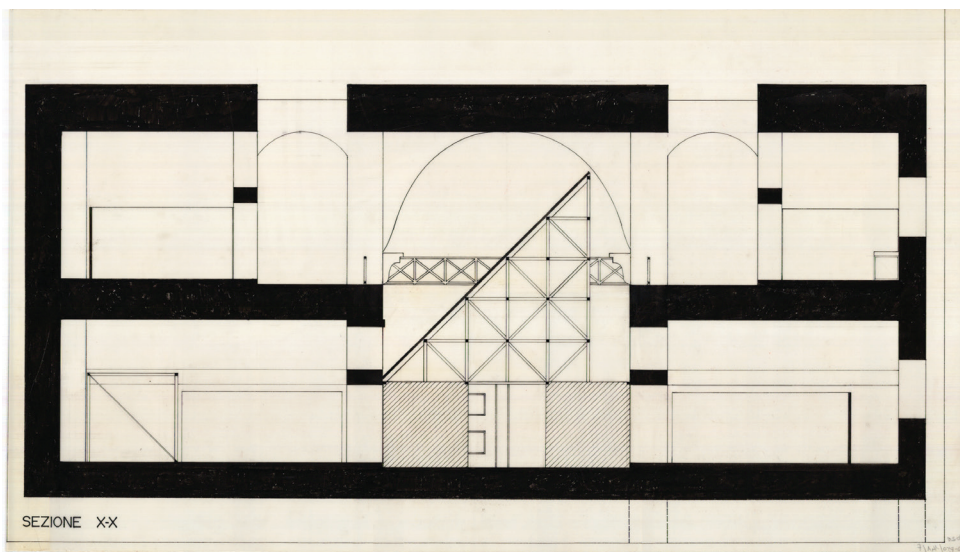
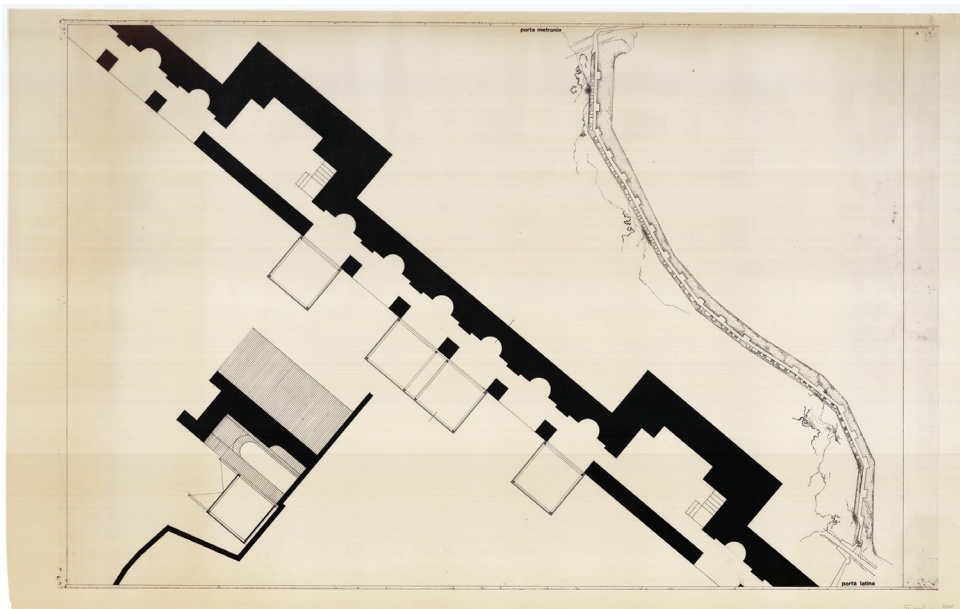
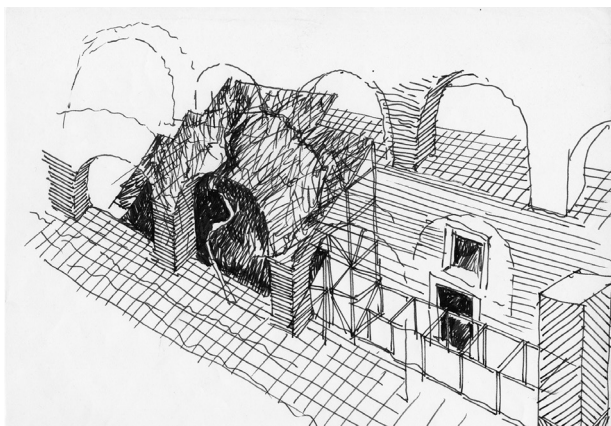


Fig. 05. C. Dardi con A. Sedler, D. Tchou, *Avanguardia/Transavanguardia*. 1968-77, Mura aureliane, 1981. Planimetria. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

Fig. 06. C. Dardi con A. Zattera, F. Bagli, *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica*, Mercati traianei, 1982. Sezione. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti



Figg. 07-08. C. Dardi con A. Zattera, F. Bagli, *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica*, Mercati traianei, 1982. Schizzi prospettici.
Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

quarantacinque gradi all'interno dello spazio absidale, un piano diagonale che ricorda la soluzione del padiglione di Osaka del 1968, con il quale dinamizza lo spazio attivando una reciprocità tra la fabbrica romana e le strutture che sorreggono il plastico e guidano lo spettatore lungo il percorso. La fabbrica espone ed è esposta. Misura ed è misurata. Lungo il percorso, su due livelli, che attraversa la galleria e gli spazi dal ritmo serrato delle *tabernae* si rivelano al visitatore punti di vista nuovi, scorci e prospettive imprevedute, visione globale e sguardi ravvicinati. Queste relazioni spaziali si caricano di significati alludendo alla storia come presente.

I progetti che Dardi realizza tra la fine degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta costituiscono anche una riflessione sulle relazioni tra arte e architettura, terreno sul quale sperimenta sintesi spaziali di grande originalità, costruite su contrappunti e tensioni, sospese nella temporalità dell'evento, in delicati equilibri e relazioni con il contesto. L'effimero, spinto al limite, si fa installazione, arte ambientale, esposizione dell'unicità dello spazio che "raduna" opera, apparato espositivo e ambiente. In tutte le mostre di questo intenso periodo trapela la stessa tensione che si fa relazione unica e indissolubile tra luogo, dispositivo e opera d'arte. Molte di queste, fino al 1982, sono allestite all'interno del Palazzo delle Esposizioni. Lo stesso Dardi sarà in quell'anno incaricato da Nicolini della ristrutturazione della fabbrica piacentiniana, in un difficile e lungo lavoro, in parte tradito nella realizzazione, che si protrarrà fino alla sua prematura scomparsa nel 1992.

Ma vi è un altro aspetto significativo della concezione dardiana dell'espore. Gli spazi che progetta sono sempre spazi pensati per una cultura aperta alla collettività, alla condivisione; sono spazi pensati per l'uomo.

Nel 1986 Dardi realizza uno dei progetti più intensi sul piano espressivo e poetico: la Mostra di Etienne-Louis Boullée al Vittoriano, per il film di Peter Greenaway, *The Belly of an Architect*. La densità concettuale raggiunta dal gioco di volumi puri disegnati dalle ombre, mostrano un Dardi sempre più immerso nell'astrazione e nella purezza della luce illuminista, ma allo stesso tempo inquieto⁸. Il tempo della fabbrica, del soggetto e dell'evento cinematografico si condensano e si stratificano in un continuum incalzante e straniante, come i modelli dei progetti di Boullée, riprodotti a scale giganti e ridot-

tissime, disposti sulla gradinata del monumento funebre. Il tempo si fa circolare, nega la linearità della storia, la riavvolge e la ripropone con altre coordinate.

Questa visione, assolutamente attuale ed espressione di un atteggiamento libero, che gli allestimenti di Dardi comunicano, dimostra come la categoria del tempo non rappresenti un limite per l'operare dell'architetto. L'apparato espositivo, caratterizzato da una sua solidità formale, nulla ha a che vedere con l'idea di durata. Il problema risiede, semmai, nei contenuti che esprime, nel valore simbolico che pone l'opera di Dardi fuori dal tempo. Permanenza non è allora il perdurare di una dimensione immanente e fisica quanto il persistere di valori e significati, nostalgia e memoria, in una dimensione liberata dal tempo, nella quale effimero e perenne si ricongiungono.

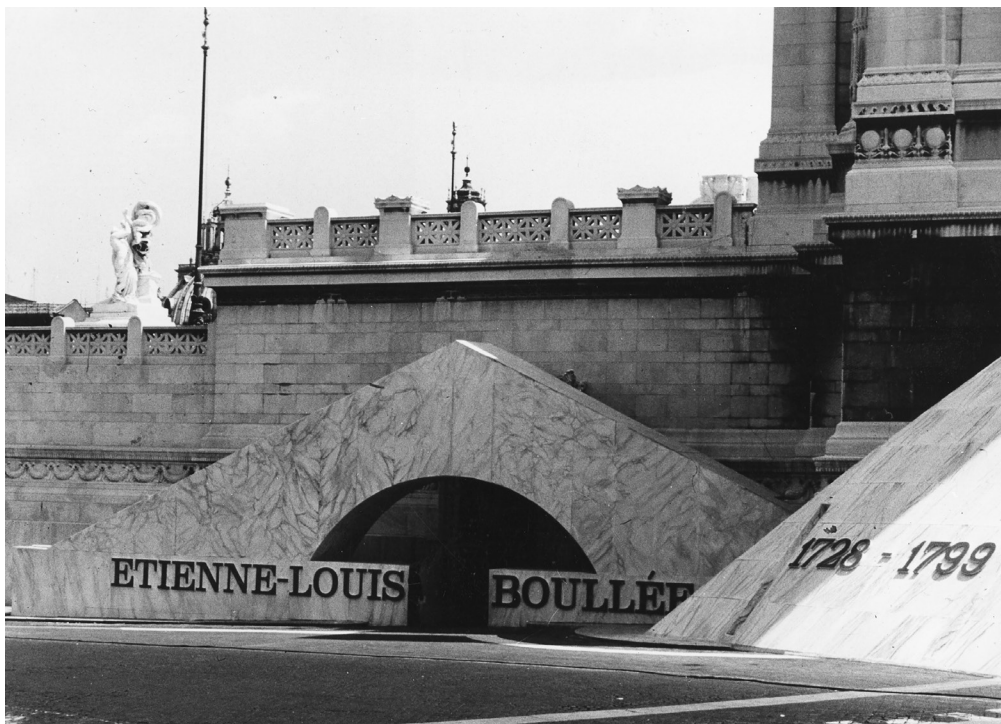


Fig. 09. C. Dardi, Mostra di Etienne-Louis Boullée per il film di P. Greenaway, Vittoriano, 1986. Foto di R. Bossaglia. Università Iuav di Venezia-Archivio Progetti

1. C. Dardi, *L'opera di Fitzcarraldo*, in "Spaziosport", giugno-settembre 1984, poi in M. Costanzo (a cura di), *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 96.

2. C. Dardi, *L'opera di Fitzcarraldo*, cit., p. 97.

3. "La città di terra di fronte alla città di aria, le architetture solenni che sfidano il tempo e le architetture leggere che sfidano il vento, la città dell'immagine che si confronta con la città della forma, città reale accanto a città virtuale, la simulazione ottica di fronte di fronte alla costruzione logica", in C. Dardi, *L'opera di Fitzcarraldo*, cit., p. 98.

4. R. Nicolini, *Estate Romana. 1976-1985: un effimero lungo nove anni*, Sisisfo, Siena 1991, p. 23.

5. R. Nicolini, *Architetture di Ugo Lombardi e Giuseppe De Boni per l'Estate Romana 1981-1985*, in "Controspazio", n. 4, *Il bilancio dell'effimero*, ottobre-dicembre 1985, p. 27.

6. Tra queste, allestite da Costantino Dardi, si ricordano: "Savinio" (1978), "Funzione e senso. Architettura/casa/città. Olanda 1870-1940" (1979), "Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980" (1981), "Architettura nel paese dei Soviet. 1917-1933" (1982), "L'anima e le forme. Budapest 1890-1919" (1982) al Palazzo delle Esposizioni e "Pier Paolo Pasolini, La forma dello sguardo" ai Mercati traianei (1985).

7. C. Dardi, *Architettura parlante e archeologia del silenzio*, in "Metamorfosi" n. 1-2, aprile-agosto 1985, ora in M. Costanzo, *Architettura in forma di parole*, Quodlibet, Macerata 2009, p. 128.

8. L'interesse di Dardi per l'architettura illuminista può essere fatto risalire all'uscita in italiano dei testi di Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo* nel 1966 per Einaudi e successivamente, di *Da Ledoux a Le Corbusier* per Mazzotta, nella collana diretta da Ludovico Quaroni, nel 1973.