

An abstract architectural drawing in black and white, featuring a grid of lines and various scribbled patterns. A prominent vertical black bar runs down the center. To the right, a yellow sculpture of a classical-style column capital is superimposed on the drawing. The sculpture has a fluted shaft and a decorative capital with a ring at the top. The overall style is graphic and architectural.

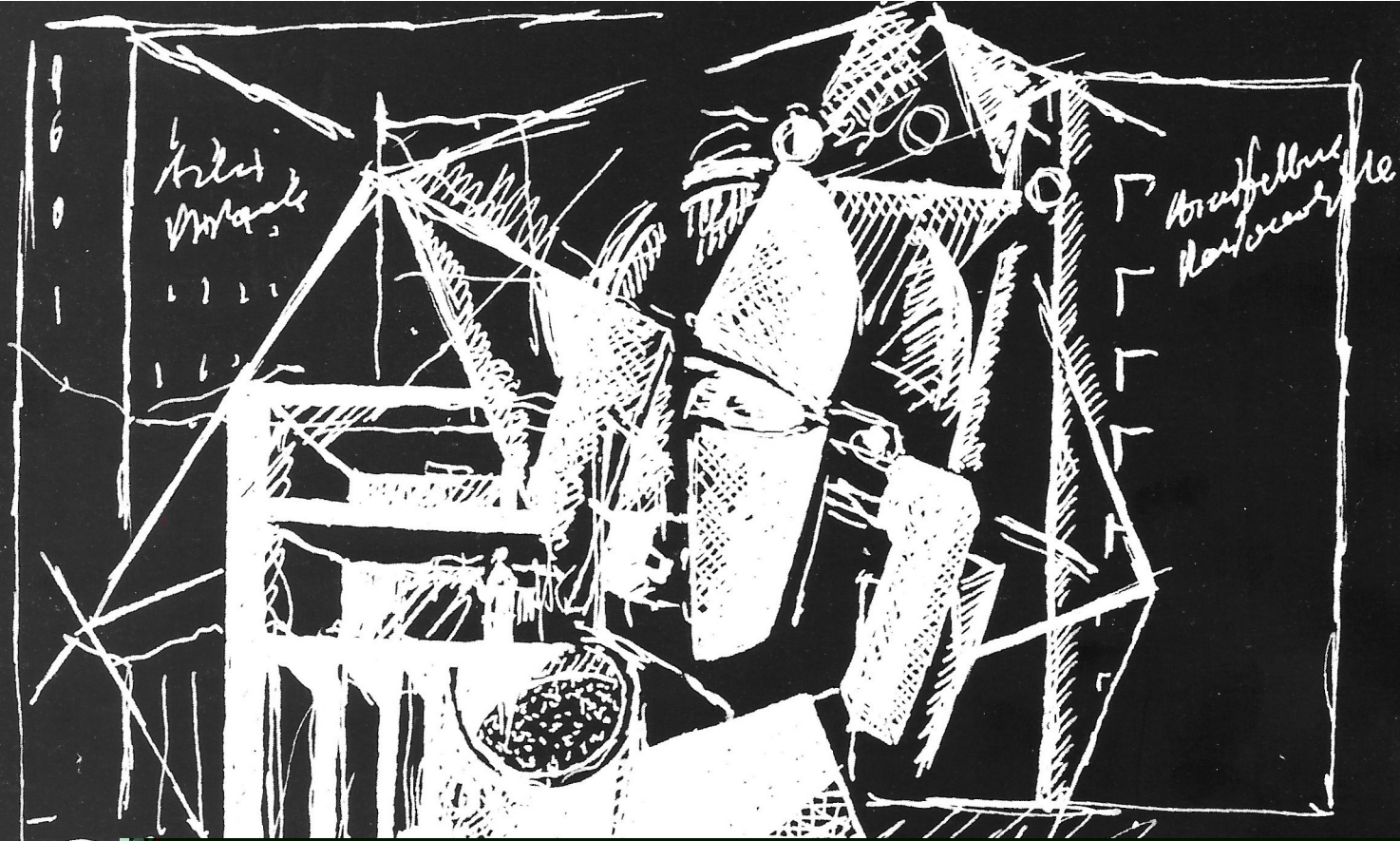
**GALLERIA
BELLINZONA**

Via Volta 10 - 20121 Milano

DINO DE SIMONE



TORRI A STELLA AL QT8
inchiostro stilografico cm. 21x14,5



*Chère imagination, ce que j'aime surtout en toi,
c'est que tu ne pardonnes pas.*

André Breton

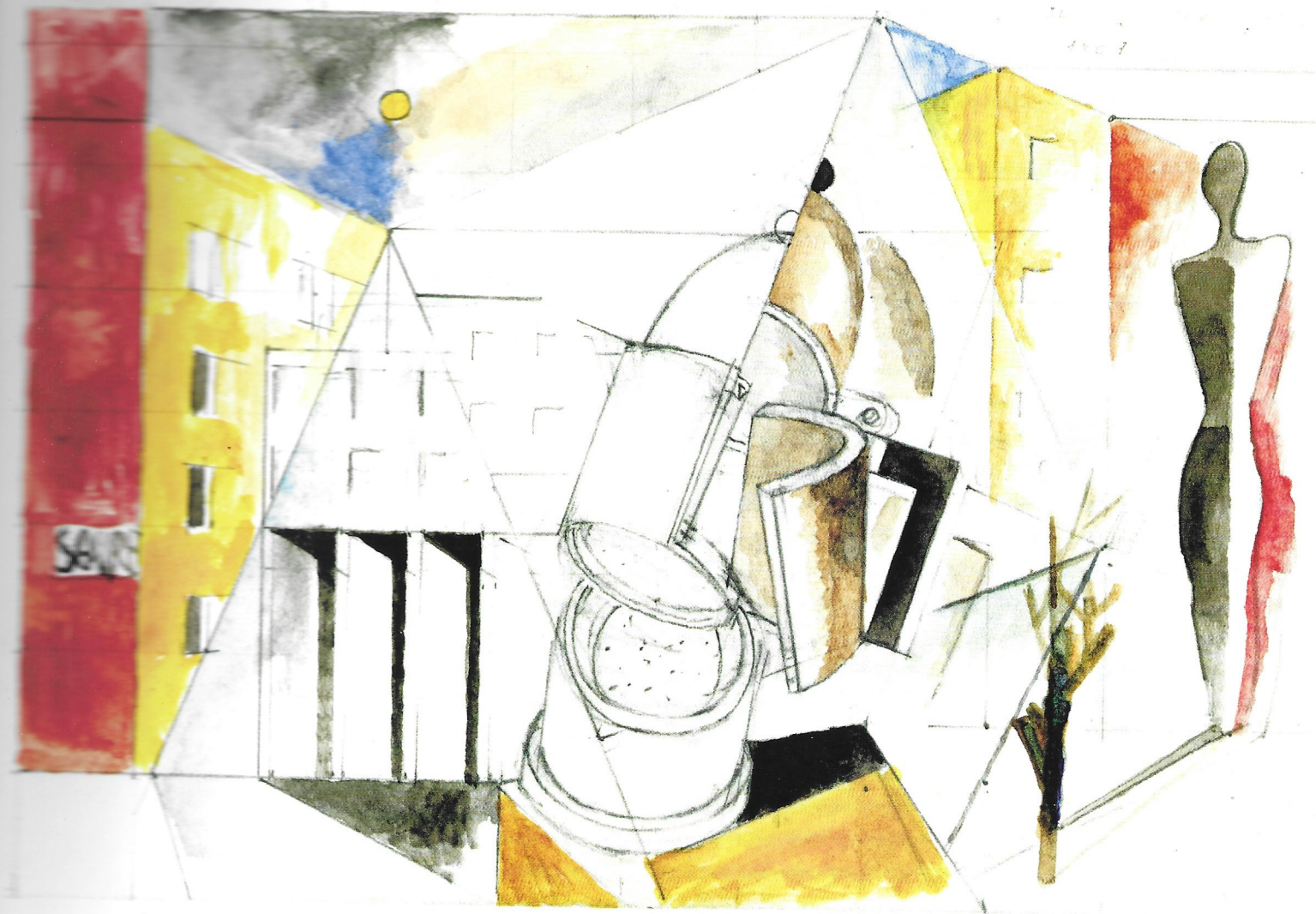








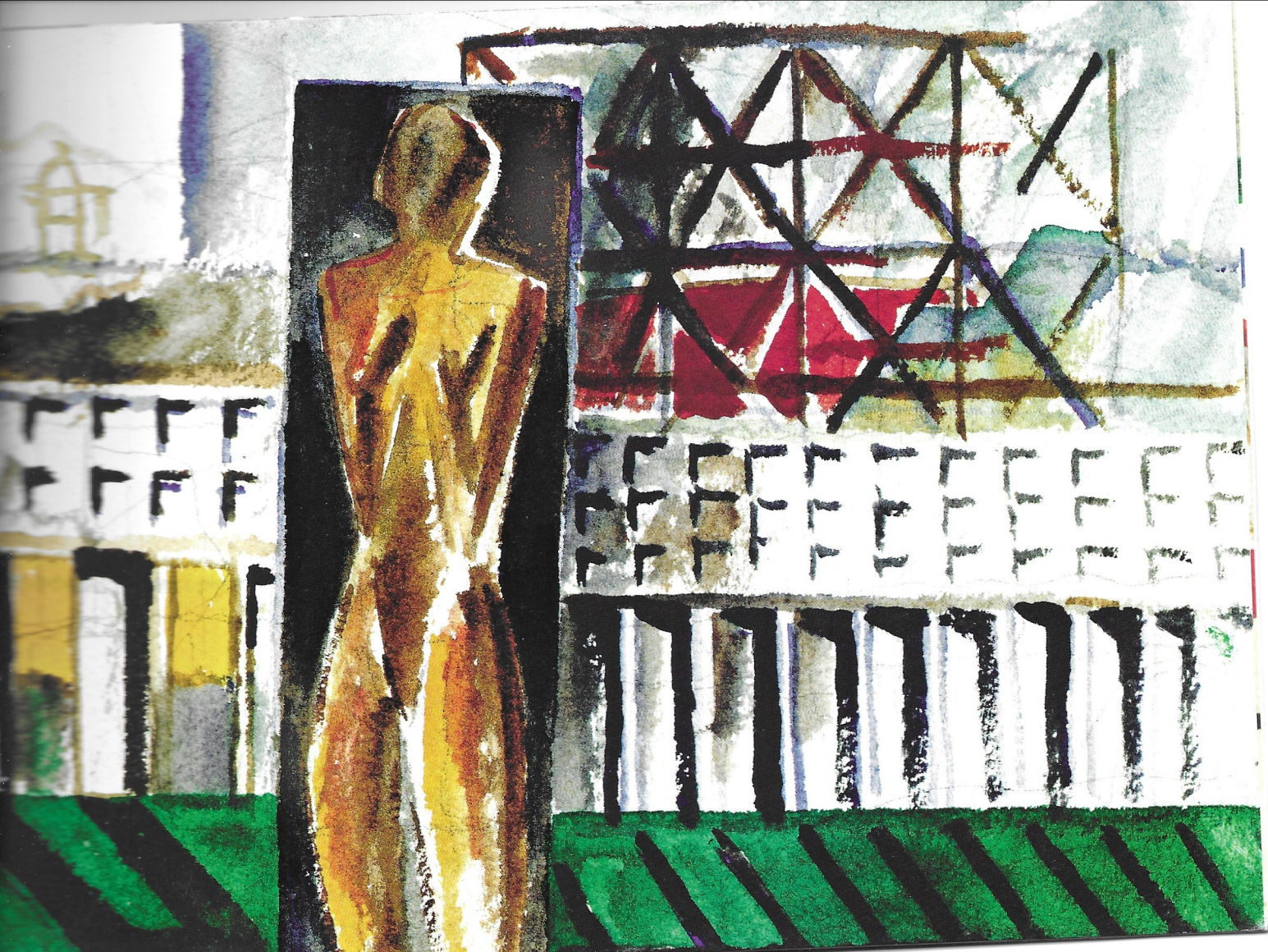






QT8 Montestella - studio 1 - acquarello 15x25







"Architetti senza architettura" fu la definizione data ad alcuni di loro da Manfredo Tafuri nel capitolo "L'architecture dans le boudoir" del suo noto **La sfera e il labirinto**. Ne sottolineava così, attraverso l'attualizzazione della critica krausiana, l'assenza. Assenza come vuoto, come silenzio, in quanto condizione di una "lingua in cui parlano le cose mute".

Di segno diverso l'assenza riferita a modelli narrativi da Renato Barilli con il suo **Tra presenza e assenza**, in cui la voglia di contrapposizione, di linea analitica, di apocalittici ed integrati, sottende l'intero percorso critico, tanto da essere utilizzato, alcuni anni dopo nella nota mostra bolognese **Assenza/Presenza: un'ipotesi di lettura per l'architettura**, in cui i diversi linguaggi dell'architettura erano letti e pertanto suddivisi tra una poco probabile presenza ed un'improponibile assenza.

Dalla "città analoga" di Rossi alla "città banale" di Cantafora il passo è breve. Prevedibile conclusione in una delle metafore dell'architettura degli Anni Settanta, che sono stati gli anni della formazione napoletana di Dino de Simone, erano caratterizzati anche da questi dibattiti, ospitati in **Controspazio** allora diretta da Portoghesi e in **Casabella** diretta da Mendini.

Riviste radicali, fortemente schierate rispetto al rinnovamento dell'architettura italiana, e per molti versi di limite, rispetto agli insegnamenti ortodossi sulla progettazione urbana, allora impartiti da Umberto Siola e Salvatore Bisogni e dal non dimenticato Agostino Renna a Napoli, nei cui corsi si respirava un'aria da etica della progettazione, quasi da sconfinare in una mistica alla Itten con le sue rituali lezioni tenute nel Bauhaus.

Anni irrequieti questi, che ci obbligavano a percorrere nuovi sentieri, e Napoli, per eccellenza "città obliqua", ne aveva. La Modern Art Agency di Lucio Amelio in piazza dei Martiri che ospitava artisti del calibro di Beuys e di Warhol e la galleria di Lia Rumma che ospitava Kosuth erano per de Simone uno di questi sentieri. Da una rigida disciplina della progettazione urbana, si apriva pertanto al mondo del concettuale e dell'astratto.

Da qui il bisogno di una progettualità più ampia e più complessa, in cui i riferimenti con l'arte, con i suoi linguaggi e le sue pratiche divenivano non eludibili.

Napoli, poi Venezia seguendo i corsi di progettazione di Aldo Rossi, e infine Milano è questo l'itinerario che percorre de Simone.

Un itinerario al rovescio, capovolto, dal sud al nord, un itinerario inverso dei viaggiatori del Novecento, come quello compiuto da Walter Benjamin che dal Nord, dalla sua "infanzia berlinese" scopre il Sud attraverso le "immagini di città" come Marsiglia e Napoli. E di Napoli ne disegna l'intima sua essenza: "Porosa come questa pietra è l'architettura. Struttura e vita interferiscono continuamente in cortili, arcate e scale... Il definitivo, il caratterizzato vengono rifiutati. Nessuna situazione appare, così com'è, pensata per sempre; nessuna forma dice di se stessa "così e non altro". In antitesi di un mondo apparentemente finito e "tutto concluso" del Nord. De Simone, prima che Milano stessa, è la cultura razionalista lombarda che impara a conoscere attraverso Milano. Inevitabile è la contrapposizione che egli porta con sé tra la città porosa e la città del razionale che nelle sue elaborazioni diviene la "città di frontiera", quasi a indicare nel passato ruolo di margine della periferia, una nuova vitalità, e ne coglie una nuova poetica.

Come è noto, proprio da queste aree marginali, di frontiera, spesso è possibile cogliere il mutevole perché si lasciano attraversare più facilmente dal nuovo. È ciò che è accaduto in passato con il QT8 di Piero Bottoni insieme alla Milano Verde di Giuseppe Pagano che diventano modelli per una pianificazione urbana moderna. In particolare è con il razionalismo del QT8 di Piero Bottoni e quello di Aldo Rossi che de Simone crea un particolare rapporto.

Le loro architetture, come enigmatici lacerti, sono conficcati nel deserto della periferia urbana dis-messa, puntualmente percepita da de Simone nei disegni dei suoi taccuini milanesi.

L'invito a cogliere un possibile legame tra il razionalismo storico e il razionalismo metafisico è evidente nella "idea di città" che emerge da questi. L'immagine che ne scaturisce è di una città in cui i conflitti insiti nella sua trasformazione sembrano assopiti, stemperarsi in una possibile loro coabitazione. Infine, c'è da chiedersi, ma le sigle QT8, FIERA, NORD posti come cartigli che si iterano nei suoi disegni, non ci vogliono forse dire che dopo tutto la città è, in quanto espressione da sempre di nuove identità, e quella vista da de Simone non è forse una di queste?

Antonio La Stella

Docente di architettura A.C. - Accademia di Belle Arti di Napoli

IMMAGINE DI CITTÀ

I parte

La rappresentazione di un luogo, nella prospettiva di Benjamin, non deve concentrarsi sull'esotico e il pittoresco. Il libro di viaggi, soprattutto di una città in cui si è vissuto, deve sempre essere affine a un libro di memorie, l'osservatore non deve spostarsi solo nello spazio ma nel tempo. Queste considerazioni del filosofo tedesco guidano la composizione della sua opera Immagini di città, nel senso che in questo libro egli sperimenta il ruolo costruttivo della distanza temporale. Lo sguardo di Benjamin su Mosca, Berlino, Napoli e Marsiglia non è quello del reporter, non si posa velocemente su luoghi e persone per cogliere il caratteristico, anche lo choc e le emozioni che prova di fronte all'inconsueto non li consuma nell'immediato. Il suo sguardo è reso acuto dal dolore del tempo che passa e vuole recuperare quanto è andato irrimediabilmente perduto.

Ma al contrario di Proust, egli non rianima il passato per rifugiarsi in esso, il suo obiettivo è il futuro e la realizzazione di quanto nel passato non ha avuto la possibilità di compiersi. Ciò ha a che vedere con la prospettiva utopica e messianica che ispira l'opera di Benjamin il quale elabora una teoria radicale della contingenza e dell'attimo: la potenza liberatrice dello scrittore, ma in realtà propria di ogni uomo, agisce nella specificità di ogni istante che è irriducibile e incomparabilmente differente da ogni altro. Questo atteggiamento si traduce in una composizione che procede come un collage di situazioni, una sovrapposizione di piani narrativi, i cui legami non sono immediatamente visibili. Una riflessione più attenta però, che richiede un'attitudine quasi speculativa, coglie in ogni parte un desiderio e un'aspirazione all'assoluto che sono più di una speranza di felicità per il futuro.

Immagini di città è anche il titolo di una serie di dipinti dedicati da Dino de Simone all'area metropolitana di Milano. Tema dei quadri sono le architetture del razionalismo, soprattutto i progetti di Aldo Rossi, che si combinano con oggetti di uso comune come una caffettiera o dei libri, e con figure umane stilizzate.

Il modo di guardare agli edifici è analogo a quello illustrato da Benjamin. La Costruzione bianca del Monte Amiata, le Torri Stella del QT8 e lo stesso Monte Stella sono frammen-

ti di passato, dimenticato e sottovalutato, proiettati nel presente che dovrebbe allargare la propria prospettiva per recepirli. La raffigurazione non fissa le architetture alla loro funzione, come se il loro senso e destino fosse compiuto per sempre. Al contrario le immagini di città dipinte si mostrano capaci di aprire impreviste costellazioni di senso.

Quella di De Simone è una pittura che tradisce una disposizione onirica e che attraverso il recupero dello spazio auspica la realizzazione di una forma più compiuta dell'umano.

Il parte

Il tema della metropoli negli scritti di Walter Benjamin ha un rilievo difficile da sottovalutare. Parigi e Berlino sono le città che lo hanno segnato nel modo più intenso e da cui ha ricavato la sua idea di modernità.

Di esse non vuol fornire un quadro approssimativo, un ritratto improvvisato, per questo raccoglie un'immensa documentazione che dissemina nella sua produzione saggistica o, come nel caso di Parigi, pensa di montare in un libro da dedicare a quella che considera "la capitale del XIX secolo".

Il rapporto con le due metropoli è parallelo in lui all'approfondimento del surrealismo francese, in particolare del romanzo di Louis Argon, "Paysan de Paris", e della figura del flâneur, attraverso gli scritti del suo amico Franz Hessel, con il quale traduce parte della "Recherche" di Marcel Proust.

L'arte della flânerie, che Benjamin concepisce come espressione della soggettività e della sua crisi nella società borghese, ha il culmine del suo sviluppo nel contesto parigino del XIX secolo, mentre è sottratta momentaneamente al suo declino nella Berlino del XX secolo, attraverso un rinnovato rapporto dei suoi abitanti con la città: "i berlinesi sono cambiati, egli scrive. Il loro problematico orgoglio di fondatori per la capitale comincia lentamente a lasciare il posto all'affetto per Berlino come città natale. E nello stesso tempo in Europa il senso della realtà, il senso per la cronaca, il documento il dettaglio si è acuito". Proprio in una lunga recensione del 1929 al libro di Hessel, "Il Ritorno del Flâneur",

An abstract, cubist-style painting in black, white, and grey. The composition is a dense, overlapping collage of geometric shapes and architectural elements. In the upper left, the word 'CAMP' is written in white capital letters on a dark background. A tall, lattice-like tower structure rises from the lower left towards the center. To the right, there's a large, curved, dome-like structure with a grid pattern. Below it, a series of white rectangular blocks are arranged in a row. In the foreground, there are dark, curved lines that resemble a chair or a piece of furniture. The overall effect is one of dynamic movement and complex spatial relationships.

CAMP

CITTÀ DI VETRO

olio su tela 225x125, particolare, 2006

Benjamin offre una raffigurazione di questo "passeggiatore solitario", svelandone anche la funzione ermeneutica che utilizzerà nelle sue opere successive: "come ogni esperienza valida e provata comprende in sé il proprio opposto, così la perfetta arte del passeggiare comprende in sé la scienza dell'abitare. Ma il modello originale dell'abitare è la matrice o la capsula, il bozzolo.

Dunque ciò da cui si riconosce esattamente la figura di colui che vi abita. Ora, se vogliamo ricordare che non abitano soltanto gli uomini e gli animali, ma anche gli spiriti, e soprattutto le immagini, vediamo con tutta evidenza di che cosa si interessa il flâneur, e che cosa cerca. Le immagini dovunque abitano. Il flâneur è il sacerdote del *genius loci*". I passi sull'asfalto dove cammina "destano una sorprendente risonanza". Il lampione a gas che illumina il selciato "getta una luce ambigua" e rivela come un "doppiofondo della realtà". La città è un sussidio mnemotecnico per questo girovago, al quale non interessa solo la sua storia personale.

Nello scritto "Infanzia berlinese", il flâneur non è un adulto ozioso ma veste i panni del bambino di cui Benjamin cerca di far rivivere le prime e dimenticate esperienze in rapporto all'ambiente metropolitano. Lo scrittore si abbandona alla sua memoria involontaria a partire dai luoghi di Berlino in cui è vissuto nel tentativo di ridare vita al passato rimasto inconscio.

Ciò che egli deve reimparare adottando strategie mediate da Proust e dal surrealismo, il bambino invece compie spontaneamente, in quanto ha il dono di produrre associazioni al di fuori del principio di realtà imposto dagli adulti. I tentativi di comprensione segnati da una capacità immaginativa spontanea, ma anche da inettitudine e travisamento, attribuiscono alla topografia razionale e funzionale di Berlino i tratti di un mondo incantato. Il bambino flâneur si oppone all'uniforme e al monotono che sembrano dominare l'esperienza della grande città, ma coglie anche tracce di disgregazione e declino con maggiore precisione degli adulti e vive il conflitto tra l'individuo e la società con le sue divisioni sociali.

Quanto viene espresso nel mondo fantastico dell'infanzia verrà dimenticato nelle fasi successive della vita, in cui la necessità di sopravvivere imporrà strategie di adattamento. Il bambino flâneur è storicamente e personalmente condannato ad un processo di crisi della soggettività e rovina dell'esperienza.

Il flâneur della Parigi del XIX secolo offre invece nel modo più puro la dialettica della sog-

gettività nella società borghese. La capitale francese si è oramai trasformata in un grande interno, per cui la strada è divenuta per chi la frequenta familiare come un'abitazione. All'origine di questa metamorfosi c'è il passage, questa nuova architettura che impiega il vetro, il ferro e l'illuminazione a gas: "sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti intarsiati di marmo, che attraversano interi caseggiati, i cui proprietari si sono uniti per queste speculazioni. Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura". Inoltre, una folla costante percorre queste vie interne e per il perfetto flâneur è una gioia terribile vivere nella moltitudine. Egli è un osservatore appassionato e mischiarsi nella folla gli permette di vedere il mondo rimanendo nascosto al mondo. L'ozio del flâneur è legittimato dalla sua abilità nel riconoscere l'interessante e nel prevedere i pericoli della nuova vita urbana.

I passage e la folla offrono un'immagine conciliante e piacevole della grande città che nasconde però anche apparizioni inquietanti e minacciose. La luce capricciosa e vivida dell'illuminazione a gas dà risalto alle fosche figure della decadenza e della asocialità: i mendicanti, le puttane, gli ubriacconi e gli invalidi. La metropoli in questo caso non è più una patria ma il luogo della paura e dell'emarginazione. La città tradizionale gravitava intorno ad un centro che era la piazza del mercato, il luogo di incontro di una comunità solidale. La metropoli del XIX secolo è luogo di produzione e consumo dove non si formano legami sociali e non si deposita la memoria collettiva.

La città moderna diventa per l'immaginazione sempre più qualcosa di orrendo, un incubo opprimente, la *fourmillante cité* di Baudelaire. In questa situazione, in cui l'individuo non conta più molto, l'unica risposta è costringere gli altri a tenerne conto, ma qui per Benjamin si aprono due possibilità: o la lotta di classe, come auspicava l'amico Bertolt Brecht, oppure l'attesa messianica della salvezza preparata dalla totale immersione nella perdita di sé, nella sofferenza e nel dolore, e qui il nome da fare è quello dell'altro suo confidente Gershom Scholem.

Bruno Milone

Docente di Filosofia al Liceo Scientifico E. Vittorini di Milano

LA CITTÀ DELLA PITTURA

Sotto, il tumulto della città, degli edifici, dei cantieri, e il dipanarsi delle strade e l'accatastarsi degli oggetti; sopra, sollevata in cielo come un acquedotto o come un ponte, la lunga casa bianca che vuol essere idea della casa e emblema dell'architettura. Il Gallaratese che Rossi rappresenta nei disegni, rimane sospeso sopra i grovigli della vita e le trame della geografia. È una figura originaria. Nasce dalle case di ringhiera abitate dalla povertà, ma anche dal candore delle stecche dell'architettura razionale. Affonda nelle memorie della città e ha la forza icastica dell'idea. Si costituisce come figura pittorica, e per questo l'amaro i pittori.

Per questo l'ama anche Dino De Simone. Dino lo mescola e confonde con altre architetture bianche. Bianche erano le grandi costruzioni con cui Piero Bottoni segnava le città. Per paradosso, diceva di amare e prediligere i colori. Ma quel bianco e geometrico vestirsi degli edifici, era la loro estrema risorsa per dichiarare il desiderio e affermare l'alterità, per fuggire l'esistente e inseguire il riscatto. Poco importa che le città di quel bianco brutalmente si appropriassero per riportarlo ad altro. Bianco è anche il velo della sposa: si converte in straccio e lo ritrovi nelle strade. "Non si devono confondere i mestieri", dice qualcuno con fare pensieroso. Ma sia la pittura che l'architettura affondano in mondi densi e stratificati di figure.

Migrano le figure. Vivono nelle dissolvenze della mente. Attraversano il tempo. Si depositano sulla superficie dei quadri. Conformano le materie imperfette degli edifici. Danno luogo a mondi di oggetti. Di nuovo tornano nei quadri e diventano pittura. I quadri non sono né tele né tavole, ma cittadelle rarefatte e silenziose.

Cézanne pensava di riconoscere nel reale i solidi della geometria. I cubisti lo scomponevano nelle sue diverse esistenze e compresenze.

Anche Dino ama le scomposizioni dei cubisti e le ripete con candore. Gli sembra una chiave per guardare dentro il tumulto e trovarne la cifra. È un modo per rompere l'eccessivo consistere delle cose e avvicinarle.

È pittura letteraria, la sua, e della letteratura possiede il respiro. Nasce dalle parole di

Rossi e dai quadri di Braque. Sul suo ponte corre l'omino in bicicletta tutto nero di Sironi. Gli edifici condividono il sogno del Blaue Reiter o Cavaliere Blu. La realtà e le figure che i quadri costruiscono nel tempo sono legati in parentele, e come parenti si appartengono e si litigano, si amano e si confondono.

È inafferrabile la città; è fatta di infinite compresenze; è costituita da ciò che in essa riconosciamo e che il quadro ricomponne. Fragile è il mondo degli eventi, delle immagini, delle impressioni: mandato della pittura è di scavare in essi per i cammini della forma, portandoli a solidità. Sia un interno che un paesaggio si costruiscono in questi quadri per geometrie paradossali e oblique: ma nel paradosso riposa una norma architettonica e dunque una celata verità. Non quella labile dell'accadimento: quella di una trama immaginata e tessuta e con pazienza costruita. Non solo le cose materiali possiedono forza ed evidenza: anche un mondo immaginario può affacciarsi con prepotente e incombente verità.

Ma anche la costruzione e la verità riposano, nei quadri, in una loro malinconica e distaccata e beata sospensione. È arbitrario dire di dove venga: ed è arbitrario perché appartiene a un fondo troppo remoto e personale. Ma a me piace pensare che venga dalla luce perduta del meridione; e dal pulviscolo dorato che avvolge la pietra di Lecce; e dall'antica propensione di quelle terre all'allegoria. Son occhi diversi quelli che guardano gli stessi oggetti, le stesse città. Ma li guardano col filtro di una luce originaria che riposa loro in fondo, e che il tempo non cancella.

Daniele Vitale

Docente di composizione architettonica al Politecnico di Milano

GALLERIA BELLINZONA

Via Volta, 10 - 20121 Milano

Tel. 02.6598631 - 336.341038 - fax 02.6598928

e-mail: info@galleriabellinzona.com - www.galleriabellinzona.com

30 marzo - 10 aprile 2006

