

Sol LeWitt, il concetto di Dio

MORTO a 78 anni l'artista americano, massimo esponente dell'arte concettuale. Cubi, grappoli di forme, linee e colori: elementi minimali declinati in grandi dipinti a parete che faceva eseguire a una squadra di assistenti

di Marco Di Capua



Un visitatore davanti a un'opera di Sol LeWitt. Sotto l'artista americano

Abbiamo perso l'antidoto. La fiala è caduta per terra e si è rotta. A New York è morto a settantotto anni l'artista concettuale americano Sol LeWitt, e adesso il morbo dell'immagine dappertutto, questo versamento emorragico di figure ovunque, connesso spesso alle più repellenti delle emozioni collettive ha un controveleno in meno. È orfano di padre, d'ora in poi, chi parlerà di pensiero e progetto e mente a proposito del fare arte, e chiunque voglia fare appello a una qualche austerità e sobrietà, unite nientemeno che alla purezza intellettuale e al rigore formale, se la vedrà più brutta del solito. Come niente, di fronte al reality planetario in cui ci siamo ficcati, un cubo, una linea ideati da quell'artista li saranno per contrappunto venerati come il monolite innalzato tra il popolo delle scimmie all'inizio di *2001 Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. Però questi sono già i titoli di coda. Meglio cominciare dall'inizio.

Sol LeWitt era nato a Hartford (Connecticut) nel 1928, da genitori emigrati dalla Russia. Dopo la seconda guerra mondiale si era trasferito a New York. Faceva il grafico, e collaborava anche con l'architetto I.M. Pei (e qui preme il tasto salva perché il dato non è senza importanza). Nel 1958 si mette a fare disegni «da» Piero della Francesca (e qui, col senno di poi, ci siamo) ma anche di Botticelli e Goya. Nel 1960 lavora, diciamo così perché è roba da nulla, al MoMA dove incontra e diventa amico di gente come Dan Flavin, Robert Mangold, Scott Burton e Robert Ryman. Il clima è quello caldissimo, infuocato, stabilito dagli eroi dell'Action Painting. Quelli sono gli ultimi romantici, per loro l'arte è una questione di vita o di morte, il gesto della pittura è pathos allo stato puro, overdose di disperazioni e urli, colori e segni ad altissima gradazione emotiva ed espressiva. A Sol piacciono invece Frank Stella e Jasper Johns. Lui all'io che si dibatte per esistere non ci crede mica granché. Capisce che occorre raffreddare la temperatura, ricominciare dalle basi, ragionando di strutture e superfici e campiture. Artisti come il sommo Ad Reinhardt,

Nato nel 1928 fece il grafico e collaborò con architetti Sue seconde città Spoleto e Napoli



o Robert Morris sono su quella linea. Altro che azione, l'arte sostiene LeWitt è pensiero. Anzi: concetto. Lui è il massimo sponente dell'arte concettuale, appunto. Avete presente la teoria del «disegno intelligente»? Be', rispetto all'opera Sol LeWitt si comporta come Dio. Conta il progetto iniziale, lo schema. L'idea non precede: è l'opera. Quella che viene dopo è soltanto una conseguenza e, rispetto, all'idea iniziale, una modulazione, una variazione potenzialmente infinita di quella prima creazione nata dalla mente di Dio-Sol.

Questo tipo di arte si presentava fin da subito indipendente dalle abilità artigianali dell'artista (il «fatto a mano» come inimitabile valore aggiunto? scordatevelo) tanto che l'esecuzione dell'opera veniva affidata ad assistenti, emotivamente asciutta (non si voleva contagiare né l'occhio né il cuore dello spettatore, ma soltanto la sua mente), realizzata con la massima economia di mezzi (dunque effettivamente «minimal»)... Al massimo della sprezzatura, l'umilissimo LeWitt dichiarava di non pretendere che tutti gli artisti diventassero concettuali. A dirla tutta non è andata proprio così: l'hanno imitato, santificato, e chi non è stato concettuale è stato bandito, ma questa è tutta un'altra storia... La prima personale di Sol LeWitt è alla Daniels Gallery nel 1965. Bianchi e ne-

ri molto molto cool di legni geometrici e tridimensionali. Grappoli e aggregazioni di cubi, nati uno dall'altro come edifici di una città utopica: c'è molto della forma (non della puzza né della vita) della metropoli, e della skyline di New York, nel lavoro di questo artista. C'è molto di architettonico (ricordate?) nelle sue opere. Su quella base si è poi sviluppata tutta la sua attività, lungo gli ultimi tre decenni. Con una nuova insorgenza del colore (sempre puro e fondamentale) che rendono sempre, malgrado tutto, spettacolari i risultati. Negli anni Ottanta Sol LeWitt aveva vissuto anche a Spoleto. A Napoli c'è traccia del suo passaggio con opere a Capodimonte e al Madre. Antonio Bassolino è rimasto molto colpito dalla scomparsa dell'artista americano. «Ci ha mostrato per primo - ha detto il Presidente della Regione Campania - che il pensiero dell'arte ha una potenza impareggiabile e un'innocenza insostituibile». Già. Puoi essere il più moderno degli artisti ma sei costretto sempre a ricominciare tutto daccapo. Sei ancora a dipingere in una caverna preistorica. Se guardo i *Wall drawings* eseguiti da Sol LeWitt non vedo soltanto linee e punti luminosi sul nero ma l'universo, un nuovo firmamento, che ancora appare purissimo. Come sulle pareti dell'uomo che, tracciando magici segni, provò a dire la sua.

LA RECENSIONE

Se lo scrittore s'innamora del suo linguaggio Il folklore sardo di Niffoi

ANGELO GUGLIELMI

Lo scorso anno Salvatore Niffoi fu premiato al Campiello con *La vedova scalza* che non avevo letto. Rimasi con la curiosità di conoscere l'autore, e tuttavia rimandai al prossimo romanzo. Non è passato un anno ed esso è già arrivato: *Ritorno a Baraule*. Le prime pagine mi colpiscono per il loro linguaggio acceso e le scenografie esaltate dei luoghi e dell'umanità che vi abita. Ma siamo in Sardegna e la convenzione vuole così. «La prima cosa che Carmine Pullana vide quando arrivò a Baraule fu una vecchia che salutava tutti quelli che passavano toccandosi i genitali imbrattati di argilla rossa. Se ne stava sopra una montagna di sabbia, ululando come una cagna mestruata dal male di vivere». Perché Carmine Pullana torna a Baraule dal continente dove fino allora aveva vissuto facendo il medico? È che era nato proprio a Baraule da genitori sconosciuti in circostanze misteriose; e allora e nell'isola essere figli di n.n. era cosa vergognosa e ti esponeva al ludibrio dei compagni di classe e al giudizio prevenuto dei conoscenti; tanto più che lui - un bel ragazzo, adottato da una famiglia benestante (in un paese di miserabili), bravissimo a scuola (da fare invidia ai banchi dove è seduto) - si innamora di una compagna di classe (certo la più bella della scuola) e quando trova il coraggio di dichiararsi si sente rispondere: «Ma non lo sai che i figli comprati non si sa mai di chi sono. Che li prendono dal monnezzaio, e sono tutti mezzo matti?». Questa risposta segna per sempre il suo destino; li per li lo getta in una disperazione senza rimedio e decide di uccidersi ma è salvato dall'idiota del paese. Per il resto della sua vita, mentre diventa un chirurgo di gran nome, si trascina in solitudine senza donna, figli e amore; e inalterato rimane il dolore per la sua condizione di n.n. e la decisione di venire a capo: impresa cui dà seguito ora che a sessant'anni è già in pensione, carico di gloria e di onori ma anche di un male che presto lo ucciderà. Il primo passo è il ritorno a Baraule.

E qui inizia la ricerca dei veri genitori che, in una terra che la convenzione vuole magica e segreta, si sviluppa attraverso situazioni e figure (di uomini e di donne) che vanno oltre ogni aspettativa realistica, incontri improbabili, luoghi surreali, coincidenze impossibili, ritrovamenti incongrui, forzature e ipotesi azzardate e dunque tutto quel corteo di timbri e di caratterizzazioni che danno alla narrazione il suono e l'andamento della favola (pur realistica) cui non chiediamo la credibilità logica ma la verità della fantasia. Ma forse (è il nostro timore) è proprio quest'ultima che manca. Niffoi fa ricorso a una tessitura linguistica tra dialetto e lingua cui affida un tono di colloquialità decisamente pronunciato ed esibito. «Lui per poco non ne morì. Svolto per l'arco che portava alla discesa del

fiume Armidda e si mise a correre sull'argine alberato di prugni agresti, piangendo e maledicendo il suo vero padre e la sua vera madre. Non ne poteva più di non sapere da quale culo era uscito, in quale letto lo avevano concepito, in quale angolo lo avevano abbandonato». Ovviamente si tratta di un'operazione linguistico-stilistica di tutto rispetto, praticata ormai da tutti gli scrittori di qualche ambizione giacché permette loro di appropriarsi di una realtà che tende a sfuggire se avvicinata con le parole del discorso oggettivo che in fondo è sempre di natura ideologica. No, in Niffoi è sempre il punto di vista soggettivo che viene offerto, a parlare sono sempre le persone e le cose (o i luoghi), mentre l'autore finge di limitarsi ad ascoltare. Ma è così? È vero che si limita a ascoltare? No, non resiste a diventare partecipe e complice. Quel linguaggio da lui inventato, che ripete i modi della conversazione, tra familiare e incongruamente pretenzioso («Ce la faresti tu a trovarmi un bel cimitero per morire, dove il sole illumini i miei resti dall'alba al tramonto?») sono le parole di un matto che il protagonista va a trovare in manicomio), dunque a fronte di quel linguaggio non è difficile sorprendere l'autore in atto di autocompiacimento e di convinta fierezza. Lo sentiamo rallegrarsi con se stesso, quel linguaggio gli piace, lo sente forte e bello; e allora più che strumento per entrare dentro la realtà diventa una trina, una decorazione che la allontana e copre. L'estetizzazione della realtà attraverso il linguaggio è evidente soprattutto nelle metafore sparse a mano larga per tutta la favola.

«L'occhio di pietra ballava nella sua orbita come l'uovo di cuccolo in un nido non suo». «La sfoglia della pasta croccante si era lasciata andare sotto il coltello come l'imene di una vecchia vergine, aprendosi senza sanguinare agli afiori delle anguille e dei pomodori secchi». E altre, tante altre. La favola di Niffoi - in Sardegna le storie più realistiche si tingono di colori fiabeschi - gioca su un espressionismo di maniera attraverso il quale viene riproposto l'intero armamentario del folklore barbarico (barbarico) che li sopravvive. Modalità di accoglienza, arredamenti degli spazi abitati, modi di vestire, processioni religiose, specialità gastronomiche tutto si mischia in un frullato di già risaputo e al lettore non rimane (anche a lui) che la sola curiosità di conoscere come e da chi è nato Carmine Pullana. E alla fine della favola lo viene a sapere insieme a Pullana quando non gli serve più a niente perché muore.

Ritorno a Baraule

Salvatore Niffoi

pagine 182
euro 15,00

Adelphi

di Renato Pallavicini

FUMETTI Morto a 76 anni il disegnatore americano Johnny Hart, creatore di una divertente comunità di cavernicoli

«B.C.» la nostra preistoria quotidiana

Personale: quando compravo *Urania*, la mitica collana di fantascienza di Mondadori, cominciavo dalle ultime pagine. Mi andavo a leggere subito le strisce di *B.C.* di Johnny Hart (e poi quelle di *Wizard of If*). Erano i primi anni Sessanta e quelle gag a fumetti, ambientate nell'era cavernicola, erano un'assoluta, esilarante novità. Lo erano state anche negli Usa, qualche anno prima, nel 1958, a tal punto che la serie venne inizialmente rifiutata dalle maggiori agenzie prima di essere accettata e finire sulle pagine di centinaia di quotidiani di tutto il mondo. Qui da noi finì poi su *Linus* e, caso insolito, addirittura in alcuni volumi della collana Scrittori italiani e stranieri di Mondadori. Il creatore di *B.C.*, Johnny Hart, è morto l'altro giorno, all'età di 76 anni per un infarto, mentre stava

disegnando nel suo studio di Endicott, cittadina a 200 km da New York. E proprio il giorno di Pasqua è apparsa la sua ultima striscia su un dialogo tratto dalla Bibbia. Questa «svolta» religiosa di Hart (che aveva iniziato a pubblicare vignette sullo *Stars and Stripes*, mentre era aviatore durante la guerra di Corea), era maturata negli ultimi anni e gli aveva procurato più di un fastidio per certi toni integralisti e, in qualche occasione, antebraici e antiislamici, tanto che le sue strisce erano state relegate nelle pagine dedicate ai temi religiosi dei quotidiani Usa. La fama di Johnny Hart resta co-

Una striscia di *B.C.* del disegnatore americano Johnny Hart



munque saldamente legata a *B.C.* che sta per *Before Christ* (ovvero Avanti Cristo), serie di strisce con protagonisti uomini, donne e animali d'ogni genere di un improba-

bile Quaternario: «improbabile» perché parla, piuttosto, di problemi quotidiani del nostro tempo (o per essere più precisi al centro degli anni in cui la serie è nata e pro-

spertata): dalla moda della psicoanalisi, al femminismo, dalla contestazione all'inquinamento. Oltre a *B.C.* popolano le grotte e lande desolate della comunità cavernicola: il miope e imbranato Clumsy Carp, Thor inventore di bizzarre ruote, il filosofo Wiley, Peter, il trogloditico Grog e, tra gli animali, Apteryx che si autopresenta ogni

volta come «uccello privo di ali e con piume lanuginose». Comunità decisamente maschilista, con soltanto due donne: un'attraente biondina e una cicciona irascibile. *B.C.* precede di poco la nascita dei celeberrimi *Flintstones* (gli Antenati). Anche nel caso della sit-com animata di Hanna & Barbera si trasportano all'età della pietra vizi e virtù del quotidiano americano. Ma in Hart, ovviamente, il ritmo è un'altro, il segno è scarno ed essenziale e le gag fulminanti. Semmai le strisce di Hart si appartano di più a quelle dei *Peanuts* di Schulz (l'irascibile virago preistorico sembra Lucy e il «sasso» del Dr. Peter psicanalista ricorda il celebre banchetto per consulenze psichiatriche a 5 cent.). Hart, qualche anno dopo, in collaborazione con Brant Parker, replicherà il successo di *B.C.* con *Wizard of If*, saga ambientata in un medioevo sconclusionato e assai poco cavalleresco.