

minimalismo
americano

di DANIELE CAPRA
MILANO

Visone opere d'arte contemporanea che hanno bisogno del museo quale *conditio* per poter essere lette dall'osservatore: lo spazio neutro consente di percepire la carica espressiva, formale o concettuale, azzerando tutte le interazioni ambientali (è il famoso *white cube* di cui ha scritto Brian O'Doherty). All'opposto, le opere *site-specific* fanno del contestouno degli elementi costitutivi, poiché reagiscono a partire dagli stimoli derivati dalle particolarità, fisiche, dimensionali o architettoniche, del luogo. La pregevole mostra di Sol LeWitt. *Between the Lines* - curata da Francesco Stocchi e Rem Koolhaas, e ospitata a Milano alla Fondazione Carriero fino al 23 giugno - dimostra invece come vi sia una terza via, raccontando, attraverso una selezione di lavori dell'artista, in che modo le opere stesse possano riformularsi, adattarsi, cambiare le modalità di ricezione.

La mostra apre con *Wall Drawing #263*, un disegno su muro costituito da sedici quadrati ciascuno dei quali dotato di un numero crescente di linee, ma, data l'architettura dello spazio, il visitatore è messo nella condizione di cogliere l'opera solo dopo aver visto un piccolo giardino verticale attraverso le finestre all'inglese. È così che il lavoro assume la forma di un inatteso dittico denso di rimandi tra i due elementi. Come scrive Stocchi in catalogo, «se l'opera di Sol LeWitt è sensibile alle caratteristiche dello spazio che la ospita, in questa sede diviene interessante concepirla come collante dell'architettura, più che come risposta a essa». L'opera stessa, dunque, è generatrice di un cambiamento di prospettiva viva del contesto, poiché contribuisce ad alimentare la dinamica dello sfondamento parietale.

Benché fortemente interessato alle tre dimensioni e a definire le volumetrie degli spazi, Sol LeWitt (1928-2007) è l'artista che, più di tutti, ha fatto del muro elemento costitutivo e spazio di destinazione privilegiato delle sue opere, essenzialmente sotto forma di disegni geometrici. I suoi lavori - come egli stesso teorizzava alla fine



Solomon «Sol» LeWitt, *Inverted spiraling tower*, 1987

Sfondamento delle pareti, l'espressione si allarga

«Sol LeWitt. *Between the Lines*» a Milano, Fondazione Carriero: ovvero come lo spazio espositivo viene risignificato e inglobato nell'opera d'arte

degli anni sessanta in testi, capisaldi dell'arte concettuale, come *Paragraphs on Conceptual Art* e *Sentences on Conceptual Art* - sono dei progetti alla cui esecuzione egli è sempre stato estraneo: sono regole astratte e istruzioni pratiche insieme, nelle quali è fondante l'approccio ideativo rispetto alla pratica realizzativa diretta. Tale modalità non solo rompe i canoni che fino ad allora avevano definito l'autorialità

e l'unicità del manufatto artistico (in forma autografa), ma trasforma l'artista in una sorta di *fonte normativa* dell'opera: «l'artista - scrive Sol LeWitt - deve accettare diverse interpretazioni del suo progetto; il progettista intuisce il progetto dell'artista e poi lo riordina in base alla sua esperienza e alla sua comprensione». Non solo l'opera non è unica, ma può contenere in sé notevoli differenze - come

ad esempio mostra il *Wall Drawing #51* - la cui ragion d'essere è l'interconnessione di tutti gli angoli del muro generati dall'architettura ed agli elementi funzionali della parete, che naturalmente variano a seconda del contesto. Nella concezione di LeWitt tale tipologia di opere sono razionali dispositivi di senso in grado di subire modificazioni, di muoversi e di svlupparsi in base alla complessità

dell'ambiente. Sono cioè elementi vitali che adottano strategie di proliferazione non dissimili da quelle espresse dal mondo vegetale.

Le stanze del primo piano ospitano sculture di media e grande dimensione, tra cui i celebri *Open Cube* (che sintetizzano la figura geometrica con l'elisione di alcuni degli spigoli lasciandone inalterato l'ingombro volumetrico), e svariate

Structure realizzate in legno o in tela. Sono veri e propri modelli ideali che esemplificano gli elementi compositivi primari, depurati da ogni forma di soggettività grazie alla costruzione di rapporti geometrici e spaziali minimali. Nell'ultima sala espositiva, invece, le relazioni tra ambiente e opera acquisiscono un che di sorprendente: non solo per il rimando tra gli specchi barocchi *in situ* e quello che costituisce l'opera *Wall Drawing #1104* (una griglia nera disegnata sulla superficie riflettente), ma anche per il raddoppio illusionistico degli spazi che la presenza dello specchio stesso comporta, cui non si sottrae la torre metallica 8x8x1 a moduli quadrati.

Guadagnare l'uscita è poi l'occasione per rivedere l'intervento murale sul vano delle scale da un'altra prospettiva, perdendosi tra centinaia e centinaia di righe verticali realizzate a matita, in un mantra dal sapore ipnotico. Conviene tenersi ben assicurati al corrimano: con tale semplice e imperfettibile bellezza si rischia di inciampare.

«IL VESTITO DEI LIBRI», GUANDA

Jhumpa Lahiri, l'identità letteraria coperta e scoperta dalla «jacket»

di ELOISA MORRA

Rievocando i suoi esordi di lettore, Javier Marías non ha potuto fare a meno di ricordare quanto il bizzarro paesaggio della biblioteca di famiglia abbia contribuito a dar forma al suo destino. Steso sui suoi oggetti d'amore era un immenso tappeto formato da dipinti adibiti a sportelli-finestre: anziché limitarsi a prendere un libro dallo scaffale, in casa Marías si doveva per prima cosa spostare una tessera del mosaico d'immagini sovrapposto alla libreria dai suoi genitori: «Ogni volta che vedo un dipinto in un museo devo reprimere il riflesso condizionato che mi porta ad 'aprirlo' per tirar fuori un volume di Kierkegaard o Aristotele, come se le immagini non fossero che casseforti dietro le quali sco-

prire i più grandi tesori bibliografici».

Sogno degli amanti dell'*ecfrasi alla rovescia* (così Roberto Calasso), la biblioteca-Wunderkammer di Marías sottolinea il rapporto decisivo tra l'oggetto libro e l'immagine che ce ne svela la soglia. Scegliere una copertina richiede un'abilità negromantica: come scovare un'immagine che trasmetta l'eco ottica dell'atmosfera d'un libro, aprendo uno spiraglio che incuriosisca il lettore? È più opportuno un'interpretazione letterale, o è lecito discostarsi dal testo di partenza? Jhumpa Lahiri è tornata su questi temi in *Il vestito dei libri* (Guanda «Microcosmi», pp. 62, € 9,50), pensato per il Festival Gregor Von Rezzori nel 2015 e poi pubblicato da Penguin Random House. A questo salto linguistico-editoriale corrispondono tre traduzioni visive del testo. Il libello del festival è una pubblicazione in minore: caratteri neri e rossi si stagliano su uno sfondo

neutro, velato dal logo della manifestazione. Da un cortocircuito dell'inglese, per cui sovraccoperta è «jacket», prende le mosse la copertina italiana; il titolo è avvolto in due lembi d'una giacca blu, trasposizione *sans serif* dei dipinti di Domenico Gnoli. L'edizione Penguin astrae il gioco verbo-visivo dell'italiana: le uniche forme presenti sono il nome dell'autrice e il titolo, presentati in un carattere che evoca le cuciture dei vestiti (e l'infinito taglia-e-cuci di ogni scrittura).

A legare testo, lingua e copertine è il concetto di traduzione. Indagare il rapporto con gli equivalenti visuali della sua opera significa innanzitutto interrogarsi sulla propria identità: «Come sono vista, percepita, letta? Scrivo per evitare la domanda, ma anche per cercare la risposta». Associare l'idea della copertina a quella della divisa sarà inevitabile: Lahiri rievoca l'invidia provata per quelle dei cugini di Calcutta, in grado di garantire un'identità forte e un anonimato impossibile da raggiungere per lei, indiana cresciuta in America. La scelta dei vestiti non è che una spia d'un incessante oscillare tra due lingue e culture in cui mai è riuscita a riconoscersi - unico rifugio, la parola scritta. Tra le «sue» copertine, non a caso l'autrice apprezza quella di *In altre parole*, sua prima prova

in italiano: la vediamo circondata da una coltre di libri in uno dei luoghi del cuore, l'American Library di Roma. Anche *Il vestito dei libri* è legato alle nuove prospettive aperte dal soggiorno italiano: la spinta a scrivere è nata dalla lettura d'un saggio di Lalla Romano sulla grafica Einaudi e dalla penuria di volumi (sistemati con le copertine in vista, come i quadri-sportello di Marías) nella nuova casa.

Nell'analizzare il rapporto con la prima immagine che lo scrittore dà agli altri di sé Lahiri traccia un autoritratto che contiene quel che è stata e non è più. Ne emerge la nostalgia per il libro nudo, non oscurato dal pulviscolo dei *blurbs*. «La copertina è superficiale, trascurabile, irrilevante rispetto al libro. La copertina è una componente vitale del libro. Bisogna accettare il fatto che entrambe queste frasi sono vere», conclude Lahiri, svelando una diffidenza derivante dallo scarso controllo che in ambito anglosassone l'autore esercita sull'aspetto dei propri libri. Eppure non si può dire che non sia stata fortunata, almeno in Italia (le sue edizioni vengono «vestite» dai grafici Guanda). Forse però la voce arieggiata di queste pagine avrebbe meritato le visioni d'un pittore: sembra già sentirla risuonare nei riflessi d'un Morandi, nelle marine con conchiglie di un De Pisis.