

Sol LeWitt. La concettualità del disegno

Paolo Belardi

Nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia sono conservati due fax memorabili: memorabili sia perché sono firmati da due personalità di chiara fama (Sol LeWitt e Bruno Corà) sia perché, solidalmente, restituiscono un vero e proprio manifesto teorico capace di sanare la frattura che separa tradizionalmente l'architettura e la storia dell'arte sotto l'egida del disegno inteso come forma di pensiero. Nel primo fax, datato 22 marzo 1995, LeWitt (all'epoca residente per lunghi periodi a Spoleto) preannuncia all'amico Bruno Corà (allora docente di Storia dell'Arte in Accademia) l'invio della *maquette* di un'opera concepita appositamente per Perugia [1]: un "open cube" (il solido più amato da LeWitt [2]) che, in quanto parte del progetto espositivo *Città e Arte*, volto a innestare opere virali nei luoghi-simbolo della città *extra moenia*, è destinato a far mostra di sé nel portico del grande edificio pubblico realizzato negli stessi anni da Aldo Rossi lungo il lato occidentale della piazza Nuova di Fontivegge [3]. Ma LeWitt non si limita alle frasi di circostanza e approfitta dell'occasione per rappresentare le difficoltà insite nella traduzione costruttiva di un'opera solo apparentemente elementare, raccomandando a Corà di non coinvolgere gli studenti (così come avvenuto in occasione della realizzazione del *Wall Drawing 396* lungo il corridoio di ingresso dell'ex convento di San Francesco al Prato) e di affidare l'esecuzione a "muratori" esperti. Il secondo fax [4], datato 23 marzo 1995, contiene la pronta risposta di Corà che, dopo aver ringraziato e rassicurato LeWitt sulla professionalità delle maestranze che saranno coinvolte dall'Accademia per la fase realizzativa, lo incalza di rimando, chie-

dendo lumi sulle dimensioni («*highness, thickness etc.*»), ma in parte anche avanzando ipotesi in forma di interrogazione: 5 x 5 x 5 metri per l'opera e 50 x 25 x 25 centimetri per il suo modulo. Una preoccupazione legittima, ma purtroppo inutile perché, a dispetto della concretezza che anima lo scambio di fax, l'opera rimane irrealizzata e la *maquette*, assunta a "opera", entra a far parte del patrimonio artistico del Museo dell'Accademia [5]. Al di là dell'evidente complicità tra committente e artista che si evince dal tono cordiale dei due fax, lo scambio di battute tra Chester e Perugia, seppure apparentemente laconico, è in realtà straordinariamente denso, in quanto apre molti diverticoli teorici, laddove solleva tre questioni che rivendicano implicitamente la valenza concettuale del disegno. La prima questione è la "centralità del disegno", tanto nell'ideazione quanto nella costruzione di un'opera (sia essa d'arte o d'architettura). D'altra parte, per LeWitt il compito di un artista (così come il compito di un architetto) non è e non è mai stato quello di realizzare materialmente l'opera, ma è sempre stato ed è tuttora quello di formulare il progetto mediante il disegno, controllarne la costruzione attraverso il disegno e precisarne il senso attraverso il disegno. Perché in arte (e in architettura) tutto avviene attraverso il disegno. Così come sentenziato nel 1967 sulle pagine della rivista *Artforum*, dove LeWitt firma un saggio epocale, intitolato *Paragraphs on Conceptual Art* [LeWitt 1967], che modifica sostanzialmente l'atteggiamento degli artisti e del grande pubblico nei confronti del disegno, eleggendolo da mezzo espressivo minore a mezzo espressivo primario, attribuendogli un'importanza pari a quella attribuita tradizionalmente alla pittura e alla scultura.

Articolo a invito a commento dell'immagine di Sol LeWitt e Bruno Corà, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

La seconda questione è la "comunicatività del disegno". Entrambi i fax sono chiosati in appendice dalla rappresentazione assonometrica del cubo vuoto, che definisce la forma dell'opera, e del blocchetto di cemento che ne costituisce il modulo costruttivo. Il che, appalesando l'incapacità di qualsiasi descrizione letteraria di esaurire le informazioni utili alla costruzione, rivendica il ruolo del disegno come forma privilegiata di comunicazione. Soprattutto nei processi di *remote control* [Belardi 1996; Belardi 1997; Belardi 2011]: una pratica antica, che affonda le proprie radici costitutive nella rinascita umanistica (basti pensare ai carteggi intercorsi tra Leon Battista Alberti e Matteo de' Pasti o, successivamente, tra Galeazzo Alessi e Angelo Doggio), ma che, da quel momento in poi, contrassegna tutta la storia dell'architettura, approdando fino ai nostri giorni dapprima con le lettere disegnate di Giò Ponti e di Tomaso Buzzi e poi con i fax disegnati di Frank Gehry e di Álvaro Siza.

La terza questione è la "casualità del disegno". Non a caso, così come notato con acutezza da Bernice Rose, le sorprese conaturate al disegno, soprattutto se geometrico, appassionano

LeWitt, perché «i disegni hanno un aspetto diverso quando sono eseguiti da disegnatori diversi. Quelli in cui le istruzioni non consentono alcuna decisione da parte dell'individuo circa la collocazione hanno un aspetto diverso solo per via della mano diversa. Quelli in cui il disegnatore può decidere la collocazione delle linee all'interno del sistema avranno un aspetto completamente diverso ogni volta che cambia il disegnatore o l'ambiente. Questo fenomeno sembra a LeWitt interessante, anzi più interessante dei risultati che otterrebbe se fosse lui stesso a disegnare. È un modo per introdurre la casualità nell'opera» [6]. Ma non è tutto. Perché, a ben guardare, le tre questioni sollevate dai fax di LeWitt e Corà (ma in fondo anche le tre qualità del disegno enunciate ovvero centralità, comunicatività, casualità) non sono esaustive, ma sono parti di una qualità più grande, per certi versi onnicomprensiva: la "concettualità del disegno". Perché per LeWitt (così come per Franco Purini [Purini 1990]) il disegno non solo è l'idea, ma è addirittura l'opera [7]. Tutto quello che viene dopo il disegno è "boredom".

Note

[1] Sol LeWitt, *Progetto per scultura*, 22 marzo 1995 (Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", inv. E 534 a).

[2] «La caratteristica più interessante del cubo è proprio il suo essere relativamente interessante. Paragonato a una qualunque altra forma dimensionale, il cubo manca di aggressività, non implica movimento ed è il meno emotivo. È dunque la forma migliore da usare come unità base per ogni funzione più complessa, l'espedito grammaticale dal quale far procedere il lavoro. Poiché è standardizzato e universalmente riconosciuto, non richiede alcuna intenzionalità da parte dell'osservatore; è immediatamente chiaro che il cubo rappresenta il cubo, una figura geometrica che è incontestabilmente se stessa. L'uso del cubo evita la necessità di inventare un'altra forma prestandosi esso stesso a nuove invenzioni»: LeWitt, S. (1994). Il cubo. In Zevi 1994, p. 70.

Autore

Paolo Belardi, Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale, Università degli Studi di Perugia, paolo.belardi@unipg.it

Riferimenti bibliografici

Belardi, P. (1996). *Disegno architettonico e remote control*. In Belardi, P. *Paroledisegni. Raccolta di relazioni, memorie e interventi sul disegno*. Perugia: Università degli Studi di Perugia, pp. 69-75.

Belardi, P. (1997). *Disegno architettonico e remote control nei carteggi di Raffaello, Antonio da Sangallo il Giovane e Galeazzo Alessi*. In Cigola, M., Fiorucci, T. (a cura di). *Il disegno di progetto dalle origini al XVIII secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 22-24 aprile 1993. Roma: Gangemi editore, pp. 47-50.

Belardi, P. (2011). *La Scienza del Disegno. Dai poliedri stellati di Paolo Uccello al remote control di Galeazzo Alessi*. In Boco, F., Ponti, A.C. (a cura

[3] Ponti, A.C. Sol LeWitt in Umbria: tracce di un percorso. In Corà, Panzera 1998, p. 36.

[4] Corà, B. *Risposta a Sol LeWitt*, 23 marzo 1995 (Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", inv. E 534 b).

[5] LeWitt, S. *Scultura a forma di cubo. Maquette*, 1995 (Perugia, Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci", inv. 15).

[6] Rose, B. Sol LeWitt e il disegno. In Zevi 1994, p. 299.

[7] Panzera, M. Sol LeWitt in Italy. In Corà, Panzera 1998, p. 19.

di). *L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia e le origini dell'Accademia del Disegno. Secoli XVI e XVII*. Atti del Convegno di Studi, Perugia, 19 maggio 2011. Perugia: Futura, pp. 115-130.

Corà, B., Panzera, M. (a cura di). (1998). *Sol LeWitt in Italia*. Firenze: Maschietto & Musolino.

LeWitt, S. (1967). *Paragraphs on Conceptual Art*. In *Artforum*, n. 10, pp. 79-83.

Purini, F. (1990). *Il disegno è l'idea*. In *XY, dimensioni del disegno*, n. 13, pp. 24-36.

Zevi, A. (a cura di). (1994). *Sol LeWitt: testi critici*. Roma: Libri di AEIOU.