
Materiali

Elementi di opacità linguistica nell'opera di Bruce Nauman: il caso *Raw Materials*

Elena Magini

L'elemento linguistico nell'opera di Bruce Nauman assurge a strumento espressivo privilegiato, proponendo nell'alveo della sua produzione un costante confronto con tematiche e istanze creative sviluppate nella totalità della sua sperimentazione. Nonostante la fondamentale eterogeneità espressiva e diversificazione dell'opera di Nauman, a cui costantemente la bibliografia critica dell'artista ha fatto riferimento, è necessario sottolineare come la sua ricerca sia caratterizzata da una sostanziale coerenza, aspetto definito «topologico»¹, principalmente riscontrabile nella ri-proposizione di analogie tematiche e concettuali tra sperimentazioni appartenenti ad ambiti artistici diversi. Sembra pertanto che l'opera di Nauman sia identificabile e riconoscibile non tanto a partire da definizioni aprioristiche, quanto per tale aspetto di analisi e sperimentazione muovendosi da binomi concettuali oppositivi, che conducono lo spettatore ad una fruizione ambigua e incerta dell'opera d'arte, quali, ad esempio, la contrapposizione tra interno ed esterno, tra elementi pubblici e privati, tra il controllo e la libertà di fruizione.

L'uso del linguaggio nell'artista californiano aderisce all'insondabilità sostanziale della sua opera, proponendo quello che Robert Storr ha definito «chiaroscuro linguistico», l'accostamento cioè di elementi conoscibili, e quindi chiari, a elementi impenetrabili, e di conseguenza oscuri². Tale caratteristica di opacità, rintracciabile nella totalità delle sperimentazioni concernenti il lin-

guaggio, viene perseguita dall'artista su plurimi livelli, alcuni inerenti alla percezione dell'opera da parte dello spettatore, altri al suo piano semantico, altri ancora alla tensione strutturale interna alla costruzione del lavoro.

Nauman, nel corso della sua quarantennale carriera, ha lavorato mediante tutte le possibilità offerte dalla lingua, attraverso l'uso di *media* dissimili, quali opere al neon, testi dattiloscritti a corredo di installazioni architettoniche, stampe, audioinstallazioni e videoinstallazioni; un impiego poliedrico e composito dell'elemento linguistico che di fatto risponde all'interesse dell'artista nei confronti di un processo comunicativo ambiguo e interrogativo, che conduca lo spettatore dell'opera a interrogarsi sull'effettivo senso dell'esperienza estetica vissuta. In un'intervista del 1985 è lo stesso Nauman a delucidare l'interesse per la tensione che si genera all'interno dello scambio linguistico quando vengono giustapposti elementi eterogenei e opposti: «Roland Barthes has written about the pleasure that is derived from reading when what is known rubs up against what is unknown, or when correct grammars rubs up against nongrammar. In other words, if one context is different from the context that was given to you by the writer, two different kinds of things you understand rub against each other. When language begins to break down a little bit, it becomes exciting and communicates in nearly the simplest way that it can function: you are forced to be aware of the sounds and the poetic parts of the word. If you

Materiali



1. Bruce Nauman, *Raw Materials*, veduta della mostra, Londra, Tate Modern Gallery, Turbine Hall (12 ottobre 2004 - 2 maggio 2005).

deal only with what is known, you'll have redundancy; on the other hand, if you deal only with the unknown, you cannot communicate at all. There is always some combination of the two, and it is how they touch each other that makes communication interesting. Too much of the one or the other is either unintelligible or boring, but the tension of being almost too far in either direction is very interesting to think about»³. Il fine delle opere linguistiche di Nauman sembra pertanto quello di proporre una comunicazione non finalizzata o intelligibile, ma proprio per questo ascrivibile a un piano poetico e artistico: il potenziale attribuibile al linguaggio viene esplorato dall'artista sia da un punto di vista morfologico e semantico, nella manipolazione operata sul segno grafico come sul suo valore fonetico, sia da un punto di vista pragmatico, inherente principalmente al contesto d'uso e alle molteplici variabili espressive nell'enunciazione delle frasi.

Una delle caratteristiche ricorrenti dell'operazione di Nauman in relazione al linguaggio è il suo uso indiscriminato di forma orale e forma scritta: la critica linguistica ha unanimemente sottolineato come le differenze intrinseche tra linguaggio orale e linguaggio scritto rendano impos-

sibile alternare le due forme di comunicazione. Come ha ad esempio puntualizzato Grazia Basile, sia lo scritto che il parlato possono essere usati per quasi ogni bisogno comunicativo, tuttavia le due forme non vengono di fatto impiegate in maniera intercambiabile, ma a seconda delle diverse situazioni comunicative⁴. L'impossibilità di interscambio tra oralità e scrittura è di fatto sostanzialmente negata dall'intera opera di Nauman connessa al linguaggio; è possibile individuare per tale ragione un probabile cambiamento nel rapporto di causa ed effetto nell'uso del sistema comunicativo: l'impiego di forma scritta e forma orale nell'opera dell'artista non risponde infatti ai differenti scopi dello scambio linguistico, ma genera plurime situazioni comunicative. Lingua scritta e lingua parlata sono funzionalmente diverse, nel senso che significano in modo diverso: nell'uso che Nauman fa del linguaggio tuttavia questa diversa funzionalità non è piegata alla necessità comunicativa, ma è a sua volta generatrice di significato. Proponendo infatti lo stesso testo attraverso le forme dissimili del linguaggio orale e scritto, l'artista è interessato a mettere lo spettatore di fronte alle molteplici sfumature offerte dalla comunicazione, al fine di suscitare diverse risposte all'informazione data.

Nauman propone per di più una comunicazione linguistica in cui scritto e orale, pur mantenendo le loro distinzioni sostanziali, presentano delle analogie semantiche e formali. Se il sistema scritto è definibile sostanzialmente come un prodotto anziché come un processo, mentre il parlato è piuttosto un'attività dinamica⁵, Nauman conferisce all'oralità una dimensione materiale (sia attraverso la commistione con la sostanza visiva nella videoinstallazione, sia usando il suono come elemento di strutturazione spaziale nelle audioinstallazioni), rendendo al contempo centrale nel linguaggio scritto il processo costitutivo quale elemento primario di significazione. Da un punto di vista formale, inoltre, sono numerose le corrispondenze presenti tra le due strutture linguistiche, come conformi sono gli espedienti atti a creare fallacia comunicativa (si pensi, ad esempio, all'uso di elementi paralinguistici propri dei due sistemi – intonazione e ripetitività per l'oralità, grafismo, taglia e orientamento per la scrittura – impiegati con stesse finalità interpretative, così come alla ricorrenza di *pattern* visivi condivisi).

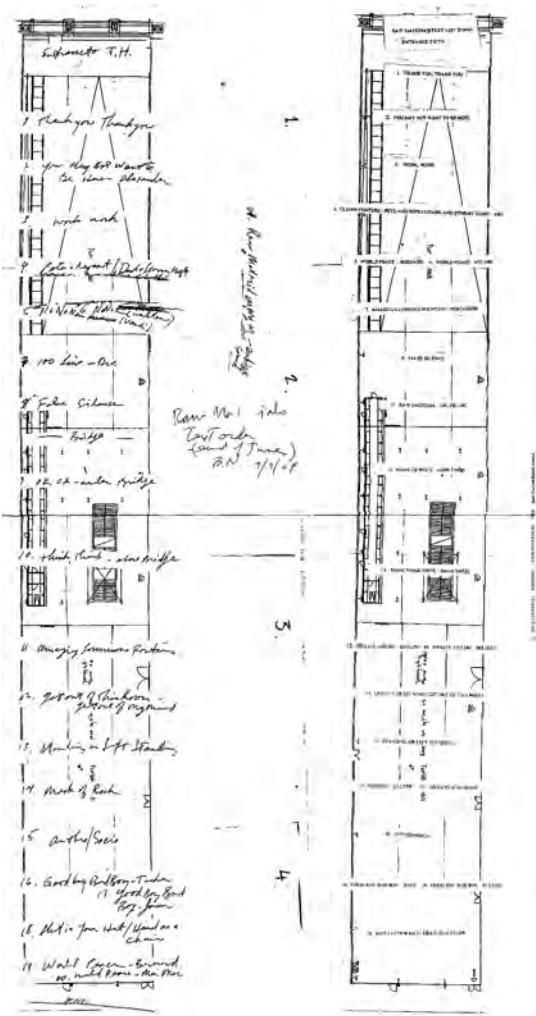
1. RAW MATERIALS: ANALISI SINCRONICA DI STRATEGIE COMUNICATIVE

L'audioinstallazione *Raw Materials* (fig. 1), opera *site specific* realizzata nel 2004 nei locali della Turbine Hall della Tate Modern Gallery⁶,

Materiali

ripropone in modo paradigmatico alcuni degli aspetti sostanziali della polisemia comunicativa di Bruce Nauman, e si qualifica pertanto come opera esemplificativa per un'analisi sincronica delle modalità con cui l'artista si è approcciato al linguaggio. Il lavoro è frutto di una riproposizione di ventidue precedenti opere linguistiche, sia orali che in forma scritta, prodotte per mezzo di media eterogenei, registrate e assemblate nuovamente in occasione dell'esposizione del 2004⁷ (fig. 2); l'azione proposta da Nauman si qualifica propriamente come una sorta di rivisitazione di questioni già analizzate, una riattualizzazione di argomentazioni appartenenti al suo *corpus* precedente. Tale procedimento risulta una vera e propria forma poetica nell'operazione di Nauman, il quale è solito riproporre lavori del passato sia attraverso l'ausilio di media diversi, sia ricollocandoli in contesti d'uso dissimili: un tratto questo che sembra frutto di una profonda rielaborazione delle teorie linguistiche del secondo Wittgenstein, inerenti al concetto di «gioco linguistico». Come è stato notato, Nauman inserisce una proposizione desunta dalle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein in una delle sue opere più conosciute, la placca in bronzo *A Rose has no Teeth* (1966). Al di là della semplice riproposizione di un enunciato, l'artista sembra essere stato profondamente influenzato dall'apertura al contesto d'uso teorizzata da Wittgenstein nella seconda fase della sua produzione: così come il filosofo auspicava un'apertura al linguaggio considerato nel suo contesto d'esperienza, attraverso quello che Wittgenstein definisce «gioco linguistico», cioè l'insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui questo è intessuto, Nauman cerca di sondare le possibili varianti significanti nella riproposizione di elementi linguistici in contesti esperienziali diversi. L'influenza esercitata da Wittgenstein sull'opera di Nauman sembra pertanto agire su differenti livelli, sia per quanto concerne l'accrescimento della rilevanza attribuibile al contesto percettivo in cui il linguaggio viene esperito, sia nell'attenzione ai modi di espressione che lo caratterizzano⁸.

L'audioinstallazione *Raw Materials* era composta da ventuno registrazioni disposte lungo i centocinquanta metri di lunghezza della Turbine Hall; ogni registrazione era collocata, grazie all'ausilio di altoparlanti direzionali, simmetricamente lungo il perimetro della galleria (ad eccezione di un testo introduttivo, *Thank You Thank You*, posto all'entrata della Turbine Hall, e *Raw Material - MMMM*, che, collocato più in alto rispetto alle altre fonti sonore, risuonava per tutta la lunghezza del percorso espositivo come una sorta di rumore di sottofondo). La stessa registrazione era posta lateralmente rispetto al corridoio, sia nel lato destro che in quello sinistro, rifletten-



2. Layout per *Raw Materials*, in E. Dexter (a cura di), Bruce Nauman - *Raw Materials*, catalogo della mostra, London, 2004.

do e amplificando il contenuto sonoro dell'altoparlante posto di fronte; non vi erano elementi spaziali ad interrompere la continuità sonora degli audiotesti, e la divisione in zone dello spazio espositivo era definita essenzialmente dalla posizione delle diverse registrazioni audio. La particolare modalità di fruizione dell'elemento sonoro, esperibile in una situazione di totale solitudine e autonomia, ha condotto Nauman a lavorare ad un'audioperformance che potesse potenzialmente riprodurre le diverse modulazioni sonore che la stessa sala rendeva possibili⁹. Per questo motivo l'artista ha deciso di utilizzare altoparlanti direzionali da apporre alle pareti, in modo tale da poter generare fasce di suono orizzontali. In effetti, lo spettatore che si trovava a fruire di *Raw Materials* era posto all'interno di un ampio spazio vuoto, che tuttavia era completamente saturato di

Materiali

suoni. Camminando lungo la sala, inoltre, la percezione delle diverse registrazioni mutava a seconda della posizione presa dallo spettatore: gli altoparlanti erano collocati uno di fronte all'altro, dividendo le zone in parti uguali; tuttavia la percezione di uno stesso testo variava avvicinandosi o meno al centro di emissione sonora. Era possibile quindi percepire alcuni testi in modo esatto e nella loro totalità, ma anche trovarsi in zone della sala in cui un testo si confondeva con un altro, rendendo l'esperienza, sia dell'opera nella sua interezza, sia del singolo testo, del tutto confusa e non strutturata: un vero e proprio chiaroscuro linguistico, favorito dal movimento dello spettatore all'interno della sala.

2. LA MATERIALITÀ DEL LINGUAGGIO: REITERAZIONE E MANIPOLAZIONE DELL'ELEMENTO LINGUISTICO

L'interesse per la diversa strutturazione del suono, lungi dall'inserire quest'opera all'interno della generale e coeva tendenza della Sound Art¹⁰, la pone piuttosto in stretta continuità con precedenti esperimenti condotti da Nauman sulla possibilità offerta dall'elemento sonoro di frazionare lo spazio dell'installazione¹¹: il flusso audio si qualifica pertanto come sorta di sostanza scultorea, un'modalità di suddivisione della superficie che lo spettatore è chiamato ad esperire.

Lo stesso titolo proposto per l'opera, *Raw Materials*, va a sottolineare il carattere materiale che il linguaggio assume nella ricerca artistica di Nauman, e di conseguenza come le manipolazioni apportabili all'elemento linguistico siano portatrici di significato. L'uso dell'aggettivo «raw» sembra connotare ulteriormente l'aspetto di materialità riferibile al linguaggio: considerare l'elemento linguistico nel suo stadio grezzo e naturale lo riconnette all'esperienza e lo mette in relazione con la concezione linguistica di Wittgenstein, il quale auspicava un linguaggio considerato nel suo aspetto «materiale» e «grossolano»¹². La stessa titolazione, ma al singolare, era stata già attribuita a tre videoinstallazioni del 1990, *Raw Material – BRRR*, *Raw Material – OK, OK, OK*, *Raw Material – MMMM* (quest'ultima registrazione, come si è detto, confluiscce anche nell'audioinstallazione qui in analisi, assumendo un ruolo preminente rispetto agli altri audiotesti; è inoltre l'unica opera che non presenta un testo propriamente verbale, ma acustico). Come in queste opere l'artista gioca con l'elemento sonoro, esercitandosi in pronunce diverse e ripetizioni continue, in *Raw Materials* Nauman sembra perseguire lo stesso obiettivo di sperimentazione e alterazione nei confronti della materia linguistica, sia ad un macrolivello inherente alla percezione unitaria dell'audioinstalla-

zione, sia per quanto concerne le singole opere che vi fanno parte.

Nei lavori ivi confluì la manipolazione della sostanza acustica è ottenuta sia attraverso la ripetizione prolungata dei singoli lemmi, sia per mezzo della giustapposizione e del rovesciamento dell'ordine dei vocaboli. Ad esempio, in *Thank You Thank You*, prima registrazione in cui lo spettatore si imbatte al suo ingresso nella Turbine Hall, la reiterazione del messaggio da parte dell'enunciatore dà origine ad una sorta di «processo entropico» del linguaggio, attraverso il quale l'enunciazione gradualmente perde il significato originario. La registrazione è stata ripresa dalla precedente videoinstallazione *Thank You* (1992), in cui l'inquadratura del monitor riprende a distanza ravvicinata il volto dell'artista, che è intento a ripetere la frase «thank you»; il filmato originale è stato tagliato e rimontato in un video della durata di dieci minuti, emesso in *loop*, così da creare un ritmo irregolare. A creare significazione nella videoinstallazione concorrono, ad un livello primario, le varie espressioni, anche facciali, con cui l'artista enuncia la frase. Inoltre, ad un livello strettamente connesso all'aspetto linguistico, la reiterazione della frase, in modo prolungato e continuo, rende forzata la pronuncia e ne cambia il significato: è stato comunemente notato, infatti, che vi sono alcuni momenti in cui sembra che l'artista pronunci la frase «fuck you»¹³: attraverso la deformazione dell'articolazione della frase, Nauman genera l'impressione di un'omofonia, dando in realtà origine ad una paronomasia e sconvolgendo così totalmente il significato attribuibile all'opera. Le varie intonazioni con cui Nauman articola la frase sembrano essere per di più in contrasto con il senso della frase stessa: il tono è duro, sembra quasi che l'artista urli un comando, accusi o aggredisca, piuttosto che ringraziare qualcuno. Oltre al gioco che Nauman propone attraverso la paronomasia tra le frasi «thank you» e «fuck you», anche l'intonazione e l'espressione contribuiscono a determinare l'ambiguità dell'insieme; l'artista ripropone sul piano dell'orale lo stesso tipo di operazione effettuata «disturbando» la lettura sul piano della scrittura (rovesciando l'ordine di lettura o giustapponendo i vocaboli, ad esempio): combina la funzione denotativa del linguaggio con quella connotativa.

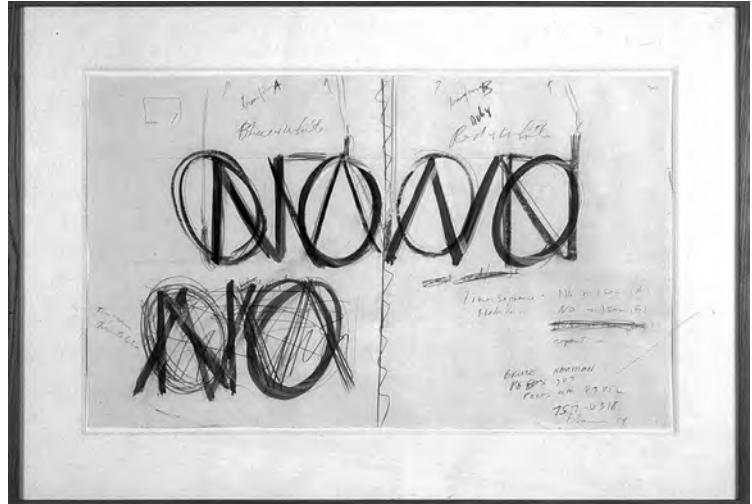
Riferendosi alle videoperformance del biennio 1967-68, in cui una stessa azione era riproposta per tutta la durata della registrazione, Nauman ha dichiarato come la tensione costitutiva dell'opera fosse stabilita dalla ricerca di un equilibrio nello svolgimento dell'attività. La possibilità di un errore da parte del performer, dovuto alla ripetizione incessante e alla stanchezza che ne derivava, era, secondo l'artista californiano, generatrice di

Materiali

3. Bruce Nauman, Raw Material - OK, OK, OK, *videoinstallazione*, 1990.



4. Bruce Nauman, *NONO, matita e acquerello su carta, 1984.*



un tipo particolare di tensione, percepibile sia dal performer, sia dallo spettatore: si inseriva cioè la possibilità che avvenisse qualcosa di diverso, di sbagliato, che l'azione cambiasse¹⁴. Nauman, in *Thank You*, sembra riproporre allo spettatore lo stesso tipo di esperienza: in questo caso l'attività è linguistica, la continua ripetizione genera la stessa tensione, la possibilità di un errore (come del resto sembra effettivamente accadere), di una comunicazione che, grazie alla sensazione di ansia e incertezza che si crea nello spettatore, diviene così ambigua e frantendibile.

In altre due registrazioni confluite in *Raw Materials*, *No No No No* e *Raw Materials – Ok Ok Ok* (fig. 3), la manipolazione fonica, generata dalla ripetizione incessante e senza soluzione di continuità, crea una particolare ripetizione palindroma dei due lemmi; lo spettatore non riesce a distinguere se è pronunciata la parola «*no*» o la parola «*on*» (lo stesso vale per la parola «*ok*», che si confonde con la parola «*ko*»). Il suddetto rovesciamento sonoro trova un suo corrispettivo visuale in disegno del 1984, *Nono* (fig. 4), probabilmente un'opera preparatoria ad

Materiali

un neon mai eseguito. In questo lavoro Nauman sovrappone la parola «no» e il suo corrispettivo palindromico «on», ripetendo l'operazione per tre volte; le parole sono scritte sia nel senso usuale, che invertite; l'artista usa un'inclinazione del carattere diversa a seconda della parola impiegata. Il risultato è quello di un intreccio visivo di difficile comprensione, in cui lo spettatore non riesce ad intuire l'appartenenza grafica delle parole. Il rispecchiamento e la giustapposizione dei singoli morfemi del segno grafico pongono pertanto un parallelismo con la dislocazione fonica della registrazione: linguaggio scritto e linguaggio parlato vengono da Nauman parimenti alterati al fine di proporre una comunicazione la cui finalizzazione è difficilmente perseguibile.

3. L'AMBIGUITÀ PERCETTIVA DI *RAW MATERIALS* E LA FUNZIONE DI *FEEDBACK*

In *Raw Materials* Nauman pone l'accento sia sui singoli lavori, riproponendoli e quindi riattualizzandoli, sia sul modo in cui questi si relazionano l'un l'altro, dando origine ad una significazione totalmente nuova, insita nell'esperire il lavoro nella sua interezza. L'artista californiano ha definito *Raw Materials* una sorta di *collage*¹⁵, dove ogni testo ha una significazione non solo autonoma, ma anche e soprattutto complessiva, definita dalla relazione con i testi adiacenti con cui è messo in contatto uditorio. Non vi era zona della Turbine Hall priva di elementi sonori: lo spettatore si trovava a percorrere l'enorme sala immerso in un *continuum*, un flusso di parole e voci che lo investivano da tutte le direzioni. Proprio a causa di questa peculiarità dell'esperienza percettiva che l'installazione provocava (quanto meno un disorientamento nell'esperire la quantità di suoni emessi dagli altoparlanti), *Raw Materials* ripropone quell'ambiguità cui il *corpus* artistico di Nauman sottopone continuamente lo spettatore: la più evidente delle quali risulta in questo caso essere l'antinomia tra lo spazio vuoto e materiale della galleria e l'elemento linguistico, che pur nella sua immaterialità, riempie e satura gli spazi.

L'assenza di un preciso percorso espositivo, inoltre, concorre all'esperienza straniante percepita dallo spettatore: come ha infatti ricordato Nauman non c'è una modalità preferibile ad un'altra per fruire dell'installazione, non c'è un inizio o una fine stabilita a priori. Tale assenza è, secondo l'analisi condotta dalla studiosa Emma Dexter, un elemento che contribuisce a considerare *Raw Materials* in termini di linguaggio performativo. Aderendo strettamente alle teorie

di Janet Kraynak sulla performatività del linguaggio in Bruce Nauman¹⁶, la Dexter rintraccia in questa assenza di percorso di fruizione la possibilità di una ripetizione all'infinito, che implicherebbe una circolarità temporale, la quale, secondo Kraynak, si pone alla base del performativo. A considerare intrinsecamente *Raw Materials* una performance concorrerebbe inoltre, sempre secondo l'analisi fornita dalla Dexter, l'uso esclusivo del linguaggio orale e la sua possibile iterazione nel tempo, mediante la riproposizione in *loop* delle singole registrazioni¹⁷.

In realtà, l'organizzazione in sequenze di zone orizzontali nasce dalla necessità di portare lo spettatore a fruire dell'intero spazio. La Turbine Hall costituisce una delle due entrate alle gallerie superiori della Tate: alla metà della sua lunghezza vi è infatti un'ampia scalinata che conduce i visitatori alle sale. Nauman si è posto di conseguenza il concreto problema di coinvolgere lo spettatore nella totalità dello spazio della Turbine Hall attraverso la connessione tra i diversi testi, una sorta di percorso favorito dall'anticipazione del testo successivo. Se in una precedente opera del 1968, *Get Out of My Mind Get Out of This Room*, era propriamente l'elemento linguistico a scoraggiare la fruizione dello spazio espositivo¹⁸, qui, al contrario, il linguaggio funziona come elemento coesivo, come una spinta ulteriore che permette allo spettatore di impossessarsi dello spazio circostante. In questo caso è come se i diversi testi dessero il ritmo e la spinta necessaria a muoversi all'interno della sala: alcune registrazioni infatti sono decisamente brevi e ripetitive (*Thank You Thank You, Ok Ok Ok*), altre lunghe e complesse (*Consummate Mask of Rock, False Silence*). La differenziazione del materiale linguistico implica una ricezione diversa da parte dello spettatore, e di conseguenza una diversa temporalità nella fruizione. Tale aspetto conduce all'importanza della reazione retroattiva rispetto all'esperienza estetica proposta: la percezione dello spettatore relativa al testo va a costituire il suo percorso all'interno dello spazio espositivo, un percorso però che non è in nessun modo strutturato dall'artista, ma deciso in autonomia da ogni fruitore nella sua singolarità.

L'elemento di *feedback* è uno degli ulteriori aspetti ricorrenti nell'opera dell'artista relativa al linguaggio: già in un testo giovanile dal sapore vagamente teorico, *Codification* (1966), una lista di azioni e argomenti che l'artista era intenzionato a sondare, Nauman dichiarava il suo interesse in maniera quasi programmatica. È necessario sottolineare tuttavia come la qualità retroattiva rilevabile nei lavori dell'artista non presenti caratteristiche di univocità o prevedibilità, specialmente in termini di comunicazione canonica:

Materiali

molto spesso l'artista si pone in modo avversativo, ambiguo e complesso rispetto ai modi della ricezione.

4. I «LIMITI FUNZIONALI DEL LINGUAGGIO»

La caratteristica precipua di *Raw Materials* è, secondo l'esegesi fornita dallo stesso Nauman, quella di presentare lavori eterogenei al di fuori del proprio contesto, i quali creano così un nuovo tipo di esperienza: «Some texts are going to be reinforced, some will lose a lot compared with my original intentions, but I think that's okay. I'm just going to let that happen, however it happens. They're out of context, so they become a whole new kind of experience»¹⁹. Il nuovo tipo di esperienza auspicato dall'artista, allora, è costituito specificatamente dall'interrelazione dei vari testi, da come questi acquistino significato nuovo nella loro coniugazione. Nauman è tornato più volte su questo concetto, sottolineando l'importanza del ritmo e dell'arrangiamento quasi sinfonico delle parti, nel momento in cui vengono poste in relazione. La stessa titolazione attribuita all'opera, quindi, alluderebbe all'aspetto di «materiale grezzo» sia del linguaggio come sistema, sia delle opere che confluiscono in questa installazione, impiegate al fine di produrre un'esperienza che non sia solo la somma delle precedenti, ma propriamente altra²⁰.

Tale aspetto di nuova significazione dell'opera sostanzia nuovamente l'importanza imputabile al contesto esperenziale e alle modalità in cui il lavoro viene fruito. In questo caso la variabile pragmatica di significazione è rintracciabile in primo luogo nell'unificazione dei diversi testi, che vanno a costituire propriamente un flusso linguistico esperibile nel suo *continuum* spaziotemporale. La particolarità insita nella stessa installazione, di creare cioè degli spazi in cui la percezione dei testi è resa caotica e in un certo qual senso negata, si riconnette nuovamente al tipo di comunicazione che Nauman è interessato a produrre. Se infatti *Raw Materials* implica una nuova esperienza dei testi, favorita dalla loro connessione, il fatto che questa connessione non generi una comunicazione adeguata, ma confusa e quindi opaca (resa ancora più estrema dall'audio in sottofondo come sorta di ronzio, che va ad accentuare l'aspetto cacofonico dell'installazione), è la risposta alla necessità di lavorare su quelli che Nauman ha definito «limiti funzionali del linguaggio», alla ricerca di un chiaroscuro linguistico che caratterizza la sua intera produzione. Tale aspetto viene chiarito efficacemente dallo stesso artista: «I am really interested in the different ways that language functions. That is something I think a lot

about, which also raises questions about how the brain and the mind work. Language is a very powerful tool. It is considered more significant now than at any other time in history and it is given more importance than any of our faculties. It's difficult to see what the functioning edges of languages are. The places where it communicates best and most easily is also the place where language is the least interesting and emotionally involving [...]. When these functional edges are explored, however, other areas of your mind make you aware of language potential. I think the point where language starts to break down as a useful tool for communication is the same edge where poetry or art occurs»²¹.

Come si è visto, l'opacità linguistica rilevabile in *Raw Materials* viene indagata da Nauman su piani molteplici, non solo inerenti alla percezione unitaria dell'audioinstallazione, ma anche al livello semantico delle singole opere immesse: si pensi ad esempio al testo *Amazing Fountain*, ripreso da una registrazione effettuata nel 1998, in occasione dell'esposizione presso la Fundação de Serralves di Porto, in cui l'asserzione «The True Artist is an Amazing Luminous Fountain» della celebre opera omonima del 1966, è stata tradotta in lingua portoghese e proiettata su un monitor all'interno della mostra. L'enunciato presenta un coefficiente semantico attribuibile alla valenza metaforica ivi presente²²; inoltre il materiale impiegato nella prima versione dell'opera (fig. 5), il mylar, presenta un livello espressivo facilmente rintracciabile nel suo essere correlato ad usi industriali; infine, l'allestimento dell'opera sulla finestra dello studio di Nauman comporta valenze legate alla dicotomia tra interno ed esterno, e di conseguenza tra luogo pubblico e privato. Pre-scindendo dai cospicui livelli di significazione connessi all'uso di media dissimili e dalle numerose occasioni in cui la figura dell'artista è stata variamente associata a quella della fontana e al possibile significato ulteriore relativo a questa associazione²³, ciò che qui è necessario sottolineare è come l'enigmaticità del linguaggio, la sua opacità, sia, in questo caso, specificatamente legata alla traduzione del testo in un idioma straniero²⁴. Tale aspetto è stato totalmente ignorato dalla critica, che non ha rilevato le potenzialità semantiche insite nell'uso della traduzione; lo stesso Storr, nega un interesse da parte dell'artista per la traduzione in lingua straniera delle proprie opere, dovuto principalmente alla semplicità e all'essenzialità della lingua inglese, che si adatterebbe meglio alle necessità di un linguaggio quotidiano e poco ampolloso²⁵. Contrariamente alla lettura proposta da Storr, è invece possibile sostenere come la traduzione in questo caso costituisca il principale elemento significante dell'opera: nell'au-

Materiali



5. Bruce Nauman, *The True Artist is an Amazing Luminous Fountain (Windows or Wall Shade)*, tenda in mylar, 1966.

dioinstallazione presentata alla Tate, infatti, Nauman inserisce due diverse registrazioni, una posta di fronte all'altra. Queste riproducono le variazioni usuali già precedentemente rilevate nelle recitazioni dei testi, ma l'elemento di novità è qui rintracciabile nella non univocità della traduzione. Nauman, non trovando un corrispettivo preciso in lingua portoghese della parola «amazing», propone due diverse versioni della frase, impiegando sia la parola «assombrosa», che «meravilhosa»: solamente grazie all'uso di due termini diversi può rendere conto della diversa sfumatura semantica implicata dall'uso del vocabolo «amazing», quella cioè di qualcosa di meraviglioso, e allo stesso tempo sorprendente, perché inusuale. L'instabilità tra l'uso del linguaggio e il suo significato è determinata, quindi, non a livello morfologico o espressivo, ma dalla reale impossibilità di un'equivalenza semantica tra termini appartenenti a due lingue diverse. Propriamente l'indagine di Nauman è qui rivolta alla ricerca di ciò che il sociologo Slavoj Žižek ha definito il «punto cieco del linguaggio» nello scambio linguistico tra due diverse culture²⁶: un'ennesima attestazione dell'insufficienza del sistema linguistico rispetto alla proliferazione di senso potenzialmente infinita.

5. LA DICOTOMIA TRA ESPERIENZA PUBBLICA E PRIVATA. ESPEDIENTI PER L'ESERCITAZIONE DEL CONTROLLO

Il principale elemento distintivo tra *Raw Materials* e i precedenti lavori linguistici dell'artista è l'aspetto di controllo sulla fruizione, che in quest'opera sembra quasi trascurato da Nauman. I limiti di comando sembrano qui essere molto più labili, come se l'artista avesse deciso di lasciare allo spettatore l'iniziativa rispetto all'opera. Questo potrebbe essere un aspetto riconducibile allo stesso luogo in cui l'audioinstallazione era collocata: lo spazio della Turbine Hall infatti, sia per la sue dimensioni enormi, sia per il nuovo ruolo aggregativo e sociale che sta sviluppando nel tessuto urbano londinese, sembra dotato di per sé di forte peculiarità e caratterizzazione, aspetti che probabilmente hanno convinto l'artista a limitare il suo intervento nello spazio espositivo, accettandone così la sua funzione sociale. La particolare funzionalità acquisita dalla Turbine Hall in questi ultimi anni è quella di una moderna piazza, un luogo sia per la collettività, di ritrovo e di incontro, che per il singolo. L'assunzione di questa sfaccettatura ibrida tra luogo pubblico e privato può aver costituito un'ulteriore fonte di ispirazio-

Materiali



6. Bruce Nauman, You Cant Help Me, matita e inchiostro su carta, 1974.

ne che ha condotto Nauman a proporre un'opera a carattere linguistico.

La dicotomia esistente tra pubblico e privato è infatti uno dei binomi concettuali ricorrenti nel *corpus* dell'artista, connessa a sua volta alla tematica del controllo dell'esperienza dello spettatore. Alcune delle sue produzioni testuali, infatti, possono essere interpretate come una sorta di commento privato ad una esperienza pubblica: è il caso, ad esempio, di alcuni testi concepiti come accompagnamento a spazi architettonici, in cui si assiste ad una sorta di materializzazione del «linguaggio privato» dell'artista, il quale esprime le proprie impressioni, la propria soggettività relativa alla stessa esperienza che lo spettatore è chiamato a vivere, al fine di esercitare una sorta di controllo su quella specifica dello spettatore. Si veda, ad esempio, un ulteriore testo inserito nell'audioinstallazione qui presa in esame, *False Silence*: questo presenta una serie di enunciati in prima persona connesse a processi fisici e psicologici, brevi dichiarazioni congiunte attraverso una struttura non narrativa. L'esecuzione dell'attrice Joan La Barbara, caratterizzata da un'intonazione piatta e senza picchi emotivi, intensifica l'aspetto disconnesso delle varie affermazioni; la registrazione, della durata di un minuto e mezzo, è come le altre in *loop*, aumentando così la difficoltà da parte dello spettatore di percepire l'inizio e la fine del componimento. Michael Auping si è soffermato sulle possibilità espressive fornite dalla recitazione del testo: secondo lo studioso, la voce della donna sembra propagarsi dalla profondità di un tunnel senza fine, questo aspetto rafforzerebbe la dicotomia, presente in numerosi lavori di Nauman, tra presenza e assenza²⁷.

Molte delle asserzioni ivi proposte sono connesse a processi fisiologici, tra cui funzioni scatologiche, che non trovano compimento: «I don't sweat, I have no odor, I inhale, don't exhale, no urine, I don't defecate: no excretions of any kind»; rispetto ad altre opere in cui si fa riferimento a funzioni primarie dell'individuo, in questo caso Nauman usa una terminologia forbita e priva di volgarità. Il riferirsi a funzioni simili sug-

gerisce inoltre una relazione con stati psicologici più profondi; lo stesso artista fornisce una sorta di esegezi del testo, i cui assunti si rifanno ad un'esperienza personale²⁸. Proponendo il racconto in prima persona, Nauman rende la propria storia privata fruibile per lo spettatore; rivolgendosi direttamente ad un uditorio implicito, qualifica l'esperienza personale come universale: «I can suck you dry, you can't hurt me, you can't help me»; l'esperienza subita dall'artista viene rivolta all'esterno, egli non è più l'oggetto dell'azione ma ne diviene l'artefice. Spersonalizzando il proprio racconto, permette allo spettatore un coinvolgimento con un'esperienza che può appartenere universalmente a tutti: propriamente qualifica il linguaggio privato come pubblico. L'universalizzazione dell'esperienza è resa maggiormente esplicita dall'aver proposto originariamente il testo assieme ad un'installazione ambientale, una sorta di stanza triangolare illuminata, sezionata alla metà da un lungo corridoio, la quale aumenta il coinvolgimento in prima persona dello spettatore per mezzo di uno spazio che, grazie all'ausilio della luce e dello stretto corridoio, amplifica le sensazioni evocate dal componimento.

Le asserzioni proposte in *False Silence* sono state riprese numerose volte dall'artista in opere coeve e successive, ancora una volta attraverso l'ausilio di plurimi media (fig. 6). Nell'opera neon *Silver Grotto* (1974), ad esempio, Nauman riprende, modificandole, due asserzioni del testo: «you can't help me, I can't hear you», affiancandole ad un imperativo connesso alla propria pratica artistica, «placate art, placate my art», e ad un'immagine visuale dal senso incerto: «this is the silver grotto». Nauman asserisce come l'immagine della grotta argentata possa richiamare sensazioni sia belle sia terrificanti, e come sia un posto con il quale in realtà non si vuole creare contatto²⁹. L'elemento del contatto, e quindi dello scambio di informazioni, assurge allora ad elemento centrale nei testi qui esibiti: attraverso la presentazione di asserzioni connesse all'arte, sembra inoltre che Nauman ponga un'ulteriore riflessione sul rapporto tra artista e spettatore, sulle possibili connessioni che si

Materiali

instaurano tra il pubblico che esperisce l'opera e l'artista che ha reso la propria personale esperienza e interiorità³⁰. La complicazione presente nel neon è generata dalla posizione delle diverse frasi sulle pareti della galleria; l'allestimento proposto da Nauman prevedeva infatti l'affissione di ogni frase in un punto diverso del luogo espositivo: questo implica una molteplice esperienza del testo stesso, data dalla frammentazione dell'unità testuale delle frasi, e dal loro ricongiungimento successivo, atto a creare una significazione omogenea finale.

Un'altra ipotesi plausibile è quella secondo la quale l'elemento del controllo in *Raw Materials* potrebbe situarsi nello stesso aspetto di circolarità implicita nella fruizione dello spazio espositivo; lontano da implicazioni performative, la circolarità dell'audioinstallazione assurgerebbe a espediente che, secondo l'analisi proposta da Paul Schimmel, sostanzierebbe l'esercitazione di questo potere da parte dell'artista attraverso una modalità meno evidente e invasiva³¹.

6. MUSICALITÀ E CONTENUTO EMOZIONALE: LA GRANA DELLA VOCE

Nauman ha dichiarato che l'esperienza di *Raw Materials*, rispetto ai testi che la compongono, andrebbe a rafforzare il contenuto emozionale e musicale piuttosto che quello intellettuale³². Michael Auping ha posto l'accento sul carattere musicale dell'interrelazione delle diverse opere, come se in alcuni momenti lo spettatore si trovasse ad esperire forme linguistiche ibride tra musica e linguaggio³³.

Questo aspetto di musicalità insito in *Raw Materials* è esempio delle suggestioni pervenute all'artista californiano dall'ambiente musicale³⁴, e può inoltre essere connesso all'idea di circolarità che l'audioinstallazione implica, sia da un punto di vista spaziale (connessa cioè alla strutturazione del percorso espositivo), sia da un punto di vista temporale (in relazione alla circolarità e iteratività delle opere riprodotte in *loop*). Nauman riferendosi alla circolarità dei suoi primi video ha infatti dichiarato «the circularity is also a lot like La Monte Young's idea about music. The music is always going on. You just happen to come in at the part he's playing that day. It's a way of structuring something that you don't have to make a story»³⁵. Porre l'accento sull'interazione percepibile in questa audioinstallazione tra elementi musicali e linguistici permette di considerare *Raw Materials* come un'opera connessa ad alcuni aspetti musicali della lingua, in particolare in relazione alle riflessioni condotte su questo argomento da Roland Barthes. Barthes va infatti ad analiz-

zare un certo tipo di musica, definito dallo studioso come una «qualità» del linguaggio, il cui aspetto rilevante è costituito precipuamente da ciò che non dice, da ciò che non articola³⁶.

Una simile concezione di un particolare tipo di musica presenta numerose affinità con ciò che Nauman ritiene fondamentale nella sua relazione con l'elemento linguistico: la musica in relazione al linguaggio infatti per Barthes è ciò che non è articolato ma pronunciato, «ciò che è insieme al di fuori del senso e del non senso». Essa, similmente al funzionamento dell'elemento linguistico nell'opera di Nauman, è riuscita quando «giunge a dire l'implicito senza articolarlo», quando cioè assume il ruolo di «una buona metafora»³⁷.

Questo aspetto di significanza della musica per Barthes è attribuibile ad un elemento specifico definito «grana della voce»³⁸, una sorta di fisica della voce, non connessa necessariamente al timbro, ma propriamente alla «qualità» musicale di frizione con il linguaggio, attraverso l'elemento della voce umana, la quale veicola quella caratteristica di non detto, che per quanto concerne Nauman è stata definita come opacità linguistica: «La voce umana è dunque il luogo privilegiato (eidetico) della differenza: un luogo che sfugge a ogni scienza, perché non esiste scienza (fisiologia, storia, estetica, psicanalisi) che esaurisca la voce: per quanto si classifichi, si commenti storicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente la musica, ci sarà sempre un resto, un supplemento, un lapsus, un non detto che si designa da solo: la voce»³⁹.

Alla grana sono associabili aspetti di materialità connessi alla lingua e alla musica: ciò che viene infatti prodotto dalla grana a livello del genocanto (cioè ad un piano diverso rispetto all'espressione, connesso alla produzione della lingua, alla sua dizione)⁴⁰ è per Barthes propriamente scrittura, la scrittura cantata della lingua. Parimenti alla grana della voce, che si costituisce come significante all'interno della tipologia musicale analizzata da Barthes, è possibile rintracciare in *Raw Materials* una frizione del tutto simile tra elemento musicale e linguistico. Se la grana costituisce in ultima istanza l'aspetto corporeo e tangibile della musica e della voce, la «scrittura del canto», è possibile considerare lo stesso aspetto di materialità in *Raw Materials*: nella modalità cioè in cui Nauman pone lo spettatore di fronte ad un ambiente, che pur nella totale assenza fisica di oratori, si qualifica propriamente come scultoreo, proponendo nuovamente una vera e propria espansione e materializzazione del linguaggio, che, in questo caso, non opera sul segno, ma propriamente sul suono.

Elena Magini
Firenze

Materiali

NOTE

¹ Aggettivazione postulata dal critico statunitense Michael Auping, che ha osservato come l'attitudine polimorfica del *corpus* di Nauman presenti affinità con i modelli matematici topologici, in cui le proprietà di una stessa figura non cambiano nonostante questa venga sottoposta a deformazioni; allo stesso modo il lavoro di Nauman consisterebbe nella mutazione di una idea attraverso media e discipline diverse. M. Auping, *Metacomunicator*, in E. Dexter (a cura di), *Bruce Nauman – Raw Materials*, cat. della mostra (London, Tate Modern, 2004-2005), London, 2004, p. 9.

² Cfr. R. Storr, *Beyond Words*, in J. Simons (a cura di), *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, cat. della mostra (Minneapolis, Walker Art Center, 1994), Minneapolis, 1994, p. 55. Storr si riferisce in particolare ai brani in prosa degli anni Settanta connessi alle installazioni ambientali: in queste opere testuali la prosa assume, secondo il critico statunitense, una valenza poetica e l'opacità linguistica è veicolata prevalentemente dall'intensità emotionale inscritta all'interno del linguaggio ordinario.

³ Cit. in C. Cordes, *Talking with Bruce Nauman: an Interview*, in Id. (a cura di), *Bruce Nauman: Prints 1970-1989, A Catalogue Raisonné*, cat. della mostra, (New York, Castelli Graphics and Lorence Monk Gallery, 1989; Chicago, Donald Young Gallery, 1989), New York, 1989, p. 25.

⁴ Cfr. G. Basile, *Parlare e scrivere: due modi diversi di significare*, in M. G. Di Monte (a cura di), *Immagine e scrittura*, Roma, 2006, p. 34.

⁵ Ivi, p. 35.

⁶ Installazione commissionata a Nauman nell'ambito dell'«Unilever Series», ciclo espositivo patrocinato dalla multinazionale anglo-olandese Unilever negli spazi della Turbine Hall, sala al piano terra della Tate Modern Gallery. L'«Unilever Series» è una commissione annuale che invita un artista internazionale a proporre un'opera *site-specific* pensata per la Turbine Hall. L'installazione *Raw Materials* è stata oggetto di un'esposizione temporanea che ha avuto luogo nei locali della Tate Modern Gallery dal 12 ottobre 2004 al 2 maggio 2005.

⁷ L'opera è composta dalle seguenti audioregistrazioni: *Thank You Thank You, You May Not Want To Be Here, Work Work, Pete and Repeat, Dark and Stormy Night, No No No (New Museum / Walter), 100 Live and Die, False Silence, Ok Ok Ok, Think Think Think, The True Artist Is An Amazing Luminous Fountain, Get Out of My Mind Get Out of This Room, Left or Standing / Standing or Left Standing, Consummate Mask of Rock, Anthro / Socio, Good Boy Bad Boy – Tucker / Joan, Shit in Your Hat – Head On A Chair, Word Peace – Bernard / mei mei, Raw Material – MMMM*.

⁸ Sulla relazione tra la teoria del linguaggio wittgensteiniano e l'opera di Nauman si veda, ad esempio, C. Amman, *Wittgenstein and Nauman*, in N. Serota, J. Skipwith (a cura di), *Bruce Nauman*, cat. della mostra (London, Whitechapel Art Gallery, 1986-1987), London, 1986, pp. 21-29; R. Storr, *Beyond Words*, in J. Simons (a cura di), *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, cit., pp. 49-64; nonché il mio *La polisemia comunicativa delle opere linguistiche di Bruce Nauman come adesione alle teorie del secondo Wittgenstein*, in *«Aisthesis»*, 2009, 2, pp. 99-113.

⁹ La scelta di Nauman di proporre un'audioinstallazione per il progetto della Tate nasce, rifacendosi alle parole dell'artista, dallo stesso spazio architettonico della Turbine Hall. Durante il primo sopralluogo, l'artista, chiamato a decidere il tipo di lavoro *site-specific* da presentare, si è concentrato principalmente sulla precedente funzione della sala, che un tempo ospitava i generatori elettrici della centrale (come è noto, la Tate Modern Gallery è il frutto della riqualificazione della Bankside Power Station, una vecchia centrale elettrica). Nauman ricorda come la sala fosse completamente vuota in occasione della sua prima visita, e come questa condizione l'avesse reso consapevole del suono dei motori delle turbine sull'altro

lato dell'edificio: un ronzo costante che risuonava in modo diverso a seconda della zona in cui veniva esperito. J. Simons, *Hear Here: Bruce Nauman talks to Joan Simons*, in *«Frieze»*, 2004, 86, p. 131.

¹⁰ Parallelismo suggerito da Clair MacDonald, che ha visto l'audioinstallazione *Raw Materials* in linea con l'esplosione di interesse delle gallerie londinesi nei confronti delle sperimentazioni sonore della cosiddetta Sound Art. C. MacDonald, *His Raw Materials. Bruce Nauman at Tate Modern*, in *«PAJ»*, 2005, 81, p. 96.

¹¹ Il riferimento è qui a *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, opera presentata nel 1968 alla galleria Konrad Fischer di Düsseldorf. Il lavoro consisteva nella registrazione dei suoni ambientali esperibili durante la riproposizione *in loco* delle performance che l'artista aveva eseguito nel suo studio lo stesso anno. L'audioinstallazione presentata alla galleria tedesca ha avuto una durata di sei giorni, durante i quali le registrazioni venivano emesse in *loop* per tutta la giornata. La galleria si presentava completamente vuota ad eccezione di una sedia e di un tavolino su cui era posizionato il registratore che riproduceva la traccia sonora. Il secondo giorno Nauman fissò una matita alla sedia sulla quale era avvolto un nastro magnetico attaccato a sua volta al registratore. Mutando la posizione della sedia, oltre alla diversa strutturazione sonora, lo spettatore poteva fisicamente visualizzare il movimento per mezzo dei diversi motivi formati dai nastri magnetici. In questo caso il diverso posizionamento della sedia rispetto al tavolino su cui era collocato il registratore contribuiva alla molteplice percezione del suono registrato. In *Raw Materials* Nauman sostituisce ai rumori ambientali, prodotti dall'esecuzione delle diverse performance, reali elementi linguistici che assumono tuttavia la stessa qualità reificatoria.

¹² In un passaggio delle *Ricerche Filosofiche* Wittgenstein propone la riabilitazione del linguaggio ordinario e quotidiano, nell'alveo della più generale riflessione sulla possibilità di comprensione delle regole linguistiche all'interno delle varietà dei suoi usi e delle sue finalità. L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, Torino, 1967, pp. 63, § 97, e 68, § 120 (ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, 1953).

¹³ Si veda, ad esempio B. Borthwick, *Catalogue Entries*, in E. Dexter (a cura di), *Bruce Nauman – Raw Materials*, cit., p. 131 e M. Auping, *Sound Thinking*, in *«Artforum»*, 2005, 4, p. 159.

¹⁴ «What I always wanted to be careful about was to have the structure include enough tensions in either random error or getting tired and making a mistake – whatever – that there always was some structure programmed into the event. And I really was interested in tension, not in the tension of sitting there for a long time and having nothing change». Cit. in M. De Angelis, *Interviews*, in J. Kraynak (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge (Mass.)-London, 2003, pp. 247-48.

¹⁵ «After a while I realized that instead of inventing new sounds, I wanted to use spoken text I had recorded over the past 30 or 40 years and make a kind of a collage». Cit. in R. Storr, *Sound Waves*, in *«Tate Etc.»*, 2004, 2, p. 82.

¹⁶ Nel suo contributo teorico Janet Kraynak va a tracciare un parallelismo tra la produzione dell'artista californiano e il pensiero del linguista russo Michail Bachtin, nonché con le teorie sviluppate dal filosofo analitico John L. Austin. Secondo la critica statunitense atteggiamento peculiare di Nauman risulta essere il suo pervicace utilizzo di un linguaggio che l'autrice definisce «performativo»: scostandosi da una teoria della performance atta a indagare univocamente il gesto corporeo, è possibile delineare una nozione di performance che sia adattabile anche all'atto linguistico, e che trova riferimento nelle teorie del filosofo linguista John L. Austin. Nella sua opera più famosa, il testo *Come fare le cose con le parole*, Austin sviluppa una particolare teoria sugli enunciati performativi, che intende mettere in relazione l'atto verbale con l'azione. Cfr. L. Austin, *Come fare le cose con le parole*, Genova, 1987

Materiali

(ed. or. *How to Do Things with Word*, Oxford, 1962). L'adesione alla nozione di performativo, intesa in senso austiano, implica secondo Kraynak una concezione di «linguaggio differenziato», che va a considerare non solo le proprietà del segno linguistico, ma la sua possibilità di espressione, non solo il suo essere portatore di significati, ma la sua capacità di commutarsi in un'azione. J. Kraynak, *Bruce Nauman's Words*, in Ead. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, cit., pp. 1-45.

¹⁷ E. Dexter, *Raw Materials*, in Ead. (a cura di), *Bruce Nauman-Raw Materials*, cit., p. 21.

¹⁸ In questa audioinstallazione era la stessa voce di Nauman a ripetere incessantemente quello che appare un comando; la recitazione del testo (attraverso numerose distorsioni della voce e intonazioni diverse, che assumono la caratteristica di un sibilo, di un sospiro, di un ringhio) e la sua contestualizzazione (una stanza vuota e oscura) rendono l'opera una sorta di aggressione. Lo spettatore è chiamato a fruire l'ambiente espositivo (la stessa funzione pubblica della galleria sostanzia tale esperienza), tuttavia si trova all'interno di un luogo claustrofobico e angosciante, in cui una voce minacciosa gli intima di uscire.

¹⁹ Cit. in R. Storr, *Sound Waves*, cit., p. 83.

²⁰ J. Simons, *Hear Here: Bruce Nauman talks to Joan Simons*, cit., p. 137.

²¹ Cit. in C. Cordes, *Talking with Bruce Nauman: an Interview*, in Id. (a cura di), *Bruce Nauman: Prints 1970-1989, A Catalogue Raisonné*, cit., p. 25.

²² C. van Bruggen, *Entrance Entrapment Exit*, in *«Artforum»*, 1986, 10, p. 93.

²³ Per l'associazione tra l'artista e la fontana come motivo iconografico presente nell'immaginario di Nauman, si vedano le fotografie *Self-Portrait as a Fountain* (1966), *The Artist As a Fountain* (1966-67), e il disegno *Myself as a Marble Fountain* (1967). Buona parte della critica ha visto nella reiterazione dell'immagine della fontana un chiaro riferimento a Marcel Duchamp e al readymade *Fountain* del 1917; ad esempio, cfr. *ibidem*.

²⁴ Quello della traduzione dell'opera in lingue diverse è un espediente rintracciabile più volte nella produzione dell'artista: si pensi, ad esempio a *Tugenden und Laster*, versione in lingua tedesca del neon *Seven Virtues and Seven Vices* (1983-84) e a *Wedge Piece* (1968). In particolare, quest'ultimo lavoro consiste in due cunei d'acciaio dipinti in rosso cui sono incise: sul primo, la parola «like» sopra la parola «keil»; sull'altro la parola «wedge» sopra la parola «keil». L'opera consiste in un gioco di parole tra la parola «wedge» (cuneo) e la sua traduzione in tedesco, «keil», che è anche l'anagramma della parola «like».

²⁵ R. Storr, *Beyond Words*, in J. Simons (a cura di), *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, cit., p. 58 e p. 65, nota 10.

²⁶ «Ogni linguaggio, per definizione, contiene un aspetto di apertura all'enigma, a ciò che sfugge alla sua presa, alla dimensione in cui 'le parole sono insufficienti': questa minima apertura di significato di parole e frasi è ciò che rende una lingua 'viva'... Noi di fatto comprendiamo una cultura straniera quando siamo in grado di identificare con il suo 'punto di cedimento': quando siamo capaci di discernere non il suo significato positivo nascosto, bensì il suo punto cieco, l'*impasse* che la proliferazione di senso si sforza di celare». S. Žižek, *Il grande altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Milano, 1999, pp. 41-42. Tale aspetto del linguaggio sembra trovare un corrispettivo nelle tesi di Jakobson sull'intraducibilità del linguaggio poetico, cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di Linguistica Generale*, Milano, 1976, p.

63 (ed. or. *Les Fondations du Langage. Essais de Linguistique Générale*, Paris, 1963).

²⁷ M. Auping, *Sound Thinking*, cit., p. 159.

²⁸ «In the poem I wrote in 1974 called *False Silence*, 'no sweat' has to do with a person – myself, or whomever – as a consumer of everything: someone who is always taking information or other people's intelligence, who uses but don't give back anything in return. [...]. I had a friend I used to talk to, and there was an interval in the relationship when we would talk for a long period of time and when I was finishing talking, I would feel sucked dry – just wiped out [...]. It was almost like had somehow taken my personality away from without giving me anything back – he would just consume information, things, energy». Cit. in C. Cordes, *Talking with Bruce Nauman: an Interview*, in Id. (a cura di), *Bruce Nauman: Prints 1970-1989, A Catalogue Raisonné*, cit., pp. 28-29.

²⁹ Ivi, p. 29.

³⁰ «All of those messages have to do with making contact. 'Help me hurt me' communicates a personal appeal and 'platcate art' – my art – is a more general appeal to put art outside of yourself, where it becomes something you don't have any control over». Cit. *ibidem*.

³¹ P. Schimmel, *Pay Attention*, in J. Simons (a cura di), *Bruce Nauman. Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, cit., p. 80.

³² R. Storr, *Sound Waves*, cit., p. 84.

³³ M. Auping, *Sound Thinking*, cit., p. 160.

³⁴ Come noto l'ambiente musicale ha esercitato una profonda suggestione su Nauman, al pari degli studi condotti dall'artista nei campi filosofici e matematici. Matematica, filosofia e musica condividono agli occhi di Nauman lo stesso procedimento di analisi che permette di entrare all'interno della struttura del reale, una possibilità intrinseca a queste discipline di sondare i confini interni della propria materia. Un procedimento che è altresì alla base dell'approccio di Nauman alla materia arte e della sua investigazione che assume le caratteristiche di un'indagine scientifica, nella quale il materiale artistico, tra cui il linguaggio in particolare, viene esplorato, testato e riconfigurato.

³⁵ Cit. in J. Simons, *Breaking the Silence: an Interview with Bruce Nauman*, in *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, cit., p. 337.

³⁶ R. Barthes, *La musica, la voce, la lingua*, in Id., *L'Ovvio e l'Ottuso*, Torino, 1985, p. 273 (ed. or. *L'obvie e l'obtus. Essais Critiques III*, Paris, 1982).

Come si è visto, Nauman conosceva l'opera di Roland Barthes, che menziona nell'intervista precedentemente citata, cfr. *supra*, p. 1. Pur non fornendo indicazioni precise sulle opere dell'autore francese effettivamente lette, è possibile ipotizzare la conoscenza da parte dell'artista dei testi qui presi in analisi, i quali hanno avuto di fatto un'ampia diffusione in lingua inglese. La traduzione della raccolta *L'obvie e l'obtus. Essais Critiques III*, curata da Richard Howard, è stata edita con il titolo *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art and Representation*, dalla casa editrice Hill and Wang di New York nel 1985.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ R. Barthes, *La grana della voce*, ivi, p. 263.

³⁹ R. Barthes, *La musica, la voce, la lingua*, ivi, p. 268.

⁴⁰ Nell'alveo dell'iniziale distinzione tra feno-canto e geno-canto, quest'ultimo è secondo Barthes «il volume della voce che canta e che dice, lo spazio in cui i significanti germinano 'dall'interno della lingua e nella sua materialità' [...] esplora il mondo in cui la lingua lavora e si identifica a questo lavoro. Molto semplicemente, ma anche seriamente, è la dizione della lingua» R. Barthes, *La grana della voce*, ivi, p. 260.