

a cura di  
Salvatore Zingale

# La semiotica e le arti utili *in undici dialoghi*

con  
Massimo A. Bonfantini  
e  
Isabella Brugo, Arrigo Cappelletti,  
Bruno Munari, Giampaolo Proni, Emilio Renzi,  
Marco Vitali, Salvatore Zingale

2005

**Moretti  
HONEGGER**

## DIALOGO V Sul buio

*Dal tatto all'udito e alla vista. Dal silenzio al buio.*

*Del buio si riesce a parlare solo perché è pur sempre la luce a produrlo, specie nelle arti visive. Lo si vede per contrasto, come ciò che resta da una sottrazione: togli il chiarore della candela, ecco, quello intorno lo chiami buio. Ma il buio, sulla luce, ha un vantaggio: la luce non la vede nessuno, perché vediamo gli oggetti che illumina. Il buio sì: altro non vedi. Oppure vedi con gli occhi dell'immaginazione, e allora il buio diventa facile metafora e ovvia analogia, slittando nell'universalità dei simboli – e diventa tenebra, ombra, notturno, occulto.*

*Qui si parla del buio in quanto materia e in quanto ambiente: di luoghi dove la luce non entra e di luoghi dove non è possibile alcun vedere. Luoghi dell'arte, ovviamente, fisici e mentali. E si parla di opere e installazioni di quella "pittura condotta con altri mezzi", che, dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta, ha vissuto la crisi della sperimentazione del nuovo.*

*Il dialogo, recitato con il titolo La pittura del buio al Circolo di via De Amicis 17, a Milano, il 14 gennaio 1999, tratta di quelle tendenze artistiche variamente dette "concettuali", che nel buio hanno trovato nuova materia d'espressione. O che di fatto hanno chiuso gli occhi all'espressione artistica.*

*Ma appunto: perché gli artisti si interessano al buio? Per proiettarci verso inattese dimensioni della sensorialità, o per chiudere la porta a ogni sensazione? L'ambiguità resta. È l'arte. Ma un'arte che si è insabbiata nei paradossi del metalinguaggio: arte che rinuncia a parlare del mondo per parlare solo del proprio riflettere sulla natura del linguaggio dell'arte.*

*Come dire: luce meno luce uguale non-luce. Buio.*

## Sul buio

*Massimo Bonfantini e Salvatore Zingale*

I

**MAB** *La pittura del buio.* Sembra quasi un ossimoro: come si fa a dipingere il buio? Ma tu, ultimamente, hai avuto l'idea di organizzare addirittura una "mostra sul buio". So che hai persino preparato un elenco di opere...

**SALZ** Sì, eccolo. Un elenco, provvisorio e minimale, di sole dodici opere:

- I. Marcel Duchamp, *Con rumore segreto* (1916)
- II. Piero Manzoni, *Contiene una linea di lunghezza infinita* (1959-1960)
- III. Ad Reinhardt, *Painting* (1959)
- IV. Lucio Fontana, *Concetto spaziale* (1959)
- V. Christo, *Edificio pubblico impacchettato* (1960)
- VI. Emilio Isgrò, *Libro cancellato* (1966)
- VII. Franco Vaccari, *Ambiente Geiger* (1969)
- VIII. Mel Ramsden, *Secret Painting* (1967-68)
- IX. Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi* (1970)
- X. Doug Wheeler, *Environmental light* (1969)
- XI. Maria Nordman, *Installation* (1974)
- XII. Walter De Maria, *Chilometro terrestre in verticale* (1977).

**MAB** Bene. Mi sembra un bell'elenco. E noto subito che si apre con questa piccola opera di Marcel Duchamp, del 1916, e



1

Marcel Duchamp, *Con rumore segreto*, 1916.  
Philadelphia Museum of Art.

poi si ha un intervallo di ben 43 anni. Certo Duchamp è sempre un precorritore; anche John Cage aveva un debole per questo artista, al quale spesso si ispirava. Ma come mai parti proprio con quest'opera? Di che si tratta, esattamente?

**SALZ** Le motivazioni storiche per cui si parte da un'opera del 1916, per poi arrivare quasi fino agli anni Ottanta, le vedremo più avanti. Intanto cominciamo a guardare meglio quest'opera. È di piccole dimensioni, un ready-made casalingo, un curioso marchingegno costituito da un gomitolino di spago, di quelli con un buco in mezzo, stretto fra due piastre di ottone. Le due piastre sono poi state congiunte con quattro lunghe viti: la piastra inferiore funziona da base, mentre la superiore è un vero e proprio coperchio.

**MAB** E che cosa ha a che fare tutto ciò con il buio?

**SALZ** Ora ci arriviamo. All'interno del gomitolino, dentro la parte vuota che rimane letteralmente "al buio", si trova un piccolo oggetto, la cui natura è a tutti sconosciuta. Lo era anche a Duchamp, il quale dichiarava di aver chiesto a un amico di metter lì dentro un oggetto a piacere, senza però farglielo vedere. L'esistenza dell'oggetto è così denunciata solo dal "rumore segreto", che si produce agitando, eventualmente, tutto il marchingegno.

**MAB** È segreto, perché sta al buio, ma si sa che c'è. Si sa che lì dentro c'è un oggetto, ma non si sa che cosa sia...

**SALZ** Proprio così: in questo caso il buio funziona come *occultamento*, è ciò che nasconde e che rende segreto.

**MAB** In un certo senso, in questo caso, il buio è una mancanza di chiarezza e di trasparenza, ma non è una *assenza*. È un contenitore di qualcosa che si sa essere *presente*. È uno stratagemma per farci riflettere sul fatto che il buio è sempre un limite di conoscenza sì, ma anche ciò che *ci chiama* alla conoscenza: alla *luce* della conoscenza. Insomma, è *motore del senso*. Forse, questo buio di Duchamp ha qualcosa in comune con il silenzio su cui Cage ha tanto riflettuto e operato, silenzio che è un limite del suono, ma che invita alla manifestazione del suono.

O meglio, come il *silenzio* di Cage ci chiama, oltre che all'attenzione, a nuove imprevedibili *risonanze*, al passaggio a un opposto sensoriale, all'aspetto e al *visivo* della performance, qui il "rumore segreto" evoca il desiderio del gesto dello squillo di tromba, ma anche del silenzioso fulgore di una immagine spietata.

**SALZ** Certo, perché il "buio come occultamento" crea al tempo stesso una attesa e una tensione. Come nei giochi con le carte.

Qui il gioco è fra l'artista e il suo pubblico: un gioco che si regge sull'irritazione del divieto (non si guarda!) e sulla catena spontanea delle domande: che cosa ci sarà mai lì dentro? e sarà vero che Duchamp non ha mai visto quell'oggetto?



II

Piero Manzoni, *Contiene una linea di lunghezza infinita*, 1959-60.  
Milano, Collezione privata.

II

**MAB** Quindi è un gioco che sta a metà fra la dimensione cognitiva e quella pragmatica, fra l'indicazione di una performance mentale e l'invito alla riflessione critica. È quindi un'operazione un po' diversa rispetto a un'altra delle opere che tu hai scelto e che, per certi versi, gli assomiglia: *Contiene una linea di lunghezza infinita* di Piero Manzoni.

**SALZ** Sì, è così. Agli inizi degli anni Sessanta l'artista milanese compie un'operazione simile, seppure intellettualmen-

te più raffinata e anche più astratta. Si tratta di alcune scatole cilindriche la cui etichetta "dichiara" che, lì dentro, è contenuta una linea di lunghezza infinita. È un po' come un assioma euclideo. E qui sta la differenza con Duchamp, la cui invenzione è sì concettuale, ma "concreta" (il rumore si può effettivamente sentire) e "giocosa" (sappiamo e non sappiamo che cosa quel buio nasconde). Che invece la dichiarazione di Piero Manzoni non sia vera né verificabile, più che paradossale, lo sappiamo e basta, e lo sappiamo per definizione.

**MAB** Perché sappiamo che né *una* né *alcune* linee infinite possono essere contenute o nascoste in una scatola, non possedendo *nessuna* linea sostanza fisica. Ma fin qui mi stai presentando un "buio che non si vede", nascosto dentro gomitoli di corda o in scatole sigillate. Io pensavo di avere a che fare con opere che "mostrano" il buio, o con quella che si può chiamare la "poetica del nero". Forse perché il nero è sempre fortemente evocativo sul piano emozionale; mentre queste opere hanno una spinta da un lato *situazionale*, e quindi di riflessione etica, dall'altro *concettuale*. Non emozionano, insomma. Come invece avviene di fronte a una per me famosa poesia, credo, di Palazzeschi, che mio padre Mario mi ripeteva sempre a memoria:

Un, due tre  
Caffè, caffè, caffè.  
Quattro, cinque, sei.  
Lei, lei, lei.  
Sette, otto, nove.  
Piove, piove, piove.  
Zero.  
Nero.

Nel nero si annullano tutti i colori della speranza. Il buio no, il buio è ambiguo, perché non significa il nulla e la tristezza, ma forse l'assenza o l'inizio delle emozioni.

## III

**SALZ** In effetti, per questa ipotetica mostra non ho pensato a opere che assumessero il buio come *oggetto di rappresentazione* (come negli interni di Georges de La Tour o nelle *Pitture nere* di Francisco Goya al Prado), quanto invece il buio come il materiale stesso attraverso cui si fa arte, *materia per l'espressione*: l'elemento attraverso cui l'artista opera; non l'elemento rappresentato ma l'elemento agito.

**MAB** Non si tratta allora nemmeno della contrapposizione con la luce, o della combinazione fra luce e tenebra, che sono le prime delle dieci categorie "di che si compone la bellezza del mondo" secondo Leonardo, così impegnato a "rendercele" nella sua pittura. È un altro senso.

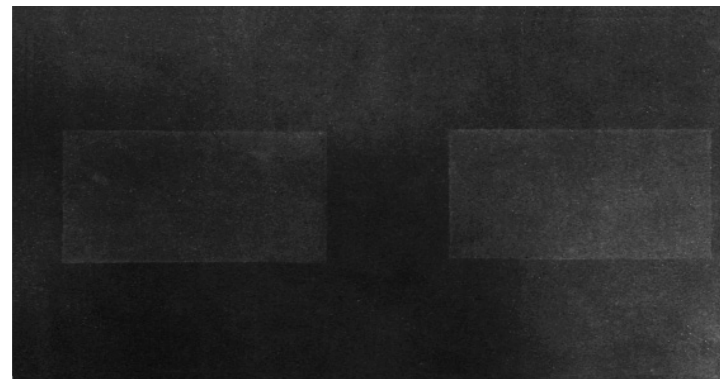
E forse è un altro senso rispetto all'irruzione della luce sullo sfondo che il buio fornisce, come nel Caravaggio, dove il buio è però anche la materia da cui deriva l'azione. È qualcosa di più... O no?

**SALZ** Qualcosa di più, e qualcosa di diverso. Perché è vero che il buio, così come il nero o il silenzio, ha un forte richiamo evocativo e una drammaticità scenica. In questo senso, nero e buio, nell'arte, tendono a equivalersi: il colore nero come *analogon* della materia buia.

Ma, come ti dicevo, l'idea di questa mostra mette al centro il buio non come soggetto pittorico, bensì come soggetto fenomenologico e simbolico. E qui veniamo al salto di quarant'anni fra Duchamp e gli altri.

Hai certamente notato che tutte le altre opere stanno in un arco di tempo che abbraccia meno di vent'anni: dalla fine degli anni Cinquanta fino alla fine dei Settanta. Sono gli anni in cui in Europa e in America si fa strada la cosiddetta *Arte concettuale*, di cui Duchamp è uno dei "padri acquisiti", ovvero gli anni in cui la dimensione metalinguistica si impadronisce di quasi tutte le esperienze artistiche. Anche attraverso il buio.

**MAB** Bene, illustra allora qualche altra opera. Vedo qui accanto un rettangolo tutto nero...



## III

Ad Reinhardt, *Painting*.

In *Europe/America. The Different Avant-gardes*,

Achille Bonito Oliva (a cura di), Milano, F.M. Ricci, 1976.

**SALZ** Sì, è un'opera del 1959 di Ad Reinhardt. Si intitola semplicemente *Painting*. Ma non si vede nulla, né forme né colori, solo due rettangoli neri su uno sfondo altrettanto nero.

**MAB** Come già in Malevich...

**SALZ** Ma non è più la stessa cosa: a differenza del Suprematismo, qui scompare ogni tensione verso l'ascesi e i valori supremi; si fa strada invece una pittura che elimina ogni presenza espressiva della tradizione. Il nero è qui una posizione semantica, ovvero una dichiarata assenza di senso. O una somma di tutti i sensi possibili, come se questa pittura contenesse nel suo nero tutta la pittura, quella passata e quella futura.

Reinhardt ha coniato una curiosa definizione, *Art as Art*, che preparerà la strada al tautologismo concettuale che vedremo più avanti. Insomma, il suo nero-buio più che un colore è qui un *luogo*, chiuso e vuoto, il luogo dove l'arte, a un certo punto della sua storia, viene a trovarsi, il vertice estremo dell'astrazione: viene annullato tutto ciò che precede, e nulla è ancora ben visibile davanti a sé. Come se il pittore sospendesse ogni attività locutoria.

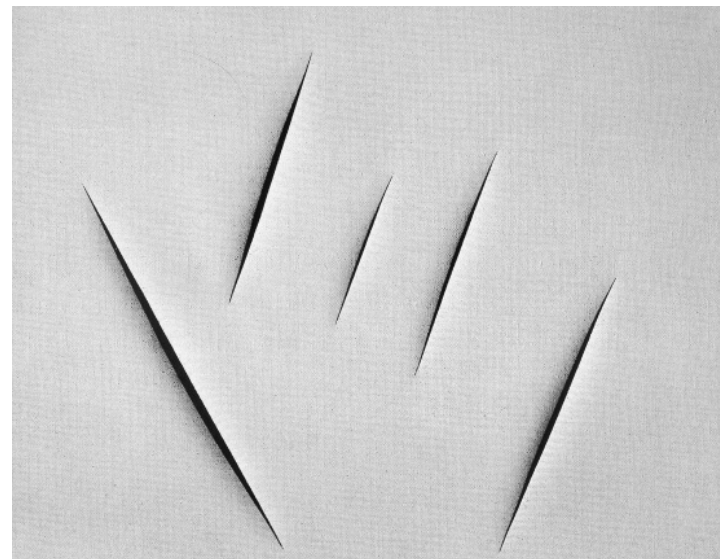
## IV

**MAB** Un ripartir da zero, da un luogo chiuso e vuoto... Ma chiedo: con libertà o con sforzo? Io ho in mente un passo di un amico scrittore, Gianfranco Ferrari, che ha scritto un *Racconto dal nulla*, che narra dell'esperienza di una bambina che scappava dal suo appartamento e si isolava nel sottoscala, che era "buio e nulla". Nulla, perché lì era assente ogni richiamo o impegno esterno. Era un isolamento, in cui e da cui la bambina poteva "partire" con agio con l'immaginazione. Senza angoscia né "pressione" della sostanza nera del buio che le stava addosso, ma come un galleggiare nell'aria, o in un liquido amniotico, dove iniziare a immaginare cose non condizionate dalla prassi. È questo secondo te il segno di questa ricerca?

**SALZ** Tutt'altro, penso. Quello di Reinhardt non è il buio dal quale ripartire, ma il buio in cui si è giunti, e dove ci si ferma. Buio semantico ed esistenziale. Ma non sempre è così.

C'è un pittore italiano che "mette in scena" il buio forse senza nemmeno saperlo. Parlo di Lucio Fontana, dei suoi "concetti spaziali", quei tagli sulla tela che diventano varchi verso l'oscurità. La spazialità che Fontana ricerca sta tutta *al di qua* della superficie, nel ritmo della tela nuda e nel crinale verso lo spettatore; ma *al di là* del taglio non c'è il conforto di una visione che prosegue, né si intravedono nuovi mondi: c'è solamente un'oscurità fitta e indistinta. Il taglio non "apre" verso una nuova visione. Non c'è trasparenza. Il taglio è una sorta di soglia verso un territorio insondabile.

**MAB** Insondabile, ma stimolante. È anch'esso uno spazio, una ricerca di spazialità. L'apertura verso un territorio insondabile è anche indice di un invito a ricercare, a sondare ciò che sta al di là della pittura... In effetti, gli anni fra il 1950 e il 1960 sono, sul piano culturale, sociale e ideologico anni di trapasso, ma non necessariamente di negazione e disperazione. Ma sono curioso di vedere questo "buio oltre i tagli di Fontana". Come procede la tua mostra?



IV  
Lucio Fontana, *Concetto spaziale*, 1959.  
Collezione privata.

## V, VI

**SALZ** Procede con due artisti dove il buio è nuovamente, a mio avviso, un fattore di alta tensione emotiva.

**MAB** Come in Duchamp...

**SALZ** Come e oltre Duchamp. Ecco due opere, una di Christo (*Edificio pubblico impacchettato*), l'altra di Emilio Isgrò (*Libro cancellato*), dove il buio è nuovamente occultamento. Ma non più, o non solo, gioco. In ambedue i casi ciò che viene occultato è sempre ipotizzabile o comunque facilmente ricostruibile; non ci si domanda più *che cosa* viene nascosto, ma *perché* quella cosa – che tutti conosciamo – viene nascosta. È come se i due artisti avessero spento la luce: l'uno intorno agli oggetti, l'altro intorno alla parola; ma questo affinché il buio ripresenti la realtà e il linguaggio sotto vesti ine-



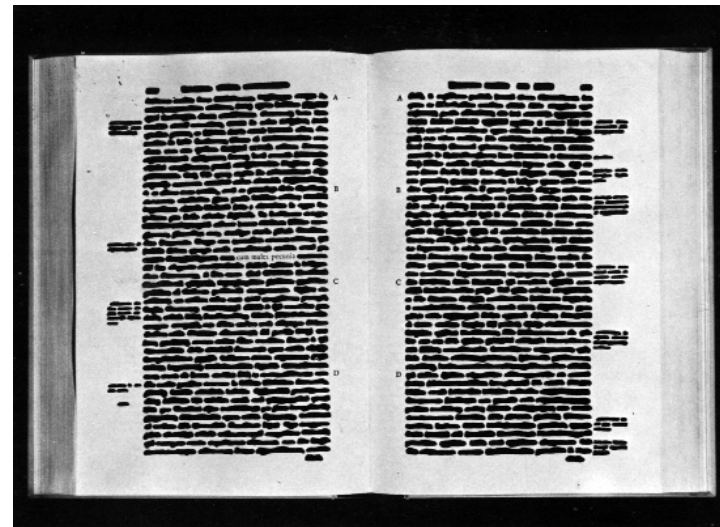
V

Christo, *Edificio pubblico impacchettato*, 1960. Roma.

dite. È come se le *cose* e le *parole* pietosamente avvolte nella plastica o sadicamente ricoperte dall'inchiostro nero, venissero "messe da parte", custodite e salvate: per preservarle dall'usura della massificazione (questi sono gli anni della Pop Art), mostrandole "dentro la materia buia", che in tali casi diventa materia gravida di immaginazione.

Questo forse assomiglia alla bambina del racconto di cui mi parlavi prima. Anche qui il buio è *possibilità del senso*. Come una promessa, un contenitore per il futuro.

**MAB** Sono quindi opere che chiamano in causa attivamente e direttamente lo spettatore, invitandolo a un lavoro di semiosi interpretativa magari ardita e complessa. Invitandolo all'immaginazione attraverso lo shock, come già avveniva nelle avanguardie storiche, provocando una rottura del senso comune. Meno male, direi, perché alcune delle opere che finora abbiamo visto ci invitano sì a una riflessione sui nostri limiti,



VI

Emilio Isgrò, *Libro cancellato*, 1966. Collezione Mapelli.

ma con poche possibilità di sviluppo. Questo buio, invece, è un vero e proprio invito al disoccultamento; stimola all'azione, come se queste opere dicessero: "Scoprimi!". È un invito al rifiuto di ciò che appare troppo scoperto, troppo rappresentato sugli schermi dei mass-media, o troppo "in luce" sotto i riflettori del consumismo e della comunicazione massificata. Infatti, il grande schermo dei mass-media apparentemente rivela, ma in effetti occulta. Scherma, appunto. Proietta sulla superficie, piattamente, e insieme fa da schermo, copre la realtà, la sua profondità.

**SALZ** E siamo così nuovamente al buio riflessivo, al "buio etico", all'interno del quale rifugiarsi per meglio ripensare la nostra natura semiosica. Tanto è vero che questi due artisti hanno avuto sviluppi tutt'altro che nichilistici: Christo ha dato prova di spettacolari scenografie ambientali; Isgrò è autore di testi teatrali e letterari di forte impatto comunicativo.

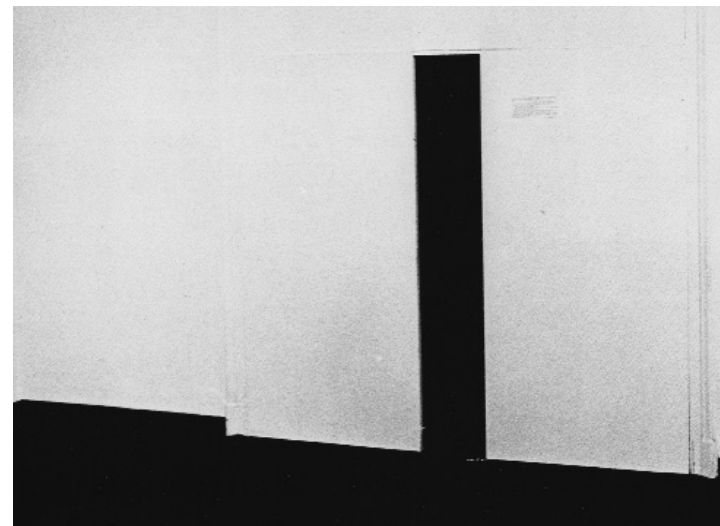
**MAB** Questo buio per loro è stato quindi una molla, forse un esercizio preliminare, più illuminante della luce. Mi viene in mente come Flaubert, nel suo *Dictionnaire des idées reçues*, ironizzi su un abito diffuso: appena si accende un lume, fosse anche una candela, c'è sempre qualcuno che esclama: "Fiat lux!", citando con sciocco compiacimento il Buon Dio. Si fa luce, sì, ma è la luce della ripetizione e dell'ovvietà, di ciò che ti viene incontro proprio perché è "evidente", che si vede bene perché ben illuminato. In realtà si vede bene, sì, ma ciò che non si vede affatto bene sono i suoi "doppi fondi", che restano oscurati.

**SALZ** Dici bene: è come se la luce dell'ovvio oscurasse il senso delle cose...

## VII

**MAB** Ma dimmi tu, il buio come ostacolo da rimuovere, come sforzo, negli anni Sessanta e Settanta, è mai presente o no? Dico questo perché i primi anni Sessanta sono, sul piano storico, ancora anni di grande speranza, come direbbe Eric J. Hobsbawm. Sono anni di grandi speranze e di "fantascienze problematiche". Ho qui sott'occhio il romanzo *Eden*, di Stanislaw Lem, del 1959, dove si narra di un equipaggio che arrivando nel pianeta Eden va a infilarsi malamente con l'astronave dentro il suolo, dentro il buio della dura terra, dalla quale sono avvolti e dalla quale devono uscire scavando un tunnel per ritornare "a riveder le stelle" – come Dante, ma anche come Pinocchio dentro la pancia della balena-pesceca. Qui il buio è fisico e pieno, fatto di materia densa, è una compressione. Non è un vuoto, è un pieno che ti richiama a uno sforzo costruttivo o comunque a uno scontro. Bene, nella tua mostra c'è qualche opera che può richiamarsi a questo tema filosofico-letterario, ma anche, del resto, dell'esperienza comune? dell'agonismo vitale? O forse no?

**SALZ** Forse sì. Una decina di anni dopo *Eden* un artista italiano di formazione scientifica, Franco Vaccari, allestisce de-



## VII

Franco Vaccari, *Ambiente Geiger*, 1969. Galleria Techne, Firenze.

gli ambienti, tridimensionali e abitabili, che sono totalmente bui. Dentro queste "stanze" il buio è assolutamente fitto, è il buio più nero, simile alla pressione fisica di cui parlavi. È un buio che diventa effettivamente materia, e che costringe a uno sforzo al tempo stesso fisico e percettivo, come una voglia di liberazione. Una di queste sue installazioni si chiama, non a caso, *Scultura buia*. Ma io ho scelto un'altra opera: *Ambiente Geiger*, del 1969. In questo caso lascio parlare direttamente l'artista: «Con l'uso del *buio totale* ho realizzato il "silenzio ottico", condizione essenziale per avvertire di nuovo la propria fisicità e scoprire quella degli altri, svincolati da ogni rituale mondano o schema inibitorio. Nel buio si attua una specie di implosione che ci riporta nei limiti del nostro volume fisico mentre ci sorprendiamo a muoverci in un ambiente non più dominabile mediante il rito». Ovvero: non più dominabile attraverso le consuete convenzioni comportamentali.



**MAB** E visto che siamo nel 1969 potremmo lanciarcì a pensare che qui ci sia una certa influenza della dialettica fra *istituzioni* e *movimento*. Ma, se è pur vero che in quest'opera il buio fisico diventa una forma di costrizione, mi sembra che prevalga ancora un'idea del buio come indeterminazione e come distacco dalle consuete relazioni umane. Non vedo ancora quel buio sinonimo di oppressione con la quale misurarsi.

**SALZ** E forse, così come tu lo intendi, non lo vedrai mai. Almeno qui, nelle opere che ho raccolto.

**MAB** E come mai?

**SALZ** Perché l'idea di questa mostra nasce da un sospetto, che è poi una mia vecchia ipotesi. Dalla Pop Art in poi le arti visive non vivono momenti in cui i sentimenti e le passioni vengono particolarmente esaltati o sollecitati. Si tratta di un'arte – è vero – che sta piuttosto lontana dalle “relazioni umane”, che protesta, sì, come alla Biennale del 1968, ma che poi finisce per privilegiare le temperature fredde, come dice Renato Barilli, che esplora gli orizzonti intellettivi dell'estetica, che si fa teoria dell'arte, che via via abbandona anche il gioco e l'ironia, per diventare sempre più autoriflessione e metalinguaggio.

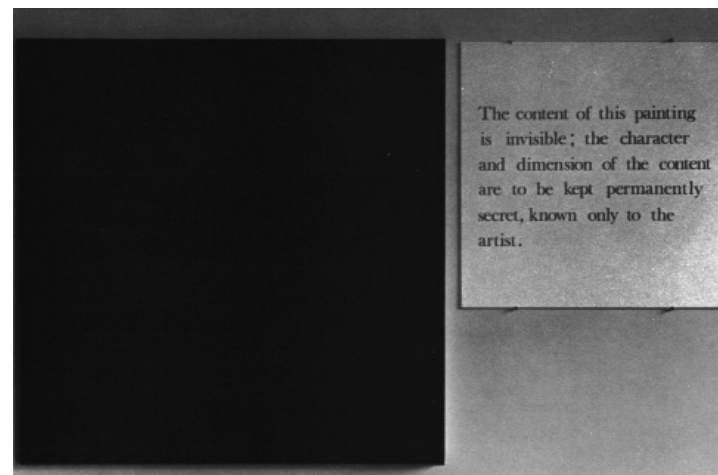
Ecco, la mia ipotesi è che da tutto ciò emerga una sorta di coscienza dell'insufficienza espressiva del linguaggio artistico, come se la sua inventiva si fosse esaurita, seppure non si fosse esaurito il bisogno dell'invenzione artistica. In questo senso, il ricorso al buio, fisico o simbolico, è un bel sintomo.

**MAB** Vuoi quindi dire il buio come espressione analogica dell'afasia. Un buio psichico...

**SALZ** Un buio che è nebbia.

### VIII

**MAB** Ma, allora, questa “pittura del buio”, come sempre nelle esperienze d'avanguardia, non vuole essere celebrativa della realtà oggettuale, non vuole essere rappresentativa. Ma non vuole nemmeno essere drammatica o drammatizzante, non sceglie il buio *contro* la luce, non esprime la tensione del-



### VIII

Mel Ramsden, *Secret Painting*, 1967-68. Archivio Celant, Genova.

l'uno contro l'altra. Vuol mostrare i limiti dell'espressività, seppur offrendosi a una grande varietà di giochi interpretativi, e ribadisce, con un briciolo di pedanteria concettualistica, che cosa il buio e la sua capacità di occultamento *sono*. Fra l'altro, osservo che tutto ciò avviene con un determinante richiamo alla verbalità, fatto curioso per artisti figurativi. Ma, ancora, senza l'apporto stimolante di quella messa in comunicazione interespressiva e, perché no, costitutivamente “teatrale” fra il visivo e il sonoro, come nel rapporto fra Cage e Duchamp visto all'inizio della mostra e del dialogo.

**SALZ** Certo, perché qui la parola è il Logos del metalinguaggio e della logica tautologia, non è la parola poetica. Così come il buio non è tensione contro la luce.

**MAB** Bene, ma portami un esempio.

**SALZ** Eccolo: Mel Ramsden, *Secret Painting*, 1968. Da un lato c'è un quadrato completamente, e asetticamente, nero; accanto a questa anonima tavola nera l'artista ha collocato un altro quadrato, che contiene una didascalia. La quale recita:

«The content of this painting is invisible; the character and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist». Ricorre ancora l'occultamento, così come lo scivolare della pittura in una zona d'ombra.

**MAB** E anche il tema dell'invisibile. Il tema dell'invisibile e dell'ineffabile, essendo questo invisibile evocato verbalmente, mentre, pure, verbalmente, si dice che né con la pittura né con le parole questo invisibile è conoscibile ed esprimibile. Come un paradosso logico: perché poi, di fatto, di questo ineffabile si continua a parlare. Ma nel momento in cui si nega che sia possibile esprimere questo Contenuto, si riprende tutta una tradizione che vuole che il contenuto dell'arte "dovrebbe essere" solo l'espressione del sentimento o del pensiero dell'artista, di ciò che sta "nella pancia dell'artista". Posizione con cui John Cage ha più volte polemizzato, e che, in un certo senso, farebbe più che altro pensare all'artista come *medium parapsicologico*: come portatore di misteriose empatie.

**SALZ** O come un giocatore solitario, che non cerca o che rifiuta la reazione dialogica del pubblico. In fondo, il buio di Ramsden è come una porta chiusa, una porta che esclude e invita ad andare altrove.

**MAB** Ma tu pensi che quest'opera rappresenti un momento di caduta? Vuoi suggerirmi che un certo senso di limite e di impotenza penetri nell'arte di questi anni? Perché il buio prima si presentava come sforzo di riflessione, necessità dell'andare oltre partendo proprio da questo tema-limite, e per certi versi promettente, del buio come materia per l'espressione; ora invece sembra di assistere a una confessione di impotenza.

**SALZ** Hai detto bene. La *Secret Painting* di Ramsden è una confessione, seppur pronunciata nella forma del paradosso. Si parla di contenuto nascosto e segreto, mentre invece è ben palese: il contenuto dell'opera è proprio la sua ammissione di impotenza. Una traduzione possibile di quest'opera potrebbe essere: "L'unica cosa che ho da *dire* è *dire* che non ho nulla da *dire*". È così che l'artista chiude se stesso dietro una porta.

**MAB** E che tutti gli altri rimangano fuori.



IX

Giuseppe Penone, *Rovesciare i propri occhi*, 1970.  
Proprietà dell'artista.

IX

**SALZ** O si accontentino di guardare l'impenetrabilità di questa porta... Aspetta, c'è un altro bell'esempio, a questo proposito. Nuovamente un artista italiano, Giuseppe Penone, che nel 1970 compie un'operazione chiamata *Rovesciare i propri occhi*. L'artista si fa fotografare il volto dopo aver applicato sugli occhi delle lenti a contatto specchianti. Scrive a proposito Penone: «Le lenti a contatto, poste sull'occhio, indicano il punto di divisione, di separazione da ciò che mi circonda. Sono, come la pelle, un elemento di confine, l'interruzione di un canale di informazione che usa come medium la luce».

**MAB** Sono il confine che separa luce e buio. Ecco, mi viene in mente che finora abbiamo discusso lungo la linea della dialettica fra buio e luce: di qua l'uno, di là l'altra. Una linea che separa nettamente l'uno in due. Come se le opere da te raccolte dicessero: "Separiamo bene e fino in fondo la luce dal buio, il buio non deve avere *nessun'ombra* di luce! Così potremo effettivamente ripartire per una nuova espres-

sione!”. Ma luce e buio sono comunque opposti che si coinvolgono sempre l'uno con l'altro, formando un *uno nel mondo*. Forse c'è un'altra via, più moderata, che mi pare tu mi voglia indicare, in cui i due, la luce e il buio, si uniscono in un rapporto.

X, XI

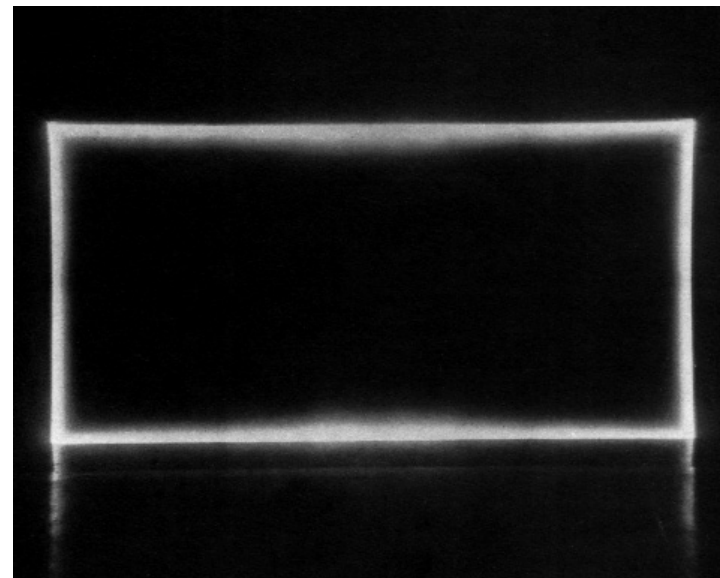
**SALZ** Certo, in quanto fenomeni naturali luce e buio sono necessariamente uniti. Ma il problema è come “rendere visibile” il buio, come renderlo oggetto di percezione. Perché, si pensa, laddove c'è buio nulla si vede né si percepisce. Mostrare la luce è *normale*; mostrare il buio è evento *eccezionale*. La normalità della luce è una forza, essa non fa alcuna fatica a farsi percepire: la luce c'è, ed è giusto che ci sia.

L'eccezionalità del buio è invece una debolezza: per *far vedere* il buio occorre sempre uno stratagemma, una qualche messa in scena ad hoc, dove sono proprio gli elementi luminosi a provocare la *visibilità del buio*. E parliamo di un buio sensoriale, non più concettuale o evocato verbalmente.

**MAB** Finalmente! La luce e il buio in un dialogo teatrale. La luce che corteggia il buio, un corteggiamento sensoriale, se non sentimentale... Ma spiegami meglio di che cosa si tratta.

**SALZ** Si tratta di opere del cosiddetto Minimalismo. Ne ho selezionate due in particolare: *Environmental Light* di Doug Wheeler, del 1969, e *Installation* di Maria Norman, del 1974. La prima è una installazione ambientale dove l'effetto visivo è un rettangolo i cui lati sono quattro tubi al neon diversamente colorati. Ma dentro il rettangolo c'è proprio e solo il buio, cui le quattro fonti luminose fanno così da cornice.

La seconda installazione è invece giocata sul rapporto fra spazio, luce e buio. Una stanza viene suddivisa in due zone, separate da una parete. Dal fondo di una delle due proviene la proiezione di una violenta luce che attraversa di taglio tutto l'ambiente. Ma è una luce che produce un buio altrettanto intenso. Ancora una volta, la funzione della luce è quella di



X

Doug Wheeler, *Environmental Light*, 1969.  
In *Europa/America. The Different Avant-gardes*,  
Achille Bonito Oliva (a cura di), Milano, F.M. Ricci, 1976.

*sostenere* il buio, il quale si dà come materiale “di risulta”. Come elemento donato dalla natura, mentre la luce rappresenta l'artificiale.

**MAB** Eh sì, perché la luce può essere sia naturale sia artificiale, ma il buio è sempre naturale. E posso immaginare che il buio che “risulta” da queste fonti luminose costituisca la parte più gradevole dell'opera, quasi un ristoro, un riposo. Oppure, simbolicamente, il rifugio verso l'elemento naturale, verso il materno e l'organico.

A me sembra che gli umani oggi avvertano la nostalgia, il fascino del buio: della “selva oscura”, che invece che dantesca immagine di smarrimento si offre al desiderio come il luogo del godimento dei sensi altri dalla vista, del risuonare delle vo-



XI

Maria Nordman, *Installation*, 1974.  
 In *Europe/America. The Different Avant-gardes*,  
 Achille Bonito Oliva (a cura di), Milano, F.M. Ricci, 1976.

ci e dei sussurri, delle morbidezze e asperità dei corpi: insomma, del buio come premessa di “calma, lusso e voluttà”. Ma...

**SALZ** Ma sembra che gli umani non riescano proprio a “spegnere la luce”. Il desiderio di buio resta una mera nostalgia, come dicevi. Le lampade artificiali inquinano le notti dei comuni mortali e disturbano le osservazioni delle stelle anche degli astronomi.

**MAB** Per il consumo, gli oggetti, nello spazio e nel tempo, si devono vedere piatti, in superficie e in toto, senza profondità, transeunti e ben staccati gli uni dagli altri, discreti, in modo da vedersi e vendersi fitti e nitidi sul mercato.

La luce del mercato capitalistico incatena e insieme conforta. Così il buio affascina e insieme fa paura, come la femminilità. Credo che, malgrado le appariscenti esaltazioni dei valori del corpo e della sessualità, il nostro immaginario diffuso ci faccia fuggire da questa possente identificazione, raffinata e popolare insieme, di femminilità e buio, fra selva carnale e notte oscura, dei versi di Baudelaire:

Une riche toison qui, vraiment, est la soeur  
 De cette énorme chevelure,  
 Souple et frisée, et qui t'égale en épaisseur,  
 Nuit sans étoiles, Nuit obscure!

Ma potrebbe mai oggi la pittura farsi cantatrice della notte oscura?

XII

**SALZ** La mia ipotesi è che, concluso il periodo delle avanguardie storiche, molti artisti abbiano cercato di immergersi e rifugiarsi in questa notte oscura, ma intesa come “notte di inventiva”, e che lo hanno fatto per avventura o per senso della crisi. Mai prima di quel periodo il tema del buio, letterale o metaforico che sia, ha occupato così palesemente gli interessi delle arti visive, fino a diventare, come si suol dire, un elemento paradigmatico.

Guarda come si concluderebbe la mostra: con una fotografia, che ritrae un vero e proprio “buio a cielo aperto”. Si tratta della performance di Walter De Maria, un artista che ha operato nell’ambito della Land Art. Siamo a Kassel nel 1977, sul prato antistante l’edificio che ospita “Documenta 6”. L’operazione è stata chiamata *Chilometro terrestre in verticale* e la fo-



XII

Walter De Maria, *Chilometro terrestre in verticale*, 1977.  
Kassel, Documenta 6.

to ritrae un momento del processo di esecuzione: una trivella che affonda nel terreno e scava per mille metri in verticale. Qui il buio è triplice. Il primo buio è quello fisico e denso delle viscere della terra – un po' come l'astronave conficcata sul pianeta Eden. Ma noi non vediamo né la terra né la trivella che scava, siamo esclusi dallo svolgersi reale dell'operazione, che è occultata – come il piccolo oggetto nel ready-made di Duchamp. E questo è il secondo buio. Il terzo è invece di natura diversa: è il buio di senso di tutta l'operazione, di un'azione del tutto gratuita e inutile, che non produce alcuno scarto, che non crea attese emotive né evocazioni, un atto che si conclude in se stesso, senza alcun orizzonte davanti a sé – come gli occhi rovesciati di Penone. Non so se il mio giudizio possa avere una attendibilità storica, ma io credo che la trivella di De Maria rappresenti uno dei momenti più esemplativi e conclusivi della stagione concettuale. Da lì a un paio di anni, infatti, il ritorno ai linguaggi e alle maniere pittoriche tradizionali si sarebbe diffuso in tutto il mondo.

## Bibliografia

- Argan, Giulio Carlo  
1970 *L'arte moderna 1771-1970*, Firenze, Sansoni.
- Barilli, Renato  
1979 *Informale Oggetto Comportamento*, 2 voll., Milano, Feltrinelli.
- Bonito Oliva, Achille (a cura di)  
1976 *Europa/America. The Different Avant-gardes*, Milano, F.M. Ricci.
- Ferrari, Giampaolo  
*Racconto dal nulla*. Inedito
- Lem, Stanislaw  
1966 *Eden*, Milano, Urania.
- Vergine, Lea  
1976 *Dall'informale alla Body Art*, Torino, Studio Forma.
- Giuseppe Penone  
1977 *Rovesciare i propri occhi*, Torino, Einaudi.
- Barbara Rose (a cura di)  
1991 *Art as Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, University of California Press.
- Franco Vaccari  
1987 *Opere: 1966-1986*, Modena, Cooptip.
- Zingale, Salvatore  
1986 *Dialogo fuori scena*, con E. Isgrò, Catalogo alla mostra *L'Ora Italiana* di Emilio Isgrò, Bologna, Grafis Edizioni.