



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SILENZIO
a cura di Massimiliano Fierro
settembre 2012

FILIPPO TRASATTI

Quattro passi a piedi nudi nel vuoto

La forma è vuoto, e il vuoto è in realtà forma. Il vuoto non è diverso dalla forma, la forma non è diversa dal vuoto. Ciò che è forma quello è vuoto, ciò che è vuoto quello è forma.¹

[Fig. 1]

In silenzio, a piedi nudi nel vuoto

...intanto, forse aspettando che qualcosa faccia la sua apparizione, lo sguardo si sporge su uno spazio del tutto vuoto.

Invasione, perturbamento, intrusione, violazione del segreto, mysterium mundi. Del tutto. Dell'inizio. Come se potessi descriverlo.

E tu, dove sei? E, da dove sei, riesci a sentire quella solitudine essenziale dell'inizio o della fine? Della pagina bianca. Riesci a vedere il colore del vuoto? Alito di indaco o scheggia grigio metallico? Riesci a sentirlo? E credi che se riuscirai a uscire per descriverlo, sarai come prima?

Tutto quel che so, è che sto attraversando un deserto...



Fig. 1: *Abstract in 6 quadri: c'è troppo nulla qui.*

¹ *Prajna-paramita-hrdaya Sutra*, cit. in Capra 1982: 249.

Intermittenza del vuoto

Il Dada fu veramente un NULLA. Fu, per dire così, un intervallo, una sostanza inafferrabile e gelatinosa che intanto però incollava insieme, a formare un panorama ideologico unico, i singoli blocchi dei quali andava componendosi l'arte moderna.

(Richter 1966: 268)

Dada aveva proposto nei turbolenti anni della Grande guerra in Europa opere che miravano a scardinare le premesse tradizionali dell'estetica dell'opera d'arte; aveva cercato di creare anti-opere che allo stesso tempo distruggessero il mito dell'artista, l'autonomia e la separatezza dell'arte dalla vita, la barriera tra l'artista e lo spettatore. In queste strategie decostruttive del tessuto dell'esperienza e del senso che dovevano produrre choc e una nuova visione della realtà, il vuoto ebbe un ruolo di primo piano. Esso fu uno degli operatori che dovevano distruggere la compattezza e le convenzioni tradizionali dell'opera e traforare il tessuto della rappresentazione, lasciandone emergere i vuoti, le intermittenze e gli intervalli. In queste crepe emergeva uno spazio-tempo diverso che emetteva onde destabilizzanti e che inghiottiva lo spettatore. Non era del tutto estranea a questo contesto la ricezione spesso non molto accurata (è il meno che si possa dire) della riflessione di Nietzsche sul nichilismo come fenomeno storico epocale e la sensazione diffusa, almeno in un certo ambito culturale, che si fosse alla fine di un lungo periodo, che la filosofia chiamava «metafisica», e che fossero venuti meno i presupposti su cui si reggeva un intero mondo. La Grande guerra ne fu una prova devastante. Come se, in qualche modo, dopo una lunga illusione collettiva (che certo aveva avuto le sue lacune e le sue intermittenze), il mondo e le sue rappresentazioni avessero cominciato a mostrare le corde e i fondali del backstage. Scrive Richter riferendosi agli esiti dell'esperienza dada:

L'arte è «pensata fino in fondo», è dissolta nel Nulla. Il Nihil è tutto quello che rimane. Con l'aiuto della logica ci siamo così sbarazzati di un'illusione. Al posto di questa è subentrato un vuoto che non ha qualità etiche né morali. È la proclamazione, né cinica né dispiaciuta, del NULLA: è una constatazione di fatto di cui ci si deve accontentare! È la scoperta di dati di fatto che sembrano venir constatati più che prodotti. (1966: 112)

Questo nulla, questo vuoto, al pari di quello che la scienza stava rivelando negli stessi anni, tra la rivoluzione relativistica e quella quantistica, e di quello che le tradizioni mistiche avevano insegnato fin da tempi assai lontani da Oriente e da Occidente, era un vuoto creativo, ricco, ribollente di virtualità trasformative. Un nulla, per usare la classificazione che ne ha proposto Hisamatsu (1989: 23), che non è né negazione della mera presenza, né mero giudizio negativo, né idea logica in contrapposizione all'idea dell'Essere in generale, né prodotto dell'immaginazione, né, infine, assenza di coscienza. A queste diverse concezioni del nulla lo studioso buddista giapponese contrappone la concezione zen, (che beninteso è una concezione-esperienza) secondo cui "il Nulla dello Zen non presenta uno spazio vuoto, privo di oggetti, che si trova al di là della mia persona, ma è la condizione di nulla, il mio me stesso, che è «nulla»" (1989: 23), il che va inteso come una abolizione della separazione tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno.² "L'onda che sorge e passa intesa come soggetto è simile al se stesso quotidiano dell'uomo. Il fatto che questo soggetto sempre di nuovo ritorni dall'onda all'acqua, è l'essenza del Nulla Zen" (Hisamatsu 1989: 48). La «via negativa» che la tradizione mistica occidentale ha tramandato (Fox 2011) e che attraversa tutta la storia del Cristianesimo,

² C'è una quasi identificazione tra nulla e vuoto nel buddismo zen. Hisamatsu elenca dieci caratteristiche del vuoto che possono essere attribuite anche al nulla: indisturbato, onnipresente, privo di differenze interne, senza limiti, non si manifesta, puro, immoto, al di là di ogni misura, vuoto senza esser vuoto, non possiede né può essere posseduto. Ma la differenza sta nel fatto che il primo è una realtà vivente, cosciente, che «ha cuore» per usare un'espressione tradizionale, mentre il vuoto sarebbe una realtà inanimata.

da Dionigi l'Aeropagita, alle grandi mistiche medievali fino ai nostri giorni, raggiunge uno dei massimi vertici con Meister Eckhart, su cui John Cage, in abito e cravatta neri, lesse una conferenza nel mitico happening al Black Mountain College nell'estate del 1952. Ananda Coomaraswamy, uno degli studiosi che hanno maggiormente contribuito alla conoscenza del pensiero e dell'arte orientale in Europa e negli Usa nella prima metà del secolo XX, scelse proprio la concezione di Meister Eckhart per mettere in relazione arte e misticismo. Quali sono le caratteristiche essenziali dell'estetica di Eckhart nel modo (idealistico) in cui le presenta Coomaraswamy? L'idea di fondo è che un'esperienza estetica sia qualcosa che ci eleva a uno status quasi divino, non solo come creatori dell'opera d'arte, ma anche come fruitori della stessa. Non tanto nel senso di un'onnipotenza prevaricatrice, ma piuttosto in uno stato di condivisione e abbandono che ci permette di cogliere le connessioni nascoste nella totalità che, nell'ordinaria visione delle cose separate le une dalle altre, non vediamo.

L'intera concezione della vita umana, nel suo dinamismo e nella sua realizzazione, è in Eckhart, estetica: suo motivo dominante è quello dell'uomo come artista, in analogia con «l'artefice supremo», e la sua idea di «bene sovrano» e della «delizia immutabile» è quella di un'arte giunta a perfezione. (Coomaraswamy 2007: 56)

L'esperienza estetica è come “uno spettacolo o un gioco (*lila*) che si rappresenta in eterno di fronte a tutte le creature, dove attore e pubblico, gioco e giocatori si identificano, la loro natura si esprime da sé, in trasparenza e allegrezza” (Coomaraswamy 2007: 81). Eckhart descrive l'indivisibile e onnicomprensiva natura dell'essenza divina proprio in termini di quiete assoluta e silenzio. Non c'è utilità dell'opera d'arte, dice Eckhart.

«L'uomo dovrebbe produrre senza motivo, né per Dio né per la sua gloria, né per alcun altro scopo a sé estraneo, ma in nome di ciò che è il suo vero essere spirituale, la sua autentica vita interiore». «Non dare alla

tua opera alcun altro scopo». «Opera come se nessuno fosse mai esistito o venuto sulla terra». (Coomaraswamy 2007: 77)

C'è nell'atto creare una similitudine con l'atto divino di creazione *ex nihilo*, di solitudine, di radicale cominciamento, di libertà, ma allo stesso tempo un rovesciamento per cui la soggettività diventa nulla.

C'era un'altra caratteristica della «via negativa» che s'intonava bene con lo spirito dada e che Fox ha ben evidenziato:

Un'esperienza del ni-ente (ovvero la negazione, l'assenza o la negazione dell'ente) che incontriamo spesso ma non colleghiamo alla Via negativa è l'abbandono e lo sprofondamento che avviene nella risata. Ridere è un modo di lasciar andare se stessi causato da immagini paradossali o apparentemente incongruenti. [...] Anche la tradizione buddista con i suoi koan dà valore all'arte di ridere come un'arte della Via negativa, e le parabole di Gesù non mancano di questo aspetto, come pure la predicazione di Meister Eckhart. (2011: 180-181)

Si può dunque reperire una più o meno evidente «linea mistica» che attraversa l'avanguardia, in particolare da dada al neo-dada, ma non solo,³ che unisce mistica orientale (Tzara leggeva pubblicamente Lao Tse) e occidentale (nel maggio 1917 Hans Arp aveva contribuito a lanciare Dada con una lettura pubblica di brani da *L'Aurora nascente* di Jakob Böhme). Se qui ci siamo concentrati su dada è perché il suo estremismo, almeno alcuni dei suoi vertici, mette meglio in evidenza alcuni elementi di un'estetica del vuoto. A parte l'aspetto giocoso e irriverente, dietro questa attrazione per il mistico c'era qualcosa di più. Steiner ne ha offerto un'interpretazione che discende da quella che ha chiamato la rottura del

³ Le declinazioni sono ovviamente assai diverse per i diversi artisti. Basti ricordare, *en passant*, tutta l'influenza dell'esoterismo e dello spiritualismo nelle sue varie forme, sulla nascita dell'astrattismo.



Fig. 2:
Jean Arp, *Dada*, 1920.

patto mimetico e della cornice teologica della creazione dell'opera. La presenza dell'esoterico e del mistico nell'avanguardia, secondo Steiner, "rivelano chiaramente le difficoltà incontrate dall'artista nella ricerca di un idioma che renda fedelmente la sua esperienza creativa in una società, in un momento della storia in cui ciò che è dichiaratamente teologico è motivo di un ludibrio così generale" (Steiner: 210). Ciò che Steiner rimpiange insomma è un mondo ormai perduto in cui la tessitura del Senso si tiene senza smagliature, né vuoti in virtù di una trascendenza, comunque declinata [Fig. 2].

Con il suo solito fiuto, Apollinaire, che nella sua poesia aveva sperimentato l'onnipotenza/impotenza dell'artista, aveva colto un aspetto importante della questione, a suo modo, mantenendosi per così dire, leggero. Ne *Il poeta assassinato* alla morte di Croniamantal il suo amico artista, chiamato uccello del Benin, vuol dedicargli una statua. "Una statua di che? domandò Tristouse, Di marmo? Di bronzo?"

"No, sono materiali superati" rispose l'uccello del Bénin. "Gli devo scolpire una profonda statua di nulla, come la poesia, come la gloria". Nel seguito si spiega il procedimento di realizzazione del monumento funebre.

Nella radura l'uccello del Bénin si mise all'opera. In poche ore scavò una buca larga circa mezzo metro e profonda due metri. Poi colazione sull'erba. Il pomeriggio fu consacrato dall'uccello del Bénin a scolpire l'interno del monumento secondo le sembianze di Croniamantal. Il giorno dopo lo scultore ritornò nel bosco con una squadra di operai che rivestirono il pozzo di un muro di cemento armato largo otto centimetri, tranne il fondo che risultò della larghezza di trentotto centimetri. Di conseguenza il vuoto ebbe le forme di Croniamantal, la buca fu ricolma del suo fantasma [...].

Due giorni dopo l'uccello del Bénin, Tristouse, il principe dei poeti e la sua bella ritornarono al monumento che venne riempito con la terra ricavata dallo scavo; e quivi scesa la notte, piantarono un bellissimo alloro dei poeti, mentre Tristouse Ballarinette intrecciava una danza cantando. (Apollinaire 1990: 86-87)

Il vuoto e i campi

C'è una lunghissima storia del vuoto che attraversa la storia della filosofia e della scienza occidentale, fatta di riprese, rivoluzioni, rielaborazioni che non è neppure pensabile riassumere. Eppure, in qualche modo, c'è un testo fondativo del dibattito intorno alla questione del vuoto, la *Metafisica* di Aristotele. Lo Stagirita riassume la posizione di Leucippo e Democrito secondo cui il vuoto esiste al pari dei corpi:

Leucippo e il suo compagno Democrito affermano che sono elementi il pieno e il vuoto [considerando l'uno come essere, l'altro come non-essere], identificando il pieno e il solido con l'essere, il vuoto

col non-essere (perciò essi sostengono anche che l'essere non esiste affatto più del non essere, giacché il vuoto è reale come il corpo), e secondo loro queste sono le cause della realtà e cause in senso materiale. (Aristotele 985b, 1973:19)

Nella *Fisica* Aristotele cerca di smontare questa concezione del vuoto mostrandone la contraddittorietà.

Poiché quelli che affermano che il vuoto esiste fanno di esso un luogo. Ma in che modo un corpo si troverà nel luogo o nel vuoto? Ciò non è possibile, infatti, quando un tutto è posto come in un luogo separato e in un corpo che sussista, poiché la parte, se non la si pone separatamente, non sarà in un luogo, ma nel tutto. Inoltre, se non vi è un luogo, non vi sarà neppure un vuoto.

Se si considera bene la cosa, a quelli che sostengono che il vuoto esiste come un presupposto necessario, ammessa l'esistenza del movimento, accade invece piuttosto il contrario di quello che essi vorrebbero: che cioè non è possibile che neppure una sola cosa si muova, se esiste il vuoto; difatti, come alcuni dicono che la terra per la sua omogeneità è ferma, così anche è necessario che nel vuoto vi sia quiete: non vi è infatti dove più o meno possa effettuarsi il movimento, poiché, in quanto è un vuoto, non comporta differenza. (Aristotele 1967:98)

Qualche secolo più tardi Lucrezio, riprendendo Epicuro, sosterrà invece che

Esiste, ti dico, un luogo intoccabile,
il vuoto: un punto in cui non c'è nulla;
se questo mancasse, sarebbe vietato ai corpi
ogni moto...
(Lucrezio I, 333-336, 1992: 23)

C'è dunque una polarità nella storia della riflessione sul vuoto, tra *horror vacui* e *horror pleni*, che si ritrova fino alla rivoluzione scienti-

fica moderna nella contrapposizione tra Pascal assertore del vuoto e Descartes che invece lo escludeva dal suo sistema del mondo. Che cosa era in gioco? Nientemeno che Dio e la libertà, il caso e la necessità.

Alla fine del XIX secolo il quadro generale cambia. Come scrive Capra:

la concezione meccanicistica classica del mondo era basata sull'idea di particelle solide e indistruttibili che si muovono nel vuoto. La fisica moderna ha prodotto un cambiamento radicale di questa immagine, giungendo non solo a una nozione completamente nuova di «particella», ma trasformando anche profondamente il concetto classico di vuoto. (1982: 239)

Se apparentemente sembrano affermarsi sempre più le ragioni del vuoto, contro quelle del pieno, in realtà è proprio questa stessa opposizione che si sgretola. Non solo con il modello atomistico di Rutherford (1911) la «materia» si restringe, mentre si espande lo spazio vuoto che la attornia, ma più decisamente con l'introduzione del concetto di «campo» nella fisica e con la relatività einsteiniana, viene messa in crisi una concezione dello spazio immutabile in cui il vuoto era "ciò che rimane in un contenitore dopo che abbiamo rimosso tutto quello che potevamo rimuovere da esso" (Barrow 2000: 330).

La rivoluzione della fisica tra la fine del XIX e i primi decenni del XX secolo ha dunque messo in crisi definitivamente il concetto classico di vuoto e l'opposizione tra vuoto e materia. Non solo quello che prima sembrava un mondo compatto, si sgretola in una miriade di particelle, ma dopo la meccanica quantistica, il modo di intendere il vuoto viene interpretato attraverso il binomio onda-particella e pensato come un equilibrio dinamico di particelle di materia e di antimateria in continuo annichilimento. Il che, come sottolinea Barrow, significa che il vuoto non è affatto stabile o in quiete, ma "può cambiare nel tempo, essere diverso da luogo a luogo e avere una varietà di attributi" (2000: 331).

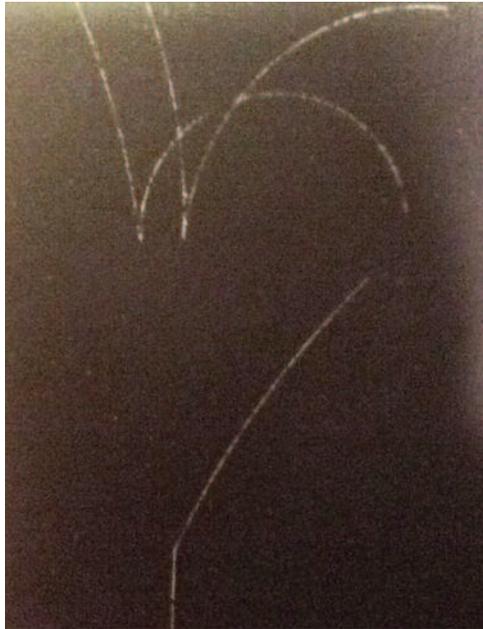


Fig. 3:
Particelle nella camera a bolle (Capra 1982: 95).

L'idea intuitiva del vuoto, di nulla, è quindi incompatibile con la meccanica quantistica: il valore di un campo può oscillare attorno al valore zero, ma non può essere zero per più di un breve istante. I fisici chiamano questo fenomeno una fluttuazione del vuoto. (Greene 2004: 393)

Alcuni processi energetici possono far balzare particelle fuori dal vuoto:

a volte il vuoto può produrre tali particelle anche da se stesso! Se l'idea di un «vuoto» contenente particelle reali sembra una contraddizione logica, ciò riflette semplicemente il fatto che la definizione comune di vuoto non coincide esattamente con la definizione che se ne dà in fisica. Abbiamo visto che, a causa delle particelle virtuali, non ha senso ritenere che il vuoto sia immutabile e privo di contenuto. (Krauss L. 2000: 51)

[Fig. 3]

Tutto un quadro di riferimento in continua trasformazione e che secondo Capra ha rivelato sorprendenti corrispondenze con la visione mistica orientale, tra il campo quantistico e il vuoto come potenziale creativo infinito.

L'intuizione che sta dietro l'interpretazione che i fisici danno del mondo subatomico, in termini di campo quantistico, ha una stretta analogia con quella del mistico orientale che interpreta la propria esperienza del mondo sulla base della realtà ultima fondamentale. [...] Nella concezione orientale la realtà sottostante a tutti i fenomeni trascende tutte le forme e sfugge a tutte le descrizioni e specificazioni. Di essa, perciò, si dice spesso che è senza forme, vacua e vuota. Ma questa vacuità non dev'essere presa per semplice non essere. Essa è, al contrario, l'essenza di tutte le forme e la sorgente di tutta la vita. (Capra 1982: 244-245)

Fenomenologia portatile del vuoto

Nella tradizione orientale, soprattutto quella influenzata da buddismo e taoismo, le arti che danno forma al vuoto sono molteplici, tanto che si può dire che l'uso artistico del vuoto è osservabile in quasi tutte le forme artistiche dell'Estremo oriente. Un vuoto che, come abbiamo già osservato nel resoconto precedente tra mistica e rivoluzione scientifica del XX secolo, non può essere considerato né come un fondamento indipendente, sostanziale (in contrapposizione all'Essere), né un puro Niente (*nihil negativum*) e che invece va considerato come termine dialettico sempre in relazione con il suo opposto il Pieno [Fig. 4].

Il punto è che nel pensiero orientale non si rimanda a una teoria da cui dedurre o ricavare esperienze pratiche, ma a vere e proprie esperienze del vuoto.

A proposito della «riscoperta» dello Zen nella cultura e nelle arti occidentali nel secondo dopoguerra del XX secolo, scriveva Eco:



Fig. 4:
Marcel Duchamp, *50 cc air de Paris*,
1919.

“La discontinuità è, nelle scienze come nei rapporti comuni, la categoria del nostro tempo: la cultura occidentale moderna ha definitivamente distrutto i concetti classici di continuità, legge universale, di rapporto causale, di prevedibilità dei fenomeni” (1976: 212). Una discontinuità che lacera il tessuto della rappresentazione, che apre buchi che catturano o lasciano fuoriuscire il reale.

Qui cercheremo brevemente di cogliere alcune connessioni, alcune parentele strutturali tra l'uso del vuoto nelle arti dell'Estremo oriente e alcune delle pratiche dell'arte d'avanguardia del XX secolo, in modo rapsodico, a mo' di piccola fenomenologia portatile del vuoto nell'arte.

Qualcosa che, se avesse la forma del catalogo, o dell'indice, non potrebbe che servirsi di una classificazione degli esseri à *la Borges*.

*Sentieri a passi perduti

C'è un punto in cui il vuoto incontra il caso, nei sentieri a passi perduti [Fig. 5]. Si comincia a camminare su un sentiero, volti in una direzione, ma i passi irregolari sono fatti per distoglierci da un pensiero lineare, per farci soffermare su ogni passo, sulle infinite coincidenze che hanno fatto sì che quel passo accadesse così com'è. Ciò che chiamiamo caso è l'incontro con l'inatteso e il vuoto tra i passi è il luogo della rivelazione [Fig. 6].



Fig. 5:
Passi perduti per la casa del tè.



Fig. 6:
Jean Arp, *Collage di quadrati composti secondo le leggi del caso*, 1917.

**Silenzio ed esile soffio di vuoto*

Il pubblico in sala guarda con crescente apprensione il pianista che si prepara davanti al pianoforte. È concentrato, serio, si muove sullo sgabello, sfoglia una partitura, a intervalli irregolari apre e chiude il coperchio della tastiera. Intorno cresce il rumore. Qualcuno parla, altri tossiscono stizziti, finché dopo 4' 33" il pianista si alza s'inchina al pubblico ed esce.

La prima esecuzione a Woodstock del 1952 fece davvero rumore e, anche se è passato più di mezzo secolo, in realtà continua a produrlo. Ogni volta la composizione punta di nuovo l'attenzione sul luogo e sul momento in cui viene eseguita, sul pubblico, per ricordare che il silenzio non esiste e che, come il vuoto, è un campo denso e ricchissimo di virtualità sonore che volta a volta si producono e che non sono predeterminabili, frutto dell'incrocio casuale di una molteplicità di fattori, volta a volta diversi. Cage compose 4'33" dopo aver visto i *White Paintings* di Rauschenberg. Nella conferenza 45' *per un oratore*, organizzata come una partitura musicale, Cage scrive:

10"

20"

Non esiste
una cosa come il silenzio. Succede sempre
qualcosa che produce un suono.
Nessuno può avere idee

30"

appena comincia ad ascoltare davvero.
È molto semplice ma urgentissimo
Lo sa Dio se

40"

il prossimo

50"

(Abbatere il pugno)

44'00"

Per sempre? Ora?

10"

(Soffiarsi il naso)

(Cage 2010: 227-228)

**Vuoto come assenza*

Ci ritroviamo a volte a guardare un luogo, sicuri di trovarci qualcosa che vi abbiamo lasciato. La nostra abitudine ci riporta agli stessi gesti minimi: volgere lo sguardo, muovere qualche passo in quella direzione, tendere la mano e ... afferrare il vuoto. Oppure entriamo in una casa completamente vuota, svuotata. Rimangono le tracce sui muri, sui pavimenti testimonianze di vite vissute, di un abitare ormai concluso.

Una serie di fotografie di Felix Gonzalez-Torres mostrano cartelloni pubblicitari senza titolo in cui appare un letto sfatto con le impronte sulle lenzuola e sui cuscini delle persone che ci hanno dormito. Ci mostrano un'assenza attraverso le pieghe prodotte da corpi che non sono più lì davanti ai nostri occhi, ma sono stati lì. È come se queste fotografie mostrassero qualcosa di peculiare della fotografia, realtà e passato, disgiunti. Questi corpi assenti sono stati là. C'è una manta delle pieghe che possa ricostruire almeno frammenti delle storie vissute? [Fig. 7].



Fig. 7:
Felix Gonzalez Torres,
Untitled, 1991.

**Topologia dei buchi*

Quando una scultura si installa nel mondo produce una perturbazione nello spazio. Non solo si crea una rete di relazioni con gli altri oggetti circostanti e con l'ambiente in generale, che sia una sala di un museo, un giardino, una piazza, ma con lo spazio che la delimita e nel quale essa si sporge. Può trattarsi di un moto aggressivo verso l'esterno, di una appropriazione tramite la forma, o di un tentativo di inglobamento. Di questa polarità rendono testimonianza le opere di Henry Moore, con le loro concavità e i loro buchi. I materiali stessi e la materia in generale sembrano trasfigurati da questo lavoro incessante del vuoto intorno a cui si costruisce l'opera e che si fa pieno appropriandosi dell'atmosfera circostante.

Molto meno solidi del legno, della pietra, o del metallo da cui sono delimitati, questi corpi aerei si condensano nondimeno in una sostanza trasparente, che fa da mediatrice tra il materiale tangibile della statua e lo spazio vuoto che la circonda. [...] Possiedono l'intera articolazione tessurale e sono racchiuse dal volume dell'atmosfera che le circonda; d'altro lato non consistono interamente di tumide convessità, che invaderebbero aggressivamente lo spazio, ma consacrano un ruolo importante alle cavità, agli intagli, ai fori a sacco. (Arnheim 1969: 304)

[Fig. 8]



Fig. 8:
Henry Moore, *Three Piece Reclining Figure No. 1*, 1961-62.

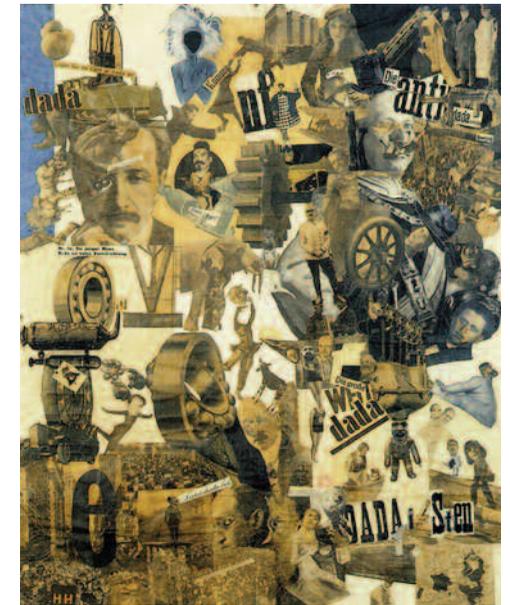


Fig. 9:
Hannah Höch, *Taglio col coltello da cucina Dada attraverso la prima era germanica dalla cultura del ventre pieno di birra della Repubblica di Weimar*, 1919.

**Horror pleni*

Anche il dispositivo del collage/montage ha a che fare con il vuoto. Come dice Didi-Huberman:

il montaggio procede sgomberando, ossia creando dei vuoti, delle sospensioni, degli intervalli che funzionano come altrettante vie aperte, sentieri verso un modo nuovo di pensare la storia degli uomini e la disposizione delle cose (Didi-Huberman 2009: 121)

Si consideri un'opera che a prima vista appare l'antitesi di un lavoro sul vuoto, il fotomontaggio di Hannah Höch [Fig. 9].

Tutto qui sembra riempito da figure, lettere, marchingegni. Eppure se si osserva meglio l'insieme, si coglie che, dentro al vortice dadaista, ci sono dei momenti di stasi, degli spazi interstiziali che accendono l'immaginazione e l'ironia. Questi spazi vuoti ma vibranti sono spazi in cui si crea la differenza, zone di virtualità attiva dove si producono incontri possibili, singolari tra l'opera e l'osservatore.



Fig. 10:
Kasimir Malevich, *Quadrato bianco su bianco*, 1918.

Fig. 11, pagina seguente:
George Segal, *Three Figures on Four Benches*, 1979.

*Il nulla emancipato

Nel 1915 un gruppo di pittori nella mostra *0.10* a Pietrogrado cercò di giungere al «grado zero della pittura», un punto di non ritorno rispetto alla rappresentazione pittorica. Malevich vi espose il «Quadrato nero», «grado zero», «lo zero delle forme», elemento base del mondo e dell'esistenza. Da lì in poi seguirono, negli anni successivi, sperimentazioni sulle forme geometriche elementari e sui monocromi, fino ad arrivare al *Quadrato bianco su bianco* del 1918. Scrisse Malevich:

Il mondo come rappresentazione, come intelletto, come volontà, svanirà come nebbia..., a tutte le azioni della sapienza umana, al suo tipo di pensiero oggettivo si contrappone il principio della non-oggettività, un principio estraneo ad ogni limite o confine, nel futuro una base oggettiva in cui porre una qualche speranza oggettiva. Nella solennità dell'ampio spazio cosmico io fondo il mondo bianco della non-oggettività suprematista, come manifestazione del nulla emancipato. (in Argan et al.: 151)

[Fig. 10]



*L'interruzione

La più semplice delle conversazioni potrebbe essere definita, ossia descritta, con tutta la semplicità possibile, nel modo che segue: quando due uomini parlano assieme, non parlano assieme ma a turno; uno dice qualcosa e poi si ferma, l'altro, un'altra cosa (o la stessa) e poi si ferma. Il loro discorso coerente è composto di sequenze che si interrompono al mutare del partner, anche se si modificano per corrispondere l'una all'altra. Il fatto che la parola abbia bisogno di passare dall'uno all'altro sia per confermarsi che per contraddirsi o per svilupparsi, dimostra la necessità dell'intervallo. Il potere di parlare si interrompe, e l'interruzione riveste un ruolo che sembra subalterno, quello appunto di un'alternanza subordinata, eppure è talmente enigmatico che è lecito vedervi il veicolo dell'enigma stesso del linguaggio: una pausa tra le frasi, pausa tra un interlocutore e l'altro, e una pausa attenta, quella dell'intendere, che raddoppia il potere di locuzione. (Blanchot 1977: 100)

[Fig. 11]

*Zwischen

Che cos'è quel nonnulla che sta tra le cose e le distingue, che fa la differenza? Il contorno.

Ma che accade se i contorni cominciano a sfumare e le cose a con-fondersi? Oppure se ciò che sta tra le cose, lo spazio tra le cose, diviene figura? È proprio ciò che cerca di esplorare con alcune sue fotografie Uta Barth [Fig. 12].



*Cancellare

“Solo la mano che cancella può scrivere il vero”.

[Fig. 13]

*Gag

Il «mutismo» essenziale del cinema (che non ha nulla a che fare con la presenza o con l'assenza di una colonna sonora) è, come il mutismo della filosofia, esposizione dell'essere-ne-linguaggio dell'uomo: gestualità pura. La definizione wittgensteiniana del mistico, come mostrarsi di ciò che non può essere detto, è alla lettera una definizione del gag. E ogni grande testo filosofico è il gag che esibisce il linguaggio stesso, lo stesso essere-nel-linguaggio come un gigantesco vuoto di memoria, come un inguaribile difetto di parola. (Agamben 1996: 53)

[Fig. 14]

Fig. 12, pagina precedente: Uta Barth, *Sundial*, fotografia, 2010.

Fig. 13, a sinistra: Emilio Isgrò, *Cancellatura*, 1968.

Fig. 14, a destra: Mark Tobey, *Untitled (for Claire)*, 1961.

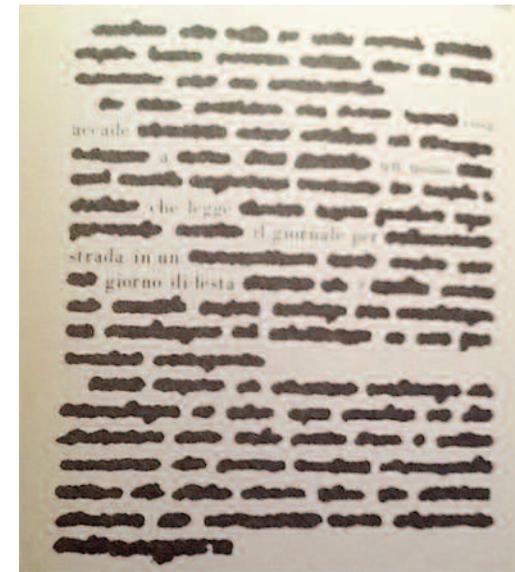




Fig. 15:
Mark Rothko,
*Orange and
Yellow*, 1956.

**Sul bordo del nulla*

Le grandi tele di Rothko sembrano a prima vista grandi apparati di irradiazione di vibrazioni di colore. Che siano i gialli e gli arancioni accesi, i rettangoli neri su rosso bordeaux, tutto vibra in questi grandi campi energetici alle soglie del percettibile. Ma proprio sulla soglia, avviene una sorta di rovesciamento per cui, a mano a mano che si contempla, ci si sente sempre più sprofondare: quello che sembrava un apparato di emissione, si trasforma in un apparato di cattura e non ci lascia più. Le forme evanescenti diventano finestre su un vuoto volta a volta diverso, più o meno luminoso, abbagliante o pacificato [Fig. 15].

**Gesti pieni di vuoto*

Nel teatro No si chiamano «*kakeri*» quei movimenti senza significato, che non imitano, non hanno determinazione empirica, sono lontani da ogni realismo, vuoti di intenzioni mimetiche. Sono gesti pro-duttivi non nel senso che producano qualcosa, ma piuttosto che portano in primo piano i gesti stessi nella loro autonomia e transitorietà e dunque ne rivelano l'interdipendenza con tutte le altre cose, e al tempo stesso la vacuità.

In una delle cerimonie della tradizione del buddismo tibetano, i monaci lavorano a lungo per preparare un mandala di sabbia che alla fine viene cancellato. Non solo perché l'attaccamento è dolore in un mondo impermanente, ma affinché quella lunga teoria di gesti si riveli per ciò che è: il tentativo di dare forma al vuoto, per poi restituire le forme al vuoto a cui appartengono.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (1996), *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino.
- APOLLINAIRE G. (1990), *Il poeta assassinato*, SE edizioni, Milano.
- ARGAN et al. (1976), *Situazioni dell'arte contemporanea*, Librarte, Roma.
- ARISTOTELE (1967), *La Fisica*, Loffredo, Napoli.
- ARISTOTELE (1973), *Metafisica*, in *Opere*, vol. 6, Laterza, Roma-Bari.
- ARNHEIM R. (1969), *I buchi di Henry Moore*, in *Verso una psicologia dell'arte*, Einaudi Torino.
- BARROW J.D. (2000), *Dall'io al cosmo*, Cortina, Milano.

- BARTHES R. (1970), *L'empire des signes*, Flammarion, Paris.
- BARTHES R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- BLANCHOT M. (1977), *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, Einaudi, Torino.
- CAGE J. (2010), *Silenzio*, Shake, Milano.
- CAPRA F. (1982), *Il tao della fisica*, Adelphi, Milano.
- COOMARASWAMY A. (2007), *La concezione dell'arte di Meister Eckhart*, in *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Abscondita, Milano.
- DIDI-HUBERMAN G. (2009), *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- ECO U. (1976), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- FOSTER H. et al. (2006), *Arte dal 1900*, Zanichelli, Bologna.
- FOX M. (2011), *In principio era la gioia. Original Blessing*, Fazi editore, Roma.
- GIVONE S. (1995), *Storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari.
- GREENE B. (2004), *La trama del cosmo. Spazio, tempo, realtà*, Einaudi, Torino.
- HEIDEGGER M. (1976), *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano.
- HISAMATSU H.S. (1989), *La pienezza del nulla. Sull'essenza del buddismo Zen*, il melangolo, Genova 1989.
- JABÈS E. (2001), *Uno straniero con, sotto il braccio, un libro di piccolo formato*, SE edizioni, Milano.
- KRAUSS L. (2000), *Il mistero della massa mancante dell'universo*, Cortina, Milano.
- KRAUSS R. (1979), "Grids", in *October*, vol. 9 (Summer, 1979), pp. 50-64.
- KRAUSS R. (2006), *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi, Roma.
- LUCREZIO T.C. (1992), *Della natura*, Santoni, Firenze.
- NOZICK R. (1987), *Spiegazioni filosofiche*, Il Saggiatore, Milano.
- PASQUALOTTO G., *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992.
- RICHTER H. (1966), *Dada. Arte e antiarte*, Mazzotta, Milano.

- SAUNDERS W. – BROWN H.R. (a cura di) (1991), *The Philosophy of Vacuum*, Clarendon Press, Oxford.
- SHATTUCK R. (1968), *The Banquet Years*, Vintage Books, New York.
- STEINER G. (1998), *Vere presenze*, Garzanti, Milano.