

La polisemia comunicativa delle opere linguistiche di Bruce Nauman come adesione alle teorie del secondo Wittgenstein

Elena Magini

1. Premessa

Bruce Nauman, artista americano tra i più influenti tra i postminimalisti, appartiene a quella generazione attratta dalla possibilità di un rapporto osmotico tra arti visive e materie filosofiche e linguistiche, in linea con la più generica apertura disciplinare che ha variamente ma fortemente caratterizzato la neoavanguardia degli anni Sessanta e Settanta. Non si tratta di appropriazioni sceve da rielaborazioni personali, quanto di un profondo scambio con quelle che sono state le fondamentali istanze di cambiamento culturale esperibili in questo frangente storico; tra queste il cosiddetto «linguistic turn»¹, assume un ruolo preminente.

In particolare, l'opera dell'artista californiano è stata notoriamente arricchita delle molteplici sollecitazioni pervenutegli dalla sua multiforme formazione, che spazia da esperienze in campo musicale ad una forte conoscenza di principi matematici e filosofici. Il suo lavoro, che si snoda in un percorso di circa quaranta anni, presenta un'assoluta eterogeneità espressiva: Nauman si è infatti cimentato con numerose tipologie artistiche, tra cui opere video, installazioni ambientali, sculture, neon e performance. Tale caratteristica poliforme dell'opera di Nauman ha condotto la critica relativa all'artista a definire il suo corpus privo di centro specifico, la cui caratteristica precipua sarebbe quella di un

¹ Espressione coniata dal filosofo neopragmatista americano Richard Rorty in relazione agli sviluppi della prima metà del Novecento rispetto alla costituzione del linguaggio come oggetto privilegiato dell'indagine filosofica. Cfr. R. Rorty, *The Linguistic Turn*, Chicago University Press, Chicago 1967.

incessante sperimentalismo linguistico scevro da uniformità soggiacente. In realtà, se considerato nella sua interezza e complessità, il lavoro di Nauman presenta una profonda coerenza metodologica ed espressiva, rintracciabile sia nella totalità della sua opera, sia, in particolar modo, nelle sue sperimentazioni relative al linguaggio. Nello specifico, l'elemento linguistico è stato indagato da Nauman in tutte le sue possibilità espressive, attraverso l'impiego di media disparati quali neon, audioinstallazioni, videoinstallazioni, stampe e testi scritti a corredo di ambienti architettonici; una pluralità metodologica che ad un certo livello sembra rispondere ad una profonda interiorizzazione e rielaborazione di una delle principali fonti sulle quali l'artista ha meditato, il Wittgenstein delle *Ricerche Filosofiche*.

È necessario ricordare come l'attrazione di Nauman per gli studi filosofici sia portato della sua formazione, avvenuta all'University of Wisconsin: come noto, l'artista prima di conseguire la specializzazione in arti visive, si è avvicinato a studi musicali, matematici e filosofici, che, del resto, come lo stesso Nauman avrà spesso modo di ricordare, presentavano ai suoi occhi una sorta di continuità metodologica e procedurale, data principalmente dal condividere il comune interesse per la struttura interna delle cose². Tale spiccato interesse per le forme di pensiero logico e in particolare per la filosofia, sviluppato come si è detto durante gli anni universitari, ha condotto l'artista alla lettura integrale delle *Ricerche Filosofiche*, seconda fase di riflessione del filosofo analitico Ludwig Wittgenstein³. Queste costituiscono di fatto un'influenza attiva per numerosi artisti attivi negli anni Sessanta, come attestato, ad esempio, nel seminale intervento di Barbara Rose, *ABC Art*⁴, in cui la studiosa scorge nell'interesse degli artisti minimalisti per le forme percettive una diretta ascendenza dalle teorie wittgensteiniane. Il riferimento è peraltro confermato in tempi più recenti anche da Rosalind Krauss, la quale ha visto, nell'opera di Jasper Johns prima e degli artisti minimalisti poi, la volontà di realizzare «opere che negano il carattere singolare, privato e impenetrabile dell'esperienza»⁵, in linea con

² «What was interesting was that I had the same feeling for music that I had for mathematics and eventually for art. For me a lot of it had to do with the rearrangement of condition within a discipline; seeing if you could find the edge of the structure. The decision to become an artist comes out of this somehow, but is still inexplicable to me». Cit. in M. Auping, *Metacomunicator*, in E. Dexter, (a cura di), *Bruce Nauman - Raw Materials*, Tate Publishing, London 2004, p. 9.

³ Sulla lettura da parte di Nauman delle *Ricerche Filosofiche* nella sua interezza, cfr. J. Livingstone, *Bruce Nauman*, in J. Livingstone, M. Tucker, (a cura di), *Bruce Nauman. Works from 1965 to 1972*, Graphic Press, Los Angeles 1972, p. 13.

⁴ Cfr. B. Rose, *A.B.C. Art*, "Art in America", 5, 1965, pp. 57-69.

⁵ R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge and London 1981; trad. it. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Mondadori, Milano 1998, p. 263.

l'interrogativo di Wittgenstein sull'esistenza di una verifica esterna del significato delle parole. Risulta particolarmente significativa, per l'influenza esercitata su Nauman (e da questi direttamente confermata, contrariamente al costante atteggiamento di negazione della possibile ascendenza del proprio lavoro da altre esperienze artistiche), la riflessione condotta da Johns rispetto allo scetticismo nei confronti del linguaggio privato: le sue opere si presentano di fatto come vere e proprie esecuzioni di «giochi linguistici».

La lettura da parte di Bruce Nauman delle *Ricerche Filosofiche* di Wittgenstein (pubblicate postume nel 1953), da collocarsi nella prima metà degli anni Sessanta, è senza dubbio attestata dall'inserimento di un enunciato presente nelle *Ricerche* all'interno della prima opera linguistica a cui Nauman ha lavorato, la celebre placca in bronzo *A Rose Has No Teeth (Lead Tree Plaque)*. L'opera, che costituisce il termine *ante quem* per collocare la lettura delle *Ricerche Filosofiche*, è una lastra in piombo sulla quale è incisa la frase «A Rose Has No Teeth», citazione di un gioco linguistico wittgensteineano: «“Un neonato non ha denti”. – “Un'oca non ha denti”. – “Una rosa non ha denti”. – L'ultima proposizione – si vorrebbe dire – è certamente vera! Più certa almeno di quella che un'oca non ha denti – E tuttavia non è così chiara. Infatti, dove mai una rosa dovrebbe avere denti?»⁶.

L'anno di produzione della placca, il 1966, inoltre, è densissimo di sperimentazioni per quel che concerne l'approccio alla problematica del linguaggio: questa verrà sviluppata da Nauman in numerose opere, attraverso una quantità di media eterogenei, che comprende materiali e stampe (*The True Artist is an Amazing Luminous Fountain*), disegni (*Love Me Tender, Move Te Lender*), fotografie (il riferimento è qui principalmente alla cosiddetta «suite fotografica», una raccolta di fotografie connesse alla problematica linguistica attraverso l'uso di *pun* verbali all'interno della titolazione) e testi dattiloscritti (*Codification*). Tale proliferazione di sperimentazioni linguistiche in un lasso di tempo decisamente ristretto va a legittimare la tesi secondo la quale la lettura del secondo Wittgenstein si pone come principale momento di riflessione e suggestione rispetto alla problematica linguistica; tuttavia questa non sarà da Nauman affrontata eminentemente nei primi anni della sua carriera, ma rielaborata costantemente, costituendo di fatto una tematica prevalente, una sorta di filo rosso all'interno la totalità della sua opera.

Del resto, considerare la suggestione esercitata dal testo di Wittgenstein in relazione alla semplice appropriazione di un enunciato è chiaramente limitativo e superficiale; un'analisi più approfondita delle opere linguistiche dell'artista porta a individuare come

⁶ L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953, trad. it. *Ricerche Filosofiche*, Einaudi, Torino 1967, p. 290.

la similitudine tra il pensiero del filosofo austriaco e l'opera di Nauman agisca su differenti livelli, di cui uno è inerente all'espressione e alla metodologia, e un altro, a livello più generale, ha a che fare con l'apertura rispetto al contesto d'uso propugnata dalla nuova teoria del linguaggio di Wittgenstein.

2. Il valore attribuibile al contesto d'uso

Come noto le *Ricerche Filosofiche* sono l'opera di Wittgenstein che sancisce un cambiamento di rotta rispetto alla sua precedente teorizzazione proposta nel *Tractatus logico-philosophicus*, principalmente caratterizzato dall'abbandono della concezione referenzialistica del linguaggio, che non è qui più visto nella sua funzione eminentemente descrittiva del reale. Il linguaggio nelle *Ricerche* cessa di essere concepito come un tessuto di proposizioni che stabiliscono connessioni con il mondo, ma è visto principalmente come una molteplicità di «giochi linguistici». Il «gioco linguistico» riassume in sé tutto l'insieme costituito dal linguaggio e dalle attività di cui questo è intessuto, un insieme di regole che governano azioni inerenti al linguaggio, così come le regole degli scacchi governano i movimenti dei pezzi sulla scacchiera; lo stesso filosofo utilizza l'idea del gioco come un'analogia con una particolare parte del linguaggio: un esempio fornito da Wittgenstein è rappresentato dallo stringere un accordo con qualcuno o dal firmare un contratto, c'è un numero limitato di mosse che si può fare in questo tipo di situazioni e l'insieme di queste mosse costituisce qualcosa di simile ad un gioco o una pratica, per cui le mosse sono soggette a regole.

Per il Wittgenstein delle *Ricerche* il senso di una proposizione non consiste quindi eminentemente nella sua possibilità di descrivere uno stato di cose, ma nelle circostanze caratteristiche del suo uso; il linguaggio, così come è effettivamente usato, non rappresenta una raccolta di proposizioni elementari logicamente ordinate, bensì un insieme di espressioni che svolgono funzioni diverse nell'ambito di pratiche e regole discorsive differenti. Nella sua analisi del testo wittgensteiniano Alberto Voltolini sottolinea come il gioco linguistico debba essere considerato una sorta di «nozione aperta», come cioè non esista un'essenza di gioco linguistico, ma solo una pluralità di cose che noi possiamo definire come tale, di cui ricorda le seguenti:

In primo luogo, troviamo Wittgenstein qualificare come giochi linguistici le differenti modalità di uso di una stessa proposizione [...]. Gli innumerevoli differenti usi di uno stesso enunciato dunque, distinti fra loro dai diversi tipi di scopi comunicativi per cui quell'enunciato

può essere formulato [...]. Ma i giochi linguistici sono per Wittgenstein anche le differenti modalità di usare le parole⁷.

Ogni gioco linguistico presenta per tale ragione significato autonomo e deve essere indagato singolarmente, in virtù delle regole specifiche che ne sanciscono l'applicazione e la correttezza. Tale concezione fortemente pluralistica del fatto linguistico conduce Wittgenstein ad una visione pragmatica del linguaggio, che accentua l'importanza degli elementi funzionali e performativi. Ciò che modifica il significato del «gioco linguistico» è, infatti, secondo il filosofo austriaco, il contesto d'uso in cui questo viene esperito, la sua relazione con la realtà del mondo.

Nelle *Ricerche* Wittgenstein parte dal presupposto secondo il quale il linguaggio ha senso solo nel suo contesto espressivo: ne consegue quindi che non esistono un codice o una normativa stabile definiti a priori, ma solo contestualità e interazione sociale, fissate attraverso l'esperienza diretta dell'atto linguistico in un momento e in una situazione determinati. Se consideriamo la lettura delle *Ricerche Filosofiche* da parte di Nauman come un evento significativo nella sua formazione e nella sua volontà di analisi del fatto linguistico, è possibile rintracciare una coerenza di base nel modo in cui l'artista si è rivolto al linguaggio. Se questo ha significato e può essere indagato solo nel contesto d'esperienza in cui l'atto comunicativo viene esperito, assume senso la continua verifica perpetrata da Nauman: il suo incessante sperimentalismo e la pluralità dei media utilizzati nella sua pratica artistica sembrano nascere in risposta alla necessità di esplorare il contesto d'uso, che si pone come un reale elemento di modifica rispetto all'essenza stessa del linguaggio. Riproporre ad esempio le medesime opere in contesti esperienziali diversi, attraverso l'ausilio di media differenti, cifra stilistica che caratterizza l'intera produzione dell'artista, sembra allora essere conseguente all'interiorizzazione della teoria del linguaggio del filosofo austriaco: in numerosi lavori, infatti, gli enunciati linguistici rimangono invariati, ciò che effettivamente muta è il contesto d'uso in cui tali enunciati sono esperiti dallo spettatore, nonché il loro compimento attraverso plurimi media.

La principale differenziazione nell'uso dell'elemento linguistico in Nauman è data dalla polarità tra linguaggio scritto e linguaggio parlato; tuttavia, anche all'interno di queste due basilari categorie, l'impiego di media eterogenei costituisce un ulteriore elemento di differenziazione (ad esempio, per quanto concerne il linguaggio scritto, tra l'uso di neon o stampe, testi dattiloscritti o visualizzati su monitor, piuttosto che disegni o materiali incisi; per il linguaggio parlato la principale distinzione è invece data da audioinstallazio-

⁷ A. Voltolini, *Guida alla lettura delle "Ricerche Filosofiche" di Wittgenstein*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 39.

ni e videoinstallazioni). Ogni medium è portatore di specifiche significanti proprie, che contestualmente alla loro collocazione e alla loro interrelazione con l'elemento linguistico, vanno a creare universi percettivi molteplici per lo spettatore chiamato a fruire dell'opera. Come per Wittgenstein, quindi, anche per Nauman il linguaggio cessa di essere visto unicamente nella sua funzione denotativa; quelle che il filosofo chiama «forme di vita», cioè le relazioni tra circostanze e bisogni socio-culturali che istituiscono le regole d'esperienza inerenti al linguaggio, in Nauman trovano diretta espressione nella pluralità e polisemia della sua opera.

3. *L'accettazione dell'ambiguità linguistica come ampliamento delle possibilità del reale*

La particolare funzionalità espressiva derivante dal gioco linguistico permette di considerare il linguaggio nella sua essenza pluralistica, includendo la presenza di possibilità contraddittorie, di aporie, di proposizioni prive di senso: un'apertura rispetto alla totalità del fatto linguistico che conduce all'accettazione di ipotesi improprie e deduzioni incerte. Nell'opera di Nauman, tale apertura trova riscontro nell'ambiguità sottesa ad ogni intervento effettuato dall'artista sulla propria opera, nella discordanza insita tra le parole e il contesto, tra le azioni e l'effetto che da esse scaturiscono.

La stessa opera già in precedenza citata, *A Rose Has No Teeth*, costituisce un primo esempio di tale caratteristica dell'opera di Nauman: il titolo infatti può rimandare ad un immaginario onirico che connetterebbe l'opera ad una sensibilità surrealista, tuttavia la frase è costituita da una sostituzione terminologica volta ad ampliare il campo d'esperienza e di relatività della frase stessa. Wittgenstein continua infatti il suo gioco linguistico nel modo seguente: «La mucca mastica il suo foraggio, poi con gli escrementi concima la rosa; dunque la rosa ha denti nella bocca di un animale. Questo non sarebbe assurdo, perché a tutta prima non si sa affatto dove cercare i denti di una rosa.»⁸. Lo stesso Nauman fornisce un'interpretazione relativa al prelievo del testo wittgensteiniano, confermando la sua attenzione e il suo profondo interesse nei confronti della ric connessione tra l'atto linguistico e la natura, la realtà e l'esperienza:

I got it from Wittgenstein. He's talking about language, and he says to think about the difference between "A rose has no teeth" and "A baby has no teeth". With the first one, you don't know what it means, because you've made an assumption outside the sentence. So when I thought of what to put on this plaque I thought of these words, because they have as much

⁸ L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, cit., p. 290.

to do with nature as anything I could think of⁹.

L'ambiguità linguistica conseguente all'apertura nei confronti della totalità delle possibilità offerte dalla lingua, perseguita da Nauman nella gran parte dei suoi lavori, sembra offerta dall'artista su plurimi livelli: questa è presente sia da un punto di vista semantico e sintattico, sia relativo al contesto d'uso (e quindi, inerente alla pragmatica). Se la significazione nelle opere di Nauman è difficilmente rintracciabile, ciò è dovuto anche alla strutturazione del contesto, che concorre allo smarrimento e alla confusione dello spettatore. Questo atteggiamento è palese nelle video e audioinstallazioni (attraverso la variabile dell'intonazione, la ripetizione da parte di molteplici locutori, la strutturazione del luogo dove l'opera viene esperita), ma anche nelle opere grafiche, dove all'ambiguità contribuiscono la costruzione morfologica e la visualizzazione. La comunicazione nelle opere di Nauman si pone quindi costantemente in modo ambiguo ed interrogativo; un uso polisemico del linguaggio che di fatto conduce sempre lo spettatore ad interrogarsi sull'effettivo senso dell'esperienza estetica che si è trovato ad esperire.

Un ulteriore elemento di fascino esercitato dal metodo analitico di Wittgenstein è costituito per Nauman dalle modalità in cui il filosofo austriaco svolge logicamente un argomento, fino a dimostrarne i limiti di scorrettezza e di assurdità, aspetti che a loro volta vengono inseriti nel multiforme campo d'esistenza del fatto linguistico¹⁰. In *Perfect Door / Perfect Odor / Perfect Rodo*, ad esempio, un'opera neon del 1972, Nauman sottopone nuovamente lo spettatore ad un ragionamento di tale genere. In questo caso il gioco linguistico è dato dall'anagrammare i sostantivi a cui gli aggettivi «perfect» si riferiscono: prendendo le mosse dalla parola «door», otteniamo infatti due diversi termini, «odor» e «rodo», di cui il primo presenta significato di per sé, il secondo è possibile, ma non esistente. Tuttavia, messi in relazione con il contesto di riferimento (l'aggettivo «perfect»), solo l'associazione sintagmatica «perfect door» ha significato, poiché è possibile rintracciare un contesto in cui una porta possa essere perfetta, se inserita in una specifica situazione, mentre non è possibile dare una classificazione oggettiva di perfezione rispetto ad un odo-

⁹ Cit. in J. Raffaele, E. Baker, *The Way-Out West: Interviews with four San Francisco Artists*, in J. Kraynak, (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, The MIT Press, Cambridge and London 2003, p. 107

¹⁰ «Wittgenstein would follow an idea until he could say either that it worked or that life doesn't work this way and we have to start over. He would not throw away the failed argument, but would include it in his work». Cit. in C. van Bruggen, *Entrance Entrapment Exit*, "Artforum", 10, 1986, p. 89.

re¹¹. Come Wittgenstein, quindi, anche Nauman usa una metodologia pragmatica per dimostrare la ristrettezza del pensiero logico; si tratta di un processo che gli permette di produrre termini non funzionali da un punto di vista espressivo, che eccedono le limitazioni inerenti tale modello di ragionamento; un tentativo, in definitiva, di integrare linguaggio ed esperienza al fine di ampliare la conoscenza del reale. Dell'opera, inoltre, è necessario ricordare che esistono tre diverse versioni, un disegno, il neon qui menzionato e tre litografie del 1973 (una per ogni enunciato): ancora una volta risulta palese la volontà di Nauman di sondare la possibilità espressiva contingente all'uso di medium distinti, di come questa si ponga in modo significativo rispetto alla percezione dell'opera stessa.

L'obiettivo di un ampliamento del reale porta infine Wittgenstein ad interessarsi ai modi espressivi della menzogna; il mentire, infatti, per il filosofo austriaco non è altro che «un gioco linguistico che deve essere imparato come ogni altro»¹². Anche in questo caso Nauman sembra appropriarsi direttamente della suggestione fornitagli dalle teorie wittgensteiniane, come dimostra un suo commento all'opera *Wax Impression of the Knees of Five Famous Artist* (1966), in cui asserisce di essere particolarmente interessato all'idea di mentire, di non dire la verità¹³. Il lavoro, nonostante il titolo, non è realizzato in cera, ma in vetroresina e resina poliesteri; inoltre, le impronte delle ginocchia non appartenevano ad artisti famosi, ma provenivano tutte dal suo ginocchio: il fine dell'operazione naumaniana è, anche in questo caso, la creazione deliberata di una disgiunzione, di un contrasto, tra piano linguistico e piano fisico.

4. Linguaggio pubblico versus linguaggio privato

Il tentativo di ricondurre il linguaggio all'interno dell'esperienza permette a Wittgenstein di argomentare contro il cosiddetto «linguaggio privato», punto dogmatico della precedente impostazione filosofica occidentale. Per il filosofo, i significati dei segni linguistici

¹¹ «What is a “perfect door” or a “perfect odor”? Objects can be thought as perfect in some way, so you might have a “perfect door” in a specific situation. But a “perfect odor” is something you just don't think about because that's not the right way to classify odors». Cit. in C. Cordes, *Talking with Bruce Nauman: an Interview*, in Id. (a cura di), *Bruce Nauman: Prints 1970-1989. A Catalogue Raisonné*, Castelli Graphics, New York 1989, p. 27.

¹² L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, cit., p. 119 (§ 249).

¹³ «I was interested in the idea of lying, or not telling the truth». Cit. in M. De Angelus, *Interview with Bruce Nauman*, in J. Kraynak (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, cit., p. 250.

inerenti al linguaggio privato sono costituiti dalle esperienze vissute di un soggetto e pertanto, per definizione, non sono condivisibili da alcun altro soggetto. Non è possibile, quindi, avere un linguaggio privato, infatti anche il linguaggio che descrive le esperienze interiori è costituito da termini il cui uso è stabilito da regole sociali pubbliche. Senza un legame con criteri esterni (come l'espressione), la sensazione del dolore e il comportamento che ne deriva, ad esempio, e le parole del linguaggio valide pubblicamente che vi si connettono (i cosiddetti «stati interni»), non sarebbero identificabili e riconoscibili. In tal senso il linguaggio privato cessa di essere un gioco linguistico, in quanto insieme di segni non percepibili inter-soggettivamente e quindi non dotati di funzione alcuna¹⁴: «le regole del linguaggio privato» – asserisce Wittgenstein – «sono *impressioni* di regole»¹⁵.

Se per Wittgenstein, quindi, il linguaggio privato non è un sistema di per sé funzionante, Nauman cerca di lavorare nel frangente espressivo in cui agisce la dicotomia pubblico / privato, sia a livello spaziale che linguistico, al fine di rintracciare la possibilità di sistemi esperienziali equivalenti tra l'artista e chi è chiamato a fruire dell'opera. Per Nauman la stessa figura dell'artista si trova a vivere una sorta di dialettica tra personaggio pubblico e personaggio privato, attraverso un atteggiamento estremamente strutturato nel modo di relazionarsi all'espressione artistica: in un certo senso, la contrapposizione tra l'essere profondamente coinvolto nelle dinamiche artistiche, ma allo stesso tempo volontariamente isolato (due dimensioni distinte che l'artista ha parimenti esperito nella sua relazione con il cosiddetto «sistema dell'arte») trova un preciso riscontro sia nel valore che Nauman attribuisce alla presentazione delle sue opere (e quindi, in senso lato, all'essere un artista), sia nelle dinamiche di fruizione che esse determinano. Nauman puntualizza infatti come il proporre pubblicamente dei lavori eseguiti nella solitudine del suo studio rappresenti una notevole autospoliazione, che tuttavia contiene anche elementi di autodifesa: nell'ambito di una mostra, infatti, l'artista comunica necessariamente qualcosa di sé e della sua interiorità, tuttavia il suo interesse è principalmente costituito dal non dire tutto, dal celare informazioni, dall'uso di diversi ordini di

¹⁴ Cfr. A. Voltolini, *Guida alla lettura delle "Ricerche Filosofiche" di Wittgenstein*, cit., p. 107. «La conseguenza immediata dell'impossibilità di seguire una regola *privatim*, quindi addirittura di avere regole private è l'impossibilità del linguaggio privato stesso, del linguaggio caratterizzato da regole seguite in maniera privata [...]. Per Wittgenstein il linguaggio è una struttura segnica soggetta a regole; ma un linguaggio come il linguaggio privato, le cui regole non possono in realtà essere seguite, è dunque un linguaggio privo di regole, il che è come dire, data la connessione essenziale che per Wittgenstein sussiste tra linguaggio e normatività, che esso non è un linguaggio».

¹⁵ L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, cit., p. 123 (§ 259).

informazioni, nel tentativo di generare una tensione che diventi l'aspetto principale dell'opera¹⁶.

A livello linguistico, inoltre, alcune delle sue produzioni testuali possono essere interpretate come una sorta di commento privato di una esperienza pubblica: è il caso, ad esempio, di alcuni testi concepiti come accompagnamento a spazi architettonici, quali ad esempio *Left or Standing, Standing or Left Standing*, del 1971 o *Flayed Earth / Flayed Self (Skin/Sink)*, del 1973. In questo caso si assiste ad una sorta di materializzazione del «linguaggio privato» dell'artista, che 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 sull'esperienza specifica dello spettatore. Come chiarisce l'artista:

People are sufficiently similar so you can have at least a similar kind of experience. But, certainly, the private thing can change the experience a great deal in some ways, and I don't expect to be able to control that. [...] Some of the piece have to do with a situation and then not completing it; or in taking away a little of the information so that somebody can only go so far, and then can't go any farther. It attempts to set up a kind of tension situation. I think it has to do with a personal fear of exposing myself [...]. We really want to expose the information, but, on the other hand, we are afraid to let the people in¹⁷.

La questione del controllo e del comando è un aspetto fondamentale della poetica di Nauman, che assume declinazioni diverse a seconda del contesto materiale in cui viene sperimentata, ma trova significazione ancora una volta nelle teorizzazioni di Wittgenstein rispetto alla mutevolezza dei giochi linguistici e delle reazioni che determinano. Osserva il filosofo: «seguire una regola è un analogo a: obbedire ad un comando. Si viene addestrati a ubbidire al comando e si reagisce ad esso in una maniera determinata. Ma che dire se uno reagisce ad un comando e all'addestramento *in un modo*, e un altro *in un altro modo?*»¹⁸.

In numerose opere linguistiche Nauman apostrofa lo spettatore direttamente, quasi come se ordinasse qualcosa («Please / Pay / Attention / Please», dall'omonimo collage del 1973); in altre assume un tono di comando, di imposizione («Get Out Of My Mind Get Out Of This Room», testo di un'audioinstallazione del 1968), arrivando addirittura ad

¹⁶ «Whenever I give a public presentation of something I did in the studio, I go through an incredible amount of self-exposure which can also function, paradoxically, as a defense. I will tell you about myself by giving a show, but I will only tell you so much. Again, it's like using two orders of information: the tension is emotional». Cit. in I. Wallace, R. Keziere, *Bruce Nauman Interviewed*, in J. Kraynak (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, cit., p. 187.

¹⁷ Cit. in J. Butterfield, *Bruce Nauman: The Center of Yourself*, *ivi*, p. 182.

¹⁸ L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, cit., p. 109 (§ 206).

impiegare il turpiloquio nei confronti del pubblico («Pay / Attention / Motherfuckers», testo presente nella litografia del 1973 *Pay Attention*); gli stessi ambienti architettonici in cui Nauman inserisce testi linguistici costruiscono spazi che mettono il fruitore a dura prova, spiazzandolo. In *Get Out of my Mind Get Out of This Room*, ad esempio, la stessa voce di Nauman ripete incessantemente il comando; l'ambiguità percettiva dell'opera risiede, in questo caso, sia nella recitazione del testo (attraverso numerose distorsioni della voce e intonazioni diverse, che assumono la caratteristica di un sibilo, di un sospiro, di un ringhio) sia nella sua contestualizzazione (una stanza vuota e oscura) che rende l'esperienza proposta allo spettatore una sorta di violenza: questo di fatto è chiamato a fruire dell'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.

Il fine di questo atteggiamento di Nauman sembra quello di sondare i comportamenti e le reazioni di ognuno, reazioni non necessariamente controllabili o definibili a priori. In questo senso la tematica del controllo e dell'imposizione si intreccia con l'antinomia esistente tra linguaggio pubblico e privato, tra invito e imposizione, tra libertà e controllo, secondo un connettersi di polarità contrapposte.

5. Il carattere prassiologico del linguaggio

Considerare il linguaggio come una pluralità di eterogenei giochi linguistici ne sottolinea il carattere «prassiologico», la sua possibilità performativa di interrelazione tra soggetti parlanti in particolari contesti di attività e consuetudini¹⁹. Questa particolare concezione linguistica, per cui la ragion d'essere del linguaggio risiede nel suo essere costitutivo di un'attività («qui la parola "gioco linguistico" è destinata a mettere in evidenza il fatto che *parlare* un linguaggio fa parte di una attività, o di una forma di vita»²⁰) trova eco nell'attenzione esercitata da Nauman nei confronti della processualità delle sue opere piuttosto che del risultato finale ottenuto, come puntualizza lo stesso artista: «At this point art became more of an activity and less of a product. The product is not important for your own self-awareness»²¹. Tale interesse è chiaramente riscontrabile nelle cosid-

¹⁹ Cfr. A. Voltolini, *Guida alla lettura delle "Ricerche Filosofiche" di Wittgenstein*, cit., p. 40.

²⁰ L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, cit., p. 21 (§ 23).

²¹ Cit. in I. Wallace, R. Keziere, *Bruce Nauman Interviewed*, in J. Kraynak (a cura di), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words*, cit., p. 194

dette opere processuali della metà degli anni Sessanta, quali opere in lattice e fiberglass, o nei video, in cui l'attenzione è tutta focalizzata sullo svolgersi di un'azione che non trova compimento. A livello linguistico questa attitudine al procedimento trova espressione, ad esempio, in un'altra opera giovanile di Nauman, il disegno del 1966 *Love Me Tender, Move Te Lender*. L'opera è uno dei primi esempi di gioco linguistico generato dalla manipolazione delle lettere; qui il procedimento attuativo è evidenziato dall'uso di frecce che chiariscono la permutazione effettuata. Cambiando l'ordine delle prime lettere di ogni parola ottiene qualcosa di familiare visto sotto una nuova luce, il senso diviene nonsenso, il risultato raggiunto sembra condurre ad un nuovo significato, ma allo stesso tempo non è chiaro se questo presupponga uno specifico contenuto, un enigma poetico, o se l'attenzione debba essere convogliata principalmente sul procedimento strutturale. Qui l'ambiguità è evidenziata dall'esplicitazione della commutazione, attraverso l'ausilio di frecce, nonché dalla ripetizione delle possibili permutazioni effettuabili attraverso le unità sillabiche; inoltre, a guisa di maggior chiarezza, l'artista aggiunge la spiegazione del processo appena compiuto: «love me tender changes to move te lender by rearranging the parts of the first letter in each word». Un'attenzione al procedimento così esplicita non verrà tuttavia ripetuta nelle successive opere, in cui l'artista ometterà qualsiasi spiegazione dell'evoluzione dell'idea sottesa all'operazione. L'idea, tuttavia, intuitivamente percepibile, rimane l'elemento caratterizzante dell'opera.

L'interesse di Nauman per la processualità linguistica è parimenti individuabile in lavori connessi al linguaggio orale, come ad esempio la videoinstallazione *Thank You* (1992); nell'opera l'inquadratura del monitor mostra il volto dell'artista in primo piano, intento a ripetere la frase «thank you»: in questo caso a creare significazione 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 ripetizione 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». Attraverso la deformazione dell'articolazione della frase, Nauman genera l'impressione di un'omofonia, dando origine ad una paronomasia, e sconvolgendo così totalmente il significato attribuibile all'opera. In questo lavoro Nauman sembra riproporre ad un livello linguistico connesso all'oralità lo stesso tipo di interesse espresso in relazione alla ripetizione di un'attività nelle sue performance:

A lot of the films were about dance or exercise problem or repeated action, and at the same time you have mistakes or at least a change, changes, and you get tired and all kinds of

things happen, so there's a certain tension that you can exploit once you begin to understand how those things function²²

Anche nel caso di *Thank You* infatti, l'aspetto significante dell'opera è connesso alla ripetizione dell'attività, alla possibilità di un errore o di un cambiamento del dato iniziale, possibilità che si pone come elemento di tensione generativo dell'opera stessa.

6. Il linguaggio come «materiale grezzo»

Rispetto alla teoria presente nel *Tractatus*, secondo la quale la logica si pone come unica garante del significato delle proposizioni, nelle *Ricerche Filosofiche* Wittgenstein si pone il concreto problema della comprensione delle regole linguistiche all'interno della varietà dei suoi usi e delle sue finalità, non ponendosi come obiettivo, come era stato fatto nell'opera precedente, la soluzione completa del problema del significato della parola, bensì la ricerca di un diverso approccio rispetto al problema. Questo porta necessariamente il filosofo austriaco ad una riabilitazione del cosiddetto linguaggio ordinario e quotidiano:

Ci illudiamo che ciò che è peculiare, profondo, per noi essenziale, nella nostra indagine, risieda nel fatto che essa tenta di afferrare l'essenza incomparabile del linguaggio. Cioè a dire, l'ordine che sussiste tra i concetti di proposizione, parola, deduzione, verità, esperienza ecc. Quest'ordine è un super-ordine tra – potremmo dire – super-concetti. Mentre in realtà, se le parole "linguaggio", "esperienza", "mondo", hanno un impiego, esso dev'essere terra terra, come quello delle parole "tavolo", "lampada", "porta" [...]. Quando parlo del linguaggio (parola, proposizione, ecc.), devo parlare il linguaggio di tutti i giorni. Questo linguaggio è forse troppo grossolano, materiale per quello che vogliamo dire? E allora come si fa a costruirne un altro?²³.

E ancora: «Ciò che chiamiamo linguaggio è, *innanzi tutto*, l'apparato del nostro linguaggio ordinario, del nostro linguaggio parlato; e poi altre cose, secondo la loro analogia o la loro confrontabilità con esso»²⁴. L'assunzione del linguaggio ordinario come terreno dell'analisi risponde ancora una volta alla teoria del significato come uso. Ridimensionare il primato della struttura e della sostanza logica del linguaggio, riconducendone il significato all'uso, porta il reinserimento del fenomeno linguistico entro un contesto

²² Cit. in M. De Angelus, *Interviews*, *ivi*, p. 247. Il riferimento, in questo caso è alle videoperformance del biennio 1967-68.

²³ L. Wittgenstein, *Ricerche Filosofiche*, cit., pp. 63 (§ 97) e 68 (§ 120).

²⁴ *Ivi*, p. 181 (§ 494).

antropologico e socioculturale più ampio. Ad un livello espressivo più superficiale, la scelta di un linguaggio che pertenga all'ambito popolare è a sua volta un altro elemento di comunanza rispetto all'uso che del linguaggio fa Nauman; vi è infatti nel corpus dell'artista una scelta di termini comuni, di *slang* quotidiani, frasi riprese da contesti pubblici, allusioni a testi di canzoni pop, frasi di ascendenza vernacolare, doppi sensi anche volgari, un linguaggio che combina rime infantili e argomenti formali. I possibili esempi di questa caratteristica nell'opera di Nauman sono innumerevoli: si pensi alla stessa *Love Me Tender, Move Te Lender*, opera precedentemente presa in esame, la quale prende infatti le mosse da una nota canzone di Elvis Presley; oppure a *Sweet, Suite, Substitute*, neon del 1968, dove il gioco di parole dato sia dall'assonanza dei termini proposti, sia dalla comunanza dei segni tra la parola «suite» e «substitute», a sua volta richiama alla mente la canzone popolare di Jelly Roll Morton «Sweet Substitute», del 1940; ma anche semplicemente la prosa impiegata nel testo *Consummate Mask of Rock* del 1975, facente parte dell'installazione omonima, dove Nauman attua una commistione tra un linguaggio impiegato nel gioco tradizionale infantile «forbici-carta-sasso» ed un componimento di forte intensità emozionale.

Nella citazione wittgensteniana precedentemente proposta, inoltre, il filosofo auspica l'utilizzo del linguaggio considerato nel suo aspetto «materiale» e «grossolano», utilizzando una particolare terminologia che richiama alla mente una delle ultime opere linguistiche alla quale Nauman si è dedicato, l'audioinstallazione *Raw Materials*. L'opera, presentata nei locali della Turbine Hall nel 2004, è una installazione audio costituita da ventuno registrazioni di precedenti lavori linguistici a cui l'artista ha lavorato nel corso della sua carriera: questi, registrati nuovamente in occasione dell'esibizione e collocati all'interno dei sotterranei della Tate Gallery, la strutturano spazialmente in modo del tutto particolare, dando origine ad un ambiente apparentemente vuoto, che diviene tuttavia completamente saturo di «sostanza» linguistica. Al di là della analogia tra l'aggettivazione impiegata da Wittgenstein e il titolo dell'audioinstallazione (che risulta tuttavia indicativo di una certa intenzione di Nauman, per cui l'impiego dell'aggettivo «raw» sembra connotare ulteriormente l'aspetto di materialità riferibile al linguaggio, riconnettendolo alla natura e all'esperienza, e quindi ancora una volta alla concezione del filosofo austriaco), risulta particolarmente significativo il particolare uso dell'elemento linguistico da parte di Nauman: questo infatti, considerato nella sua caratteristica più «materiale», diviene oggetto di profonda sperimentazione e manipolazione, attraverso la particolare collocazione dei testi audio, che vanno a delimitare ed articolare lo spazio in maniera quasi scultorea. *Raw Materials* sembra confermare in maniera esplicita la

teoria wittgensteiniana di come variazioni rispetto al contesto d'uso attribuiscono un nuovo livello di significazione al linguaggio: una variazione pragmatica che in questo caso agisce sia attraverso l'«oralizzazione» dei testi scritti, sia nelle mutazioni di pronuncia e intonazione specifiche di ogni singolo lavoro, sia, infine, nella strutturazione stessa dell'opera, che rende la fruizione dell'elemento sonoro del tutto particolare: l'artista californiano ha infatti definito efficacemente *Raw Materials* una sorta di collage²⁵, 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 uditivo.

In questo intervento si è cercato di focalizzare come l'approccio di Nauman nei confronti del filosofo Wittgenstein agisca su diversi livelli nel suo rapporto con l'elemento linguistico, ma soprattutto come questo sia principalmente orientato a considerare il significato del linguaggio in termini che concernono l'uso che di questo viene fatto, accrescendo quindi la rilevanza data al contesto percettivo in cui viene esperito, così come ai modi di espressione che lo caratterizzano. Una concezione pluralistica che di conseguenza ha portato Nauman a relazionarsi con la totalità delle forme espressive offerte dalla lingua, al fine di proporre un linguaggio che non si ponga unicamente come espressione di idee e sistema di segni regolati da interscambi funzionali. L'elemento linguistico diviene allora, grazie alla natura polisemica che l'artista gli attribuisce, uno strumento non solo comunicativo, ma anche propriamente conoscitivo, ricollegandosi quindi al tema di fondo dell'intera ricerca artistica di Nauman. L'influenza esercitata da Wittgenstein si pone pertanto come uno dei principali modelli, in un contesto comunque eterogeneo e fecondo, per l'uso che del linguaggio ha fatto Nauman, agendo sia a livello formale ed espressivo, sia ad un livello più profondo, di sovrastruttura metodologica a cui far riferimento.

²⁵ «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*, "Tate Etc.", 2, 2004, p. 82.