



Disegnare dalla tenebra: Blind Time di Robert Morris  
Jean-Pierre Criqui

Per una certa ironia della sorte i disegni di Robert Morris raggruppati, sotto il titolo d'insieme Blind Time – un vasto gruppo cominciato nel 1973 e finora suddiviso in sei serie a cui vanno ad aggiungersi alcune opere sparse –, sono stati poco esposti e poco riprodotti, in altri termini poco visti, come se alla sospensione dello sguardo, che è all'origine della loro concezione, avesse fatto eco il loro permanere in una semioscurità, in accordo con il loro principio generatore e con le spinose questioni filosofiche che sollevano. Poco visti, per quanto riguarda la quantità (che molto probabilmente si aggira sui trecentocinquanta numeri, benché, in assenza di registri continuativi della produzione e dispersione dei fogli, sorga qui una prima difficoltà); poco visti, soprattutto, considerata l'importanza estetica di un simile corpus, la sua economia, la sua varietà, la sua complessità. Proprio come la mostra che gli dà occasione, e di cui riproduce i Blind Time Drawings nella loro interezza, accanto ad altre opere di Morris del periodo 1961-2002, questo libro propone la più ampia selezione mai compiuta di quella che è senza dubbio una delle imprese grafiche più affascinanti dell'arte degli ultimi decenni.

Per affrontare questi disegni eseguiti senza l'ausilio degli occhi sarà bene anzitutto tornare a collocarli all'interno dell'opera di Morris, sottolineando quanto questa abbia, fin dall'inizio, spesso tratto origine da una minorazione della funzione ottica (intesa in quanto elemento fondamentale dell'atto creativo, oltre che come mezzo della contemplazione e del piacere che da questa deriva, per lo spettatore), da una specie di svalorizzazione di quel che Duchamp stigmatizzò con l'espressione “retinico”, associata, anche nel suo caso, all'abbandono della pittura. In effetti, come la stragrande maggioranza degli artisti della sua generazione, fu come pittore che Morris – nato nel 1931 – fece il suo debutto in quanto artista, sebbene i quadri delle sue due prime mostre personali alla Dilexi Gallery di San Francisco (dove allora viveva) nel 1957 e nel 1959, per la dominante nera, bianca e grigia, denotano già quella tendenza all'acromatismo che caratterizzerà i lavori a venire.

La storia dell'arte della seconda metà del XX secolo coincide in buona parte con la necessità di allontanarsi da quel “veicolo-re” che la pittura aveva così a lungo incarnato, di sbarazzarsene come di un peso o di un'eredità ingombrante, salvo poi portarne avanti la pratica per vie laterali, o ritrovarla in occasione di qualche sperimentazione.

Per Morris, che nella seconda metà degli anni Cinquanta prende parte ai progetti della moglie, la coreografa Simone Forti, e si trova quindi subito messo a confronto con una forma d'arte che si svolge in tempo reale, esisteva uno scarto irrimediabile (e frustrante) tra il quadro come oggetto finito e il suo processo di realizzazione: «Ho smesso di dipingere per un motivo preciso – c'erano dei problemi che non ero in grado di risolvere. C'era l'aspetto ontologico della pittura che non riuscivo ad accettare. Perché per un verso eri coinvolto in una certa attività, e per l'altro finivi con un oggetto. Trovavo tutto questo sempre più irritante a livello intellettuale. Non ero in grado di risolverlo, diversamente da Pollock ... lui è stato l'unico che sia riuscito a far convivere le due cose<sup>1</sup> .»

Cézanne, a sentire Vollard, diceva di Monet che era “soltanto un occhio, ma che occhio!” L'idea di una pura visibilità, costruita da un discorso essenzialistico che va da Fiedler e Hildebrand fino a Greenberg e ai suoi allievi, passando da figure diversissime come Wölfflin o Roger Fry, costituisce come è noto uno dei discorsi portanti dell'arte moderna, e trova nella pittura il proprio terreno d'elezione. Allontanandosene, Morris si separava anche da questo primato ottico o, potremmo anche dire, oculare. Le opere prodotte dopo il suo trasferimento a New York, nell'autunno del 1960, manifestano una chiara volontà di relegare in secondo piano la visività, un netto tropismo verso il “poco da vedere”

Una delle prime, datata gennaio 1961, è *Box with the Sound*, piccolo cubo di legno che contiene la registrazione della propria costruzione, sorta di *A bruit secret* senza particolare mistero o qualità, che mette fine all'investigazione visiva per restituire, sul piano sonoro, un segmento di «tempo reale» della durata di tre ore e mezzo. Spostare così l'accento verso la sfera acustica significa incrinare la riflessione modernista: l'”essenza” di ciò che vediamo si svela in una percezione acustica. In un certo senso *What you see is what you hear*. Nello stesso anno, nel loft di Yoko Ono su Chambers Street, Morris presenta *Passageaway*.

<sup>1</sup> -Dichiarazioni rilasciate nel 1978 a Thomas Krens e riprodotte nel suo “The Triumph of Entropy”, scritto per il catalogo della mostra organizzata da Rosalind Kraus, “Robert Morris: The Mind/Body Problem”, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 27 luglio 2003.

L'opera – la più grande tra quelle che ha fino ad allora realizzato – è un corridoio di cartongesso dipinto di grigio la cui curva, di una quindicina di metri, va riducendosi per mettere infine chi la percorre di fronte a un vicolo cieco ad angolo acuto, che equivale a un vero e proprio rifiuto: niente da vedere, nient'altro da fare se non tornare indietro.

Ancora una volta, il ritorno a sé da cui la pittura, in specie l'espressionismo astratto, avrebbe dovuto muovere, viene passato al setaccio della letteralità, della desublimazione (e lo spettatore stesso, con il suo percorso nello spazio, ne diventa supporto e immagine); ancora una volta qualcosa di inerente alla categoria del visibile svanisce o si allontana. «Qualcosa come una sorta di cecità del corpo pervade questo lavoro», nota Morris a proposito di *Passageaway*<sup>2</sup>

*Card File*, del 1962, introduce il linguaggio nel gioco della riflessione spinta fino all'assurdo. Tutte le quarantaquattro schede riguardano l'elaborazione dello schedario e le circostanze in cui questa si è svolta, insistendo sui pressappochismi, le lacune e gli errori che l'hanno contrassegnata. Alla scheda "Losses" si può leggere ad esempio: «Scopro che manca un pacchetto di schede da 3 x 5; non riesco a ricordare cosa ci fosse scritto»; alla scheda "Dissatisfactions", «Non sarà registrato tutto ciò che è rilevante». Macchina celibe dall'efficacia assai relativa, in grado di produrre solo delusione, *Card File* dà una connotazione dal tono molto deadpan al grigiore dell'amministrazione, alle sue corvè ripetitive, alla sua razionalità approssimativa, alle prospettive cieche che essa offre ai propri agenti. Sarà questo grigiore del quotidiano a riempire, sempre nel 1962, le pagine di giornale che Morris usa per le opere della serie *Crisis*. Gesto che più che offrire la visione sottrae alla vista, lasciando solo affiorare qua e là alcune parole, immagini, indizi di una catastrofe forse imminente.

I *Memory Drawings* (1963) dal canto loro offrono, a mo' di dilettazione visiva, un semplice testo e le sue varianti. Sono cinque fogli coperti dalla sola scrittura manoscritta dell'artista: sul primo Morris annota la sintesi di un gruppo di letture sulla fisiologia della memoria; poi, una volta memorizzato quel primo testo, lo riproduce con la massima fedeltà possibile, a distanza di uno, quattro, otto e sedici giorni (contati a partire dal foglio precedente).

2 - Mail all'autore, 27 luglio 2003.

Conformemente alla logica della registrazione e della misura che in quel periodo regolano la quasi totalità della sua produzione, e che ritroveremo dieci anni dopo alla base dei Blind Time Drawings, Morris ha trascritto la data e l'ora in calce a ciascun disegno. Self-Portrait (EEG), contemporaneo dei Memory Drawings, riesce ad eliminare dal processo di produzione dell'opera l'intervento della mano dell'artista oltre che quella del suo occhio. Quest'opera, un elettroencefalogramma la cui lunghezza è pari alla statura di Morris (che racconta inoltre di aver concentrato il pensiero su di sé nel corso dell'esame) rivisita da un certo punto di vista la nozione di scrittura automatica e svuota il genere cui appartiene di qualsiasi dimensione psicologica. L'essere sostituisce interamente il fare – ma in un modo paradossale che tende a dimostrare l'inermità del primo di fronte al secondo. Exit, il “carattere ontologico” che Morris trovava così imbarazzante nella pittura. Alla pari dell'arte l'io è contingente, come peraltro proclamerà nel 1991 in Blind Time Drawing (“Mnemonic Horizon Contingent Self”): è un effetto del fare (e del dire) e non una qualche origine, una qualche interiorità generatrice.<sup>3</sup>

3 - Sull'argomento si veda il saggio di ROSALIND KRAUSS, “The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series”, nel catalogo Robert Morris: The Mind/Body Problem, cit. pp. 2-17, oltre che, in modo più generale, il capitolo che dedica alla Minimal Art nel suo Passages in Modern Sculpture, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1977; trad.it. Passaggi – Storia della scultura da Rodin alla Land Art, a cura di Elio Grazioli, Milano, Bruno Mondadori, 1998. Analisi che si fondano entrambi sui testi fondamentali che Morris stesso pubblica a partire dalla metà degli anni Sessanta, e ormai disponibili nella raccolta Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993. Per vari punti di vista sulla serie Blind Time propriamente detta si veda il catalogo Robert Morris : Blind Time Drawings, New York, Haim Chanin Fine Arts, 2003, che contiene scritti di Nena Tsouti-Schillinger e Kenneth Surin.

A questo ostacolo della visione, a questa cecità metaforica su cui si fondavano molte opere degli inizi (lo abbiamo sottolineato per *Passageaway* o per i disegni della serie *Crisis*, ma lo stesso si potrebbe dire anche per molti altri, come *PhotoCabinet* del 1963), fa da contrappunto una strategia di esasperazione della visibilità, di moltiplicazione all'infinito delle apparenze, fondata sull'uso di specchi.

Benché vengano considerati uno dei momenti cardinali del minimalismo, i *Mirrored Cubes* del 1965 concorrono in realtà a sbaragliare l'oggetto e la *gestalt*: non c'è alcuna stabilità nell'aspetto di questi solidi dalle linee sfuggenti, dalla superficie agitata da riflessi mutevoli e che sono pura esteriorità, contesto, trasformazione. Ritroveremo regolarmente in Morris, secondo varie modalità, questo ruolo entropico affidato agli specchi. Bastino due esempi: *Mirror Film* (1969), in cui si vede l'artista che tiene davanti a sé un grande specchio mentre si muove circolarmente in un paesaggio coperto di neve<sup>4</sup>; *Portland Mirrors* (1977) e le prospettive illimitate offerte dai suoi specchi collocati gli uni di fronte agli altri.

La logica di una simile sollecitazione dello sguardo si apparenta al fenomeno dell'abbagliamento in cui si combinano eccesso del visibile e perdita della vista. Ma l'abbagliamento può anche essere l'occasione di una rivelazione, come nella parabola della conversione di San Paolo in cui colui il cui nome è allora ancora Saul viene colpito, sulla via di Damasco, da una luce venuta dal cielo per cui «sebbene i suoi occhi fossero aperti non vedeva più niente», come recitano gli Atti degli apostoli (IX, 8) – dopodiché, in capo a tre giorni di totale accecamento, ritrova la vista e si schiera con i partigiani di Gesù. Questa dialettica della cecità e del suo rovescio positivo – ancora viva nella lingua corrente quando, per lodarla, definiamo abbagliante una persona o una cosa, e nel nostro caso priva di qualsiasi connotazione religiosa – costituisce un elemento cruciale dell'estetica di Morris, nella misura in cui è proprio al rilancio della visione che, in ultima analisi, contribuiscono i vari dispositivi presenti nella sua opera per contrastare il comune esercizio dello sguardo – che siano centrati sulla privazione o sulla profusione.

4- Applicazione di un metodo già descritto da Platone che, chiaramente, prova il più profondo disprezzo per una simile creazione di cose “prive di esistenza reale”: «[...] basta che tu prenda uno specchio e lo volga da ogni parte. Rapidamente creerai il sole e i corpi celesti, rapidamente creerai la terra, rapidamente creerai te stesso e gli altri esseri viventi e gli oggetti e le piante e tutto quanto si diceva.» (La Repubblica, X, 596)

È proprio nel giugno del 1973 che Morris intraprende il primo gruppo dei Blind Time Drawings, che consta di novantotto fogli, tutti datati della seconda metà dell'anno. I gruppi seguenti, fino ai Blind Time VI del 2000, saranno meno abbondanti ma l'insieme costituisce comunque uno tra i più vasti corpus di opere "ad occhi bendati" che un artista abbia mai riunito. Benché Morris non sia stato il primo artista a lavorare ad occhi chiusi (prima di lui, limitandoci al XX secolo, Mirò, Matisse, Twombly, de Kooning, Ellsworth Kelly, tra gli altri e con presupposti diversi, hanno tentato la stessa esperienza), egli mette però a punto in quell'occasione un protocollo inedito che fin dall'inizio collega i suoi disegni al genere della task performance di cui aveva a più riprese già trasposto i principi nella sua opera. Ogni disegno, eseguito in un'unica seduta, si basa in effetti su un'azione da compiere, stabilita in precedenza e esplicitata a posteriori per scritto in calce al foglio, dove l'artista annota inoltre il tempo che si era assegnato per l'esecuzione e lo scarto intercorso tra questo e l'effettiva durata, debitamente cronometrata.

A questo proposito Morris dichiara: «Ho sempre cronometrato il mio lavoro. Facevo partire un cronometro, chiudevo gli occhi e cominciavo. Alla fine (con gli occhi ancora chiusi) stimavo il tempo trascorso, aprivo gli occhi e guardavo l'orologio. Poi registravo la discrepanza in un appunto o dietro al disegno, e in seguito la includevo nel testo che vi tracciavo sotto. Ogni tipo di valutazione – pressione, posizione, prossimità, distanza, ecc., era incluso nella produzione delle opere – perciò sembrava logico stimare anche il tempo trascorso. Forse non era affatto logico, ma io lo feci comunque nella prima serie, dopodiché continuai a farlo per tutte le altre <sup>5</sup>.»

Seduta unica, programma, misura, scarto, errore: ognuno di questi elementi è determinante. Insieme fissano l'ambito concettuale e metodologico di ognuno dei Blind Time e li ricollegano a quella volontà di riconciliare mezzi e fini che, come abbiamo visto, aveva allontanato Morris dalla pittura, e di cui lui stesso aveva tentato un'archeologia in un testo del 1970 dedicato a quella che definiva "la ricerca del motivato". «Credo ci siano "forme" riscontrabili nell'attività del fare quanto nei prodotti finali. Si tratta di modalità comportamentali volte a testare i limiti e le possibilità contenute in quella particolare interazione tra le proprie azioni e i materiali del contesto. Questo coincide con il sommerso di quell'iceberg che è l'arte» scriveva all'epoca <sup>6</sup>. Il lavoro ad occhi bendati ha qui senz'altro valore di eco o di emblema di questa faccia nascosta dell'arte.

Non ci si stupirà che, nella stragrande maggioranza dei casi, esso venga effettuato in nero e grigio (l'inchiostro sostituisce la grafite, diluita o meno, e, per le due ultime serie, l'ossido di ferro), quasi a suscitare le tenebre. Quanto alle indicazioni che l'artista si dà, esse sono, per quanto riguarda i primi Blind Time, generalmente elementari e esposte in modo rigidamente descrittivo, ad esempio: «Con gli occhi chiusi, la grafite sulle mani e calcolando un intervallo di tempo di 3 minuti, entrambe le mani cercano di discendere la pagina con movimenti identici nello sforzo di mantenersi ad una precisa colonna verticale di tocche.

Errore di tempo stimato: +8 secondi.» Talvolta implicano che vengano preliminarmente tracciate sul foglio alcune figure: «Con un cerchio ed un quadrato disegnati e con gli occhi chiusi le due mani cercano di sfregare la parte interna del cerchio entro un tempo di 60 secondi stimati. Poi un secondo tentativo è fatto per imprimere attorno alle estremità del quadrato fino al bordo, entro un intervallo di tempo stimato di 60 secondi. Errori di tempo stimato: +31"; cerchio; +10" quadrato.» Più raramente l'operazione suppone un andirivieni tra cecità e visione: «Lavorando bendato nell'area superiore per 3 minuti stimati, le mani destra e sinistra cercano di fare movimenti identici sulle loro rispettive parti della pagina nel tentativo di toccare ogni punto in un'area rettangolare definita.

6 -Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated", Continuous Project Altered Daily, cit, p. 73



La bendatura è rimossa e la figura in alto studiata per 60 secondi. Un secondo tentativo è fatto con la bendatura sotto il primo rettangolo nel tentativo di raggiungere una stima di tempo più precisa e un rettangolo il più possibile completo e accurato. Errore di tempo stimato nel primo tentativo: + 30 secondi, secondo tentativo: 0 secondi.»

Qualunque sia il tenore di questo “catalogo di gesti”<sup>7</sup> estremamente prosaico, sarà bene non sottovalutare l'importanza che assumono l'errore, l'erranza, la divagazione e il disorientamento – tutte nozioni di cui la cecità è una figura classica, come ci viene, tra l'altro, ricordato da un celebre disegno di Antoine Coypel intitolato L'Errore, in cui si vede un cieco camminare con le braccia tese in avanti .<sup>8</sup>

7 -Devo l'espressione a Walter Benjamin, nei cui scritti appare, in modo davvero sorprendente, per qualificare l'opera di Kafka nel saggio che dedica allo scrittore nel 1934, per il decimo anniversario della sua morte: «Tutta l'opera di Kafka è un catalogo di gesti che non hanno già a priori un chiaro significato simbolico, ma sono piuttosto interrogati al riguardo in ordinamenti e combinazioni sempre nuove.» Inoltre GUSTAV JANOUCH, nelle sue Conversazioni con Kafka, ci informa che l'autore della *Metamorfosi* gli disse un giorno: «Le mie storie sono un modo di chiudere gli occhi.»

8 -Il disegno, conservato al Louvre, è uno studio per la figura dell'Errore nel quadro *Il tempo scopre la verità*, dipinto verso il 1702. È stato commentato da JACQUES DERRIDA in *Mémoires d'aveugles. L'autoportrait et autres ruines* (Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990; trad. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, a cura di F. Ferrari, Milano, Abscondita, 2003), di cui non possiamo non raccomandare la lettura per quanto riguarda i temi correlati del disegno e della cecità. Per quanto riguarda poi una «retorica della cecità», operante nella filosofia e nella critica letteraria, in primo luogo in Derrida stesso, rimando al libro di PAUL DE MAN, *Blindness and Insight* (seconda edizione rivista, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, in particolare pp. 102-141), il cui titolo potrebbe perfettamente riassumere l'impresa dei *Blind Time Drawings*. Per la dimensione euristica dell'errore nel pensiero dell'Illuminismo (perché, come scrive Paul de Man «L'interpretazione non è altro che la possibilità dell'errore»), e, più estesamente per una riflessione su un'eventuale «storia dell'errore», si veda DAVID W; BATES, *Enlightenment Aberrations. Error and Revolution in France*, Ithaca e Londra, Cornell University Press, 2002 (sulla cui copertina appare il disegno di Coypel). Ringrazio Eric Vigne di avermelo fatto scoprire.

Infatti per Morris l'importante è, oltre che svolgere un certo compito, perdersi e misurare il proprio smarrimento (conseguenza immediata del ritorno alla visione). A questo proposito è importante sottolineare che i Blind Time I, o almeno una parte di questi, fecero la loro prima apparizione pubblica in occasione di una doppia mostra dell'artista organizzata dalle gallerie Castelli e Sonnabend a New York, nell'aprile 1974. La mostra, intitolata "Labyrinth - Voice-Blind Time", presentava inoltre una serie di grandi inchiostri su carta, a loro volta datati 1973, che esplorano le forme del labirinto.

Quanto a Voice, si tratta di un'installazione acustica la cui colonna sonora, che ricorre a otto diversi attori/lettori e dura tre ore e mezza, intreccia vari studi di Morris e alcuni stralci di studi dello psichiatra tedesco Emil Kraepelin sulla demenza precoce e la paranoia. Accavallandosi e circolando da un punto all'altro della sala (l'opera comprende otto altoparlanti), le voci diffuse generano una sorta di dedalo immateriale in cui il visitatore si ritrova immerso a proprio rischio e pericolo. Il manifesto della mostra, che fece un certo scalpore, suggeriva a sua volta un senso di smarrimento. Morris vi appariva avvolto in catene, con un casco militare in testa, il torso nudo e lucente, in un ritratto il cui stile potrebbe essere qualificato di protomapplethorpe. Un'immagine ambigua, azzardata, ironica, derisoria, in fondo non interpretabile, quasi un'eco della I-Box del 1962 che svelava l'artista nudo e sorridente, privo di qualunque accessorio: dov'è il soggetto Morris e cosa ne è dell'«io» che opera con questo nome?

I Blind Time II, che risalgono al 1976, si allontanano sensibilmente dal sentiero tracciato dal gruppo precedente e rappresentano un'esperienza limite nei cui confronti Morris è tuttora diviso. Per questo sottoinsieme si rivolse a una donna cieca dalla nascita, trovata per mezzo della American Association of the Blind, che disegnò sotto la sua direzione. Delle sedute di lavoro con questa donna, di cui sono note solo le iniziali (A. A.), venne fatta una registrazione audio.

L'idea di Morris era di trascrivere poi le cose dette da A. A. in quel frangente e di riportarle sui disegni corrispondenti. Pare che la collaborazione sia stata piuttosto tumultuosa, come appare da un'intervista che Morris rilasciò in quel periodo: «Cominciava dove io mi fermavo, con un approccio piuttosto esecutivo che però, dato il suo particolare interesse, divenne più psicologico. Finì per fare ritratti di persone, o per ritrarre certe sue particolari esperienze, ma non in termini di rappresentazione. Cercai di spiegarle la prospettiva, di come ci sia una convenzione per cui le persone sono più piccole sul foglio quando si trovano più lontane. Disse che era la cosa più ridicola che avesse mai sentito. Così sviluppò qualcosa come area e pressione e alcune delle cose su cui avevo lavorato ma quelle divennero in qualche modo degli equivalenti delle sue sensazioni in relazione alle cose. Era quello che la interessava e quella fu la direzione che presero i disegni, il che era molto diverso da quanto facevo io<sup>9</sup>».

Gli ulteriori sviluppi della collaborazione non fecero che complicare la situazione poiché A. A., che aveva chiesto di prendere conoscenza della trascrizione delle proprie parole, rifiutò poi di restituire il testo a Morris. Di qui una precipitazione entropica che l'artista descrive così: «Io non avevo fatto una copia del manoscritto. Avevo però battuto a macchina una dozzina degli estratti da me scelti per una mostra da Castelli dove avevo esposto 10 o 12 disegni quasi subito dopo il completamento della serie. Avevo provvisoriamente incorniciato quegli estratti separatamente (speravo ancora che A.A. sarebbe venuta e che più in là avremmo potuto fare una scelta definitiva, dopodiché avrei tracciato gli estratti scelti sui disegni). Passò il tempo e lei continuò a rifiutare di consegnare il manoscritto e di approvare uno qualunque degli estratti utilizzati.

Allora decisi di mettere tutti quei disegni nel limbo dell'archivio. [...] Poi, quando si affacciò l'idea di fare una mostra di tutti i disegni della serie Blind Time Drawings mi precipitai a rimettere insieme alcuni testi con i disegni – come piccoli brani dattiloscritti incorniciati separatamente.

9 -JONATHAN FINEBERG, “Robert Morris Looking Back: An Interview”, Arts Magazine, Settembre 1980, pp.114-115. L'intervista è stata registrata nel 1977.

Naturalmente era passato molto tempo e io avevo dimenticato quale testo accompagnasse un certo disegno, così cominciai ad abbinarli in modo arbitrario, tirando fuori dal mio archivio una pagina dattiloscritta che avevo conservato e mettendola vicino a un disegno. In qualche modo non potevo rinunciare all'idea che qualcosa del discorso tra me e A.A. dovesse accompagnare i disegni, sia pure in modo del tutto frammentario... come se quei significanti continuassero a galleggiare sopra ai disegni e si potessero tirare giù dall'aria, come dire, per rivisitare quegli oggetti concreti – echi delle conversazioni intercorse tra noi tanto tempo prima, quando erano stati prodotti quei lavori. Ormai quei disegni sono stati numerati e rinumerati così tante volte che qualunque sequenza originale è irrecuperabile [...] Qualche anno fa l'avvocato di A.A. mi ha chiamato e mi ha detto che A.A. era disposta a restituire il manoscritto gli risposi che era troppo tardi e che oramai non lo volevo più ».<sup>10</sup>

È possibile che l'idea di procedere come un coreografo o un regista e di ricorrere a una persona messa nella situazione dell'attore sia venuta a Morris quando, nel 1974, realizzò con gli occhi bendati un grande disegno murale in occasione di una mostra al museo dell'università di Princeton. Per quest'opera, Light - Codex-Artifact I (Aquarius), Morris, dopo aver delineato sul muro, con le puntine, la configurazione della costellazione dell'Acquario (il suo segno zodiacale) e procedendo secondo le indicazioni di un assistente, collegò ciascuno dei punti così tracciati per mezzo di un righello graduato unto di un composto di vasellina e grafite.

Ma la profonda alterità implicita nell'incontro con A. A. (Morris spiega del resto di essersi voluto dirigere verso questa alterità con la sua scelta di lavorare con una persona cieca dalla nascita, e per giunta donna) da una parte si manifestò in lei sotto forma di resistenza – per non parlare degli effetti ansiogeni che l'esperienza sembra aver risvegliato, come si può notare dalle dichiarazioni associate al disegno del 30 dicembre 1976 in cui è manifesto un certo malessere: «Uh sono convinta di avere una capacità di concentrazione di circa sette minuti ... può anche darsi che non sia vero.

10 -Mail all'autore, 20 maggio 2004.

Tutti mi dicono che lavoro troppo. Faccio sempre cento cose diverse contemporaneamente, ma penso di fare quelle cento cose, prima di tutto perché davvero mi piacciono, e poi perché ho paura di fare, perché non potrei farle con disciplina, intensità e profondità e non concluderei nulla. Così il modo migliore per evitare di scoprire che davvero non ci riesco è non provarci». Comunque sia i disegni di A. A., alcuni dei quali associano la sanguigna alla grafite, colpiscono prima di tutto per lo scarto che li separa da quelli di Morris: per un aspetto spesso violentemente scoordinato, per quella specie di energia radicale che emana dalla loro impossibile figurabilità. L'intero gruppo rimanda peraltro inevitabilmente alle speculazioni sulla cecità che contrassegnarono il ben nominato secolo dei lumi.

Da Locke e il suo Saggio sull'intelletto umano (1690) a Valentin Haüy e il suo Saggio sull'educazione dei ciechi (1786), passando dalla celebre Lettera sui ciechi (1746) di Diderot, i ciechi dalla nascita furono oggetto di grande attenzione da parte di filosofi e pedagoghi, grazie a esperienze chirurgiche senza precedenti che cercano di verificare i dati del problema che nel 1693 il matematico irlandese William Molyneux aveva posto a Locke, immaginando le modalità del passaggio dalla percezione tattile alla percezione visiva in un cieco dalla nascita cui un'operazione della cataratta aveva restituito la vista. In modo cruciale per le preoccupazioni scultoree di Morris e per il fondamentale impegno dei Blind Time Drawings nella questione dei rapporti tra visione e tatto, la collaborazione con A. A. si ricollega quindi a un importante capitolo della teoria dell'arte moderna<sup>11</sup>.

Trascorsero quasi dieci anni prima che Morris, tornando ad implicarsi direttamente nel teatro della cecità, tornasse alla serie Blind Time realizzandone il terzo sottoinsieme nel 1985. In confronto al primo gruppo del 1973 queste opere, pur continuando ad adempiere un compito stabilito in precedenza, mostrano un orientamento meno esclusivamente fenomenologico.

<sup>11</sup> -Si veda a questo proposito il bel libro di JAQUELINE LICHTENSTEIN, *La tâche aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003. Il "problema di Molyneux" riguarda la possibilità di un riconoscimento puramente visivo di una sfera e di un cubo dal volume equivalente di cui in precedenza solo il tatto avrebbe permesso l'identificazione. La risposta positiva si fonda per lo più sull'idea aristotelica dei «sensibili comuni», in altri termini di qualità degli oggetti che possono essere percepite da vari sensi – movimento, grandezza, numero possono essere colti dalla vista e dal tatto e sono quindi di questo genere; colore e suono non possono esserlo, sono dei "sensibili propri". Dibattito tuttora aperto sul quale si potrà consultare l'opera collettiva diretta da Joëlle Proust, *Perception et intermodalité. Approches actuelles de la question de Molyneux*, Paris, PUF, 1997.

Il testo tracciato sul foglio somma alla descrizione delle operazioni pianificate alcune annotazioni di diversa natura, generalmente legate alle letture dell'artista in campo scientifico. Come nel caso seguente: «Lavorando bendato per 4 minuti stimati le dita cercano di disegnare sfregando, una griglia sulla sinistra, poi procedono verso la destra, la distanza diventa proporzionale alla quantità del contatto della mano con la pagina e la pressione inversamente proporzionale alla distanza fatta. Una successiva cancellazione è fatta.

Da modelli basati sulla separatezza, causalità, ed armonia a quelli di indeterminatezza, probabilità, violenza, discontinuità ed entropia, il diagramma di Feynman dell'annullamento dei termini è cancellato dalla memoria. Errore di tempo stimato: -11 secondi.» Si noterà che i gesti prescritti sono di un'inedita sofisticatezza e obbligano a tenere conto simultaneamente di parametri distinti. Viene usata una gomma per concludere l'azione, fatto eccezionale all'interno di un corpus in cui la mano si impone come unico mezzo. Il disegno, il cui semplice aspetto non permetterebbe, – contrariamente a quanto era abituale nei Blind Time I –, di ricostruire il processo di realizzazione, suggerisce una specie di caos, di disorganizzazione o di crollo e sembra letteralmente “senza capo né coda”.

Il Feynman cui si fa allusione nel testo è il fisico Richard Feynman (1918-1988) che aveva ricevuto il Nobel nel 1965 per i suoi lavori sull'elettrodinamica quantica e che Morris aveva conosciuto qualche tempo prima. In modo significativo Morris, quando viene interrogato su questi disegni, ne sottolinea il carattere arbitrario, enfatizzando così lo scarto rispetto al procedimento disciplinato da cui muove la loro esecuzione: «Non so bene perché mi sia rivolto alle tematiche scientifiche in questa serie.

Erano anni che leggevo di storia della scienza, soprattutto di fisica quantistica, e poi avevo incontrato Feynman in California... ma non c'è motivo di utilizzare quel materiale nei disegni. Come dice Davidson, per l'azione irrazionale l'agente non ha motivazione.»<sup>12</sup>

Vari disegni si allontanano però dallo stretto riferimento al mondo della scienza per lasciare spazio a una forma di meditazione che si potrebbe definire metafisica; come in questo caso: «Lavorando bendato per 7 minuti stimati, si cerca di disegnare una griglia nell'area in basso a sinistra. Poi la mano sinistra utilizza il doppio della pressione come la destra in un terzo dell'area stimata della pagina. La mano destra segue il movimento della sinistra, allargandosi e sviluppandosi con il proprio movimento. Cercando una metafora per l'impiego di quel momento tra l'intervallo di tempo e le possibilità utilizzate da una parte, ed un futuro immaginato ma inoccupabile dall'altra, entrambe le cose nascono da quell'intessuto legame del linguaggio, della tradizione e della cultura che costruisce la nostra narrativa di tempo. Errore di tempo stimato: -35 secondi.»

Riflessione superiore per cui il tempo si trova sollecitato in maniere molteplici e che entra in collisione con quella specie di dissoluzione dell'io che appartiene alla notte "senza profili" e alla sua «spazialità senza cose», per riprendere i termini di Merleau-Ponty, autore che Morris aveva studiato fin dall'inizio degli anni Sessanta.<sup>13</sup>

L'angoscia affiora talvolta esplicitamente nel corso dei Blind Time III: «Lavorando bendato per sei minuti stimati, le due mani cercano di tracciare il campo visuale immaginato, lavorando verso l'interno dai punti ciechi calcolati con sempre maggiore pressione. È il non ancora immaginato ed il fino ad ora non visto del futuro distante che costituisce una delle forme più ricercate di tortura per la consapevolezza di sé. Errore di tempo stimato: -1' -29".» Questo straordinario disegno sul cui sfondo si intrecciano visione e previsione offre contemporaneamente un'immagine della vista (il paio d'occhi o di "occhiali" la cui immagine occupa quasi l'intera superficie) e della sua negazione (grazie al protocollo che il testo ci comunica) in una condensazione di contrari il cui impatto suggerisce il lavoro onirico

13 -«Quando, per esempio, il mondo degli oggetti chiari e articolati si trova abolito, il nostro essere percettivo amputato dal suo mondo delinea una spazialità senza cose. È ciò che accade nella notte. Essa non è un oggetto di fronte a me, ma mi avvolge, penetra attraverso tutti i miei sensi, soffoca i miei ricordi, cancella quasi la mia identità personale. Non sono più trincerato nel mio posto percettivo per vedere, da lì, sfilare a distanza i profili degli oggetti. La notte è senza profili, è la notte stessa che mi tocca e la sua unità è l'unità mistica del mana.» MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. Andrea Bonomi, Bompiani, 2003, p. 372.

Chiudere gli occhi per disegnare, eliminare volontariamente qualunque forma di controllo ottico con l'intenzione di produrre un artefatto destinato allo sguardo; effettivamente come si potrebbe definire meglio un simile tentativo se non come la volontà di «riunire i contrari» e di «rappresentarli in un solo oggetto»?

Si tratta di due funzioni che Freud, si sa, distingueva all'interno del lavoro onirico, indicando così la notevole ambivalenza potenziale di cui esso è investito <sup>14</sup>. In modo a dir poco interessante per il nostro confronto, uno degli esempi a cui ricorre su questo punto la Traumdeutung riguarda un sogno fatto dall'autore il giorno precedente il funerale del padre, in cui gli appare un manifesto su cui compaiono, fuse in una sola, queste due scritte dal diverso significato: Si prega di chiudere gli occhi/Si prega di chiudere un occhio <sup>15</sup>. In altri termini si potrebbe anche affermare che l'accecazione che Morris si impone in queste opere condivide con il sogno la caratteristica di essere una prosecuzione della visione per vie indirette («C'è poco da fare, immaginiamo sempre di vedere.

Credo che l'uomo sogni solo per non smettere di vedere», fa dire Goethe a Ottilia nelle Affinità elettive). Infine, in senso ancora più ampio, il radicamento fondamentale dei Blind Time Drawings nel linguaggio – il fatto che si fondino sull'una o l'altra forma di “pre-testo” e ci giungano fluttuanti su un oceano di parole – li collega chiaramente al funzionamento dell'inconscio.

Nei Blind Time IV, che risalgono al 1991 e hanno come sottotitolo “Drawing with Davidson”, l'interazione tra immagini e testo raggiungerà una complessità ancora maggiore. Morris ha infatti introdotto nel suo dispositivo il filosofo Donald Davidson (1917-2003), una delle grandi figure della filosofia americana contemporanea, che appare qui – attraverso citazioni per lo più tratte dai suoi libri *Essays on Action and Events* (1980) e *Inquiries into Truth and Interpretation* (1984) – come potenziale interlocutore e insieme origine dell'orizzonte di pensiero a cui appartengono questi disegni (sui quali si potranno leggere più in là le riflessioni di Morris e dello stesso Davidson).

14 -SIGMUND FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, trad. C. Musatti, Boringhieri, 1966, p. 293: «Assai sorprendente è il comportamento del sogno di fronte alla categoria di contrasto e di contraddizione. Questa viene semplicemente trascurata, il “no” sembra non esistere per il sogno. Con singolare predilezione i contrasti vengono riuniti in unità o rappresentati insieme. Inoltre il sogno si prende anche la libertà di rappresentate qualsiasi elemento con il suo desiderio antitetico, di modo che, di fronte a un elemento che ammette un proprio contrario, da principio non sappiamo se è contenuto nei pensieri del sogno in senso positivo o negativo.»

15 - Ibid. MAX MILNER ha dedicato un intero libro, dal titolo *On est prié de fermer les yeux* (Si prega di chiudere gli occhi), ai paradossi del «divieto di sguardo» in letteratura (Gallimard, 1991).



Di ispirazione chiaramente eterogenea, stratificata, “barocca”, in cui reminiscenze personali e interrogativi teorici si mescolano alle descrizioni della loro realizzazione, i Blind Time IV sono riconducibili a un infinito gioco di specchi intorno alle nozioni di soggetto, di azione, di espressione e di riflessione nello sviluppo che dà loro la pratica dell’arte. La metafora, il motto di spirito, la bugia, il sogno – il loro uso, il loro lavoro, le loro conseguenze – vengono regolarmente evocate.

Come ad esempio in questo caso, in cui si riscontra per giunta chiaramente l’apertura, il fare appello, a un’interpretazione illimitata: «Prima sono disegnate due croci. Poi lavorando bendato e stimando l’intervallo di tempo, le mani iniziano sulla sinistra nel tentativo di imprimere estensioni verticali e orizzontali della croce, diminuendo la pressione con la distanza. Poi, viene fatto un’altro tentativo sulla destra, questa volta aumentando la pressione con la distanza. Errore di tempo stimato: -38”.

Eccomi annerito fino ai gomiti e largamente ricoperto di grafite. Immagini ipnagogiche lottano dietro la benda ed un senso di ctonica prigionia pervade questi giorni ciechi. Sicuramente sto perdendo (non vedo) il tipo di metafora che tale condizione racchiude. “Se ciò di cui ci accorgiamo grazie alla metafora avesse un ambito finito o fosse di natura preposizionale, il fatto non costituirebbe di per sé un problema; semplicemente, proietteremmo sulla metafora stessa il contenuto che la metafora ci porta alla mente. Ma in realtà non c’è limite a ciò che una metafora presenta alla nostra attenzione; inoltre, gran parte di ciò che siamo indotti a notare, non è di carattere preposizionale. Quando cerchiamo di dire che cosa “significa” una metafora, scopriamo ben presto che ciò che si vorrebbe elencare non ha fine”.  
- Donald Davidson.»

Si noterà che, se l’errore nella stima del tempo continua ad essere indicato, manca ormai ogni riferimento alla durata precedentemente calcolata dall’artista. La sostanza, il rigore segnaletico della regola vanno scemando ( «Una regola si erge come un indicatore stradale», osservava Wittgenstein al paragrafo 85 delle sue Ricerche filosofiche )<sup>16</sup>, essa sfuma, si sfilaccia, ad immagine delle impronte grafiche sulla superficie del foglio che sono contemporaneamente macchia e ombra.

16 - Sulla questione delle regole si veda ROBERT MORRIS, “Professional Rules”, *Critical Inquiry*, 23 (Winter 1997), pp. 298-322.

In questo gruppo di opere si incontrano peraltro vari protagonisti del recente mondo dell'arte: Duchamp («Quando domandai a Marcel Duchamp, poco prima che morisse, se gli fosse piaciuto essere stato un Gran Maestro, rispose, “Certo, ma dovetti riconoscere che alcuni erano molto meglio di me. Fu difficile da accettare, inizi a pensare come le ragazze e ti domandi, ‘Cosa mi manca?’”»), Joseph Beuys e il racconto mitico della sua similresurrezione quando il suo Stuka fu abbattuto sopra la steppa russa nel 1943 («La differenza tra una menzogna e una metafora non è data dalla differenza nelle parole usate o nel loro significato (in qualunque senso proprio di significato) ma nel modo in cui sono usate le parole», dice la citazione di Davidson usata in questo caso), vari anonimi come «il minimalista frustrato che produce la sua linea infinita di similmanifattura leggera griffata» o quei «concettuali che fanno anche i direttori della pubblicità». Con altre modalità viene anche evocato lo sprofondare nella follia di Nietzsche.

Un magnifico disegno in cui convivono infanzia, senso del tatto e divieto, fa riferimento a Cézanne: «Lavorando bendato stimando l'intervallo di tempo, e rifocalizzando nella memoria il primo Cézanne che vidi – Mount Saint-Victoire seen from Les Lauves, 1902-1906, alla Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri – tocco la pagina come se stessi toccando il Cézanne. Nel 1988 mi recai al Lauves studio di Cézanne ad Aix per toccare il suo mantello. Rimasi in piedi con le dita sull'indumento fin tanto che sostenni il desiderio, l'imbarazzo e la paura di essere scoperto. Potevo sentire il traffico fuori ed ero colmo di nostalgia per i silenzi che Cézanne cercava.» (La citazione di Davidson che segue riguarda le azioni prive di ragione.)<sup>17</sup>

17 - In un testo intitolato “Cézanne’s Mountains” (Critical Inquiry, 24, Spring 1998, pp. 814-829), Morris ritornerà sulle nozioni intersecate di tatto e cecità in alcune righe (pp. 827-828) che non possono non evocare i suoi Blind Time Drawings: «Lo spazio cui era arrivato Cézanne era uno spazio instabile. Nelle opere del Mont Sainte-Victoire, in cui gli oggetti cominciano a perdere la loro identità, lo spazio comincia a comprimersi. La sensazione indotta da quelle opere è al tempo stesso grandiosa e ansiogena, ispirata al tempo stesso da paura e sollievo. È la sensazione di una cecità incipiente in cui stiamo per perdere il mondo della visione e i suoi oggetti e le domande e i terrori che quelli ci infliggono. Il mondo visivo della profondità e degli oggetti è sostituito da un altro consegnatoci dagli strumenti dell'algoritmo tattile. Questo paesaggio diventa un abisso in cui la profondità visiva si oscura nel tatto, dove il tatto è registrato come colore, come se il tatto potesse leggere il colore, come se il colore fosse accessibile attraverso il tatto, o come se Mnemosyne stessa arrivasse grazie ai tocchi di colori. L'elisione degli oggetti a favore dei tocchi di colore che saturano il campo visivo non sta a indicare – e vorrei sottolinearlo – una posizione empirica che valorizza “le impressioni dei sensi” rispetto alla percezione degli oggetti più di quanto non teorizzi lo spazio dell'astrazione. I lavori di Mont Sainte-Victoire si affacciano su una fase di cambiamento. Stanno, per così dire, all'entrata del mondo che si chiude alla visione, che precipita nello spazio della cecità dove la profondità lascia il posto al tatto, che, in questi ultimi lavori, coincide con i tocchi esitanti del cordoglio e dell'addio».

Un film di Teri Wehn-Damisch, *Blind Time*, girato a Parigi nel 1994, ritrae Morris mentre esegue uno dei suoi disegni con gli occhi bendati e mette magnificamente in luce non solo il ruolo fondamentale del tatto in queste opere, in cui il foglio è affrontato a mani nude per mezzo di abbondanti palpazioni che ricordano il gesto dello scultore (il modellare la creta, tra l'altro), ma anche il coinvolgimento dell'intero corpo dell'artista teso sopra il foglio come sopra uno specchio continuamente sottratto, al quale si dovesse dare manualmente consistenza, e persino la dimensione sonora dell'atto (picchiettii, sfregamenti, sospiri, rumori di gola).

«Mentre lavoravo pensavo al futuro di mia figlia Laura che allora aveva 9 anni, alle fasi della sua vita e a come le avrebbe vissute, e cercavo un qualche movimento fisico di pressione, direzione, moto ecc. che rappresentasse quelle meditazioni» riferisce Morris a proposito di questo disegno<sup>18</sup>. Probabilmente per effetto di questi pensieri legati al tema della filiazione, e per rallegrare l'atmosfera dopo questa seduta la cui tensione era palpabile (e forse anche perché riaprire gli occhi, alla fine di un disegno ad occhi bendati, è una sorta di nascita), l'artista, nella scena conclusiva del film, tende il foglio davanti alla cinepresa e esclama sorridendo: «Accidenti ma', che ne pensi?»

(Il caso, anch'esso «privo di ragione» per dirla con Davidson, volle che, prima ancora che Morris lasciasse lo studio, gli venisse consegnato un biglietto in cui gli si chiedeva di richiamare la moglie negli Stati Uniti: sua madre era appena morta.) Come qualche altro disegno di questo periodo il *Blind Time* realizzato durante il film non appartiene a nessuno dei sei sottoinsiemi della serie.

Queste opere hanno generalmente come solo testo una parola scritta preliminarmente, come *Utopia* o i fogli (anche del 1995) che invocano le Moire – Moirae, Lachesis – per i quali Morris si serve di segmenti di corda imbevuti d'inchiostro (filare, misurare, tagliare: le tre azioni con cui quelle che Esiodo nella sua *Teogonia* chiamava le figlie della “Notte, la tenebrosa” e che associava ai sogni, alla morte e allo sconforto, dovevano regolare la misura di ogni vita umana).

18 -Mail all'autore, 20 maggio 2004.

Di ampiezza più ridotta, gli ultimi due gruppi (V e VI) di Blind Time a tutt'oggi costituiti, Melancholia (1999) e Moral Blinds (2000) hanno la caratteristica comune di essere stati eseguiti ad inchiostro su Mylar, un supporto traslucido che ricorda la carta da ricalco. Come accadeva talvolta già in precedenza, in particolare nel quarto gruppo, prima del lavoro ad occhi bendati vengono tracciate sul foglio iscrizioni varie. Nel caso di Melancholia si tratta di figure di solidi geometrici ripresi dall'incisione Melencolia I (1517) di Dürer, la cui esegesi erudita è stata data da Klibansky, Panofsky e Saxl .

In accordo con il sottotitolo i testi calligrafati dall'artista sulla superficie dei disegni appaiono più che mai autobiografici; riguardano infatti il suo passato, vicende intime della sua vita e in particolare episodi legati alla perdita, al lutto, alla potenziale presenza della morte dietro ogni istante dell'esistenza. Ne è esempio un disegno che evoca l'annegamento per cui Morris rischiò di morire a otto anni. Vi si legge: «Allora, quando come ora i miei occhi erano serrati, allora come ora cercavo a tastoni qualche immaginabile cosa che potesse salvarmi»: memoria venuta dal più profondo del corpo che l'esercizio dell'arte fa ritornare a galla come un trampolino.

Un altro, con la capacità emozionale del senso del tatto, ridà vita sul registro fantasmatico alle circostanze della visita allo studio di Cézanne precedentemente evocata: «Lavorando bendato con l'inchiostro sulla destra e l'acqua sulla sinistra, stimando l'intervallo di tempo, e ricordando l'immagine di Alan Buchsbaum raggomitato sotto una coperta grigia nella calda stanza dove mi parlava della sua imminente morte.

Diceva che aveva fatto tutto quello che aveva voluto, e con un placido sorriso che mascherava la febbre, disse di aver aderito alla visione Hindu che la vita fosse un passaggio dall'illusione all'oblio. Ricordando queste cose immagino di toccare le pieghe della sua spessa coperta in quella calda stanza. Le mani lavorano insieme, inchiostro sulla destra, acqua sulla sinistra, simultaneamente nello sforzo di delimitare e cancellare le pieghe.

Errore di tempo stimato: -33 secondi.» Uno spazio scenico virtuale viene suscitato dall'operazione del disegno, una scena ondeggiante in cui ricordi e affetti affluiscono, si mescolano, trascorrono (l'aspetto fluido, talvolta quasi acquatico, dell'intervento ad occhi bendati è particolarmente forte in queste opere, rafforzato com'è, per giunta, dai contorni netti e duri delle figure geometriche riprese da Dürer, concrezioni biliari che il gesto di Morris in parte disgrega o in qualche modo digerisce). Nei momenti più tragici della reminiscenza avviene che la durata coincida per così dire con se stessa, senza nessun errore di calcolo; indicazione fuggitiva di un tempo in cui il passato è stato pienamente rivissuto nel presente: «Lavorando bendato con l'inchiostro sulle mani, stimando l'intervallo di tempo, e ricordando il momento della morte di mio padre, inizio dal fondo della pagina premendo verso l'alto con la forza che ricordo aver usato nel sollevare il suo corpo fragile dal pavimento della camera da letto dove era caduto.

Poi nella parte alta sinistra segno un rettangolo, ricordando il suo estenuante, inarticolato sforzo di ricercare l'ombra contro quel caldo sole pomeridiano. Alla fine, nello spazio vuoto stimato disegno quaranta piccoli segni per le quaranta querce che circondavano la casa in quell'arido, umido, pomeriggio di agosto in Missouri. Errore nella stima di tempo: 0»

Nei Blind Time VI ad occupare preliminarmente lo spazio del disegno è un'espressione che comprende l'epiteto "morale". Il testo è scritto sul retro del foglio e appare quindi, con un ammiccamento leonardesco, invertito da destra a sinistra. L'accento peculiare di tutto questo gruppo è di ordine etico, come viene enunciato, con tono distaccato, in "Moral Norms": «Lavorando bendato con l'inchiostro sulle mani cerco di disegnare una banda orizzontale nera sulla metà pagina. Poi tocco in giù da quest'area verso il fondo della pagina. Dopo ciò lavoro in su cercando di raggiungere il margine più alto. Alla fine cerco di disegnare il blind sulla pagina.

Abbiamo qualcosa come una linea di base di norme etiche innate che ci guidano e cambiano poco durante le nostre vite? E questa è una conoscenza normativa a priori sempre disponibile a noi in ogni scelta morale che dobbiamo prendere?

E come consideriamo coloro che si discostano da tali norme? Errore di tempo stimato: -1' 9" » Ma il tono delle annotazioni di Morris è qui generalmente cupo, pessimistico se non apocalittico, come ad esempio in "Moral Limit": «Lavorando bendato, con l'inchiostro sulle mani e stimando l'intervallo di tempo, premo prima sugli angoli più alti e lavoro verso il basso lungo i bordi verticali. Poi iniziando dagli angoli in fondo lavoro verso l'alto. Poi lavoro orizzontalmente lungo il margine superiore stimato e alla fine lungo quello più basso. L'intenzione è quindi di toccare e sfregare il perimetro di un rettangolo. Poi sfrego verso il centro con l'intenzione di riempire l'interno del rettangolo. Mentre disegno il blind penso alla nazione intorpidita nell'intrattenimento fatuo, infinito, saturata e stordita dall'idiozia dei media, ipnotizzata nell'inutile informazione. Un ambiente di controllo politico – nel quale la fantasia si mette in mostra come realtà e falangi di puerile schiamazzo e si fa largo nel grande mercato del cyberspace, comprando e vendendo l'insignificante. Una cultura di e per Luftmenschen per cui il cielo è il limite.

Errore di tempo stimato: -49" »

In queste affermazioni traspare forse una coloritura chomskiana, ed effettivamente in questi ultimi anni Morris è stato un attento lettore – e interlocutore – di Chomsky (un'installazione multimediale del 2002, *American Beauties & Noam's Vertigo*, fa peraltro allusione a quest'ultimo).<sup>20</sup>

Comunque, il fatto che l'infelicità dell'uomo provenga dal suo aver timore di cose che non sono da temere, mentre desidera cose che non è necessario desiderare e che gli sfuggono, costituisce una delle più antiche basi della riflessione morale e Morris, con i suoi più recenti *Blind Times*, sceglie una prospettiva filosofica molto più ampia. È infatti a una forma di esercizio spirituale, nel senso che il termine poteva avere nella filosofia antica, che la sua pratica del disegno ad occhi bendati andrebbe comparata: un esame disciplinato che ritma i lavori e i giorni e che, pur rimettendo costantemente in questione i dati dell'esistenza e le sue circostanze presenti, permette però anche di continuare a vivere.<sup>21</sup>

20 -Si veda anche ROBERT MORRIS, "From a Chomskian Couch : The Imperialistic Unconscious", *Critical Inquiry*, 29 (Summer 2003), pp. 678-694 (relazione di una finta seduta d'analisi con il «Dott. Chomsky» in cui ogni intervento di quest'ultimo è tratto da uno dei suoi libri)».

21 - Si veda PIERRE HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique*, nuova edizione rivista e aumentata, Paris, Albin Michel, 2002.

Un simile esame, com'è d'uopo quando si chiudono gli occhi, è necessariamente anche un'introspezione. Nel corso del testo che accompagna "Moral Agent", Hume fa un'apparizione al proposito: «E mentre lavoro arrivo a considerare la pagina come un analogo dell'io. E penso allo scetticismo di David Hume a proposito di quell'io, e mi torna alla mente la sua osservazione: che quando si guardava dentro vedeva solo percezioni di particolari ma niente che potesse considerare come "l'io". Ma noi ci riteniamo forse agenti morali e non ci riteniamo responsabili delle nostre azioni?», scrive Morris.

Il gioco dialettico tra ricerca e perdita dell'io, tra costruzione e decostruzione dell'identità personale, che sottende tutto il suo lavoro e costituisce il motore fondamentale dei Blind Time Drawings, nei "Moral Blinds" è contrassegnato da un'espressione che riappare regolarmente nell'una o nell'altra forma: "tirare lo scuro". Questo "scuro/blind" è quello sul cui tracciato l'artista porta di volta in volta a conclusione il proprio disegno, ma con questa parola dev'essere anche inteso, ovviamente, il "cieco" che lui stesso in quel momento è. Ogni dipintore dipinge sé.

Per varietà d'aspetto, peraltro ottenuta con la massima economia di mezzi, e per la ricchezza dei problemi che sollevano, i Blind Time Drawings costituiscono una sorta di monumento – frammentario, disgregato e senza pari – all'interno dell'arte recente, oltre che un accesso privilegiato al pensiero di un autore la cui opera – ad immagine dei vari labirinti che ha ideato – è stata elaborata per successive curve, zig zag e altre proposizioni paradossali. A questo proposito, parlando di linee, va ricordato che nel 1960 La Monte Young aveva dedicato «A Bob Morris» la sua Composition n° 10, che consisteva in tutto e per tutto in queste poche parole: «Traccia una linea retta e seguila.» È proprio quel che l'interessato si è da allora sforzato, in senso proprio e figurato, di non fare.