



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

Corso di Laurea Magistrale in:
Scienze dello Spettacolo e Produzione Multimediale

Tesi di Laurea Magistrale

**L'arte dello schermo interiore. Percorsi sull'opera di Bill Viola,
tra grandi temi e alcuni malintesi**

Relatore

Prof. Guido Bartorelli

Correlatore

Prof. Manlio Celso Piva

Laureando: Carlo Gesiot

Matricola: 2026472

Anno Accademico 2021/2022

ABSTRACT TESI:

Diversi critici, filosofi e storici dell'arte si sono imbattuti nel lavoro del video artista statunitense Bill Viola. Un protagonista assoluto nel campo della videoarte e senza dubbio una delle figure principali nella storia dell'arte contemporanea.

Questa tesi intende scandagliare gli aspetti più flagranti della sua poetica e le tematiche più importanti affrontate nei suoi lavori; non limitando i riferimenti soltanto al noto dialogo con la storia dell'arte rinascimentale che rappresenta solo una parte della sua ricerca. All'interno dell'elaborato vengono segnatamente indagate le potenzialità metaforiche e le capacità simboliche dei mezzi tecnologici più avanzati tipici del medium video che per Viola servono a svelare la parte più recondita dell'animo umano.

Per questa ricerca è stata adottata una metodologia di tipo bibliografico, suffragata dalla lettura, dall'ascolto e dalla visione di numerose interviste, documentari e testimonianze video. In aggiunta alla visione della mostra *Icons of Light* (5 marzo – 26 giugno 2022) dedicata all'artista presso Palazzo Bonaparte a Roma.

Dalla grande mole di testi e da molte altre fonti emerge un artista profondo e dinamico, in grado di fondere vari campi culturali nella sua ricerca. Al centro della sua poetica troviamo le grandi domande dell'uomo, le grandi questioni filosofiche, zen e religiose come la ciclicità della vita, la nascita, la crescita e la morte, la rinascita, l'esistenza dell'anima, la natura della coscienza e ancora la funzione esercitata dagli elementi naturali nella vita dell'uomo. Un'arte che attinge alle grandi dottrine religiose e spirituali occidentali e orientali, in grado di invitare lo spettatore a fermarsi e meditare su questi temi. Attraverso i video di Viola lo spettatore è sospeso in uno spazio liminale, sommerso da forti sensazioni ed emozioni che lo destano dal frenetico logorio della caotica società contemporanea. Le emozioni scaturite dalle sue opere parlano alla parte più intima che alberga la profondità dell'animo umano. In questo senso l'opera di Viola può configurarsi come un' «arte dello schermo interiore», una visione che porta il fruitore, attraverso il video, ad una piena e profonda consapevolezza del proprio sé.

INDICE

INTRODUZIONE.....	5
CAPITOLO 1: IL MEDIUM VIDEO.....	9
1.1. Formazione e il periodo fiorentino.....	9
1.2. Caratteristiche del video e divergenze con il cinema.....	12
1.3. Il medium per sentire e vedere l'invisibile.....	18
1.4. Riflessioni su medium video e poetica: analisi di The Crossing.....	23
1.5. Analisi di The Reflecting Pool.....	29
CAPITOLO 2: L'ELEMENTO ACQUA.....	37
2.1. L'acqua in Bill Viola tra soglia, riflesso e rinascita.....	37
2.2. Analisi di Surrender.....	43
2.3. Analisi di Ocean Without a Shore.....	51
CAPITOLO 3: IL TEMPO E L'ARTE.....	55
3.1. Il tempo nell'arte di Bill Viola: una questione di vita e di morte.....	55
3.2. Analisi di The Greeting.....	64
CAPITOLO 4: IL DIALOGO CON LA STORIA DELL'ARTE.....	79
4.1. Videoarte tra passato, presente e futuro.....	79
4.2. Pathosformeln e figure interiori.....	85
4.3. Analisi di Emergence.....	91

CAPITOLO 5: SUBLIME E STUPORE.....	96
5.1. Emozioni per risvegliare il pubblico.....	96
5.2 Il Sublime nella poetica di Bill Viola: analisi di Observance.....	101
5.3 Lo Stupore nella ricerca artistica di Bill Viola: analisi di The Quintet of The Astonished.....	106
CAPITOLO 6: RELIGIONE E SPIRITUALITÀ	113
6.1 Bill Viola e le applicazioni spirituali nelle sue opere.....	113
6.2 Filosofie mistiche e religioni orientali nell'arte di Bill Viola.....	117
6.3 Analisi di Catherine's Room.....	125
SEZIONE FOTOGRAFICA.....	130
BIBLIOGRAFIA.....	169
SITOGRAFIA.....	171

INTRODUZIONE

*Credo che la cosa più importante sia questa: come possiamo fare in modo
che la videocamera possa vedere nella nostra mente e mostrarci
cose che non possiamo vedere con i nostri occhi? Cosa sono i miraggi?
Vedere con la mente e con il cuore non con gli occhi¹.*

Tecnologia, elementi naturali, tempo, sopravvivenza dell'antico, sublime, stupore, spiritualità, misticismo e religione. Questi sono alcuni dei tratti identitari della riflessione artistica di Bill Viola, uno dei più importanti artisti nel campo dell'immagine in movimento e più in generale della scena artistica contemporanea.

Nella visione di Viola, la funzione dell'arte è quella di approfondire la coscienza di sé, la vita interiore e in qualche modo produrre una condizione di catarsi e purificazione; la sua poetica si oppone al cinismo e alla commercializzazione, rigenerando e rifondando il bisogno di utopie. A questo proposito Valentina Valentini scrive: "Nel suo universo etica ed estetica sono interrelati nel senso che Bill Viola crede alla funzione pragmatica dell'arte, alla sua capacità di modificare le esistenze delle persone, come un rituale o un'immagine sacra"².

Il video artista newyorkese propone attraverso la tecnologia video un luogo di riflessione, meditazione e rifugio per la nostra contemporaneità. Le sue suggestioni spaziano dalla cultura buddhista orientale al misticismo cristiano, in un rapporto sempre stretto con l'intimità della natura e dell'umanità.

¹ V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, Teramo, Sciami Edizioni, 2020, p. 14.

² Ivi, p. 10.

Emozioni, passioni e riflessioni sgorgano nei monitor di Bill Viola, in un cammino interiore che conduce lo spettatore attraverso gli aspetti più reconditi che albergano l'animo umano, svelandone i segreti più inaccessibili.

Il video diventa la forma vitale dell'arte contemporanea, le sue opere si configurano come ambienti digitali che, esplorando i fenomeni della percezione sensoriale come via per la conoscenza del sé, travolgono lo spettatore in suoni ed immagini in movimento. In questo senso l'opera di Viola può configurarsi come un' «arte dello schermo interiore», una visione che porta il fruitore, attraverso il video, ad una piena e profonda consapevolezza del proprio sé.

L'obiettivo della tesi è quello di fare luce sui temi principalmente scandagliati da Viola nella sua carriera. Cercando di ampliare il campo della ricerca non solo al celebrato dialogo con la storia dell'arte.

In Europa ed in particolar modo in Italia, il lavoro del video artista ha goduto di molta fortuna ed è incensato proprio per lo stretto legame e il dialogo con la storia dell'arte occidentale, spesso in mostre ed eventi dove i suoi lavori sono messi a confronto con le opere e i grandi maestri dell'arte antica e moderna. In questo modo vengono però dimenticati altri riferimenti geograficamente e culturalmente più ampi. Potremmo constatare di trovarci di fronte ad un grosso malinteso poiché la ricerca video di Bill Viola spazia in moltissimi campi, dalla ricerca della tecnologia video alle filosofie mistiche orientali e occidentali, passando per temi ontologici, domande escatologiche, psicanalisi e limiti del corpo umano. Un'arte che attinge alle grandi dottrine religiose e spirituali ma anche alla letteratura, alla filosofia e ai grandi artisti del passato, in grado di invitare lo spettatore a fermarsi e meditare su questi temi. Il dialogo con la tradizione artistica non è mai limitato a citazione, ma è una attualizzazione che crea un ponte in grado di parlare all'uomo contemporaneo e farlo ragionare.

Al fine di raggiungere questo scopo, durante la stesura della tesi è stato principalmente utilizzato un metodo di confronto bibliografico con altre fonti come video, articoli e interviste presenti in riviste cartacee e online. I cataloghi delle più importanti mostre

dedicate a Bill Viola, in particolare quelle presenti in territorio italiano, sono risultati fondamentali per la ricerca. Nell'elaborato compaiono numerose volte i cataloghi: *Bill Viola – Visioni Interiori*, dedicato alla mostra di Palazzo delle Esposizioni a Roma allestita in data 21 ottobre 2008 – 6 gennaio 2008; *Bill Viola – Reflections*, relativo alla mostra di Villa Panza a Varese allestita in data 12 maggio 2012 - 28 ottobre 2012; *Bill Viola - Rinascimento Elettronico*, relativo alla mostra di Palazzo Strozzi a Firenze allestita in data 10 marzo 2017 - 23 luglio 2017; ed infine *Bill Viola – Icons of Light*, volume della mostra a Palazzo Bonaparte a Roma allestita tra il 5 marzo 2022 e il 26 giugno 2022. Quest'ultimo catalogo è stato acquistato in occasione della visita alla relativa mostra romana. Un'esposizione di opere selezionate che sembra una sintesi emblematica del lavoro di Viola, uno spazio temporale che ripercorre anche lo sviluppo storico della stessa video-arte.

Altri importanti testi usati come riferimento per i confronti in questa tesi sono indubbiamente *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore* del 1993 e *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014* del 2020 entrambi ad opera della professoressa Valentina e Valentini e *L'arte di Bill Viola* a cura di Chris Townsend, una raccolta di numerosi saggi scritti da noti studiosi e ricercatori che si sono occupati del lavoro del video artista newyorkese.

Ulteriori e importanti fonti sono i saggi online e gli articoli scritti da professori, critici, storici dell'arte e figure di spicco sia nel panorama nazionale che internazionale, a titolo esemplificativo cito Guido Bartorelli, Livio Billo, Valerio Salvatore Severino, Salvatore Settis, Sophie-Isabelle Dufour e Paola Sozzi.

Infine anche le interviste allo stesso Viola e le conferenze stampa delle sue mostre si sono rivelate un'inesauribile fonte di notizie e informazioni che hanno permesso di far luce su molti aspetti della poetica dell'artista in analisi.

Ogni capitolo della tesi entra nel cuore della ricerca di Bill Viola proponendo una o più analisi delle sue opere principali, seguendo un metodo di tipo induttivo.

Il primo capitolo si occupa di analizzare principalmente l'interesse di Viola per la tecnologia e il medium video, ripercorrendo le fasi della sua formazione e dei suoi esordi. Il capitolo secondo è costruito attorno al tema dell'acqua, un elemento naturale fondamentale per il video artista newyorkese che nelle sue opere assume diversi e profondi significati. L'importante questione del tempo è trattata nel terzo capitolo, un tema cardine nella storia dell'arte moderna e soprattutto nella storia dell'immagine in movimento. Nel capitolo quattro viene proposta una riflessione sul lavoro di Bill Viola in relazione alla storia dell'arte e ai suoi grandi maestri, un dialogo spesso affrontato superficialmente ma che veicola importanti riflessioni. Il quinto capitolo si concentra su stupore e sublime nelle opere del maestro newyorkese in dialogo con alcuni grandi pensatori del passato. Infine spiritualità, misticismo e religione nell'arte di Viola sono discusse nell'ultimo capitolo, in cui finalmente appare chiaro il grande bacino culturale a cui l'artista attinge per creare le sue opere.

1. IL MEDIUM VIDEO

ANALISI DI THE CROSSING E THE REFLECTING POOL

*Dopo tutto, la pupilla è il limite, il velo,
tra la visione interna e quella esterna³.*

1.1 FORMAZIONE E IL PERIODO FIORENTINO

Molti studiosi e critici d'arte sottolineano che l'intera produzione di Bill Viola possa rappresentare, dal punto di vista cronologico, una panoramica sull'evoluzione del medium video e delle relative apparecchiature tecnologiche. Effettivamente l'artista, nato a New York il 25 gennaio 1951, è uno dei primi ad utilizzare il video, fin dall'inizio della carriera e agli albori del medium stesso, come mezzo di espressione creativa. Uno strumento che impara a maneggiare alla *Syracuse University*, a Syracuse - New York - dove, dal 1969 al 1973, studia presso il dipartimento di Arti visive e performative laureandosi in *Experimental Studios*⁴. Terminato il percorso accademico, l'esperienza come direttore tecnico presso lo studio di produzione di video e videocassette *art/tapes/22*, tra il settembre 1974 e il febbraio 1976, rappresenta una tappa fondamentale per la sua formazione creativa. Il centro con sede a Firenze, nato nel 1973 per iniziativa di Maria Gloria Biccocchi, è stato un importante e pionieristico punto di sperimentazione e scambio per artisti italiani e stranieri che in quegli anni si interfacciavano per la prima volta con la neonata videoarte. La fondatrice ne ha così parlato: "Durante quegli anni così intensi di energia e di creatività non ci siamo resi

³ V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Roma, Gangemi Editore, 1993, p. 65.

⁴ Informazioni presenti in V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 307 – 308.

conto che stavamo scrivendo un capitolo così importante della storia dell'arte, anche se eravamo tutti consci che qualcosa di magico stava accadendo"⁵.

Questo spazio, attivo fino al 1976, produsse più di centocinquanta videotape d'artista.

“Lo studio fu uno dei primi al mondo nella produzione di videoarte, indirizzò i grandi artisti internazionali dell'epoca verso l'utilizzo del nuovo medium, e molti di questi fondamentali videotape sono tra le loro opere più rappresentative”⁶.

Bill Viola si ritrova immerso in una realtà frenetica e in fermento, composta da alcuni degli artisti più importanti della loro generazione giunti nel capoluogo toscano per realizzare opere video su nastro magnetico, molti dei quali per la prima volta.

Tra loro vanno certamente menzionati: Vito Acconci, Allan Kaprow, Daniel Buren, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Sandro Chia e Gino De Dominicis⁷.

Lo stesso Viola racconta frequentemente storie e aneddoti riguardo il periodo trascorso in Italia, spesso esaltandone l'importanza: “Questa è stata un'esperienza che distrusse quanto avevo appreso nei miei precedenti studi d'arte, quando si lavora con tanti artisti ci si rende conto di come veramente avvenga il processo della creazione artistica”⁸.

Il periodo fiorentino è di vitale rilevanza, non solo per la formazione tecnica ma soprattutto per la nascita della sua poetica e delle sue idee sull'arte.

L'anno e mezzo che il giovane trascorre immergendosi nelle cattedrali, nei musei, nelle strade o più in generale nelle architetture o nell'arte medievale e rinascimentale di Firenze scuote dalle fondamenta il suo pensiero, influenzando tutta la sua produzione artistica successiva. “Quando andai a Firenze mi resi conto di quanto odiassi i miei corsi di storia dell'arte; in verità io non avevo mai studiato la storia dell'arte ma la storia della fotografia dell'arte”⁹: dichiarazioni dell'artista volte a sottolineare il profondo legame tra la città e un'arte che fa parte della vita quotidiana, un'arte che viene usata ed utile

5 A. MAZZANTI, *art/tapes/22 – Le origini della viideoarte*, Milano, Silvana Editoriale, 2017, p. 23.

6 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, Firenze, 10 marzo-23 luglio 2017, Firenze, Giunti, 2017, p. 203.

7 Mi riferisco alla lista degli artisti riportata in A. MAZZANTI, *art/tapes/22 – Le origini della viideoarte*, cit., pp. 44-48, e alle testimonianze dello stesso Viola in V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 192-193.

8 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 191.

9 Ibidem.

alle persone. Quanto esplicitato indica che l'esperienza di fruire di un'opera dal vivo è uno dei fattori determinanti per comprendere il pensiero di Viola. L'artista continua: "Quando conosci dal vero le incredibili opere d'arte in un posto come questo, quando stai in piedi, guardando, respirando, sentendone l'odore e il suono, le comprendi veramente: non ci sono parole o foto, in nessun libro di storia dell'arte, che possano sostituire la consapevolezza di essere lì. Quelle opere (Viola si riferisce alla totalità delle opere di Firenze ma in particolare a Giotto, Michelangelo, agli Uffizi, alla Chiesa di Santa Felicità dov'è esposta la *Deposizione* di Pontorno e alla Cappella Brancacci dove sono presenti opere di Masaccio e Masolino da Panicale) hanno assunto per me un significato completamente diverso, determinato dai miei sentimenti in un momento e in un luogo preciso, e più dal contesto che dal fascino dell'opera sul piedistallo"¹⁰.

Spesso critica specializzata e pubblico erroneamente enfatizzano il debito di Viola nei confronti delle tradizioni artistiche italiane o più in generale europee. Legame senz'altro importante, e riscontrabile con maggiore evidenza nella seconda fase della carriera, grossomodo circoscrivibile a partire dal 1995, ma non così totalizzante da ignorare altri riferimenti e aspetti salienti del suo lavoro. Infatti, altrettanto decisiva è proprio l'esperienza ad *art/tapes/22* per l'interazione diretta con moltissimi artisti internazionali degli anni Settanta. Lavorando come direttore tecnico, dietro la macchina da presa, l'artista è riuscito ad interiorizzare numerose prospettive ed aspetti estetico-formali, provando varie soluzioni ed esplorando il medium.

Proprio in questo periodo, Viola inizia a produrre con una certa continuità e consapevolezza del mezzo i suoi primi lavori video, caratterizzati da il concetto di percezione sensoriale, durata, compressione ed espansione del tempo, confronto tra tempi reali e tempi interiori allo spettatore.

Eclipse (1974), *Level, Cycles* (1973-74), *Olfaction* (1974), *The Vapor* (1975) [**Figura 1**], *Red Tape*, (1975) seguiti dal ben più noto *The Reflecting Pool* (1977-1979), sono esempi di come Bill Viola in questi anni, grazie all'esperienza maturata presso *Art/tapes/22*, esplori il medium iniziando a creare una poetica e un'idea artistica che si

¹⁰ Ivi, p. 26.

manterrà in tutta la sua carriera. Come dichiarato dallo stesso artista: “L’esperienza a Firenze ha cambiato la mia vita per sempre. Le affinità tra il vecchio e il nuovo mondo, tra Firenze e la California, si riverberano ancora oggi”¹¹. Alcuni di questi aspetti poetici, artistici e di esplorazione consapevole del medium saranno messi a fuoco nella seguente parte.

1.2 CARATTERISTICHE DEL VIDEO E DIVERGENZE COL CINEMA:

In questa sezione mi limiterò ad analizzare il pensiero di Bill Viola rispetto al medium, visto da un lato come prolungamento sensoriale per l’essere umano e dall’altro come entità separata dal cinema.

La svolta che ha portato alla nascita della videoarte è riconducibile tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta, dopo le sperimentazioni incentrate più sul televisore che sul filmato, ad opera del celebre Nam June Paik (con il quale Viola collabora ad inizio carriera) e di Wolf Vostell. Seguendo quanto scritto dal professor Guido Bartorelli nei suoi scritti sull’immagine in movimento: “I protagonisti di questa nuova fase, quali Bruce Nauman e Vito Acconci, immediatamente seguiti da Dan Graham e Peter Campus, scoprono nel video non tanto uno strumento di documentazione quanto una componente essenziale e determinante degli stessi lavori, quella che in sostanza li rende possibili”¹². La videocamera e il suo funzionamento diventano protagonisti indiscussi a scapito delle esplorazioni documentaristiche.

Nel 1967 la prima videocamera portatile *Sony Portapak*, costituita da due unità, una telecamera dal peso di nemmeno tre chilogrammi e un registratore a bobine con nastro

11 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 213.

12 G. BARTORELLI, *Studi sull’immagine in movimento. Dalle Avanguardie a Youtube*, Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2021, p. 233.

magnetico a forma di ventiquattrore da portare a tracolla, si diffonde gradualmente ma inesorabilmente come mai era successo prima di allora. In questi anni la tecnologia video si propaga nelle case di molta gente comune grazie a questa macchina maneggevole, economica, in grado di produrre immagini in bianco e nero con audio integrato. Un articolo pubblicato ne *il manifesto* ben sintetizza la svolta culturale dell'evento: "Il sistema *Portapak* incoraggiò una forma audiovisiva dinamica, interattiva. Un'invenzione che modificò radicalmente il pensiero corrente dell'epoca, l'uso della tecnologia, la relazione tra i media, la musica, l'arte, creando una forte e solida identità culturale. Il suo utilizzo in tempo reale fu l'aspetto che entusiasmò una folta schiera di artisti, performer e attivisti. L'ingresso in scena di questo nuovo sistema operativo fu una spinta propulsiva a ridisegnare la storia con tinte nuove, con diverse sfumature visive e sonore"¹³. Questo prodigio tecnologico ha stravolto i meccanismi e lo spazio tradizionale della ripresa filmica, aprendosi all'unicità dell'evento, l'*hic et nunc*.

Ogni possessore di *Portapak* poteva riprendere e finalmente registrare ciò che vedeva in tempo reale, sperimentando varie metodologie e tecniche. In quegli anni si diffonde così un nutrito gruppo di artisti e amatori che con le loro opere decretarono la nascita della videoarte.

Proprio il confine tra video e cinema attira l'attenzione di Bill Viola nei primi anni della sua carriera.

Innanzitutto va stabilito che una delle differenze alla base tra questi due medium è il supporto nel quale vengono impresse le immagini. Il video utilizza la cassetta su nastro nero con impulsi elettromagnetici, mentre il cinema utilizza la pellicola fotosensibile con fotogrammi in serie, soprattutto nei formati 35 e 16 mm. Questa differenza di supporto influenza la natura del prodotto stesso. Va da sé che il progresso tecnologico, la digitalizzazione e i software informatici di ultima generazione hanno assottigliato notevolmente la differenza tra i due medium. Lo stesso Bill Viola rileva oggi che la maggior parte dei primi lavori video era dedicata a trovare le caratteristiche esclusive

13 S. ANTINUCCI, *La video rivoluzione*, in «il manifesto», 2 dicembre 2017, [visto il 29.05.2022], <https://ilmanifesto.it/la-video-rivoluzione> .

del medium, constatando però che lo stesso si è nel tempo avvicinato al cinema: “L'esatta forma e la precisione del montaggio del frame è uno dei tratti che i primi puristi del video dicevano fosse specifico per il cinema; eppure, quella struttura è data oggi per scontata dalla maggior parte dei videomaker che utilizzano sistemi elettronici e automatizzati del montaggio video”¹⁴.

Il video era principalmente legato ad una ripresa in diretta, fluida, senza interruzioni e senza la possibilità di intervenire sul montaggio, in poche parole in origine era un medium dalla natura più pura e immersiva. Al contrario il cinema dove la pellicola poteva prestarsi ad aggiustamenti e modifiche del girato, con operazioni di taglia e incolla tipiche del montaggio delle origini.

Viola propone una chiara analisi dei medium nello splendido scritto *L'istrice e l'automobile*: “Osservando lo sviluppo tecnico sia del video che del film si nota subito una profonda differenza: mentre il film è fondamentalmente un'evoluzione della fotografia (un film è un susseguirsi di fotografie discrete), il video è emerso dalla tecnologia audio. Una videocamera è più vicina un microfono in funzione che a una macchina fotografica; le immagini video sono registrate su nastro magnetico in un registratore a nastro. Così troviamo che il video sia più vicino al suono, o alla musica, di quanto non lo sia ai media visivi del cinema e della fotografia”¹⁵.

Un confronto che fa emergere un altro aspetto fondante: il video è un prodotto audiovisivo. Le immagini video hanno un elemento visivo e sonoro; oltre al movimento, la videocamera permette di registrare simultaneamente anche suoni e rumori. Lo stesso ritmo scandito dal dialogo tra senso uditivo e da quello visivo è fondamentale. Al contrario nel cinema audio e immagine sono registrati separatamente e poi uniti in fase di post produzione.

Per Viola l'elemento sonoro ha sempre avuto una grande importanza, da giovane è stato batterista di un gruppo rock e mentre frequentava l'università seguiva dei corsi di musica elettronica. Di rilievo inoltre la collaborazione video-sonora con Trent Reznor del gruppo Industrial/electronic-rock *Nine Inch Nails* per il *Fragility Tour* del 1999.

14 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 35.

15 Ibidem.

Lo stesso video artista fa notare che molta della tecnologia video è stata preceduta dalla tecnologia della musica elettronica¹⁶. Emblematico un aneddoto risalente ai tempi di Firenze quando, armato di solo microfono, registrò i silenzi e i riverberi delle enormi cattedrali e delle chiese, dichiarando poi: “Luoghi come il Duomo furono per me una rivelazione. Trascorsi molte lunghe ore al suo interno, non con il blocchetto degli appunti, ma con il registratore. [...] Mi impressionava tantissimo il fatto che, indipendentemente dal credo religioso di ognuno, le imponenti pareti di pietra che risuonavano esercitassero un innegabile effetto sullo stato interiore dello spettatore e il suono sembrava aggravarsi di una parte molto più grande del sentimento dell'ineffabile”¹⁷. In tutto il corso degli anni Sessanta, l'artista realizzò videotape a canale singolo e installazioni che esploravano suono e spazio, sfruttando tecnologie in grado di catturare e riprodurre direttamente ciò che accadeva intorno a lui. Questa relazione era di primario interesse per capire la percezione umana, conseguentemente per indagare e comprendere la coscienza umana e l'essere.

Il suono ha delle caratteristiche fisiche e percettive diverse dall'immagine, esso è capace di oltrepassare ostacoli come angoli e barriere, può essere udito simultaneamente con un'estensione a 360° intorno all'osservatore e può addirittura penetrare nel corpo umano sotto forma di vibrazione. Basti pensare al rimbombo che si avverte all'interno della cassa toracica quando siamo esposti agli impianti di amplificazione di un concerto dalle medio-grandi dimensioni. Lo stesso artista aggiunge: “Quando ho scoperto i pattern di onde stazionarie e ho imparato che la riflessione e rifrazione del suono crea uno spazio totale, che in qualunque spazio dato dove è presente il suono si crea una sorta di architettura acustica e che in tutti gli spazi esiste, latente, un contenuto sonoro, una singola nota essenziale, ovvero frequenza di risonanza, ho avuto la sensazione di scoprire un nesso vitale fra il non visto e il visto, tra fenomeno astratto, interiore, e il mondo esterno materiale”¹⁸.

16 Mi riferisco a quanto dichiarato da Bill Viola durante un' intervista con Raymond Bellour in V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 78.

17 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 118.

18 K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, Roma, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009, Firenze, Giunti, 2008, p. 180.

Ecco che il suono, nell'ambito della produzione video di Bill Viola, assume il ruolo di forza primordiale in grado di svelare percezioni al di là del visibile e udibile oltre a trasmettere nello spettatore emozioni e sensazioni più profonde, al di là dei sensi. L'artista inizia così a servirsi della videocamera come se fosse una specie di microfono visivo, inserendo in molti suoi lavori il cosiddetto *suono dell'essere* o *frequenza dell'esistenza*¹⁹, cioè la combinazione di tutti gli elementi uditivi che compongono la strabocchevole varietà delle sensazioni di fisicità, degli stati psichici ed emotivi che caratterizzano l'esperienza umana. Il suono diventa così il primo spazio, dove la mente umana può valicare le soglie della percezione sensoriale ed immergersi in un sentire più profondo per vedere al di là del visibile. Così come il suono dello scorrere dell'acqua può evocare nella nostra mente l'immagine di un paesaggio marino.

La riflessione sul medium video, sviluppata in questi anni da Viola, non si limita al suono ma soprattutto all'immersività e alla simultaneità dell'esperienza video; come enunciato da egli stesso: "uno degli aspetti più affascinanti dell'evoluzione tecnica del video, ciò che lo rende diverso dalla pellicola, è il fatto che l'immagine video è esistita molti anni prima che si sviluppasse un modo per registrarla. In altre parole, l'immagine video è viva, simultanea all'esperienza. Riprendere o registrare non è parte integrante del sistema visivo. Il film non diventa un film, a meno che non si stia filmando (registrando). Un video invece, è «fare video» tutto il tempo, continuamente in moto, facendo uscire 30 fotogrammi (in Europa 25), o immagini, al secondo"²⁰. Da queste parole è evidente che la caratteristica di fondo del medium sia la sua radice legata alla presa in diretta, al non registrato ad un'azione che esalta l'esperienza, il qui ed ora, facendo così acquisire un valore più alto tempo. Il tempo della ripresa diventa essenziale. Prima che il registratore video fosse inventato negli anni Sessanta, la televisione ha trasmesso in diretta per molti anni, pertanto l'istante in cui andava in onda un'immagine era unica e irripetibile. Viceversa il cinema permetteva una riproduzione pressoché illimitata del girato, ovviamente a patto di non usurare o

19 Mi riferisco ai termini usati da R. DAVIS nel saggio *La frequenza dell'esistenza*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 159.

20 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 35-36.

rovinare bobina contenente la pellicola cinematografica. Se il cinema costruisce tramite ripresa e montaggio una serie di fotogrammi che danno l'illusione della realtà, il video cristallizza l'esperienza di un'istante irripetibile nel flusso elettromagnetico del nastro nero.

Chiudendo questo confronto tra video e cinema, Viola descrive il cinema e il video come media che producono illusioni: "Entrambi danno l'illusione di esperire luce e suono, ma la natura di queste illusioni è ben diverso: nel cinema, l'illusione di base è il movimento, prodotto dalla successione di immagini fisse che lampeggiano sullo schermo. Nel video, la stasi è l'illusione di base: un'immagine fissa non esiste, perché il segnale video è in costante movimento mentre scansiona lo schermo"²¹. Se il cinema può essere considerato come un medium che riproduce immagini immobili in rapida successione, tramite l'uso di una fonte luminosa, dando l'illusione di un movimento; il video ha a che fare con il reale, tutto quello che succede nell'implacabile incedere del tempo. Solo l'introduzione dei registratori ha consentito di aumentare il controllo sul tempo anche nel video.

Inizialmente Viola ha oculatamente limitato le operazioni di montaggio nelle sue opere, per poi servirsene sapientemente in un secondo momento ma senza stravolgere la natura del mezzo. Anzi, questa matrice "diretta" del medium viene valorizzata da Viola con le sue opere, in particolare quelle della prima fase legate alla simultaneità e alla trasparente purezza nel catturare il visibile e l'invisibile. Lo stesso artista conferma quanto enunciato: "un altro elemento di rilievo della telecamera è il fatto che - come il microfono - essa ci permette di ricevere un'immagine in diretta del momento stesso in cui questa immagine viene ripresa, senza il bisogno di doverla registrare. [...] Anche oggi che non vediamo più molte immagini video dal vivo, a parte quelle nei notiziari televisivi, ci accorgiamo che queste sono create esattamente nello stesso istante in cui vengono recepite dalla telecamera e che non esistevano precedentemente, come potrebbe essere per quelle che sono già state fissate sulla striscia di pellicola del cinema. Tutti i video che ho realizzato sono frutto di questa particolare caratteristica.

²¹ Ivi, p.36.

Nel senso che mentre cercavo un'immagine, potevo vederla direttamente sul monitor; se per caso non avessi avuto a disposizione un monitor, avrei potuto rivedere le registrazioni nel giro di pochi secondi attraverso il mirino della telecamera”²².

1.3 IL MEDIUM VIDEO PER SENTIRE E VEDERE L'INVISIBILE

Dagli scritti e dai lavori di Viola, spiccano ricche testimonianze di esperimenti e di intere nottate passate dall'artista nel suo studio, nel tentativo, anche goffo, di carpire ogni singolo dettaglio e risultato prodotto da questa tecnologia.

L'assiduo studio rivolto al funzionamento della tecnologia video ha fatto emergere un'altra inscindibile componente del medium, fino a quel momento solo marginalmente considerata da Viola: “Mi resi conto che avevo passato così tanto tempo nel cercare di capire come questa attrezzatura funzionasse che in realtà sapevo solo la metà di quello che si poteva fare con essa, perché l'altra metà era data soprattutto dall'essere umano ed in particolare dalla persona che guarda l'opera: sono la macchina e lo spettatore insieme che formano questo sistema che si chiama video. Mi resi conto che era importante conoscere anche la “tecnologia” degli esseri umani, la “tecnologia” di noi stessi; quindi iniziai a studiare come funziona l'occhio, come funziona l'orecchio e come il cervello integri queste funzioni”²³.

Dopo questa intuizione il punto fondamentale della ricerca di Viola si sposta ineluttabilmente sulla percezione e sugli aspetti sensoriali che l'essere umano sperimenta quando entra a contatto con il video. Si tratta di comprendere il modo di funzionare e di sentire umano, oltre che di capire il funzionamento tecnico della macchina da presa. Pertanto l'artista, con i suoi lavori, vuole entrare nella vita

²² V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 189-191.

²³ Ivi, p. 187.

dell'individuo, svelarne gli aspetti più reconditi e per farlo si serve della videocamera mettendola in relazione agli organi di senso umano. Le opere dell'artista sono spesso legate al binomio natura-macchina e si potrebbero definire "antropomorfe" in ragione dell'indagine che esse fanno del corpo e della mente umana.

Secondo Viola l'uomo è travolto in ogni singolo istante da una cascata di stimoli sensoriali e percettivi ma contemporaneamente pare chiedersi: come sarebbe se noi avessimo diversi organi sensoriali? La realtà e la nostra collocazione in essa sarebbe percepita in modo diverso, potremmo carpire più informazioni su ciò che sperimentiamo e proviamo?

Lo stesso artista prova a fornire una risposta: "La concezione ordinaria è quella di paragonare i nostri organi di senso a finestre e considerarli come orifizi attraverso i quali sbirciare il mondo intero"²⁴.

Il filosofo del ventesimo secolo Henri Bergson ha suggerito però che i sensi dovrebbero essere considerati come limitatori della qualità e della quantità totale di energia che bombarda l'essere umano, evitando che l'individuo sia sopraffatto dal volume di informazioni che si dà in ogni singolo istante. Insomma per il video artista, in accordo con quanto teorizzato da Bergson, i sensi non sarebbero altro che una schermatura, un limite alle miriadi di informazioni esistenti nell'universo. Non percepiamo la realtà grazie ad essi ma questa viene filtrata attraverso di loro; di fatto quello che sperimentiamo, le informazioni che otteniamo, non sarebbero altro che un piccolo intervallo di realtà cui i nostri recettori sensoriali sono sensibili ed in grado di comprendere. Il video, grazie alla sua natura di registrare in diretta e di riprodurre immediatamente ogni singola parte di ciò che accade può essere un potente amplificatore percettivo. In un istante tutto quello che succede è catturato, qualsiasi rifrazione luminosa, qualsiasi suono, qualsiasi movimento, qualsiasi dettaglio che l'essere umano non potrebbe mai cogliere nella sua interezza. Secondo i primi psicologi sperimentali i supporti di registrazione forniscono sistemi percettivi sensoriali surrogati,

24 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 35.

per certi versi simili e per certi versi differenti dai nostri ma pur sempre confrontabili. Quindi la stimolazione del video potrebbe risvegliare in noi immagini, informazioni ed esperienze sopite dai sensi, per dirla con le parole del poeta visionario William Blake «spalancare le porte della percezione»²⁵.

Facendo un passo in avanti, alcune personalità come il compositore John Cage, con il famoso esperimento nella camera anecoica del MIT di Boston e il dottor John Lilly hanno suggerito come l'informazione possa essere in larga misura la proiezione della nostra struttura interna. Lilly si sottopose ad un esperimento che lo vedeva immerso in un ambiente estremo di deprivazione sensoriale: una vasca d'acqua salata riscaldata alla stessa temperatura del flusso sanguigno umano, completamente isolata da qualsiasi stimolo sensoriale. L'acqua della vasca e l'aria all'interno della stanza erano costantemente filtrate e ricircolate, in modo che egli potesse rimanerne all'interno per ore senza interruzioni.

Un'esperienza come questa è difficile da immaginare. Immediatamente la si può paragonare al nulla o a una stanza vuota e buia. Il ricercatore ha però scoperto che nella sua segregazione sentiva e vedeva delle cose e la sua esperienza era piena e ingombra, quasi quanto la sua vita quotidiana. «Lilly pensava che questi fenomeni fossero allucinazioni, e per un po' cercavo di inventare dei modi per sedarli. Mi sono poi reso conto di un pensiero stupefacente: se non c'è uno stimolo esterno, la mente sembra inventare cose da percepire che paiono provenire dall'esterno. Così, forse, gli fu consentito di vedere davvero gli schemi della sua stessa mente, le proiezioni del proprio cervello nel processo del pensiero. Una presentazione audiovisiva dei circuiti neurologici al lavoro nel suo cervello»²⁶. Viola spiega con queste parole l'importanza che questo fenomeno, documentato dalle ricerche svolte dal dottor Lilly, ha contribuito nel suo pensiero.

25 Mi riferisco ad una celebre reinterpretazione dei versi di William Blake, proposta da Aldous Huxley in un saggio breve riguardo le esperienze lisergiche della mescalina contenuta in A. HUXLEY, *Le porte della percezione - Paradiso e Inferno*, Milano, Mondadori, 2016, p. 21.

26 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 39.

Un fenomeno che è stato riconosciuto e studiato in varie forme, lo psicologo svizzero Hermann Rorschach ha reso eterno il suo nome proprio in relazione a questo processo, con il famoso test delle macchie di inchiostro.

Dove una chiazza di inchiostro aleatoria viene impressa su un pezzo di carta e successivamente viene chiesto ai soggetti di riferire ciò che vedono in quelle forme astratte. Ciò che non si comprende, quello che non è immediatamente visibile, affiora lentamente dentro di noi; molti artisti nel corso della storia hanno sfruttato le interessanti relazioni che si trovano nelle aree di ambigua informazione: i cosiddetti «vuoti»²⁷ di riconoscimento.

Sono proprio questi vuoti a catturare e coinvolgere lo spettatore. Basti pensare a quante culture e società hanno riti premonitori o vedono al di là del visibile di una persona leggendo i fondi del caffè o osservando la forma delle nuvole; essi attribuiscono un significato a delle forme non facilmente decodificabili attraverso i sensi. Queste considerazioni emergono in vari scritti di Viola come *L'istrice e l'automobile*, per lui è fondamentale accettare il mistero, quel senso non immediatamente afferrabile e destabilizzante, un qualcosa di simbolico che non si comprende al primo istante ma che nel tempo fornirà delle risposte. Ecco che il ricorso a tecniche come lo *slowmotion* sono essenziali per l'artista proprio per aprire dei vuoti nella visione dell'immagine, dove lo spettatore può inserire un'unica, irripetibile e personale interpretazione percettiva. L'attribuire un significato evidente ad un'opera è una pratica deleteria per Viola, dal momento che priva lo spettatore della sua interpretazione e della sua immaginazione. Le zone d'ombra o i vuoti sono per lui le parti più interessanti che permettono un nuovo sentire sia dentro noi stessi sia al di là della mera fisicità di un'immagine riprodotta su monitor.

Il video artista descrive questa logica con un sottile paragone tra l'arte e i nuovi giocattoli per bambini: "I giocattoli stanno diventando sempre più avanzati, carichi di gadget, espedienti, cicalini, luci lampeggianti e tutto ciò che i produttori possono escogitare.

²⁷ Mi riferisco al termine scelto da Bill Viola in B.VIOLA, *L'istrice e l'automobile*, in V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 39.

I bambini vengono derubati della loro immaginazione a un'età sempre inferiore. Invece un blocco di legno può essere qualsiasi cosa, da una barca a un'astronave, può trasformarsi all'istante in qualsiasi forma desiderata e non funziona a batterie.

Osservando quante persone crescono in questa cultura non c'è da stupirsi se quando vengono ad una mostra di videoarte, sono completamente confuse e si pongono domande del tipo: «cos'è questo?», «perché questa arte?», o il più comune «che cosa significa?»²⁸.

Da queste parole possiamo dedurre che la centralità della ricerca di artistica di Viola sia la persona, colui che usa e fruisce il medium video. Il lavoro del video artista sta nello sviluppo e nella comprensione del sé, nello svelare gli aspetti invisibili dell'esistere.

“L'idea che la telecamera sia una specie di surrogato dell'occhio, una metafora della visione, non dice abbastanza. Essa assomiglia soltanto vagamente al meccanismo dell'occhio, certamente non assomiglia al tipo di visione stereoscopica che possiede l'occhio umano integrato al cervello. Nel funzionamento agisce piuttosto come qualcosa di simile a ciò che chiamiamo consapevolezza o attenzione umana”²⁹.

La tecnologia video funziona come una protesi, che permette all'uomo di incrementare il suo contatto con il mondo, vedere oltre la limitazione dei nostri cinque sensi. “Ad un certo punto, l'aspetto più importante è diventato la differenza fra l'immagine video e la realtà; in altre parole, l'indipendente stato ontologico dell'immagine. Credo di essere sempre stato determinato a vedere l'invisibile, il mondo delle immagini interiori ma senza l'uso di effetti speciali”³⁰. La tecnologia video con le sue immagini potenti aiuterebbe l'emergere i questi spazi dell'invisibile nella mente. Del resto come spesso ricordato dal video artista: “La mia arte non è cinema, non è pittura. [...] Penso si tratti piuttosto di un'espansione dei livelli di realtà”³¹.

28 Ivi, p. 40.

29 Ivi, p. 50.

30 Ivi, p. 254.

31 Mi riferisco ad una dichiarazione rilasciata da Bill Viola presente in F. GRAZIANO *Esperienza estetica e dilatazione del tempo nell'opera di Bill Viola. La mostra a Roma*, in «ArtsLife», 25 marzo 2022, [visto il 1 giugno 2022] <https://artslife.com/2022/03/25/esperienza-estetica-dilatazione-tempo-bill-viola-mostra-roma>.

Il fenomeno percettivo del miraggio può aiutare a capire quanto narrato da Lilly; esso funziona proprio sulla creazione di immagini partendo da una condizione in cui l'uomo si abitua ad un ambiente estremo. Rimanere isolato sotto il cocente sole di un interminabile deserto è una privazione sensoriale molto potente, la quale fa scatenare in noi visioni che vanno oltre il visibile: la nostra mente crea un'immagine, un'allucinazione di ciò che agogna o necessita. Viola ha dedicato l'opera *Chott el-Djerid – A Portrait in Light and Heat* (1979) [Figura 2] proprio al tema del deserto e alle asperità del paesaggio che confondono i sensi: “Grazie a speciali teleobiettivi adatti per le riprese in video, la telecamera affronta il confine ultimo dei limiti dell'immagine, il punto in cui il crollo della situazione normale, o la mancanza di informazioni fornite dalla vista, ci obbligano a rivedere il nostro modo di percepire la realtà e renderci conto che stiamo osservando qualcosa di non consueto: la realtà fisica che si trasforma nella realtà psicologica. [...] È come trovarsi con il proprio corpo all'interno del sogno di un'altra persona”³².

1.4 RIFLESSIONI SUL MEDIUM VIDEO E POETICA

ANALISI DI THE CROSSING

Vedere l'invisibile, svelare gli spazi interiori, indagare i vuoti non immediatamente decifrabili che albergano l'animo umano grazie alla telecamera o meglio grazie alle immagini che da essa sgorgano, significa porre l'uomo al centro della propria ricerca poetica.

L'artista nato a New York è uno dei primi, se non il capostipite, ad impiegare le nuove tecnologie digitali e i dispositivi per la riproduzione dell'immagine allo scopo di creare

32 K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 158.

potenti scenari carichi di questioni vitali e di fondamentale importanza per l'uomo. Tematiche che fanno riflettere il fruitore su quanto ha appena visto, portandolo a porsi degli interrogativi sulla propria esistenza, proprio come le macchie di Rorschach.

“La pratica artistica di Bill Viola riporta i discorsi sulle nuove tecnologie in un contesto del tutto inusuale, all'interno della tradizione della storia dell'arte da un lato e all'interno del proprio mondo dall'altro, dispositivi per scandagliare il sotterraneo, varcare la soglia fra il terrestre e il celeste, trasformare le montagne in paesaggio, la figura umana in icona”³³. Questo aspetto della sua ricerca poetica, legato come visto precedentemente alle icone della storia dell'arte, si può a buona ragione considerare tra i principali fil rouge della sua carriera. L'artista si interroga sulla natura dell'immagine, tramite una serrata esplorazione delle tecnologie elettroniche, al fine di attribuire una dimensione filosofica e spirituale ai suoi lavori. La capacità dell'artista di creare figurazioni potenti, che funzionino come una sorta di choc percettivo è di estrema importanza per risvegliare il sentire del corpo umano, da troppo tempo assoggettato al dominio della mente. “Tali immagini trasportano una forte carica emozionale, per il modo in cui appaiono alla coscienza non solo alla vista, familiari e perturbanti. Bill Viola crede nel potere che ha l'arte di trasformare il mondo e tale fede segna una rottura radicale con le posizioni dominanti dell'arte contemporanea, che sono ben caratterizzate dall'urticante negatività di Bruce Nauman o dalla intenzionalmente vuota spettacolarità di Damien Hirst”³⁴.

Il video artista al contrario si occupa di temi come i cicli vitali, le dicotomie come oscurità e luce o lo spazio di aria e acqua, la coscienza del sé in una dimensione dove la crescita spirituale dell'uomo è al cuore della ricerca. “Secondo il pensiero di Meister

Eckhart, una frequentazione assidua per Bill Viola, l'immagine coincide con l'immagine di Dio e il lavoro dell'artista con quello del Demiurgo supremo, l'arte con la teologia, per cui l'opera nasce da un ascolto interiore, [...] perché prima di porgere lo sguardo al mondo visibile, bisogna sprofondare nella contemplazione interiore che permette di

³³ K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 128.

³⁴ Ivi, p. 129.

liberare l'immagine ostacolata dalla materia in cui è nascosta"³⁵. Seguendo gli insegnamenti di Eckhart per cui "L'esperienza estetica è concentrazione, contemplazione, illuminazione, estasi, non è puramente esperienza visiva, perché la vista produce illusioni"³⁶: le immagini, nelle opere di Viola, svelano oltre la superficie delle cose. Rivelano il valore spirituale e metaforico degli oggetti, suggerendo l'idea che ciò che ci circonda è ammantato da un velo di apparenze e di percezioni distorte; per capirne le connessioni più sommerse e sotterranee bisogna penetrare le immagini, creare degli squarci o dei vuoti dove la nostra essenza possa affiorare. Per l'artista la sua arte deve aiutare e far crescere spiritualmente le persone.

L'aspetto filosofico e religioso all'interno dell'arte di Bill Viola, qui solo introdotto, verrà approfondito nel *capitolo 6*, dedicato proprio a questo tema.

I video di Viola richiedono allo spettatore parecchio tempo per essere fruiti e compresi interamente. Anche lo spazio dell'installazione della video art, in generale, costringe lo spettatore a stare scomodamente in piedi attorniato da altre persone in un luogo pubblico a guardare il fluire delle immagini digitali nei monitor per parecchi minuti o ore. Le stesse installazioni video rendono il fruitore visibile a se stesso, lo rendono consapevole del proprio corpo in relazione agli altri spettatori e con l'opera d'arte.

"Il tema del corpo, il corpo visto, il corpo che vede, è importante nella video arte [...] quando si pensa al proprio corpo, si è consapevoli di avere una percezione, ma è difficile trovare le parole per descrivere stati così caparbiamente inesprimibili. [...] Le installazioni video nelle gallerie d'arte parlano spesso dell'atto del vedere e del tempo che occorre per compierlo. Producono un'autocoscienza spaziale e temporale il cui primo impatto spesso provoca disagio."³⁷

35 Ibidem.

36 Ivi, pp. 129 – 130.

37 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 90.

Un particolare filone dell'opera di Viola, iniziato a metà degli anni Settanta è caratterizzato dalla riflessione sul medium video e sulla ricerca delle sue potenzialità metaforiche. Questa ricerca dell'artista volta a portare lo spettatore ad una riflessione mentre assiste ad una sua video-installazione, può a volte rendere le sue opere ostiche nell'approccio. L'opera *The Crossing* (1996) **[Figura 3]** rappresenta un perfetto esempio di come le potenzialità metaforiche sono sfruttate da Viola per evocare la poetica del medium. Al centro dello spazio espositivo è posto un grande schermo per la proiezione a due facce, con la base appoggiata al pavimento. Da due estremità opposte dell'ambiente, una coppia di videoproiettori trasmettono in simultanea, sul lato anteriore e posteriore dello schermo, le immagini di una figura umana violentemente annichilita dall'assalto di forze naturali agli antipodi: il fuoco e l'acqua. La forma umana che inizialmente appare come un piccolo puntino nel buio dello schermo avanza lentamente fino a fermarsi, riempiendo l'inquadratura davanti a noi. L'uomo che ricorda moltissimo Bill Viola, resta immobile e nel silenzio più totale, guarda intensamente lo spettatore. Lentamente compare una piccola fiammella votiva ai piedi della figura ma all'improvviso, questa divampa in fulgide e intense fiamme arancioni che efferatamente divorano il corpo. Lo spazio devastato da un fragoroso rombo è inghiottito da un incendio che infuria con violenza. **[Figura 4]**

Un attimo dopo il fuoco si placa, lasciando qualche sparuta fiamma guizzante ma la sagoma umana è scomparsa, il monitor sprofonda nuovamente nelle tenebre e il loop dell'opera si ripete.

Dall'altra parte dello schermo vediamo la medesima azione dello stesso uomo che si avvicina emergendo dalle tenebre fino a fermarsi, volgendo sempre lo sguardo sullo spettatore. D'un tratto un fiotto d'acqua azzurro-argentato sgorga dalla sua testa, spruzzando scie luminose di gocce in ogni direzione. Il rivolo d'acqua, di colpo, muta in un torrente impetuoso, una cascata che dall'alto inonda la figura umana riempiendo lo spazio con un potente ruggito. **[Figura 5]** La massa liquida lentamente cala fino a scomparire, davanti allo spettatore non resta più nulla, solo qualche goccia che cade sul pavimento bagnato. Anche in questo caso il monitor torna nero e il ciclo si ripete.

Interessante notare che le immagini sono proiettate in perfetta sincronia tra uno schermo e il suo opposto³⁸.

Gli elementi, acqua e fuoco, oltre a rivelare i loro naturali aspetti distruttivi, manifestano anche le loro qualità purificatrici, catartiche, trasformative e rigenerative. *The Crossing* è un'opera ricca di metafore: ci parla anche dell'annientamento dell'uomo, simulacro dell'artista che si immola per la sua opera, un'azione necessaria per raggiungere la liberazione e la trascendenza. David Morgan nel saggio *Spirito e Medium* riprende la centralità del corpo e della metafora: “È difficile non guardare *The Crossing* come se si trattasse dell'artista stesso. Si ferma al centro della scena, incombe sullo spettatore: si sottomette così alla logica dell'estetica espressionista: l'agonia dello svuotarsi, lo spettacolo di completa sottomissione agli annientamenti imperativi dell'arte. Viola, come una specie di alchimista [...], tramuta il corpo in arte come se l'atto creativo fosse un principio cosmico che coinvolge gli elementi primordiali di fuoco e acqua”³⁹.

La maggior parte dei video dell'artista newyorkese si discostano anche dagli aspetti estetico-formali tipici dei corrispettivi lavori prodotti dal *concettualismo*, il *minimalismo* e la *Pop Art*. “Gran parte della produzione di Viola si può definire barocca. Lo spettacolare divampare delle fiamme e del diluvio dell'acqua avrebbero lasciato a bocca aperta Gianlorenzo Bernini, che nel Seicento faceva emozionare il suo pubblico con allestimenti scenici sorprendenti”⁴⁰. Lo spettacolo, il contrasto netto di luci e ombre e la ricerca dell'effetto monumentale sono elementi tipici del Barocco, ma questo collegamento con uno dei suoi principali maestri deve solo servire a farci comprendere la potenza e la ricchezza dei messaggi contenuti all'interno dei lavori di Bill Viola.

Nelle sue opere l'artista dà molta importanza allo spettatore, cercando di coinvolgerlo in una meditazione su sé stesso e sui grandi temi dell'esistenza.

38 Alcune di queste informazioni sono contenute in A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit. e in K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit.

39 Ivi, p. 93.

40 Ibidem.

Viola ha scritto che: “Tutto lo spazio dell’installazione diventa un’interiorità per le rivelazioni di una mente che gira lentamente, assorbita da se stessa”⁴¹. Quasi tutte le sue opere indagano l’unione fra l’atto creativo e il fruitore che sta davanti o all’interno dell’opera; lo spettatore entra nella testa dell’artista sperimentando al contempo nuove percezioni personali.

Il video viene usato da Viola come uno specchio per cogliere se stessi, non narcisisticamente ma per guardarsi all’interno e fare autoanalisi.

La sua arte, nonostante sia fruibile nel pubblico e proprio questa dimensione porti l’essere umano a prendere coscienza della sua corporeità, è atta a solcare la profondità della mente umana e dei suoi sentimenti. In una dichiarazione l’artista spiega: “Il luogo più importante in cui la mia opera si colloca non è il museo o la sala di proiezione o la televisione e non è nemmeno lo schermo video, bensì è la mente dello spettatore che l’ha vista. L’opera non appartiene all’artista, vive al contrario nella coscienza del suo fruitore”⁴².

Lo scopo di Viola nelle installazioni video sembra essere quella di condurre gli spettatori ad un istante di meditazione, strapparli per qualche minuto dalla frenesia della vita quotidiana. Fermarsi ad ammirare un suo video significa investire del tempo per un coinvolgimento più ampio del semplice spettacolo appagante per i sensi, è un’autoanalisi, una riflessione profonda sul proprio Sè; è riuscire a vedere al di là della superficie delle cose.

Propongo come chiusura del capitolo relativo al medium video, un’analisi dell’opera *The Reflecting Pool* in modo da evidenziare alcuni dei sopracitati aspetti e metterne in luce di nuovi.

41 Ivi, p. 101.

42 B. VIOLA, Statement 1989, in B. VIOLA, Reason for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994, Londra, Thames&Hudson, 1995, p. 173. [traduzione mia]

1.5 ANALISI DI THE REFLECTING POOL

Durante i primissimi anni della carriera di Viola, i suoi video erano essenzialmente autoriflessivi, il contenuto era il medium stesso. Una fase storica di esplorazione delle potenzialità del mezzo e delle sue caratteristiche strutturali. Il gesto di fare un tape diventava un processo di scoperta, che alla fine mostrava qualcosa sul video stesso.

“Durante i miei primi anni con il video, adoravo l'elettronica, utilizzavo sintetizzatori, processori di immagini, costruivo piccoli circuiti, collegavo cose da solo. Poi a metà anni Settanta ho fatto un tape chiamato *Information*. Stavo facendo una copia tra due macchine e per caso ho collegato l'output nell'input della stessa macchina, ho spinto il pulsante di registrazione e all'improvviso ecco che esce questo strano feedback, un segnale che non era affatto un segnale. Ma dato che era collegato a tutta l'attrezzatura dello studio ogni volta che premevo il bottone succedeva qualcosa di diverso. Quello fu il video più bello che feci a quel tempo. E capii che, se la cosa migliore che avevo fatto proveniva da un errore, allora era forse il caso di imparare le cose un po' meglio”⁴³.

Fu un evento determinante, una svolta per l'artista che fino a quel momento reputava la tecnologia stessa il materiale grezzo da lavorare nel video. Come precedentemente esplicitato, Viola capisce in quel momento l'importanza dell'essere umano e il suo sistema percettivo. Non gli basta più conoscere il funzionamento della telecamera, ora diventa necessario capire il meccanismo dell'occhio, dell'orecchio e di come il cervello umano processa le informazioni recepite. Questo studio lo conduce in una zona d'indagine completamente nuova nei video a seguire, portandolo gradualmente a considerare il video come un sistema vivente totale. Viola si occupa quindi di analizzare lo spazio intimo dell'esperienza, quello che giace nelle profondità dell'animo umano. Lo stesso artista evidenzia l'importanza del momento: “Iniziai a dipendere meno dalla tecnologia. Iniziai a sentire tutto il tempo una presenza non vista, un elemento mancante, con il quale era necessario entrare in contatto per far vivere l'opera. [...] Questo elemento mancante è chiaramente lo spettatore, l'esperienza della visione,

43 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 80.

l'altra metà del sistema. È l'interazione dinamica tra questi due sistemi, non solo la tecnologia o il linguaggio video, che rappresentano la natura fondamentale di questo medium”⁴⁴.

Tutte queste considerazioni trovano una perfetta corrispondenza nello sviluppo di *The Reflecting Pool* [Figura 6], video girato tra il 1977 e il 1979, il quale, a sua volta, apre molte altre questioni. Il girato, considerato da molti critici come un «manifesto dell'arte elettronica»⁴⁵, è il primo nonché più celebre di una serie di cinque tapes pensati come un'opera unica. Una telecamera fissa, percepibile dal ronzio di funzionamento, riprende in primo piano una piscina dalle acque color petrolio circondata nello sfondo da una fitta boscaglia. Ad un tratto l'artista sbuca dalla vegetazione camminando fino al limitare dello specchio d'acqua. Il suo riflesso capovolto resta a lungo immobile. Viola toglie soltanto le scarpe e si appresta a tuffarsi in acqua lanciando un grido. Nell'istante del salto, accade l'impensabile: il suo corpo rimane bloccato, sospeso a mezz'aria, raggomitolato in se stesso in posizione fetale [Figura 7]. L'inquadratura si spezza idealmente in due: nella parte sovrastante dov'è presente l'artista l'immagine resta congelata, mentre nella parte sottostante la luce dell'acqua e le sue increspature testimoniano lo scorrere del tempo. Qualcosa colpisce la superficie della piscina, si sente pure il tonfo, provocando dei cerchi concentrici su di essa; se ne intuisce l'effetto ma non l'azione scatenante. Lentamente il corpo dell'artista si dissolve sullo sfondo del fogliame. Lo specchio della piscina testimonia ancora lo scorrere del tempo diventando buio come la notte e poi di nuovo luminoso come l'alba. Infine si ricreano delle increspature nella superficie: è l'artista che riemerge dall'acqua, completamente nudo e rorido [Figura 8]. Il corpo rinato e purificato dell'artista oltrepassa all'inverso il bordo della piscina tornando ad inoltrarsi nella foresta.

Livio Billo legge il finale del video come: “Il corpo dell'artista che ritorna al suo grembo naturale, al luogo endemico delle origini e forse del compimento finale. [...]”

44 Ibidem.

45 V. VALENTINI, *Un manifesto dell'arte elettronica*, in J. P. FARGIER, *The Reflecting Pool di Bill Viola*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 1-10.

Viola in una manciata di minuti ci invita a riflettere sull'esistenza come una possibilità di riflusso da una vita ad un'altra e sull'identità come riflesso irreali: ancora una volta quali dinamiche di natura interiore che si costruiscono oltre la soglia della realtà fenomenica. Essa è un gioco di apparenze ingannevoli [...]”⁴⁶.

Un'analisi che ben si sposa con quanto descritto fino a questo momento rispetto alla poetica dell'artista, dove l'opera video consiste in uno svelamento delle informazioni e delle sensazioni che stanno nascoste al di là del visibile, albergando i nostri spazi interiori.

Il medium porta lo spettatore ad entrare nell'opera dell'artista, lo conduce a una meditazione sulla rinascita e la rigenerazione del corpo ma anche alla base della condizione umana: la ciclicità della vita e della morte. Ad ogni nascita corrisponde una dipartita, in un perpetuo alternarsi di esistenze. Allo stesso modo, rifacendosi ad un parallelismo spesso proposto da Viola, l'immagine video nasce, muore e risorge ogni volta che accendiamo, spegniamo e riaccendiamo la macchina da presa⁴⁷.

Il video inoltre come uno specchio aiuta a farci assimilare quello che vediamo, soltanto grazie ad esso prendiamo consapevolezza della nostra corporeità e del nostro Sé.

Una consapevolezza che non deve fermarsi alla superficie della realtà, ma procedere al di là delle illusioni e delle apparenze: “Ogni cosa specchiante ci mostra il negativo di ogni realtà positiva, l'assenza di ogni presenza; ma d'altro canto fa venire in luce ciò che è nascosto, in un' opposizione dialettica di determinazioni comprendenti menzogna e verità, conoscenza ed ignoranza, e infine i fattori primi della vita: la nascita e la morte nella loro ciclicità”⁴⁸.

Uno dei cardini di questo video è inequivocabilmente l'acqua: strumento di vita, distruzione e confine tra la vita e la morte; qui palesatasi come riflesso che genera illusioni ma che al contempo fa riconoscere l'intima parte di sé.

46 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, in S. GRANDI, *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, Bologna, Logo Fausto Lupetti, 2012, p. 88.

47 Mi riferisco a quanto scritto in B. VIOLA, *Video nero. La mortalità dell'immagine*, in V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, cit., pp. 59 -68.

48 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit., p. 88.

Come vedremo nel prossimo capitolo l'elemento acquatico è centrale nell'intera produzione artistica di Viola.

Appare evidente che questa lettura di Billo, condivisa da altri critici, si rifà principalmente all'idea di una sorta di rinascita battesimale e svelamento dell'invisibile effettivamente ammessa dall'artista newyorkese. Come lo stesso ha dichiarato: “Stavo cercando di avvicinarmi all'idea originaria di battesimo, in un certo senso, un processo di purificazione, di pulizia e all'idea di irruzione nell'illusione. L'acqua è un elemento così potente di pulizia, di nascita, rinascita e perfino di morte. [...] C'è anche la suggestione che gli eventi di questo mondo siano tutti illusori, o transeunti, dato che sono visibili soltanto come riflessione sulla superficie dell'acqua”⁴⁹.

L'artista emerso dall'acqua ha avuto un battesimo iniziatico, ha subito una trasformazione, la sua arte è stata purificata poiché è finalmente in grado di cogliere l'invisibile dei propri spazi interiori e della sua condizione umana.

Il corpo che si tuffa nell'acqua, che vi resta sommerso o sospeso è un motivo iconografico ricorrente nella storia dell'arte, che simbolicamente rinvia all'esperienza della mortalità corporea e al conseguente trapasso dell'anima dalla dimensione terrestre a quella celeste. Alcuni critici hanno proposto un parallelismo tra questa iconografia e *The Reflecting Pool*, soprattutto con la celebre *Tomba del Tuffatore* [Figura 9], una pittura funeraria risalente al V secolo a.C. conservata al Museo Archeologico nazionale di Paestum in Campania. L'opera rappresenta un giovane ignudo nell'atto di tuffarsi da un pilone usato come trampolino, il momento pregnante lo vede precipitare «Dall'alto, dove è la vita, nell'Oceano della Morte»⁵⁰ il cui regno è «Posto al limite fra la Terra e il Cielo (orizzonte), là dove la Terra finisce»⁵¹. Nel pensiero greco infatti «Il tuffo significa dunque il passaggio nell'aldilà»⁵². Il tema del tuffo, o del bagno battesimale come transito tra il regno dei vivi e quello dei morti ha trovato varie riprese nel corso della

49 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 83.

50 Cfr. R. BIANCHI BANDINELLI, *La tomba del Tuffatore*, in *La pittura antica*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 105 – 113.

51 Ibidem.

52 Ibidem.

storia dell'arte nelle tante "bagnanti" raffigurate tra Ottocento e Novecento, cito a titolo esemplificativo la *Nuotatrice che esce dall'acqua* (1943) scolpita da Arturo Martini [Figura 10] o il famoso dipinto *Le grandi bagnanti* di Paul Cézanne (1895) [Figura 11]. Ancora una volta la storia dell'arte non compare come mera citazione didascalica ma come antica forza propulsiva che nella sua storia millenaria trasporta importanti questioni, declinate secondo lo stile del periodo. Tra l'altro il tema del battesimo iniziatico e della traversata ultra terrena diventerà un vero e proprio *leitmotiv* nella poetica di Viola come metafora di metamorfosi e purificazione.

Altri critici, come Jean-Paul Fargier, hanno rigettato l'idea interpretativa della piscina come vasca battesimale, della posizione fetale assunta dal corpo nel salto come simbolo di rinascita e purificazione. Per proporre una più legata alla natura del medium, adducendo un'analisi della composizione del movimento. "La molteplicità dei tempi di riproduzione, la coesistenza del discontinuo nella medesima immagine, lo sdoppiamento dell'identico, lo scombinamento delle coincidenze, la simultaneità molteplice, i movimenti inaspettati fanno sembrare che quell'immagine sia viva, abbia un suo comportamento, una sua intelligenza, delle sue reazioni interne, quasi che Viola fosse riuscito ad animarla"⁵³. Come visto nel **paragrafo 1.3** *Caratteristiche del video e differenze con il cinema*, l'immagine in movimento è solo apparente e compierla veramente è tra le sfide della video arte. Per Fargier in questo video l'immagine sembra invece avere una vita autonoma, animata, tendente alla propria fine. Dopo questa lettura è interessante notare che all'immagine viva di *The Reflecting Pool*, Viola omette e nasconde volontariamente agli occhi del pubblico la scena del tuffo; la fa solo intuire attraverso dei chiari indizi sensoriali. Viola lascia uno spazio vuoto in cui nulla è rappresentato.

Valerio Salvatore Severino, rifacendosi alla lettura di Fargier, dichiara: "La poetica di Viola documenta il sacrificio dell'immagine, ciò che trascende il tempo, la perdita della scena del tuffo non comporta un arretramento della ripresa video, un recedere, ma una

53 J. P. FARGIER, *The Reflecting Pool di Bill Viola*, cit., p. 14.

penetrazione in quella logica del video secondo la quale nessuna immagine sarà trattenuta”⁵⁴.

Ciò che trascende il tempo non si vede, crea uno squarcio, o per dirla con le parole di Severino un “sacrificio dell’immagine” e quello che non vedi, ammantato da un’aura di mistero, acquista potere. Viola sacrifica l’immagine del tuffo per liberare lo spettatore dal sovraccarico informativo a cui è continuamente sottoposto, creando un vuoto in cui lo spettatore può riflettere e meditare. Viola definisce questo eccesso informativo, dal quale vuole darci una tregua, con le seguenti parole: “L’inondazione di immagini che sfilano continuamente sugli schermi che lo sguardo umano non può reggere , che conducono alla psicosi”⁵⁵.

La video arte di Viola eliminando l’immagine eccedente, questo sovraccarico informativo entra così nel novero delle nuove tecnologie che toccano l’intangibile e l’invisibile in un’accezione quasi religiosa.

“Una storia religiosa della *via negativa* (la cosiddetta via apofatica) fondata sul principio che Dio è inconoscibile e non può essere descritto in modo diretto. All’immagine del tuffo corrisponde in questo discorso quello dello smarrimento e della irresponsabilità nei confronti di ciò che gli uomini vogliono vedere.” Il discorso legato alla religione e alla filosofia di Viola sarà ripreso nel proseguo di questo elaborato.

Da queste autorevoli e fondamentali letture credo resti parzialmente in ombra un aspetto fondamentale dell’attività di Bill Viola, cioè la sua devozione per il medium. Sentimento emerso in moltissime pagine di scritti, autografi o meno, che lo vedono assorto nella sperimentazione e nella minuziosa descrizione del funzionamento della tecnologia video. Parlando di *The Reflecting Pool* scrive: “Avevo tre diversi elementi nel video, tre registrazioni separate. Primo: una serie di registrazioni di tutto quello che accadeva dentro alla piscina.

54 V. S. SEVERINO, *Il Sacrificio dell’immagine in Bill Viola. Appunti sulla rappresentazione del sacro nell’arte elettronica*, in «*Academia.edu*», p. 301 [visto il 3 giugno 2022].
<https://www.academia.edu/25318156>

55 B.VIOLA, *Ci sarà un condominio nello spazio dati?*, in V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, cit., p. 37.

Secondo: una registrazione della scena in cui io esco dalla foresta e salto in acqua. Terzo: una registrazione della scena completamente vuota, senza nessuno dentro. Il montaggio finale venne fatto in momenti diversi. Prima ho combinato insieme tutte le diverse azioni spontanee che avevo fatto nella piscina, come tirare cose nell'acqua, camminare sul bordo mostrando il riflesso e così via e ho fatto un *submaster* di questo materiale. Si tratta di un video pre-editato; è stato montato usando dissolvenze molto lente, così da collegare tra loro ognuna delle azioni in piscina e creare l'illusione di un'unica attività fusa insieme”⁵⁶.

Se oggi la tecnica dietro *The Reflecting Pool* può apparire datata o addirittura obsoleta va però considerato che all'epoca in cui l'opera è stata realizzata, verso la fine degli anni Settanta, il blocco immagine e la sovraesposizione di più frame erano operazioni pionieristiche che hanno spianato la strada a molte altre ricerche. Prima del recente Adobe Premier e di altri comodi software di montaggio video, realizzare un lavoro come quello di Viola richiedeva notevole sforzo e profonda conoscenza del mezzo.

“Per diversi mesi ho esplorato le unità fondamentali del video: la camera e il monitor. Nel cinema, la registrazione è l'essenza inseparabile del medium. Nel video è un livello secondario. Non hai bisogno di registrare per realizzare un video. Accendi, i circuiti sono tutti attivati il video vibra, procede, è tutto collegato, un sistema dinamico vivente, un campo di energia. [...] Quando fai video interferisci con il processo attivo che esiste prima della tua intenzione di utilizzarlo, questa è la differenza più grande che c'è tra il video e il cinema. [...] La scelta di registrare sta nell'accendere il videoregistratore, non la telecamera. La telecamera è sempre accesa, c'è sempre un'immagine. Questa durata, questo sempre-lì, può essere chiamato *real time*, il tempo reale”⁵⁷.

Potremmo quindi desumere che è la camera a creare le immagini e che questa sia sincronizzata all'esperienza del momento in cui l'artista decide di riprendere. Ponendo questa lettura in relazione con *The Reflecting Pool* potremmo individuare tre tempi separati all'interno del medium video. Il tempo fluido e reale che coinvolge l'artista e la sua percezione della realtà. Un secondo tempo, quello relativo alla registrazione che va

⁵⁶ V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, cit., p. 82.

⁵⁷ Ivi, p. 84.

ad operare una selezione sul tempo reale e continuo. Infine un terzo, quello del video assemblato o montato, in grado di creare l'illusione che il tempo scelto e registrato possieda la continuità del primo, che appaia cioè come il tempo reale.

Pure Viola menziona questi tempi, aggiungendo: “Per me, la cosa più importante da sviluppare nel video è questa abilità di sentire - altri tempi -, che sono tutti contenuti nel tempo primario dell'esperienza”⁵⁸. Il fare esperienza, il vivere il momento appare quindi il cardine che lega il video all'essere umano; un momento edificante, in grado di offrire al fruitore uno spazio di consapevolezza della propria esistenza.

“Ho imparato così tanto attraverso il mio lavoro, la vera indagine è sulla vita, sull' esistere; il medium è solo uno strumento per compiere questa ricerca”⁵⁹

The Reflecting Pool è un'opera fortemente basata sulle dicotomie e sulle polarità. Ad esempio quella temporale, dove l'immagine riflessa nell'acqua è diversa da quella dell'ambiente circostante oppure come visto la convivenza di due mondi, quello reale e quello virtuale. Di assoluta importanza resta il ruolo rivestito dalla macchina da presa che offrendo un'esperienza irripetibile va a scandagliare le basi della condizione umana.

58 Ivi, p. 85.

59 Ivi, p. 86.

2. L'ELEMENTO ACQUA

ANALISI DI *SURRENDER* E *OCEAN WITHOUT A SHORE*

L'acqua è un elemento straordinario.

Rappresenta qualsiasi cosa che tu possa pensare.

L'acqua dà e toglie la vita. Ed è rifrazione, riflessione⁶⁰.

2.1 L'ACQUA IN BILL VIOLA TRA SOGLIA, RIFLESSO E RINASCITA

The Vapor (1975), la già discusse *The Reflecting Pool* (1977) e *The Crossing* (1996), *Five Angels for the Millennium* (2001), *The Deluge* (2002), *Emergence* (2002), *The Raft* (2004), *Ablutions* (2005), *Inverted Birth* (2014) fino ad arrivare a titoli ben più inequivocabili come *Water Martyr*, parte di *The Martyr Series* (2014), e allo splendido autoritratto *Self Portrait, Submerged [Figura 1]* (2013) conservato alla Galleria delle Statue e delle Pitture degli Uffizi di Firenze, dove l'artista è ripreso in fondo al letto di un corso d'acqua. Queste sono soltanto alcune delle opere del videoartist Bill Viola che condividono l'acqua come elemento caratterizzante. Scorrendo tutto l'arco della carriera dell'artista americano, questa ampia lista potrebbe essere ulteriormente impinguata con altre produzioni dalla tematica "acquatica".

Ma perché questo elemento è così presente e indagato, tanto da costituire un vero e proprio fattore creativo fondamentale sia per poetica che per l'aspetto estetico-formale, in tutta la produzione artistica di Viola?

Stando a numerosi scritti e interviste l'acqua ha da sempre ammaliato l'artista e una sua vicenda biografica, emersa in una conversazione del 2014 tra Bill Viola, la moglie Kira

60 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 294.

Perov e il curatore Jerome Neutres, riportata nel catalogo della mostra al Grand Palais di Parigi *Bill Viola, Grand Palais, Galeries Nationales*, può essere chiarificatrice nel comprendere questa particolare fascinazione: “Un giorno sono caduto in un lago e sono quasi annegato, quando avevo sei anni. Ero in vacanza con i miei cugini e la mia famiglia, in un lago a nord dello stato di New York. [...] Stavamo cacciando rane e facendo tutte quelle cose che fanno i bambini. Poi, a un certo punto, con mio zio e i miei cugini siamo andati in barca. Con le nostre maschere da sub ci siamo tuffati in acqua, Mio cugino si è buttato per primo, nuotando lontano, ma quando saltai io mi dimenticai di reggermi alla barca e finii dritto in fondo al lago. Affondai letteralmente, come un sasso”⁶¹.

La parte più interessante della testimonianza però arriva subito dopo, quando l’artista aggiunge : “[...] Mi trovai seduto in fondo al lago, come un piccolo Buddha. Mi ricordo che vedevo questi incredibili tagli di luce che scendevano dall’alto nel blu. Poi, all’improvviso, il braccio di mio zio mi ha stretto e mi ha tirato fuori dall’acqua. Questo incidente fu per me un vero e proprio dono. Rimasi sempre affascinato da quel mondo fantastico che ho visto, nel momento in cui sono caduto nell’acqua e quasi morto”⁶².

Da queste parole capiamo che nonostante il tangibile rischio della morte, Viola non sperimenta una sensazione di paura, viceversa sarà uno dei ricordi più belli, vividi e citati dallo stesso artista. Anche la comparazione al “piccolo Buddha” è indicativa di quanto sia importante la dimensione spirituale zen e religiosa nella sua vita.

Secondo il curatore Arturo Galansino: “Lo star seduto come un Buddha sul fondo e ammirare il mondo subacqueo, con piante, pesci, una luce blu diffusa lo rese così incantato dalla bellezza di ciò che vide sott’acqua, che solo dopo il salvataggio realizzò l’accaduto. Questo episodio infantile segna profondamente l’esistenza e la poetica dell’artista portandolo a esplorare visivamente il concetto dell’immersione dell’immagine e a lavorare con insistenza su scene di corpi immersi nell’acqua”⁶³.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*.

63 A. GALANSINO, *Artedossier. Bill Viola*, Firenze, Giunti, 2017, p. 7.

A confermare come questo episodio sia fondamentale per tutta la vita creativa dell'artista ci pensa egli stesso, dichiarando: “da allora l'acqua è centrale nel mio mondo. È la vita ma può anche distruggerla, mi aiuta ad andare oltre la superficie delle cose, punta alla loro anima”⁶⁴.

Ricche testimonianze che mettono in luce come l'acqua sia uno dei tòpos fondamentali in tutto il lavoro del videoartist. Il richiamo a temi fondamentali come la vita, la morte, a Buddha e la sua calma Zen, il legame dell'acqua con molti rituali religiosi sia orientali che occidentali, basti pensare alla nascita o al battesimo, conferiscono a questo elemento una carica filosofica e spirituale. Inoltre l'acqua è la fonte e l'origine di tutte le esistenze possibili, da cui provengono e a cui ritornano tutte le forme viventi. “I liquidi rappresentano l'essenza della vita umana: terra, sangue, acqua e aria. E il ciclo della vita dalla nascita alla morte”⁶⁵.

Inoltre, come il fluire di un fiume, può relazionarsi con lo scorrere del tempo, come nel caso di *The Raft (2004)* [Figura 2].

Nei lavori di Viola, l'elemento acquatico si conforma spesso come una barriera, una soglia mentale, un confine tra vita e morte; non si tratta però di un limite invalicabile, bensì assume la funzione di una membrana o un portale che collega il mondo dei vivi a quello dei morti, trasformando coloro che lo attraversano, come una sorta di metamorfosi marina.

Sempre durante la conversazione con Jerome Neutres, Kira Perov fa riferimento proprio a questo aspetto spirituale legato all'idea della natura ciclica dell'esistenza umana nella serie di opere *Trasfigurations (2008)* realizzata dal marito: “L'idea di arrivare dall'oscurità e di entrare nella luce, attraverso il confine con l'acqua e poi tornare indietro. L'acqua è magica e misteriosa, porta cambiamento e rinnovo. La soglia rappresenta il movimento attraverso il ciclo della nascita e della morte”⁶⁶.

64 Dichiarazioni di Bill Viola in P. RUSSO, *Viola, tour italiano tra acqua e deserto*, in «La Repubblica», XXII, 12, 2013, p. 51.

65 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 78.

66 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 295.

Questo elemento è una delle principali scelte estetiche che Viola utilizza, sapientemente, per creare opere visive che contengano al loro interno la potenza spirituale e dinamica tipica delle icone e dei soggetti riguardanti l'acqua dei grandi maestri della pittura del passato.

Proprio in quest'ottica, lo storico dell'arte Timothy Verdon, direttore del Museo dell'Opera del Duomo della città di Firenze, si sofferma sulle caratteristiche sacre e spirituali dell'acqua mettendo in relazione *Acceptance (2008)* [Figura 3] di Bill Viola con una scultura lignea di uno dei più importanti artisti del Rinascimento italiano: “[...]Secondo la Bibbia, la terra è emersa dalle acque del mare e dalle acque del grembo nasce l'essere umano. Purificatrice, l'acqua simboleggia anche la nuova vita dello spirito: molte religioni hanno riti di immersione e pure il battesimo cristiano ha un senso di lavacro. Purifica anche il pianto, e le lacrime della peccatrice che, nel Vangelo, fu perdonata da Cristo segnano una trasformazione profonda della vita di quella donna il cui nome fu Maria Maddalena. [...] La *Maria Maddalena penitente* di Donatello (1455 circa) [Figura 4], ha davanti a sé nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze, un'altra donna, la cui esperienza di rinascita è evocata da Bill Viola nel video del 2008 *Acceptance*”⁶⁷.

Nei video di Bill l'acqua può anche presentarsi come uno specchio dove riconoscersi, riflettere, prendere coscienza di sé, riflettere l'Io (richiamo al mito di Narciso) ma anche conformarsi come uno specchio deformante capace di produrre un doppio o illusioni ottiche tipiche dell'anamorfismo in grado di restituirci una figura umana distorta che ci fa cogliere più in profondità emozioni e sentimenti come la sofferenza, il dolore, l'estasi e la gioia⁶⁸.

In questo modo l'elemento acquatico tramite il medium video rappresenta anche la soglia fra visibile e invisibile, crea dei disturbi, degli squarci su un'altra realtà, dei vuoti tra immagine reale e percezione mentale: la verità delle cose oltre la superficie. “La necessità di uno sguardo artificiale che ci consenta di compiere un'accelerazione

67 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 112.

68 Informazioni tratte da A. BERNARDINI (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Reflections*, Varese, 12 maggio-28 ottobre 2012, Milano, Silvana Editoriale, 2012, p. 14.

razionale; di qui l'acqua come allegoria del flusso di elettroni che danno vita alle nostre sinapsi e in mezzo ai quali si produce un vuoto che non è astrazione, ma spazio effettivamente esistente tra gli oggetti fisici. Quegli spazi vuoti contengono l'autentica dimensione del nostro essere"⁶⁹. Da superficie riflettente o velo che deforma, ingrandisce e opacizza, l'acqua, in particolar modo nelle opere successive al 1995 (*The Crossing, Surrender, The Messenger, Five Angels for the Millennium, Going Forth By Day, Ocean Without a Shore*) diventa anche un elemento cosmico, un diluvio universale, un movimento di immersione ed emersione, distruzione e rigenerazione, un'altra dimensione, un modo per percepire l'infinito della natura in cui è compreso l'uomo e per evidenziare e poi eliminare le linee dell'orizzonte che interrompono e limitano la percezione dello spazio senza confini⁷⁰.

A riprova della centralità del tema, dal 10 luglio 2021 al 28 febbraio 2022, le sale Duca di Montalto del Palazzo Reale di Palermo hanno ospitato una retrospettiva dedicata al maestro della videoarte americano, costruita attorno all'elemento acqua che riportava l'eloquente titolo di *Purification*. Un nome scelto dai curatori in cui, l'elemento acquatico presente nelle opere di Viola viene considerato un simbolo di purificazione e catarsi dalla pandemia di Covid19.

Come dichiarato dall'assessore palermitano Alberto Samonà: "L'acqua è l'elemento principale di questa mostra. Un elemento primigenio, che accomuna tutte le fedi, protagonista assoluta della vita materiale e spirituale dei popoli: la sua liquidità le permette di assumere qualsiasi forma, rendendo pieno il vuoto; la lucentezza la rende specchio; il suo scorrere e fluire, nell'infrangersi delle onde, nel ticchettio della pioggia o nel gorgoglio di un ruscello, la fa divenire musica. L'acqua è però espressione dell'incedere del tempo e della creazione infinita, immutata nel suo continuo mutare"⁷¹.

69 P. ALLEGRAZZA, *Sotto la superficie: l'arte di Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 1, [visto il 19 maggio 2022]. https://www.academia.edu/76245513/Sotto_la_superficie_larte_di_Bill_Viola.

70 Informazioni tratte da K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 150.

71 R. BONFRADINO *L'acqua come elemento di catarsi dalla pandemia, a Palazzo Reale va in mostra "Purification"*, in «PalermoToday», 9 luglio 2021, [visto il 20 maggio 2022] <https://www.palermotoday.it/eventi/cultura/purification->.

Le video installazioni dell'artista, pregne della drammaticità dell'esistere, si relazionano reciprocamente con le altre opere esposte al Palazzo Reale, tra le quali spiccano reperti archeologici dedicati all'acqua come icona dell'origine umana, antiche fonti battesimali e fontane. "L'acqua compare in tutte le opere presenti, siano esse fonti battesimali o preziosi paliotti barocchi"⁷².

Un percorso temporale e un dialogo in linea con la produzione artistica di Bill Viola, dov'è frequente il richiamo ai grandi artisti del passato e all'iconografia medievale e rinascimentale nella ricerca di una continuità di emozioni, sentimenti e della persistenza del senso religioso fra i popoli. "Bill Viola, con la sua azione tecnica e creativa dimostra quanto i temi esistenziali e la funzione emotiva dell'arte nel tempo non siano cambiati nella loro sostanza. Cambiano il mezzo, lo strumento e la tecnica con le quali si esprimono gli artisti. Non c'è distinzione tra arte antica e contemporanea"⁷³.

Superficie riflettente, liquido deformante per vedere al di là del visibile, confine o luogo di nascita o rinascita e purificazione, tutte queste sono le varie manifestazioni assunte dall'acqua nei video di Viola che attratto dalle sue peculiarità esplora i modi in cui questo elemento crea, benedice, sostiene e spezza la vita.

Elizabeth ten Grotenhuis, autrice di un illuminante saggio sull'influenza della religione e della spiritualità nella produzione dell'artista americano, riprende il ricorrente tema acquatico: "Traendo spunto dall'immagine dell'acqua di cui fa un uso frequente, potremmo dire che l'opera di Viola rappresenta una *metamorfosi marina*, [...] una commistione di filosofia asiatica e occidentale trasformata in immagini visive che propongono allo spettatore qualcosa di ricco e strano"⁷⁴.

Nella prossima sezione entrerò nel dettaglio analizzando, in ordine cronologico, due opere che per la loro poetica e composizione formale ritengo la quintessenza di queste

72 *Purification, Bill Viola al Palazzo Reale di Palermo*, ANSA ViaggiArt, 15 luglio 2021, [visto il 20 maggio 2022]

https://www.ansa.it/canale_viaggiart/it/regione/sicilia/2021/07/09/ansa-purification-bill-viola-al-

73 R. BONFRADINO *L'acqua come elemento di catarsi dalla pandemia, a Palazzo Reale va in mostra "Purification"*, cit.

74 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., pp.178-179.

caratteristiche: *Surrender e Ocean Without a Shore*.

Il tema dell'acqua e le riflessioni da essa scaturite vanno naturalmente contestualizzate nel dialogo con i grandi capolavori della storia dell'arte del passato e dei suoi maestri, riscontrabile in tutta la produzione dell'artista americano. Scambio che non si limita alla mera citazione didascalica, come se fosse la ripresa filmica di un *tableaux vivant*, ma che Viola ha saputo contestualizzare con nuove tematiche originali e stimolanti in linea con le esigenze della contemporaneità, grazie al sapiente uso del medium video e delle sue tecniche e tecnologie collaterali.

2.2 ANALISI DI SURRENDER (2001)

Surrender (2001) [Figura 5] è una delle opere video più celebri della serie *The Passions*; la quale ha come scopo l'esplorazione dei sentimenti più estremi e più reconditi che albergano l'animo umano. La serie *The Passions* viene realizzata da Viola, mentre è ospite dell'importante Getty Research Institute for the History of Art and The Humanities di Los Angeles, a partire dal tema di ricerca *Rappresenting The Passions* (rappresentare le passioni) che tra il 1997 e il 1998 l'allora direttore Salvatore Settis propose ad un gruppo di studiosi e creativi tra cui figurava lo stesso videoartista. "L'ipotesi su cui poggia tale campo di ricerca riguarda la sopravvivenza e la trasformazione di figure iconografiche dal passato nelle espressioni artistiche contemporanee. Aby Warburg ai primi del Novecento studiò le tipologie delle *pathosformeln*, intendendo rintracciare – era questo il progetto della sua vita – ciò che sopravviveva della lingua gestuale delle passioni"⁷⁵.

75 K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 144.

Surrender si presenta come un dittico costituito da due schermi piatti al plasma a colori fissati a parete in una configurazione verticale, uno schermo sopra l'altro. Su ciascuno schermo appaiono le immagini in movimento di un uomo e una donna, e le loro posizioni si alternano tra lo schermo inferiore e quello superiore ad ogni ripetizione del playback, che avviene ciclicamente ogni 18 minuti. (durata effettiva del video).

Gli interpreti, John Fleck e Weba Garretson, sono ripresi a mezza figura e il protagonista che si trova nello schermo inferiore risulta capovolto, il che fa pensare che l'immagine superiore sia riflessa come uno specchio.

Il catalogo della mostra *Rinascimento Elettronico* di Palazzo Strozzi a Firenze raccoglie la spiegazione che lo stesso Viola dà dell'opera: "L'uomo e la donna compiono tre prostrazioni sincronizzate di crescente intensità emotiva e durata. All'inizio, questo sembra avvicinarli fisicamente, come se stessero per abbracciarsi o baciarsi. **[Figura 6]** Tuttavia le loro azioni rivelano la presenza di uno specchio d'acqua sottostante, al margine dello schermo, e i due penetrano fisicamente questa superficie immergendovi il viso. Quando riaffiorano, il loro senso di angoscia e afflizione sembra intensificarsi insieme alle increspature che hanno generato sulla superficie dell'acqua. Quando le immagini dei loro corpi cominciano a loro volta a dissolversi in forme ondulate e tremolanti, appare chiaro che fin dall'inizio stavamo osservando il loro riflesso sulla superficie dell'acqua, non i loro corpi reali. Questa *immagine di un'immagine* si fa più violenta e distorta ed ogni immersione, finché la loro estrema intensità emotiva e fisica giunge al culmine e le loro forme visive si disintegrano in motivi puramente astratti di luce e colore"⁷⁶.

Da questa descrizione, l'acqua appare l'evidente cardine tematico di *Surrender*, sia per formalismo che per interpretazione poetica, grazie alle sue proprietà di superficie specchiante; qui conformata come riflesso deformante ma anche come confine o portale per scandagliare nel profondo l'anima umana e i suoi sentimenti più reconditi.

L'acqua diventa il medium plastico degli spazi liminali e intermedi, si fa metafora per rappresentare la soglia tra il mondo reale e un mondo mentale al di là dello specchio.

76 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p.48.

Un limite che si rivela fluido poiché la superficie di tutte le cose è liquida e attraversabile, se l'inclinazione dell'uomo è quella di tendere ad andare oltre il mondo visibile, le apparenze, le forme, lo spazio e il tempo. In *Surrender* è proprio la connotazione riflettente dell'elemento acquatico a rivelare le emozioni di angoscia e disperazione dei protagonisti.

In una conversazione avvenuta il 28 giugno 2002 tra Hans Belting e Bill Viola, lo storico dell'arte tedesco si riferisce a *Surrender* con queste parole: “ Hai l'impressione di vedere un corpo, e il momento dopo questo corpo si riduce al riflesso di un corpo. Perciò, invece di un corpo fisico, vedi l'acqua che rende visibile il corpo. Fai l'esperienza dell'elemento acqua, un medium della natura, rivelato attraverso l'elemento video, un Medium della tecnologia. Uno specchio riflette l'altro, e il riflesso rispecchia il riflesso. Mi affascina l'ambiguità fra il movimento mentale sulla faccia e il diversissimo tipo di movimento che si origina sulla superficie dell'acqua. Nell'ultima sessione, i due corpi alla nostra vista diventano talmente dissolti che le immagini sembrano sciogliersi una nell'altra. Solo quando il corpo si ritrae nell'immagine in questo modo, le due figure possono fondersi”⁷⁷.

Lo stesso medium video può essere paragonato all'acqua poiché entrambi sono portatori di immagini fugaci e caduche. La videocamera nella visione di Viola può essere considerata come, un torrente, un flusso di elettroni che sfocia in immagini che a loro volta riflettono cose. Il riflesso acquatico è un fenomeno ottico, la ripresa video dal vivo è un processo elettrico che sfrutta la luce ma in tutti e due i casi l'immagine è contemporanea all'esperienza. Tra riflesso nell'acqua e il video riflesso il rapporto è stretto, tutto dipende dal soggetto che sperimenta quella visione e dalla nuova percezione che può avere attraverso quest'esperienza. Perfino l'esperienza di annegamento, come testimoniato dall'artista durante l'infanzia, può creare immagini mentali talmente profonde ed imprevedibili da modificare la percezione della vita e del mondo. Interessante notare che nell'opinione comune, quando ci si riferisce ad un video in presa diretta lo si ritiene più immersivo rispetto ad un registrato post-prodotto, poiché

⁷⁷ V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p.264.

lo sguardo può tuffarsi direttamente nell'immagine e coglierne gli aspetti più salienti. Ma lo sguardo, immergendosi nell'immagine video, può anche sperimentare un disorientamento del senso del sé, al pari della sensazione di smarrimento provocato dal perdersi alla deriva nel mare. Ecco che l'acqua distorce la percezione, amplificando il rallentamento delle immagini. L'elemento acquatico si impone come membrana che amplifica il rallentamento dell'immagine, una dilatazione generatrice di squarci, di spazi vuoti dove la coscienza visiva dello spettatore si risveglia, facendogli percepire ciò che non può essere visto nel tempo reale. Dunque l'acqua in *Surrender*, come nella maggior parte dei lavori del videoartista, assume la funzione rallentante tipica dello slowmotion del medium video. "Il tempo, Viola ha spesso dichiarato, è l'acqua in cui esistiamo e nel prolungamento estremo c'è una maggior consapevolezza di tale materialità. Ci rendiamo conto che il tempo rallenta, dandoci modo di assimilare maggiori informazioni; il movimento verso la stasi ci permette di affinare la nostra percezione"⁷⁸. La soglia acquatica, come la lente della videocamera è capace di dilatare il video fino a creare dei vuoti tra le immagini percepite, in quegli spazi, il fruitore prende atto del funzionamento del video e di come l'immagine è stata costruita, ne svela il processo creativo e riesce ad inserire il proprio pensiero e la propria riflessione creativa sulla condizione umana. Le immagini rallentate, grazie alla funzione dell'acqua, possono essere paragonate ad un «tessuto imbevuto di conoscenza che viene allungato»⁷⁹ dove lo spettatore attraverso i vuoti della trama delle maglie può inserire la propria percezione.

Il rimando iconografico di *Surrender* alla grande tradizione della storia dell'arte, nella ricerca delle *Pathosformeln* warburghiane, è indiscutibilmente il controverso *Narciso* (1597-1597) [Figura 7] ad oggi riconosciuto dalla maggioranza dei critici come opera di Caravaggio.

⁷⁸ C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 122.

⁷⁹ S. I. DUFOUR, *Narcisse rencontre Bouddha. Les images mouvantes de Bill Viola et Nam June Paik*, da "La lumière parle": *Lumières et reflets, du Moyen Âge à l'art vidéo*, (sous la direction de Frédéric Cousinié et Clélia Nau), in «Academia.edu» p. 7 [visto il 20 maggio 2022]—traduzione mia. <https://www.academia.edu/7312327>.

Il richiamo al mito Ovidiano di *Narciso e Eco* è confermato dallo stesso Hans Belting nella conversazione con Viola del 2002: “quest’opera (*Surrender*) fa pensare immediatamente al mito di Narciso, che amò il suo riflesso nell’acqua, e lo confuse erroneamente e fatalmente con un’altra persona. Qui tuttavia non vediamo direttamente Narciso: se lo vedessimo, sarebbe un doppio Narciso. In questa coppia, le due persone sembrano avere una relazione tra loro, ma allo stesso tempo si ignorano. Hanno relazioni solo con la superficie dell’acqua e perciò con il loro riflesso”.⁸⁰ Nondimeno nell’aspetto estetico formale, l’opera di Viola ricorda il capolavoro di Michelangelo Merisi; in primo luogo le due figure, squadernate specularmente in un paesaggio di tenebre dato dallo sfondo nero, rievocano Narciso e il suo riflesso; inoltre il solco tra i due monitor al plasma ricorda la superficie materica dell’acqua pennellata dal maestro milanese. La stessa acqua oscura sembra avere nelle due opere la medesima funzione specchiante e separatrice.

Le analisi psicologiche nate in seno al Novecento ci hanno abituato a confondere Narciso con il narcisismo, facendoci dimenticare che: “Il mito di Ovidio racconta una storia di acqua, riflesso e immagine più che una storia di amor proprio, o meglio racconta una storia d’amore per l’immagine”⁸¹. Una storia fatale perché il protagonista, che fraintende la natura e i poteri riflettenti dell’acqua, andrà incontro alla sua morte.

Nel proseguimento del mito partorito dalla penna di Ovidio, Narciso si accorge che l’incantevole fanciullo che vede nelle acque non è altro che il suo riflesso.

Immergendoci nel profondo di questa vicenda scopriamo che: “Narciso non è affatto innamorato di se stesso.[...] Non si contempla narcisisticamente, ma è affascinato da un’immagine di cui non conosce il nome e la sua natura. L’immagine che gli scivola via nel momento che sta per abbracciarla[...] Quella che Narciso vede sulla superficie dell’acqua è l’*imago* che in latino significa non solo una copia, un ritratto, una statua, un’effigie in cera, ma anche un’ombra: quella di un morto, di un fantasma, di

80 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p.265.

81 In riferimento alla metafora scelta da S. I. DUFOUR, *Narcisse rencontre Bouddha. Les images mouvantes de Bill Viola et Nam June Paik*, da “*La lumière parle*”: *Lumières et reflets, du Moyen Âge à l’art vidéo*, (sous la direction de Frédéric Cousinié et Clélia Nau), cit., p.1.

un'immagine speculare. *L'imgo* cui Narciso si innamorò è l'ombra, il riflesso che inquieta il sé fino a provocarne la caduta”⁸².

A questo concetto si sposano perfettamente le parole che Ovidio dedica a Narciso nelle sue *Metamorfosi*: “[...] (Narciso) non sa che sia quel che vede, ma quel che vede lo infiamma, e proprio l'errore che gli inganna gli occhi glieli riempie di cupidigia. Ingenuo, che stai a cercare di afferrare un'immagine fugace? Quel che brami non esiste; quel che ami, se ti volti, lo fai svanire. questa che scorgi è l'ombra, il riflesso della tua figura. Non ha nulla di suo questa immagine; con te è venuta e con te rimane; con te se ne andrebbe se tu riuscissi ad andartene”⁸³.

Appare evidente che il bel giovane, narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, piuttosto che perseguire a interrogarsi sulla natura e i poteri specchianti dell'acqua, si limita solo a contemplare l'immagine che riceve da essa. La riflessione del suo Altro al contrario, per mezzo della «fonte senza un filo di fango, delle acque argentee e trasparenti»⁸⁴ restituirebbe a Narciso la consapevolezza del Sé; infatti solo riconoscendo se stessi e la propria alterità ed eleggendo l'altro a oggetto del desiderio e scopo di vita si ha una corretta evoluzione psichica. Pertanto con l'avvenuta consapevolezza del Sé l'uomo acquisirebbe la capacità di discriminare la propria dimensione di individuo dotato di un'esclusiva e inseparabile identità. Una chiave di lettura che non può che rimandare alle teorie dello psicanalista francese Jacques Lacan⁸⁵.

Lo stesso Bill Viola si pronuncia sulla vicenda di Narciso incalzato dal confronto con *Surrender* proposto da Hans Beltin: “Io penso che una cosa importante da riconoscere nella vicenda di Narciso sia che il suo problema non era che si vedeva nel riflesso, era che non vedeva l'acqua. Quello è il punto essenziale: la chiave è l'acqua! Come ha detto Rumi: *chi vede solo il proprio riflesso nell'acqua non sa amare*”⁸⁶.

82 Ibidem.

83 OVIDIO, *Metamorfosi*, libro III, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015, pp. 113-114.

84 Mi riferisco a come viene descritta l'acqua da Ovidio nel mito, Ivi, p. 113.

85 Cfr. J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), ora in G.CONTRI (a cura di), *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, v.I, p.II, pp. 87-94.

86 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 265.

Livio Billo in un saggio dedicato a Bill Viola sostiene questa lettura, aggiungendo: “Sull' acqua fattasi ingannatrice, Narciso inscena per noi lo psicodramma dello sguardo innamorato di sé, la caducità dell'amore che si nega all'amore dell'altro (la ninfa Eco) per riassorbirsi inconsapevolmente, ma non meno colpevolmente, in se stesso. Egli invoca: *brucio d'amor per me stesso, suscitando e subendo la fiamma d'amore. Che fare?[...] Oh, potessi separarmi dal mio corpo* egli esclama dopo aver capito l'inganno dell'immagine riflessa, ma restando comunque incapace o nolente a staccarsene”⁸⁷.

Certo, *Surrender* storicamente e tecnicamente è lontano dall' *imago* di cui si era innamorato Narciso, ma il video, come abbiamo visto nel confronto con l'acqua, è un medium artistico capace di mettere in gioco delle immagini che possono evocare la potenza di vedere al di là del visibile tipica dell'ombra dell'*imago*.

In quanto, l'immagine rallentata, allungata all'eccesso, lascia che si creino dei vuoti, degli spazi liminali dove può inserirsi lo sguardo dello spettatore e la sua immaginazione. Un concetto che emerge molte volte nella poetica di Bill Viola e nelle sue dichiarazioni, come in una conversazione con il maestro buddhista Ponlop Rinpoche: “se non c'è spazio non si può creare nulla. Dallo spazio nasce tutto. E questo spazio lo chiamiamo vuoto, la realtà è il vuoto”⁸⁸. Un vuoto da non intendersi negativamente ma in un'accezione più zen, cioè un non-luogo dove espandere la propria spiritualità e percezione del sé.

“I protagonisti del video, facendo l'atto di protendersi l'uno verso l'altro come a volersi abbracciare, finiscono con il volto dentro la barriera liquida, increspandone la superficie e provocando così la frantumazione del loro stesso riflesso.[...] L'opera, per questo suo parlarci di un contatto umano impossibile e sempre frustrato, rientra certamente nel solco di esplorazione dei sentimenti dolorosi e delle affezioni dell'anima che Viola ha aperto con *The Passions*”⁸⁹.

87 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, in S. GRANDI, *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, cit., p. 94.

88 Parole estratte dal video *Talk About Nothing: Bill Viola+Ponlop Rinpoche* presente su YouTube, min. 28.19, [visto il 25.05.2022]. <https://www.youtube.com/watch?v=cYVz2syO2Ro> .

89 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit., pp. 93-94.

La creazione dell'artista americano rappresenta, nel dialogo col mito di Narciso, una perfetta panoramica sul tema della capitolazione del sé, preannunciato dal titolo *Surrender* che significa arrendersi. Una resa di chi si annulla in se stesso, nell'impossibilità di riconoscere e amare l'Altro. Ovvero la situazione in cui l'Io assume se stesso come unico oggetto di riferimento e amore, in totale assenza di una relazione inter-soggettiva con il prossimo. La tematica è ampiamente riscontrabile nell'opera nel momento in cui i due protagonisti, dopo aver provato inutilmente a frantumare la liquida soglia riflettente che li separa, immergendovi completamente il volto, si abbandonano ad un pianto a dirotto come se volessero dare sfogo al loro profondo disagio. Proprio in virtù del fatto di aver per la prima volta sperimentato la natura dell'acqua, percepiscono la vera emozione, che provoca in loro quella metamorfosi marina, quel cambiamento che li rende consapevoli della loro sofferenza nella desolante solitudine narcisistica. In altre parole una prigione acquatica che separa il riflesso del proprio Sé dagli altri. L'acqua da argentea e trasparente, che può essere elevata a simbolo della vita, si configura in *Surrender* sotto una forma più torbida e agitata, come simulacro della psiche più oscura. Un riflesso ma anche una soglia per superare il confine del visibile e addentrarsi nell'interiorità dell'animo umano e delle sue emozioni. Termino la mia analisi riportando una testimonianza dell'artista che parla di come aveva aiutato gli attori a calarsi nel ruolo durante le riprese: "Solo quando i protagonisti hanno capito l'acqua, allora provano la vera emozione così ho detto ai performer [...] che l'acqua davanti alla quale stavano in piedi era una vasca piena delle lacrime di tutti quelli che hanno pianto, e che stavano piegandosi fino ad immergersi nella fonte di tutte le sofferenze"⁹⁰.

90 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 265.

1.3 ANALISI DI OCEAN WITHOUT A SHORE

A distanza di vent'anni da *The Reflecting Pool*, l'acqua continua ad assumere, nelle opere di Viola, la forma di soglia di passaggio o frontiera. Questa volta però posta in verticale come una sorta di cascata purificatrice. Infatti è il 2007 quando il video artista realizza l'opera *Ocean Without a Shore* [Figura 8], allestita come evento collaterale in occasione della 52° Biennale di Venezia, presso la cappella quattrocentesca di San Gallo, nelle vicinanze di piazza San Marco. L'opera viene realizzata come un trittico di schermi messi in dialogo con le pale d'altare già presenti nel luogo di culto. Il legame con la storia dell'arte sacra e rinascimentale è evidente nella scelta di usare il formato trittico, una soluzione estetico-formale fortemente diffusa in quell'epoca. Nuovamente il richiamo alla storia dell'arte non si riduce soltanto a citazione colta o didascalica, bensì diventa uno strumento per aprire riflessioni profonde. Nel caso dell'opera in analisi: “essa ci dà un'ulteriore conferma di una visione poetica incardinata sulla compresenza di morte e vita come presenza reale dei morti nella nostra vita”⁹¹. L'opera prende il nome dagli scritti del mistico sufi Ibn Arabi (1165-1240), il quale ha fornito la seguente definizione della dimensione interiore dell'essere umano: “Il Sé è un oceano senza rive. Contemprarlo non ha principio né fine, in questo mondo e nell'altro”⁹².

Probabilmente il mistero fondamentale della vita di tutti gli esseri umani riguarda quel che si trova oltre i confini della vita e della morte e per addentrarsi in questo tema Viola trae ispirazione da alcuni versi del poeta senegalese Birago Diop. Lo scrittore di Dakar infatti spiega: “I morti non sono morti ma sono nell'acqua che scorre, nell'acqua che dorme, nel fuoco che si spegne; sono nel seno della donna, nel pianto di un bambino; i morti non sono sulla terra degli umani”⁹³. In *Ocean Without a Shore* il video diventa un portale che consente il transito dal mondo dei vivi all'oltretomba, presentato come una serie di incontri sulla sua soglia. In un piano immagine fisso, le immagini in bianco e nero di ventiquattro diversi personaggi si alternano in tre schermi ad alta definizione

91 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit., p.88.

92 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p.117.

93 S. I. DUFOUR, *I morti, l'acqua e il video – Bill Viola, Ocean Without a Shore*, in «*Accademia.edu*», p. 48 [visto il 6 giugno 2022].

cromatica emergendo flebilmente dall'oscurità dello sfondo. **[Figura 9]** L'immagine è estremamente rallentata e con un effetto di ravvicinamento sensibile, le figure attraversano un impetuoso scroscio d'acqua, senza che i loro corpi ne siano minimamente danneggiati, per poi emergere in una zona più luminosa. Gradualmente l'immagine in bianco e nero diventa a colori. Ogni singolo personaggio dentro uno schermo sembra riacquistare le funzioni vitali, bagnati e stravolti guardano lo spettatore esprimendo un variegato campionario di espressioni umane quali piacere e sofferenza. **[Figura 10]** Senza dubbio una metafora per rappresentare la varietà e la vastità dei diversi sentimenti umani. Qualcosa però sembra trattenere queste figure, infatti con un'espressione di stupore e rammarico si ritraggono per ritornare da dove erano venuti, al di là della soglia acquatica. L'immagine lentamente torna a desaturarsi. Appare evidente che lo spazio illuminato sia la rappresentazione allegorica del mondo dei vivi, mentre il luogo buio da cui provengono i personaggi, separato dallo spazio liminale del flusso d'acqua, non sia altro che il regno dei morti. Ovvero: "Quell'oceano *without a shore*, senza inizio né fine, senza sponde né approdi, in cui il sé naufraga e si perde trovando se non riposo e dolcezza eterni, forse la loro illusione"⁹⁴.

In quest'opera l'acqua assume il ruolo di barriera porosa tra due mondi, diventa uno spazio liminale, l'anticamera per la traversata dall'oltretomba al regno dei vivi e viceversa. A livello metaforico lo spazio dentro lo schermo sembrerebbe lo spazio dei morti, quello che i personaggi, superando la barriera d'acqua, infrangono per arrivare allo spettatore. A tutti gli effetti sullo schermo vediamo dei morti tornare in vita grazie all'acqua. L'elemento acquatico è ancora una volta catartico e rigeneratore e sembra qui apportare il riposo dell'anima. Ma anche la sua funzione specchiante legata alla tecnologia video è altrettanto significativa: "Il prisma a specchio, dal canto suo, lega l'immagine analogica morta a quella digitale iperrealistica, realizzando la metamorfosi visiva del morto in vivente"⁹⁵. Un confronto orchestrato da Bill Viola tra l'estetica dell'immagine in bianco e nero tipica delle origini della videocamera, qui usata simbolicamente per rappresentare il regno dei morti, e la magniloquenza della nuova

94 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit., pp.88 – 89.

95 S. I. DUFOUR, *I morti, l'acqua e il video – Bill Viola, Ocean Without a Shore*, cit., p. 53.

immagine digitale a colori ad altissima definizione, metaforicamente legata alla percezione del mondo dei vivi. Nuovamente la tecnologia non viene usata dal Viola come esaltazione dei suoi effetti o ai fini del compiacimento sensoriale, bensì per dare valore all'opera. La tecnologia ci aiuta a comprendere le scelte dell'artista e ne enfatizza gli aspetti più drammatici, penetrando nella parte più profonda di noi grazie alla mediazione dei sensi. Per Viola la tecnologia è paragonabile ad un sistema filosofico, le immagini video, come le idee vivono di vita propria poiché scatenano riflessioni nella mente di coloro che le hanno fruite.

Come un'opera del Rinascimento, l'installazione mette in mostra il rapporto tra il sacro e il potere delle immagini, l'antica credenza che le immagini abbiano dei poteri sovranaturali. Secondo Sophie-Isabelle Dufour: “Qui avere fede significa credere nel potere delle immagini, in particolar modo in quelle che permettono il ritorno dei morti”⁹⁶. Anche lo storico dell'arte Hans Belting, in uno scambio con Viola, suggerisce: “La pratica dell'immagine, sin dall'inizio della storia dell'uomo, è nata dal bisogno di rendere visibile qualcosa che richiedeva un atto deliberato di visualizzazione. Un esempio ovvio sono le immagini funerarie, che sostituivano i corpi perduti dei morti”⁹⁷. In questa logica i morti nei tre schermi di *Ocean Without a Shore* si presentano come una risposta di viventi alla morte e alla perdita. Nell'opera si stabilisce un rapporto tra morte, tecnologia e nuove tecnologie dell'immagine, inoltre è proprio l'acqua a configurarsi come stato liminare, un frontiera non netta per il trapasso dalla vita terrena. L'acqua in questo caso è anche la forza che rallenta il movimento. Il movimento, a livello temporale, riflette quello della coscienza: “prendere coscienza del tempo significa entrare nel mondo delle immagini dinamiche che incarnano il movimento della coscienza umana, secondo l'espressione dell'artista”⁹⁸. Gli stessi movimenti lenti dei morti negli schermi sono quelli della nostra coscienza, essi non sono un irruzione del sovranaturale nel mondo dei viventi, ma rievocano un'esperienza potente dell'immagine.

96 Ivi, p. 53.

97 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 254.

98 S. I. DUFOUR, *I morti, l'acqua e il video – Bill Viola, Ocean Without a Shore*, cit., p. 54.

L'immagine è in grado di celebrare e rievocare i morti, di farli materializzare anche solo per qualche istante nella nostra mente. Attraverso immagini o simulacri il trapassato può esistere resistere tra i vivi. Del resto in molte culture occidentali e non, è diffusa l'idea che l'anima del defunto si conservi dopo la morte e che il suo spirito possa continuare a farci visita attraverso amuleti apotropaici, statue, manufatti e immagini. Basti pensare alla tribù degli *Yoruba* in Nigeria, i quali intagliano particolari maschere cerimoniali, dette *Gelede*, direttamente dal legno verde. Questo materiale, secondo la locale religione animista, possiede una maggiore forza vitale in grado di veicolare al suo interno la permanenza dello spirito dell'antenato.

L'oceano senza sponde ai quali i morti appartengono si configura nel monitor nero, i morti si incarnano nell'immagine video, superano la barriera d'acqua e grazie alla funzione purificatrice di essa si animano trovando i propri colori quasi come fossero vivi. Il passaggio attraverso l'acqua è un chiaro richiamo alla rottura delle acque materne al momento del parto.

La video installazione nata per la cappella di San Gallo rivela tutta la sua complessità in grado di entrare nella nostra profondità e sensibilità. Come visto, i riferimenti culturali di Viola non si limitano soltanto alla storia dell'arte occidentale, nell'uso del formato trittico, ma bensì abbracciano religioni, credenze e filosofie geograficamente più ampie. Per Bill Viola: "l'immagine triplice è una forma molto antica; sono interessato a servirmene in quanto, essendo un elemento della tradizione cristiana europea, costituisce un'immagine originata da questa cultura e quindi presente dall'interno, e non all'esterno delle persone che sono venute e vedere l'opera a Venezia. Mi interessa meno in quanto citazione, o immagine presa in prestito. [...] In ultima analisi la forma trittico mi interessa in quanto riflesso di una visione del mondo, sia nel senso di una cosmologia, sia di una visione della società: Cielo - Terra - Inferno"⁹⁹.

99 A. GALANSINO, *Artedossier: Bill Viola*, cit., pp. 25 – 26.

3. IL TEMPO E L'ARTE

ANALISI DI THE GREETING

*Il tempo è la materia prima del video.
Se avessi voluto,
avrei potuto fare i miei lavori con la fotografia e la pittura,
ma mi sento attratto dal lavoro con il video,
perché è l'espressione del tempo¹⁰⁰.*

3.1 IL TEMPO NELL'ARTE DI BILL VIOLA: UNA QUESTIONE DI VITA E DI MORTE

Il tempo e il suo fluire rappresentano una delle tematiche maggiormente analizzate e studiate da Bill Viola. Nella sua visione poetica la nostra stessa esistenza è frutto di una stretta frequentazione con ciò che succede nel tempo, nella consapevolezza che un passato ci ha preceduto e che un futuro continuerà dopo di noi.

Federico Ferrari ben individua questo nucleo tematico attentamente vagliato da Viola: “Noi tutti, infatti, siamo già da sempre nel tempo. Nasciamo entrando nel tempo. E moriamo uscendo da esso. Il tempo sembra essere la nostra dimensione primaria: l'acqua in cui nuota il pesce. Il tempo è da sempre con noi; ci costituisce nel più

100 Estratto di un'intervista fatta a Bill Viola contenuto in A. GRANDO e W. BARRETO, *O tempo interno da Arte: Aby Warburg e Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 599, traduzione mia, [visto il 9 giugno 2022].
https://www.academia.edu/35119880/O_tempo_interno_da_arte_Aby_Warburg_e_Bill_Viola_ISSN_2236_0719.

profondo, dall'inizio alla fine dell'esistenza"¹⁰¹. Dal momento della nascita fino a quello della morte, l'uomo vive in simbiosi con esso, ne è contemporaneo.

Con le sue opere, il video artista americano pare chiedersi, a quale tempo noi - e conseguentemente la nostra arte - saremmo contemporanei. "Esiste un unico tempo uniforme, continuo e sempre identico, con il quale si tratterebbe di mettersi in sintonia? Oppure si danno più tempi, fratture e cesure più o meno profonde nella durata e quindi più contemporaneità possibili? E rispetto a quale tempo la pratica artistica sarebbe o dovrebbe essere contemporanea? Rispetto al tempo della tradizione della propria disciplina oppure rispetto al tempo del mondo, alla contingenza dell'oggi?"¹⁰²

Il dibattito nato in seno alla storia dell'arte ha fatto emergere due principali pratiche, differenti ma apparentemente assimilabili per la condivisione di uno stesso spazio socio-culturale. Una attenta e rispettosa nel seguire i dettami e gli ideali propugnati da una tradizione millenaria e un'altra intenzionata a fare tabula rasa, sperimentando nuove vie espressive e formali e strutturandosi secondo esigenze e regole completamente nuove e in continuo mutamento come il sincretismo, la contaminazione e la dissoluzione del gusto.

Come vedremo l'arte di Bill Viola si pone spesso a cavallo tra le due pratiche, riprendendo stilemi e forme tradizionali della storia per riproporli in una chiave totalmente nuova, dialogando con questioni che hanno a che fare con il contemporaneo e con culture geograficamente distanti.

Un altro dibattito che ha infiammato gli animi nel corso della storia è quello relativo alla separazione delle arti in relazione al tempo proposto dal filosofo Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) nel saggio di estetica noto come *Laocoonte – ovvero sui confini della pittura e della poesia* (1766). L'intellettuale tedesco prese a modello per i suoi ragionamenti il celebre gruppo scultoreo in marmo bianco, databile tra il 40 a. C. e il 20 a. C., raffigurante il sacerdote troiano Laocoonte e i suoi due figli mentre vengono

101 F. FERRARI, (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Mondadori, 2007, p. 8 (introduzione).

102 Ivi, p. 9.

puniti e straziati dalla coppia di serpenti marini: Procete e Caribea [Figura 1].

Con la sentenza attribuita ad Orazio dell'*ut pictura poesis* (come la pittura, così la poesia), molti pensatori e artisti nel corso della storia hanno sostenuto che la pittura e la scultura potessero svolgere le stesse funzioni della poesia e che, viceversa, le arti figurative dipendessero dalle stesse regole della poetica.

Lessing, dopo una disamina sul ruolo dell'arte e quello della poesia intesa come narrazione in senso aristotelico e trovandosi in disaccordo con la teoria dominante oraziana, individua nella *poesia* l'arte del tempo, in grado di imitare (*mimesis*) l'azione. Il poeta imita quindi la realtà con una serie di azioni, connesse e concatenate, compiute dai suoi personaggi. Diversamente individua nelle arti plastiche come la pittura e la scultura la capacità di rappresentare la fisicità dei corpi ma solo in un determinato istante, il cosiddetto *momento pregnante*, l'attimo più importante di un avvenimento che viene reso immortale dall'artista. Pertanto la poesia si configura come un'arte sottratta allo spazio e le arti figurative come pratiche sottratte al tempo.¹⁰³

Con le parole di Lessing: “Se la pittura, a causa dei suoi segni o dello strumento della sua imitazione che è in grado di unire quei segni solo nello spazio, è costretta a rinunciare del tutto al tempo, non possono certo rientrare tra i suoi soggetti le azioni progressive in quanto tali, ma deve accontentarsi di azioni simultanee o di corpi semplici che, tramite le loro posizioni facciano ipotizzare l'azione. Al contrario della poesia [...]”¹⁰⁴.

Un genere pittorico e scultoreo che fa del tempo la sua caratteristica predominante, e per questo bistrattato da Lessing, è quello della *Vanitas*; principalmente diffuso in pittura, sotto forma di natura morta, nei paesi nordici nel Seicento e i primi del Settecento.

Lo scopo del genere *Vanitas*, dal latino *vanus*, letteralmente vuoto o caduco, è quello di rendere lo spettatore consapevole della precaria condizione umana, del *memento mori*. Considerando la vita una fase transitoria dove le cose non sono destinate a perdurare nell'eternità.

103 Informazioni reperite in G. GHIA (a cura di), *Opere filosofiche di G. E. Lessing*, Torino, UTET, 2008, pp. 133- 231.

104 Ivi, p. 224.

Alcuni elementi distintivi e ricorrenti sono: il teschio, la candela consumata, le bolle di sapone, i fiori recisi, la frutta in deperimento ed infine gli orologi e le clessidre come allegorie e simboli dell'inesorabile scorrere del tempo o della transitorietà della vita e degli averi materiali. Tra le opere più memorabili e celebri vanno ricordati *Natura morta con teschio* (1671) di Philippe de Champaigne [Figura 2], *San Girolamo scrivente* (1608) di Caravaggio, *Bolle di sapone* (1733-1734) di Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Autoritratto con simboli della vanità* (1651) di David Bailly e alcuni lavori dei maestri Pieter Paul Rubens e Hans Holbein il Giovane¹⁰⁵.

Anche in moltissime opere della carriera di Viola il tempo è protagonista e i suoi lavori sembrano mirare a renderci consapevoli della nostra mortalità, della nostra natura effimera, proprio come fatto dagli artisti che hanno esplorato il genere delle *Vanitas*.

Ovviamente il modo scelto dall'artista per farlo è radicalmente differente.

In una conversazione con Otto Neumaier e Alexander Pühringer, è lo stesso Viola a parlarne: “Direi che più che la camera, il monitor, il videoregistratore e così via, sia il tempo la base fondamentale, la vera materia grezza del mio lavoro. Gli esseri umani, come tutte le cose viventi, sono essenzialmente creature del tempo. Tuttavia, è agli esseri umani - con la loro maggiore coscienza - che è stata data la conoscenza del tempo, la possibilità di estendere il sé nel tempo, con la capacità di anticipare e ricordare. Per l'individuo, le due finalità ai due estremi di queste estensioni sono i grandi poli soggettivi della vita e della morte. Molto importante è la consapevolezza della nostra mortalità, che definisce la natura degli esseri umani ed è in sostanza la *conditio humana*”¹⁰⁶. Come introdotto nel **Capitolo 1**, il video come medium ben si adatta ad esprimere tali questioni.

Lo stesso artista continua: “La mia arte è un dono elettrico venuto dal cielo. L'elettricità essenzialmente anima le cose, non è passiva, fa muovere le cose [...] Quando accendi la videocamera, nasce un'immagine, quando premi stop e la spegni, muore. Quando è accesa, o è acceso il computer, sono caldi. Se poi spegni il video e lo tocchi è freddo,

105 Cfr. informazioni sul genere Vanitas reperite in E. H. GOMBRICH, *La storia dell'arte*, trad. it. a cura di M. L. SPAZIANI, New York, Phaidon, 2009.

106 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 175.

come morto. Nel video un'immagine nasce e muore, continuamente: si ha una serie di piccolissime morti, tutto il giorno"¹⁰⁷.

Da queste parole emerge la natura mortale delle immagini video, una vera e propria svolta, una rottura con le eterne immagini che la storia dell'arte ha tramandato. Ovvero, al contrario di statue, affreschi e dipinti, le immagini video si sono spostate dalle canoniche tre dimensioni - lunghezza, larghezza e profondità - a una quarta dimensione, quella del tempo. Un aspetto fondamentale nella concezione artistica di Viola risiede proprio nella particolarità che le immagini sono diventate, col passare del tempo, oggetti sempre più pregni di una dimensione temporale.

Come descritto minuziosamente nello splendido saggio di Bill Viola, *Video nero. La mortalità dell'immagine*, inizialmente c'era soltanto l'icona: «un'immagine come oggetto sacro, sempre statica, immobile, immutabile ed eterna»¹⁰⁸.

In seguito con la meccanizzazione dell'immagine, la nascita della fotografia e con gli studi di fine Ottocento sull'immagine in movimento che hanno portato gradualmente alla nascita del cinema vero e proprio, il tempo stesso è stato elevato a materia prima dell'arte.

Con l'uso della cinepresa e poi della videocamera entra in gioco un altro aspetto della temporalità: dato che le immagini filmate sono transitorie ed esistono come un tutt'uno solo nella mente dello spettatore, la durata è il mezzo che rende possibile il pensiero.

Secondo il video artista: “Lo spettatore vede solo un'immagine per volta nel caso del film e addirittura solo la traccia che sfuma e scompare di un unico punto di luce in movimento nel video. In entrambi i casi, non esiste l'intero (se non in uno stato di riposo, avvolto nella custodia della pellicola e può solo aver sede nella mente della persona che l'ha visto, ed essere poi riportato in vita periodicamente attraverso la memoria”¹⁰⁹.

Nel fruire un video o un film, lo spettatore non ha una visione completa del tutto ma vede solo un'immagine alla volta e solo in un secondo momento assembla mentalmente

107 Ivi, p. 282

108 B.VIOLA, *Video Nero. La mortalità dell'immagine*, in V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, cit. p. 61.

109 Ivi, pp. 64 – 65.

ciò che ha visto. Appare evidente che senza una memoria in grado di ricostruirle, le immagini in movimento vivono solo nel presente, nel qui ed ora, sparendo per sempre

senza lasciare traccia.

Come sottolinea Viola, l'esistenza temporale delle immagini video è paragonabile a quella degli esseri viventi: "Le immagini nascono, vengono create, esistono e spingendo un tasto, muoiono. [...] Se gli artisti sono attirati da questi temi nella loro vita e nelle loro opere, allora sì, riscontreremo che il video si adatta molto bene alla trattazione di queste problematiche. Esse tuttavia vanno oltre un medium particolare e diventano un riflesso dei nostri tempi"¹¹⁰.

L'immagine elettronica ha quindi un'esistenza finita e per questo è contemporanea al suo tempo che corrisponde al momento della fruizione. Altresì il tempo collega il medium video con la vita in due modi; da una parte come la vita ha un inizio e una fine ma dall'altro, la possibilità di rivedere un'immagine video può servirci ad imparare qualcosa sulla vita stessa, rispondere a delle domande fondamentali e anche portare in vita delle azioni che sembravano perdute.

"Nel mondo occidentale, è quasi scomparsa la consapevolezza degli interrogativi sulla *conditio humana*, [...] tendiamo da un lato a pensare che ci sia una risposta a tutti gli interrogativi e dall'altro, a rimuovere quelle domande a cui non riusciamo a rispondere, in particolare i grandi quesiti sulla nostra esistenza. Quei quesiti che gli antichi chiamavano «Misteri», senza soluzione; non c'è spiegazione per la nascita e la morte[...]"¹¹¹.

Riguardo a questo tema lo stesso Viola dichiara: "Per vivere abbiamo assolutamente bisogno dell'ignoto, di quel luogo del mistero indescrivibile a parole in cui il pensiero si arresta, se quel luogo non c'è non è possibile andare avanti. Abbiamo bisogno di questa sorta di spazio vuoto, ed proprio lì che cerco di andare con le mie opere"¹¹².

110 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 70 – 71.

111 Ivi, p. 47.

112 A. BERNARDINI (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Reflections*, cit., p. 62.

Ovviamente nella categoria delle questioni che non possono avere una risposta, ma devono essere vissute concretamente per essere comprese, ci sono quelle legate alla temporalità della nostra esistenza.

Per Viola proprio questi misteri irrisolvibili sono una funzione fondamentale per il suo lavoro con il video, per lui la domanda è la scintilla per stimolare l'apprendimento e la scoperta: "Io non voglio dare risposte, non mi interessano, le domande sono più importanti. La domanda cura la vita, la risposta è la fine"¹¹³.

Va tenuto presente che affinché un'opera faccia effetto sullo spettatore, fornendogli delle risposte e delle riflessioni, il fruitore deve entrare nel mondo che essa racchiude, ciò richiede tempo. Necessariamente bisogna dedicarsi ad un'installazione o un video per tutto il suo ciclo vitale, anche più di una volta ed in relazione alle altre opere. Ciò vale in particolare per i lavori dell'artista newyorkese perché: "La sua produzione, nell'insieme forma un'unità più grande non solo in riferimento ai temi trattati, ai motivi e alle caratteristiche formali, ma anche per il fatto che pare scaturire da un progetto. [...] Propriamente, la produzione di Viola si manifesta in singole opere, ma è un'unica grande opera, un *work in progress*"¹¹⁴. Se l'intera carriera di Viola va conformandosi come un'unica opera in divenire ecco che l'idea di *conditio humana* calzerebbe perfettamente col suo lavoro. Una grande opera viva, pulsante, costantemente in cambiamento e soggetta alle variazioni e alle usure del tempo.

Ma l'opera del video artista dimostra anche la possibilità di esperire il tempo come qualcosa di differente dalla sequenza oggettivamente misurabile e lineare di punti temporali a cui la scienza contemporanea ci ha abituato.

"Non solo Viola sfrutta i media elettronici per creare una rappresentazione del movimento straniante (con il rallentatore e il passo uno, l'accelerazione e la decelerazione) ma le installazioni che crea nello spazio servono anche a proiettare diverse immagini allo stesso tempo e le stesse immagini in diversi momenti. In Viola tali tecniche non sono fini a se stesse, ma impiegate per mettere in scena la dimensione temporale della *conditio humana*"¹¹⁵.

113 Ibidem.

114 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 59.

115 Ivi, p. 64.

In gran parte della sua produzione l'artista sperimenta e sfrutta alcune tecniche intrinseche del medium video, applicandole alle sue immagini, in modo da trasmettere la dimensione temporale della condizione umana.

In alcune opere, come *Ancient of Days* (1979-1981) viene invertita la direzione del tempo facendo scorrere i filmati al contrario o in una sequenza a ritroso. Qui il processo di distruzione di alcuni oggetti, per azione di elementi naturali come il fuoco, viene filmato all'inverso. I cicli temporali, giornalieri, annuali o interi cicli di vita sono naturalmente un aspetto fondamentale della produzione del video artista, il quale fa frequentemente uso di una struttura ciclica per trasmettere questa idea. *Science of the Heart* (1983) **[Figura 3]** può rappresentarne la quintessenza: la camera riprende un cuore umano che batte sempre più lentamente fino a fermarsi. Poi di colpo ricomincia a pulsare, ritornando in vita. Per quanto sia un'immagine ostica da guardare, non vengono veicolati messaggi negativi e neppure positivi, è semplicemente mostrato l'aspetto circolare della vita nel suo funzionamento più viscerale. Per Viola un circolo non è positivo o negativo, è una ruota che gira¹¹⁶. Otto Neumaier in un saggio dedicato all'arte del creativo newyorkese spiega che: "Viola non promuove tanto l'idea che si susseguano cicli di esistenza singoli, quanto che dovremmo sentire noi stessi come elementi di una più grande unità"¹¹⁷.

Come detto le possibilità e le combinazioni offerte dalla tecnologia sono impiegate con frequenza dal video artista per rappresentare le strutture temporali della vita. L'interconnessione esistenziale tra nascita, vita e morte è mostrata simultaneamente nel trittico *Nantes Triptych* (1992) **[Figura 4]**; un'opera cardinale nella produzione di Viola. Il lavoro illustra su tre pannelli le diverse fasi della vita e le sue strutture. A destra un'anziana donna morente (la madre dell'artista) è ripresa nel suo letto d'ospedale, a sinistra viene ripresa la scena di un parto finché il bambino (il figlio di Viola) non annuncia la sua nascita emettendo i primi vagiti ed in centro un uomo fluttua leggero in acque blu elettrico.

116 Mi riferisco a quanto contenuto in una conversazione tra Bill Viola e Otto Neumaier contenuta in V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 - 2014*, cit., pp- 165 - 179.

117 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 67.

“Esiste una corrispondenza fra la forma simmetrica dell’installazione e la simmetria temporale e spaziale del pannello centrale attraverso cui si mette in risalto anche formalmente il procedere diretto della vita verso i suoi poli, nascita e morte. L’inevitabile impatto del principio e della fine della vita è sottolineato

dal fatto che nei monitor esterni del trittico i filmati sono a colori mentre in quello centrale è usato il bianco e nero”¹¹⁸. La consapevolezza della temporalità dell’essere umano e della sua vita unitamente al riconoscimento che il ciclo della vita non sia altro che un fatto naturale è l’elemento fondante di quest’installazione. Interessante notare ancora una volta come il rimando alla storia dell’arte, in questo caso alla pittura delle pale d’altare nella forma trittico spesso raffiguranti temi di nascita, della morte e altri passaggi della condizione umana, non sia una citazione fine a se stessa ma una formula per avere una continuità poetica e formale con il passato. Nei primi lavori dell’artista la struttura ciclica viene usata nel video per proporre immagini capaci di restituire la sensazione di una circolarità più grande in cui la vita è iscritta. Nelle ultime opere invece, per esempio la serie di cinque video *Going Forth by Day* (2001) non è solo organizzata circolarmente ma ogni girato è collegato da una sorta di ciclo drammatico dove si susseguono nascita, morte e risurrezione.

Ecco che il video, nell’opera di Viola, adattandosi alla rappresentazione temporale della *conditio humana* restituisce un riflesso dei nostri tempi vitali, ci rende consapevoli della transitorietà dell’arte e anche della transitorietà dell’uomo. Del resto questo non vuol dire restare soltanto nella memoria, ma anche emergere da essa, rendersi conto attraverso il medium video di essere nella realtà, nel tempo presente. La video arte, più di ogni altra forma artistica rivela e obbliga lo spettatore a tenere presente che l’esistenza umana è soggetta alle mutevoli variazioni del tempo.

118 Ivi, p. 69.

3.2 ANALISI THE GREETING: LE RIVELAZIONI DEL TEMPO

Come i grandi maestri del Rinascimento, capaci di rompere con le tradizioni pittoriche medievali grazie all'uso radicalmente innovativo dello stesso medium: aumentando il realismo dei corpi e introducendo la prospettiva; Viola, analogamente, sovverte la natura del video. Se l'immagine video presuppone canonicamente il movimento, i suoi lavori ambiscono all'immobilità, tendendo all'assoluta assenza di frenesia.

Ma l'artista newyorkese non vuole rompere *en tranchant* con nessuna tradizione, non è intenzionato a fare *tabula rasa*, anzi spesso si rivolge alle fonti dell'arte classica e tradizionale, all'iconologia e ai temi che hanno caratterizzato la storia dell'arte. Come vedremo specificatamente nel corso del prossimo capitolo, Viola seguendo gli insegnamenti di Aby Warburg recupera nei suoi lavori alcune *Pathosformeln* o Formule di Passione come sopravvivenza e retaggio dell'antico.

Naturalmente ciò non comporta che le sue opere si riducano a pedissequa citazione, viceversa queste forme e questi temi vengono attualizzate nel contemporaneo aprendo riflessioni dinamiche e innovative.

I lavori di Bill Viola sono spesso caratterizzati da *ralenti* o *slowmotion* spinti fino all'eccesso, gli eventi si prolungano nel tempo, le immagini si dilatano così lentamente da apparire quasi fisse nell'occhio dello spettatore. La sua arte offre al pubblico uno spazio per fermarsi, riflettere e meditare; un ristoro dal sempre più schizofrenico caos a cui è sottoposto l'uomo del nuovo millennio. Qualcosa penetra dentro il fruitore che gode dell'opera in tutta la sua durata: “[...] a differenza della televisione, questi video richiedono e ricompensano la pazienza, l'attenzione e l'atto di rallentare per riflettere e stupirsi, o magari piangere”¹¹⁹.

Quasi tutte le sequenze del video artista si svolgono in una temporalità diversa rispetto a quella della nostra esperienza, il rallentamento portato all'eccesso, enfatizza notevolmente l'evento mostrato, affinché sia indelebile nella mente di chi guarda. “La lentezza scava a fondo nel cuore dello spettatore [...], l'opera di Viola sembra in grado

119 C. FREELAND, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 45.

di reintrodurre nella nostra cultura anche la sacralità, anch'essa presumibilmente perduta nel vortice della post-modernità, recuperata per mezzo della creazione di una dimensione di estraneità dal mondo e di una temporalità antitetica a quella che caratterizza la nostra"¹²⁰.

L'artista crea un *tempo dell'attesa*, l'attesa di un messaggio, di uno spazio, di un rifugio che l'uomo contemporaneo non trova più attorno a sé. Il rallentamento e il prolungamento ossessivo dello svilupparsi dell'azione sono un'apertura a questo *tempo dell'attesa*, cioè una temporalità carica di tensione, che coinvolge lo spettatore psicologicamente e addirittura ad un livello fisico e percettivo. "I sentimenti di chi assiste ad una delle tante opere di Viola sono spesso la stanchezza, la frustrazione, se non persino la noia. [...] Si tratta, evidentemente di una noia produttiva, costitutiva dell'esserci, che l'artista adotta come tecnica, come strumento per fare breccia nelle facoltà di ricezione del soggetto, per destabilizzarlo e strapparlo dalla frenesia a cui è imposto e abituato nell'odierno orizzonte sociale"¹²¹.

Un concetto di noia che si antepone al logorio frenetico della società contemporanea che attanaglia l'uomo. Attesa e noia si rivelano stati d'animo essenziali, capaci di rivelarci l'essere nella sua autenticità. Nel non fare, restando immobili, la mente e lo sguardo si immergono nel vuoto capendo il funzionamento del tempo e il suo senso in relazione all'uomo. Una meditazione che ha ben a che vedere con le filosofie zen e buddhiste che da sempre ispirano la poetica di Viola ma anche con il concetto di *Langeweile* – noia - espresso dal filosofo tedesco Martin Heidegger nei *Concetti fondamentali della metafisica*¹²².

La questione del rallentamento apre ancora una volta all'idea inseguita da Viola di vedere l'invisibile sotto la patina superficiale delle cose; in una conversazione l'artista dichiara: "Rallentare il tempo consente di oltrepassare la soglia del mondo fisico, per

120 A. ALFIERI, *Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 2, [visto il 13 giugno 2022].

https://www.academia.edu/4038480/Tempo_dellattesa_noia_e_affeziome_nellarte_di_Bill_Viola.

121 Ivi, p. 3.

122 Cfr. mi riferisco a quanto riportato in M. HEIDEGGER, C. ANGELINO (a cura di), *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005.

entrare nell'ambito metafisico. L'estensione estrema del tempo di proiezione di un filmato conferisce alla scena una statura ritualistica e mitica"¹²³.

Stando a queste esternazioni, l'immagine invisibile, metafisica o ancora mitico-rituale è un'immagine lenta; solo la lentezza consente allo spettatore di catturare e assimilare il movimento.

Con le sue opere, l'artista newyorkese sembra intenzionato a fornire al fruitore, nel parossismo del caos post-moderno, un momento e uno spazio di attenzione e calma contemplativa in grado di renderlo consapevole della sua qualità di essere umano. Quasi come una pratica spirituale o filosofica, atta a ridefinire l'uomo, ponendolo di fronte alla fragilità della condizione umana e ad altre domande fondamentali. Un esercizio che deve essere svolto nel modo più lento possibile.

Appare evidente che lo *slow motion*, sia il mezzo più adatto per applicare la stasi della pittura allo scorrimento del film o del video. In questo modo l'aspetto crono-cinetico dell'immagine subisce un clamoroso rallentamento che scombina e riconverte il tempo di fruizione e trasmissione. Per Livio Billo nel saggio *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*: "Al tempo rettilineo, indefinitamente frazionato e segmentato in *quanti* puntiformi dello scientismo contemporaneo, per altro perfettamente sovrapponibile alla «attimalità» dell'*apparenza* disparente cui ci ha assuefatto l'apparato della spettacolarizzazione mass-mediatica, Viola sostituisce il tempo qualitativo plastico dei processi psichici, all'interno dei quali la presunta linearità si ripiega – si «raggomitola» direbbe Bergson su se medesima, intrannodando in un unico filo di senso il prima con il poi, il passato con il futuro nella compresenza del presente, che è dunque esperienza di un pre-sentimento rammemorante. Ed è una temporalità quale la si può esperire al di fuori della pratica corrente, [...] ma piuttosto nella zona in cui viene meno la potestà, ovvero nel sogno notturno o anche nella *rêverie* diurna (sogno ad occhi aperti), dove ogni azione, sognata ad occhi chiusi o aperti, si

123 V. S. SEVERINO, *Il Sacrificio dell'immagine in Bill Viola. Appunti sulla rappresentazione del sacro nell'arte elettronica*, in «*Accademia.edu*», p. 301 [visto il 3 giugno 2022].
<https://www.academia.edu/25318156>

articola con una cadenza affatto diversa rispetto a quella che la stessa azione avrebbe in un contesto di pura e semplice fattualità”¹²⁴.

L’opera e l’esperienza della sua fruizione si addentrano quindi nel campo percettivo onirico nel sogno il meccanismo temporale può rallentare fino al collasso e all’atemporalità oppure può condensare in un brevissimo lasso di tempo un contenuto percettivo che la nostra mente, durante la veglia, impiegherebbe molto più tempo ad interiorizzare. Se il tempo dei video di Bill Viola è quello dei sogni allora lo spettatore si ritroverebbe catapultato nella visione di video completamente indipendenti dal tempo newtoniano e convenzionale. Inoltre: “Solo una coscienza che apparentemente si addormenta e si offusca, sfuggendo alla temporalità cronometrica in cui la scienza ingabbia il mondo, potrà attingere la profondità della sua essenza, ritrovandosi infine nel suo stato d’anima, dato che l’anima non vive al ritmo del tempo”¹²⁵.

Collegandoci a queste riflessioni introduttive è possibile riscontrare in *The Greeting – Il saluto* (1995) [Figura 5] un complesso enigma temporale.

Il tempo necessario per godere dell’intero ciclo dell’opera è 10 minuti, ma la durata affettiva della sequenza girata è di appena 45 secondi con una velocità di 300 fotogrammi per secondo. Va da sé la pesante applicazione dell’effetto *ralenti* alle immagini. La critica dell’arte inglese Jean Wainwright, in un’analisi dell’opera, rileva: “A quanto pare, la condizione di spettatore si verifica nella differenza tra «tempo reale», nel senso newtoniano di un tempo lineare, progressivo e coerente, e «tempo psicologico», privo di unità di misura che si possano facilmente classificare. Oltre a questa dicotomia temporale c’è la presenza dell’opera nell’occhio e nella mente di chi guarda, le sue riconoscibili connessioni a una tradizione pittorica occidentale e il richiamo alle convinzioni di Viola”¹²⁶.

124 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit., p. 86.

125 Ivi, p. 87.

126 J. WAINWRIGHT, *La frequenza dell’esistenza*, in C. TOWNSEND, *L’arte di Bill Viola*, cit., pp. 116 - 117

Credo che analizzare i legami e le implicazioni del movimento lentissimo usato in *The Greeting* sia fondamentale per comprendere i concetti temporali descritti in precedenza, ma anche per far emergere una continuità fra i media nel corso del tempo, in questo caso espressi nel rapporto video art e pittura.

L'opera viene esposta per la prima volta nel Padiglione degli Stati Uniti d'America della quarantaseiesima Biennale di Venezia del 1995, condividendo lo spazio con le altre quattro video installazioni di Viola della stessa serie: *Buried Secrets* (Segreti Sepolti).

L'opera ha un'eco e un'importanza straordinaria per la carriera dell'artista e corrisponde al primo lavoro di una nuova sperimentazione legata all'arte antica, nonostante anche alcune opere del passato avessero dei fugaci riferimenti alla storia dell'arte.

The Greeting può a tutti gli effetti rappresentare un solco, lo spartiacque della carriera di Bill Viola che in quel momento cambia drasticamente direzione, dialogando con le opere dell'arte del passato allo scopo di esplorare il mondo affettivo umano. Questa seconda fase inaugurata con *The Greeting* è caratterizzata dal mutamento del procedimento costruttivo delle proprie opere, infatti vengono adottate strumentazioni decisamente costose e complesse rispetto a quelle più minimaliste degli anni Settanta e Ottanta. Un *modus operandi* antitetico al precedente che vede l'allestimento di veri e propri set cinematografici, con troupe di addetti ai lavori e attori, i quali vengono ripresi su pellicola per poi trasferire il nastro montato su laser disco video¹²⁷. Anche la scelta delle tematiche diventa più colta ed elaborata adottando soluzioni estetico-formali più ricercate.

Questa nuova fase lavorativa è dovuta ad una crisi creativa e personale che il video artista ha vissuto tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, causata principalmente dalla morte dei genitori.

Riveste un ruolo fondamentale per l'ispirazione della nuova fase del lavoro di Viola, il ciclo affrescato da Giotto, tra il 1303 e il 1305 presso l'intera superficie della Cappella degli Scrovegni di Padova, narrante le *Storie della Salvezza* di tradizione cristiana in

127 Mi riferisco a quanto riportato in L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit., p. 80.

diversi percorsi. Un ciclo fondamentale per la storia dell'arte che ha colpito profondamente l'artista americano proprio per il suo carattere immersivo e tridimensionale. Citando lo stesso Viola: "Giotto dipinse tutte le pareti e il soffitto, ogni centimetro quadrato all'interno della cappella, è una delle installazioni artistiche più grandiose del mondo. Anche il tempo rivestiva un ruolo cruciale in queste opere italiane. Mentre ti spostavi nello spazio, comparivano determinate cose e la sequenza di immagini si dispiegava nel tempo tramite i movimenti corporei, non solo attraverso la vista. Molti grandi cicli di affreschi erano narrazioni in cui l'osservatore percorreva letteralmente la storia. Gli artisti dovevano ragionare per cicli spaziali e sequenze di immagini. Si possono intuire gli sforzi per rappresentare lo svolgimento del tempo sequenziale. In questo Giotto era un maestro e un autentico pioniere. [...] I cicli di affresco sono una sorta di *storyboard* su larga scala. Li considero gli antesignani dei film¹²⁸".

Un' importante considerazione del video artista che lega la storia dell'arte antica con il contemporaneo grazie al *fil rouge* della temporalità.

"*The Greeting* aprì a Bill un nuovo e sterminato territorio creativo, cambiando la natura spontanea e diretta del suo modo di catturare immagini in vere e proprie produzioni cinematografiche. Anche i suoi temi si svilupparono e, dalla vita quotidiana ripresa da telecamere a mano e dei viaggi avventurosi assieme alla moglie Kira, passò a trattare di storie bibliche e riferirsi alla grande tradizione artistica occidentale"¹²⁹.

The Greeting si fonda nel recupero di un immaginario classico unito ad una dilatazione del tempo per scandagliare e rivelare aspetti del sentire e della stessa natura umana.

L'opera si presenta come una sequenza video proiettata su uno schermo appeso a una parete di una stanza buia. In un contesto urbano spoglio e crepuscolare, dalla insolita veduta prospettica assiepata da edifici industriali, si stagliano in primo piano due donne intente a conversare [Figura 6]. La loro conversazione viene interrotta dall'arrivo di una terza donna che fa il suo ingresso in scena e si avvicina. Le prime due si apprestano a salutarla ma appare subito evidente che una la conosce bene mentre l'altra

128 A. GALANSINO, *Artedossier. Bill Viola*, cit., p. 34.

129 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 23.

decisamente meno, o forse per nulla. Avviene un sottile mutamento di luce e una lieve brezza solleva i panneggi degli abiti delle tre **[Figura 7]**. La terza donna arriva salutandola e abbracciandola mentre ignora la donna in abito blu che non conosce. La nuova arrivata visibilmente in stato interessante sussurra qualcosa all'orecchio dell'amica accentuando l'isolamento della terza donna. Infine, nonostante un tacito imbarazzo, vengono fatte le presentazioni e le tre si scambiano i convenevoli¹³⁰. Nell'opera, presentata come un piano sequenza ininterrotto ripreso da una telecamera fissa e proiettata con un rapporto d'aspetto verticale che si ritrova più comunemente in pittura, le azioni dei personaggi sono mostrate attraverso uno *slow motion* estremo. “Un evento che in origine durava quarantacinque secondi ora si dispiega come un'elaborata coreografia nel corso di dieci minuti. Emergono anche i minimi dettagli della scena. Il linguaggio inconscio del corpo e le sfumature di sguardi e gesti fugaci sono accentuati, indugiando nella coscienza dell'osservatore”¹³¹.

I cambiamenti luminosi ed atmosferici diventano eventi cruciali, mentre nella penombra dello sfondo sono visibili altre figure impegnate in diverse attività. Le azioni e le intenzioni di tutti i personaggi coinvolti nella scena non trovano una spiegazione evidente. Il significato dell'evento resta ammantato dal mistero, sospeso come un gesto ambiguo e speculativo, interpretabile con diverse chiavi di lettura.

L'opera affonda le radici nella tradizione pittorica rinascimentale e manierista, ispirandosi inequivocabilmente per aspetti estetico-formali a *La Visitazione* dipinta tra il 1528 e 1530 dall'empolese Jacopo Carucci detto il Pontorno **[Figura 8]**. Una straordinaria pala d'altare, destinata a diventare uno dei maggiori capolavori del Manierismo, dipinta per la chiesa di Carmignano situata nelle campagne vicino Prato. Il soggetto trattato è una Visitazione, un genere molto diffuso anche nel corso del Rinascimento, dove viene rappresentato l'incontro della Vergine Maria con la cugina Elisabetta. Maria è già in attesa di Gesù come la stessa cugina, che molto più anziana di

130 Per la descrizione dell'opera ho utilizzato alcuni fonti contenute in A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 38 e K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 39.

131 K. PEROV(a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola – Icons of Light* [5 marzo 2022 - 26 giugno 2022, Palazzo Bonaparte, Roma], Milano, Skira, 2022, p. 42.

lei porta in grembo San Giovanni Battista, colui che con il proprio ministero profetico preparerà la via a Cristo [Figura 9].

Il celebre docente e teorico dell'arte italiano Salvatore Settis descrive così l'opera: “In un fondale essenziale e privo di orpelli decorativi si stagliano quattro donne, che occupano quasi l'intera superficie del dipinto e, per le pose contorte, gli sguardi straniati, le vesti gonfie e colorate, paiono sorelle delle pie donne rappresentate dallo stesso artista nella *Deposizione* (1526 – 1528) [Figura 10] della chiesa di Santa Felicità. In primo piano, di profilo, la giovane Maria abbraccia la più anziana cugina Elisabetta, nella commossa consapevolezza che entrambe saranno madri. Alla scena assistono, dietro costoro, due figure che ci guardano frontali: una giovane con i capelli raccolti e un'anziana velata, in una composizione singolarissima per l'Italia (e che molto deve infatti a certe sperimentazioni di Dürer, note a Pontormo tramite le incisioni): e i devoti che si trovarono a pregare di fronte alla pala, si saranno chiesti se quel pittore un po' matto non avesse voluto prenderli in giro, effigiando due volte i medesimi personaggi, l'una di profilo e l'altra di fronte”¹³². Pontormo è indubbiamente uno dei maestri dell'arte, se non il maestro, preferito da Viola. La volumetria dei corpi è ispirata a Michelangelo ma al contrario di questi le figure sembrano gonfie d'aria anziché di muscoli, i volti allucinati e i colori dei panneggi contraddistinti da tonalità rare e accese come il giallo cromo, il verde lucertola, il rosa quasi shocking e le straordinarie campiture blu oltremare e cobalto non sono caratteri canonici della pittura del Cinquecento, facendo sembrare molte opere del maestro da Pontormo vicine ai nostri tempi.

Bill Viola parlando dell'importanza di Pontormo per il suo arte dichiara: “La Visitazione di Pontormo è stata la prima opera d'arte antica che mi ha ispirato. E anche il primo set in cui abbiamo impiegato degli attori [...]. Anni prima ero entrato nella chiesa di Santa Felicità, subito dopo Ponte Vecchio a vedere la *Deposizione*. Fui molto colpito dai colori. Uscendo mi domandai, sinceramente, che cosa avesse fumato il pittore per dipingere quei rosa, per dipingere quegli azzurri incredibili.

132 S. SETTIS e T. MONTANARI, *Arte. Una storia naturale e civile. 3. Dal Quattrocento alla Controriforma*, Milano, Mondadori, 2019, p. 433.

Sembrava che avesse lavorato sotto l'effetto dell'LSD"¹³³. L'amore per Pontormo è quindi sbocciato ai tempi di *Art/tapes/22* quando l'artista ha la possibilità di immergersi nella cultura toscana e di vedere la *Deposizione* citata anche da Pier Paolo Pasolini nel mediometraggio *La Ricotta* del 1963.

Viola vede per la prima volta la *Visitazione* alcuni anni dopo, tra le pagine di un libro ma sarà una folgorazione: « [...]di quel quadro non sapevo niente ma non riuscivo a smettere di guardarlo»¹³⁴. Ne segue uno studio attento e assiduo, passando anche per le due versioni di *Visitazione* (una del 1514 e l'altra del 1516) che Pontormo dipinge prima della versione di Carmignano, in cui come precedentemente indicato, Viola ritrova slancio e nuova benzina per la sua creatività; accentuando la narrazione nelle sue opere e lasciandosi ispirare dai capolavori rinascimentali come fonte di immagini.

Come parzialmente visto e come approfondiremo nel prossimo capitolo il richiamo alla grande tradizione dell'arte non è solo citazione didascalica ma è spunto per aprire nuove discussioni e nuove riflessioni. Bill Viola in una conversazione con la docente italiana Valentina Valentini afferma: "Ho realizzato un video basato su Pontormo, il più grande manierista italiano del XVI secolo. Pontormo dipinse la *Visitazione*, con Maria ed Elisabetta, un quadro bellissimo, incredibile. Ho studiato molto attentamente quel quadro e poi ho fatto un video chiamato *The Greeting*, che prendeva ispirazione dalla pala d'altare di Pontormo, perché volevo veramente capirla, volevo capire quell'immagine. Il modo migliore di capire qualcosa è di farla noi stessi, di costruirla noi stessi. Non dovremmo mai preoccuparci di copiare"¹³⁵.

Film e video sono i mezzi usati da Viola per quest'opera ma il linguaggio tipico della pittura è molto pervasivo. I colori brillanti usati da Pontormo sono una fonte di suggestione molto importante per il video artista e rivestono nella sua opera un ruolo di rilievo grazie ad accurate luci di scena. Lo sfondo scuro rimane nel capolavoro di Viola, insieme al vermiglio delle vesti e anche all'azzurro oltremare usatissimo da Pontormo e nelle iconografie dell'epoca che riguardavano la Madonna.

133 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 22.

134 Ibidem.

135 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 282.

Naturalmente *The Greeting* non è un quadro, i soggetti si muovono, anche se molto lentamente, per effetto del medium utilizzato. A questo proposito il video artista ha precisato: “Pontormo aveva solo una composizione, un quadro, e doveva scegliere: dove metto questa composizione? La metto mentre arrivano da lontano, quando si toccano, quando si baciano, quando si abbracciano? Scelse di metterla al punto di massima tensione proprio prima dell’abbraccio tra Maria e Elisabetta. In *The Greeting*, un video di dieci minuti, ci sono circa 20.000 composizioni, perciò avevo 20.000 figure e quando fai vedere queste figure molto rapidamente, c’è movimento, e quello è cinema o video. Quindi è una forma d’arte completamente differente, è basata sul cambiamento”¹³⁶.

Viola ha più volte sottolineato che la storia dell’arte debba essere vissuta e fruita dal vivo, che le opere debbano balzare fuori dalle pagine dei libri e impregnare la vita quotidiana degli uomini. In svariate occasioni si è spinto a paragonare la funzione dell’arte classica e rinascimentale a quella contemporanea della televisione, in quanto capace di comunicare: «storie notissime direttamente alle masse analfabete in spazi pubblici pienamente visibili»¹³⁷.

Infatti, come noto, uno degli scopi dell’arte antica era quello di trasmettere, via immagini facilmente leggibili e assimilabili, le vicende e gli insegnamenti religiosi e storici. Ciò che *The Greeting* rappresenta, sotto le mentite spoglie di traduzione letterale della storia biblica della Visitazione o di citazione all’arte manierista di Pontormo, è quindi una traccia lineare, un *continuum* di intenti che trasla la narrazione in un nuovo medium, nel futuro del film e del video, facendo al contempo un riferimento costante al passato.

Jean Wainwright offre una splendida interpretazione dell’opera: “quello che Viola trasmette nei dieci minuti di tempo misurato è una certa enfasi su possibilità e presenza. L’opera sembra soddisfare i requisiti del paradosso di Zenone, nella misura in cui se ne potrebbe estrarre un momento qualsiasi come immagine fissa, l’equivalente di un quadro.

136 Ivi, p. 283.

137 B. VIOLA, *Reason for Knocking at an Empty House: Writings 1973- 1994*, cit., p. 241.

Pure, simultaneamente sovverte l'intero concetto di tempo come sequenza lineare di momenti di eguale valenza, estraendo un istante per esaltarne il significato e forse per rendere visibile l'andamento narrativo compreso all'interno di quel singolo momento del dipinto.¹³⁸»

Allo stesso modo della fotografia, il film è un medium che deriva dal modello temporale newtoniano e come la fotografia la sua immagine manifesta certezza, cioè ciò che vediamo impresso o registrato è la prova inequivocabile della presenza di oggetti e soggetti nello spazio e nel tempo. Ovviamente come nel film, l'animazione temporale dei fotogrammi rivitalizza il movimento.

Viola con la sua opera esplora la natura temporale del film e i suoi effetti, mettendo in contrasto la temporalità del reale con la tempistica della bobina, rendendo consapevole lo spettatore dell'articolazione arbitraria del tempo.

“Se esiste una modalità convenzionale di trattamento del tempo all'interno del film, vale solo comprimendolo: l'andamento narrativo dipende dalla sovrapposizione di momenti significativi. Di rado chi fa film utilizza l'azione rallentata per un periodo prolungato o per qualcosa che non sia un effetto spettacolare: le proprietà plastiche del tempo registrato, che può essere esteso, contratto o rovesciato, sono nel migliore dei casi una novità occasionale”¹³⁹. Nell'espandere il tempo, Viola svolge un'operazione che ha molto in comune con l'avanguardia modernista; infatti il docente e storico Stephen Kern fa notare che una delle grandi sfide nate in seno all'inizio del Novecento è quella di superare l'idea newtoniana del tempo che: «assoluto, vero [...] in sé e per sua propria natura, fluisce uniformemente senza rapportarsi a niente di esterno»¹⁴⁰. Una nozione del tempo soggettiva e soprattutto plastica e malleabile con l'esperienza, una sfida delle avanguardie all'immaginario temporale della modernità secondo cui il tempo, in accordo con le teorie del filosofo Henri Bergson, non ha ritmo o direzioni particolari o prestabilite.

138 J. WAINWRIGHT, *La frequenza dell'esistenza*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., pp. 116 - 117

139 Ivi, p. 118.

140 S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 187.

Come riportato da Wainwright: “Se un aspetto della plasticità del tempo nell’arte modernista è la possibilità di contrarlo, come per esempio i vent’anni di peregrinazioni di Odisseo compressi nelle sedici ore della giornata di Leopold Bloom a Dublino dell’*Ulisse* (di James Joyce), c’è una corrispondenza con la sua espansione , anzi si potrebbe dire con la sua stasi, nell’opera di Proust, per il quale si può provare a rappresentare il momento interiorizzato, significativo (che nella concezione atomistica del tempo trascorre in pochi secondi) in una formula la cui durata supera di gran lunga la sua realtà”¹⁴¹. Le stesse avanguardie storiche con i loro dipinti trattano il tema del movimento in pittura, criticando il fatto che i nuovi media dell’epoca potessero descrivere la realtà solo come appare, così com’è. Due capolavori del Futurismo, *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) di Giacomo Balla [Figura 11], *La città che sale* (1910 – 1911) di Umberto Boccioni [Figura 12] e lo splendido dipinto *Nudo che scende le scale* (1912) di Marcel Duchamp [Figura 13], sembrano infatti aspirare alla funzione del film, introducendo un movimento e una mobilità in un medium statico.

Secondo lo stesso ragionamento potremmo addurre che *The Greeting* è un film che aspira ad essere un quadro, non solo per l’uso di un’ estetica collegata alle scoperte duchampiane e futuriste in campo artistico ma, per la capacità di destrutturare e riscrivere la temporalità del mezzo utilizzato.

Quello però a cui mira Viola non è una critica alla percezione del tempo della modernità come avveniva nel periodo delle avanguardie storiche, bensì con la dilatazione temporale propone un’ altra modalità di esperire il tempo. “Se il momento si espande perché importante per Proust come per Viola, per quest’ultimo quell’espansione vuol soddisfare uno scopo molto diverso che è sia spirituale sia universale, in quanto sostituendo un’altra retorica, molto più antica, con la consapevolezza autocritica della modernità, propone lo stesso rapporto tra opera d’arte e spettatore sia per la pittura che per la fotografia. [...] Quella che vediamo in *The Greeting* è la struttura costitutiva della pittura rinascimentale portata prima su pellicola e poi su video, con gli archi soleggiati dell’architettura seicentesca trasferiti così sembra, in una città industriale italiana”¹⁴².

141 J. WAINWRIGHT, *La frequenza dell’esistenza*, in C. TOWNSEND, *L’arte di Bill Viola*, cit., p. 118.

142 Ivi, p. 119.

Viola in *The Greeting* non svuota il linguaggio dall'opera per analizzarne le articolazioni temporali, magari filmando oggetti privi di interesse narrativo. Anzi, il newyorkese applica la tradizione pittorica della *Visitazione* e la sua iconografia specificatamente cristiana al suo girato. Ad esempio il dettaglio della brezza che gonfia i panneggi, oltre che a esprimere il moto con i cosiddetti *Bewegtes Beiwerk* (accessori in movimento) teorizzati dallo storico dell'arte Aby Warburg¹⁴³, è anche un simbolo dello Spirito Santo: il *pneuma*, il respiro di Dio¹⁴⁴.

La durata viene usata da Viola in maniera singolare, l'opera del 1995 si configura come una codifica figurativa, inserendo un significato simbolico nell'immagine proprio come succedeva nella pittura medievale e rinascimentale. Una continuità di intenti che nello sviluppo temporale abbraccia passato e modernità, poiché il ritorno al simbolismo è un ritorno a un diverso concetto di tempo. "Non si tratta di una semplice variabilità psicologica del tempo, quel tempo che il soggetto proustiano sperimenta a ritmi differenziali. Anzi Viola insiste sull'estensibilità del tempo secondo il significato storico dell'evento che racchiude: questo momento dura di più perché lo scambio tra le due donne è di fondamentale importanza per loro, ma anche per noi in quanto esseri spirituali"¹⁴⁵. Se abbiamo un simbolismo medievale o rinascimentale, non semplicemente importato ma attivo all'interno dell'immagine abbiamo anche un concetto medievale o rinascimentale del tempo.

A questo proposito John Berger scrive: "Il tempo sembra trascorrere a ritmi diversi perché il nostro sentire il suo passaggio implica non uno ma due processi dinamici, in contrasto l'uno con l'altro: accumulo e dispersione. Quanto più profonda è l'esperienza di un momento, tanto maggiore sarà l'accumulo di esperienza. Ecco perché si vive il momento come se durasse di più. La dispersione del flusso temporale è sotto controllo. La durata vissuta non è una questione di lunghezza bensì di profondità o di spessore"¹⁴⁶.

143 Un approfondimento su Warburg e la teoria delle Pathosformeln verrà fatto nel **Capitolo 4** di questa tesi dal titolo: *La storia dell'arte nelle opere di Bill Viola*.

144 Per il concetto di "pneuma" mi riferisco a J. WAINWRIGHT, *La frequenza dell'esistenza*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 119.

145 Ivi, p. 121.

146 J. BERGER, *That Which is Heald in Keeping a Rendezvous*, Londra, Granata Books, 1992, p. 28.

Appare chiaro che più il momento è importante, più la nostra percezione rallenta; Viola se ne serve magistralmente nelle sue opere cariche di *ralenti*,

Indubbiamente Viola basa la sua intera produzione nelle sue convinzioni spirituali, soprattutto di matrice zen e buddhista, e nella ciclicità della forza vitale. Grandi temi che condivide con la storia dell'arte. Al contrario dell'immobilità di questa che spesso, cristallizza i suoi temi in un'immagine o in un fotogramma, Bill Viola riesce a scolpirli con il tempo, ad estenderli in una temporalità, manipolando le nostre sensazioni mentre svela o comunica una qualche verità universale.

“Viola personalizza la visione dei dipinti come un suo desiderio di entrarvi: dare loro corpo, sentirli respirare. La loro trasmutazione nel tempo ha una dimensione spirituale, non una forma visiva; la loro qualità zen diventa per Viola la grande tradizione pittorica nascosta: il materiale più reale di cui dispone è il tempo”¹⁴⁷.

La fruizione, soprattutto sequenziale, di *The Greeting* proprio per le caratteristiche del medium persuade lo spettatore che la sua visione sia in tempo reale, nonostante sia il frutto di registrazione su pellicola poi trasposta in video. Inoltre la dilatazione temporale provocata dallo *slow motion*, gradualmente diviene il tempo dello spettatore, il tempo della visione e della percezione. L'opera ispirata da Pontormo rappresenta l'impossibilità di applicare una specifica temporalità e un tempo univoco agli eventi e alle azioni. Credo che la chiusura di Wainwright nel suo saggio sia perfettamente esemplificativa: “Viola ha risolto il dilemma del pittore di ridurre le dimensioni di un episodio pur mantenendone la forza spirituale: la levità delle figure di Pontormo diventa la pesantezza della sincronicità di passato, presente e futuro. Non c'è rottura, bensì la continuità di lignaggio che va da Pontormo al modernismo: pittura, film e video sono resi nel contesto di una nuova alleanza”¹⁴⁸. Il tempo è l'acqua in cui l'uomo esiste e nella sua dilatazione estrema c'è una maggiore consapevolezza di tale materialità. Il movimento verso la stasi, mostrato in *The Greeting*, dà modo di assimilare maggiori informazioni e permette di affinare la percezione umana.

147 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 123.

148 Ibidem.

Attraverso il tempo rallentato l'uomo ha uno spazio dove inserirsi, un vuoto in cui può meditare, prendere consapevolezza del suo essere umano e del rapporto dell'uomo con il tempo in relazione a quello che è passato e quello che accadrà. Un esercizio spirituale di stampo orientale, nonostante il dialogo con la cultura occidentale, che fa capire come il tempo sia del tutto arbitrario e percepibile in diverse dimensioni.

4. IL DIALOGO CON LA STORIA DELL'ARTE

ANALISI DI EMERGENCE

*Tradizione non è adorare la cenere,
ma custodire il fuoco.¹⁴⁹*

4.1 VIDEOARTE TRA PASSATO, PRESENTE E FUTURO

Lunedì 19 aprile 2010, nel salone al primo piano della Galleria dell'Accademia di Firenze, i cittadini riacquiesero la restaurata *Pietà da Palestrina* (1555 circa) [Figura 1], un imponente gruppo marmoreo attribuito al maestro Michelangelo Buonarroti. Una sontuosa opera raffigurante il corpo esanime di Gesù Cristo, sorretto dalla Madonna e da San Giovanni Evangelista, che per soggetto, esecuzione e datazione può essere accomunata alle altre splendide *Pietà* scolpite in tarda età dal maestro di Caprese: la *Pietà Bandini* (1547 - 1555) e la *Pietà Rondanini* (1552 - 1553).

Tra le nove e le undici di quella stessa sera, i 517 centimetri del capolavoro indiscusso e più famoso della Galleria dell'Accademia e forse di tutta Firenze, cioè il *David* di Michelangelo (databile tra il 1501 e il 1504), vennero oscurati, per la prima volta nella storia, da un enorme telo. Su questo telo venne proiettata l'opera video *Emergence* (2002) [Figura 2] di Bill Viola che proprio al tema della pietà e alla scultura michelangiolesca del 1555 trae ispirazione. Indubbiamente l'evento si rivela un potente

149 Aforisma attribuito al compositore Gustav Mahler presente in S. SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 2020, p. 14.

simbolo capace di rappresentare l'ingresso dell'arte contemporanea in uno dei templi dell'arte antica più importanti al mondo, rapportandosi e dialogando con essa¹⁵⁰.

Ad uno sguardo superficiale e aprioristico molta arte contemporanea e in particolare la video arte, capace di servirsi di strumenti espressivi tecnologicamente avanzati, può sembrare un punto di rottura totalmente inconciliabile con la tradizione, una via proiettata direttamente al presente e al futuro. Un medium nuovo con una storia tutta da scrivere che per questo motivo ha attirato tanti giovani artisti.

Bill Viola, attraverso i suoi lavori, dimostra come il dialogo con la tradizione non solo sia possibile ma come i grandi temi e le iconografie del passato possano essere reinterpretate e contestualizzate in una chiave attenta alle esigenze del presente e del quotidiano. Le opere della sua seconda fase, in particolar modo, sono impregnate di arte del passato. Abbiamo visto, a titolo esemplificativo, come *The Greeting* sia capace di trasporre in chiave contemporanea il linguaggio del Pontormo e come *Surrender* condivida alcuni aspetti con il *Narciso* di Caravaggio. La serie *Going Forth By Day* del 2002, composta da cinque video proiettati contemporaneamente su quattro pareti, vuole essere una sorta di affresco digitale, in cui Viola ripropone sotto una nuova prospettiva, le iconografie di vari capolavori della tradizione centro-italiana. A titolo esemplificativo, il secondo pannello dei cinque della serie, *The Path* (2002) [Figura 3], si ispira al primo episodio del ciclo della *Storia di Nastagio degli Onesti* (1483) [Figura 4] trasposizione pittorica ad opera di Sandro Botticelli, conservata al Museo del Prado, dell'omonima novella di Boccaccio¹⁵¹.

Il video artista americano riprendendo gli stilemi dell'arte medievale e rinascimentale crea nei suoi video una connessione, un passaggio tra dimensioni temporali. Come visto nel corso dello scorso capitolo, la sua arte ha una forte connotazione spazio-temporale che pare conformarsi come un ponte tra due mondi, un viaggio nel tempo lungo scenari ed epoche diverse.

150 Informazioni tratte dal video *Diretta conferenza stampa mostra Bill Viola. Rinascimento elettronico*, presente su YouTube al min. 48.12. [visto il 19 giugno 2022]
<https://www.youtube.com/watch?v=o0gYTTse6hc>.

151 Cfr. informazioni tratte da A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., pp. 24 – 25.

In qualche modo Viola sembra anche recuperare un approccio antropologico dell'arte, quello per cui l'analisi artistica non può limitarsi a considerare la sola opera ma deve operare una più ampia indagine sull'insieme delle abitudini sociali e dei significati culturali esistenti nella zona che l'ha prodotta. Citando la pubblicazione *Antropologia dell'Arte* di Francesco Ronzon: "Un quadro è una registrazione di attività visive che si deve imparare a leggere, proprio come si deve imparare a leggere un testo proveniente da una cultura diversa. Se noi notiamo che Botticelli tende ad una pittura «danzata», Beato Angelico ad una pittura «predicata» e Piero della Francesca ad una «valutata» non stiamo osservando le loro opere ma stiamo comprendendo qualcosa sulla loro società"¹⁵².

Un interesse per il dialogo tra arte antica e esigenze contemporanee evidente, ma il lavoro di Viola non è minimamente finalizzato alla semplice riproposizione di costruzioni estetico-formali del passato, a citazioni ironiche e autoreferenziali o a propinare cliché post-modernisti.

In Europa ed in particolar modo in Italia, il lavoro del video artista ha goduto di molta fortuna ed è celebrato proprio per lo stretto legame e il dialogo con la storia dell'arte occidentale, spesso in mostre ed eventi dove i suoi lavori sono messi a confronto con le opere e i grandi maestri dell'arte antica e moderna, come Caravaggio, Giulio Romano, Michelangelo, la Chiesa di San Gallo a Venezia, gli Uffizi di Firenze e molto altro ancora. Magniloquenti accostamenti che riducono le creazioni di Bill Viola ad una mera continuazione della pittura con i mezzi della videoarte, come se l'uso delle forme e delle iconografie della grande tradizione artistica occidentale fosse l'unico o il più importante aspetto della sua creatività. In questo modo vengono dimenticati altri riferimenti geograficamente e culturalmente più ampi. Potremmo constatare di trovarci di fronte ad un grosso malinteso poiché la ricerca video di Bill Viola, come già enunciato e come continueremo ad analizzare, è principalmente atta ad indagare le potenzialità metaforiche e le capacità simboliche dei mezzi tecnologici più avanzati tipici del medium video. Al centro della sua poetica troviamo le grandi domande dell'uomo,

152 F. RONZON, *Antropologia dell'arte*, Verona, QuiEdit, 2010, p. 111

le grandi questioni filosofiche, zen e religiose come la ciclicità della vita, la nascita, la crescita e la morte, la rinascita, l'esistenza dell'anima, la natura della coscienza e ancora la funzione esercitata dagli elementi naturali nella vita dell'uomo. Un'arte che attinge alle grandi dottrine religiose e spirituali occidentali e orientali, in grado di invitare lo spettatore a fermarsi e meditare su questi temi. Il dialogo con la tradizione artistica non è mai limitato a citazione, ma è una attualizzazione che crea un ponte in grado di parlare all'uomo contemporaneo e farlo ragionare.

Il video artista, in un denso scambio avvenuto con Hans Belting nel 2003 offre una significativa riflessione sul tema: "I quadri antichi sono stati per me solo il punto di partenza. Non sono affatto interessato all'arte di appropriazione o parodica, volevo entrare dentro a queste immagini, comprenderle abitarle, incorporarle, sentirle respirare. In definitiva, mi interessava la loro dimensione spirituale, non la forma visiva. In generale il mio obiettivo era quello di arrivare alla radice delle mie emozioni e alla natura della loro espressione. Negli anni della mia formazione, gli anni Settanta, quello era un posto dove non si andava, una zona proibita. Lo è anche oggi. Ma, per la mia esperienza personale, sono stato completamente assorbito da questa potente e forte emozione, molto più profonda del puro sentimentalismo che mi avevano insegnato a evitare. Sentivo che come artista dovevo capire meglio tutto questo"¹⁵³.

Lo svelamento delle emozioni, delle sensazioni e dei turbamenti vissuti dall'essere umano sono la linfa vitale nell'evoluzione della produzione del video artista.

Viola, a questo scopo, ricorre spesso alle iconografie e alle forme della tradizione perché già insite, consapevolmente o inconsciamente, nell'animo e nella mente di tutti gli spettatori. Infatti ogni persona è influenzata, per tutta la vita, da una serie di stimoli visivi e sensoriali che fanno parte dell'epoca e del modello culturale a cui appartiene. Naturalmente in base ad una determinata arena sociale e culturale vengono introiettate delle percezioni, dei gusti e delle familiarità estetico-formali ben individuabili.

Come enunciato dallo stesso artista newyorkese durante un'intervista con l'autore John G. Hanhardt: "Tutti noi siamo il prodotto del nostro periodo storico.

153 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 259.

Chi siamo ha molto a che vedere con il luogo e le circostanze particolari e casuali in cui ci troviamo.

Per quanto riguarda le influenze che si radicano in noi dall'infanzia, per ognuna di quelle che ricordiamo ve ne sono tantissime altre che restano sommerse nell'inconscio, visibile solo come uno sguardo o un gesto, quelli che chiamiamo tratti distintivi"¹⁵⁴.

Appare evidente come queste particolarità dell'arte si siano depositate nella cultura di un popolo e nella mente di ogni individuo. L'uomo fin da bambino è bombardato da conoscenze e formule estetiche che sono il frutto di un retaggio culturale della società in cui vive.

In un'intervista Bill Viola affronta e amplia direttamente questo importante tema: "Negli esseri umani, nel trascorrere della vita, c'è un tipo di processo che in termini geologici chiamiamo «sedimentazione», attraverso il quale gli strati dell'esperienza umana diventano come strati sedimentati nella terra. Man mano che questi strati si accumulano, si spostano dei livelli della coscienza e della ragione che risiedono alla superficie visibile, verso i più profondi strati dell'inconscio e dell'intuizione. Intanto, le cose vengono sommerse e ricoperte, ma non spariscono. Tutto continua a esistere e forma la base che sostiene l'intera struttura. Quindi, tutte le esperienze che hai passato restano con te per la vita, e diventano quello che definiamo una persona"¹⁵⁵

Questa sedimentazione descritta dall'artista va a costituire l'invisibile bagaglio di esperienze ed emozioni che l'uomo ha dentro di sé, nel suo inconscio e nella parte più profonda e sommersa.

Bill Viola è interessato a verificare la persistenza e la mutazione di *topoi* figurativi appartenenti alla storia dell'arte, che lo colpirono profondamente nel periodo Fiorentino. La sua non è una frequentazione anacronistica con l'arte ma il congiungimento nelle sue opere di immagini sedimentate dal passato per dischiudere le questioni fondamentali dell'individuo moderno, coinvolgendo i media più tecnologici del contemporaneo, quali le immagini in movimento del video. Secondo la studiosa Valentina Valentini: "Nella prospettiva di forme che sopravvivono e si trasformano, viene ristabilito da Bill Viola il

154 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 138.

155 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 170.

contatto con l'ampia corrente della storia dell'arte occidentale, contatto che era stato azzerato e reciso dai vari movimenti neo-avanguardistici, come la neonata arte video, la cui assenza di genealogia ha costituito motivo di forte attrazione per gli artisti. Bill Viola da un lato resuscita, attraverso le tecnologie digitali, forme scomparse e nel contempo ritrova nella pittura di Giotto e Masolino un modo contemporaneo, cinematografico, di raccontare per inquadrature, rispondendo anche all'istanza di trovare un luogo proprio all'arte video all'interno di una storia e di una disciplina"¹⁵⁶.

Le tecnologie video sono per l'artista determinanti al fine di riconoscere queste forme sedimentate e sopite all'interno di noi e per svelare l'invisibile. Le «tecnologie dell'intangibile¹⁵⁷», così definite dallo stesso video artista, servono per avvicinarsi verso lo spazio interiore, uno sprofondare nel sé per avere un'esperienza mentale intima.

Per Viola, le immagini di sintesi sarebbero capaci di oltrepassare il lato fisico, l'analogico rapporto tra immagine e realtà, creando un terreno favorevole per concetti e idee: “tutte le opere d'arte che rappresentano cose invisibili. La tecnologia digitale non è altro che il passo ulteriore è una forma più pura per avvicinarci alle realtà concettuali, non fisiche, che soggiacciono sotto le cose del mondo”¹⁵⁸. L'artista poi aggiunge: “Il mio modo di lavorare si è trasformato, L'obiettivo della telecamera ha voltato le spalle al mondo esterno. Non è più rivolto al paesaggio”¹⁵⁹.

Valentina Valentini ben sintetizza questo legame tra tecnologie video, arte e svelamento dell'invisibile: “La relazione fra tecnologie digitali e pratica artistica nel percorso di Bill Viola produce dunque un'attrazione verso l'immateriale e la creazione di una nuova forma espressiva, i quadri in movimento, le proiezioni *slow motion* su LCD, in cui vengono trasformati ed esaltati sia i tratti plastici che filmici”¹⁶⁰.

Le tecnologie digitali, per la loro caratteristica di produrre immagini cariche di tempo oltre la realtà fenomenica, sfondano il semplice *frame* e l'oggetto, andando oltre la superficie del visibile.

156 K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 139.

157 Ibidem.

158 Ivi, pp.139 – 140.

159 Ibidem.

160 Ibidem.

4.2 PATHOSFORMELN E FIGURE INTERIORI

L'indagine delle emozioni umane sfruttando forme e icone tradizionali già sedimentate nel corso della storia, operata da Viola, non può che rimandare agli studi compiuti nel primo novecento dallo storico dell'arte e critico tedesco Aby Warburg (1866 - 1929). Prima di tutto credo sia essenziale chiarire cosa Warburg, e di rimando Viola, intenda per tradizione. Salvatore Settis nel libro *Incursioni* del 2020 la descrive come: "Passaggi di mano che non comportano mai la piena identità fra chi dà e chi riceve, anzi la escludono. Implicano la conoscenza di una scansione temporale, quella delle istituzioni, che ha i suoi momenti di sovrapposizione o transizione in cui esigenza di continuità si scontra con l'inevitabile discontinuità di pratiche, aspirazioni e progetti, innescando crisi o equilibri ogni volta diversi. Tradizione, insomma vuol dire ereditare qualcosa e impadronirsene per trasformarlo in qualcos'altro"¹⁶¹. Così intesa la tradizione artistica rappresenta un approccio attento alla trasmissione di pratiche sociali, culturali e artistiche, costituendo un repertorio di figure interiori mentali e grafiche. Va da sé che in base all'epoca, la memoria culturale collettiva ritiene cosa può considerarsi necessario, ammesso, desiderabile, dirompente o viceversa inutile, di cattivo gusto e addirittura vietato rispetto all'uso corrente.

Un orizzonte di modelli che può variare drasticamente da un momento storico all'altro quando un movimento o un artista decide di rinnovare la scena artistica. Fenomeno frequente nell'arco temporale ondivago della storia dell'arte e riscontrabile, a titolo esemplificativo, già nel Quattrocento e Cinquecento, quando gli artisti rinascimentali reintrodussero i modelli e le figure greco-romane, in forma attualizzata, allo scopo di far deflagrare i dogmi della cultura artistica medievale che nel *Gotico Internazionale* trovava l'ultimo baluardo¹⁶².

Negli ultimi anni di vita, 1928 e 1929, Aby Warburg si dedica alla creazione di un Atlante della tradizione visuale europea, progetto che sfortunatamente rimane incompiuto. Il titolo previsto per la monumentale opera è *Mnemosyne*, la mitica

161 S. SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, cit., p. 13.

162 Cfr. informazioni reperite in E. H. GOMBRICH, *La storia dell'arte*, cit., pp. 223 – 229.

personificazione della memoria, la dea greca madre delle Muse. L'ipotesi su cui poggia l'intero campo di questa ricerca riguarda la sopravvivenza e la trasformazione di figure iconografiche del passato nelle espressioni artistiche moderne e soprattutto contemporanee. Ma la sua non è una concezione statica degli schemi iconografici antichi, non si configura come una sorta di immobile vocabolario della sopravvivenza dell'antico. "La sua strumentazione concettuale, [...] si orientò su una concezione dinamica della figurazione, dove schemi e gesti espressivi venissero classificati in gruppi morfologici e sottoposti ad analisi funzionale. A designarli egli introdusse l'espressione *Pathosformel* - formula di pathos - (al plurale *Pathosformeln*), una parola composta e ricca di sfumature. In essa, infatti, una componente *Formel* (formula) implica fissità e ripetizione di stereotipi, ma l'altra, *Pathos*, ha caratteri di instabilità e movimento. *Formel* è la scorza, la fredda convenzione espressa e formale che si perpetua nel tempo; *Pathos* è l'ardente nucleo Vitale che vi è contenuto, sempre pronto a esplodere, a generare incessantemente nuove forme"¹⁶³. Con il termine *Pathosformeln* quindi, si intendono alcune immagini o figure archetipiche che ritornano in contesti e scenari differenti nel corso dei secoli della storia dell'arte. Rappresentano l'espressione dei sentimenti tradotti in icone, figure e gesti; ciò che sopravvive della lingua gestuale delle passioni recuperando le tracce fisiche del mondo interiore. Alcune di esse, vengono tramandate nei secoli in una passiva ripetizione fino ad estinguersi, eppure rileva Settis: "Quella scorza cova ancora il fuoco di un pathos incontenibile: dopo secoli di formularità senz'anima, talora un'artista può riconoscere d'un colpo il potenziale patetico di una svigorita formula, farla propria e riattivarla rilanciandola entro una propria creazione artistica"¹⁶⁴ A tutti gli effetti le *Pathosformeln* possono essere viste come messaggi tappati in una bottiglia in grado di raggiungere dopo secoli, attraverso il mare della storia dell'arte, nuovi artisti in grado di sfruttarle e attualizzarle. Recuperare le tracce fisiche dei sentimenti e delle emozioni umane è un'operazione condotta da Viola con molta tenacia e insistenza soprattutto nella seconda fase della sua carriera, inaugurata verso la metà degli anni Novanta.

163 S. SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, cit., p. 19.

164 Ibidem.

Come visto nello scorso capitolo, già con *The Greeting* [Figura 5], Viola si è addentrato nelle modalità rappresentative del passato. A quei tempi il suo interesse è attirato, in particolare, dal movimento delle figure, espressivamente denotato tramite gli sbuffi delle vesti nell'aria, quasi come se i panneggi fossero mossi da un leggero vento. Ovviamente la storia del movimento in pittura ha una storia lunga e articolata, impossibile da percorrere in questa tesi nemmeno per sommi capi. Tuttavia un passaggio tratto dal libro di Settis può essere chiarificatore: “Per Warburg la svolta decisiva coincise col primo Rinascimento fiorentino. Fu allora che i grandi pittori come Botticelli e Ghirlandaio impararono osservando e assimilando profondamente opere d'arte antica greco-romana, ad affrontare con nuove modalità stilistiche e rappresentative il compito impossibile di suggerire all'osservatore il movimento delle figure necessariamente immobili sulla tela. L'artificio a cui essi ricorsero fu quello di far muovere nello spazio i lembi delle vesti, i capelli sciolti, le larghe maniche di una tunica, i manti e i veli. Insomma, di far soffiare sulle tele il vento. [...] Secondo Warburg, quelli che egli chiamava «accessori in movimento» (Bewegets Beiwerk) furono un elemento cardine nel processo di mutamento dello stile che porta il nome di Rinascimento¹⁶⁵. Warburg inizia uno studio intenso su questi «accessori in movimento» partendo dall'osservazione di un'ancella dai panneggi svolazzanti, ribattezzata da egli «Ninfa»¹⁶⁶, presente nell'affresco *Nascita del Battista* (1485 – 1490) [Figura 6] di Santa Maria Novella a Firenze ad opera del maestro di Michelangelo, Domenico Ghirlandaio.

Naturalmente ciò non presuppone che Viola, nel realizzare *The Greeting*, abbia letto Warburg e i suoi studi sulla «Ninfa» e gli «accessori in movimento». Come visto, ad ispirare la sua opera più celebre è stata la copertina di un libro incontrata quasi per caso. Una scelta operata da Viola, nella tematica e nello stile che implica molto di più di qualsiasi studio ed elucubrazione erudita. Per Salvatore Settis questo aspetto: “[...]Rivela e certifica l'intuizione, da artista ad artista, del ruolo centrale che ha, anche

165 Ivi, p. 257.

166 Cfr. informazioni estratte da S. SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, cit., pp. 257 – 261.

nella Visitazione del Pontormo, il problema fiorentino del moto delle figure e della sua rappresentazione mediante accessori in movimento.

Questo è il punto di innesco che, con occhio penetrante di artista (che include un'alta capacità di intuizione storica) Bill Viola colse e volle sviluppare mediante le nuove, immense possibilità aperte dalla videoarte. Essa non ha bisogno di artifici visuali per suggerire il moto delle figure, poiché può rappresentarlo direttamente. Il fluire lento, quasi solenne, delle vesti delle amiche che si incontrano in *slow motion* su una scena urbana è una rimeditazione spontanea, preziosa perché nient' affatto libresca, sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano¹⁶⁷.

Nel 1998 Viola è ospite dell'importante Getty Research Institute di Los Angeles, e viene coinvolto dall'allora direttore Salvatore Settis, insieme ad un nutrito gruppo di studiosi specializzati, in una ricerca finalizzata a scandagliare il tema della rappresentazione delle passioni, nelle loro manifestazioni più estreme. La ricerca ed i suoi incontri seminariali sul tema delle *Passioni*, ha dato a Viola la possibilità di confrontarsi con numerosi esperti e di portare originali riflessioni provenienti da testi di altre culture, come l'induismo, il buddhismo giapponese, scritti mistici Sufi in cui vede particolari affinità interculturali con i mistici cristiani del Basso Medioevo e del Barocco.

“A partire dal tema delle passioni, il progetto di Bill Viola si dispone come laboratorio sperimentale in cui ricercare le *Pathosformeln*, avendo come fonte di ispirazione alcune immagini del passato provenienti dalla pittura sacra del Quattrocento e del Cinquecento. [...] Il fenomeno indagato impone all'artista di modificare il suo abituale modo di produzione (passa dal video al film, dal ruolo di autore a quello di regista); impone anche un modo di visione, che è quella lenta che permette di rilevare i passaggi dalla gioia alla paura, dalla rabbia al dolore¹⁶⁸. Come abbiamo visto, già a partire dal 1995 con *The Greeting*, il metodo di lavoro cambia e viene ulteriormente consolidato in questo periodo di collaborazione con il *Getty Research Institute*.

167 Ivi, p. 261.

168 K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 144.

Una splendida testimonianza dello stesso artista offre una spiegazione su questo periodo di crisi e svolta:

Durante tutto il tempo che ero al Getty mio padre stava lentamente, inesorabilmente morendo. Era nuovamente l'esperienza che avevo vissuto con mia madre; in modo diverso – estesa nel tempo, ma ugualmente intensa. Ho pianto molto quell'anno. Mentre era ancora vivo ma stava deperendo, io ero all'Art Institute of Chicago a un incontro; e camminavo nella galleria di quadri del quindicesimo secolo. C'era la Madonna Piangente (Mater Dolorosa, Vergine Dolente 1480 – 1500) di Dieric Bouts, da sola, gli occhi gonfi e rossi, nel crudele realismo dei pittori fiamminghi, con le lacrime che le scorrevano sul viso. Ho cominciato a singhiozzare senza riuscire a smettere. Poi, ho capito cosa fosse successo. Si era formato una specie di cappio, un circuito viscerale ed emotivo, e come uno specchio: piangevamo entrambi – il quadro e io. Avevo capito a fondo il quadro, come non avevo mai pensato prima; e in quel momento, per me, la funzione di un'opera d'arte è cambiata moltissimo. La formazione che avevo avuto all'università si basava su rispondere alle opere d'arte in modo intellettuale, percettivo o culturale – in altre parole, dalla prospettiva di chi osserva, non da quella di chi partecipa...certamente non implicava un liquido che esce incontrollato dagli occhi!¹⁶⁹.

Da queste parole è possibile scorgere un aspetto emozionale e sublime dell'arte di Viola che verrà approfondito nel prossimo capitolo di questa tesi. Inoltre è possibile scorgere, ancora una volta, come l'arte e le sue figure siano una delle chiavi d'accesso per raggiungere i meandri delle emozioni umane.

Il frutto di questo intenso periodo lavorativo è il ciclo di opere denominato *The Passions*, una serie di video muti, sospesi nel tempo e nello spazio; come scrive Valentina Valentini: “[...] i quadri di *The Passions* sono silenziosi, sospendono il tempo e indagano, come le tragedie greche, le cause delle sventure, rappresentano le emozioni connesse a tali vicende estreme e compongono delle partiture orchestrate con le quattro emozioni primarie – gioia, dispiacere, rabbia e paura”¹⁷⁰. Tra le opere di questa serie troviamo: *The Quinted of Astonished* (2000) ispirato all'*Incoronazione di spine* (1490 - 1510) di Hieronymus Bosch, *Anima* (2000), *The Locked Garden* (2000), *Dolorosa* (2000), *Silent Mountain* (2001), *Observance* (2002) e la celebre *Emergence* (2002).

¹⁶⁹ V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 259.

¹⁷⁰ K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 146.

Un lavoro che canalizza le ricerche di Viola a ritrarre la figura umana, testimoniando il radicalizzarsi dello studio attorno all'icona e all'immagine spirituale, con l'intenzione di oltrepassare la dimensione superficiale e terrena della persona. Per farlo il video artista si fa guidare da alcune teorie e scritti del filosofo e presbitero russo Pavel Aleksandrovič Florenskij (1882 – 1937).

“La natura di questi quadri in movimento rimanda alle antiche icone. Seguendo l'analisi di Pavel Florenskij, l'icona è il prototipo dell'opera spirituale, in cui il volto svela l'immagine di Dio: immagine come uno scheletro, con una spina dorsale, non un guscio vuoto. È attraverso lo sguardo, scrive Florenskij, che si trasmette l'idea, «l'esistenza spirituale rivelata». In questa prospettiva, le differenze tra bene e male, celeste e terreno, simbolico e diabolico, visione in cui si manifesta il divino e visione difettosa, volto e maschera, sono nette”¹⁷¹.

Pertanto il progetto di Bill Viola, grazie alla ricerca di *Pathosformeln* in concerto con le teorie di Florenskij, ha lo scopo di esprimere e indagare i sentimenti e passioni che solitamente non dimorano nell'arte contemporanea, ma sono tipici delle icone medievali o rinascimentali, attraverso il moderno e avanzato medium video. Arte antica che riemerge negli strumenti del contemporaneo, non come ampollosa e didascalica citazione ma come svelamento dell'invisibile che alberga l'animo umano.

Per l'archeologo e storico dell'arte Settis: “Viola non ha mai avuto un'educazione formale di storico dell'arte, ma *ex plenitudine cordis* ha imparato a volgere sull'arte del passato uno sguardo curioso e penetrante come può essere solo quello di un artista. [...] Ha fatto, fa a ogni passo i conti con l'arte. L'attualità bruciante della sua opera, che si sostanzia in un medium e di una tecnologia che non solo è del nostro tempo, ma si evolve ogni giorno, ci costringe a guardarla con un'intensità tutta speciale, che i video di Bill Viola ripagano con un'alta e vasta gamma di emozioni. Attraverso la sua opera noi, osservatori ora stupefatti ora commossi ora increduli, dobbiamo fare i *nostri* conti con l'arte, la sua e quella del passato”¹⁷².

171 Ivi, p. 148.

172 S. SETTIS, *Incurioni. Arte contemporanea e tradizione*, cit., pp. 265 – 266.

Appare evidente che pensare all'arte del video artista newyorkese come mera e sterile citazione dell'arte del passato sia piuttosto riduttivo. La ricerca di Viola è focalizzata nello svelare l'essere umano attraverso la tecnologia video, con tutte le sue sensazioni ed emozioni, per fare questo si avvale di potenti strumenti come le *Pathosformeln*, la storia dell'arte, esercizi spirituali zen o vicini alle religioni orientali, filosofia, estetica e molto altro. Un ampio repertorio culturale e geografico a cui attinge per la realizzazione delle sue opere che sicuramente non si limita alla cultura rinascimentale europea.

4.3 ANALISI DI EMERGENCE

In base a quanto esposto precedentemente, la ricerca di Bill Viola tende a guidare lo sguardo dello spettatore verso le tensioni interiori, l'invisibile dentro l'essere umano. Per raggiungere questo scopo il video artista fa frequentemente ricorso alle *Phatosformeln*, delle tracce di sopravvivenza dell'antico, delle formule iconografiche e gestuali usate in passato e tramandate nei secoli per trasmettere e veicolare emozioni e sentimenti.

Proprio in forza di questi ascendenti iconografici, credo che una delle opere più rappresentative sia *Emergence* (2002) che attualizza e fonde insieme alcuni fra i soggetti devozionali più frequenti in affreschi e pale del Quattrocento. Un'opera video di undici minuti e quaranta secondi raffigurante la sofferenza attraverso vari modelli dell'arte italiana. In un piccolo cortile polveroso due donne siedono ai lati di un pozzo di marmo decorato da motivi geometrici e una croce in alto rilievo [Figura 7]. Le due aspettano in silenzio, pazientemente, lasciando capire occasionalmente che si accorgono l'una della presenza dell'altra. Il tempo si fa sospeso e indeterminato, non si sa quale sia il senso e il fine delle loro azioni. All'improvviso la loro veglia è interrotta da un presentimento; la donna più giovane si volta di scatto fissando la struttura di marmo. Sotto il suo

sguardo stupefatto e incredulo compare la testa di un giovane uomo, poi l'intero corpo emerge facendo esondare l'acqua sulla base del pozzo e sul pavimento del cortile.

L'acqua debordata desta l'attenzione della donna più anziana, che si volta per osservare l'evento che ha del miracoloso. Subito si alza, attratta dalla progressiva comparsa del giovane **[Figura 8]**. L'altra gli afferra il braccio e lo accarezza come per accogliere un amante perduto.

Quando il corpo atletico e cereo emerge in tutta la sua statura, il giovane vacilla e cade morente **[Figura 9]**. La donna più anziana prontamente riesce a prenderlo tra le sue braccia e coadiuvata dalla giovane lo depone con uno sforzo a terra. L'uomo esanime, disteso supino a terra, viene coperto da un telo. La donna anziana cullando la testa del giovane sulle ginocchia scoppia in un disperato pianto mentre la donna più giovane, sopraffatta dall'emozione, cinge il corpo in un tenero abbraccio¹⁷³.

Per la realizzazione di questo video, Viola si confronta con alcuni dei temi sacri e iconografici più diffusi e rappresentati nell'arte cristiana, in particolare il *Cristo al Sepolcro* e in maniera minore la *Pietà* e la *Deposizione*. Gli elementi più flagranti di questi motivi sacri sono ispirati dall'affresco *Cristo in pietà* (1424) **[Figura 10 e 11]** di Masolino da Panicale (1383/84 – 1435?), ora staccato e custodito ad Empoli presso il Museo della Collegiata di Sant'Andrea. Tuttavia altri riferimenti estetico-formali sono riscontrabili con la *Pietà* (1443) dipinta da Beato Angelico **[Figura 12]** con tecnica tempera su tela e la splendida *Resurrezione* (1463 - 1465) ad opera di Piero della Francesca **[Figura 13]**.

La somiglianza con l'opera di Masolino è sconcertante e a uno sguardo distratto, l'opera di Viola, può sembrarne una sorta di animazione filmica o una pedissequa citazione.

L'affresco che prima di essere staccato nel 1946 si trovava nella chiesetta di San Giovanni Battista ad Empoli, reca entro un'edicola cuspidata la raffigurazione straziante del Cristo in pietà sorretto da una piangente Madonna e da un efebico san Giovanni Evangelista mentre si erge dal sepolcro, un sarcofago classicheggiante intarsiato da

173 Per la descrizione dell'opera ho utilizzato alcuni fonti contenute in A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 64 e K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 101.

marmi policromi. In primo piano la Madonna, avvolta da manto color testa di moro, cinge da destra il corpo del figlio, abbracciandolo e sostenendolo, San Giovanni vestito con una tunica rossa bacia l'inerte braccio sinistro del cristo. Su uno sfondo color azzurro cielo si erge la Croce con alcuni strumenti della passione, come la corona di spine e il flagello. In alto la cuspide dell'affresco, ornata da una cornice geometrica e da motivi decorativi acantiformi racchiude, in alto, un clipeo centrale con il volto di Cristo e più in basso due medaglioni laterali dove sono raffigurati i volti di due profeti, probabilmente Isaia ed Ezechiele con in mano il teschio, simbolo del Gulgota¹⁷⁴.

“Nella tradizione della pittura devota, l'esibizione del corpo di Gesù morto, sostenuto ora da uno o da più angeli, ora (come fa Masolino) dalla Madonna e San Giovanni, viola le leggi della gravità e della natura, perché il corpo del defunto, dotato di una leggerezza davvero divina, sembra stare in piedi senza che le figure adiacenti debbano fare il minimo sforzo per sostenerlo”¹⁷⁵. La scena della Pietà con la Madonna vicino al sarcofago del figlio non è descritta in nessun Vangelo, ma è un motivo che si è formato prima nelle preghiere e successivamente nell'arte.

L'iconologia descrive questo tema sacro come un invito a meditare sulla morte e sulle sofferenze subite dal Salvatore ma anche per prefigurare la sua imminente resurrezione: il momento in cui il suo corpo riprende le funzioni vitali balzando fuori dal sepolcro che ora lo raffigura nel candore della morte.

Proprio in questo punto Bill Viola crea una cesura, non seguendo lo schema religioso tradizionale e ribaltando l'andamento narrativo. Il giovane di *Emergence* compie una sequenza opposta rispetto a quella sacra, poiché il giovane emerso dal sepolcro o pozzo sembra andare incontro alla morte e non alla resurrezione. Per rappresentare la morte del giovane dopo l'emersione, il video artista newyorkese ricorre ad una *Pathosformel* dalla tradizione lunghissima nel corso della storia dell'arte, quella del braccio destro pendulo, conosciuta con il nome di *Braccio della Morte* o *Braccio di Meleagro*.

174 Per la descrizione dell'opera ho utilizzato alcuni fonti contenute in A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 68.

175 S. SETTIS, *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, cit., pp. 253.

Il giovane nel momento in cui crolla senza vita e viene prontamente sorretto dalla donna più anziana fa penzolare il braccio destro lungo il bordo del pozzo [Figura 14]. Questa è una raffigurazione iconografica della morte presente in moltissime opere del passato; una prima testimonianza è riscontrabile in alcuni sarcofagi romani decorati con rilievi che rappresentano la *Morte di Meleagro*, l'eroe greco degli Argonauti.

Altre opere che riportano questa *Pathosformel* sono, a titolo esemplificativo, le Deposizioni di Raffaello [Figura 15], Pontormo e Caravaggio (rispettivamente del 1507, del 1528 e del 1602 - 1603), le *Pietà*, menzionate ad inizio capitolo, scolpite da Michelangelo e in epoca più recente la *Morte di Marat* (1793) di Jaques-Louis David [Figura 16] e la *Morte di Chatterton* (1856) del pittore preraffaellita Henry Wallis.

In questo video, Viola nega la resurrezione al giovane dal momento che la stessa deposizione avviene quando il corpo è già uscito dal pozzo. L'artista pur facendo riecheggiare le iconografie sacre nel suo video non è interessato a raffigurarle digitalmente in forma animata; il protagonista non è Cristo, né le donne al suo fianco sono personaggi delle sacre scritture. Secondo Salvatore Settis: "Bill Viola, pescando nella tradizione artistica, ha isolato una rappresentazione devota (l'esibizione del corpo morto di Cristo che emerge dal sepolcro, visione proposta dai mistici medievali, non dai Vangeli) vi ha acutamente individuato un nucleo di enorme potenzialità narrativa ed espressiva, e ne ha sviluppato le implicazioni e le interrogazioni come nessuno aveva mai fatto prima. [...] Il giovane che emerge dall'acqua non è Cristo ma il fatto stesso che lo sembri. Che – anzi – potrebbe esserlo, conferisce alla scena uno spessore rituale che sacralizza l'esperienza e le emozioni dell'osservatore, anche perché le radica in una memoria culturale lunga e tenace"¹⁷⁶. Ecco il ricorso di Bill Viola a forme e iconografie sedimentate dentro l'uomo in grado di suscitare emozioni e in questo caso un'aura di sacralità. La scelta di *Pathosformeln* tipiche dell'immaginario artistico-devozionale intensifica lo spessore della rappresentazione, aumentando le emozioni di chi guarda. Lo spettatore, cogliendo alcuni riferimenti iconologici già sedimentati dentro di sé, è coinvolto all'interno dell'opera e ne coglie tutta la carica emozionale.

176 Ibidem.

Le emozioni e le sofferenze provate dai personaggi sacri attorno al sepolcro di Cristo sono trasposte nelle sofferenze dei personaggi di *Emergence*. Viola, togliendo qualsiasi riferimento didascalico alle sacre scritture, lascia ogni fruitore libero di collegare quel dolore ad un avvenimento personale della propria vita.

Nuovamente l'acqua è un elemento fondamentale per l'arte del video artista.

L'acqua come in altre opere di Viola assurge a membrana per il passaggio tra il regno dei vivi a quello dei morti, in questo video il protagonista emergendo dalle acque del pozzo sembra stia compiendo un battesimo rovesciato, un percorso verso il buio anziché la luce.

5. SUBLIME E STUPORE

ANALISI DI OBSERVANCE E THE QUINTET OF THE ASTONISHED

*Il sublime è l'orrendo che affascina.*¹⁷⁷

5.1 EMOZIONI PER RISVEGLIARE IL PUBBLICO

Nelle opere di Bill Viola vengono affrontate questioni di natura religiosa e filosofica, oltre che grandi temi come: mente, percezione, realtà, anima, morte, risurrezione e trascendenza.

L'artista si muove con la telecamera nello spazio e nel tempo, vive in simbiosi con il suo medium, tanto che esso assume la funzione di occhio e orecchio, cuore e mente, trasmettitore e ricevitore di energia e delle sensazioni che percorrono lo spazio tra spettatore e oggetto inquadrato. Le sue opere sono concepite per includere virtualmente il pubblico, che nella visione dell'artista non deve limitarsi ad uno sguardo passivo, favorendo un'immersione attiva e partecipe.

Riguardo a questo concetto la professoressa Valentina Valentini nel libro *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore* spiega: "Lo spettatore non è semplice osservatore, perché se si limitasse a guardare, rischierebbe di non vedere nulla, perché l'opera non è uno spazio contenitore di cose, ma uno spazio fatto di percorsi percettivi, di ritmi e movimenti: è necessario balzarvi dentro e adottare il suo respiro"¹⁷⁸.

La poetica dell'artista newyorkese si pone in una dimensione non separata rispetto alla vita quotidiana, la sua funzione è quella di creare immagini con una potente carica

¹⁷⁷ Aforisma tradotto da «Delightful horror» attribuito al filosofo e politico Edmund Burke presente in E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. SERTOLI e altri, Milano, Aesthetica, 2002, p. 59.

¹⁷⁸ V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, cit. p. 11.

emozionale in grado di risvegliare il corpo dello spettatore occidentale, spesso sottomesso al dominio della mente. Immagini anche violente, primarie come quelle della nascita e della morte ma perturbanti tanto da produrre uno shock nello spettatore.

Per Viola l'uso indiscriminato della tecnologia, senza che essa si interroghi sul tema del sentire, crea solo un rigido appiattimento di contenuti creativi. L'artificio tecnico è un sussidio e non un surrogato per la creatività dell'artista.

Il video artista newyorkese sa presentare al pubblico immagini di una bellezza strana e conturbante che molti spettatori trovano disarmante, sperimentando commozione e pianto.

In un' intervista pubblicata nel 1998 per la rivista mensile *Art in America*, la storica dell'arte Virginia Rutledge rivolge questa domanda a Viola:

Dopo anni di disprezzo critico, l'idea del "bello" sembra stia tornando in auge per una certa critica. Ma l'opera in questione spesso sembra celebrare soltanto manifestazioni del bello "basse" o popolari, e non sono affatto convinta che il termine abbia riguadagnato il suo significato autentico. Ma ci sono persone che mi hanno detto di aver pianto di fronte alla tua opera... Cosa pensi di tali reazioni?¹⁷⁹

Alla quale il video artista risponde:

Non mi sento per niente legato all'ingranaggio che crea le mode nel mondo dell'arte, e non mi interessa propagandare alcuna forma di cinismo. Il cinismo semplicemente non è una posizione critica plausibile. [...] Credo che quando qualcosa è così travolgente alla vista da farci piangere, quello che succede in realtà è che stiamo penetrando in una corrente sotterranea di sapienza e conoscenza che ci fornisce una visione di una verità fondamentale della vita. Non si tratta solamente di emozione. L'aspetto visivo è soltanto il veicolo che trasporta il sentimento. Se tale aspetto è bello, allora è la bellezza ad essere forma di conoscenza: una delle grandi idee del Rinascimento. [...] Il video in particolare è particolarmente in grado di convogliare un grande senso di intimità e immediatezza¹⁸⁰.

Anche lo storico dell'arte Jean-Cristophe Amman, nell'analizzare in un saggio, l'opera di Viola *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)* **[Figura 1]** del 1979, commenta:

179 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 239.

180 Ibidem.

«La bellezza del paesaggio, dell'acqua, della luce e del colore è così insopportabile che fa venir voglia di urlare»¹⁸¹. Diversamente dalla Rutledge, nel suo scritto sostiene che il termine «sublime» sia più calzante di «bello» per descrivere le opere di Viola¹⁸².

Un termine che sembra cogliere con maggiore precisione il modo in cui gli effetti sensoriali arrivano a sopraffare gli spettatori provocando in loro sensazioni estreme come la sofferenza, in grado di annichilire pur offrendo al contempo un'esperienza esaltante. «Il termine sublime denota un valore estetico molto diverso dal bello. La radice di questa differenza consiste nel fatto che il sublime ha a che fare con il dolore e non con il piacere»¹⁸³.

A questo punto emergono a proposito dell'arte di Viola alcune domande fondamentali: com'è possibile che un'opera d'arte carica di dolore abbia un valore estetico e procuri diletto? Perché imporre agli altri esseri umani lo spettacolo di sentimenti umani estremi, come la sofferenza e il cordoglio? Cosa può ricavare chi fruisce di un'esperienza di questo tipo? Nel corso di questo capitolo mi occuperò di rispondere a questi interrogativi.

L'opera *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, già menzionata nel **Capitolo 1** di questa tesi, affronta il tema del deserto non come un itinerario di viaggio o meta, bensì si configura come una via d'approccio alla trascendenza. Un ambiente estremo che mette a dura prova i sensi e il corpo, obnubilando e soprattutto ingannando la mente umana e tutte le sue facoltà. A ben vedere solitudine, pericolo e limitazioni varie scatenate dal deserto (o da altri ambienti estremi) rientrano in una prospettiva mistico-letteraria tipica dell'eroe romantico, dove ogni sconfitta e conquista sembra scaturire dal confronto e scontro con la durezza della natura, ma anche con la pacificazione dell'interiorità umana che solo un ambiente estremo desertico può dare.

Su questo tema, Livio Billo nel suo saggio *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica* afferma: «In una visione fortemente interiorizzata e misticizzata della

181 J. C. AMMAN, *Violence and Beauty* in B. VIOLA, *Reason for Knocking at an Empty House: Writings 1973- 1994*, cit. 13. [traduzione mia]

182 Ibidem.

183 C. FREELAND, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 27.

natura, Viola si ravvicina, dal lato estetico, alla temperie spirituale del sublime romantico; da un altro lato, contiguo e non opposto, egli sembra dare senso plastico ad uno dei sensi metaforici più ardui e pregnanti della filosofia contemporanea: l'immagine di quel viandante, incerto e senza meta, davanti al cui errare tenebroso si apre all'improvviso una radura luminosa[...]. Questa luce, che si fa strada nella penombra dei sentieri tortuosi ed impervi lungo i quali si snoda, smarrendosi, il cammino umano, è anche la luce interiore che ne reindirizza i passi verso la meta"¹⁸⁴. Livio Billo e Jean-Cristophe Amman, facendo riferimento al sublime, parlano dei lavori di Viola come di esperienze limite o liminali in grado di rischiarare, attraverso la sofferenza, la vita dell'uomo che si è perso; un *fil rouge* che parte dal pensiero Romantico, diffusosi tra Settecento e Ottocento soprattutto in Inghilterra e Germania.

Il Romanticismo storico coglie la natura nei suoi aspetti più tenebrosi e terrificanti, come mari burrascosi, cime innevate, vulcani in eruzione, diventando la fonte del sublime perché produce una forte emozione per l'animo umano, una consapevolezza della distanza insuperabile che separa l'uomo dall'oggetto osservato. Lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan riserva queste parole al Romanticismo pittorico: "La pittura romantica vuole essere espressione del sentimento, alla razionalità contrappone la profonda e intrinseca religiosità dell'arte. Il sentimento è una disposizione dell'animo nei confronti della realtà, essendo individuale è il solo raccordo possibile tra l'individuo e la natura, il particolare e l'universale; essendo poi il sentimento quanto di più naturale è nell'uomo non v'è sentimento che non sia sentimento della natura"¹⁸⁵.

Nella poetica di Bill Viola è riscontrabile la medesima intenzione. Attraverso le sue opere, molte delle quali coinvolgono proprio il paesaggio naturale, l'artista tenta di fare affiorare in superficie un valore ontologico nello spettatore, una luce che rende il fruitore consapevole della sua condizione umana, della sua più recondita interiorità e delle grandi domande che da sempre caratterizzano ogni aspetto della vita. Ovviamente a patto che lo spettatore sia disposto e pronto a mettersi in gioco emozionalmente,

184 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit. pp. 75 – 76.

185 G. C. ARGAN, *L'arte moderna. Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze, Sansoni, 2008, pag.25

magari soffrendo e investendo del tempo per carpire i diversi significati dietro le video installazioni di Viola. In questa prospettiva, i lavori del video artista possono essere visti come un chiarore dentro l'esperienza oscurante del mondo e della vita, dove l'uomo corre sempre il rischio di perdersi e dimenticarsi nell'aridità disorientante dell'esistenza mondana contemporanea, dove l'arte pare relegata in secondo piano a favore di un regnante materialismo e cinismo iper-tecnologico.

In un'intervista del 1992 il filosofo Otto Neumaier pone a Viola la seguente domanda:

È corretto dire che il tuo lavoro è nella tradizione dell'arte sublime, dove "sublime" va inteso come nel senso originale di rappresentare qualcosa ai limiti di quello che possono sperimentare gli esseri umani? Una ragione in favore di questa ipotesi sono i temi delle tue opere (ad esempio la nascita e la morte); un'altra è il fatto che ci voglia grande impegno da parte dell'osservatore, per afferrare le tue opere nelle loro dimensioni spaziali e temporali¹⁸⁶.

La risposta dell'artista è la seguente:

Sì, è vero, nel mio lavoro hanno un ruolo importante le forze che sono dietro e oltre la nostra vita, e i poteri al di là di quello che gli umani possono identificare e controllare. [...] Il fatto che quasi tutta l'arte di oggi non ha alcuna relazione funzionale con le comunità presso le quali viene esposta, almeno in modo formale o riconosciuto da tutti. La società non prevede che l'arte abbia alcuna funzione importante, non nello stesso modo della scienza e tecnologia. [...] Non è un caso che i due campi che parlano direttamente alla vita interiore dell'individuo l'arte e la religione, condividano lo stesso problema a questo riguardo. Quasi tutti considerano la produzione artistica come un hobby o un'attività minore, non essenziale alla vita degli esseri umani. È una vera tragedia¹⁸⁷.

L'arte di Bill Viola vuole configurarsi come una luce, una guida che conduce l'uomo verso la rivelazione spirituale che permea l'essenza umana e l'universo. Effettivamente, in questo aspetto il legame con la poesia e l'arte romantica è molto stretto, basti pensare alle opere dei pittori Caspar David Friedrich (1774 – 1840) **[Figura 2]**, William Turner (1775- 1851) **[Figura 3]** e John Constable (1776 - 1837).

186 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 173.

187 Ivi, p. 174.

Lo stesso Livio Billo rileva: “Negli immoti e ed algidi paesaggi di un Friedrich, fatti quasi per un occhio “senza palpebre”, o invece nella versione intensamente drammatica e convulsa di un Turner dove tutto è turbolento ed evanescente, ciò che ci sorprende e ci fa rimanere attoniti è l’irrompente consapevolezza della non riducibilità dell’esistenza umana all’accidentalità di eventi e alle determinazioni materiali, cui pure essa è soggetta, e che Kant ha scolpito per sempre in noi con il suo epitaffio funebre «Il cielo stellato sopra di me, e la legge morale in me»¹⁸⁸. Se lo spettacolo celeste e terrestre è per l’uomo motivo di sorpresa nel farsi tramite di elevazione della materia bruta con la quale egli è impastato alla forza vitale da cui è animato, altrettanto lo è la moralità che gli rende manifesta l’emancipazione da istinti e passioni dipendenti dalla pura animalità. Livio Billo infine chiosa con: “Da questo genere di sorpresa crediamo sia mossa la serie *The Passions* (2000) e in particolare *The Quintet of the Astonished*, uno dei video della serie *Quintet of Portraits* (2000)”¹⁸⁹.

5.2 IL SUBLIME NELLA POETICA DI BILL VIOLA

ANALISI DI OBSERVANCE

A questo punto appare fondamentale, per orientarsi nel territorio del sublime nell’arte di Bill Viola, ricorrere ad alcune definizioni.

Cynthia Freeland nel saggio *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*, dà un’interessante definizione di sublime in riferimento al cinema e al video: “Tre fattori tra loro connessi sono fondamentali per il sublime in un film. 1) la rappresentazione di qualcosa di così estremo e travolgente che porta, a un certo punto a

188 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit. pp. 76 – 77.

189 Ibidem.

2) una frattura o a un dissesto del medium stesso di rappresentazione, suscitando 3) una profonda reazione morale nello spettatore”¹⁹⁰.

Questa definizione è perfettamente applicabile a molti video e film di Viola, soprattutto quelli appartenenti alla serie di *The Passions* come *The Quintet of the Astonished* (2000), *Dolorosa* (2000) [Figura 4] o *Observance* (2002); per la seguente analisi mi limito a prendere come esempio proprio quest’ultima opera. In *Observance* [Figura 5] l’artista manifesta nel monitor video un dolore molto coinvolgente, ispirandosi liberamente nella composizione a *Quattro Apostoli* (1526) [Figura 6], l’ultima opera pittorica attribuita al maestro tedesco Albrecht Dürer.

Un flusso di persone avanza lentamente verso lo spettatore, fermandosi una dopo l’altra in testa alla fila, sopraffatte dall’emozione. Il loro sguardo è fisso su un oggetto ignoto collocato in basso e fuori dal bordo dell’inquadratura. Un’aria di solennità e dolore pervade la scena. Ciascuna persona sembra desiderare di arrivare in cima alla fila per volgere lo sguardo ed entrare in contatto con qualcosa di atroce e tragico, qualcosa di terribile che allo spettatore è sconosciuto, per poi ritrarsi e tornare in fondo alla fila. A volte i singoli personaggi, vestiti in abiti comuni, si sfiorano delicatamente o si lanciano una fugace occhiata come conforto nel loro cordoglio condiviso¹⁹¹.

I personaggi di *Observance* non esprimono semplicemente dolore, ma si ritraggono dallo spettacolo osservato, dall’aspetto orribile e terrificante della vita che stanno osservando. Le reazioni del corpo, le smorfie del volto e la prossemica esprimono perfettamente questo atteggiamento. “I personaggi dell’opera impauriti nell’avvicinarsi, devono dare fondo a tutte le loro risorse interiori per far fronte al temuto spettacolo; una scena che citando Edmund Burke sul sublime *penetra nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*”¹⁹².

190 C. FREELAND, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*, in C. TOWNSEND, *L’arte di Bill Viola*, cit., p. 27.

191 Per la descrizione dell’opera ho utilizzato alcune informazioni contenute in A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 115 e K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 109.

192 C. FREELAND, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili*, in C. TOWNSEND, *L’arte di Bill Viola*, cit., p. 30.

Applicando la definizione della Freeland ad *Observance*, possiamo far combaciare le tre caratteristiche da lei individuate per scovare il sublime nel video o nel film. La vista della fila indiana di persone straziate dal dolore che si muovono in *slow motion* di fronte a una fonte di sofferenza è sicuramente qualcosa di travolgente, ai limiti dell'insopportabile. L'oggetto che è la causa dell'afflizione dei protagonisti del video è posta fuori dal quadro della macchina da presa, è invisibile creando una sorta di rottura oltrepassando i limiti del medium stesso. Infine come terzo punto, l'opera veicola un profondo messaggio morale poiché ritrae la fragilità e la vulnerabilità intrinseca all'essere umano di fronte ad un dramma. Pertanto l'esperienza vissuta dai protagonisti del video e al contempo dallo spettatore, stando alla definizione di Cynthia Freeland, è indubbiamente sublime.

Inoltre, secondo quanto scritto dallo storico dell'arte James Elkins, la potenza di quest'opera di Viola è quella di suscitare empatia nello spettatore, tanto da portarlo alle lacrime nel momento della fruizione¹⁹³.

Ovviamente la visione di *Observance* ma anche delle altre opere del ciclo *The Passions*, è tutt'altro che un'esperienza deprimente, anzi restituisce una forza e una consapevolezza allo spettatore proprio in relazione al concetto storico di sublime. Un pensiero teorizzato da Arthur Danto, Immanuel Kant e soprattutto Edmund Burke.

“La chiave per lo sviluppo dell'idea del sublime, che agì come una corrente sotterranea sovvertendo il razionalismo illuminista, fu un certo romanticismo. Il sublime è travolgente, in grado di annichilire per le sue straordinarie dimensioni o la grande forza. Mentre il bello è dolce e morbido, il sublime è aspro e accidentato. Oceani in tempesta e picchi montuosi irregolari ne sono i classici esempi”¹⁹⁴.

In particolare il filosofo britannico Burke si concentra sulle modalità in cui differenti esperienze sensoriali possono provocare piacere o dolore. Individuando come il dolore faccia parte del sublime e il piacere sia legato al bello. Secondo Burke: “Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile, o

193 Cfr. mi riferisco agli studi condotti sul fenomeno del pianto scatenato dalla visione di opere d'arte in J. ELKINS, *Pictures&Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, Londra, Routledge, 2001.

194 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 35.

che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire"¹⁹⁵. Se per Kant il piacere che proviamo nel sublime è complesso e presuppone una particolare consapevolezza della morale, il filosofo britannico trova nell'empatia umana la chiave per accedere al sublime. Come dimostrato da un verso di Burke tratto da *Inchiesta sul Bello e il Sublime* del 1757: "La simpatia dev'essere considerata come una specie di sostituzione, per cui ci mettiamo al posto di un altro uomo e siamo colpiti, sotto molti aspetti da ciò che colpisce lui; cosicché questa passione può o partecipare della natura di quelle che si riferiscono all'autopreservazione e improntandosi al dolore, può essere una causa del sublime, oppure rivolgersi a idee di piacere [...]. È per questo principio fondamentale che la poesia, la pittura, e le altre arti che destano commozione trasmettono la loro passionalità da un animo all'altro, e sono spesso capaci di aggiungere diletto alla disgrazia, alla miseria e alla stessa morte"¹⁹⁶.

Questa teoria elaborata da Burke, che prevede l'empatia come porta d'accesso all'esperienza del sublime, può essere applicata al lavoro di Bill Viola, in particolare in opere come *Observance*.

Sia il filosofo britannico che il video artista newyorkese pongono l'accento sulle reazioni umane istintive rispetto a quelle intellettuali, «liberare il corpo dalle catene della mente, per un sentire più puro»¹⁹⁷ è un leitmotiv che appare in moltissimi scritti e interviste di Viola. Molte delle sue opere video sembrano predisposte per assistere allo spettacolo del dolore e della sofferenza di altri esseri umani, nostri simili.

Lo stesso Burke crede che il piacere derivato dello spettacolo dell'altrui dolore sia un aspetto della natura umana ma che tale aspetto faccia emergere l'istinto sociale di simpatia con il prossimo. Il sublime appare così come uno stupore angosciato, una sensazione che coinvolgendo qualcosa di terribile e spaventoso, si rivolge ai nostri istinti e alle passioni fondamentali. Da un lato l'istinto di autoconservazione ci rassicura nel vedere che il dolore tange qualcun altro e non noi; mentre dall'altro l'empatia, il

195 E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 71.

196 Ivi, p.76.

197 Cfr. *Risvegliare il corpo con le immagini potenti dell'esistenza. Intervista a Bill Viola con Jörg Zutter*, in V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 153 - 164.

nostro istinto di simpatia sociale, ci fa immedesimare e sperimentare le sofferenze altrui. Un atteggiamento che nella cultura Pop viene espresso efficacemente con la canzone *Walking in My Shoes* del gruppo elettronico / New Wave *Depeche Mode*.

Molte opere di Viola, in particolare quelle appartenenti alla serie *The Passions*, ritraggono una o più persone che vivono sofferenze molto intense. Lo spettatore è testimone di questo spettacolo e naturalmente viene toccato nel profondo da questi patimenti, associandoli per empatia ad eventi personali o della vita reale.

In *Observance*, il fruitore riesce senza difficoltà ad associare la perdita evocata nel video con altre verificatesi nella vita reale. Ad esempio, la filosofa d'arte americana Cynthia Freeland, rimanda ad un tragico evento della storia recente degli Stati Uniti d'America: “*Observance* evoca inevitabilmente un paragone con la cerimonia tenutasi New York per il primo anniversario dei tragici eventi dell'11 settembre 2001. I telespettatori seguirono la lentissima e solenne colonna di persone in lutto che si avvicinavano a un punto preciso per pregare o riflettere o deporre un omaggio; non c'era niente di particolare a segnare quel punto, non c'era niente da vedere. Le persone in gruppi variamente assortiti e abbigliati, aveva un solo tratto in comune: la perdita subita”¹⁹⁸.

Ancora una volta, in questa e in molte altre opere di Viola, è la lentezza provocata del movimento rallentato a registrare e a far deflagrare con maggiore densità lo sviluppo e l'espressione delle emozioni umane, in modo molto più flagrante rispetto a quanto sia possibile fare nella vita reale.

Per rispondere alla domanda iniziale su cosa sia a dare pregio e piacere all'opera di Bill Viola e perché questa sia importante, nonostante costituisca motivo di dolore, ricorriamo nuovamente all'esperienza del sublime.

Come visto il diletto che ricaviamo da qualcosa di sublime non è mai semplice e puro, per essere scatenato necessita di qualcosa che susciti terrore, orrore, timore reverenziale, ammirazione ed estremo stupore. La sua scossa è talmente vigorosa e travolgente che mette la ragione in secondo piano. Lo stesso Burke dichiara a riguardo: “Nel caso del

198 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 29.

sublime, la mente è così assorta nel suo oggetto, che non può pensarne un altro, e per conseguenza non può ragionare sull'oggetto che la occupa"¹⁹⁹.

Un'esperienza che porta ad una profonda emozione, un isolamento dal mondo circostante conducendo lo spettatore ad una meditazione e una riflessione sulla natura umana e sullo sgorgare più intimo dei sentimenti.

La Freeland in chiusura del suo saggio sul video artista newyorkese ne parla con questi termini: "I volti nelle opere di *The Passions* rivelano perdita e sofferenza con estrema profondità e il dolore continua senza sosta. Non sappiamo con certezza a cosa si rivolgano, ma riconosciamo i loro sentimenti e reagiamo di conseguenza, e ciò rientra nella nostra esperienza di vita. L'effetto è avvincente, inesorabile, mozzafiato e splendido. In breve, è sublime"²⁰⁰.

5.3 LO STUPORE NELLA RICERCA ARTISTICA DI BILL VIOLA

ANALISI DI THE QUINTET OF THE ASTONISHED

Astonish è una parola inglese che può essere tradotta in italiano con i termini stupore, sorpresa e anche stordimento. L'opera video di Bill Viola *The Quintet of the Astonished* [Figura 7] del 2000 mostra un gruppo di cinque persone travolte da una forte onda emotiva tipica dell'*astonishment*, la quale si declina in modo differente per ogni persona generando rabbia, gioia, dolore, tristezza, euforia e disforia.

L'installazione museale dell'opera prevede che lo spettatore entri in una stanza buia, dove uno schermo della misura di 1.4 x 2.4 metri trasmette il video. La macchina da presa è immobile e non inquadra altro che un quintetto di persone in un piano sequenza rallentato. Il gruppetto, ripreso a mezza figura cioè dal busto in su, è anch'esso

199 E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, cit., p. 85.

200 C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 45.

immobile e occupa tutto lo spazio scenico. Dal punto di vista plastico la disposizione formale vede due persone al centro dell'inquadratura alle cui spalle si trovano le altre figure. A livello cromatico, è riscontrabile l'assenza di contrasti forti, i colori sono vividi, freddi e intensi. L'immagine ad alta definizione consente, anche grazie ad un fascio di luce trasversale che illumina i volti di stampo caravaggesco o alla Rembrandt, di cogliere ogni movimento e aspetto dei personaggi.

L'arco narrativo e temporale dell'opera è riassumibile in quattro tappe: una prima fase di stasi e tranquillità, in cui i personaggi sono fermi e pacifici; una seconda in cui qualcosa di misterioso accade, i protagonisti scorgono qualcosa al di fuori del quadro scenico; dopo aver visto qualcosa di sconosciuto i protagonisti entrano in una terza fase in cui sono preda di un'agitazione che rompe l'equilibrio iniziale ed infine lo spettatore assiste alla quarta e ultima fase dove avviene la vera e propria manifestazione delle reazioni grazie ai movimenti e alle espressioni dei cinque.

Paola Sozzi nota che: "L'opera si configura con uno statuto insolito, pur essendo un video, assomiglia e richiama le opere pittoriche. La forma rettangolare e il bordo dello schermo ricordano un quadro con la sua cornice, l'assenza di movimento della camera e l'inquadratura fissa creano un'area di visuale immobile, come quella di un quadro, finestra sul mondo"²⁰¹.

The Quintet of the Astonished fa parte di *Quintet of Portraits* (2000), un sottogruppo di quattro video della già citata serie *The Passions*. In tutte le opere del sottogruppo, caratterizzato dalla presenza condivisa di cinque persone, la scena è la medesima: i corpi delle figure assiegate in primo piano sono attraversati da un'emozione potentissima, che ne stravolge i corpi e i volti. Come già sperimentato dal video artista newyorkese, ogni mutamento di quest'evoluzione passionale che tocca i protagonisti del video viene esaltata grazie all'uso di uno *slow motion* estremo. Di fatto, la durata dell'opera si assesta sui quindici minuti e venti secondi, anche se il girato originale senza post produzione misurerebbe meno di un minuto. Ogni minimo dettaglio delle

201 P. SOZZI, *Il corpo nello schermo. Analisi di "The Quintet of the Astonished" di Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 5 [visto il 3 luglio 2022].
<https://www.academia.edu/6042961/2012>.

mutevoli espressioni facciali e dei movimenti è catturato in questa dilatazione temporale eccedente, allo scopo di esplorare il potere catartico del dolore.

The Quintet of the Astonished è la prima opera girata da Viola per *The Passions* mentre è ospite del Getty Research Institute di Los Angeles.

La moglie dell'artista, Kiera Perov, racconta: “Quando Bill (Viola) vide per la prima volta i nuovi schermi piatti a LCD, immediatamente pensò di realizzare dei ritratti, e così iniziò la serie *The Passions*. La prima opera che realizzammo fu *The Quintet of the Astonished*, commissionato della National Gallery di Londra nel 2000, per la mostra *Encounters*. L'opera si ispira al *Christ Mocked (The Crowning with Thorns)* di Hieronymus Bosch, che si trova nella collezione della National Gallery”²⁰².

Come già discusso, l'ipotesi di fondo dietro la ricerca della serie *The Passions* è quella di indagare come alcune figure iconografiche passionali del passato siano sopravvissute, trasformandosi ed evolvendo, nell'arte contemporanea.

Kiera Perov ricorda che l'ispirazione principale di *The Quintet of the Astonished* sia derivata dallo studio del *Cristo Deriso (L'Incoronazione di spine)* [Figura 8], databile al 1495, ad opera del pittore fiammingo Hieronymus Bosch (1453 – 1516).

Nel quadro, Cristo è attorniato da quattro uomini empi, che lo irridono e lo torturano; in alto a sinistra uno dei profanatori depone sul suo capo la corona di spine. Per Paola Sozzi autrice del saggio *Il corpo nello schermo*: “La figura di Cristo cattura l'attenzione non solo perché posta al centro, ma soprattutto perché essa chiama in causa lo spettatore: lo guarda negli occhi con un'espressione che, contrariamente da quanto ci si aspetterebbe, è calma e pacata. L'inquadratura è ravvicinata, lo sfondo è grigio”²⁰³. Il video artista newyorkese sembra proprio essersi ispirato a questo sguardo nella sua opera, un'espressione adottata dai personaggi di *The Quintet of the Astonished* che pare abbattere la quarta parete.

A ben vedere anche *L'adorazione dei magi* (1497 – 1500) [Figura 9] di Andrea Mantegna (1431 - 1506) sembra una fonte di ispirazione per quanto riguarda l'assetto

202 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 302.

203 P. SOZZI, *Il corpo nello schermo. Analisi di “The Quintet of the Astonished” di Bill Viola*, cit., p. 3.

compositivo dell'opera. La tela ha come protagonisti la Sacra Famiglia sul lato sinistro e i tre Re Magi, con i doni in mano, sulla destra. Il gruppo, caratterizzato dalla tridimensionalità di elaborati panneggi, sta assiepato in primo piano e occupa tutto lo spazio pittorico, lasciando intravedere solo sprazzi di sfondo grigio-nero, proprio come nel video di Viola.

Il video artista prende spunto da entrambe le opere. Ripropone l'inquadratura stretta a mezzo busto, lo sfondo scuro che decontestualizza l'avvenimento, la struttura narrativa a cinque personaggi, i colori vividi tipici delle pennellate materiche sfrangiate dalla luce della tradizione rinascimentale ma soprattutto l'alto grado di intensità emotiva. Infatti come dichiarato dallo stesso Viola, la cosa fondamentale è ricercare l'interiorità emotiva dell'uomo: «I'm interested in what the old masters didn't paint, those steps in between»²⁰⁴.

In tutta la produzione artistica di Viola e in particolare, nella serie *The Passions*, si nota una fortissima centralità del corpo e del suo sentire secondo una logica quasi zen.

“La riscoperta della corporeità, come fonte di conoscenza paritaria alla dimensione cognitiva, come luogo di manifestazione della forza impetuosa delle passioni, come intermediario tra la terra, coi suoi elementi, e una realtà altra è infatti lo scopo dichiarato delle sue opere, in rottura definitiva con l'occidentale dualismo mente-corpo e in linea con le filosofie orientali di cui l'autore è interessato. [...] L'analisi del corpo umano nella sua quotidianità, fatta di passioni, dolori, ricordi di nascita e di morte”²⁰⁵.

La voce «stupore» viene definita dal vocabolario Treccani con le seguenti parole: «Forte sensazione di meraviglia e sorpresa, tale da togliere quasi la capacità di parlare e di agire»²⁰⁶. Un solo termine per racchiudere più sensazioni accomunate dal fatto di essere state scatenate da qualcosa di inatteso e capace di scatenare un'emozione molto intensa, quasi sconvolgente. Una caratteristica tipica di questo stato è di essere subitaneo. Qualcosa che non è possibile prevedere, capace di rompere il nostro precedente

204 Citazione in lingua originale tratta dal sito «The J. Paul Getty Museum», che raccoglie informazioni e video delle opere di *The Passions*, tra le quali proprio *The Quintet of the Astonished*. [visto il 4 luglio 2022] <https://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/quintet.html>.

205 P. SOZZI, *Il corpo nello schermo. Analisi di "The Quintet of the Astonished" di Bill Viola*, cit., p.4

206 Definizione tratta dal «Vocabolario Online Treccani» alla voce «stupore», [visto il 4 luglio 2022]. <https://www.treccani.it/vocabolario/stupore/>.

equilibrio, a cui è difficile dare un senso e per il quale ci sentiamo spiazzati e incapaci di agire.

Un improvviso momento di cambiamento, di sorpresa e di meraviglia che deve però possedere un alto grado di intensità emotiva e patemica.

In base al grado di intensità dello stupore corrisponde una reazione corporea sempre riconoscibile, che si configura solitamente con un'alterazione dell'espressione del volto e della prossemica.

In *The Quintet of the Astonished* vediamo succedere tutto ciò. Le persone rappresentate all'inizio sono in uno stato di calma e tranquillità, poi qualcosa desta la loro attenzione, ne sono come risvegliate, e infine si agitano manifestando attraverso precise smorfie e reazioni corporee lo stato di stupore e le passioni da esso scatenate.

Paola Sozzi propone una riflessione stimolante: “Quello che è veramente interessante notare nell'opera di Viola è come egli lavori sulla caratteristica principale di questa passione (lo stupore), ovvero il suo aspetto temporale, l'essere subitanea, improvvisa, puntuale e veloce. Attraverso l'estremo *slow motion* lo stupore perde questa caratteristica, con la conseguenza che la sua aspettualità non traduce quella della passione nominata dall'autore nel titolo dell'opera, l'*astonishment*, e si viene a creare pertanto una tensione tra puntuale e durativo”²⁰⁷ [Figura 10].

Stando a queste parole potremmo dire che proprio grazie al *ralenti* portato all'eccesso, l'impetuosa scarica emotiva dello stupore diventa un lento fluire che si lascia cogliere in ogni singolo istante, tramite le espressioni e i gesti dei cinque protagonisti; a volte in maniera più o meno intensa.

Un'altra operazione condotta da Viola in relazione al sublime è quella di svuotare il significato della passione stessa, dato che lo spettatore non ne conosce la causa scatenante.

Il video artista svuota il contenuto della passione, cioè la sua ragione profonda, visto che ogni gesto e ogni reazione ha sempre una causa; un'origine che in *The Quintet of the Astonished* manca, come in altre opere dov'è trattato il sublime.

207 P. SOZZI, *Il corpo nello schermo. Analisi di "The Quintet of the Astonished" di Bill Viola*, cit., pp. 6 - 7.

Lo stesso video artista in un'intervista, a proposito del ciclo di opere a cui appartiene *The Quintet of the Astonished*, condotta dallo storico dell'arte americano John G. Hanhardt, chiarisce: "Il quotidiano ha un contenuto: piangi perché tua moglie ti ha lasciato; piangi perché tua madre è morta; piangi perché il tuo amico è gravemente malato. Le opere che ho realizzato per questi schermi piatti digitali sono prive di contenuto"²⁰⁸.

L'artista non mostra l'origine delle cinque diverse reazioni emotive di stupore, rendendo impossibile dedurre cosa possa aver sconvolto i protagonisti dell'opera. Della passione dello stupore resta solo la sua manifestazione, la sua espressione sui volti dei cinque personaggi, la reazione corporea e la mimica facciale.

"Ciò che siamo abituati a percepire di fretta, come esteriorizzazione di qualcosa di interiore e più profondo, diventa nell'opera di Viola il centro del nostro sguardo, oggetto fine a sé stesso che assurge esso stesso a contenuto proprio perché privato di quella relazione ancillare alla dimensione interiore che lo rende di solito semplice espressione"²⁰⁹.

I corpi rallentati nell'opera catturano e consentono allo spettatore di cogliere tutte quelle sottili gestualità e quei sentimenti che sfuggono nel ritmo frenetico delle interazioni del quotidiano. Viola pare voler riportare alla luce ciò che solitamente è nascosto dentro di noi ed è difficile da notare, sembra voler annullare la distinzione tra mondo esteriore e mondo interiore.

Il corpo diventa la principale materia d'espressione, decontestualizzando le passioni mostrate, l'artista vuole esporre la pura sensazione dello stupore e anche le sue possibili concatenazioni come estasi, tristezza e terrore.

"Corpo e mente, anima e membra diventano un tutt'uno in questi personaggi che non hanno bisogno di spiegare le loro ragioni per soffrire, meglio per patire, sotto i nostri occhi"²¹⁰.

208 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 160.

209 P. SOZZI, *Il corpo nello schermo. Analisi di "The Quintet of the Astonished" di Bill Viola*, cit., p. 7.

210 Ivi, p. 11.

Appare molto probabile pensare che Viola, attraverso l'esibizione e il riconoscimento delle passioni altrui, voglia scatenare o far riemergere nello spettatore sensazioni simili già esperite nel corso della propria esistenza. In modo ancora più evidente sembra che il video artista, attraverso le emozioni prodotte da un corpo in movimento, successivamente riconosciute e rivissute da uno spettatore, voglia far riflettere su come il corpo sia un importantissimo strumento di comunicazione non verbale delle nostre sensazioni più intime e profonde. Pertanto, la comunicazione tra i corpi appare un canale fondamentale per esperire sensazioni quali stupore e sublime.

In aggiunta Livio Billo afferma: “Gli effetti speciali prodotti dalla complessità tecnica del mezzo usato servono a Viola per ritrovare e riproporre la qualità nascosta del messaggio, la profondità e verità del significato che sta sotto l'evidenza plateale, perciò stesso banalizzata e superficiale, del significante visuale”²¹¹.

211 L. BILLO, *Bill Viola: per una video-medialità antropocentrica*, cit. p. 78.

6. RELIGIONE E SPIRITUALITÀ

ANALISI DI CATHERINE'S ROOM

Se al tempo in cui ho iniziato col video non avessi studiato le tradizioni dei poeti e dei mistici, non penso che avrei potuto progredire molto. Questi uomini mi hanno insegnato il linguaggio necessario a capire cosa vedevo realmente²¹².

6.1 BILL VIOLA E LE APPLICAZIONI SPIRITUALI NELLE SUE OPERE

In tutta la produzione artistica di Viola corre, in modo riscontrabile, il filo di una religiosità, non legata a miti o divinità definiti e riconoscibili ma carica di intensità interiore. Una pratica artistica incline alla meditazione che come esercizio spirituale fonde il cattolicesimo della sua famiglia d'origine con forme di spiritualità e filosofie orientali, Indiane o Giapponesi, da lui spesso esplorate.

La Chiesa anglicana ha commissionato al video artista newyorkese due video installazioni, *Martyrs* nel 2014 e *Mary* nel 2016, destinate a fiancheggiare l'altare maggiore della cattedrale di San Paolo a Londra. Un'operazione quasi anacronistica, che vede il video artista cimentarsi nella creazione di pale d'altare, come poteva capitare un tempo a Beato Angelico, Masaccio, Lorenzo Lotto o ad altri nomi illustri del passato. Indubbiamente due commissioni affascinanti che ancora una volta consacrano la figura di Bill Viola a maestro dell'arte contemporanea.

In particolare l'opera *Mary* [Figura 1], del 2016, è una pala dedicata a Maria che culmina iconograficamente in una Pietà di palese ispirazione michelangiolesca,

212 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 256.

ovviamente tradotta in video-pittura e scandita entro le cornici di un monitor. Ma il valore devozionale attribuito alla committenza pone l'opera in una dimensione del tutto simile ad altre famose pale a tema mariano della tradizione artistica occidentale; come la prestigiosa *Assunta* [Figura 2] (1516 – 1518) di Tiziano (1488/1490 - 1576) esposta presso la Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia.

Secondo lo storico d'arte Salvatore Settis: “La tradizione figurativa si articola in Viola non nelle strettoie di un tema o nell'identità di un gesto, ma in un linguaggio visuale che sa manipolare la corporeità per esprimere spiritualità, e usare la forza del repertorio figurativo per allestire un teatro metaforico e un registro linguistico che conviene a temi come l'amore e la morte [...]”²¹³.

L'intero lavoro del video artista newyorkese è profondamente religioso e influenzato dal misticismo e dalla teologia negativa di derivazione occidentale e orientale. Le sue opere non aprono specificatamente a nessuna religione, anche se nei suoi scritti viene spesso citata l'influenza di Jalaluddin Rumi, Giovanni della Croce, Meister Eckhart e soprattutto Daistez T. Suzuki e Ananda K. Coomaraswamy.

Tramite allegorie e astrazioni, Viola provoca nello spettatore interrogativi e questioni che ristrutturano le forme del pensare e l'immaginazione, aprendo nuove inesplorate possibilità sensoriali.

Naturalmente l'arte di Bill Viola è radicata nella tecnologia e nell'estetica del suo tempo, con i suoi elementi destabilizzanti e le sue strumentazioni pionieristiche.

A questo proposito David Jasper, docente britannico di letteratura e teologia, aggiunge: “Viola utilizza la sua sofisticata conoscenza dell'emergente videoarte per decostruire le qualità di efficienza dei tecnocrati e le loro razionalizzazioni. Sotto molti aspetti il punto di partenza è lo stesso di Theodore Roszak, con il suo timore nella repressione delle sensibilità religiose e il suo senso della religione nel suo senso perenne e la sua visione nata dalla conoscenza trascendente. Come gran parte dell'arte radicale di fine Novecento, che si è allontanata dalle specificità della fede cristiana dell'Occidente, le

213 S. SETTIS, *Incurioni. Arte contemporanea e tradizione*, cit., p. 272.

installazioni di Viola continuano comunque ad attingere profondamente, come concezione e come ispirazione, alla grande tradizione europea dell'arte sacra"²¹⁴.

Le grandi questioni sollevate dal video artista, i suoi temi tendenti all'esiziale, suscitano una possibile riflessione teologica e si collocano agli estremi di quell'esperienza umana che la teologia tenta di articolare. Viola fa ripercorrere allo spettatore la finitezza dell'uomo, dalla nascita alla morte, spesso in spazi primordiali che si intrecciano con gli spazi sacri della tradizione religiosa, ridisegnando i limiti e rivelando le infinite aperture. La sua opera per molti tratti sembra impennarsi sullo sconfinato mistero della creazione, con modalità quasi liturgiche sia come immagine visiva, come suono e movimento, sia in diverse esperienze dei passaggi nel tempo. Ancora secondo David Jasper: "La video tecnologia consente a Viola di affrontare movimenti sacramentali nell'attraversare lo spazio e il tempo, momenti d'eternità che lasciano senza fiato, in cui il nostro essere viene al tempo stesso rallentato e velocizzato. [...] Questa è sempre stata la vocazione dell'artista: collegare il passato con le sue culture e convinzioni alle mutevoli esigenze del presente e del futuro. Gli artisti, religiosi per istinto, hanno sempre commemorato il passato nel presente proiettandolo verso un futuro accettabile e promettente. Ecco perché l'arte è tanto necessaria per il benessere e la salute dell'animo umano"²¹⁵.

Similarmente ai maestosi ritratti rappresentati da maestri fiamminghi e nordici come Jan Van Eyck (1390 - 1441) o Rembrandt (1606 – 1669), le opere di Viola: "Coinvolgono lo spettatore fisicamente e intellettualmente fino a che questi non solo vede e percepisce ma dispone di occhi e di tatto, come in un sacramento, per far apparire reale un senso dell'Essere stesso"²¹⁶.

Il video artista americano, adotta un tipo di pensare teologico essenziale: "La sua visione olistica, attigua al pensiero e all'arte romantici, suscita interrogativi relativi alla teologia delle radici, cioè domande di ontologia percettiva nonché i problemi più cruciali circa la natura della creazione stessa.

214 D. JASPER, *Angeli dietro uno schermo*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 187.

215 Ivi, p. 188.

216 Ivi, p. 189.

Tale arte, quantomeno nella tradizione giudaico-cristiana, ha sempre avuto una sua dimensione scandalistica. Riporta su se stessa la teologia e i suoi fatti accettati, così che essa è non solo una semplice derivazione da «Dio», ma si fa anche feconda nel suo riconoscimento del divino, scandalosamente e splendidamente creativa di ciò che rafforza la creazione stessa”²¹⁷.

Un’arte che celebra, senza privarsi di temporalità e umanità, la consapevolezza di quel mondo che rende plausibile e possibile la teologia.

Anche l’arte di Viola, in qualche modo, ha una componente in grado di destare scandalo e al contempo dialogare con questioni spirituali e teologiche. Basti pensare al discusso *The Messenger* (1996) [Figura 3], dove il «messaggero» o meglio l’«angelo» (parola che deriva dal greco *àngelos* e significa annuncio o messaggero) fluttua nudo tra correnti e bolle blu elettrico dentro uno schermo che in origine venne installato nella cattedrale inglese di Durham.

In molti scritti, Bill Viola enuncia di non aderire alle esigenze e alla disciplina di una particolare tradizione religiosa, però ammette che nella sua arte: “c’è una specie di religione. [...] Nel senso originario di religione, rispetto a, diciamo, il cristianesimo oggi”²¹⁸.

Le opere del video artista abitano uno spazio non canonico, fuori dalle architetture sistemiche, verso spazi dove abita quel linguaggio al di là delle parole da cui fuoriescono le teologie. Viola evoca nelle sue opere i luoghi della mente dove si realizza e si nutre la religione, i deserti della mente dove poter accogliere il nostro essere puro e senza filtri e nei quali, soli, comunicare con entità divine. L’opera *Deserts* (1994), nata come omaggio al compositore Edgar Varèse (1883 - 1965) rappresenta un limpido esempio.

Il teologo David Jasper aggiunge: “L’arte di Viola, liturgicamente aperta al passato, al presente e al futuro, sensibilizza i nostri occhi e le nostre orecchie alla necessità, immediata e cruciale, di superare la tragica spaccatura tra la testa e il cuore, il corpo e lo spirito, l’oggetto e il soggetto, che affligge l’animo nostalgico del moderno genere

217 Ibidem.

218 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 179.

umano. La sua arte formula daccapo un'estetica che ristabilisce il nostro senso dell'essere nel tempo"²¹⁹. Le opere del video artista spesso si configurano come un viaggio spirituale, in aperto dialogo con le tradizioni religiose; un'esperienza capace di spostare le prospettive spaziali e temporali in maniera che un'esperienza momentanea si arricchisca di idee e congetture del passato, proiettandola al contempo verso opportunità future.

6.2 FILOSOFIE MISTICHE E RELIGIONI ORIENTALI NELL'ARTE DI BILL VIOLA

Come frequentemente riportato nei suoi scritti, Bill Viola appare profondamente influenzato, nel suo processo creativo, dalle filosofie mistiche e dalle religioni dell'Oriente.

Ripercorrendo la biografia dell'artista è noto che il suo primo approccio a queste discipline avviene nei primissimi anni Ottanta, tra il 1980 e il 1981, durante un soggiorno in Giappone. In questo periodo Viola pratica abitualmente la meditazione zen e le tecniche catartiche di pittura zen ad inchiostro. Al contempo coltiva una forte passione per il buddhismo giapponese ma anche per altre dottrine e filosofie spirituali come il buddhismo tibetano, l'induismo e il misticismo islamico.

Come lo stesso artista ha dichiarato in un'intervista con Otto Neumaier: "Dopo che mi sono allontanato dall'educazione cristiana, mi sono interessato alla cultura orientale, sono andato in Giappone e ho praticato la meditazione Zen. Una volta tornato, ho studiato intensamente il grande maestro Zen laico Daisetz Suzuki, e un'altra persona

219 D. JASPER, *Angeli dietro uno schermo*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 192

molto importante per me, Ananda Coomaraswamy, storico dell'arte dello Sri Lanka che ha ridefinito il modo di discutere e analizzare l'arte asiatica"²²⁰.

Appare dunque evidente come il legame, con le tradizioni spirituali e religiose germogliate nel continente asiatico, sia molto profondo in Viola. I rimandi e i riferimenti al misticismo e alla cultura dell'Asia costituiscono una sorta di segno distintivo all'artista che trova nel giapponese Suzuki e nello srilankése Coomaraswamy i due principali punti di riferimento.

Bill Viola si è spesso occupato di tradurre la sua ricerca spirituale in opere in grado di portare lo spettatore ad una intensa e coinvolgente riflessione meditativa sulla condizione umana. L'influsso di queste filosofie mistiche e religioni orientali non sono esclusive e universaliste per Viola ma al contrario, sono un punto d'accesso per ripercorrere la religione tradizionale occidentale sotto una nuova prospettiva.

Come ricorda lo stesso artista: "Sia Suzuki che Coomaraswamy erano cresciuti in Oriente, a contatto diretto con antiche intatte tradizioni; e hanno passato alcuni anni in Occidente, specificatamente in America. Poi, quando arrivarono, Suzuki, Coomaraswamy e altri intellettuali asiatici cominciarono a studiare la storia occidentale, cercando le stesse connessioni che sapevano esserci. Cominciarono a scrivere di persone che non conoscevo, come Meister Eckhart, San Giovanni della Croce, Hildegard von Bingen, e Plotino, Platone e Aristotele. [...] Per me, è stata una rivelazione trovare queste radici nella storia della mia religione"²²¹.

Viola studia e si interessa a Suzuki (1870 – 1966) grazie ad articoli e libri in lingua inglese che lo studioso dello zen scrisse durante il soggiorno negli Stati Uniti. Una permanenza di undici anni, dal 1897 al 1900, durante la quale Suzuki si trasferisce a Le Salle in Illinois per collaborare con la casa editrice di Paul Carus. In questi anni, Suzuki incontra il pensiero occidentale e lo intreccia con i suoi studi nei confronti del buddhismo e della cultura zen. Infatti, in questi anni, lo studioso giapponese scrive e dibatte sull'unità della verità religiosa e sull'armonia tra gli insegnamenti fondamentali di Buddha e quelli di Cristo.

220 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 179.

221 Ibidem.

Dopo il suo ritorno in madrepatria, Suzuki viene influenzato dall'opera del collega e amico Nishida Kitaro (1875 – 1945), uno dei più importanti filosofi giapponesi del Novecento. Nishida, influenzato a sua volta da Henri Bergson e da alcuni neo-kantiani tedeschi introduce il concetto di «esperienza pura» che influenzerà pesantemente Suzuki e conseguentemente Viola. Un concetto che sottolinea un'esperienza delle cose non mediata, non duplice e che reputa marginale la prassi spirituale e l'apprendimento dottrinale. Secondo Nishida: “Fare un'esperienza pura significa conoscere le cose proprio come sono. Significa conoscerle accantonando completamente i propri artifici per farsi guidare dalle cose stesse. Poiché di solito si tende a inserire qualche pensiero proprio quando si parla di esperienza, qui «puro» è usato per indicare esattamente la condizione dell'esperienza così com'è senza aggiungere il benché minimo pensiero riflessione”²²².

Da questo spunto, Suzuki trova l'idea di «esperienza pura» o diretta come la caratteristica più importante delle religioni provenienti dall'Asia e in particolar modo del buddhismo zen. Un'esperienza che focalizza le sensazioni dell'uomo sul puro momento istantaneo, sul qui ed ora, senza considerare riflessioni o elucubrazioni a priori. Una meditazione che deve far sentire con ogni organo sensoriale l'esperienza vissuta in un dato momento.

Negli anni Ottanta, a proposito del sentire e del vedere «puro», in relazione alle teorie enunciate da Suzuki e Nishida, Viola scrive: “Questo senso del vedere, o vedere il senso di un oggetto, è ciò che stavo cercando. Ho intuito [...] che si può paragonare l'inesorabile intensa visione da telecamera con una visione concentrata, che preannuncia una variazione di consapevolezza. [...] Non cambia l'oggetto, cambiate voi. Questo è ciò che sta dietro al Buddismo portato dall' India in Cina è in Giappone, questo è proprio ciò che facevano i pittori *suiboku-ga* (inchiostro): disegnavano rocce, erba, un airone, ma queste cose risplendevano di una luce che penetrava molto più in profondità rispetto

222 Ibidem.

alla loro forma pittorica o addirittura rispetto al loro stesso concetto, trasmesso dalle parole di chi guardava. Questo è il vedere puro”²²³.

Interessante notare il paragone tra telecamera e pittura ad inchiostro, una tecnica meditativa e spirituale che Viola pratica assiduamente in Giappone, tra il 1980 e il 1981 con il maestro zen Dain Tanaka²²⁴. Considerando queste parole riguardo ai concetti espressi dai due pensatori nipponici è più agevole cogliere l’idea di «esperienza pura» o di «vedere puro» nei lavori del video artista americano. Spesso le sue opere, attraverso una fuga meditativa della realtà che attanaglia lo spettatore, cercano di farci sperimentare delle sensazioni irripetibili e legate al qui ed ora. Una sorta di piena immersione nel momento vissuto per abbracciare consapevolmente la condizione di esseri umani.

Frequentemente, Viola ha dichiarato che gli scritti e le teorie di Ananda Coomaraswamy (1877 – 1947) hanno influito sensibilmente nel suo lavoro, plasmando il suo pensiero. Lo storico dell’arte srilankése dopo aver vissuto ed essersi formato a Londra, si trasferisce ad inizio Novecento in India dove inizia un’intensa attività di studio dell’arte indiana. Nel 1917, dopo aver dato alle stampe svariati libri sull’arte anche legati ad induismo e buddhismo, accetta l’incarico di curatore della sezione di arte indiana e islamica del Museum of Fine Arts di Boston. Le opere di Coomaraswamy si incentrano quasi esclusivamente sull’India e sul Medioevo europeo, analizzando il rapporto che intercorre tra la natura dell’arte e delle culture religiose tradizionali. Uno studio particolarmente votato alle culture tradizionali in cui conoscenza e arte sono principalmente di carattere sacro.

Secondo la professoressa di storia dell’arte giapponese e orientale Elizabeth ten Grotenhuis: “Coomaraswamy faceva parte di una scuola di pensiero del Novecento detta *tradizionalismo*, che rendeva omaggio alla filosofia perenne che costituisce il fondamento delle varie religioni e tradizioni nel mondo.

223 B. VIOLA, Statement 1989, in B. VIOLA, Reason for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994, Londra, Thames&Hudson, 1995, p. 70. [traduzione mia]

224 Cfr. informazioni contenute in E. TEN GROTENHUIS, *Qualcosa di ricco e strano*, in C. TOWNSEND, *L’arte di Bill Viola*, cit., p. 166.

In breve, questa filosofia insegna che attraverso la contemplazione possiamo percepire, allo stato puro, l'introspezione espressa in vari modi in molte religioni, in molte lingue, in molte metafore. Tutti i fenomeni sono manifestazioni di un principio divino da afferrare con l'intuito anziché con la ragione”²²⁵.

La premessa basilare della visione artistica di Coomaraswamy è che i reperti del passato sono messi in pericolo dall'inesorabile assalto del progresso legato al modernismo.

“L'arte moderna, che dal punto di vista dei tradizionalisti comprende l'arte rinascimentale e tutta l'arte post rinascimentale, è soggettiva e personale, lontanissima dei valori duraturi e trascendenti. Tale arte deriva da una filosofia Laica e profana che nega la natura spirituale dell'essere umano e sul rapporto con l'assoluto”²²⁶.

Viola, debitore e appassionato degli studi dello storico dell'arte srilankése dà l'impressione di ricercare con le sue opere delle verità eterne, non soggette al deperimento modernista, e in questo senso vicino all'idea di tradizionalismo auspicato dallo stesso Coomaraswamy.

Il video artista originario di New York ha dichiarato, a più riprese, che lo studio delle teorie di Suzuki e Coomaraswamy è stato il punto d'ingresso per conoscere il pensiero del teologo e mistico Meister Eckhart (1260 – 1327/1328). Tra l'altro già Suzuki, in un saggio del 1955, nomina Coomaraswamy in relazione con Eckhart:

Ananda Coomaraswamy è uno dei grandi esponenti del pensiero e dell'arte indiana. in uno dei suoi scritti, “La trasfigurazione della natura nell'arte”, leggiamo: «Eckhart presenta un parallelo incredibilmente vicino alla mentalità indiana e alcuni paragrafi e molte frasi si leggono come se fossero tradotte direttamente dal sanscrito. [...] Naturalmente non si vuole qui suggerire che vi fossero elementi indiani di nessun tipo negli scritti di Eckhart, per quanto alcuni fattori orientali, derivati da fonti neoplatoniche e arabe, siano presenti nella tradizione europea. Ma le analogie dimostrano non l'influenza di un sistema nei confronti dell'altro, bensì la coerenza della tradizione metafisica nel mondo e in tutti i tempi»²²⁷.

225 Ivi, p. 168.

226 Ivi, p. 169.

227 Ibidem.

Pertanto l'approccio agli studi dei due intellettuali e mistici asiatici, ha svelato a Bill Viola il mondo di Meister Eckhart e una rilettura di altri pensatori e altre filosofie cristiane e occidentali. Contrariamente a quanto una lettura aprioristica possa suggerire, le elucubrazioni di Suzuki e Coomaraswamy non sono mai rimaste arroccate nella cultura asiatica ma spaziano in ambiti geograficamente e culturalmente più ampi. Viola ne rimane profondamente affascinato e la loro scoperta è un viatico per ripercorrere e vedere sotto una diversa luce le filosofie cristiane tradizionali.

In una lunga intervista con Jörg Zutter dal titolo *Risvegliare il corpo con le «immagini potenti» dell'esistenza*, Viola spiega quanto siano importanti queste influenze religiose nel suo pensiero e nel suo lavoro:

Mi considero appartenere a una lunga tradizione della pratica artistica, una tradizione che include il mio personale background europeo, ma anche la vasta gamma di culture orientali ed euro-asiatiche antiche che abbiamo conosciuto in questo scorcio di ventesimo secolo, e che abbraccia perfino il modello francese, tipico del XIX secolo, dell'avanguardia post accademica con il suo rifiuto della tradizione. [...] Soprattutto il nostro rapporto con la cultura orientale non dovrebbe essere sottovalutato. Non bisogna dimenticare che è una delle pietre miliari del nostro secolo è stata la diffusione dell'antico sapere orientale in Occidente da parte di individui straordinari, come il maestro Zen giapponese D. T. Suzuki e lo storico dell'arte A. Coomaraswamy, originario dello Sri Lanka, un evento pari alla reintroduzione in Europa del pensiero dell'antica Grecia attraverso le traduzioni dei testi islamici dei Mori in Spagna²²⁸.

La stessa Elizabeth ten Grotenhuis nel suo saggio *Qualcosa di ricco e di strano. Bill Viola e le sue applicazioni della spiritualità asiatica* afferma: “Viola si impossessa in modo più o meno palese di fonti, asiatiche occidentali, Ma alla fine esse si eclissano o si trasformano, spesso oltre ogni possibile riconoscimento, nella creazione di un'opera d'arte che è esclusivamente sua. L'elemento che emerge in primo piano è l'opera stessa, nuova e creativa”²²⁹.

228 V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, cit., p. 89.

229 E. TEN GROTENHUIS, *Qualcosa di ricco e strano*, in C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 170.

Uno degli insegnamenti teologici, trattati sia da mistici orientali che da quelli occidentali come Meister Eckhart e San Giovanni della Croce, più importanti e presenti nell'arte di Viola è indubbiamente la *Via Negativa*, conosciuta anche come *teologia apofatica*. Tale metodo teologico si basa sul principio che Dio è inconoscibile e non può essere descritto in modo diretto o a parole. L'approccio più adeguato a Dio è quello del silenzio e della contemplazione, abbracciando ed accettando il mistero, a prescindere da qualsiasi indagine sull'essere divino²³⁰.

Secondo Valerio Salvatore Severino: “L'arte video dell'invisibile introdotta da Viola risalirebbe a concetti legati a religioni orientali (induismo e buddhismo) inclusi nell'insegnamento degli gnostici mentre si andava formando il cristianesimo, con riferimento esplicito e particolare al concetto di «nube della non conoscenza» e di «notte oscura dell'anima» di San Giovanni della Croce. Viola si riferisce alle letture dell'arte in Ananda Coomaraswamy, intrecciata alle pagine di Meister Eckhart, sulla tendenza a rappresentare le cose non come sono in sé stesse, ma come sono in Dio. Si innesta l'idea artistica di una visione per fede: quando gli occhi non possono vedere, la fede diventa la sola maniera per Avvicinarsi a Dio dall'interno. A cui è ricollegabile l'idea di un sacrificio dell'immagine per vedere”²³¹.

Lo stesso Bill Viola descrive a Jörg Zutter la *Via Negativa* e di come questa sia un importante ispirazione per i suoi lavori.

Gli assiomi di base della Via Negativa sono: l'inconoscibilità di Dio; il concetto che Dio è totalmente altro, indipendente, completo; la natura di Dio non può essere afferrata dall'intelletto umano e Dio non può essere descritto in alcun modo; quando la mente umana cerca di affrontare la realtà divina, si svuota e si blocca e penetra la nube della non-conoscenza. Quando gli occhi sono impossibilitati a vedere, allora, l'unica cosa con la quale andare avanti alla fede, è l'unico vero modo di avvicinarsi a Dio viene dal di dentro.

230 Cfr. informazioni contenute in V. S. SEVERINO, *Il Sacrificio dell'immagine in Bill Viola. Appunti sulla rappresentazione del sacro nell'arte elettronica*, in «*Academia.edu*», p. 304 [visto il 15 luglio 2022].

<https://www.academia.edu/25318156>

231 Ibidem.

[...] Capii che il misticismo era una tendenza umana basilare piuttosto che uno specifico movimento storico, e questo mise in chiaro molti aspetti circa la natura universale dell'esperienza mistica, come l'assenza della creatività dell'ispirazione.²³²

Viola attraverso potenti immagini cerca di scandagliare le energie fondamentali del nostro essere. Anche registrazioni rozze e che lasciano allo spettatore libero di dare una propria chiave di lettura sembrano essere in linea con le teorie della Via Negativa.

La fede individuale è l'essenza di questa «Via», poiché essa sostiene che Dio dimora all'interno del singolo individuo, appare dunque evidente una forte convergenza con le nozioni e le pratiche spirituali orientali.

Bill Viola nuovamente descrive l'importanza degli insegnamenti della *Via Negativa* nella sua produzione artistica:

Dopo aver passato tanto tempo a studiare le religioni orientali e il misticismo islamico, respingendo le mie radici cristiane, per me è stata un'emozione fortissima scoprire che lo stesso filo percorreva la storia della mia cultura dove non mi sarei mai aspettato di trovarlo. Secondo me si tratta di inclinazione umana fondamentale più che di un vero e proprio movimento storico, e scoprirla mi ha chiarito un sacco di cose circa l'universalità dell'esperienza mistica, sull'essenza della creatività e dell'ispirazione, sul contrasto fra solitudine e vita comunitaria, sul ruolo della visione dell'individuo nella società, sul mio stesso lavoro di artista.

Io mi sento legato al ruolo del mistico nel senso che seguo una Via Negativa, sento che alla base del mio lavoro c'è la non conoscenza, il dubbio, lo smarrimento, le domande e non le risposte, e riconosco che personalmente il lavoro più importante che abbia fatto è venuto dal non conoscere che cosa facevo nel momento in cui lo facevo. E la potenza di quell'attimo in cui non fai altro che tuffarti dallo scoglio, senza preoccuparti del rischio che ci siano delle rocce sotto il pelo dell'acqua²³³.

Nella carriera di Bill Viola spesso è percepibile un'aura collegata ai concetti della *Via Negativa*. Le basi del suo lavoro risiedono come esplicitato nella inconoscibilità, nel dubbio, nel sentirsi perduti, nel fatto di porsi delle domande e di non cercare di dare delle risposte. Questa linea spirituale permette allo spettatore di accedere all'opera in una dimensione intima, introspettiva e fortemente personale. In modo che ogni opera di

232 V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, cit., pp. 91-92.

233 K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 191.

Viola costituisca un'esperienza esclusiva per ciascun fruitore, in modo simile agli insegnamenti teologici e alle pratiche mistiche e spirituali.

6.3 ANALISI DI CATHERINE'S ROOM

Catherine's Room [Figura 4] è un polittico del 2001 composto da cinque schermi di piccolo formato che sono accostati in orizzontale in modo da creare una specie di video-predella. L'opera, anch'essa del ciclo *The Passion*, è geometrica, architettonica, netta e chiara proprio come una predella, cioè una fascia dipinta divisa in più riquadri che solitamente fa da corredo alle antiche pale d'altare dipinte su legno. In effetti Viola, nel concepimento di quest'opera, si è ispirato proprio ad una predella dal gusto devozionale; una tavola tardo gotica del pittore di scuola senese Andrea Di Bartolo (tra il 1358 e il 1364 - 1428), dove vengono rappresentate in cinque episodi Santa Caterina e quattro beate domenicane intente a pregare in solitudine nelle loro celle.

L'opera dell'artista senese, creata per diffondere il culto di Caterina a Venezia, è oggi custodita presso le Gallerie dell'Accademia del capoluogo veneto e porta il titolo di *Caterina da Siena fra quattro beate domenicane (Giovanna da Firenze, Vanna da Orvieto, Margherita da Città di Castello, Daniela da Orvieto) e scene della vita* [Figura 5], la data di creazione della tavola è approssimativamente tra il 1394 e il 1398. Le predelle sono un formato pittorico dalla forte connotazione narrativa e temporale, solitamente la loro funzione è quella di rappresentare gli episodi della vita di un santo integrando le immagini sacre che le sovrastano, infatti solitamente si trovano alla base di grandi pale d'altare e sono sempre suddivise in sezioni. Bill Viola, durante il soggiorno in Italia, rimane folgorato da questo formato, soprattutto per via della loro natura narrativa.

Tanto da spiegare in un' intervista con Hans Belting: “Le predelle mi hanno sempre affascinato. Sono tipicamente immagini piccole, almeno più piccole del pannello grande centrale e delle ali degli altari, che, tradizionalmente mostrano l'eterno stato ideale di una persona. Invece, le predelle descrivono una serie cronologica, e per farlo dividono i tempi in immagini singole: ciascuna esprime un evento chiave nella vita del Santo o della persona che illustrano. All'occhio contemporaneo, appaiono come storyboard”²³⁴.

Interessante notare come questo formato venga associato da Viola al medium filmico proprio per la sua connotazione narrativa e sequenziale.

La protagonista dei cinque video di Bill Viola è Catherine, una donna qualunque

impegnata in una serie di rituali quotidiani e non la Santa Caterina illustrata da Di Bartolo. Ancora una volta, come avviene in *The Greeting* il soggetto sacro è decontestualizzato ma permane una sorta di aura mistica e religiosa. La sua stanza infatti assomiglia alla cella di una religiosa dalle pareti bianche, essenziale con solo una finestrella dalla quale si intravede un albero e un soffitto con le travi a vista. Lo stesso Viola a questo proposito afferma: “Non mi interessava tanto ritrarre i dettagli di Santa Caterina, anche se sono sicuro che lo spirito di questa straordinaria donna è lì, da qualche parte, ma mi affascinava il senso di riservatezza e di forza interiore, nell'immagine di una donna sola in una stanza”²³⁵.

Catherine's Room permette allo spettatore di affacciarsi con intima discrezione sulla stanza di una donna solitaria che dalla mattina alla sera è occupata in una serie di rituali quotidiani. Azioni e gesti semplici ma mirati, mostrati simultaneamente e in parallelo su cinque schermi piatti disposti in una configurazione orizzontale. Ognuno dei cinque schermi rappresenta un momento della giornata diverso: mattina, pomeriggio, tramonto, sera e notte. Partendo dal primo pannello a sinistra vediamo la Caterina di Viola che si prepara al mattino, esercitandosi con la tecnica di meditazione orientale dello yoga [Figura 6]. Nel secondo schermo, la luce che dalla finestrella in alto a destra si riversa sulla stanza fa capire allo spettatore che è pomeriggio, qui la donna è intenta a

234 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., p. 268.

235 Ibidem.

rammendare alcuni vestiti.

Al tramonto la protagonista sembra andare incontro ad un blocco nel suo lavoro di scrittrice. Nel quarto schermo è ormai sera e Caterina entra in uno stato meditativo, accende schiere di candele per illuminare la stanza ormai inghiottita dalle tenebre. **[Figura 7]** Nell'ultimo pannello è notte, la donna si prepara per andare a dormire, spegnendo le luci e dopo essersi spogliata si abbandona al sonno, nel desolante buio della stanza²³⁶.

La piccola finestra posta in alto a destra rivela uno scorcio del mondo esterno, dove è visibile il ramo di un albero. Nei diversi pannelli video l'albero compare nelle fasi successive del proprio ciclo vegetativo, dai boccioli primaverili ai rami spogli. Il mondo della finestra rappresenta un'altra stratificazione temporale: "In tal modo la scena si trasforma dalla registrazione di un singolo giorno alla visione più ampia di una vita legata ai cicli della natura"²³⁷.

Ecco che l'albero che si vede dalla finestrella sembra suggerire il susseguirsi delle stagioni, dato che nel primo video è fiorito per poi infine sparire nel buio totale dell'ultimo video, quando la protagonista si addormenta. Inoltre è come se la luce che illumina variamente le fasi del giorno e anche della vita si spegnesse nel mistero della morte. Una metafora esistenziale del ciclo della vita di ogni essere vivente, dalla nascita alla morte.

Il tempo, legato alla spiritualità della vita, è ancora una volta l'elemento chiave per la lettura dell'opera.

Lo stesso Bill Viola spiega:

In Catherine's Room ci sono tre livelli temporali simultanei. Primo, il tempo delle sue azioni - il momento presente. Nei media lo chiamiamo tempo reale. È uno stato che si evolve continuamente in cui le azioni scorrono una nell'altra, e parallelamente in noi in quanto spettatori in piedi davanti alle immagini. [...] Abbiamo cinque Catherine che esistono e fanno qualcosa, allo stesso tempo.

236 Per la descrizione dell'opera ho utilizzato alcuni fonti contenute in A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 52 e K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, cit., p. 81.

237 A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, cit., p. 52.

Ciò rappresenta l'idea del tempo parallelo, il fatto che proprio adesso tu puoi chiamare qualcuno a Roma e allo stesso tempo prendere parte della sua vita in metà del mondo.[...] È anche l'idea di un tempo psicologico, la coscienza che siamo fatti di molte parti che vanno e vengono, mentre ci muoviamo nella vita ogni giorno. Poi c'è l'idea del Tempo della Natura, l'estensione del campo del tempo oltre i battiti del cuore e oltre respiro fino a un passeggio al di là dei confini della vita umana²³⁸.

In questa opera, in modo simile agli insegnamenti zen, possiamo scorgere come il tempo ciclico della natura si rispecchi nei cicli della vita dell'uomo. Un ciclo per sua natura è un qualcosa di ripetitivo ma è strettamente personale e soggettivo, non è un tempo matematico e cronologico, in una parola è tempo vissuto.

Per il video artista newyorkese: “L'unica possibilità di vita eterna che abbiamo noi umani è con la ripetizione e i rituali. Aspiriamo tutti a toccare l'eternità. Tentiamo di farlo ripetendo continuamente certe azioni, che siano con entità divine come la Santa Famiglia, o con i nostri antenati, o con speciali rituali che riconoscono i cicli della natura e il posto che occupiamo noi entro esso”²³⁹. Pertanto la sacralità della ripetizione di un gesto rituale avvicina l'uomo alla sua parte più spirituale, facendolo così tendere all'infinito.

Catherine's Room è un'opera che si articola in cinque pannelli in movimento, proprio come un polittico o una predella possiamo guardarli da destra a sinistra ma questa visione non è corretta. Ognuno dei cinque quadri infatti mostra delle azioni che si svolgono nel tempo. Le opere di Viola spesso mettono in crisi lo sguardo dello spettatore, il quale deve adottare una visione diversa rispetto a quella pittorica e cinematografica; oltre ad elaborare una nuova concezione del tempo. Sono opere che richiedono nuove prospettive e attitudini nello spettatore.

Per Viola l'aspetto fondamentale è proprio questa dimensione spirituale di cambiamento che lo spettatore deve compiere: “2500 anni fa Buddha, dopo aver ricevuto l'illuminazione, la prima cosa che fece fu di andare da alcuni amici che aveva fuori dalla foresta, che erano sant'uomini, e spiegar loro cosa aveva scoperto e annunciò il

238 V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, cit., pp. 269 - 270.

239 Ivi, p. 270.

primo e fondamentale principio del Buddhismo. Disse: «Ho scoperto che tutta la vita è cambiamento». [...] Non importa quanti soldi hai, non puoi fermare il tempo, non puoi fermare il tuo invecchiamento, non puoi fermare il mondo: esso va sempre avanti”²⁴⁰.

In questa analisi credo sia significativo soffermarci in particolare sul secondo pannello video dell’opera **[Figura 8]**, che mostra Catherine intenta a cucire un tessuto celeste. In questo caso possiamo notare alcuni rimandi all’iconologia religiosa cristiana e occidentale. Ad una visione più attenta sembra che Bill Viola non si sia limitato ad ispirarsi alla sola predella dipinta da Andrea Di Bartolo ma come in modo molto sottile e raffinato abbia attinto all’iconografia dell’annunciazione. La protagonista è Catherine, una donna qualsiasi certamente non è la Vergine annunciata ma la scena, in qualche modo, stimola in noi il ricordo del momento dell’annuncio a Maria.

Per esempio i gigli sul mobiletto a sinistra sono sicuramente un riferimento iconografico a Santa Caterina ma rimandano anche alla purezza della Vergine.

Basti pensare all’*Annunciazione* (1472- 1475) **[Figura 9]**, dipinta da Leonardo Da Vinci (1452 - 1519) mentre lavorava per la bottega del maestro Verrocchio (1435 – 1488), a quei Gigli nella mano dell’Angelo Annunziante che è appena planato sul prato fiorito davanti alla casa di Maria. O ancora a *Ecce Ancilla Domini* **[Figura 10]**, un dipinto del britannico Dante Gabriel Rossetti (1828 - 1882) , compiuto tra il 1849 ed il 1850 e conservato nella Tate Gallery di Londra, con l’angelo che porge i gigli alla Vergine Maria intimorita e rannicchiata sul suo letto, con indosso tra l’altro una veste bianca come l’abito della Catherine di Bill Viola.

Il fascio di luce che penetra dalla finestra in alto fa pensare alla presenza divina come il fascio di luce che accompagna l’Arcangelo Gabriele nell’*Annunciazione* (1435) **[Figura 11]** del Prado di Beato Angelico.

Ancora quell’albero che si intravede dalla finestra sembra essere un richiamo al giardino incontaminato che spesso accompagna le scene dell’annunciazione, oltre che simbolo della purezza e dell’incorruttibilità.

240 Ivi, p. 281.

SEZIONE FOTOGRAFICA:

CAPITOLO 1: IL MEDIUM VIDEO

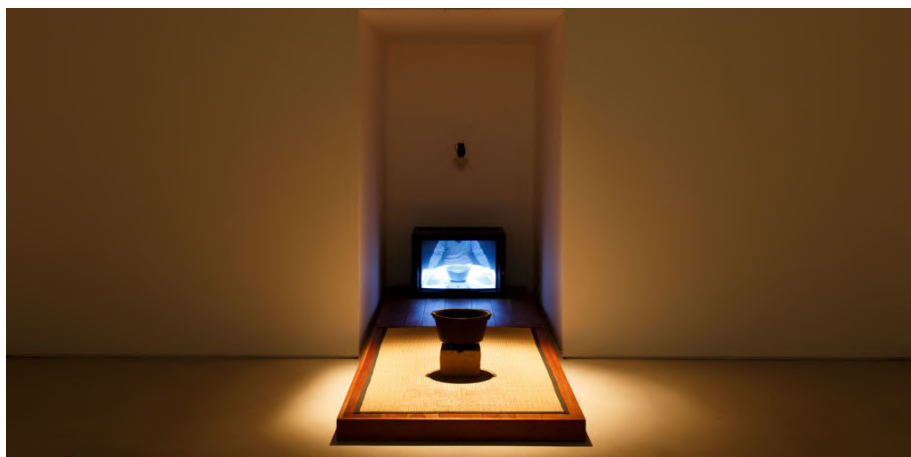


Figura 1: B. VIOLA, *The Vapor*, 1975. - Video, bianco e nero, suono e ripresa video in diretta su monitor, pedana in legno e stuoia, piastra elettrica, rame, acqua, eucalipto, faro. 60'.



Figura 2: B. VIOLA, *Chott el-Djerid – A Portrait in Light and Heat*, 1979. - Videotape, colore, suono. 28'.



Figura 3: B. VIOLA, *The Crossing*, 1996. - Installazione video a colori a due canali, con quattro canali di suono. cm 401x286 - 10' 57".



Figura 4: B. VIOLA, *The Crossing*, 1996. - Installazione video a colori a due canali, con quattro canali di suono. cm 401x286 - 10' 57". Dettaglio del fuoco.



Figura 5: B. VIOLA, *The Crossing*, 1996. - Installazione video a colori a due canali, con quattro canali di suono. cm 401x286 - 10' 57". Dettaglio dell'acqua.

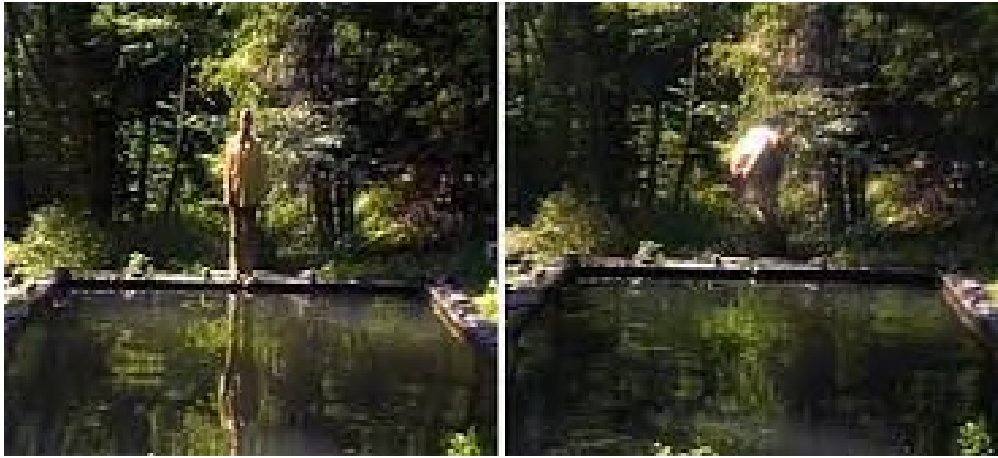


Figura 6: B. VIOLA, *The Reflecting Pool*, 1977-1979. - Videotape, colore, audio monofonico, 7'.



Figura 7: B. VIOLA, *The Reflecting Pool*, 1977-1979. - Videotape, colore, audio monofonico, 7'. Dettaglio del corpo sospeso in posizione fetale.



Figura 8: B. VIOLA, *The Reflecting Pool*, 1977-1979. - Videotape, colore, audio monofonico, 7'. Dettaglio del corpo che riemerge dalla piscina.



Figura 9: Figura 2: AUTORE SCONOSCIUTO – *Tomba del Tuffatore*, 480 - 470 a. C., Affresco greco su lastra funeraria, cm 78×194×98, Paestum, Museo archeologico nazionale di Paestum.

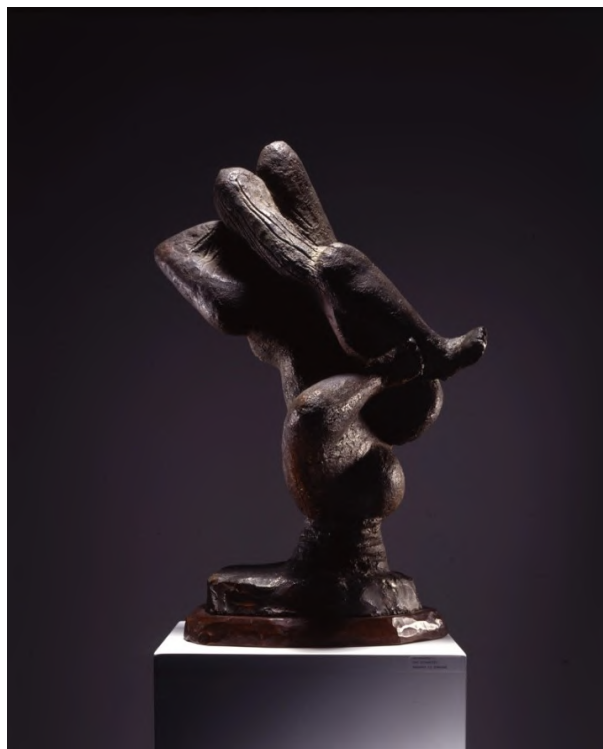


Figura 10: A. MARTINI - *Nuotatrice che esce dall'acqua*, 1943 (circa). Terracotta, cm 56x42x31, Collezione privata.



Figura 11: P. CEZANNE – *Le grandi bagnanti*, 1895. Olio su tela, cm 208×251, Philadelphia, Museum of Art.

CAPITOLO 2: L'ELEMENTO ACQUA

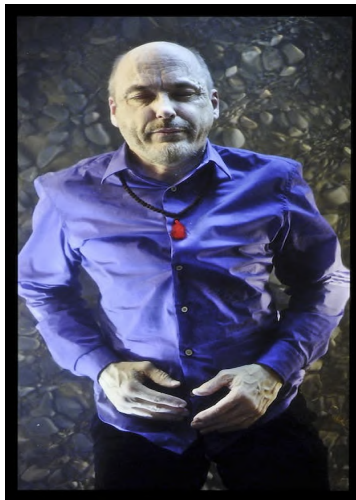


Figura 1: B. VIOLA, *Self portrait – Submerged*, 2013
-Singolo schermo al plasma a colori;
stereofonia, cm
121,2x72,4x9 - 10'18".
Firenze. Galleria degli Uffizi.



Figura 2: B. VIOLA, *The Raft*, 2004 - Video a colori ad alta definizione
su schermo LCD installato a parete, sonoro. cm 66x109x10,2 - 16' 50".



Figura 3: B. VIOLA, *Acceptance*, 2008 - Video in bianco e nero ad alta definizione su schermo al plasma installato a parete in verticale; audio stereofonico e subwoofer. cm 155,5x92,5x12,7 - 8' 14".

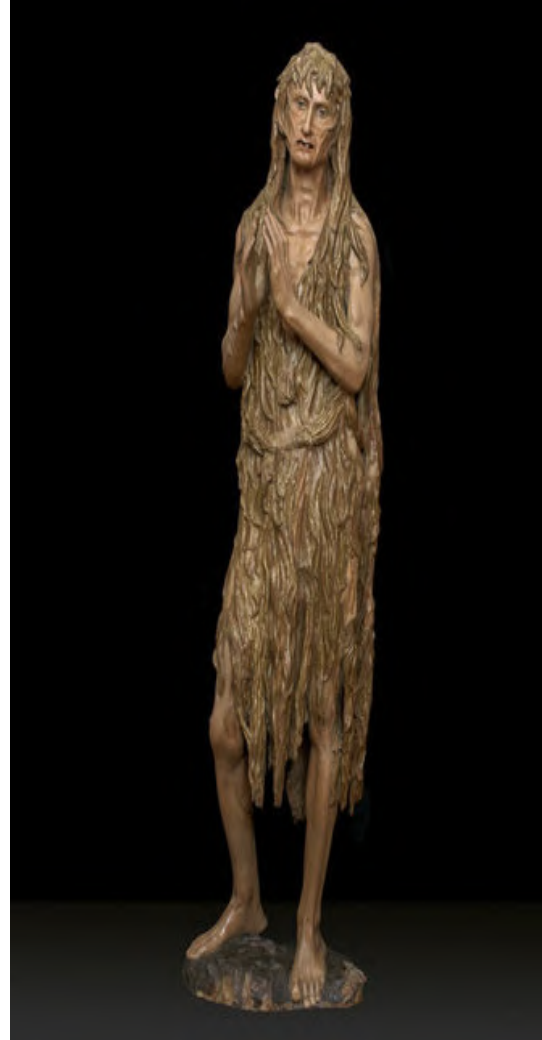


Figura 4: DONATELLO, *Maria Maddalena penitente*, 1455 (circa) - Legno. cm 185x51x45. Firenze. Museo dell'Opera del Duomo.



Figura 5: sequenza di B. VIOLA, *Surrender*, 2001 - Dittico di video a colori su due schermi al plasma installati a parete verticale, cm 204,2x61x8.9 - 18'.



Figura 6: B. VIOLA, *Surrender*, 2001 - Dittico di video a colori su due schermi al plasma installati a parete verticale, cm 204,2x61x8.9 - 18'. Dettaglio.



Figura 7: CARAVAGGIO – *Narciso*, 1597-1597. Olio su tela, 113x95 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



Figura 8: sequenza di B. VIOLA, *Ocean Without a Shore* (versione su schermo singolo), 2007 - Video installazione a colori su schermo singolo, sonoro. cm 24x61x50.8 - durata variabile.



Figura 9: B. VIOLA, *Ocean Without a Shore* (versione su schermo singolo), 2007 - Video installazione a colori su schermo singolo, sonoro. cm 24x61x50.8 - durata variabile. Dettaglio di un frame.



Figura 10: B. VIOLA, *Ocean Without a Shore* (versione su schermo singolo), 2007 - Video installazione a colori su schermo singolo, sonoro. cm 24x61x50.8 - durata variabile. Dettaglio di un frame.

CAPITOLO 3: IL TEMPO E L'ARTE



Figura 1: POLIDORO, AGESANDRO, ATENODORO DI RODI, *Gruppo del Laocoonte*, 40 - 20 a.C. (circa) – Marmo, cm 242, Roma, Musei Vaticani.



Figura 2: P. DE CHAMPAIGNE, *Natura morta con teschio*, 1671 – Olio su pannello, cm 28x37, Le Mans. Musée de Tessé.



Figura 3: B. VIOLA, *Science of the Heart*, 1983 - Videoproiezione a colori; schermo sospeso; letto in ottone in una grande stanza buia; suono mono amplificato da due altoparlanti, dimensioni variabili, 60'.



Figura 4: B. VIOLA, *Nantes Triptych*, 1992 - Tre videoproiezioni a colori, suono stereo. cm 460x970x1680 - 29' 46".



Figura 5: B. VIOLA, *The Greeting*, 1995 – Installazione video-audio, proiezione di video a colori su un grande schermo verticale installato a parete in uno spazio oscurato, audio stereofonico amplificato. cm 280x240 -10' 22".



Figura 6: B. VIOLA, *The Greeting*, 1995 – Installazione video-audio, proiezione di video a colori su un grande schermo verticale installato a parete in uno spazio oscurato, audio stereofonico amplificato. cm 280x240 - 10' 22". Frame iniziale delle due donne.



Figura 7: B. VIOLA, *The Greeting*, 1995 – Installazione video-audio, proiezione di video a colori su un grande schermo verticale installato a parete in uno spazio oscurato, audio stereofonico amplificato. cm 280x240 - 10' 22". Frame dell'arrivo della terza donna e vesti mosse dal vento.



Figura 8: PONTORMO, *Visitazione*, 1528 - 1529 (circa) - Olio su pannello, cm 207x159,4, Carmignano. Chiesa di Pieve di San Michele Arcangelo.



Figura 9: confronto fra PONTORMO, *Visitazione* e B. VIOLA, *The Greeting*.



Figura 10: PONTORMO, *Deposizione*, 1526 -1528 (circa) - Tempera ad uovo su tavola, cm 313x192, Firenze. Chiesa di Santa Felicita.



Figura 11: G. BALLA, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912 – Olio su tela, cm 89,9x109,9, Buffalo. Albright-Knox Art Gallery.



Figura 12: U. BOCCIONI, *La città che sale*, 1910 - Olio su tela, cm 199,5x301, New York, Museum of Modern Art (MoMa).



Figura 13: M. DUCHAMP, *Nudo che scende le scale*, 1912 - Olio su tela, cm 146x88, Philadelphia, Museum of Art.

CAPITOLO 4: IL DIALOGO CON LA STORIA DELL'ARTE



Figura 1: MICHELANGELO, Pietà di Palestrina, 1555 (circa) - Marmo, cm 253, Firenze, Galleria dell'Accademia.



Figura 2: B. VIOLA, Emergence, 2002 – Retroproiezione video a colori ad alta definizione su schermo montato a parete in una stanza buia. cm 213x213 - 11' 40".



Figura 3: B. VIOLA, *The Path*, 2002 – Installazione video-audio. Video a colori ad alta definizione proiettato su una parete in una stanza buia; quattro canali audio spazializzati in quadrifonia. cm 228x1097 - 34' 30".



Figura 4: S. BOTTICELLI, *Nastagio degli Onesti (primo episodio)*, 1483 - Tempera su tavola. cm 83x138 cm, Madrid. Museo del Prado.



Figura 5: B. VIOLA, *The Greeting*, 1995 – Installazione video-audio, proiezione di video a colori su un grande schermo verticale installato a parete in uno spazio oscurato, audio stereofonico amplificato. cm 280x240 - 10' 22''.

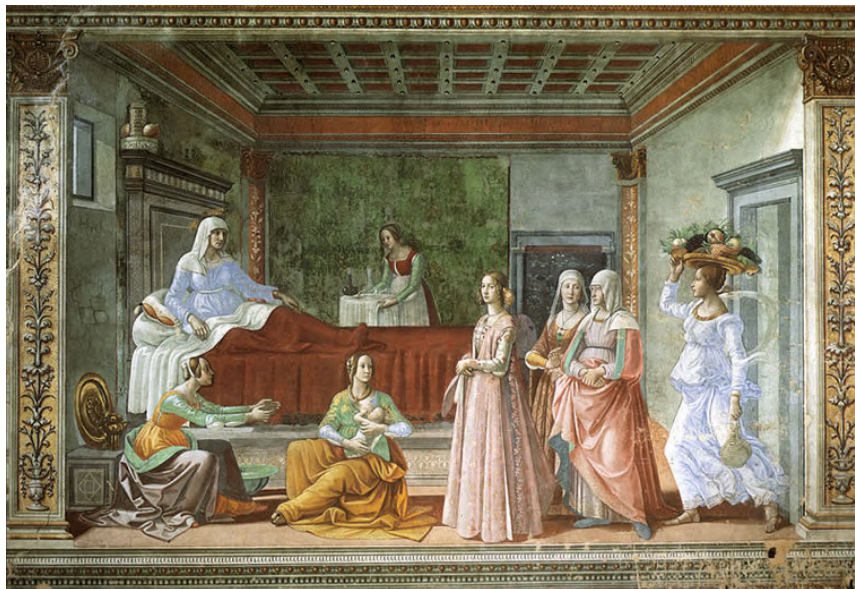


Figura 6: D. GHIRLANDAIO, *Nascita del Battista*, 1485 - 1490 - Affresco, Firenze. Cappella Tornabuoni, Basilica di Santa Maria Novella.



Figura 7: B. VIOLA, *Emergence*, 2002 – Retroproiezione video a colori ad alta definizione su schermo montato a parete in una stanza buia. cm 213x213 - 11' 40". Frame della situazione iniziale.



Figura 8: B. VIOLA, *Emergence*, 2002 – Retroproiezione video a colori ad alta definizione su schermo montato a parete in una stanza buia. cm 213x213 - 11' 40". Frame del momento dell'emersione.



Figura 9: B. VIOLA, *Emergence*, 2002 – Retroproiezione video a colori ad alta definizione su schermo montato a parete in una stanza buia. cm 213x213 - 11' 40". Frame del momento del mancamento con dettaglio del braccio destro pendulo.



Figura 10: MASOLINO DA PANICALE, *Cristo in Pietà*, 1424 - Affresco staccato, cm 280x180, Empoli. Museo della Collegiata di Sant'Andrea.



Figura 11: confronto fra MASOLINO DA PANICALE, *Cristo in Pietà* e B. VIOLA, *Emergence*.



Figura 12: B. ANGELICO, *Pietà (o Deposizione)*, 1443 - Tempera su tavola, cm 38x46, Monaco di Baviera. Alte Pinakothek.

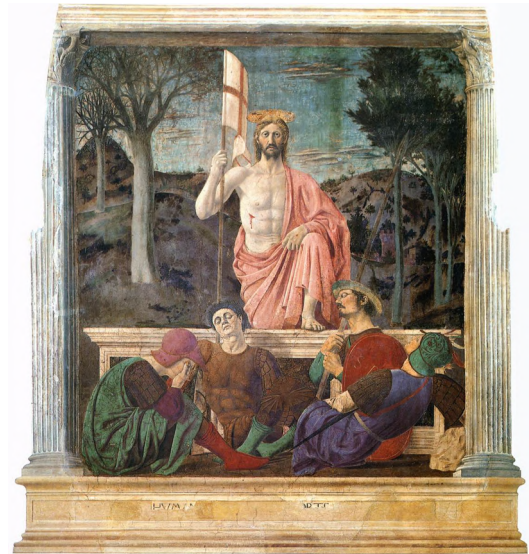


Figura 13: P. DELLA FRANCESCA, *Resurrezione*, 1463 - 1465 (circa) - Dipinto a tecnica mista, affresco e tempera, cm 225x200, Sansepolcro. Museo Civico.



Figura 14: B. VIOLA, *Emergence*, 2002 – Retroproiezione video a colori ad alta definizione su schermo montato a parete in una stanza buia. cm 213x213 - 11' 40". Dettaglio del braccio destro pendulo. Un motivo iconografico e conosciuto come Braccio della Morte o Braccio di Meleagro.



Figura 15: RAFFAELLO, *Deposizione Borghese (parte della Pala Baglioni)*, 1507 - Olio su tavola, cm 184x176, Roma. Galleria Borghese.



Figura 16: J. L. DAVID, *La Morte di Marat*, 1793 - Olio su tela, cm 165x128, Bruxelles. Museo Reale delle Belle Arti del Belgio.

CAPITOLO 5: SUBLIME E STUPORE



Figura 1: B. VIOLA, *Chott el-Djerid – A Portrait in Light and Heat*, 1979. - Videotape, colore, suono. 28’.



Figura 2: C. D. FRIEDRICH, *Due uomini in contemplazione della luna*, 1825 – 1830 (circa) - Olio su tela, cm 35 x 44, New York. Metropolitan Museum of Art.



Figura 3: W. TURNER, *L'incendio delle Camere dei Lord e dei Comuni*, 1835 - Olio su tela, cm 92,5×123, Cleveland. Cleveland Museum of Art.



Figura 4: B. VIOLA, *Dolorosa*, 2000 - Due monitor a schermo piatto a colori di 17 pollici, due lettori DVD, due duplicatori di linea, cm 35.6x 62.2x29.5 - durata variabile.



Figura 5: B. VIOLA, *Observance*, 2002 - Nastro digitale (betacam) proiettato come video digitale a canale singolo, a colori, muto, schermo al plasma, cm 120.7x72.4x10.2 - 10' 14".



Figura 6: A. DURER, *I Quattro Apostoli*, 1526 - Olio su legno di tiglio, cm 215x76, Monaco. Alte Pinakothek.



Figura 7: B. VIOLA, *The Quintet of the Astonished*, 2000 - Videoproiezione a colori su schermo montato a parete in una stanza buia, cm 140×240 - 15' 20".



Figura 8: H. BOSCH, *Incoronazione di spine (o Cristo Deriso)*, 1485 (circa) - Olio su tavola, cm 73,7×58,7, Londra. National Gallery.



Figura 9: A. MANTEGNA, *Adorazione dei Magi*, 1497 - 1500 -
Tempera a colla e oro su tavola, cm 54,6×70,7, Los Angeles.
Getty Museum.



Figura 10: B. VIOLA, *The Quintet of the Astonished*, 2000 -
Videoproiezione a colori su schermo montato a parete in una
stanza buia, cm 140×240 - 15' 20". Dettaglio.

CAPITOLO 6: RELIGIONE E SPIRITUALITÀ



Figura 1: B. VIOLA, *Mary*, 2016 - Video a colori su tre schermi ad alta definizione, dimensioni variabili - 13' 13".



Figura 2: T. VECCELLIO. *Assunta*, 1516-18 - Olio su tavola, cm 690 x 360. Venezia. Santa Maria Gloriosa dei Frari.



Figura 3: B. VIOLA, *The Messenger*, 1996 - Installazione video a colori e sonora monocanale, a ciclo continuo, cm 762 x 914.4 x 975.4 - durata variabile.



Figura 4: B. VIOLA, *Catherine's Room*, 2001 – Polittico di video a colori su cinque schermi piatti LCD installati a parete, cm 38x 246 x 5,7 - 18' 13''.



Figura 5: A. DI BARTOLO, *Caterina da Siena fra quattro beate domenicane* (Giovanna da Firenze, Vanna da Orvieto, Margherita da Città di Castello, Daniela da Orvieto) e scene della vita, 1394 - 1398 (circa) - Olio su tavola, cm 55,5 x 97, Venezia. Gallerie dell'Accademia.



Figura 6: B. VIOLA, *Catherine's Room*, 2001 – Polittico di video a colori su cinque schermi piatti LCD installati a parete, cm 38x 246 x 5,7 - 18' 13". Dettaglio del primo schermo. Frame del mattino.



Figura 7: B. VIOLA, *Catherine's Room*, 2001 – Polittico di video a colori su cinque schermi piatti LCD installati a parete, cm 38x 246 x 5,7 - 18' 13". Dettaglio del quarto schermo. Frame del sera inoltrata.



Figura 8: B. VIOLA, *Catherine's Room*, 2001 – Polittico di video a colori su cinque schermi piatti LCD installati a parete, cm 38x 246 x 5,7 - 18' 13". Dettaglio del secondo schermo. Frame del giorno mentre Catherine è intenta a cucire.



Figura 9: L. DA VINCI. *Annunciazione*, 1472- Olio su tavola, cm 90 x 222. Firenze. Galleria degli Uffizi.



Figura 10: D. G. ROSSETTI, *Ecce Ancilla Domini*, 1850 - Olio su tela, cm 72,4 x 41,9 - Londra, Tate Britain.



Figura 11: B. ANGELICO, *Annunciazione (del Prado)*, 1435 (entro) -
Tempera su tavola, cm 154 x 194 - Madrid. Museo del Prado.

BIBLIOGRAFIA:

- J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io* (1949), ora in G.CONTRI (a cura di), *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.
- R. BIANCHI BANDINELLI, *La tomba del Tuffatore*, in *La pittura antica*, Roma, Editori Riuniti, 1980.
- S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- J. BERGER, *That Which is Heald in Keeping a Rendezvous*, Londra, Granata Books, 1992.
- V. VALENTINI, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Roma, Gangemi Editore, 1993.
- B. VIOLA, *Reason for Knocking at an Empty House: Writings 1973- 1994*, Londra, Thames&Hudson, 1995.
- J. ELKINS, *Pictures&Tears: A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, Londra, Routledge, 2001.
- E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. SERTOLI e altri, Milano, Aesthetica, 2002.
- M. HEIDEGGER, C. ANGELINO (a cura di), *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo, finitezza, solitudine*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005.
- C. TOWNSEND, *L'arte di Bill Viola*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- F. FERRARI, (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Mondadori, 2007.
- G. C. ARGAN, *L'arte moderna. Dall'illuminismo ai movimenti contemporanei*, Firenze, Sansoni, 2008.
- G. GHIA (a cura di), *Opere filosofiche di G. E. Lessing*, Torino, UTET, 2008.
- K. PEROV (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Visioni Interiori*, Roma, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009, Firenze, Giunti, 2008.

- J. P. FARGIER, *The Reflecting Pool di Bill Viola*, Roma, Bulzoni, 2009.
- E. H. GOMBRICH, *La storia dell'arte*, trad. it. a cura di M. L. SPAZIANI, New York, Phaidon, 2009.
- F. RONZON, *Antropologia dell'arte*, Verona, QuiEdit, 2010.
- A. BERNARDINI (a cura di), *Catalogo della mostra: Bill Viola. Reflections*, Varese, 12 maggio - 28 ottobre 2012, Milano, Silvana Editoriale, 2012.
- S. GRANDI, *Il Contemporaneo. I linguaggi del video nella sperimentazione artistica*, Bologna, Logo Fausto Lupetti, 2012.
- P. RUSSO, *Viola, tour italiano tra acqua e deserto*, in «*La Repubblica*», XXII, 12, 2013.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, libro III, a cura di Pietro Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015.
- A. HUXLEY, *Le porte della percezione - Paradiso e Inferno*, Milano, Mondadori, 2016.
- A. GALANSINO, *Artedossier. Bill Viola*, Firenze, Giunti, 2017.
- A. GALANSINO e altri (a cura di), *Catalogo della mostra: Rinascimento Elettronico*, Firenze, 10 marzo-23 luglio 2017, Firenze, Giunti, 2017.
- A. MAZZANTI, *art/tapes/22 – Le origini della viideoarte*, Milano, Silvana Editoriale, 2017.
- S. SETTIS e T. MONTANARI, *Arte. Una storia naturale e civile. 3. Dal Quattrocento alla Controriforma*, Milano, Mondadori, 2019.
- S. SETTIS, *IncurSIONI. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- V. VALENTINI, *Bill Viola. Testi e conversazioni 1974 – 2014*, Teramo, Sciami Edizioni, 2020.
- G. BARTORELLI, *Studi sull'immagine in movimento. Dalle Avanguardie a Youtube*, Padova, Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2021.

SITOGRAFIA:

P. ALLEGRAZZA, *Sotto la superficie: l'arte di Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 1, [visto il 19 maggio 2022].
https://www.academia.edu/76245513/Sotto_la_superficie_larte_di_Bill_Viola.

R. BONFRADINO *L'acqua come elemento di catarsi dalla pandemia, a Palazzo Reale va in mostra "Purification"*, in «PalermoToday», 9 luglio 2021, [visto il 20 maggio 2022].
<https://www.palermotoday.it/eventi/cultura/purification-> .

Purification, Bill Viola al Palazzo Reale di Palermo, ANSA ViaggiArt, 15 luglio 2021, [visto il 20 maggio 2022].
https://www.ansa.it/canale_viaggiart/it/regione/sicilia/2021/07/09/ansa-purification-bill-viola-al-.

S. I. DUFOUR, *Narcisse rencontre Bouddha. Les images mouvantes de Bill Viola et Nam June Paik*, da *"La lumière parle": Lumières et reflets, du Moyen Âge à l'art vidéo, (sous la direction de Frédéric Cousinié et Clélia Nau)*, in «Academia.edu» p. 7 [visto il 20 maggio 2022] – traduzione mia.
<https://www.academia.edu/7312327> .

Talk About Nothing: Bill Viola + Ponlop Rinpoche presente su YouTube, min. 28.19, [visto il 25 maggio 2022].
<https://www.youtube.com/watch?v=cYVz2syO2Ro> .

S. ANTINUCCI, *La video rivoluzione*, in «il manifesto», 2 dicembre 2017, [visto il 29 maggio 2022].
<https://ilmanifesto.it/la-video-rivoluzione> .

F. GRAZIANO *Esperienza estetica e dilatazione del tempo nell'opera di Bill Viola. La mostra a Roma*, in «ArtsLife», 25 marzo 2022, [visto il 1 giugno 2022].
<https://artslife.com/2022/03/25/esperienza-estetica-dilatazione-tempo-bill-viola-mostra-roma>.

V. S. SEVERINO, *Il Sacrificio dell'immagine in Bill Viola. Appunti sulla rappresentazione del sacro nell'arte elettronica*, in «Academia.edu», p. 301 [visto il 3 giugno 2022].
<https://www.academia.edu/25318156>.

A. GRANDO e W. BARRETO, *O tempo interno da Arte: Aby Warburg e Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 599, traduzione mia, [visto il 9 giugno 2022].

<https://www.academia.edu/35119880/>

[O tempo interno da arte Aby Warburg e Bill Viola ISSN 2236 0719 %20-%20](https://www.academia.edu/35119880/O_tempo_interno_da_arte_Aby_Warburg_e_Bill_Viola_ISSN_2236_0719_%20-%20).

A. ALFIERI, *Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 2, [visto il 13 giugno 2022].

https://www.academia.edu/4038480/Tempo_dellattesa_noia_e_affezione_nellarte_di_Bi
[Il_Viola](https://www.academia.edu/4038480/Tempo_dellattesa_noia_e_affezione_nellarte_di_Bi).

Diretta conferenza stampa mostra Bill Viola. Rinascimento elettronico, presente su YouTube al min. 48.12. [visto il 19 giugno 2022]

<https://www.youtube.com/watch?v=o0gYTTse6hc>.

P. SOZZI, *Il corpo nello schermo. Analisi di "The Quintet of the Astonished" di Bill Viola*, in «Academia.edu», p. 5 [visto il 3 luglio 2022].

<https://www.academia.edu/6042961/2012>.

Sito «The J. Paul Getty Museum», [visto il 4 luglio 2022]

<https://www.getty.edu/art/exhibitions/viola/quintet.html>.

Vocabolario Online Treccani» alla voce «stupore», [visto il 4 luglio 2022].

<https://www.treccani.it/vocabolario/stupore/>.