DOPPIOZERO

Bill Viola, lo Spirito nella Macchina

Andrea Cortellessa

24 Marzo 2017



Bill Viola, The crossing, 1996.

È il crepuscolo: il cielo ha una totalità fra l'azzurro tenebra e l'oltremare. La scena è spoglia. Al margine destro dell'inquadratura si vedono tre gradini; ai lati, la fuga prospettica è inquadrata da edifici moderni, anonimi. Solo una luce flebile che filtra da una porta sulla strada, al margine sinistro dell'immagine, suggerisce che questi edifici siano abitati. Al centro, riprese a figura intera, conversano due donne: una è di tre quarti, l'altra è di fronte a noi che le osserviamo. Sono abbigliate in modo semplice, ma con colori definiti: la più anziana, di profilo, ha un'ampia blusa ocra e, sulla spalla sinistra, uno scialle rosso; la più giovane indossa una veste azzurra. Ai piedi, entrambe calzano sandali. È estate: una lieve brezza muove i tessuti, scompiglia appena i capelli. Poi nell'inquadratura, da sinistra, entra una terza donna. È più giovane delle altre, ha scuri capelli corti, una veste arancio anch'essa molto comoda, e una borsa di tessuto a tracolla della spalla destra; anche lei è in sandali, e sorride luminosa. Anche il volto della donna anziana s'illumina, e le due si salutano abbracciandosi con trasporto.

L'altra donna invece non conosce la giovane, che solo dopo qualche istante le viene presentata. La nuova arrivata dice qualcosa all'orecchio dell'amica, che la guarda in preda allo stupore. Infine, dopo qualche altra parola, il gruppo si scioglie.

È *The Greeting* di Bill Viola. Nella sala al Piano Nobile di Palazzo Strozzi, illuminata fiocamente, il pubblico contempla in religioso silenzio, è il caso di dire, la scena lentissima (i quarantacinque secondi effettivi sono stati rallentati sino a durare dieci minuti), senza però degnare di uno sguardo – sulla parete alla propria sinistra – l'"originale": cioè la *Visitazione* del Pontormo, la celebre tavola del 1528-29 conservata alla Pieve di San Michele Arcangelo a Carmignano (tra Vinci e Poggio a Caiano). Qui le due donne di profilo sono rispettivamente la Madonna e sua cugina Elisabetta, alla quale la prima dà la notizia della propria gravidanza miracolosa, che le è stata appena Annunciata dall'Arcangelo Gabriele. Il quale le ha anche spiegato che pure la gravidanza di Elisabetta (suo figlio sarà Giovanni, il Battista), è frutto di un miracolo: la donna, anziana, pensava d'essere sterile. Ed è questo, verosimilmente, che Maria spiega a Elisabetta: comprensibile il suo turbamento. Solo che, com'è ovvio, Pontormo non ci mostra la conversazione fra le due, né l'arrivo di Maria. L'unico *flash* a sua disposizione è il momento in cui le due si abbracciano. Vediamo bene, invece, il vento che muove le vesti,

accentuando l’effetto stupefacente dei loro colori. C’è almeno un’altra differenza significativa, rispetto al *d’après* di Viola: le donne di Pontormo non sono tre bensì quattro (anche se, in secondo piano rispetto alle protagoniste – dotate di un’aureola appena accennata –, una delle due testimoni dell’evento, dallo sguardo raggelato “in camera”, sembra nient’altro che un doppio frontale dell’anziana di profilo, Elisabetta).



Bill Viola, The greeting, 1995.



Pontormo, Visitazione, 1528-1529.

The Greeting risale al 1995, ed è il primo lavoro di Viola a riprendere in modo esplicito un'opera della tradizione. Il *saluto* del titolo, dunque, è pure quello del «pittore elettronico» al suo predecessore di cinque secoli prima. E rappresenta un "incontro", a sua volta, la grande mostra di Firenze, **Rinascimento elettronico** (a cura di Arturo Galansino e Kira Petrov, a Palazzo Strozzi sino al 23 luglio, catalogo Giunti, pp. 240, € 40): perché per la prima volta questo e altri *d'après* di Viola sono esposti nel medesimo spazio delle opere che li hanno ispirati. In passato, nel 2001 a Carmignano e due anni fa negli stessi locali di Palazzo Strozzi (alla mostra *Pontormo e Rosso Fiorentino*), era *The Greeting* andato incontro alla *Visitazione* (ma collocandosi, appunto, in uno spazio da essa separato): ora Pontormo restituisce la visita al suo discepolo. E per la prima volta, come si diceva, le due immagini si specchiano l'una nell'altra. In questa sala, anzi, mettendosi in una certa posizione è possibile vedere entrambe le opere allo stesso momento. Nelle altre "visitazioni" in mostra, invece, la collocazione è più allusiva, e il rispecchiamento simmetricamente perfetto: chi guarda *Emergence*, del 2002, è costretto a volgere le spalle al *Cristo in pietà* di Masolino da Panicale (1424), conservato al Museo della Collegiata di Sant'Andrea a Empoli. Qui Viola accentua la componente "narrativa" della sua interpretazione: se Masolino ci mostra la Madonna e San Giovanni che abbracciano il corpo esangue di Cristo, raffigurato in piedi in un sarcofago scoperchiato dalla classica decorazione marmorea, il "prima" e il "dopo" la scena prevedono rispettivamente le due donne in attesa, accovacciate ai lati del sepolcro, appunto l'*emersione* di Cristo morto – un movimento che fa fuoriuscire dall'arca un flusso d'acqua, simbolo ossessivo in Viola ma del tutto assente dall'originale – cui segue la Deposizione a terra del suo corpo, avvolto in un lenzuolo.



Bill Viola, Emergence, 2002.


INRY

Masolino da Panicale, Cristo in pietà, 1424 circa.

Un versante importante, nella ricerca di Viola, consiste nella resa corporale delle emozioni. Uno dei suoi lavori più forti è *Observance*, del 2002, che non è a Palazzo Strozzi ma in una delle sedi decentrate della mostra nel corpo della città (al Museo dell'Opera del Duomo; altre sono esposte al Museo di Santa Maria Novella e agli Uffizi; *Observance* io l'avevo vista alla precedente personale, al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 2008): nel video vediamo sfilare una serie di persone che fissano lo sguardo su un oggetto sottratto alla nostra visione, in quanto più o meno corrispondente a una posizione ai nostri piedi, al che si fanno prendere dalle emozioni più violente. Commenta lo stesso Viola, in catalogo: «le persone a tratti si sfiorano delicatamente o si scambiano un'occhiata fugace passando. Le coppie si confortano nel loro cordoglio condiviso. Tutti sono uniti dal comune desiderio di arrivare in testa alla fila ed entrare in contatto con l'oggetto misterioso. Dopo avere ottenuto il loro momento di solitudine, tornano in fondo alla fila per lasciare spazio agli altri». Della passione – in questo caso il dolore – non ci viene dunque mostrato l'oggetto, bensì la deformazione cui essa sottopone il volto di chi la prova.

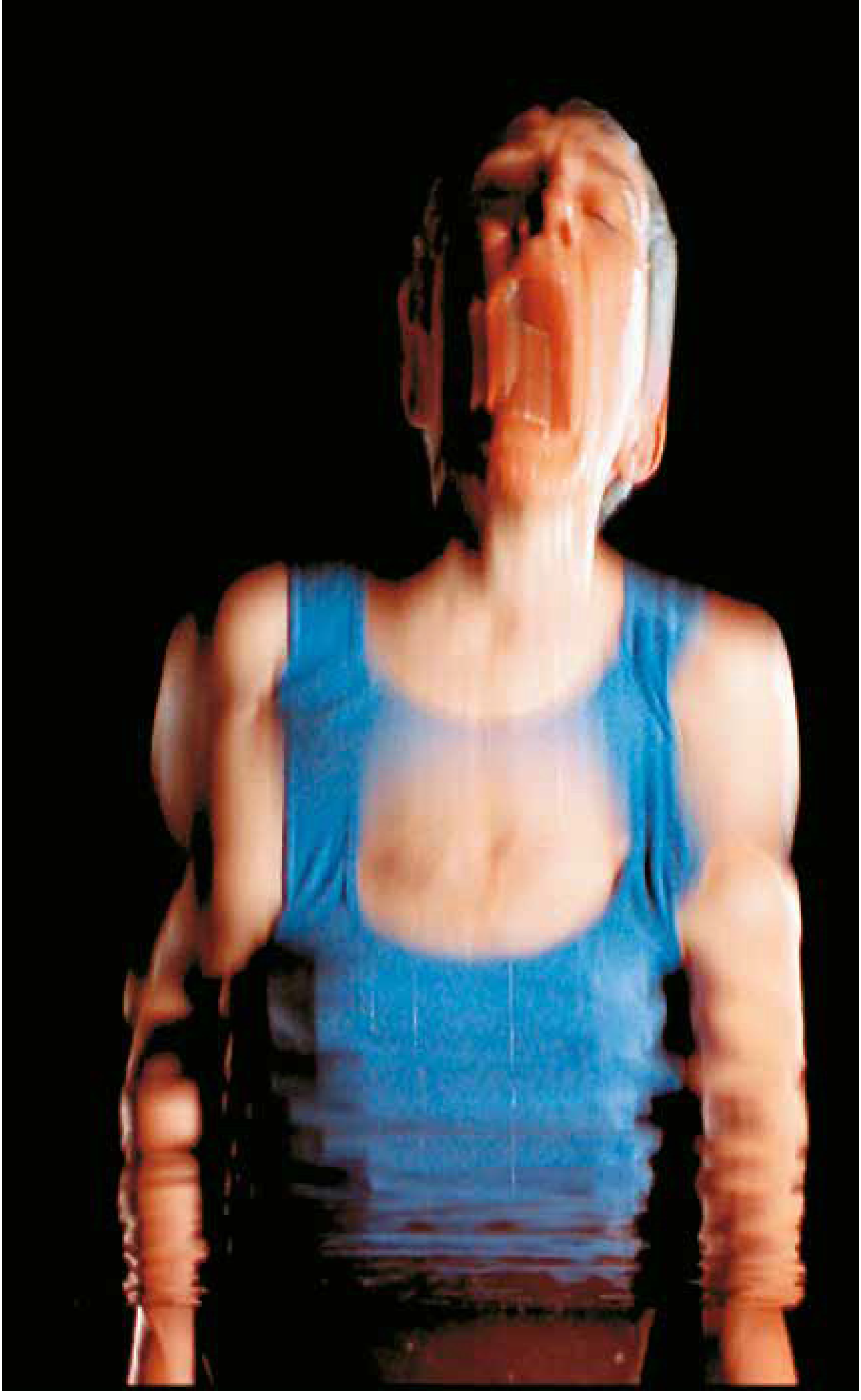


Bill Viola, Observance, 2002.

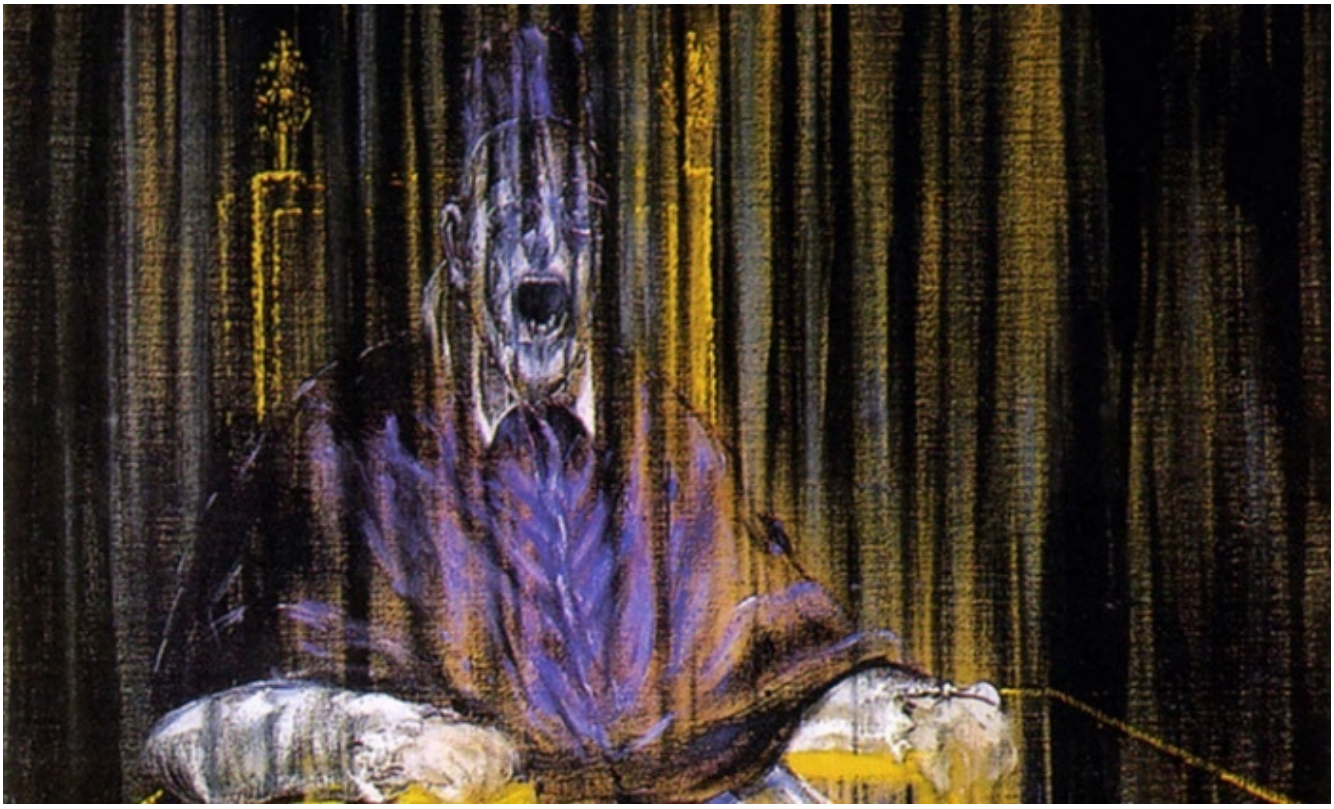
Come diceva Francis Bacon: dipingere il grido, non l'orrore. (E che ci sia anche Bacon fra i Maestri di Viola, sebbene non così feticizzato dall'Antichità, lo dimostra un altro lavoro bellissimo fra quelli esposti a Firenze, *Surrender* del 2001: in due schermi, posti l'uno posto sopra l'altro, appaiono un uomo e una donna – che poi si scambieranno di posto a più riprese – ripresi a mezza figura, che tre volte ciascuno si piegano in avanti in preda al pianto. Commenta Viola: «all'inizio, questo sembra avvicinarli fisicamente, come se stessero per abbracciarsi o baciarsi. 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 a 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». Ma la *distorsione* che Viola attribuisce all'increspatura della superficie liquida ricorda in modo irresistibile la deformazione dei volti dei Papi di Bacon.)



Bill Viola, Surrender, 2001.



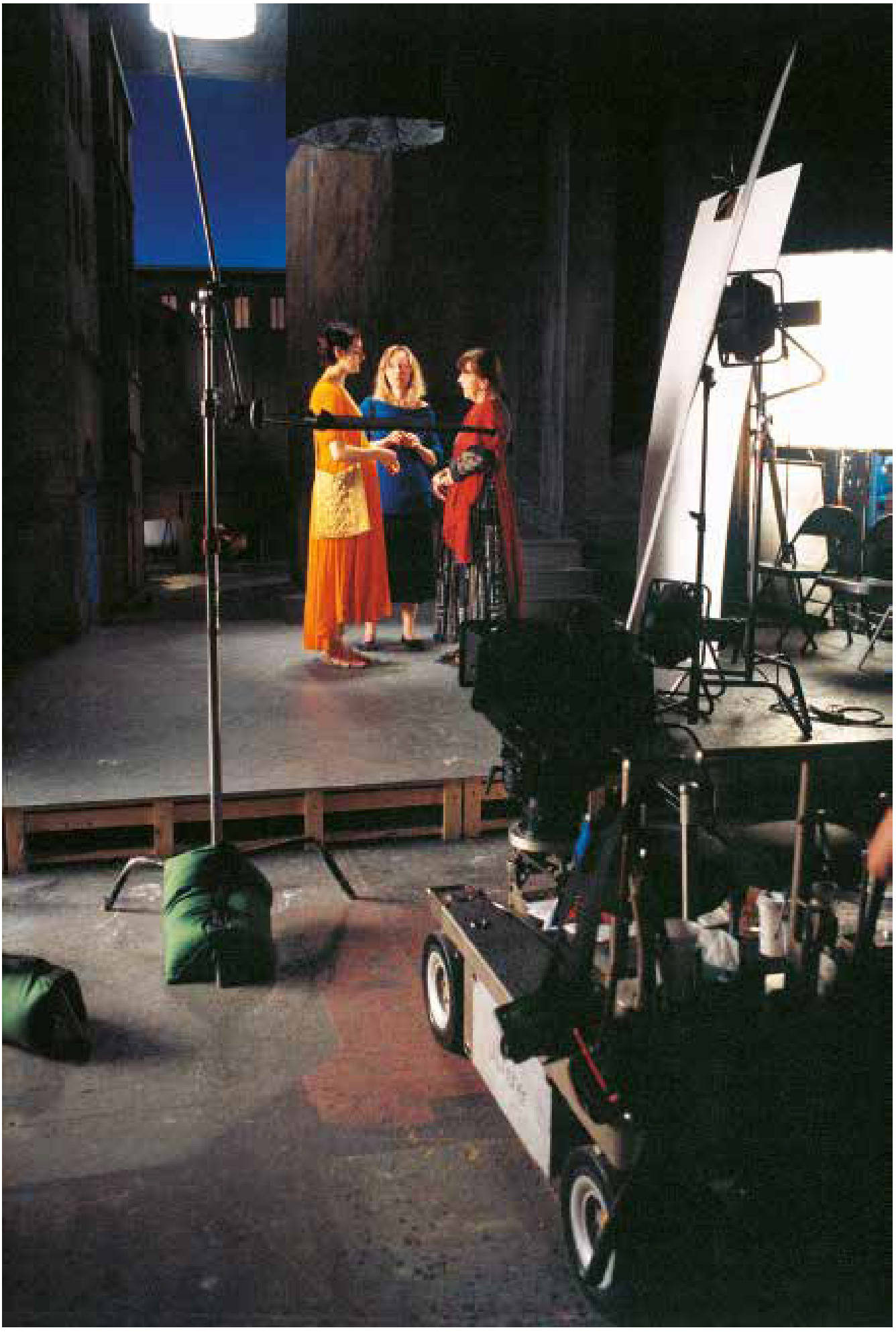
Bill Viola, Surrender, dettaglio.



Francis Bacon, Portrait of pope Innocent X, 1953.

Il lavoro più bello, fra quelli esposti in *Rinascimento elettronico*, è quello che mostra più direttamente l'intento "narrativo" di Viola, nonché in assoluto il meno spettacolare della mostra. Rinunciando per una volta al gigantismo dei maxischermi ad altissima definizione, *Catherine's room* del 2001 riproduce anche nel formato l'opera-fonte collocata di fronte, il polittico di *Caterina da Siena fra quattro beate domenicane* di Andrea di Bartolo (1394-98 circa, conservato alle Gallerie dell'Accademia di Venezia): si tratta dunque di cinque piccoli schermi, disposti in una serie orizzontale, che ci mostrano la stessa figura umana (una donna alta e sottile, dai corti capelli grigi), ritratta nel medesimo spazio angusto (una stanzetta con una piccola finestra che dà all'esterno, in alto a destra, dalla quale occhieggia un ramo di ciliegio illuminato dalle diverse ore del giorno e della notte) e impegnata in semplici azioni quotidiane: mangiare una mela, cucire un panno, meditare allo scrittoio, accendere un lume votivo, riposare cogli occhi aperti in un piccolo giaciglio. L'ispirazione non è cercata nelle cinque tavole del polittico, in cui le sante sono raffigurate in piedi e in postura ieratica, bensì nella predella alla base: che ce le mostra in atto di preghiera in un contesto similmente

quotidiano (la strada, addirittura, nella prima a sinistra; una chiesa col suo altare nelle tre centrali; un interno simile a quello del *d'après* nell'ultima a destra). Mentre nell'originale sono cinque donne diverse, benché indistinguibili l'una dall'altra, Viola ci mostra che è sempre la stessa donna, vista in momenti diversi della sua giornata. (Il che potrebbe pure spiegare la sua scelta di sottrarre uno dei personaggi di Pontormo da *The Greeting*: se è vero che la donna in secondo piano a destra è il doppio frontale di quella di profilo al margine destro, Viola può aver interpretato la scelta del pittore come dettata dalla volontà di alludere al passaggio del tempo, impossibile altrimenti da rendere nell'immagine fissa; avendo invece lui a disposizione l'immagine in movimento, l'artificio di Pontormo diventa superfluo.)



Bill Viola, Thegreeting, foto di scena.

Al di là dell'implicito valore di test di sociologia della fruizione, diciamo, la disposizione delle scene in parallelo restituisce bene l'ideologia che ha condotto Viola a questo confronto con la tradizione. Un'ideologia che, a dispetto della denegazione esplicita («non ero interessato ad appropriarmi o a parodiare, non volevo semplicemente riprodurre o citare la storia dell'arte. Ho guardato a loro come modelli per la mia concezione dell'immagine»), facilmente è interpretabile in chiave postmodernista (il futuro ha un cuore antico, torniamo all'antico e sarà sempre un progresso ecc. ecc. Per fortuna con un di più di consapevolezza logico-strutturale: il passato-futuro è posto *fisicamente* alle nostre spalle). Come mostra del resto la citazione in catalogo, da parte di Kira Petrov (a partire dal 1978 compagna di vita di Viola e sua principale collaboratrice), del citazionismo di Picasso e Stravinskij – due *phares* del postmodernismo militante di allora. E quando addirittura a parete si legge una frase recente di Viola, «tutta l'arte è contemporanea. È senza tempo, universale ed eterna», si capisce come un artista così intensamente consapevole delle implicazioni simboliche dell'apparato tecnologico da lui impiegato, e insomma del *Ghost in the Machine* (come mostrano con grande evidenza i suoi scritti degli anni Ottanta raccolti un'unica volta in Italia, da Valentina Valentini, nel bel volume *Vedere con la mente e con il cuore*, Gangemi 1993), si sia potuto conquistare, col tempo, una popolarità da rockstar.



Bill Viola, The crossing, foto di scena.

La retorica *new age* del sincretismo religioso di Viola – per cui i suoi Diluvi, anziché a Tarkovskij, alla lunga finiscono per far pensare all'Età dell'Acquario – può riuscire certo fastidiosa. Ma, per apprezzare questo artista tanto sontuoso quanto commovente, la mostra di Firenze fornisce gli strumenti *storici* per comprenderne le origini, sorprendenti, e lo sviluppo quanto mai coerente. L'insistenza con cui negli ultimi anni Viola è voluto tornare a Firenze trova infatti nella parte documentaria della mostra, alla Strozzina – gli ambienti al pianterreno del Palazzo, fisicamente alle radici dunque dei fasti high-tech al Piano Nobile –, una spiegazione precisa (ribadita in catalogo dai contributi della stessa Petrov, di Ludovica Sebregondi, e da un'ampia conversazione del 2002 con John G. Hanhardt). Dal 1974 al '76, infatti, un Viola poco più che ventenne lavora presso Art/tapes/22, la prima casa di produzione di videoarte in Europa, fondata nel '72 da Maria Gloria Bicocchi, figlia di Primo Conti e già collaboratrice di Leo Castelli e Ileana Sonnabend: qui, producendo i lavori di artisti come Acconci, Buren, Boetti, Kounellis, De Dominicis, Beuys e Abramovic (e restando colpito dal grado di consapevolezza dell'unico lavoro in video di Giulio Paolini, *Unisono* del '74), si consuma la metamorfosi del giovane «tecnico americano» in «pittore elettronico» (entrambe definizioni dategli Bicocchi, e da Viola ricordate con affetto). Firenze rappresenta dunque tanto la culla dell'atavismo riconquistato degli Antichi Maestri (dopo aver visto per la prima volta la *Deposizione* di Pontormo, ha ricordato di recente Viola, «mi domandai, sinceramente, che cos'avesse fumato il pittore per dipingere quei rosa, per dipingere quegli azzurri incredibili. Sembrava che avesse lavorato sotto l'effetto dell'LSD») quanto l'incontro con le più moderne tecnologie, in un clima di effervescente agitazione culturale e politica. Altro che *new age*. (Un medesimo intento auto-demistificatorio, se vogliamo, è perseguito dalla galleria fotografica che ci mostra i *backstage*, nelle sale di posa tra microfoni telecamere e troupes, delle riprese dei lavori più solenni e ieratici.)



Bill Viola ai tempi di Art Tapes 22, Firenze, 1974.

E in effetti, a considerare con più attenzione le sue pratiche concrete, se ne ricava una lezione di dialettica iconica ben distante dai proclami un po' corrivi, sull'Eternità e l'Intemporalità dell'Arte. In un'intervista rilasciata due anni fa a Bruno Di Marino su *Alias*, aveva detto Viola che «l'essere umano contempla la dimensione duplice del temporale e dell'eterno»: e non c'è dubbio che la pratica di "mettere in movimento" e narrativizzare le icone della tradizione, in precedenza sacralizzate nella loro fissità, pertenga assai più alla dimensione *temporale* che a quella dell'*eterno*. La frase è citata nell'introduzione, appunto di

Di Marino, a un suo saggio del 1990, **Nero video. La mortalità dell'immagine** (pubblicata qualche mese fa nella collana «Irruzioni» di Castelvecchi, pp. 48, € 5), in cui Viola si mostra ben consapevole che, nel passaggio dalla visione frontale e appunto «senza tempo» alla soggettivazione prospettica che chiamiamo «Rinascimento», intervenga appunto la *temporalità*: «le immagini», scrive, «diventano "istanti cristallizzati", manufatti del passato; e, guadagnando un posto sulla Terra, accettano la propria mortalità». L'immagine in movimento non fa che sprigionare nell'atto la latenza di questo dinamismo, nonché di questa caducità: e fa del «tempo stesso [...] la *materia prima* dell'arte». E quando a Hanhardt dice che «la grande tradizione nascosta della pittura *è* il tempo», per cui i grandi dipinti dei maestri del passato, «anche se sono imprigionati nel momento perpetuo dell'immagine fissa, dell'oggetto statico, si incentrano sul movimento», Viola si mostra perfettamente in linea con l'interpretazione che di Aby Warburg e del suo pensiero sulla *rinascita dell'antico* ha dato Giorgio Agamben in uno dei suoi saggi più belli, *Ninfe* (Bollati Boringhieri 2007): anche le *pathosformeln*, scrive il filosofo, «sono fatte di tempo, sono cristalli di memoria storica». E non è un caso, aggiunge, che le ricerche di Warburg siano contemporanee alla nascita del cinema: «si tratta, in entrambi i casi, di cogliere un potenziale cinetico che è già presente nell'immagine» in forma di *persistenza retinica*, ovvero – per dirla appunto con Warburg – di *sopravvivenza* (*Nachleben*). Non sorprende, a questo punto, che la riflessione di Agamben prenda le mosse proprio da *The Greeting* (visto nel 2003 alla personale *Passions*, al Getty di Los Angeles): tanto negli originali che nelle loro *sopravvivenze*, e tanto in quelle rinascimentali nei confronti dell'Antico quanto in quelle postmoderne nei confronti del Rinascimento, «ogni istante, ogni immagine anticipa virtualmente il suo svolgimento futuro e ricorda i suoi gesti precedenti».

In un saggio del 1982 compreso in *Vedere con la mente e con il cuore*, rievocando il soggiorno dell'anno precedente in Giappone che gli ha fatto scoprire lo Zen, e ha dato un indirizzo definitivo al suo percorso spirituale, Viola descrive il rito dei morti che si svolge in «uno dei luoghi più sacri del paese, la montagna Osoresan»: delle «sacerdotesse cieche chiamate *itako*» evocano «gli spiriti dei morti su richiesta dei loro famigliari secondo una pratica vecchia di secoli». E allora, all'improvviso, Viola capisce il motivo dell'ossessione della più avveniristica industria giapponese per la registrazione e la conservazione delle immagini: anche questa ha a che fare con la «comunicazione regolare, attraverso lo spazio e il tempo, con gli antenati scomparsi». In generale, dice Viola in un altro testo di quegli anni, le culture primitive sapevano che quando una persona cara muore «l'immagine della memoria di quella persona nella mente del prossimo non scompare immediatamente». È questa persistenza del passato nel presente che

egli ha voluto *immortalare* con le più strabilianti tecnologie a sua disposizione. La fede nella *sopravvivenza* non deriva dall'intemporale, dall'eterno: al contrario è il dispositivo cui ricorriamo, noi sublunari, per farci una ragione della nostra caducità.

Una versione più breve di questo testo è uscita su Alias domenica 19 marzo 2017.



Bill Viola, Catherine's room, 2001, seconda anta.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

