

A. Galansino – Kira Perov (a cura di), Bill Viola. Rinascimento elettronico, con saggi di A. Galansino, J. G. Hanhardt, A. Hutchison, K. Perov, L. Sebregondi, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo – 23 luglio 2017, Giunti, Firenze 2017, p. 239. ISBN 978-88-09-84930-3

La retrospettiva *Bill Viola. Rinascimento elettronico* copre oltre quarant'anni di carriera di uno dei pionieri della videoarte e, grazie a una selezione di ventisei opere in grado di coprirne tutte le fasi creative dalla meno nota produzione degli anni Settanta fino agli ultimissimi lavori, una delle più grandi e complete mai realizzate sull'artista. Il titolo – che riprende la felice definizione di “pittore elettronico” coniata da Maria Gloria Biccocchi – vuole evocare al contempo l'arte del passato, in particolare quella fiorentina che è stata ispirazione e punto di riferimento dell'artista, e la componente tecnologica, elemento centrale nella pratica dell'arte delle immagini in movimento¹.

Così scrive Arturo Galansino, direttore generale di Palazzo Strozzi, nel saggio di apertura del catalogo della mostra *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, curata con Kira Perov e allestita tra il Piano Nobile di Palazzo Strozzi e la Strozzeria. Galansino traccia la motivazione profonda della scelta di omaggiare l'artista newyorkese esponendo lavori che vanno dai primi studi e sperimentazioni video, in occasione del suo soggiorno fiorentino (settembre 1974 – febbraio 1976), ai più recenti lavori in un “dialogo” con le opere dell'arte italiana rinascimentale che più di tutte le altre hanno guidato e segnato l'operatività artistica di Viola.

Il trasferimento a Firenze nasce dall'incontro di Viola, allora ventitreenne, con Maria Gloria Biccocchi – fondatrice nel capoluogo toscano dello studio *Art/Tapes/22*² – in occasione della sua partecipazione come giovane artista alla rassegna internazionale di videotapes e videoinstallazioni *Projekt '74* al Kunstverein di Colonia (giugno-agosto 1974). David Ross – direttore del Program Development and Television della Long Beach Museum of Art (California) – arriva a Colonia con il suo studente migliore, Bill Viola, appena da un anno laureato alla Syracuse University, e suggerisce a Maria Gloria Biccocchi, con la quale collabora all'organizzazione della mostra *Americans in Florence: Europeans*

¹ GALANSINO (2017a, 21).

² Per il centro di produzione di videoarte fiorentino, che diviene in breve dal 1973 il punto focale nella scena europea per la produzione di videotape, si segnalano: COSETTA (2007); TOZZI (2017).

in *Florence*³, di chiedere al giovane artista di lavorare con lei per il suo studio fiorentino. L'introduzione al catalogo di *Americans in Florence: Europeans in Florence* – non firmata ma plausibilmente scritta dalla stessa Bicocchi – avverte che Art/Tapes/22 lavora sulla nuova frontiera avanzata dell'arte, quella che utilizza il *medium* video e che si proietterà nel futuro nel solco del fare arte e del comunicare, estendendosi oltre il circuito delle gallerie e musei:

We at Art/Tapes/22 feel that video is at the forefront of artistic concerns and its profound structural immediacy will undoubtedly launch it to a vital position in the future (in terms of a reorganization of both the art activity and communication about it). To bring our effort to full fruition, dissemination must extend beyond the existing circuit of galleries and museums to create an open-ended system of cross-cultural exchange. [...] By its nature, the medium of video coalesces art with several other disciplines, and functions as a catalyst for the current transformations of ideas and energies into more generalistic forms of expression⁴.

È nel periodo della sua permanenza fiorentina, ove lavora come tecnico nel centro di produzione Art/Tapes/22, a stretto contatto con i più noti autori internazionali, che Viola realizza la sua prima videoinstallazione *Il Vapore* (1975; installazione video-audio), presentata il 9 giugno nello spazio Zona, fondato nel dicembre del 1974 da Mario Mariotti, Paolo Masi e Maurizio Nannucci⁵. L'installazione consta di un monitor che riproduce un videotape registrato in bianco e nero in cui Viola, inginocchiato davanti a una pentola, getta l'acqua dalla bocca all'interno del recipiente; lo schermo è posto sul fondo della nicchia buia, nera, illuminata da un faro che proietta la luce sullo stesso coccio visibile nel video. I fumi dell'eucalipto, che fuoriescono dalla pentola in ebollizione, incrementano l'aspetto percettivo e sensoriale che coinvolge il visitatore, proiettandolo allo stesso tempo in un'esperienza condensata nell'immagine simultanea dei fruitori, ripresi in diretta da una camera, montata con quella del video nel segno della coabitazione del passa-

³ Vi partecipano artisti Bill Viola, Alberto Pirelli, Giulio Paolini, Charlemagne Palestine, Jean Otth, Urs Luthi, Alvin Lucier, Janis Kounellis, Allan Kaprow, Joan Jonas, Frank Gillette, Giuseppe Chiari, Pierpaolo Calzolari, Daniel Buren, Joseph Beuys, John Baldessari, Vito Acconci; AMERICANS IN FLORENCE (1974).

⁴ «Noi di Art/Tapes/22 sentiamo che il video si trova su una frontiera avanzata nel sistema delle relazioni dell'arte e la sua profonda, strutturale immediatezza lo lancerà indubbiamente verso una posizione vitale in futuro (nei termini di una riorganizzazione, su questa base, del fare arte e del comunicare). Per portare i nostri sforzi ad una piena fruizione, la diffusione deve estendersi oltre il circuito esistente delle gallerie e musei, per creare un sistema di scambio culturale incrociato "open-ended"[...] Grazie alla sua natura il medium del video unisce l'arte a molte altre discipline e funziona come catalizzatore per la corrente trasformazione di idee e di energie in più generali forme di espressione»: AMERICANS IN FLORENCE (1974, s. nr.).

⁵ In merito si consiglia: TOSCHI (2016).

to e del presente, tale che «questa fusione genera figure spettrali che albergano nel momento presente» (90).

Il catalogo della mostra di Palazzo Strozzi si avvale di due approfonditi interventi che sottolineano le radici profonde di Viola negli anni della formazione fiorentina e il suo coinvolgimento nel contesto artistico e socio-culturale della Firenze Settanta, titolo del contributo di Ludovica Sebregondi⁶. Sia in quest'ultimo sia nel saggio di Alice L. Hutchison si sottolinea il ruolo determinante di *Art/Tapes/22* e la partecipazione attiva di Viola nel laboratorio/atelier della Bicocchi che segna il nuovo approccio estetico nei confronti delle potenzialità creative del medium, concependo "immagini in movimento" in cui il corpo assume un ruolo determinante posto in relazione con lo spazio e con la natura. «L'influenza internazionale di *Art/Tapes/22*, negligenzemente omessa da varie antologie e cronologie sulla videoarte – commenta Hutchison – ebbe un impatto profondo e degno di considerazione»⁷. La prerogativa di Viola, fin da queste prime sperimentazioni, è quella di indagare la nozione del tempo e della sua durata e gli stati di coscienza interiori nel rapporto dell'uomo con la fisicità del mondo e dei suoi elementi. L'artista rileva come le immagini abbiano la capacità di mutamento dell'individuo al suo interno; dalle sue parole traspare il desiderio "taumaturgico" e risarcitorio dell'arte che può instaurare un processo di guarigione, di crescita o di organicità, in breve, che essa sia un ramo della conoscenza, un'epistemologia nel senso più profondo, e non una mera pratica estetica.

La nostra condizione dell'essere è in costante flusso chimico, biologico, fisiologico, quindi non siamo neppure le stesse persone che eravamo quando abbiamo cominciato a leggere questa frase. Non è qualcosa di cui ci dobbiamo preoccupare. La vita stessa è una performance, con andate e ritorni, cambi di scena, cambi d'abito, cambiamenti di pensiero, occasionali black-out e anche un sipario finale. L'essere umano contempla la dimensione duplice del temporale e dell'eterno. Il senso profondo, la fonte e l'ispirazione di tutta l'arte, è che la vita non finisce per sempre. Mi sorprende e mi commuovo ogni volta che arriva il momento di spegnere la videocamera. Vedo l'immagine sfumare nel nero e diventare muta, e sento gradualmente che il corpo della macchina si raffredda. Ma le immagini, alcune volte, rimangono⁸.

Viola afferma quanto la coscienza umana, la sua spiritualità, non possa essere scissa dalla riflessione sul mezzo tecnologico, ponendo sullo stesso livello il "corpo" dell'uomo e

⁶ SEBREGONDI (2017).

⁷ HUTCHISON (2017, 210).

⁸ VIOLA (2016, 9-10). Questo brano è tratto da un'intervista a Viola (DI MARINO 2014) e inserito nell'introduzione – a firma di Di Marino – per l'edizione italiana del saggio breve *Nero video. La mortalità dell'immagine* (VIOLA 2016), pubblicato per la prima volta da Viola nel 1990 (VIOLA 1990), già tradotto in italiano e inserito nel volume per la VII Rassegna del Video d'Autore Taormina Arte (VALENTINI 1993).

il “corpo” della cinepresa. La camera, al termine del suo processo di ripresa, perde il calore e all’immagine si sostituisce il nero proprio come accade per l’essere umano che, alla fine della sua “performance” temporale, perde il suo spirito vitale calandosi nel nero. «Nero è la pupilla dell’occhio, soglia della minuscola camera dentro il bulbo oculare – afferma Viola nella riflessione *Ultima immagine* – dove l’oscurità serve a definire il primo modello dell’immagine artificiale»⁹. Su questa chiave di lettura egli insiste, sul senso dell’annientamento e della rinascita dell’uomo in cui la natura gioca un ruolo fondamentale, pensiero questo molto vicino alla filosofia orientale buddhista in cui la nascita e morte, e poi ancora la rinascita, sono in una continuità infinita, uno segue l’altro, in modo incessante. Del resto, la rinascita è uno degli archetipi che, attraverso i simboli, agisce come intermediario tra l’inconscio e la conoscenza, come ha esposto Jung ne *I differenti aspetti del rinascere*, contributo nato a partire dalla relazione *Psicologia della rinascita* per il convegno di Eranos *Il simbolismo della rinascita nelle rappresentazioni religiose di varie epoche e luoghi* (7-15 agosto 1939)¹⁰.

Il salvataggio dall’annegamento sul fondo del lago di montagna, avvenuto all’età di sei anni, sarà un episodio che rimarrà indelebile nella coscienza di Bill Viola: il piccolo Bill si è collocato nelle profondità delle acque «come un Buddha», nell’impressione sensoriale falsata – quasi un’allucinazione – di attraversare un momento di appagamento, riconosciuto come uno dei più belli della sua vita. Viola stesso afferma di avere vissuto un’esperienza primaria, un’autentica *Urszene*, «da allora l’acqua è centrale nel mio mondo. È la vita ma può anche distruggerla, mi aiuta a dire: “vai oltre la superficie delle cose, punta alla loro anima”»¹¹. È Freud a chiarirci nei passi di una lettera a Wilhelm Fliess cosa siano queste “scene primitive” dette *Urszenen*:

Esse sono costruite sulla base di cose udite e, successivamente, utilizzate; e quindi combinano esperienze vissute e cose udite, fatti passati e cose viste coi propri occhi. Si comportano con le cose udite come i sogni con le cose viste. Infatti, nei sogni, non sentiamo nulla ma vediamo¹².

Attraverso le percezioni sensoriali Viola ha filtrato le impressioni esogene, ovvero scatenate da avvenimenti precisi nell’ambiente, da cui derivano le rappresentazioni per le

⁹ VIOLA (2016, 37).

¹⁰ JUNG (1940).

¹¹ RUSSO (2013, 51).

¹² FREUD (1892-97, 58), *Minuta L* (2 maggio 1897).

quali «non conosciamo il mondo se non attraverso le modifiche del nostro corpo»¹³. L'*Urszene* vissuta da Viola nell'acqua – che nel linguaggio psicoanalitico rimanda dunque a una “scena primitiva” traumatica vissuta dal soggetto che diviene il suo punto di fissazione nelle rappresentazioni inconse – rimane latente per molti anni nella sua coscienza fino a divenire evidente, proprio come accade nella ripresa fotografica che necessita di un arco temporale tra l'istante in cui la luce impressiona la pellicola e il momento in cui appare l'immagine. «Senza una memoria vivificante, gli eventi baluginano nel suo sensore, indugiando una frazione di secondo come immagini residue, per poi scomparire per sempre senza lasciare traccia»¹⁴.

L'acqua assume in Viola un ruolo iniziatico in *The Crossing* (1996; 10'57", installazione video-audio), opera che fa da apertura alla mostra del Piano Nobile di Palazzo Strozzi; gli elementi acqua e fuoco, quest'ultimo presente nel *recto* del “dittico elettronico”, segnano le forze naturali annientatrici e rigeneratrici dell'uomo. L'attore presente nel video, dalle sembianze prossime all'artista, avanza con passo cadenzato verso l'osservatore, nel nero profondo della sala: la sua figura si fa maestosa ai nostri occhi arrestandosi con l'apparizione di una fiammella che di lì a poco crescerà fino ad avvolgerlo totalmente insieme ad un rimbombante rumore che incrementa il senso di saturazione. Il fuoco annienta la figura, scompare sotto i nostri occhi, per poi ridursi ad una fiammella sul pavimento e far tornare il nero nello schermo e nello spazio intorno all'osservatore. «Così il nero diventa luce abbagliante di un giorno buio, l'intensa luce che sollecita l'oscurità protettiva dell'occhio chiuso; il nero dell'annullamento del Sé»¹⁵. Allo stesso modo, nel *verso* dello schermo a “dittico”, l'uomo dopo il medesimo cammino si arresta e un getto d'acqua casca sul suo capo fino a divenire sempre più forte e fragoroso. Il flusso scompone e liquefa il protagonista, la figura svanisce fino al ritiro graduale della cascata che si riduce a qualche goccia per tornare tutto nel buio. Alla ricomparsa del nero, in contemporanea, su entrambi gli schermi si svela la ciclicità dell'evento che si perpetua senza sosta: dalle profondità buie riappare nuovamente la sagoma dell'uomo che ripercorre il rito di annichilimento ad opera delle due forze naturali che non sono unicamente distruttive, ma agiscono come una catarsi, una purificazione, un'autentica rinascita. «Finché il moto perpetuo resta un sogno incompiuto, ci sarà sempre un'ultima immagine, di solito punteggiata conclusivamente di buio. Dissolvenza in nero»¹⁶.

¹³ NAPOLITANO (2010, 139).

¹⁴ VIOLA (2016, 20).

¹⁵ *Ibid.* 41-2.

¹⁶ *Ibid.*, 36.

Viola lavora con gli strumenti di registrazione, la telecamera, «mezzo di percezione cosciente» che svela la transizione da inconscio a conscio, rende coscienti dei comportamenti nascosti e li offre all'osservatore attraverso la registrazione, «quando inizio a girare qualcosa, devo esercitarmi a essere consapevole di tutti gli elementi che di norma sono inconsci, e che di fatto costituiscono la maggior parte delle nostre esperienze in qualsiasi momento»¹⁷.

La rinascita attraverso la forza purificatrice dell'acqua è presente in *Inverted Birth* (2014; 8'22", installazione video-audio) nel quale si descrive il forte mutamento della condizione umana: «La cupa disperazione del nero muta in paura mentre il liquido sfuma nel rosso, ma l'uomo conserva le forze. Un fiotto di liquido bianco reca sollievo e nutrimento – colore che suggerisce l'idea del latte – seguiti dalla purificazione dell'acqua che tutto lava» (78). I liquidi riversati sull'uomo sono gli elementi essenziali della vita umana, i loro colori indicano il sangue, il latte, l'acqua e l'aria, fattori determinanti per la nascita ed evoluzione della vita umana e del suo ciclo vitale che conduce poi alla morte; tuttavia qui il processo è inverso: dalla oscurità della morte, dal liquido nero torbido, si rinasce con la sanificazione e purificazione dell'acqua.

Il tema dell'acqua torna prepotente in *Surrender* (2001; 18', dittico di video a colori) nel quale si fa riferimento al mito di Narciso e, in modo più puntuale, alla tela del Caravaggio, o meglio di Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino secondo la critica ormai più consolidata, fondendosi con l'apprensione e l'angoscia dei volti che emergono dallo specchio d'acqua. Le due figure speculari, un uomo e una donna, colti a mezzo busto sullo "specchio" d'acqua, provano ad impossessarsi della propria immagine "sprofondando" nella superficie fino alla perdita di se stessi. Si inchinano cercando il contatto ma non riescono nel loro intento. Le paure, gli incubi, i dolori delle loro esistenze si tramutano nella distorsione dei volti, portando in evidenza che il contatto non sarà mai attuato e ciò che vedevano era soltanto il loro riflesso. Come annota Valentini «il loro volto è trasfigurato. L'effetto di deformazione della figura [...] è raddoppiato dalla riflessione sulla superficie dell'acqua: il volto è sfigurato dalle lacrime che lo inondano come una sostanza vischiosa, la bocca è spalancata in un grande urlo»¹⁸. Viola spesso insiste sul ruolo del "piano del quadro" e della retina: lo scopo delle immagini bidimensionali è proprio quello di far veicolare il sacro tra l'uomo e Dio, un'evocazione piuttosto che una descrizione.

¹⁷ HANHARDT (2017, 156-7).

¹⁸ VALENTINI (2008, 146).

Tuttavia, grazie all'identificazione dell'osservatore con il pittore, invece che con l'oggetto sacro – afferma Viola – entrambi si riposizionano rispetto a una terza entità, l'oggetto fisico vicino o il soggetto del dipinto; verosimilmente, è così che nelle arti visive inizia il processo d'intrusione dell'Io individuale (ossia, dell'artista) nell'immagine¹⁹.

Il tempo, e la declinazione data da Viola, è certamente un elemento fondante per la sua creazione artistica, «la durata è il *medium* che rende possibile il pensiero, quindi la durata è per la coscienza ciò che la luce è per l'occhio»²⁰. Le immagini si arrestano, riacquistano il movimento, anche ai minimi termini, vengono sezionate e diluite nel tempo attraverso lo *slow motion* che con il suo «linguaggio soggettivo»²¹ – come lo definisce Viola – scandaglia ogni singola variazione fisiognomica, anche impercettibile, incrementando le diverse chiavi di lettura. Per l'artista il movimento dell'immagine non è la mera «convulsione animazione dei corpi», bensì una «concretizzazione del movimento della coscienza umana stessa»²². La visione dei video di Viola deve essere prima di tutto un'esperienza percettiva e sensoriale, ma soprattutto conoscitiva: le immagini hanno la facoltà di trasformare l'individuo dal suo interno, «specialmente l'inconscio sommerso nella dimensione del Sé»²³. Le tecnologie digitali sono poste da Viola al servizio dell'esperienza della percezione sensoriale: la ripresa *liveness* e in *slow motion* sono strumenti per esplorare lo spazio interiore e «oltrepassare il dato fisico, l'antologico rapporto fra immagine e realtà, tale da creare un terreno favorevole per le idee e i concetti»²⁴. Insiste, dunque, col sottolineare come la sua arte non sia né percezione iperrealista – nell'idea di mimesi della realtà, – né cinema né pittura, piuttosto una modalità di estensione dei livelli di realtà, per sentire in modo più profondo e vedere più in là all'interno del reale.

Nella stessa sala di *Surrender* è presente sia *Catherine's Room* (2001; 18'39", politico video a colori) – posto frontalmente al dossale d'altare di Andrea Di Bartolo raffigurante *Caterina da Siena fra quattro beate domenicane* (1394-98) – sia il “politico” di video in bianco e nero *Four Hands* (2001; proiezione ininterrotta). *Catherine's Room*, facente parte

¹⁹ VIOLA (2016, 29).

²⁰ *Ibid.*, 34.

²¹ BELTING (2003, 218).

²² VIOLA (2016, 33).

²³ DI MARINO (2014).

²⁴ VALENTINI (2008, 140).

del ciclo *The Passions*, è la riflessione sull'esistenza di una donna che vive entro i cinque scomparti di una "predella", cinque stanze uguali che richiamano le celle religiose dalle quali solo una piccola finestra annuncia il cambio delle stagioni e lo scorrere del tempo. La donna è colta in cinque momenti diversi mentre pratica yoga al mattino, rattoppa delle vesti di giorno, riflette sulla scrittura al crepuscolo, è assorta nella preghiera di sera accendendo candele fino alla notte, quando si accinge ad andare a letto immergendosi nel buio della stanza. L'installazione video nasce dalla conoscenza della tavola del Di Bartolo attraverso una fotografia che Viola vede nel 1998 durante il suo anno di ricerca presso il Getty Research Institute, sotto la direzione di Salvatore Settis²⁵; un periodo questo molto fruttuoso che porterà alla nascita della serie *The Passions* (2000-2002). Viola focalizza la sua riflessione sulla predella della tavola divisa in cinque raffigurazioni:

le predelle – scrive Viola – mi hanno sempre affascinato. Agli occhi contemporanei apparivano come sceneggiature per immagini. Le immagini di Andrea hanno una suggestiva semplicità. Io sono stato soprattutto colpito dal senso di intimità e dalla forza interiore di una donna sola in una stanza (58).

L'artista, plausibilmente non conoscendo la storia dell'opera, pensa che si tratti della stessa Caterina da Siena raffigurata in diversi momenti della sua vita religiosa. In realtà, oltre alla santa senese, sono dipinte quattro terziarie domenicane (Giovanna da Firenze, Vanna da Orvieto, Margherita da Città di Castello, Daniela da Orvieto) alla cui visione in piedi corrisponde una scena all'interno della cella (solo una di esse raffigura la beata mentre prega davanti alla sua casa per risparmiarla dall'esondazione dell'Arno del 1333). È attratto quindi dalla ripetizione didascalica degli ambienti, perfettamente scorciati in visione frontale, in cui le beate vivono la loro quotidiana esperienza spirituale. Come rileva Valentina Valentini nel contributo al catalogo della mostra di Viola del 2008 al Palazzo delle Esposizioni di Roma, la successione video di *Catherine's Room* è suggestionata da pratiche buddhiste contraddistinte da rituali precisi scanditi nel tempo segnati dalla «finestra-quadro posta in alto, che introduce altri strappi temporali, il ciclo delle stagioni, del giorno e della notte, per cui la giornata di santa Caterina diventa senza tempo»²⁶. Se *Catherine's Room* coglie il trascorrere del "tempo" spirituale-individuale di una donna, *Four Hands* si sofferma sul trascorrere del "tempo" in senso universale: l'intrecciarsi di

²⁵ In merito all'esperienza di Bill Viola al Getty e alla sua partecipazione al progetto di ricerca *Representing the Passions* e alla mostra che ne deriverà qualche anno più tardi – WALSH (2003) – si rimanda alla testimonianza diretta di Salvatore Settis nel catalogo della mostra romana di Viola al Palazzo delle Esposizioni di Roma: SETTIS (2008).

²⁶ VALENTINI (2008, 146).

quattro paia di mani – riprese in bianco e nero, sempre con la tecnica dello *slow motion* – appartengono a quattro differenti momenti della vita nei gesti più familiari sottratti ad «una varietà di fonti che vanno dalle mudra buddhiste alle tavole chirologiche inglesi del Seicento»²⁷.

Un nutrito *corpus* di opere di Viola, capisaldi della sua produzione realizzati tra il 1995 e il 2014, traggono ispirazione – alcune autentiche citazioni – dai maestri dell’arte italiana ed europea del Trecento (Giotto) e del Quattro-Cinquecento (Piero della Francesca, Paolo Uccello, Mantegna, Bellini, Dürer, Pontormo): *The Greeting* (1995; 10'22", installazione video-audio); il già citato *Catherine’s Room* (2001; 18'39", polittico di video a colori); *Emergence* (2002; 11'40", retroproiezione video a colori ad alta definizione); la serie *Going Forth By Day* (2002) – ideata per il Guggenheim di Berlino ed esposta a quello di New York – alla quale appartengono cinque diverse scene: (*Fire Birth; The Path; The Deluge; The Voyage; First Light*); *Acceptance* (2008; 8'14", video in bianco e nero ad alta definizione); *Man Searching for Immortality/ Woman Searching for Eternity* (2013; 18'54", installazione video). Il confronto con l’arte del passato²⁸ – nel segno della «secolarizzazione» dell’immagine pittorica, per usare un’espressione di Settis²⁹ – proposto quale tema centrale della mostra insieme a quello dell’acqua, è spesso ribadito dall’artista in numerose conversazioni. Viola “rilegge” il Rinascimento con i suoi strumenti, ma la più convincente interpretazione si deve a Settis quando afferma che «per sua scelta e per nostra fortuna, Bill Viola è un pittore: come avesse trovato nuovi pigmenti e nuovi supporti, dipingendo con le tecniche video»³⁰. È una lettura che si concilia con quella di Valentina Valentini per la quale le sue immagini ottico-sonore «non si consumano, ma si imprime nella mente con uguale potenza delle immagini fisse della pittura»³¹. Il suo soggiorno fiorentino segna una rivoluzione sia nel campo della ricerca tecnica sia nel processo di ispirazione che riaffiorerà solo sul finire degli anni Novanta e inizi del Duemila: «Ma ancora più importante – evidenzia Hanhardt – fu l’esperienza di vedere tutte quelle grandiose opere rinascimentali – affreschi, dipinti, sculture, spazi architettonici – nel loro contesto, liberate dai libri di storia dell’arte. Sulle prime non recepii tutto questo, almeno non consciamente»³².

²⁷ *Ibid.*, 60.

²⁸ Cf. GALANSINO (2017b, 23-41).

²⁹ SETTIS (2008, 28).

³⁰ SETTIS (2015, 22).

³¹ VALENTINI (1993, 14).

³² HANHARDT (2017, 139).

In *Deluge* (2002; 34'30", installazione video-audio) si assiste alla prepotenza della forza dell'acqua, all'ineluttabilità della natura che l'uomo non può arrestare. Siamo sul lato opposto di una strada, una camera fissa punta frontalmente un edificio di gusto neoclassico e riprende i passanti e le loro attività: gli occhi dell'osservatore sono rapiti dagli astanti che dapprima camminano in modo disinvolto e sereno, indaffarati nella quotidianità e nel trasloco dalla casa. Eppure il lento e placido tempo che scorre viene ad essere di lì a poco caratterizzato da un ritmo sempre più incalzante nell'andatura dei personaggi. Il loro andare avanti e indietro suggerisce che qualcosa sta per accadere, all'incremento della velocità di interazione delle persone aumenta il rumore di fondo. All'improvviso alcuni degli abitanti della casa, rimasti al suo interno, scappano al suono della sirena e si precipitano per le scale mentre il fragore di fondo accompagna l'inondazione d'acqua che fuoriesce dalle ripide scale d'ingresso. La cascata d'acqua invade tutto ciò che trova; spacca i vetri delle finestre e travolge le persone e le cose. La furia dell'acqua poi si placa lasciando l'edificio e la strada ripulita: torna a dominare la luce e la quiete domina il luogo.

Credo che la grande tradizione nascosta della pittura sia il tempo – sostiene Viola – un concetto che gli storici dell'arte si ostinano a non capire: il tempo e lo sviluppo della consapevolezza. Il momento della coscienza è il vero soggetto di molti dipinti dei maestri del passato. Anche se sono imprigionati nel momento perpetuo dell'immagine fissa, dell'oggetto statico, si incentrano sul movimento³³.

Il dialogo con il *Diluvio e recessione delle acque* di Paolo Uccello (1439-40), affresco proveniente dal Chiostro Verde di Santa Maria Novella, esposto a Palazzo Strozzi con un mirabile allestimento per concezione e gravidanza, si fa esplicito e cristallino: le gestualità, le grida di disperazione, l'espressività impaginata dal pittore fiorentino è quanto mai presente e contemporanea alla visione dell'opera di Viola nella metafora dell'esperienza collettiva dei disastri naturali e degli orrori della guerra che viviamo e vediamo nel mondo contemporaneo: «That happens – dichiara Viola – in very small ways and happens in very large ways when you have a major conflagration in the world. It's another cycle of existence of human beings»³⁴. Tale accostamento lascia senza fiato e fa emergere le implicite relazioni emotive che Viola trae dall'affresco quattrocentesco, non dichiarate a priori ma rese esplicite dalla visione: l'acuta sensibilità e la visionarietà nel cogliere la volubilità dell'animo umano e la fatalità del suo destino governato da forze più grandi

³³ *Ibid.*, 145.

³⁴ SHEETS (2012, 10).

«profetizza – scrive Valentini – l’Apocalisse, cerca le immagini per rappresentare la fine del mondo e il viaggio dell’anima nell’altro mondo, ha il coraggio di rappresentare i sentimenti, rimossi dall’arte contemporanea, e di interrogarsi: “a cosa serve il dolore?”»³⁵. La rappresentazione del canone brunelleschiano nell’affresco è per Paolo Uccello la volontà di misurarsi con quanto c’è di nuovo nel suo tempo ma non solo. Prendendo in prestito le parole di Viola, si può affermare che Paolo Uccello prenda da Brunelleschi

la soggettivazione dell’immagine, la creazione del “punto di vista” e la sua identificazione con un luogo nello spazio reale. Così facendo – scrive Viola a proposito di Brunelleschi – ha promosso il ruolo del singolo osservatore a parte integrante del quadro, codificando la sua presenza come scaturigine opposta, *in absentia*, delle linee prospettiche convergenti. Il quadro diventa per l’osservatore – ed è qui che Viola si impossessa di tale convincimento – uno specchio opaco e l’osservatore, a sua volta, diventa l’incarnazione del pittore: “a completamento del quadro” con i due punti focali che si fondono in un singolo punto fisico³⁶.

In fondo è quanto dal mirino della camera fa la pupilla di Viola.

La mostra ha saputo valicare i confini di Palazzo Strozzi nei “Fuori mostra”, ha inglobato i «luoghi importanti per il nostro patrimonio quanto per la storia dell’artista»³⁷, in particolare i curatori hanno saputo rendere ancor più fitta la relazione tra Viola e i capolavori dell’arte presenti nel Museo di Santa Maria Novella – esponendo *Tempest (Study for The Raft)* a confronto con gli affreschi del Chiostro Verde – e quelli nel Museo dell’Opera del Duomo di Firenze con altri due video. In quest’ultima sede, *Acceptance* (2008; 8’14”, video in bianco e nero ad alta definizione) e *Observance* (2002; 10’14”, video a colori ad alta definizione) instaurano un colloquio rispettivamente con la *Maddalena penitente* di Donatello (1455 ca.) e con la *Pietà Bandini* di Michelangelo (1547-55 ca.). La rinascita dall’acqua di *Acceptance*, parte della serie *Transfigurations*, segna il passaggio della donna dall’oscurità alla luce varcando la soglia della parete invisibile dell’acqua; una trasformazione che genera dolore e pianto nel momento del distacco dall’esistenza fisica al ritorno nell’oscurità. L’acqua, pertanto, è quel *limen* tra la morte e la vita, quell’acqua che – come osserva Timothy Verdon nella scheda della scultura donatelliana – «è il primo contesto della vita [...]. Purificatrice, l’acqua simboleggia anche la vita nuova dello spirito [...] anche il pianto, e le lacrime della peccatrice che, nel Vangelo, fu perdonata da Cristo segnano una trasformazione profonda della vita di quella donna»

³⁵ VALENTINI (2008a, 153).

³⁶ VIOLA (2016, 28).

³⁷ GALANSINO (2017a, 28).

(112). In *Observance*, invece, i protagonisti del video sono vinti dal dolore e dalla rassegnazione per un lutto collettivo, si sostengono uno con l'altro nell'attesa di scorgere più da vicino e di entrare in contatto con la fonte della sofferenza. Un dolore che accomuna anche la scultura michelangiolesca nell'intreccio dei corpi, un lutto, anche questo collettivo, che diviene spirituale ed emotivo nel momento in cui Nicodemo affida il corpo esanime del Salvatore tra braccia di Maria e della Maddalena.

Luca Mansueto

Dipartimento Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Università degli Studi di Siena

Palazzo San Galgano, via Roma, 47

53100, Siena

mansuetoluca@hotmail.com

Riferimenti bibliografici

AMERICANS IN FLORENCE 1974

Americans in Florence: *Europeans in Florence. Videotapes produced by Art/Tapes/22, catalogo della mostra*, Firenze.

BELTING 2003

H. Belting, *A conversation. Intervista a Bill Viola*, in J. Walsh (a cura di), *Bill Viola. The Passions*, catalogo della mostra (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 24 gennaio-27 aprile 2003; Londra, The National Gallery, 22 ottobre 2003-4 gennaio 2004), Los Angeles, 189-223.

CHEMAMA – VANDERMERSCH 2004

R. Chemama – B. Vandermersch, *Dizionario della psicanalisi*, ed. it. a cura di C. Albarello e Laboratorio Freudiano per la formazione degli psicoterapeuti Roma, Roma.

COSETTA 2007

G. C. Cosetta (a cura di), *Arte in videotape. Art/ tapes/ 22, collezione ASAC. La Biennale di Venezia. Conservazione, restauro, valorizzazione*, Cinisello Balsamo.

DI MARINO 2014

B. Di Marino, *Bill Viola, hardware tecnologico e software del corpo*, in “Alias”, supplemento di “Il Manifesto”, 30 agosto.

FREUD 1892-97

S. Freud (1892-97), *Minute teoriche per Wilhelm Fliess*, in *Opere*, ed. a cura di C. L. Musatti, vol. II, *Progetto di una psicologia e altri scritti*, Torino, 3-64.

GALANSINO 2017A

A. Galansino, *Rinascimento elettronico*, in A. Galansino – K Perov (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, con saggi di A. Galansino, J. G. Hanhardt, A. Hutchison, K. Perov, L. Sebregondi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo – 23 luglio 2017), Firenze, 21-9.

GALANSINO 2017B

A. Galansino, *Bill Viola*, in “Art Dossier”, 431, Firenze.

HANHARDT 2017

J. G. Hanhardt, *John G. Hanhardt intervista Bill Viola*, in A. Galansino – K Perov (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, con saggi di A. Galansino, J. G. Hanhardt, A.

Hutchison, K. Perov, L. Sebregondi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo - 23 luglio 2017), Firenze, 131-67.

HUTCHISON 2017

A. L. Hutchison, *Tecnologia e rivelazione. Bill Viola a Firenze*, in A. Galansino – K Perov (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, con saggi di A. Galansino, J. G. Hanhardt, A. Hutchison, K. Perov, L. Sebregondi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo - 23 luglio 2017), Firenze, 201-13.

JUNG 1940

C. G. Jung (1940), *Sul Rinascere*, in *Opere*, ed. a cura di L. Baruffi, vol. IX *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, tomo I, Torino, 109-42.

TOZZI 2017

M. M. Tozzi (a cura di), *Gianni Melotti. Art/tapes/22. Video tape production*, Firenze.

NAPOLITANO 2010

F. Napolitano, *Materiali per una filosofia freudiana dell'afasia*, in S. Freud (1891), *L'interpretazione delle afasie. Uno studio critico*, Macerata.

RUSSO 2013

P. Russo, *Viola, tour italiano tra acqua e deserto*, in "La Repubblica", 22 dicembre, 51.

SEBREGONDI 2017

L. Sebregondi, *Firenze Settanta*, in A. Galansino – K Perov (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, con saggi di A. Galansino, J. G. Hanhardt, A. Hutchison, K. Perov, L. Sebregondi, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo - 23 luglio 2017), Firenze, 215-22.

SETTIS 2008

S. Settis, *Bill Viola: i conti con l'arte*, in K. Perov (a cura di), *Bill Viola. Visioni interiori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009), Firenze, 15-35.

SETTIS 2015

S. Settis, *Bill Viola, un futuro pieno di antichi dei*, in "La Stampa", 13 dicembre, 22.

SHEETS 2012

H. M. Sheets, *A Sea of Solitary Islands, Coming Together*, in "New York Times", 28 ottobre, 10.

TOSCHI 2016

C. Toschi, *Lo spazio Zona e la scena internazionale degli artist-run spaces: l'orizzontalità nella gestione dell'arte e l'archiviazione dell'effimero (1974-1985)*, in A. Acocella – C. Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*, Macerata.

VALENTINI 1993

V. Valentini, *Bill Viola. Vedere con la mente e con il cuore*, Roma.

VALENTINI 2008

V. Valentini, *L'“imago: luce mescolata a tenebre*, in K. Perov (a cura di), *Bill Viola. Visioni interiori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008 - 6 gennaio 2009), Firenze, 127-53.

VIOLA 1990

B. Viola, *Video Black – The Mortality of the Image*, in D. Hall – S. J. Fifer (a cura di), *Illuminating Video. An Essential Guide to Video Art*, New York, 477-86.

VIOLA 2016

B. Viola, *Nero video. La mortalità dell'immagine*, trad. it. di P. Martore, introduzione di P. Di Marino, Roma.

WALSH (2003)

J. Walsh (a cura di), *Bill Viola. The Passions*, catalogo della mostra (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 24 gennaio-27 aprile 2003; Londra, The National Gallery, 22 ottobre 2003 - 4 gennaio 2004), Los Angeles.