

Il tempo (non è un) grande scultore. Con un Trittico

Monica Centanni



1 | Ritratti di Antinoo. Da sinistra a destra: Testa da busto in marmo, Venezia, Museo di Palazzo Grimani; Testa in bronzo, Firenze, Museo archeologico nazionale; Testa da busto in marmo, ex Villa Adriana, Cambridge, Fitzwilliam Museum; Testa da statua in marmo, Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών; Testa da busto in marmo, Berlin, Antikensammlung; Testa dal busto dell'*Antinoo Ecouen*, ex da Villa Adriana, Paris, Musée du Louvre.

“Le temps, ce grand sculpteur”

Il tempo è un grande scultore, così scrive Marguerite Yourcenar. E una parola ‘vera’, come vera è ogni parola poetica. Vera prima di tutto perché trasfigura l’immagine di Chronos traducendo l’attività vorace e rapace del tempo in un verso – l’emistichio di un alessandrino – in sé magnifico: “Le temps, ce grand sculpteur”. Il tempo, scrive Yourcenar, agisce sulle opere d’arte. Ma con più rapido ed evidente effetto scolpisce i tratti del nostro volto, le curve, gli addolcimenti e gli irrigidimenti del nostro corpo.

Quel tenero corpo s’è modificato di continuo, a guisa di una pianta e queste alterazioni sono imputabili all’opera del tempo. Il fanciullo mutava: si faceva grande. Bastava una settimana d’indolenza per intorpidirlo; un pomeriggio di caccia gli rendeva la solidità, lo scatto dell’atleta. Un’ora di sole lo faceva mutare dal colore del gelsomino a quello del miele. Le gambe un po’ pesanti del puledro si andavano man mano allungando; la gota perdeva la delicata rotondità infantile, s’incavava leggermente sotto lo zigomo sporgente; il torace gonfio d’aria del giovane corridore allo stadio lungo assumeva le curve lisce e polite d’un seno di Baccante. Il broncio delle labbra

s'impregnava di un'amarezza ardente, d'una sazietà triste. In verità, quel volto mutava, come se ogni notte e ogni giorno io lo avessi scolpito (Yourcenar [1951] 19812, 147).

Adriano, che si sente “responsabile della bellezza del mondo”, crede di essere stato lui ad aver fatto mutare – notte per notte, giorno per giorno – la grazia adolescente dell'amato, ad averla corrotta e scalfita. Ma non è stato lui: è il tempo cattivo e inesorabile che scandisce il declino del volto e del corpo di Antinoo. E sarà Adriano, invece, saranno i suoi artisti che “scolpiranno” quel corpo e quel volto in molte versioni e li affideranno a quella “specie di magia” che è l'opera d'arte. Grazie agli artisti, il corpo e il volto di Antinoo sono rimasti impressi nel marmo e nel bronzo; di più, quel volto e quel corpo sono vivi oggi, sono vivi per noi. E tutti siamo, ancora, innamorati di Antinoo.

Il filo del tempo in *Incursioni*

Si vede bene l'azione del tempo nella serie dei ritratti di Antinoo; si vede bene osservando i segni sul nostro stesso corpo. Il tempo, con intensa energia, agisce sugli esseri viventi con un doppio effetto: allentamento e irrigidimento. Demolisce l'integrità del vivente, scomponendo via via l'armonia, la compostezza; ma, contemporaneamente, indurisce le giunture, fa perdere elasticità agli snodi e alle connessioni, irrigidisce le pieghe del nostro sentire e delle nostre espressioni, fino a farne rughe del volto e dell'anima. Sui corpi il tempo produce cedimenti o rigidità; nelle opere, interagendo con la materia di cui sono fatte, produce memoria o rovina – non arte. Il tempo non è già l'attore ma può essere un ingrediente importante dell'opera d'arte. Ma per fare arte, usando anche l'azione del tempo, ci vuole la mano dell'artista.

In *Incursioni*, Salvatore Settis si mette alla prova nell'indagare non tanto la verità di quel che è stato, quanto piuttosto come quel passato agisce dando sfondo al presente e come, viceversa, lo sguardo che muove dal presente, al passato può dare colore e smalto: tutti i saggi qui raccolti rispondono a un'urgenza che è la passione del presente. C'è un filo nella trama di questo libro, un filo che brilla nel tessuto di una scrittura scintillante e preziosa e che corre sotto l'accurato ordito di metodo. Il filo che vedo brillare e che mi piace tirare qui è il fattore tempo. Così già

scriveva Settis, cimentandosi nella lettura di una delle sciarade più difficili dell'arte rinascimentale, la *Tempesta* di Giorgione:

Una scena nata come da una immaginata e non mostrata 'diluizione' del racconto, e dove invece i segni dei suoi momenti successivi sono come 'contratti' e tuttavia completamente sciolti nel paesaggio 'morale': il serpente (la Colpa), l'arboscello [che copre parzialmente 'Eva'] (la Vergogna), il fulmine (la Maledizione), Adamo (il Lavoro), Eva (il Parto), le colonne (la Morte), Caino (il Delitto e la Dannazione). 'Riducendo' Dio al fulmine, il serpente a una presenza appena percettibile, rappresentando la Morte con le colonne spezzate, e il Delitto con Caino ancora innocente, Giorgione ha evitato che il suo quadro si riducesse a un accumulo di momenti narrativi; con straordinaria intelligenza egli ha saputo mostrare ciascuno degli 'elementi' della tela - che noi abbiamo voluto scomporre - in funzione della rappresentazione di un solo istante, che contenesse in sé, per così dire, tutto il passato e tutto il futuro (Settis 1978, 107).

"Un solo istante" - l'istante in cui quel fulmine taglia e illumina il cielo - che raccoglie in sé "tutto il passato e tutto il futuro". Settis coglie un elemento centrale che non mira a decrittare il significato dell'opera, ma serve a comprenderne il senso: il tempo dell'opera rinascimentale impara dal tempo grammaticale antico l'assolutezza aoristica che riassume il racconto e i suoi diversi momenti in un'immagine istantanea, componendo armonicamente, sinotticamente, gli spezzoni cronologicamente dispersi (perché necessariamente progressivi) della narrazione. Il tempo rinascimentale è un tempo 'greco', che non prevede alcuna idea di *consecutio*.

Vale per il tempo nell'arte del Rinascimento; vale anche per l'analisi di Settis sull'opera degli artisti contemporanei in cui il fattore tempo è oggetto della stessa attenzione. È così che in Giuseppe Penone (al quale è dedicato il capitolo 7 di *Incursioni*) gli alberi scolpiti, dei quali sono pur rintracciabili antecedenti importanti nelle fonti antiche, sono un soggetto "radicalmente nuovo", in cui è implicata, insieme, "densità materica" e "temporalità metaforica cariche di storia" (*Incursioni*, alla pagina 32). Rimarcando con forza la "dignità della materia", l'artista intende riaffermare, con senso di orgogliosa soggettività, la sua responsabilità. Ed è proprio il fatto che "l'aspettativa di permanenza di materiali come il

marmo o il bronzo implica il confronto con le pratiche e gli usi degli scultori nel passato” a far sì che alla potenza della materia l’artista debba corrispondere in modo simmetrico:

Vale la pena di fare scultura solo quando se ne avverta una vera necessità. I materiali tradizionali, analizzati mentre vengono lavorati, rivelano perché in passato sono stati usati con tanta frequenza: il cerchio si chiude, e la radicale novità della scultura di Penone finisce per riannodarla con le sorgenti stesse (i materiali) della tradizione (*Incursioni*, alla pagina 205).

In questo senso, a Penone non basta il “legno del bosco”. Serve il tempo, e un tempo che abbia una particolare qualità: che sia elastico, non unidirezionale ma aperto in direzione del futuro e del passato. Così non è soltanto lo scorrere del tempo che l’artista inserisce nel disegno della sua opera programmandone la successiva mutazione: grazie all’opera, il tempo si fa reversibile e così l’albero “sotto lo scalpello dello scultore ritrova dentro di sé la forma e la sottigliezza che ebbe qualche decennio fa” (*Incursioni*, alla pagina 32). In questa pratica, che implica l’uso attivo del tempo, Settis riconosce tracce della dendrocronologia, la conta degli anelli di crescita annuale degli alberi in uso anche per la datazione archeologica: l’arte di Penone è dunque una particolare forma di archeologia che si può definire come archeologia della materia naturale, ma, anche, come “archeologia del sé”:

La mano dello scultore, tradotta nel metallo, fa tutt’uno con l’albero e ne viene col tempo divorata: perciò scavare nel tronco ingenera una sorta di archeologia del sé, che riporta alla luce un istante della vita dell’artista (*Incursioni*, alla pagina 195).

Per ciò, animata dal “respiro del tempo” l’opera di Penone è “scultura che avviene” (*Incursioni*, alla pagina 220), sia oggettivamente, per quanto riguarda l’opera, sia, soggettivamente, per quanto riguarda lo stesso artista:

Quella di Penone non è ‘un’arte senza tempo’, e sarebbe anzi impensabile senza una temporalità vibrante che si mette in mostra, si presta alla descrizione, si fa racconto. Racconto non di miti o storie, ma di quel

perpetuo processo naturale che è la sua scultura (*Incursioni*, alla pagina 206).

Anche nel capitolo di *Incursioni* dedicato a Mimmo Jodice, Settis segue il filo del tempo, elemento cruciale nella pratica dell'artista, dal momento in cui il fotografo impugna la macchina fotografica, trattandola

[...] come la matita del disegnatore, il pennello del pittore, lo scalpello dello scultore. Come se il processo, tecnico ma anche artigianale, con cui la pellicola, una volta impressionata, viene manipolata nella camera oscura e trasfigurata in immagine degna di portare la sua firma abbia una segreta fratellanza con la mano del coroplasta che modella l'argilla (*Incursioni*, alla pagina 135).

In questo senso Jodice, che legge "sotto la specie della fotografia ogni altra forma d'arte del nostro tempo", per il carattere della sua immaginazione, per la sua strumentazione tecnica e sapienza artigianale, ma soprattutto per l'uso che fa del tempo, è scultore 'a cera perduta' prima che fotografo:

Tanta [...] è la distanza fra il semplice snapshot che un obiettivo può registrare e l'esito finale dell'elaborazione a cui Jodice costringe i suoi negativi, che il suo processo creativo può forse meglio assimilarsi a quello della scultura in bronzo. Nella fusione a cera perduta, perché la statua prenda forma adeguandosi all'idea dello scultore è necessario passare per fasi successive, dal modello all'armatura, all'"anima" di terracotta, alla sua tunica di cera, alla 'camicia' di argilla con gli sfiatatoi, alla finale cottura e fusione, alla rifinitura a freddo (*Incursioni*, alla pagina 135).

Nell'opera di Jodice alla "laboriosa selezione dei soggetti e delle inquadrature" consegue, "un bruciante processo di metamorfosi lirica". E quel che conta è il fine che consiste nel manipolare "la materia per trasportarla in un suo regno interiore. E per farlo nostro" (*Incursioni*, alla pagina 135).

L'appropriazione sottesa a ogni atto d'artista si compie in Jodice anche mediante l'adozione delle "foto con strappo" un genere che Settis sente come concettualmente il più prossimo ai temi archeologici:

Protagonista indiscusso è il gesto dell'artista, la mano che interviene sulla superficie della carta fotografica, a operarvi un taglio netto [...], o a strappare una foto in due pezzi, poi ricomponendoli, talvolta con un passaggio dal colore al bianco e nero (*Incurioni*, alla pagina 139).

È un gesto doppio che strappa e che ricuce: un gesto per cui il soggetto dell'opera non viene compromesso ma esaltato, e l'esito che ne esce è "arricchito di nuove dimensioni, il movimento e il tempo, che il gesto provvisoriamente distruttivo dell'artista gli ha donato" (*Incurioni*, alle pagine 138-139)

Nel capitolo dedicato a *Triumphs and Laments* di William Kentridge, l'archeologo potrebbe accomodarsi concentrandosi sull'identificazione dei modelli delle singole scene e dell'insieme della *pompé* che l'artista mette in scena sulla riva del Tevere. Settis lo fa, *per exempla*, ma l'attenzione metodologica per i meccanismi di attivazione della *inventio* dell'artista prevale sempre sul facile gioco del riconoscimento erudito. Ma lo studioso mette soprattutto in evidenza due dispositivi che l'artista mette in campo, uno concettuale, l'altro tecnico.

Il primo è l'idea che un elemento importante che ispira il concetto generale dell'opera e le posture delle sue singole figure sia il potenziale di "inversione energetica" che pulsa in ogni *Pathosformel*. Già dal titolo, l'opera di Kentridge pone l'accento sul controcanto luttuoso del trionfo (sul tema si veda di recente Pucci 2017, con bibliografia), ma lo sguardo di Settis, in questo caso nelle sue vesti di profondo studioso del pensiero di Warburg, trova nell'opera contemporanea esempi importanti e puntuali dell'applicazione del composto di 'caldo' e di 'freddo' che precipita nella formula patetica, e della complessità insita nel dispositivo ermeneutico che non si lascia mai decodificare in modo univoco. Nel moto, vitale o mortale, entusiastico o disperato, gioioso e luttuoso, che abita nella 'formula di pathos' e che la anima, non si trova certo una conferma del panofskyano "principio di disgiunzione" tra forma e contenuto, che sarebbe la prova di un'ignoranza del tema (ad esempio, nell'artista medievale) o di una disattenzione o disinteresse al tema (ad esempio, nell'artista contemporaneo). Si tratta piuttosto, al contrario, della più solenne e sonora smentita di una separazione tra significante e significato. La stessa intensità del pathos, l'exasperazione della passione a un suo

grado superlativo che alimenta il sovraccarico energetico e consente il rovesciamento di una formula, con paradossale capovolgimento di senso, può essere convertita dall'artista nel polo contrario della passione. In queste coordinate Kentridge sceglie una modalità nuova, e tutta sua, per confrontarsi con la storia che è chiamato a rappresentare:

Kentridge ha qui inventato una narrazione marcatamente dis-continua, dove i sentimenti ingoiano gli eventi, le date e i fatti naufragano nel grigio terreno tra memoria e oblio. Ha esercitato in pieno, e in proprio, la "sovranità dell'artista" (*Incurioni*, alla pagina 322).

Ma c'è anche il dispositivo tecnico su cui Settis attira la nostra attenzione, e che ha a che fare, ancora una volta, con il tempo. Per comporre la sua teoria di trionfi e lamenti – trionfi/lamenti, come coppia in endiadi, non oppositiva – Kentridge adotta una temporalità che fa epifania monumentale nel presente, ma più in profondità investe in un senso sul passato, sul futuro nell'altro. Sul passato Kentridge investe adoperando come materiale di costruzione della sua opera, la materia stessa che il tempo ha prodotto, la patina nerastra che il tempo ha posato sui blocchi di travertino che fanno sponda al fiume:

Calati uno per uno dall'alto del parapetto del Lungotevere, gli *stencils* di Kentridge sono stati fatti aderire al muraglione nel luogo prescelto per ciascuna figura, servendo da guida ad alcuni operai che con violenti getti d'acqua hanno rimosso dai blocchi di travertino una parte della patina nerastra che li copriva. Alla fine del processo, il 'nero' è quello della patina superficiale, risparmiato dai getti d'acqua, mentre il 'bianco' corrisponde al colore naturale del travertino, che gli idropulitori hanno messo allo scoperto (*Incurioni*, alle pagine 291-292).

Un gioco al negativo, dunque, in cui il fregio (e la stessa *ars pingendi*) emerge 'per via di levare', 'per sottrazione': non già dai cartoni bianchi predisposti dall'artista e applicati con la tecnica dello *stencil*, ma dai ritagli ripuliti dalla patina del tempo. Il calcolo sull'azione del tempo non è rivolto soltanto al passato (ovvero, a levare la materia che il tempo ha già fisicamente prodotto), ma è rivolto a sfruttare anche l'azione futura del tempo: perché quella patina rimossa a forza di getto d'idranti, presto si riformerà. E anche su questo l'artista, strategicamente, investe. Pare un

ossimoro: ma l'affresco monumentale dell'artista sudafricano è programmaticamente effimero. È reversibile, non solo in senso concettuale per forza di "inversione energetica", ma è anche tecnicamente programmato per scomparire, grazie al (per colpa del) tempo.

Per il tempo aoristo in cui l'opera è (sarà - ancora per poco) leggibile, resta la forza del progetto che si avvale di un set tanto importante quanto solitamente invisibile: la teoria delle immagini trionfali e luttuose di Kentridge ha non solo come fondale, ma come scenario di grande presenza il Lungotevere. Forse non è un caso che soltanto qualche mese prima rispetto alla inaugurazione dell'opera di Kentridge, un'altra opera aveva restituito al Tevere il regime di visibilità che meriterebbe, e che al fiume di Roma è da secoli negato. L'inaugurazione di *Triumphs and Laments* è stata il 21 aprile del 2016; nel febbraio del 2016 usciva nelle sale cinematografiche *Lo chiamavano Jeeg Robot* (presentato alla Festa del Cinema di Roma nell'autunno precedente), il grande film di Gabriele Mainetti in cui il Tevere è insieme quinta e protagonista dell'azione, serbatoio mitico di energie oscure e potenti.

Il filo rosso che attraversa e lega i saggi di Settis, diventa importante e trova il suo punto di forza nella lettura dell'opera di Bill Viola (*Incursioni*, al capitolo 8). Con Paolo Fabbri, Salvatore Settis è stato tra i primi in Italia a impegnare sulla poetica di Bill Viola uno sguardo non sedotto dall'apparente facilità delle sue opere, l'attrazione accattivante, ma spesso superficiale, che ha decretato il successo di pubblico (prima e forse più che di critica) della video-arte dell'artista newyorkese.

L'esercizio di stile dello studioso del passato è rintracciare il precedente formale di un'opera come *Catherine's Room* del 2001 (presa come esemplare di altre del genere), non già nel 'politico', come il titolo stesso apposto all'installazione ingannevolmente suggerisce, ma piuttosto nelle predelle che "accompagnano e commentano" l'opera maggiore allestita come Pala d'altare. È la forma 'cinematografica' di un racconto per atti distinti, una biografia svolta per scene di quotidianità. Anche in questo caso, come sempre nell'arte di Bill Viola, il tempo entra in gioco in modo speciale: qui - nelle predelle che raccontano, in modalità continua o frammentata, la vita della santa, che si traduce in scene di vita profana negli schermi della *Catherine's Room* - il tempo lavora nelle modalità della

simultaneità, della compresenza, ma anche dello spiraglio dato allo spettatore che, in posizione defilata, può osservare l'intimità di uno spazio, e di azioni nel tempo, che solitamente gli sono preclusi. Ha scritto Paolo Fabbri:

L'immobilità frequente della sua camera produce, come il circuito chiuso di una televisione, l'effetto di un presente duraturo e di illimitata simultaneità che conservano la fluidità della metamorfosi e la discontinuità della iniziazione. Una animazione interna e un irraggiarsi del visibile (Fabbri 2011).

E quel che vale per *Catherine's Room* (e vale puntualmente nei modi che Settis indica), vale per ogni opera di Bill Viola. Infatti si potrebbe dire che non c'è opera di Bill Viola che si regga senza la componente tempo (sull'uso del tempo nell'opera dell'artista, v. in Engramma, Alfieri 2011): il senso di tutto il *corpus* dell'artista sta nell'uso del tempo, trattato come un ingrediente di base nel disegno dell'opera – dalle predelle all'esperienza mistica, insieme sapienziale e necromantica, di *Ocean Without a Shore* (sul quale si rimanda al magistrale contributo di Fabbri 2009).

Trittico

Salvatore Settis ci propone con *Incursioni* un Atlante, tutto suo, dell'arte contemporanea. E però, così facendo, ci chiama a corrispondergli. Sempre sul filo del tempo, arrivando, invece che partendo, da Bill Viola, propongo una lettura che compone tre opere: il *Cristo morto* di Hans Holbein a Basilea; la *Resurrezione* di Piero a San Sepolcro; *Emergence* di Bill Viola (opera alla quale Settis dedica pagine importanti), che con le due precedenti nel mio piccolo Atlante fa trittico.

Trittico. Quadro 1, la Morte



2 | Hans Holbein, *Cristo morto nel sepolcro*, 1521, olio su tavola, Basilea, Kunstmuseum.

Nel *Cristo morto* di Basilea, il cadavere del Dio-Uomo è costretto dentro le misure claustrofobiche della tavola-sarcofago, appena sufficienti per contenere un corpo (30,5 cm x 200 cm). La tavola non è stata mutilata, quindi la dimensione è quella originale: secondo parte della critica il dipinto non aveva funzione di predella d'altare, ma fu concepito come opera a sé stante. Le misure riproducono dunque, esattamente, lo spazio interno al sarcofago; nell'inventario Amerbach del 1586 il quadro viene descritto come "un dipinto di morto di H. Holbein su legno con colori a olio"; una nota aggiunta a margine del testo tiene a precisare "cum titulo Jesus Nazarenus rex".

Cristo sta disteso, all'interno della cassa-tomba: sta di per sé nella sua iperrealistica carnalità, come espressione estrema della morte. Il dio incarnato non sarebbe stato tale se non fosse passato per l'esperienza ultima, definitiva e definitoria dell'umano. La rigidità delle membra grigie ed emaciate, la contrazione della mano destra, lo spasmo del volto, la fissità dello sguardo, sono amplificate dall'assoluto isolamento della figura serrata e compressa nello spazio angusto, ormai nettamente separato dalla passione del mondo esterno. Qui, ora, non ci sono Marie che esprimono con varie voci e varie posture il teatro del dolore, non c'è nessuna Maddalena, non c'è più nessun lamento, nessun dolore della Madre, delle altre Marie, dell'amato Giovanni: non è più il cadavere molle portato di peso nel lenzuolo funebre; non è il cadavere raccolto dalla Madre che lo tiene tra le sue braccia, come un bimbo tragicamente tornato nel suo grembo. È finito il compianto e nessun pathos giunge più a toccare questo corpo chiuso nella tomba, contratto ora nel *rigor mortis*: morte

rigida, secca – anche perché disseccata di ogni lacrima, di ogni compassione. Il silenzio astratto dello spazio stretto e conchiuso ci dice l'orrore tutto umano, solo umano, della fine.

“Un dipinto di morto”: l'inventario registra e restituisce seccamente la nettezza della visione: Cristo non è che “un morto” e nel tempo che l'artista cattura e restituisce al nostro sguardo, in questo spazio, in questo tempo, parrebbe morto per sempre. L'artista permette al nostro sguardo di sfondare lo spazio chiuso della cassa-tomba, dove dovrebbe stare, muto impassibile solo, il morto soltanto. E noi non possiamo che contemplare quel tempo: nella visione di Holbein, Cristo, per un istante assoluto, è veramente e definitivamente morto e grazie all'artificio ci è concesso di ascoltare il silenzio del tempo della morte di dio. È un tempo rappresentato per la prima e ultima volta come irredimibile, che corrompe, consuma la carne fino a irrigidire il corpo prima vivente nella fissità assoluta. È il tempo, breve e infinito, della morte di Dio: è questa immagine in cui, come voleva Platone nel *Timeo*, “il tempo che chiamiamo Chronos”, altro non è che il “ritratto dell'eternità” (Platone, *Timeo* 37c: εἰκὼν [...] αἰῶνος ὃν δὴ χρόνον ὠνομάκκαμεν).

Trittico. Quadro 2, la Resurrezione



3 | Piero della Francesca, *Resurrezione*, particolare, ca. 1458, affresco, San Sepolcro, Museo civico.

L'artista, può scegliere quale tempo usare nella sua opera, e può redimere lo stesso tempo dalla consegna di essere ritratto dell'eterno, in cui Chronos finisce per coincidere con la corruzione e poi con la morte. Può presentare nella sua opera l'istante della salvezza: così fa Piero a Sansepolcro.

In primo piano i quattro soldati, seduti, non già dormienti, ma sognanti, nel clima rarefatto imposto dall'epifania di Cristo alle loro spalle. Perché quell'epifania si vuole assoluta, non vuole avere spettatori. Per questo, l'artista sceglie non già il tempo della narrazione, ma un tempo sospeso, un attimo eterno. Le quattro figure sono colte in posture del tutto innaturali. La più scomoda e impossibile è la posa del soldato di destra: il braccio destro puntato a terra all'indietro, il busto sospeso, il capo riverso. I due soldati centrali hanno le palpebre abbassate; sembra che siano stati investiti da una magia pesante e potente che grava su di loro: impossibile aprire quegli occhi, grave la forza che li ha incantati. Il soldato di sinistra, le mani sul volto che premono sulle palpebre, denuncia che quel sonno è artificio, una necessaria auto-esclusione per evitare la potenza della

visione – il fotogramma di un attimo non ancora redento, ancora disperato.

Dietro, il paesaggio è rigorosamente ripartito dalla figura centrale. A sinistra la morte della natura; alberi secchi e il terreno (per quanto si può apprezzare dallo stato dell'affresco) tutto brullo. A destra la stessa specie di alberi invece è virente, svettante di foglie (sulla lettura del fondale dell'opera di Piero come 'icona' del tempo, v. Cacciari 1997, 154; Cacciari 2007, 32); la terra di fondo è scura, marrone-rossastra, ma cespugli verdi alludono alla vita; una torre, una casa segnano che della vita fa parte l'habitat artificiale costruito dall'uomo.

Al centro lui, il corpo maestoso: con la mano destra impugna il vessillo, come il *Triumphator* che non ha, non ha più ora, paura di perdere e può esibire il segno della sua vittoria. La mano sinistra con gesto fermo, lento, regale, trattiene le pieghe del manto che copre (e scopre) il torso bellissimo, ferito. Dalla ferita al costato colano ancora gocce di sangue, rosso di vita. Il piede destro è ancora dentro il sepolcro; il piede sinistro è poggiato saldamente sul bordo del sarcofago. Pesa grave sul bordo quel piede: c'è tutta la memoria della fatica di quel passo che l'ha portato fuori dal sepolcro, di qua dal buio. Il colore grigiastro della carne, la porpora sbiadita dello stesso manto risentono ancora, visibilmente, del pallore del niente, il non-colore del luogo da cui si è sottratto.

La compostezza grave, regale, della figura si concentra nell'espressione straordinaria del volto: sa, ricorda momento per momento, le tappe della passione. Ricorda soprattutto la disperazione urlata dalla croce: "Padre, perché mi abbandoni?". Perciò ora torna vittorioso dall'orrido di Ade, ma senza nessuna gioia. Ritorna come Ananke – era necessario che tornasse; ritorna come Nike – doveva tornare vittorioso; ritorna come Nemese – era giusto che tornasse. Ma sul volto porta tutti i segni del percorso. Trionfa sulla morte, trionfa qui nel mondo in cui ha voluto tornare come uomo. Trionfa sulla vita e sulla morte di qui. Contro gli uomini che l'hanno messo a morte; ma anche contro lo stesso Padre ("Perché mi hai abbandonato?") che ha permesso che provasse fino in fondo l'esperimento troppo umano della vita e della sua fine. Sa tutto, per sapienza tragica. Vince – sull'intrigo, sull'incomprensione – vince anche sulla teologia: infrange e revoca con gesto regale il doloroso diktat di una teodicea *adesso*

insensata. Vince politicamente, perché rompe il quadro di una cosmologia ossificata, e ritorna – *redux* più che *triumphator*. Il passo volitivo di quel piede, le mani, il volto, dicono la prepotenza di un sentimento che in chiunque altro sarebbe stato rabbia della morte o soddisfazione per la resurrezione: in lui è disperata dolcezza.

La resurrezione – resurrezione del corpo qui – non era scritta, non era assicurata da nessun annuncio consolatorio. È stata una necessità – Ananke, Nike, Nemese – che si è manifestata *in itinere*: lui è risorto, decidendo di ricongiungere ciò che era stato separato. È suo quel corpo: è questo lo scandalo. Trionfa il corpo di Cristo: l'epifania, ciò che si vede ora, è quel corpo che ritorna qui nel mondo. Nello stesso istante, assoluto: il miracolo incantatorio sui corpi, sugli occhi dei soldati; il passo che porta Cristo fuori dal sarcofago; il ricordo nel suo volto che ricapitola tutta la passione; negli occhi la dolce prepotenza dell'epifania: – Io sono qui, ora. Nessuno lo aveva messo in conto: irruzione che sorprende e scardina il tempo coatto privo di aspettativa. Sulla spietata e troppo inumana processione temporale della Legge, il corpo di Cristo trionfa grazie a questa immagine.

Trittico. Quadro 3, la Rinascita



4 | Bill Viola, fotogramma da *Emergence*, 2002, installazione video.

Anche quando sceglie la declinazione narrativa, l'artista può rovesciare l'ordine del tempo. Prima, accanto al sarcofago, due donne soffrono e ci fanno soffrire l'assenza. Il dolore le piega. Non sanno scuotersi. Raccolte piegate dal pathos, le Marie. Non parlano, tra loro, non è tempo di parole, non c'è niente da dire o da fare. C'è solo da coprirsi la testa con il velo. E stare chiuse, piegate, introflesse. È un teatro di *Pathosformeln* del dolore – le mani al petto, la mano sul capo – in cui però il 'caldo' del pathos è come se fosse pittoricamente raggelato. Il tempo non scorre sempre uguale e quando una madre ha perso un figlio, quando una sorella ha perso un fratello, quando un'amante ha perso l'amato, scorre più lento. E, non potendo riavvolgersi all'indietro, sembra non passare mai.

Chiuse, mute, sopraffatte sono le due donne accanto al sepolcro-altare. Stanno male, noi stiamo male con loro. La più giovane tenta, forse, un dialogo di sguardi. Ma la più grande – la madre – non può: non ce la fa neppure a volgere lo sguardo verso l'altra. Non ce la fa. E noi con lei. Che peso, che pena. Si guardano, a un certo punto: la madre tenta un, impotente impossibile, sfogo al dolore. Un urlo muto: no, non può. Che peso: è un sasso, un'intera massa di roccia che pesa sul cuore. Ma ecco che la ragazza vede: è la più giovane che se ne accorge. L'altra è troppo raggelata troppo introflessa nel suo dolore. Dal sarcofago sbuca la testa, dalla tomba di marmo fuoriesce l'acqua.

L'artista lavora con il tempo: è il tempo che detta il moto delle azioni e delle emozioni, La madre vede l'acqua, prima. E lui esce – esce dall'acqua, esce dalla morte, bianco e bellissimo; le carni candide, algide: forse quel telo leggero lo scalda. Comunque lo copre. Ma non come un morto: è un bimbo, un bimbo grande che nasce. È vivo nonostante il bianco marmoreo delle carni.

E le Marie reagiscono: è vivo. Le carni del bel corpo nudo si scaldano un po', si tingono di rosa: ci sono loro ad accoglierlo. È tenero e bellissimo. È la ragazza la prima che lo tocca e lo tocca, lo palpa per saggiare e per sapere che è, di nuovo, corpo: che è di nuovo un essere vivente. Ma è la madre che lo prende tra le braccia. Ecco è tornato nelle braccia di sua madre: è tenero, è livido, è integro: non ha i segni delle ferite. Lo depongono a terra, ma non è quell'altra deposizione, quando lo avevano tirato giù dalla croce. Non è morto, ora. Lo coprono con il telo, lo accarezzano, ma non è più per l'ultima volta – non è un addio. È tenero quel corpo, è stanco di morte. Gli baciano le mani e piangono, finalmente – perché è di nuovo qui. Il tempo scorre veloce ora che lui sta compiendo la sua epifania.

Riorientandone il senso e la direzione, l'artista reiventa il tempo nella sua pittura – “pittore”, ci ricorda Settis, si definisce Bill Viola. Sappiamo da Aristotele che quando cerchiamo di dire cosa sia il tempo, dobbiamo dire che è in qualche modo movimento, dato che insieme al movimento noi lo percepiamo [Fisica 219a 1-3: ληπτέον δέ, ἐπεὶ ζητοῦμεν τί ἐστὶν ὁ χρόνος [...], τί τῆς κινήσεως ἐστὶν. ἄμα γὰρ κινήσεως αἰσθανόμεθα καὶ χρόνου].

Ma l'artista governa la direzione del tempo e così, fa di una resurrezione una nascita. Così Salvatore Settis:

Potremmo anzi dire che la sequenza narrativa di Bill Viola nega la resurrezione, poiché la deposizione viene dopo che il corpo del giovane emerge dal pozzo (dal sepolcro?). Ma forse questo non è Cristo, né le donne sono la Maddalena e la Madonna. Forse non è una morte che stiamo guardando, forse è una nascita (*Incurioni*, alla pagina 253).

L'ordine del racconto è invertito, e capovolto risulta il senso stesso dell'icona della Pietà: il sarcofago partorisce alla vita un corpo, e la Madre prende tra le braccia e poi accudisce il vivente appena nato.

Il tempo presta la sua materia e la sua misura a una nuova narrazione allegorica. È un tempo che, pur legato al movimento – lento prima, poi accelerato e che comunque ha in sé un inizio e una fine – diventa il tempo giusto, l'unico in cui l'evento accade: *kairos* (una riflessione sulle definizioni del tempo che ruotano intorno al “tempo debito” è in Marramao 2020²). E questa immagine del tempo – il tempo *kairos* – non deriva dalla mitografia e neppure evolve dall'allegoresi di concetti astratti che acquistano nomi propri di divinità, specifiche iconografie, a volte anche culti religiosi. Kairos, personificato e divinizzato, non è una invenzione dei sapienti né dei filosofi: è l'invenzione di un artista. Secondo quanto riferiscono Imerio e poi Giovanni Tzetzes, fu Lisippo a inventare l'immagine di Kairos come un giovane, con un ciuffo di capelli sulla fronte ma calvo sulla nuca, che passa rapido con i piedi alati in bilico su una sfera (Imerio, *Declam. et Orat.* XIII, 1; Tzetzes, *Epist.* 70, 99-100: sul tema rimando a Centanni 2020). E secondo le fonti l'artista inventò l'immagine di Kairos per un preciso motivo. Alessandro il Grande una volta si era lasciato sfuggire un'occasione da afferrare al volo ed era molto pentito di aver perso il momento opportuno. Fu allora che Lisippo, che era presente nella circostanza, inventò la figura di Kairos non isolata ma in un gruppo: dietro a lui era rappresentato “un altro uomo che andava a buon passo e tendeva la sua mano come per afferrarlo [...]. Ma quello andava avanti di gran corsa”. Lisippo inventa dunque Kairos con un'intenzione precisa “per ricordare ad Alessandro il suo errore, rimproverandolo senza parere di rimproverarlo, e come ammonimento per tutti [...] per alludere alle ferite del cuore che colpiscono chi indugia e perde tempo” [κατακαρδίους

πληγὰς ἀνιπτόμενος, αἴπερ ἐγγίνονται τοῖς χρόνουκαθυστεριζουσιν] (Tzetzes, *Epist.* 70, 99-100; ma cfr. anche *Chiliades* VIII, 200, 421-427; X 323, 268-287).

Il Tempo fugge, rapido, ma sta all'uomo che gli corre appresso riuscire ad afferrarlo, anche a costo di doverlo prendere con la forza, per l'unico appiglio che offre alla presa - il lungo ciuffo di capelli sulla fronte.

Alessandro imparerà bene quel che il suo artista aveva voluto insegnargli: nella sua splendida, fulminante, impresa avrà da sopportare molte altre "ferite nel cuore", ma non dovrà mai più pentirsi di aver indugiato, non si pentirà mai più di aver perso del tempo. Solo l'artista poteva inventare questa dimensione del tempo che diventa figura della vita (che, per Alessandro, è anche figura della storia).

Il tempo-Chronos si salva nell'opera d'arte, il punto in cui l'immagine accoglie e riproduce il tempo mobile ma non univoco che ha il nome di Kairos. È la dimensione - istantanea, come in Piero e in Holbein; narrativa come in Bill Viola - che si salva dal tempo-Chronos, perché converge sull'aoristo, il tempo infinito e aperto all'orizzonte di pluriverse dimensioni attuali.

Il tempo, grande alchimista

Ha ragione Marguerite Yourcenar: il tempo, alleato alla natura, può conferire all'opera d'arte un'aggiunta di "bellezza involontaria" (Yourcenar [1952] 1985, 52). Ma non si può dire che quella che nasce sia un'"opera nuova": semplicemente perché non è un'"opera". Certo i leoni di Delo, esposti per secoli alla luce davvero apollinea dell'isola, sono diventati meravigliosi "fossili imbiancati, ossa al sole in riva al mare" (Yourcenar [1952] 1985, 52); e le statue mutilate dai martelli degli iconoclasti si sono caricate di un pathos che prima non avevano, e ora gli "dei mutilati hanno l'aria di martiri" (Yourcenar [1952] 1985, 53). È pur vero, che ridotta così come la vediamo "acefala, senza braccia, [...] consunta da tutte le raffiche delle Sporadi, la Vittoria di Samotracia è divenuta meno donna e più vento di mare e dell'aria" (Yourcenar [1952] 1985, 53). Ed è pur vero che "ogni [...] ferita ci aiuta a ricostruire un crimine e a volte a risalire alle sue cause", e che ogni restauro è un'operazione discrezionale e arbitraria che corrisponde a una particolare, storicizzata, declinazione del sentimento di pietà:

I nostri antenati non potevano rassegnarsi a questi capolavori mutilati, a segni di violenza e di morte su questi dèi di pietra [...]: restauravano per pietà. E per pietà, noi provvediamo a disfare la loro opera (Yourcenar [1952] 1985, 54).

Ma non basta. Perché non è vero che, come scrive Yourcenar, l'intervento dell'artista rappresenta solo un fase nella vita delle statue, un breve episodio nella loro esistenza che si distende nei millenni, dalla loro origine materica alla mutazione e rovina:

La forma e il gesto imposti dallo scultore non sono stati per queste statue che un breve episodio tra la loro incalcolabile durata di roccia nel grembo della montagna, e poi la lunga esistenza di pietra deposta sul fondo delle acque. [...] Come quel cadavere di cui parla la più bella e misteriosa delle canzoni di Shakespeare, esse hanno subito un mutamento oceanico dovizioso non meno che strano (Yourcenar [1952] 1985, 55).

Ma non basta che la materia di una statua sul fondo del mare acquisisca l'ornamento, la bellezza aggiunta, di meravigliose incrostazioni di sale e di conchiglie. Dopo l'opera dell'artista, serve l'archeologo che riscopre quella statua e che la riporta a vivere tra noi. Non basta che un corpo giaccia in fondo al mare per fare delle sue ossa coralli, dei suoi occhi perle. Serve Shakespeare che scriva:

Full fathom five thy father lies
Of his bones are coral made
Those are pearls that were his eyes
Nothing of him that doth fade
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.
(William Shakespeare, *The Tempest*, Act 1, Scene 2).

Senza le parole del poeta, quel corpo sul fondo del mare torna alla natura senza rinascere a vita poetica. E non è cosa né ricca né strana.

Il tempo non è scultore, né pittore, né architetto. Il tempo non inventa opere. Ci vuole la mano dell'artista che, insieme ad altri materiali utili per la sua tecnica, sfrutta anche il movimento del tempo. Ci vuole Penone che

lavorando con i materiali e le forme della natura, sa però che solo se “il momento artificiale – il fatto ad arte – si coniuga con l’evento naturale” e che i materiali possono trasformarsi “in entità creative” (*Incursioni*, alla pagina 205). Ci vuole Kentridge che gioca contro (gioca con) la patina che il tempo ha posato e poserà sulle cose, con lo sporco depositato sulle pareti delle rive del Tevere, per far emergere in negativo, per ablazione, figure del trionfo e del lamento, superlativi del pathos che rimettono una sequenza la storia di Roma, in modo superbamente effimero e anacronistico. Ci vuole Bill Viola che reinventa il ritmo del tempo, come in *Ocean Without a Shore*, facendoci sostare là, alle porte dell’Ade, sulla soglia dove il tempo cede il passo al niente: ma purtuttavia c’è un attimo breve – una parete d’acqua – che permette il dialogo con chi sta nella dimensione fredda dell’altro mondo.

No, il tempo non è un grande scultore. Se mai è un alchimista che, complice la natura, sa modificare anche la struttura molecolare, chimica e biologica della materia: degli elementi e degli esseri viventi, delle pietre e dei corpi. Il tempo è un alchimista poco partecipe ed essenzialmente distratto, perché indifferente al valore e alla qualità dei materiali che usa, o che scalfisce, che compone o che consuma. Il tempo è un alchimista che crea e disfa a caso, perché non crede al primato dell’oro.

Senza l’artista, senza il poeta, al Tempo stesso mancherebbero immagini, nomi divini, e a noi mancherebbero i modi di dirlo e di rappresentarlo. Un grande artista, Lisippo, ha inventato il nome divino e l’immagine stessa di Kairos. È l’artista che inventa il tempo. E noi forse, senza l’opera d’arte, del tempo non sapremmo nulla.

Nota

Sono già intervenuta a dialogo con le considerazioni di Salvatore Settis sulla *Tempesta* in Centanni 2017, 177; sempre in *Fantasmî dell’antico* ho proposto le mie riflessioni sul *Cristo morto* di Basilea di Holbein e sulla *Resurrezione* di Piero (in una diversa versione e con note e bibliografia: Centanni 2017, 181-183 e 179-181). Una lettura di *Emergence*, all’interno dell’opera di Bill Viola in mostra nel 2017 a Palazzo Vecchio a Firenze, è stata pubblicata in Engramma: Centanni et al. 2017.

Riferimenti bibliografici

Alfieri 2011

A. Alfieri, *Tempo dell'attesa, noia e affezione nell'arte di Bill Viola*, "La Rivista di Engramma" 89 (aprile 2011), 14-20.

Cacciari 1997

M. Cacciari, *L'Arcipelago*, Milano 1997.

Cacciari 2007

M. Cacciari, *Tre icone*, Milano 2007.

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Centanni 2020

M. Centanni, *Occasione presa/occasione persa. Kairos e il teatro della fortuna nel bassorilievo di Torcello, in Venezia prima di Venezia. Torcello e dintorni*, Lezioni Marciari 2017-1018, a cura di M. Bassani, M. Molin, F. Veronese, Roma 2020, 39-65.

Centanni et all. 2017

M. Centanni, A. Fressola, A. Ghiraldini, A. Pedersoli, "Neither from nor towards; at the still point, there the dance is". *Recensione alla mostra di Bill Viola "Rinascimento elettronico" (dal 10 marzo al 23 luglio 2017, Palazzo Strozzi, Firenze 2017)*, "La Rivista di Engramma" 146 (giugno 2017), 123-138.

Fabbri 2009

P. Fabbri, *Ocean Without a Shore*, "L'archivio del senso", Quaderni della Biennale, 1 (2009), 27-47.

Fabbri 2011

P. Fabbri, *Bussare alla Porta degli Angeli*, in *Bill Viola, 10 opere video single channel 1976-1994*, catalogo della mostra a cura di F. Mancini, Ravenna 2011.

Marramao 2020²

G. Marramao, *Kairós. Apologia del tempo debito*, nuova ed. ampliata (I ed. Torino 1992), Torino 2020.

Pucci 2017

G. Pucci, *Chi è il barbaro? I disastri della guerra sulla Colonna Traiana*, in A. Camerotto, M. Fucecchi, G. Ieranò, a cura di, *Uomini contro. Tra l'Iliade e la Grande Guerra*, Milano 2017, 51-66.

Settis 1978

S. Settis, *La Tempesta interpretata*, Torino 1978.

Yourcenar [1952] 1985

M. Yourcenar, *Il tempo, grande scultore*, in *Il tempo, grande scultore* [ed. or.: *Le*

temps, ce grand sculpteur, 1952, Paris 1953], trad. it. G. Guglielmi, Torino 1985, 49-55.

Yourcenar [1951] 1981²

M. Yourcenar, *Memorie di Adriano* [ed. or.: *Mémoires d'Hadrien*, Paris 1951], trad. it. L. Storoni Mazzolani, Torino 1981².
