

Un'incursione

Roberto Diodato

incursione s. f. dal lat. *incursio -onis*, der. di *incurrere* 'correre contro'.

Così il Vocabolario Treccani, ma qui vorrei, enfatizzando e travisando l'*in-*, intendere l'incursione come un correre incontro, in particolare un correre insieme incontro al senso del passato non trascorso, della memoria, della tradizione concepita anche come segno di infedeltà, di inversione, di eventuali fraintendimenti nonché di persistenze che costellano il complesso rapporto tra contemporaneo e antico squadernato nello spettacolare libro di Settis. Tra le riflessioni rese possibili da *Incursioni* mi limiterò a una rapida (non potrebbe essere altrimenti, la rapidità è propria dell'incursione, che è anche un atto di rapina, di pirateria: appropriarsi di idee altrui per usarle in proprio) incursione relativa a Bill Viola, perché le sue opere, come del resto quelle assai differenti di William Kentridge, mi pare esprimano esemplarmente quella "nobiltà della memoria" a suo tempo evocata da Maurice Merleau-Ponty:

Husserl ha adoperato la bella parola *Stiftung* - fondazione - per indicare l'illimitata fecondità di ogni presente che, proprio perché è singolare e passa, non potrà mai cessare di essere stato e quindi di essere universalmente - ma soprattutto quella dei prodotti della cultura che continuano a valere dopo la loro apparizione e aprono un campo di ricerche che vivono perpetuamente. Così, il mondo dacché è stato visto dal pittore - i suoi primi tentativi artistici e tutto il passato della pittura affidano al pittore stesso una tradizione, ossia, commenta Husserl, il potere di dimenticare le origini e di dare al passato non già una sopravvivenza, che è una forma ipocrita dell'oblio, ma una nuova vita, che è la forma nobile della memoria (*la forme noble de la mémoire*) (Merleau-Ponty 2003, 86).

"Bill Viola - scrive Settis - è a ogni effetto un pittore [...] dipinge con le tecniche video" (*Incursioni*, alla pagina 240). Queste tecniche implicano il movimento dell'immagine e ci permettono di intendere la pittura quale

arte del movimento (al punto di produrre “una rimeditazione spontanea, preziosa perché nient’affatto libresca, sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano” (*Incurzioni*, alla pagina 261). Ora il movimento, nella video-arte di Viola, implica una riflessione sul tempo, almeno se il tratto distintivo delle operazioni di Viola sia, come a me pare, il rapporto tra movimento quale espressione di un senso del tempo e *pathos*, paticità fondamentale dell’umano. Si tratta allora di riflettere su quale sia la qualità del tempo pensata dall’arte di Bill Viola, poiché ‘tempo’ si dice in molti modi. Per introdurre la questione può essere utile una digressione. Credo che la nostra forma d’epoca produca in modo potente e pervasivo una superficializzazione dell’esperienza del tempo nella direzione di un’astrazione distintiva: il plesso spazio-temporale viene enucleato non come complesso realmente indistricabile ma come regime confusivo in cui il tempo si piega sullo spazio producendo una indefinita polarizzazione del desiderio. Il sentimento contemporaneo del tempo, almeno nell’Occidente/Oriente ipertecnologico, sembra caratterizzato da un eccesso di precarietà, da uno smarrimento tra l’assenza della memoria e la fragilità del progetto sul quale si affermano formattazioni potenti dell’esperienza del mondo attraverso agenzie che donano un’effimera stabilità. Influenzata dalle modalità con cui i dispositivi identificano e strutturano abitudini personali e collettive, permettono forme di socialità e ultimamente costruiscono sfondi epocali, la nostra identità psicologica e sociale dipende da un insieme di prassi collettive di indirizzo e controllo in continuo e rapido mutamento.

Ora se l’identità personale e collettiva si costituisce almeno parzialmente come stabilità della relazione temporale con il mondo, allora l’identità possibile per l’epoca è fluttuante, e perciò ancora più pervasivi e persuasivi sono i linguaggi che tendono a stabilizzarla, seppure in modo effimero, elaborando una relazione almeno provvisoriamente sensata tra sé sociale e mondo. Perciò nell’epoca della disarticolazione temporale dell’esistenza, l’accesso pubblicitario al sistema delle merci e il linguaggio dei consumi acquistano rilievo notevole per la costituzione dell’identità poiché creano micronarrazioni del sé, apparecchiano la frammentazione in un ritmo sufficientemente armonico da poter essere apprezzato, svolgono la novità degli eventi secondo brevi costanze interessanti. La moda, speculativamente, è allora in sintesi la forma del tempo contemporaneo, un modo di dar forma all’identità per mezzo del tempo: sfrutta la

contrazione della durata e la frammentazione della costanza narrativa tipica della forma deformata dell'epoca, ma non consente una completa destrutturazione del sé, lavora sulle piccole stabilità; è una rilevante strategia attraverso cui la frammentazione viene dominata e ricondotta all'ordine: configura pratiche, comportamenti, abiti della vita, genera, nella produzione di una serie temporale, non un doloroso e reiterato senso di frustrazione, bensì forme di godimento immaginativo che rendono in qualche modo il consumatore, cioè noi, custode di un desiderio senza fine che è forma del tempo presente, sua incisione patica o inquietudine. Allora l'arte contemporanea è tanto interessante quanto oltrepassa tutto ciò facendosene consapevolmente carico. Da questo punto di vista essa non è antidoto, non è farmaco (non ha questo diabolico potere per fortuna), e non produce alcuna consolazione; non è propriamente nemmeno via di uscita rispetto alla forma attuale della temporalità. È però un evento del tempo che dice un'esperienza possibile del tempo che non sta in questo nostro tempo.

Si dà a questo proposito un rapporto tra una tipica arte del tempo, il cinema quale arte dell'immagine-tempo, e una forma della video-arte contemporanea che esplicitamente assume il tempo come proprio oggetto. Ora l'esperienza del tempo attesta, a livello trascendentale, il divenire come annullamento: si tratta di un'esperienza comune, che talvolta, in relazione alla sua determinazione, accade così acuta nella sua irrimediabilità; ora questa esperienza nel cinema è precisamente formalizzata, al punto da fare del cinema lo specchio della vita: nel cinema si dà lo scomparire continuo e irrimediabile dell'immagine, e in tale inabissarsi della singolarità dell'immagine nel nulla si dà il senso del divenire stesso. Appare non il nulla, ma l'annullamento, il margine che tiene essere e nulla legati alla storicità contingente della narrazione. L'immagine cinematografica perennemente trapassa, appartiene sempre al passato, non sta, e nel cinema *si vede bene* il significato ontologico di questo *non stare*; ma si tratta di un essere del passato produttivo: mostra la forza e la forma del tempo, la fluidità dell'essere e quella metamorfosi incessante che è il reale.

Dall'esorcismo di questa potenza distruttiva del tempo, emerge quell'idea di immagine-tempo che Deleuze traeva dalle profondità del tempo bergsonian, l'immagine cinematografica come immagine-cristallo:

Ciò che costituisce l'immagine-cristallo è l'operazione fondamentale del tempo: dato che il passato non si forma dopo il presente che esso è stato, ma contemporaneamente, il tempo deve in ogni istante sdoppiarsi in presente e passato [...] Il tempo deve scindersi mentre si pone o si svolge: si scinde in due getti asimmetrici uno dei quali fa passare tutto il presente e l'altro conserva tutto il passato. Il tempo consiste in questa scissione, è essa, esso che *si vede nel cristallo* (Deleuze [1985] 1989, 96).

Nel cinema l'immagine si mostra sempre nel suo cadere, si mostra in quanto e poiché va nel nulla, ma di rimbalzo ordina in qualche modo il caos, se è vero che il montaggio è consustanziale all'essere stesso del cinema. Eppure è proprio attraverso l'assolutizzarsi del montaggio che nel passaggio dall'analogico al digitale, nel cinema si dissolve, o tende a dissolversi, la profondità del tempo:

L'immagine, costituita tramite l'acquisizione digitale o tramite la sintesi, è sempre un "montaggio", nel senso di una singola combinazione di elementi discreti [...]. Dato che l'unità spaziale dell'immagine nel tempo non può essere accertata o attestata dall'immagine digitale poiché le forze dell'indessicalità vengono indebolite e decentrate dal processo di conversione digitale, l'espressione della durata viene trasformata [...]. Nel cinema digitale non cerchiamo più di vincere la nostra alienazione temporale dal passato, per prima cosa perché la catena causale dell'analogia si è spezzata e in secondo luogo perché lo schermo elettronico esprime un'altra ontologia (Rodowick [2007] 2008, 184).

Questa "altra" ontologia è ancora in gran parte da pensare, e sarà da pensare approfondendo l'idea di virtuale a essa sottesa, eppure è chiaro che le tecnologie digitali sono riserve potenziali enormi per l'immagine-tempo elettronica di cui si serve la video-arte. Ora Bill Viola, lavora per lo più rielaborando l'analogico attraverso processi di digitalizzazione per ottenere effetti di dilatazione temporale dell'immagine:

Il *ralenti* applicato a brevissime sequenze di girato produce un senso di dilatazione del tempo fino alla stasi fluttuante delle immagini [...] siamo ora introdotti nel regno di figure gonfie di tempo, che guadagnano la relativa stabilità di una scena proprio grazie alla saturazione della dimensione temporale. Non si tratta dunque tanto di immagini in movimento, quanto di

immagini che custodiscono il tempo al loro interno e, così facendo, svelano la loro profondità, la loro densità e guadagnano al tempo stesso sussistenza spaziale (Vizzardelli 2010, 129).

In opere quali per esempio *The Greeting*, *The Quintet of the Silent* o *Tempest*, Viola produce nell'osservatore un'esperienza emotiva intensa del tempo, soprattutto delle passioni come espressioni temporali, elaborando una tipica esperienza auratica contemporanea, che ancora una volta dice come il depauperamento dell'aura non sia ontologicamente connesso alla riproducibilità tecnica, ma sia sintomale, legato alle abitudini estetiche dell'epoca e ai processi di massificazione dell'esperienza estetica, in specie dell'esperienza diffusa e frammentata della temporalità.

Rallentamento e inversione: è come se procedendo verso l'immobilità dell'istante il tempo non si fermasse bensì si dilatasse, come se la durata giungesse ad abitare l'istante; lo *stare* nella durata a cui viene invitato l'osservatore, consente di giungere in prossimità dell'istante, quel punto impossibile dell'attimo antitetico alla spazializzazione del tempo tipica del contemporaneo, in cui il *pathos* può dispiegarsi nella sua intensità; la pietà, la malinconia, le figure del dolore, legate al trascorrere percepito come tale: il senso del passare nell'attenzione a ciò che rallenta e quasi si ferma, la quasi-sospensione, il quasi-nulla del movimento che prende tempo. E insieme, come soprattutto mostrano opere quali *Inverted Birth*, *Earth Martyr* o *Tristan's Ascension*, Viola conduce l'ontologia tragica del tempo cinematografico, astratta come tale da qualsiasi contenuto, in una possibilità di esperienza drammatica del tempo tesa verso una catarsi almeno potenziale. La ricerca evidente di indessicalità nel divenire implica allora l'apertura a una dimensione narrativa che produce dall'interno del tempo, dal lavoro *del* tempo, una fragile normalizzazione del caos: un *caosmos*, che è resistenza *nonostante*, matrice di senso nel rispetto profondo del divenire inarrestabile.

Riferimenti bibliografici

Deleuze [1985] 1989

G. Deleuze, *L'immagine-tempo* [ed. or.: *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985], trad. it. L. Rampello, Roma 1989.

Merleau-Ponty [1952] 2003

M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* [1952], [ed. or.: *Le langage indirect et 'Les Voix du silence'*, "Le Temps Modernes" 80 (1952), 2117-2144; 81 (1952), 70-94], trad. it. in *Segni*, a cura di A. Bonomi, Milano 2003.

Rodowick [2007] 2008

D.N. Rodowick (2008), *Il cinema nell'era virtuale* [ed. or.: *The Virtual Life of Film*, 2007], a cura di A. D'Aloia e R. Busnelli Milano.

Vizzardelli 2010

S. Vizzardelli, *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Milano 2010.
