

VALENTINA FUSI

## Formule di passione nell'arte elettronica di Bill Viola

Il concetto di memoria ha un ruolo fondamentale nell'arte elettronica di Bill Viola. L'artista americano è noto per coniugare tecnologie avanzatissime con il patrimonio figurativo, emotivo ed espressivo del passato, con particolare riguardo al corpus della pittura medioevale e rinascimentale di carattere religioso.

Viola racconta di avere avuto il suo primo rapporto con la pittura antica quando studiava all'Università di Syracuse, NY. Questo approccio, all'inizio prevalentemente teorico, si tramuta in incontro reale e scoperta dei grandi maestri italiani, durante il suo soggiorno a Firenze nel 1974 quando lavora come direttore tecnico presso lo studio di produzione di video Art/tapes/22 di Maria Gloria Biccocchi. Il suo studio è il primo in Europa che opera nella videoarte: il progetto della Biccocchi era di dirigere uno studio in cui gli artisti, italiani e stranieri, potessero realizzare delle opere con il nuovo mezzo del video e nel contempo creare un sistema di distribuzione per finanziare lo studio stesso e le opere di questi artisti (Viola [1993] 1995). Vivendo nel capoluogo fiorentino, il "tecnico americano" – così era soprannominato dalla Biccocchi il giovane artista – ha la possibilità di vedere dal vivo le opere dei più noti artisti toscani. A questo primo contatto, nel corso di numerosi viaggi, Viola aggiunge esperienze dirette di conoscenza non solo dei capolavori dell'arte occidentale, ma anche di opere orientali; conoscenza che egli supporta con la lettura di testi mistici e filosofici, in un connubio che lo porta in profondo contatto con contenuti sacri e remoti, di cui tutte le sue opere a venire porteranno traccia.

Sin da subito, per Viola – come l'artista ha modo di affermare in varie occasioni – l'arte antica è solo un punto di partenza, e i richiami pittorici inseriti nei suoi video non hanno lo scopo di imitare formalmente il linguaggio visivo dei dipinti passati, ma hanno l'obiettivo – già warburghiano in nuce – di riproporre allo spettatore contemporaneo l'emotività e la spiritualità insita in quelle tele e in quelle tavole. Un esempio folgorante di questa disposizione nei confronti delle formule pittoriche antiche è rintracciabile nel celebre video *The Greeting* (1995). La dimensione soprannaturale dell'episodio narrato nel Vangelo di Luca, e raffigurato nella *Visitazione* (1528-1529) di Pontormo, rivive in quest'opera di Viola.



a sinistra: Jacopo Carucci detto il Pontormo, *La Visitazione*, olio su tavola, c.1528-1529, cm 202x156, Pieve di San Michele (Carmignano); a destra: Bill Viola, *The Greeting*, 1995

Mentre la concezione innovativa dello spazio architettonico rappresentata nella tavola *Il sogno di papa Sergio* (1440 ca.) attribuita a Rogier van der Weyden, e in numerose altre opere fiamminghe, è recuperata in uno dei video che compongono il ciclo *Going Forth By Day*, intitolato *The Voyage* (2002), in cui Viola rappresenta due spazi: uno è l'interno di una casa, che è possibile scorgere perché la parete laterale della stanza, quella rivolta verso lo spettatore, è inesistente, proprio come le strutture architettoniche fiamminghe, mentre l'altro, a destra della scena, mostra il paesaggio esterno, lo spazio circostante in cui la casa è inserita.



Attr. a Rogier van der Weyden, *Il sogno di Papa Sergio*, 1440 ca., The Getty Center, Los Angeles



Bill Viola, *The Voyage*, da *Going Forth By Day*, 2002

La storia dell'arte passata non riecheggia nelle opere di Viola soltanto attraverso la trasposizione del contenuto spirituale dal quadro al video, o tramite la somiglianza dell'apparato scenografico, ma anche per mezzo di strutture pittoriche e scultoree antiche che l'artista adatta ai suoi dispositivi video. Per l'installazione di *The City of Man* (1989) l'artista realizza per la prima volta un video-trittico composto da tre schermi-video rettangolari disposti uno accanto all'altro, divisi soltanto da una cornice di legno, che oltre a delimitare lo spazio di ogni singola scena proiettata, attribuisce a ciascuno schermo la funzione di pannello, come avveniva nel Medioevo e nel Rinascimento con la costruzione, appunto, di trittici.

Analogamente il formato e la disposizione dei piccoli schermi di *Catherine's Room* (2001) prendono in prestito la struttura della predella, la fascia dipinta e suddivisa in più quadri, in voga nel XIV e nel XV secolo, che abitualmente aveva la funzione di corredare la pala d'altare, correndo lungo la parte inferiore della cornice.



Bill Viola, *Catherine's Room*, 2001

Per Viola è importante fare riferimento a queste reminiscenze storico-artistiche, per testimoniare e ribadire, con la sua azione tecnica e creativa, che nei secoli le tematiche esistenziali e la funzione emotiva dell'arte non sono cambiate nella loro sostanza anche da un punto di vista formale. L'artista riattualizza la dimensione spirituale evocata nei dipinti della tradizione europea, usando strumenti tecnologici sofisticati, per lasciarne paradossalmente intatto il contenuto, che si trasforma e si metamorfizza in relazione al linguaggio attuale, mantenendo un nucleo di significato e di effetto emotivo che potrebbe essere riconoscibile anche ai contemporanei di Pontormo o di Mantegna.

È soprattutto nella serie di opere *The Passions* che questa memoria artistica rivive, non soltanto dal punto di vista iconografico, ma anche a livello storico e antropologico, con sottili connessioni fra i livelli stessi, che l'artista riesce a gestire. Il progetto *The Passions* nasce nel 2000, sotto l'influenza del seminario intitolato *Representing the Passions*, svoltosi tra il 1997-1998 presso il Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities a Los Angeles, al quale Viola fu invitato, insieme ad altri illustri ricercatori, tra i quali Martha Feldman studiosa di opera lirica, Diego Lanza esperto di tragedia greca, Moshe Barash studioso della gestualità. Il tema di questi incontri, organizzati da Salvatore Settis, allora direttore del Getty, era la rappresentazione delle passioni, su cui, da quell'occasione, la bibliografia si è arricchita in modo esponenziale. Alcuni degli interventi di questo seminario furono raccolti nel volume a cura di Richard Meyer *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions* (Meyer 2003), pubblicato in concomitanza con la mostra di Bill Viola *The Passions* allestita al Getty Center nel 2003. Questa esposizione fu, in qualche modo, il risultato delle ricerche approfondite durante il convegno (Settis 2008, pp. 32-34).

L'interesse ontologico che pervade l'intera videografia di Viola è evidente in *The Passions*. Qui l'essere umano non è solo il perno centrale delle sue riflessioni teoriche, ma è anche fisicamente e praticamente al centro dell'obiettivo della videocamera. I protagonisti di questi video sono

degli attori professionisti che documentano, quasi scientificamente, la rappresentazione esteriore delle emozioni umane. La maggior parte delle scene allestite ha uno sfondo volutamente spoglio per evitare allo spettatore di immaginare contesti specifici, permettendogli invece di concentrarsi unicamente su quei volti e quei corpi alterati dal passaggio delle più svariate passioni: la gioia, il dolore, la paura, la rabbia. L'utilizzo delle immagini *au ralenti* fa parte del registro formale della videoarte degli ultimi decenni (Sega, Tolomeo 2002, p. 34), ma l'alta qualità delle immagini digitali di Viola, la purezza dei colori e lo scorrere al rallentatore dei fotogrammi, al limite dell'immagine fissa, inseriscono a pieno diritto questi video anche nel genere artistico del ritratto.

Per affrontare questa ricerca introspettiva ed espressiva, Viola, come egli stesso ricorda, consulta gli studi e i disegni sulle espressioni delle passioni umane realizzati dall'artista Charles Le Brun, pittore e decoratore di Luigi XIV. Nel 1668, in occasione di una conferenza tenutasi all'Académie royale de peinture et sculpture a Parigi, Le Brun presenta le sue indagini riguardo la rappresentazione di ventidue differenti passioni umane. Il suo discorso è poi pubblicato nel manuale *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (Le Brun [1698] 1749), in cui alle descrizioni teoriche dell'artista si aggiungono anche i suoi disegni. I volti tratteggiati da Le Brun illustrano i diversi movimenti facciali che il volto assume a seconda della passione che in quel momento pervade l'uomo.

Ma, oltre a questa fonte canonica, l'artista si ispira al libro di Charles Darwin *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* del 1872, in cui lo scienziato fornisce un suffragio biologico alla pseudoscienza della fisiognomica, come sottolinea Giorgio Celli nell'introduzione all'edizione italiana (Darwin [1872] 2006). Non si può non rammentare, a questo punto, quanto il testo di Darwin sia stato importante per il giovane Warburg, che lo conosce durante il soggiorno fiorentino della fine degli anni Ottanta, (su questo si veda, in "Engramma" n. 32, 2004, il saggio di Giulia Bordignon, *L'espressione antitetica in Aby Warburg*). Come è stato rilevato già da Gombrich (Gombrich [1970] 1983) e discusso da Didi-Huberman (Didi-Huberman 2002), è dalla lettura di questo volume che Warburg deriva importanti riflessioni per i suoi studi sulla trasmissione delle forme e sulle formule di pathos che lo aiutano a "superare le strettoie della fisiognomica e le rigidità della retorica dell'espressione" (Antonella Sbrilli, *Kienerk, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900*, in "Engramma", n. 56, 2007).

Chris Townsend, professore al Department of Media Arts, Royal Holloway, all'Università di Londra, definisce quella di Viola un'arte di emozione e afferma di aver visto sempre qualcuno piangere alle mostre dell'artista americano (Townsend 2005, p. 8). Questo fenomeno è facilmente comprensibile se si osserva il ciclo *The Passions*. I protagonisti dei video incarnano passioni comuni, tutte umane, che ognuno di noi ha provato e prova nel corso della propria vita. La poetica e sapiente realizzazione con cui queste passioni sono rappresentate rende queste scene cariche di pathos e profondamente empatiche. Viola sembra dimostrare che, nel corso del tempo evolutivo e storico, le emozioni umane e le loro manifestazioni esteriori presentano un sostrato morfologico e psicologico che permane nel mutamento e che cambia rimanendo riconoscibile. Lo dimostrano specialmente alcuni video di *The Passions*, come *Dolorosa*, *Six Heads* e *Silent Mountain*.

Nella realizzazione delle sue opere, dunque, Bill Viola applica un metodo sottilmente warburghiano, che coniuga l'indagine delle emozioni di matrice antropologica allo studio storicamente fondato della trasmissione formale dell'espressività nell'arte figurativa. L'interesse di Viola per le forme artistiche del passato, così evidente nei suoi video, potrebbe apparire come un 'gioco' di citazioni e di complicità con l'osservatore colto, in realtà si tratta piuttosto di una sorta di *mise en abyme* della stessa pratica artistica rinascimentale, che a sua volta citava i modelli dell'antichità sia per la loro *auctoritas* sia per la loro eloquenza espressiva, come insegna la lezione di Warburg.

Le espressioni addolorate, l'inclinazione e il movimento delle teste, dal basso verso l'alto, dei due protagonisti del video-dittico *Dolorosa* (2000) rimandano ai volti della *Mater Dolorosa* e del *Cristo coronato di spine* del pittore fiammingo Dieric Bouts (1475 ca.).



Bill Viola, *Dolorosa*, 2000



Bottega di Dieric Bouts, *Mater Dolorosa*, 1475 ca., Londra, National Gallery; *Cristo coronato di spine*, 1475 ca., Londra National Gallery

Viola scava nella memoria storica medioevale, in quella della tradizione artistica fiamminga e va oltre, scoprendo e riproponendo un archetipo del dolore che è permanentemente valido, perché ricco di una valenza antropologica riconoscibile e adattabile a qualsiasi forma di sofferenza: sia divina che umana. Le lacrime e il dolore espresso dalla protagonista del video

ricordano non solo la figura afflitta della Madonna, ma anche le foto scattate dai fotografi di guerra che immortalano il pianto rassegnato delle donne irachene che vedono morire i propri figli sotto i loro occhi.

Nell'opera *Six Heads* (2000) proiettata su uno schermo al plasma, Viola mette a confronto una gamma di stati d'animo, interpretati da un solo attore. Il volto dell'uomo è ripetuto sei volte sul monitor: tre facce sono mostrate verticalmente sul lato sinistro e le altre tre sul lato destro. Il video inizia con i sei volti assorti in sei diverse espressioni "neutre" che lentamente assumeranno, ognuna, un proprio sentimento.



A sinistra: Bill Viola, *Six Heads*, 2000

A destra: Charles Le Brun, *Les expressions des passions*, (1668)

La disposizione e le varie rappresentazioni mimiche dell'attore, riprese in primo piano, paiono riprodurre, in movimento, i ritratti delle passioni realizzati da Charles Le Brun. L'uomo accigliato di *Six Heads* che ruota la testa, inarca le sopracciglia e digrigna i denti in un ghigno assume una prossimità espressiva con la figura de *La colère* del pittore francese, nella quale sono visibili i tratti somatici accentuati, soprattutto gli occhi e le sopracciglia che maggiormente mostrano la passione feroce che lo anima interiormente.

Come è possibile, dopo tanti secoli, riscoprire questa medesima gestualità primordiale delle passioni umane anche nelle immagini in movimento di Viola? La spiegazione del ciclico ritorno dei modelli iconografici primitivi nell'arte di Viola sembra corrispondere alla teoria delle *Pathosformeln*, ossia "formule di pathos", maturata dallo storico dell'arte tedesco Aby Warburg agli inizi del Novecento. Queste formule patetiche nascono nell'antichità e, per lo studioso, rivivono nella storia dell'arte moderna. L'approccio di Warburg all'arte occidentale è basato sul concetto di sopravvivenza dei modelli antichi che si conservano nel tempo, non perché tramandati razionalmente, ma perché possessori di una forza interiore, il *Dynamogramm*, che permette loro di rivivere periodicamente e sopravvivere nei secoli. Il dinamogramma, scrive Didi-Huberman, "allude quindi a una forma di energia storica, a una forma del tempo" (Didi-Huberman 2002, p. 167). La trasmissione nel tempo di queste espressioni di pathos le ha rese durature e ha indotto gli artisti medioevali e rinascimentali a trasferire nelle loro opere quei gesti e quelle formule. Così la figura femminile mitologica della Ninfa, che vibrava nelle opere antiche greco-romane, secondo Warburg, diventa il modello d'ispirazione per i pittori rinascimentali. Ma, per lo storico dell'arte tedesco "tali immagini, sopravvissute in virtù della loro energia gestuale come patrimonio ereditario nella memoria culturale", possono subire, nella storia dell'arte moderna, una trasformazione semantica: su questo, vedi ancora Bordignon.

Abbiamo visto che nelle “formule di passione” descritte da Bill Viola in *The Passions* riscontriamo lo stesso antico linguaggio gestuale ed espressivo. Nel video *Silent Mountain* (2001) la tensione emotiva dei protagonisti è rappresentata dai loro volti che si trasformano in due maschere di dolore, dal progressivo e lento divincolarsi fino al climax dell’urlo di sfogo. Il gesticolare e il grido finale della performance rinviano ad una teatralità scultorea che trova eco nella storia dell’arte più remota.



Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001; Michelangelo, *Schiavo morente*, 1513, Parigi, Musée du Louvre;



Sotto: *Laocoonte*, Roma, Musei Vaticani, I sec. a.C.

Il video proiettato al rallentatore dà l'impressione che ogni gesto di contorcimento compiuto dai due protagonisti sia scolpito, e che ogni movimento sembri, per qualche istante, sospendersi nell'aria e formare un'immagine che oscilla tra la fotografia e la scultura. L'effetto catartico del *climax* espressivo, ma frammentato *en ralenti*, pare richiamare le parole di Warburg relative alla "funzione anti-caotica" dell'arte, "che può essere definita così poiché la forma dell'opera d'arte, scegliendo l'unico, stabilisce contorni netti" (Warburg 1929). Queste immagini apparentemente immobili sono paradossalmente piene di movimento e contengono quell'energia vitale di cui parla Warburg: il movimento del braccio dell'attore teso in alto e piegato a formare un angolo retto riconduce ad una tensione articolare presente in alcuni modelli scultorei, come lo *Schiavo morente* di Michelangelo del 1513, o il gruppo del Laocoonte ritrovato a Roma durante uno scavo nel 1506, a cui era presente proprio Michelangelo. Il monumentale Gruppo del *Laocoonte* interessa enormemente le ricerche dello storico dell'arte tedesco che "si interroga non su ciò che il 'Laocoonte' è, ma su ciò che il 'Laocoonte' rappresenta nell'estetica rinascimentale" (Monica Centanni, *L'attrazione psicologica di Warburg per il Laocoonte*, in Engramma n. 25, 2003). Il dimenarsi del sacerdote in una smorfia di disperazione, mentre tenta di liberarsi dai serpenti marini che lo attanagliano, ha un dinamismo morfologico che lo iscrive tra le immagini sopravvivenenti e rivive sino a noi attraverso il medesimo linguaggio espressivo che adotta il personaggio di Viola.

Ancora, riferendosi alla questione del movimento nella Visitazione di Pontormo e in *The Greeting* di Viola, Settis scrive: "Nel video di Bill Viola il fluire lento, quasi solenne, delle vesti delle amiche che s'incontrano su una scena urbana [...] null'altro è se non una rimediazione intuitiva, preziosa proprio perché nient'affatto libresca, sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano" (Settis 2008, p. 31). In pratica l'artista americano



attiva realmente, attraverso le immagini in movimento del video, quel moto vitale discusso e analizzato da Warburg, e come asserisce il filosofo Giorgio Agamben, riferendosi proprio a *The Passions*: “In questo modo l’immobile tema iconografico si trasforma in storia” (Agamben 2007, p. 9). I fotogrammi che scorrono in questi video raccontano una storia, le immagini sopravvivenenti si muovono, per davvero, ciclicamente sullo schermo, grazie alla scansione innaturale del tempo dovuta allo slow motion e al loop, l’infinita ripetizione della sequenza senza interruzione. Raymond Bellour definisce il lavoro di Viola “la scultura del tempo” (Bellour 1986). L’artista scolpisce il tempo con uno scalpello, come se fosse materia vera, prolungando la transitorietà temporale dell’immagine e contribuendo ad un’osservazione più attenta di ciò che si sta guardando. La lentezza delle scene, delle quali possiamo conservare l’istante appena passato e prevedere il prossimo futuro, si inseriscono nel nostro immaginario come fossero dei ricordi: Viola, trattando temi universali e nello stesso tempo soggettivi, che riguardano l’esistenza umana, evoca nello spettatore immagini della memoria collettiva e di quella personale. Ogni suo video può essere considerato come un “frammento di memoria esistenziale” comune a tutti. Come Viola dichiara nell’intervista con Hans Belting nel catalogo della mostra *The Passions*, “Le immagini vivono dentro di noi. [...]. Noi siamo databases viventi di immagini – collezionisti di immagini – e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere” (Belting 2003, p. 210.)

### English abstract

The question of memory has an important role in the art of Bill Viola, acknowledged pioneer in the medium of video art. The American artist is known for combining advanced technologies with the figurative, emotional and expressive heritage of the past, particularly with regard to the corpus of Middle Age and Renaissance painting. Memory appears alive, specially in *The Passions* series (2000), not only from an iconographic point of view, but also from an anthropological one. By highlighting some survival patterns of passions within the moving image, this aspect of Viola's work can be understood through the concept of *Pathosformeln*, or 'formulae of pathos' as conceived by the early 20th century German scholar Aby Warburg. From this standpoint, the contemporary video artist, called a "sculptor of time", reactivates in his works, such as *The Passions* or *The Greeting*, a historical form of energy, gesture and emotion, passing from the past to the electronic age.

### Riferimenti bibliografici

Agamben 2007

G. Agamben, *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007

Bellour 1986

R. Bellour, *La sculpture du temps. Entretien avec Bill Viola par Raymond Bellour*, in «Cahiers du cinéma», n. 376, janvier 1986

Belting 2003

H. Belting, *A conversation. Hans Belting and Bill Viola*, in *Bill Viola "The Passions"*, Los Angeles, the J. Paul Getty Museum in association with The National Gallery, London 2003

Bordignon 2004G. Bordignon, *L'espressione antitetica di Aby Warburg. La polarità semantica dei gesti dalle Pathosformeln all'arte del Rinascimento*, in «Engramma», n. 32, aprile 2004

Centanni 2003,

M. Centanni, *L'attrazione psicologica di Warburg per il Laocoonte. Un esempio di cattiva lettura di Ernst Gombrich*, in «Engramma», n. 25, maggio/giugno 2003

Darwin [1872] 2006 Charles Darwin, *The Expression of Emotions in Man and Animals*, London 1872; tr. it. di P. Ekman, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, Bollati-Boringhieri, Torino 1999

Didi-Huberman 2002

G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Editions de Minuit, Paris 2002

Gombrich [1970]1983

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, London 1970, tr. it. di A. Dal Lago e P. A. Rovatti, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983

Le Brun [1698] 1749

C. Le Brun, *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, chez François van der Plaats, Marchand Libraire, dans le Gaperfteeg, 1749

Meyer 2003

R. Meyer, *Representing the Passions. Histories, Bodies, Visions*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles 2003

Sega, Tolomeo 2002

P. Sega, M. G. Tolomeo, *Ultime generazioni e new media. L'arte in Europa alla fine del XX secolo*, Clueb, Bologna 2002

Settis 2008

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

Sbrilli 2007

A. Sbrilli, *Kienerk, Darwin, Warburg: formule del sorriso intorno al 1900*, in «Engramma», n. 55, aprile 2007

Townsend 2005

C. Townsend, *Sarò all'antica, ma...*, in *L'arte di Bill Viola*, a cura di Chris Townsend, Mondadori, Milano, 2005

Viola [1993] 1995

B. Viola, *Apprendere la tecnologia dagli essere umani* (trascrizione della registrazione del seminario tenuto da Bill Viola a Taormina nell'agosto del 1993 in occasione dell'VIII Rassegna Internazionale del Video d'Autore), in *Video d'autore*, a cura di Valentina Valentini, Gangemi, Roma, 1995

Warburg 1929

A. Warburg, *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne 1929*, trad. it. in A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a c. di M. Ghelardi, Nino Aragno Editore, Torino 2002