

La bellezza come esperienza estetica **di Emanuela Genesio**

Questo breve studio prende spunto dal testo *Arte come esperienza* del filosofo statunitense John Dewey, per il quale l'esperienza estetica non è una condizione che si differenzia nella sostanza dall'esperienza concreta del vivere. È un miglioramento qualitativo di quest'ultima, una consapevolezza attiva che consente l'apprezzamento della dialettica tra l'uomo e l'esistente e produce bellezza. Per illustrare le sue parole, una serie di artisti e di opere del Novecento sono chiamati a raccontare l'affascinante connubio tra percezione e contemplazione, creazione e meditazione, nel tentativo di mostrare che *"quanto più è profonda l'esperienza di un momento, tanto maggiore sarà l'accumulo di esperienza. [...] La durata vissuta non è una questione di lunghezza bensì di profondità o di spessore"*¹.

1. "L'arte implica selezione", John Dewey

*"L'arte – sostiene Dewey nel saggio del 1934 – è la prova che l'uomo usa i materiali e le energie della natura con l'intenzione di espandere la propria vita; [...] è la prova vivente e concreta che l'uomo è capace di restaurare consapevolmente, e dunque a livello intenzionale, l'unione di senso, bisogno, istinto e azione che è caratteristica della creatura vivente"*². Il punto focale in cui converge lo studio di Dewey si muove dalla fiducia nel riconoscimento da parte dell'uomo delle relazioni dinamiche insite in ogni aspetto del reale. L'essere umano, selezionando e ordinando in una unità d'esperienza le energie dell'esistente, è in grado di dare vita ad una armonia che è riconciliazione, adeguamento dell'individuo ai moti dell'universo. Più precisamente, questa selezione si produce in forma ogniqualvolta i continui mutamenti legati alla vita dell'esistente si armonizzano in un equilibrio stabile (ma non per questo meno libero di continuare il proprio viaggio seguendo i ritmi vitali degli eventi naturali).³ La forma estetica, nata dall'individuo e dal suo rapportarsi al mondo, esiste nel momento in cui l'espressione che veicola un'emozione, è il risultato di un'organica connessione tra *materiali interni* (immagini, osservazioni, ricordi, sensazioni, ecc.) e materiali esterni all'uomo (la materia che intende lavorare e le forze antropologiche, sociali, politiche, ecc.). Selezionare è dunque necessario per produrre un'esperienza estetica ed è anche l'unico modo, secondo Dewey, per non ridurre la bellezza ad una categoria analitico-teorica utile a indicizzare il creato. Al contrario, i criteri per viverla, provengono dall'esperienza diretta del creato, dal senso di meraviglia consapevolmente trasformato in etica del vivere.

2. Selezionare l'esistente attraverso la sensibilità

Per comprendere l'inscindibile unione tra arte e vita dichiarata da Dewey all'interno del suo lavoro sull'esperienza estetica, è utile guardare al Nouveau Réalisme francese degli anni '60. Alcune sperimentazioni di Jacques de la Villeglé piuttosto che di Yves Klein sono talmente letterali che paiono nate sulle affermazioni lungimiranti del filosofo statunitense (scritte trent'anni prima).

Pierre Restany, il critico che sancì la nascita dei nouveaux réalistes, definì questa la modalità dell'agire artistico, nato sulle pratiche di Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, oltre ai due artisti sopracitati, con lo slogan seguente: *"Nouveau Réalisme = nuovi approcci percettivi del reale"*, puntualizzando che *"il reale [andava] percepito in sé e non attraverso il prisma della*

¹ J. Berger, *That Which is Held*, in Idem, *Keeping a Rendezvous*, Londra, Granta Books, 1992, p. 28.

² J. Dewey, *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica, 2007, p. 112 e p. 51 per la citazione a titolo del paragrafo.

³ *"Il momento del perfezionamento [e non della perfezione] è anche il momento in cui si ricomincia"*, ibidem, p. 43.

trascrizione concettuale o immaginativa".⁴

La realtà a cui Restany e il suo gruppo fanno riferimento coincide con ciò che Dewey descrive come il rapporto attivo tra il "soggetto" e l'"oggetto", condizione che la cultura occidentale difficilmente raggiunge per via della radicata usanza di separare in categorie stagne mente e corpo, ambiente e artista. Le diverse tecniche messe in atto dai nouveaux réalistes evidenziano la necessità di compiere un'esperienza estetica all'interno di quel vasto magma chiamato realtà, spesso lasciandone a vivo le tracce nel prodotto finito. "La bellezza – sostiene John Cage per parlare del lavoro dell'amico e collega Robert Rauschenberg – cresce adesso in qualsiasi posto ci si prenda la briga di guardare"⁵, sottintendendo così che l'ambiente e "il guardare" siano due variabili determinanti nella sintassi dell'azione artistico-estetica, e che l'"oggetto" e il "soggetto" valgano entrambi come principi attivi.

Benché i processi che motivano il lavoro di Rauschenberg ci portino leggermente fuori strada, il "qualsiasi posto" citato da Cage per descrivere la tecnica del Combine Paintings è parallelo, nel significato, all'abolizione del "prisma concettuale e immaginativo" auspicato da Restany per i nouveaux réalistes. Nel pensiero di Dewey, come nella critica militante di Restany o nella musica dissacrante di Cage sulle performance di Rauschenberg, non è la ricerca di una realtà fuori dalla realtà a funzionare da trampolino di lancio per l'esperienza di qualità, ma piuttosto il rapporto vivo dell'essere con l'ambiente circostante. In questo modo la bellezza "non è [che] un modo abbreviato di indicare determinate qualità a cui si dà valore"; mentre l'opera d'arte è un "diventare corpo attraverso la struttura logica dell'universo"⁶, come dire che la relazione costante tra il sé e il mondo è il pane quotidiano che nutre lo sguardo e il fare dell'artista. La tecnica del "décollage" inventata da Villeglé (**fig. 1**) è chiarificante al fine di comprendere l'integralità, tra le qualità sensoriali e i significati, tipica dell'esperienza estetica. Agendo sui manifesti affissi nella città attraverso strappi accuratamente studiati oppure lasciati al caso attraverso azioni di sconosciuti, l'artista francese scopre, svela, dà respiro a una realtà che da sola non avrebbe necessariamente prodotto qualità estetica. Dewey sembra perciò chiosare l'azione del "décollage" di Villeglé quando afferma che "la costituzione innata dell'artista è contrassegnata da una peculiare sensibilità per qualche aspetto del multiforme universo della natura e dell'uomo e dall'urgenza di dargli rilievo esprimendolo in un medium privilegiato".⁷ Questa tecnica consente di fatto di comprendere come l'esperienza estetica – azione artistica o fruizione attiva – si situi in quello stretto canale in cui ciò che conosciamo, "il vecchio", e ciò che scopriamo, "il nuovo", s'incontrano attraverso l'oggetto e l'uomo, e l'azione materiale, psichica, intellettuale, meditativa che egli compie. Perciò, l'intuizione è sempre un riconoscimento e una rivelazione insieme. Nell'esperienza estetica, percezione e contemplazione sono di fatto due attività contemporanee che richiedono il continuo riassetto del sé al variare del mondo esistente. È in questo senso che Gaston Bachelard, uno dei filosofi che ha maggiormente riflettuto e scritto sulla teoria dell'immaginazione, afferma: "il coraggio dell'intellettuale sta nel mantenere vivo e attivo quell'istante della conoscenza nascente, di farne la fonte inesauribile della propria intuizione"⁸.

"La sensibilità pittorica esiste al di là di noi, eppure appartiene ancora alla nostra sfera. Noi non deteniamo alcun potere sulla vita in sé. È solo attraverso l'intermediario della nostra presa di possesso della sensibilità che noi possiamo regalarci la vita"⁹. Tutta l'opera di Yves Klein è votata a mostrare il valore della "sensibilità pittorica" che impregna l'ambiente tramite l'energia dell'artista letteralmente definito una "pila atomica" o

⁴ P. Restany, *Les Nouveaux Réalistes*, manifesto pubblicato nell'aprile del 1960; in C. Harrison – P. Wood, *Art en théorie 1900-1990. Une anthologie*, Paris, Hazan, 1997, p. 784; traduzione nostra.

⁵ G. Cage, *Robert Rauschenberg, l'artista e la sua opera*, 1961, in Idem, p. 791; traduz. nostra.

⁶ J. Dewey, *op. cit.*, p. 248 e 254.

⁷ Ibidem, p. 259.

⁸ G. Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Parigi, Stock, coll. Biblio-Essais, 1992, p. 6; traduz. nostra.

⁹ H. Weitemeier, *Klein*, Colonia, Taschen, 2006, p. 52; traduz. nostra.

un “generatore a raggi costanti” (nel suo diario pubblicato postumo con il titolo di *Mon Livre*). Egli è convinto che l’arte non si manifesti esclusivamente attraverso il senso che la veicola (la musica l’udito, la pittura l’occhio, la scultura il tatto...), ma che tutti i sensi partecipino coralmemente e contemporaneamente alla percezione e comprensione dell’opera. “*Saremmo delle entità terrestri ben meschine e limitate se la natura, nelle creazioni artistiche, non fosse altro che ciò che percepiscono i cinque sensi!*”¹⁰ (dove l’allusione al soprannaturale è in realtà un voto di fede alle possibilità insite nell’esistente). L’arte, sostiene a più riprese Dewey, è un modo di “*vedere e sentire le cose nel loro costituire un tutto integrale. È l’ampia e copiosa fusione di interessi nel punto in cui la mente entra in contatto con il mondo*”¹¹. Nel 1934, allorché manda in stampa il suo testo, l’happening e la performance non sono ancora pratiche sistematiche.¹² Eppure Dewey proclama a chiare lettere che l’opera d’arte è più energia in circolazione, che oggetto compiuto. È impronta, suggerirebbe Restany alludendo alle “Antropometrie” di Klein, traccia organica su un supporto qualsiasi, come la tela imbrattata di colore o bruciata dal fuoco. Nel 1958, in forma privata, l’artista di Nizza compie i primi passi verso una formula che sarà codificata dopo qualche anno negli Stati Uniti: Happening la definì Allan Kaprow a New York, performance fu l’appellativo che si diffuse negli ambienti del Black Mountain College del North Carolina (accentuando l’aspetto d’improvvisazione nel primo caso e di regia teatrale nel secondo). Le “Antropometrie” (**fig. 2a e 2b**) sono il risultato dell’azione congiunta tra artista, mezzo pittorico e materia pittorica, musica e pubblico inglobato sulla scena senza barriere architettoniche. Ciascuno di questi elementi era strettamente legato all’altro, in quanto l’artista, che svolgeva funzioni da regista, muoveva la materia pittorica (il suo speciale pigmento blu brevettato “IKB”) attraverso il corpo delle modelle sulle note di una sinfonia *Monotono* eseguita dai musicisti sistemati a fianco del pubblico. Il corpo delle modelle non funzionava semplicemente come strumento pittorico, ma si arricchiva dell’energia in circolo nell’ambiente, riemanandola a sua volta sottoforma di traccia sulla tela. Sarebbe stato contento Dewey di sapere che Klein amava scrivere della propria arte in termini di cosmogonia e di universale, di concentrazione di energie come segni significanti che si trasformano in scritte e sono il vocabolario dell’esperienza estetica. “*Le energie che costituiscono gli oggetti e gli eventi del mondo e che pertanto determinano la nostra esperienza sono l’“universale”*”¹³, un universale ricomposto in forme ordinate secondo ritmo ed equilibrio, attraverso un’esperienza che supera la distinzione tra elementi del contenuto in quanto razionali e altri in quanto sensibili, per divenire indistinguibile¹⁴, materiale e immateriale insieme. Klein definiva il vivere, arte e vita unite, come “pneumatico”, nel senso etimologico del termine: composto di respiro, aria, soffio, sostanza aerea che manifesta il principio vitale, di scambio, di tutte le cose.

3. “Un oggetto non può competere con un’esperienza”, Hamish Fulton¹⁵

¹⁰ Y. Klein, *Comment et pourquoi en 1957...*, in “*La vérité sur le Nouveau Réalisme*”, *le Dépassement de la problématique de l’art et autres écrits*, a cura di M.-A. Sichère e D. Semin, Parigi, Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, coll. “*Écrits d’artistes*”, 2003, p. 388; traduzi. nostra.

¹¹ J. Dewey, *op. cit.*, p. 261.

¹² Lascio da parte la questione relativa alle serate futuriste e alle diverse formule interdisciplinari inventate in ambito dada già nel secondo decennio del XIX secolo.

¹³ J. Dewey, *op. cit.*, p. 189.

¹⁴ “Indéfinissable” era il termine che Klein prendeva a prestito da Eugène Delacroix per indicare l’unione indicibile di materia e immateriale. Si veda E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Parigi, Plon (1931-32), Coll. “*Les Mémorables*”, 1981, pp. 850-51.

¹⁵ Citazione pubblicata sul sito personale dell’artista www.hamish-fulton.com.

*“Se attraverso le cose visibili, le invisibili sono contemplate [...], le cose visibili sono approfondite attraverso le invisibili da coloro che si dedicano alla contemplazione. Dato che la contemplazione simbolica delle cose intelleggibili attraverso le cose visibili non è altro che la comprensione e il pensiero pneumatico delle cose visibili attraverso le invisibili”*¹⁶. Scritta nel VII secolo da un filosofo teologo del tempo, Massimo il Confessore, questa sentenza è solo apparentemente in contraddizione con il concetto di esperienza estetica finora considerato. Il termine “contemplazione” è spesso utilizzato per descrivere parte dell’attività relativa alla fruizione dell’oggetto artistico (e non solo). Percepire e contemplare, in questo caso, difficilmente coesistono perché distinte in ragione del loro aspetto rispettivamente attivo e passivo. Tuttavia, Dewey fa della contemplazione uno degli elementi interni alla percezione, così come Klein imposta l’insieme della sua pratica artistica sul ritmo dell’equilibrio tra il dare e l’avere. *“Chi percepisce esteticamente – sostiene Dewey – è libero dal desiderio di fronte a un tramonto, a una cattedrale o a un mazzo di fiori, nel senso che i suoi desideri sono appagati nella stessa percezione. Egli non vuole l’oggetto in funzione di qualcos’altro”*¹⁷. L’esperienza estetica, esito di ciò che apporta la mente attraverso l’organismo, è in questo senso la capacità di concentrare il proprio essere in un o stato di attenzione che è ricettivo e attivo insieme, sia nell’atto della creazione che in quello della fruizione. *“In quella particolare condizione affine alle trance che è tipica di qualsiasi attività creatrice, ho delle impressioni molto nette. Sento che divento tutt’uno con questa forza vibratoria e che essa è onnisciente e che mi è possibile attingervi nei limiti delle mie proprie capacità”*¹⁸, dichiara Richard Wagner a metà dell’Ottocento anticipando quello che sarà il lessico di Jackson Pollock di un secolo dopo. L’esperienza estetica non elide il desiderio, ma lo convoglia in un moto partecipativo che è la danza tipica del dare e avere, l’alternanza ritmica e costruttiva di attesa e appagamento.

L’inglese Hamish Fulton non ha fatto altro che camminare, tutta la vita; ed è riuscito a far coincidere l’andare fisico con la professione di artista (che prosegue tuttora). Ha vissuto coerentemente la strada percorsa nella teoria come nella pratica da Henry David Thoreau, altro pensatore statunitense che ha riflettuto più o meno direttamente sull’esperienza estetica come rapporto ineludibile tra l’uomo e il mondo. *“Ciò che di più alto possiamo raggiungere non è la Conoscenza – afferma quest’ultimo – ma l’armonia con l’Intelligenza [...] la scoperta che vi sono in cielo e in terra assai più cose di quante ne sogna la nostra filosofia. È il sole che squarcia le tenebre. L’uomo non può sapere in un senso più alto di questo, non più di quanto possa serenamente e impunemente fissare lo sguardo sul sole”*¹⁹. Fulton che unisce senza soluzione di continuità il fare e il pensare, ha ovviamente parlato e scritto il minimo indispensabile; ma tutta la sua opera verte sul movimento creato dall’unione tra la percezione e la contemplazione nell’azione del camminare. Nel generare un oggetto d’arte, è indubbiamente conscio che *“ricerca, desiderio, bisogno, possono essere soddisfatti soltanto attraverso materiale esterno all’organismo”*²⁰ e che *“fissare lo sguardo sul sole”* non consente traduzioni. *“L’opera d’arte incorniciata – dichiara infatti senza mezzi termini a proposito delle sue fotografie – attiene a uno stato mentale, non può comunicare l’esperienza del camminare. Una passeggiata gode di vita propria, non ha bisogno di essere trasformata in arte. Io sono un artista e scelgo di creare le mie opere da esperienze di vita reale”*²¹. Fulton testimonia di come il camminare costituisca un atto creativo, un’esperienza che consente d’incontrare gli oggetti percependoli nell’unità delle loro qualità sensoriali e del significato. L’opera “A 21 DAY COAST TO COAST WALKING JOURNEY ON

¹⁶ Massimo il Confessore, *Mystagogia*, capitolo 2, cit. in A. Grabar, *Les Origines de l’esthétique médiévale*, Parigi, Macula, 1992, p. 114; traduz. nostra.

¹⁷ J. Dewey, *op. cit.*, p. 250.

¹⁸ R. Wagner, dichiarazione citata in H. Weitemeier, *op. cit.*, p. 38; traduz. nostra.

¹⁹ H.D. Thoreau, *Camminare*, Milano, Mondadori, 2009, p. 52.

²⁰ J. Dewey, *op. cit.*, p. 251.

²¹ H. Fulton, dichiarazione citata in M. Lailach, *Land Art*, Colonia, Taschen, 2007, p. 44.

ROADS AND PATHS STARTING ON THE FIRST DAY OF MAY FROM THE MOUTH OF THE KAMENO RIVER IN WAKAYA ENDING AT THE MOUTH OF THE MIYA RIVER IN ISE TRAVELLING BY WAY OF SHIONOMISAKI KUMANOHONGU SHAKAGATAKE OMINE MIWASAN MOUNT HIEHI MIUNE YAMA KII PENINSULA JAPAN 1996” [Un viaggio a piedi di 21 giorni da costa a costa su strade e sentieri, con partenza il primo maggio dalla foce del fiume Kameno a Wakayama, e arrivo alla foce del Miya a Ise, passando per Shionomisaki, KumanoHongu, Shakagatake, Omine, Miwasan, i monti Hiehi e Miune Yama sulla penisola di Kii, Giappone 1996, **fig.3**] è indicatrice di come la decisione di non utilizzare il pronome “io” all’interno delle sue opere (quasi sempre composte da testo e immagine) sia debitrice di un incontro con l’universale, nel senso di energia di cui dicevamo in precedenza. Il muro della John Weber Gallery che ospitò l’installazione, funziona esplicitamente come finzione, espediente utile per far scaturire un’esperienza estetica in coloro che partecipano all’opera osservandola: “i testi sono dati di fatto per chi cammina e finzione per chiunque altro. Andare lontano, al di là dell’immaginazione”²². Per questo genere di ricerca, la bellezza non è mai la ricompensa di azioni compiute, ma il silenzio e la possibilità di non dire niente.²³

Eppure, per molti pensatori, l’immaginazione è indubbiamente la facoltà che consente di compiere analogie, di viaggiare nella rete prodotta dalla relazione generata dalle cose nella loro diversità e similitudine. Lo stesso Klein, utilizza a più riprese il termine immaginazione, dichiarando che essa è “il veicolo della sensibilità”. Invece, Dewey sembra accordarsi a Fulton quando dichiara che “l’immaginazione” condivide con “bellezza” il dubbio onore di essere l’argomento principale di scritti estetici di ebbra ignoranza”²⁴. Ovviamente è un certo tipo di accezione del termine che infastidisce entrambi, nonché il fatto che spesso sia considerata una facoltà dotata di poteri misteriosi e indipendente dall’esperienza sensibile. Tuttavia, se per immaginazione s’intende l’avventura a cui incorre l’uomo dedicandosi all’incontro con il mondo, allora quella facoltà diventa il motore che consente all’energia vitale di circolare. “L’immaginazione – suggerisce Walter Benjamin, filosofo tedesco che ha molto riflettuto, tra l’altro, sullo statuto dell’immagine nei campi del sapere, “non è la fantasia, [...] ma una facoltà che percepisce i rapporti intimi e segrete delle cose, le corrispondenze e le analogie”²⁵. Immaginare, quando significa rapportare ad un punto di concentrazione tra interno ed esterno che libera dalla devozione del “vecchio” e non si perde tra i fantasmi del “nuovo”, è parte integrante dell’esperienza estetica. E come tale apporta qualità (bellezza se si vuole) e libertà a colui che lo vive. La poesia, quand’è *poesis*, nucleo indistinto e concentrato di percezione e contemplazione, lo trasmette attraverso le parole. Valerio Magrelli, che è un poeta, lo racconta letteralmente con i versi che seguono: “Non sono di nessuno/ le terrazze condominiali./ Vi si lasciano i panni/ ad asciugare,/ i panni del deserto./ Sono altopiani vasti,/ vasti e disabitati,/ abbandonati ad un’infanzia aerea”²⁶. L’opera d’arte non è semplicemente l’esito dell’immaginazione, ma produce materiale perché l’esperienza estetica prosegua. “In altri termini – continua Dewey – la materia formata dell’esperienza estetica esprime direttamente i significati che sono evocati immaginativamente”²⁷.

²² Ibidem, p. 46.

²³ “Quando si avverte il desiderio di “fuggire dal mondo desolato per confondersi con un fico portatore di frutti che si aprono come una bocca... come il sesso di una donna”, di “fuggire nel silenzio soprattutto per non dire niente”, D. Demetrio, *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005, p. 120; i versi all’interno della citazione sono di J.B. Pontalis, *Finestre* (2000), e/o, Roma, 2001, p. 118.

²⁴ J. Dewey, *op. cit.*, p. 251.

²⁵ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, Parigi, Le Cerf, 1993, p. 300; traduz. nostra.

²⁶ V. Magrelli, *Non sono di nessuno*, sezione *In giro*, in *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 173.

²⁷ J. Dewey, *op. cit.*, p. 266.

4. Contemplare attivamente la bellezza, ovvero *“la capacità di estendere il sé nel tempo”* (Bill Viola, *Putting the Whole Back together*)²⁸

In diversi momenti, abbiamo accorpato la percezione alla contemplazione, nel tentativo di mostrare come l'assunzione dei dati della realtà esterna implicasse un'immersione tra il soggetto e l'oggetto in nome di una coscienza attiva, attenta a operare scelte di qualità nell'incontro tra organismo e ambiente.

A conclusione di queste riflessioni, e come apertura ad approfondimenti ulteriori, la poetica di Bill Viola pare esemplare.²⁹ Più precisamente, i video dell'artista americano, consentono di tirare le fila circa il concetto di bellezza come qualità di un'esperienza affine alle pratiche meditative, ovvero dell'azione d'inglobamento armonico tra il sé e l'oggetto esterno.

Il filosofo giapponese D.T. Suzuki sintetizza così il significato del “fare esperienza”: *“conoscere le cose proprio come sono. Significa conoscerle accantonando completamente i propri artifici per farsi guidare dalle cose stesse. [...] Quando si è sperimentato il proprio stato di consapevolezza direttamente, non c'è nessun soggetto o oggetto: la conoscenza e il suo oggetto sono completamente unificati. Questa è la forma più pura di esperienza”*³⁰. Libero conoscitore del buddhismo zen giapponese (ma anche di quello tibetano, dell'indusimo, del misticismo islamico e del cristianesimo), Bill Viola si dedica all'arte con la stessa disposizione d'animo con cui compie un esercizio spirituale; ovvero nel modo in cui i maestri di pittura cinese, dopo aver cercato la concentrazione tramite la meditazione, lasciano che la mente vada a coincidere con la mano e produca un segno. I media che utilizza sono i prodotti sofisticati della tecnologia contemporanea, attraverso i quali mette in scena i momenti cruciali della vita dell'uomo, il suo rapporto con il creato, o i grandi temi legati alla società, alla religione, alla spiritualità.

In un primo tempo (gli anni Settanta e Ottanta), produce opere ascrivibili alla video arte, sperimentando un linguaggio bidimensionale che solo allora rivelava le sue potenzialità. Dagli anni Novanta ad oggi, amplia profondamente l'universo del video trasformandolo in installazione multimediale, architettonica, che ingloba lo spettatore in una dimensione tridimensionale e multisensoriale. Questo cambiamento, che testimonia della vitalità e coerenza della poetica dell'artista, è indice di una ricerca che parte dalla realtà come dato primario da cui estrapolare la bellezza al fine di giungere a un rapporto di consapevolezza con il sé. *“Questo senso del vedere, o vedere il senso di un oggetto, è ciò che stavo cercando – scrive nel 1980 nel suo diario –. Ho intuito [...] che si può paragonare l'inesorabile intensa visione da telecamera con una visione concentrata, che preannuncia una variazione di consapevolezza [...]. Non cambia l'oggetto, cambiate voi”*³¹. Come già per Klein, il rapporto sensibile tra materia e immateriale, che l'artista concentra in un'azione estetica, consente di trasformare l'oggetto percepito in esperienza tramite la contemplazione. L'artista e lo spettatore sono i principi attivi per dar vita ad una esperienza estetica, concentrati di energia per ricevere ed emanare qualità e bellezza. Riferendosi a *“Science of the Heart”* (1983), un'installazione che comprende un letto d'ottone con coperte e cuscino addossato a una parete in una stanza buia fievolvermente illuminata da una proiezione all'incrocio di due muri, Viola afferma: *“l'oggetto diventa più simile all'immagine e l'immagine più simile a un oggetto. L'immagine diventa molto fisica, il cuore che batte, e successivamente il letto diventa un'immagine simbolo, colma di riferimenti. Quindi, c'è una specie di dialogo*

²⁸ B. Viola, *Putting the Whole Back Together. Bill Viola in Conversation with Otto Neumaier and Alexander Pühringer*, in Idem, *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*, Londra, Thames & Hudson, 1995, p. 278.

²⁹ Lascio da parte un altro caso esemplare del Novecento: Mark Rotkko.

³⁰ M. Eliade (a cura di), *Enciclopedia delle religioni*, Milano Jaca Book, 1993. Fondamentale, per studiare il rapporto di Viola con la spiritualità e il pensiero orientale in particolare, il saggio di Elizabeth ten Grotenhuis, *Qualcosa di ricco e di strano. Bill Viola e le sue applicazioni della spiritualità asiatica*, in *L'arte di Bill Viola*, a cura di C. Townsend, Milano, Mondadori, 2005, p. 164.

³¹ B. Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, cit., p. 70; traduz italiana in *L'arte di Bill Viola*, cit., p. 165.

tra l'oggetto materiale e l'immagine immateriale"³². Questa ricerca di trasmutare la materia sensoriale in coscienza cognitiva, dapprima annebbiandola e poi immergendola in una dimensione immaginativa attiva, è la medesima che dà vita all'installazione "Pneuma", termine che allude letteralmente e simbolicamente al ciclo vitale come circolo d'energie primarie (nella stessa maniera in cui l'intende Klein).

La lunga riflessione sul tempo, e le soluzioni di volta in volta adottate da Viola per acuire e sostenere questa partecipazione piena all'esperienza estetica (né passione che brucia nel desiderio, né perdita del sé nella trance estatica), è particolarmente significativa. Per esempio, in "Five Angels for the Millenium" (2001, **fig. 4**), la tecnica della *slow motion* consente di vivere in tempi rallentati un tuffo in acqua e il relativo affondamento della figura. Le riprese originali non durano che 35-40 secondi, ma le scene (divise in cinque parti) si ampliano fino ad arrivare ai 10-15 minuti. L'osservatore ha "troppo" tempo a sua disposizione perché quella visione non si trasformi necessariamente in contemplazione meditativa. Tanto più che le sequenze video sono di grandi dimensioni (ciascuna di 2,4x3,2 metri), arricchite di suoni relativi al mondo acquatico (organico, quasi embrionale), a tratti rotti da rombi ed esplosioni (i video non sono sincroni e subiscono a volte accelerazioni improvvise). La descrizione di Viola per questa sua opera può funzionare per noi da conclusione: *"non ci sono tagli nelle sequenze, né montaggio nel senso tradizionale. C'è solo una permutazione graduale nel continuo e inesorabile progredire avvicinandosi o allontanandosi dal momento del tuffo nell'acqua [...]. Questa "visione profonda" è parte essenziale dell'esperienza umana che attinge ai nostri poteri di concentrazione e identificazione interiore, entrambe caratteristiche dell'esperienza visionaria*"³³. Come dire che la bellezza scaturisce laddove percezione, contemplazione, comprensione e immaginazione stanno in equilibrio dando vita all'esperienza estetica.

³² Idem, *The Mortality of the Image. Bill Viola in Conversation with Otto Neumaier...*, cit.; traduz italiana in O. Neumaier, *Spazio, tempo, video, Viola*, in *L'Arte di Bill Viola*, cit., p. 52. La proiezione mostrava lo svolgersi di un'operazione chirurgica al cuore; il ritmo del suono prima regolare, andava lentamente spegnendosi.

³³ J. Walsh (a cura di), *Viola and Belting: A Conversation*, in *Bill Viola, The Passions*, J. Paul Getty Museum in collaborazione con la National Gallery, Los Angeles, 2003, pp. 146-155.