

## REENACTMENT. SCAMBI TRA NUOVE TECNOLOGIE E TRADIZIONE PITTORICA: IL CASO DI BILL VIOLA E SAM TAYLOR-WOOD

Monica Paggetta

Nell'ambito dell'arte figurativa contemporanea è ormai appurato quanto, soprattutto a partire dalla fine del XX secolo, si possa rintracciare una crescita esponenziale della questione sulla memoria intesa sia come archivio d'immagini da cui poter liberamente attingere, sia come contenitore di esperienze emotive e cognitive utili a produrre nuove forme espressive. Negli ultimi decenni all'interno di questo contesto sono maturate diverse forme di "ripetizione" ascrivibili sotto la definizione di *reenactment*<sup>1</sup> da intendersi in ambito artistico<sup>2</sup> come pratica riferita alla performance dove si ripropongono lavori del passato attraverso una specifica strategia di appropriazione che implica nuove interpretazioni e ricontestualizzazioni. Non si tratta di citazioni, ma di veri e propri rifacimenti in cui il corpo svolge la fondamentale funzione di memoria concepita come contenitore di dati in grado di attivare ricordi corrispondenti a immagini mentali<sup>3</sup> dove la riattualizzazione dona un nuovo interprete, un nuovo contesto e soprattutto un nuovo pubblico alle opere. Come scrive in un suo saggio Domenico Quaranta: «l'idea della ripetizione implicita nel prefisso 're' tende a farci dimenticare che il cuore di ogni *reenactment* non è nella sua fedeltà al modello

1 André Lepecki, che ha introdotto in ambito performativo il concetto di *reenactment* con la pubblicazione del saggio *The Body as Archive* nel 2010, ha definito le basi teoriche su cui si costruisce il modello di ripetizione insito nella sua stessa etimologia mutuata da *to enact* (mettere in scena) e *to reenact/reenacting* (rimettere in scena). Cfr. A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, "Dance Research Journal", 42, novembre 2010, pp. 28-48. Il saggio di Lepecki, anche se si riferisce al mondo della danza contemporanea e all'importante ruolo assunto dal passato e dalla memoria, delinea il *reenactment* come un fenomeno estendibile alla performance e al complesso delle arti visive in cui, soprattutto a partire dai tardi anni Novanta, si rintracciano numerosi artisti che ne hanno fatto uno strumento di recupero e appropriazione. Il termine *reenactment*, pertanto, si riferisce a una "rimessa in scena" di un'azione passata che viene presa in prestito ed è utilizzato come sinonimo di *reperformance* per indicare una strategia specifica di appropriazione che implica a sua volta un'interpretazione e una ricontestualizzazione di quell'azione in un altro spazio e in un altro tempo.

2 Il fenomeno del *reenactment* nasce in prima battuta nel contesto delle rievocazioni storiche intese come *revival* o ricostruzioni di eventi passati fedelmente riproposti, per poi passare all'ambito della pratica artistica con particolare riferimento alle performance che ripropongono momenti e frammenti del passato con un'evidente fedeltà al modello originale riformulato in senso programmatico. Sull'argomento cfr. G. Horn, A. Inke, *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, Berlin 2007.

3 A questo proposito cfr. H. Belting, *Antropologia delle immagini*, trad. it. S. Incardona, Roma 2011 (ed. orig., *Bild Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, 2001) e Id., *Immagine, medium, corpo: un nuovo approccio all'iconologia*, in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano 2009, pp. 73-98.

originale, ma nelle differenze tra l'originale e il remake»<sup>4</sup>, senza tralasciare il fatto che in ogni opera rimane in potenza qualcosa d'inespresso che la rimessa in azione (quale significato letterale di *reenactment*) riesce ad attivare dando sfogo a questa potenzialità. In tal senso le iconografie del passato diventano allora un campo creativo non ancora esaurito dove proprio la differenza nella sua ri(creazione) può essere considerata come la base e l'elemento da cui trae forza lo stesso *reenactment*. Oltre a ciò, è importante considerare che la performance e l'attenzione per queste pratiche si ricollegano all'impulso archivistico che contraddistingue l'epoca presente caratterizzata dalla "malattia" della memoria e dal continuo guardare all'indietro che si espleta attraverso diverse modalità come la ricostruzione, l'adattamento, la reinvenzione e la citazione dove il rifare non corrisponde a copiare o produrre un identico, ma piuttosto a riattivare il ricordo del passato nel presente<sup>5</sup>. A dimostrazione del fatto che nel *reenactment* sopravviva un principio d'invenzione pur stando nella ripetizione, bisogna considerare che l'incontro tra il passato e la sua riproposizione nel tempo attuale crea un momento unico e irripetibile perché la rimessa in azione attraverso la performance avviene in virtù dell'*hic et nunc* e non può essere replicata altre volte in maniera uguale. Il *reenactment*, inoltre, può avvenire sia come rilettura del passato e nuova espletazione, sia come forma di memoria e conservazione o come opera che crea nuove temporalità, tutte esperienze che comunque evidenziano le caratteristiche tipiche dell'attualità dove:

[...] mano a mano che davanti a noi si assottigliano le risorse di novità (tecnica, formale, d'immagine) da sfruttare, si irrobustiscono i depositi del "già fatto", "già visto", "già dipinto", e questo per effetto stesso dei progressi tecnologici che pure sembrerebbero i migliori garanti della possibilità di trovare il nuovo. [...] La nostra cultura [...] ha in realtà dato vita alla più vasta impresa di memorizzazione del passato che si sia mai avuta<sup>6</sup>.

### *Le iconografie sacre come modello nelle opere di Bill Viola*

Tra i vari protagonisti che segnano un momento importante dal punto di vista metodologico nell'ambito del *reenactment* riveste un ruolo centrale la figura di Bill Viola la cui poliedricità espressiva è dominata da profondi significati spirituali con

4 D. Quaranta, *RE:akt! Things that Happen Twice*, in *Re:akt! Reconstruction, re-enactment, re-reporting*, a cura di A. Caronia, J. Jansa, D. Quaranta, Brescia 2014, pp. 53-63.

5 Cfr. H. Foster, *An Archival Impulse Author(s)*, "The MIT Press", X, ottobre 2004, pp. 3-6 ed E. Anzelotti, *Reenactment. Una forma di lettura dell'archivio dell'esperienza*, "Unclosed", VI, 24, ottobre 2019, pp. n.n.

6 R. Barilli, *Difficoltà nella ricerca del nuovo*, in *La ripetizione differente 1974-2014*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Marconi, 11 giugno-18 luglio 2014), a cura di R. Barilli, Milano 2014, p. 1.

forti assonanze al misticismo cristiano a cui si mescolano anche specifiche connessioni con diverse tradizioni religiose che vanno dal Buddismo zen al Sufismo islamico. Le sue indagini, a metà tra videoarte e cinema sperimentale, sono interamente incentrate sui temi universali della nascita, della morte e della trascendenza che l'artista affronta mediante il *reenactment* di capolavori della tradizione figurativa soprattutto rinascimentale. Secondo Viola l'artista possiede le giuste capacità per superare il disuso dei sensi e il suo ruolo è quello di condurre lo spettatore a un ascolto interiore per vedere con nuovi occhi il mondo visibile e liberare così l'immagine intrappolata nella materia<sup>7</sup>. Convinto che la pratica artistica possa creare una nuova soggettività attraverso il laboratorio sperimentale delle tecnologie, Viola mette in atto un'archeologia visiva dove le opere del passato riproposte in chiave contemporanea si trasformano in «dispositivi per scandagliare il sotterraneo, varcare la soglia tra il terrestre e il celeste»<sup>8</sup>, instaurando così un intimo dialogo con l'arte antica che va ben oltre il mero approccio citazionista per rispondere piuttosto all'esigenza di dare corpo a quei contenuti che attraversano da sempre le grandi narrazioni sull'uomo utilizzando il sincretismo religioso, culturale e filosofico come fonte per un'indagine esistenziale<sup>9</sup>. Del resto è lo stesso artista a dichiarare il suo profondo legame con la pittura italiana sottolineando come, in relazione al periodo in cui a Firenze aveva potuto ammirare le opere dei maestri del Rinascimento, non fosse interessato: «a copiare o a parodiare, non volevo semplicemente riprodurre o citare la storia dell'arte. Ho guardato a loro come modelli per la mia concezione dell'immagine, costruendola grazie a questa esperienza lunga settecento anni»<sup>10</sup>.

Tale approccio si materializza in uno dei suoi video più noti, *The Greeting* (1995), dove il confronto con la *Visitazione* dipinta da Pontormo nel 1528 diventa un'occasione per enfatizzare alcuni aspetti dell'opera manierista e dare massimo risalto al carattere senza tempo delle emozioni raccontate nel dipinto<sup>11</sup> (fig. 1). Come descrive Lucilla Meloni: «l'incontro delle tre donne moderne, abbigliate con colori che rimandano a quelli usati dal pittore manierista, la loro gestualità e i loro sentimenti,

7 Il pensiero di Viola è fortemente influenzato dal mistico cristiano Meister Eckhart secondo cui l'opera nasce da un ascolto interiore, attenzione, quiete e l'immagine coincide con l'immagine di Dio, così come il lavoro dell'artista con quello del demiurgo e l'arte con la teologia.

8 Bill Viola, *Visioni interiori*, a cura di K. Perov, Milano 2008, p. 126.

9 Cfr. il saggio di C. Freeland, *Penetrando nei nostri anfratti più reconditi e inaccessibili. Il sublime nell'opera di Bill Viola*, in *L'arte di Bill Viola*, a cura di C. Townsend, Milano 2005, pp. 25-45.

10 B. Di Marino, *Bill Viola, hardware tecnologico e software del corpo*, "Il Manifesto", 30 agosto 2014 (<https://ilmanifesto.it/bill-viola-hardware-tecnologico-e-software-del-corpo>).

11 *The Greeting* fa parte della nota serie *The Passions* che Viola ha realizzato quando Salvatore Settis (allora dirigente del Getty Research Institute) lo coinvolse in una ricerca volta a indagare il tema della rappresentazione delle passioni nelle loro punte estreme. Aby Warburg ai primi del Novecento aveva studiato le tipologie delle *pathosformel* intendendo rintracciare ciò che sopravviveva della lingua gestuale delle passioni. È proprio a partire da questo tema che il progetto di Bill Viola prende avvio configurandosi come laboratorio sperimentale in cui ricreare e ricercare le *pathosformel* attraverso puntuali fonti d'ispirazione riconducibili alle immagini del passato provenienti dalla pittura sacra del Quattrocento e Cinquecento, soprattutto italiana.

l'ambientazione scenica percorsa dal vento e da suoni più o meno percepibili, sono colti in una temporalità dilatata»<sup>12</sup> e sono calati in una moderna quotidianità che fa rivivere lo spirito del Pontormo nel tempo presente spogliando i personaggi della loro simbologia religiosa per ricontestualizzarli in una nuova dimensione. Le stesse dinamiche accompagnano anche altri lavori in cui la citazione si manifesta altrettanto palesemente: le immagini di *The Quintet of Astonished* (2000) che mostrano chiari rimandi alla *Salita al Calvario* di Hieronymus Bosch (fig. 2), il video *Dolorosa* (2000) in cui si riconoscono le relazioni con il dittico raffigurante *il Cristo coronato di spine* e la *Mater dolorosa* di Dieric Bouts e bottega (fig. 3), i lavori intitolati *Observance*<sup>13</sup> (2002) e *Acceptance* (2008) che dialogano rispettivamente con la pala d'altare *Die vier Apostel* di Albrecht Dürer e la *Maddalena penitente* di Donatello (figg. 4-5), nonché il video-dittico *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity* (2013) in risposta agli *Adamo ed Eva* di Lucas Cranach il Vecchio<sup>14</sup> (fig. 6), sono tutti esempi di un'arte che fa leva sulle opere dei maestri antichi per raccontare attraverso "inquadrature" la personale visione dell'artista e mettere gli uomini di fronte agli aspetti della vita invitandoli a meditare sulla propria esistenza. Per Viola guardare all'antico significa scavare nell'archetipo e accedere al significato atavico dei valori simbolici di cui sono portatori mostrando la capacità catartica e salvifica di ognuno di essi: in particolare le scene che s'ispirano all'iconografia cristiana si basano su una concezione puntuale, ovvero quella di una caduta del divino «nella dimensione temporale del nostro mondo»<sup>15</sup> dove i personaggi sacri sono mostrati come figure terrene che «muoiono come noi» pur mantenendo una forte carica allusiva ai dipinti religiosi di riferimento<sup>16</sup>. Una dimensione percettiva che si può facilmente cogliere di fronte al video *The Deluge*<sup>17</sup> (2002) che Viola mette in collegamento visivo e concettuale con l'affresco di Paolo Uccello raffigurante *Il Diluvio Universale* e

12 L. Meloni, *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*, Milano 2013, p. 104.

13 In *Observance* viene descritto il dolore di donne e di uomini uniti dal comune legame con l'evento luttuoso. Tutti guardano fuori dalla dimensione del video ma mai verso lo spettatore andando a rafforzare l'impressione di un profondo dramma intimo che trova un ideale dialogo con gli apostoli di Dürer immersi nel dolore per la morte di Cristo. In *Acceptance*, invece, l'immagine in bianco e nero di una donna nuda dall'espressione straziata dal dolore è sommersa da un getto d'acqua fino a scomparire alla vista dello spettatore. Il dramma della protagonista, Weba Garretson, è lo stesso vissuto dalla Maddalena di Donatello: un inizio sfocato dal peccato, la meditazione e l'ascesa al cielo in una rinnovata condizione spirituale.

14 L'inevitabilità della morte è al centro di questo lavoro in cui due figure nude proiettate su lastre di granito scuro sondano con una torcia ogni traccia del loro corpo ormai invecchiato ponendosi in forte contrasto con quella dei giovani Adamo ed Eva rappresentati da Cranach su un abbagliante sfondo nero.

15 Bill Viola. *Going Forth By Day*, catalogo della mostra (Berlino, Deutsche Guggenheim, 9 febbraio-5 maggio 2002), a cura di J.G. Hanhardt e M.C. Villaseñor, New York 2002, p. 101.

16 Su "Artribune" a proposito di Bill Viola e l'opera *Mary* che riproduce una Pietà, si è ribadito che «forse è l'unico artista contemporaneo a riuscire a rappresentare soggetti religiosi con rigore e sensibilità»: V. Tanni, *Una nuova videoinstallazione di Bill Viola nella Cattedrale di Saint Paul a Londra. Una Pietà contemporanea che affiancherà i Martyr*, 6 agosto 2016, <https://www.artribune.com/tribnews/2016/08/nuova-video-installazione-bill-viola-cattedrale-st-paul-londra-pieta-contemporanea-affianchera-martyr/>.

17 <https://www.youtube.com/watch?v=t3VoMuwBP AE>.

*Recessione delle acque* (1440 circa) conservato nei Musei Civici di Firenze (fig. 7): la camera riprende una strada su cui incombe un diluvio d'acqua che investe città e persone mostrando l'aspetto catastrofico ma anche liberatorio dell'evento. Il dialogo con l'opera del maestro rinascimentale è esplicito e fa emergere quelle reazioni emotive che Viola trae dall'affresco quattrocentesco non dichiarandole ma rendendole manifeste nella visione: la volubilità dell'animo umano e la fatalità del suo destino governato da forze più grandi «profetizza l'Apocalisse attraverso immagini che rappresentano la fine del mondo e il viaggio dell'anima nell'altro mondo»<sup>18</sup>. Lo schermo si trasforma così in una forma di accesso alla conoscenza che mira a stabilire un rapporto autentico tra invisibile e visibile dove la natura ideale delle immagini si fonde con quella reale nell'intento di destare quello spirito "nuovo"<sup>19</sup> che è in grado di riportare gli individui di fronte alle domande fondamentali sulla nascita, la morte e su quel senso dell'esistenza che in fondo è dominato dallo stesso aspetto transitorio delle immagini video «che nascono, vengono create e, spingendo un tasto, appunto muoiono»<sup>20</sup>. Il saldo rapporto che Bill Viola intrattiene con la tradizione occidentale delle immagini religiose<sup>21</sup> non implica, tuttavia, un'adesione o appartenenza a un credo religioso<sup>22</sup>: i suoi lavori, infatti, non hanno alcuna intenzionalità confessionale perché di fatto sono pensati in modo da suscitare in chi osserva una sorta di "conversione" a una nuova impostazione dello sguardo con l'intento di scoprire cosa si nasconde sotto la superficie, andando a

18 V. Valentini, *L'imgo: luce mescolata a tenebre*, in *Bill Viola. Visioni*, cit. (vedi nota 8), p. 153. Nel pervenire a una visione così fortemente interiorizzata e misticizzata della natura, Viola si riavvicina, dal lato estetico, anche alla temperie spirituale del sublime romantico tant'è che Freeland lo esplicita nel titolo di un suo saggio, cfr. Freeland, *Penetrando nei nostri anfratti*, cit. (vedi nota 9), pp. 25-45.

19 Come annota Valentini la questione più importante posta dall'arte di Bill Viola riguarda il rapporto con la realtà, nel senso che le sue opere mostrano come il compito dell'artista sia quello di trasformare il mondo, non di duplicarlo. Cfr. V. Valentini, *Il video in Italia: una storia di eccezioni*, in *Bill Viola*, cit. (vedi nota 8), pp. 228-231.

20 *L'arte di Bill Viola*, cit. (vedi nota 9), p. 70.

21 Fatto che tra l'altro è probabilmente alla base, oltre che dei vari consensi da una parte della committenza ecclesiastica che in qualche maniera ha di volta in volta apprezzato il suo costante riferimento a modelli iconografici del passato, anche della frequente collocazione delle sue opere in spazi liturgici. Fra i primi casi di videoinstallazione commissionata da un ente ecclesiastico all'artista vi è quello dell'istituzione religiosa Chaplaincy to the Arts and Recreation in North East England che nel 1996 commissionò a Bill Viola *The Messenger* per la cattedrale di Durham. Cfr. D. Jasper, *Angeli dietro a uno schermo*, in *L'arte di Bill Viola*, cit. (vedi nota 9), pp. 181-195.

22 In una recente conferenza stampa tenutasi nella sede di Palazzo Strozzi nel 2017, la moglie dell'artista, Kira Petrov, ha risposto chiaramente in proposito dicendo: «noi non facciamo opere religiose» (<https://www.youtube.com/watch?v=o0gYTTse6hc>). Il pensiero e le sperimentazioni di Bill Viola sono quelle proprie di un'intera generazione, la Beat Generation, che spesso ha utilizzato tematiche afferenti al sacro senza essere talvolta sostanziate da una ricerca filologica ben precisa. Il caso di Bill Viola, tuttavia, è singolare perché lui stesso definisce il suo lavoro come riflesso di una "teologia negativa" fondata sul principio che Dio è inconoscibile e non può dunque essere descritto in modo diretto. L'artista dichiara infatti di sentirsi «legato al ruolo del mistico nel senso che seguo una via negativa, sento che alla base del mio lavoro c'è la non conoscenza, il dubbio, lo smarrimento»; B. Viola, *In risposta alle domande di Jörg Zutter*, in *Bill Viola. Visioni interiori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009), a cura di K. Perov, Firenze 2008, pp. 189-190.

indagare le potenzialità insite nell'opera in relazione alla comunicazione e alla capacità di produrre un cambiamento nel fruitore che – come acutamente registra Valentina Valentini – è invitato a «purificarsi lo sguardo, come gli antichi costruttori di icone che praticavano il “digiuno degli occhi” per prepararsi all'incontro con il divino»<sup>23</sup>.

### *Emergence: un dialogo inscindibile tra antico e contemporaneo*

Tra i vari esempi che dimostrano la costanza con cui Bill Viola si appropria di una specifica tradizione che ha precedenti iconografici importanti nelle immagini sacre del Rinascimento, ne esiste uno in particolare che risulta esplicativo di questa tendenza: si tratta della videoinstallazione *Emergence* realizzata nel 2002 dove è possibile cogliere la citazione del *Cristo in Pietà* di Masolino da Panicale (fig. 8) e la meditazione dell'artista sul passaggio dalla morte alla vita secondo una successione degli eventi che, pur non rispettando la tradizione religiosa morte-resurrezione, si pone comunque come un invito a riflettere sul potere dell'arte in termini di capacità di guarigione e rinascita al di là di ogni qualificazione estetica. In *Emergence*, che notoriamente appartiene alla serie *The Passions*<sup>24</sup>, l'artista rimaneggia uno dei grandi temi dell'arte cristiana, il Cristo al sepolcro<sup>25</sup>, dando avvio a una narrazione dove compaiono due donne mentre assistono all'evento miracoloso del giovane uomo che all'improvviso si erge dalla base del pozzo:

il debordare dell'acqua desta l'attenzione della donna più anziana [...]. Si alza, attratta dalla progressiva comparsa del giovane. L'altra gli afferra il braccio e lo accarezza come per salutare un amante perduto. Quando il suo corpo pallido emerge per intero, il giovane barcolla e cade. La donna più anziana lo prende tra le braccia e con uno sforzo, aiutata da quella più giovane, lo depone delicatamente a terra. L'uomo, prono ed esanime, viene coperto con un telo. Infine, mentre gli culla la testa sulle ginocchia, la donna più anziana scoppia in lacrime mentre la più giovane, sopraffatta dall'emozione, abbraccia teneramente il corpo<sup>26</sup>.

23 Valentini, *L'Imago*, cit. (vedi nota 18), p. 131.

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

25 Bill Viola racconta che la sua iniziale intenzione era quella di rappresentare un uomo sorretto da una donna e che quando vide per la prima volta *Il Cristo in Pietà* di Masolino gli rimase talmente impresso che ne fece uno schizzo su un libro. Qualche tempo dopo s'imbatté in una foto di cronaca dove due donne tiravano fuori da un pozzo il cadavere di un uomo che gli riportò alla mente l'opera del maestro. Cfr. intervista a Bill Viola di R. Polese, *Il colore Viola del Manierismo*, "La Lettura", supplemento al "Corriere della Sera", 23 febbraio 2014, p. 16.

26 Bill Viola. *Visioni*, cit. (vedi nota 22), p. 101 e Bill Viola: *Rinascimento elettronico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 10 marzo-23 luglio 2017), a cura di A. Galansino e K. Perov, Firenze 2017, p. 64.

Centrale è il ruolo dato alla figura umana che nell'intensità dei gesti e delle espressioni diventa veicolo di sentimento rendendo lo spettatore intimamente partecipe all'evento. Il corpo dell'uomo emerge con forza al centro dell'immagine ed è concepito con la stessa potenza espressiva di un'icona, ovvero come materia di luce che si pone con estrema evidenza allo sguardo dell'osservatore il quale riconosce subito la morte del Cristo nella visione del braccio destro pendente, perché così informa la sua memoria che si ricollega alla lunghissima tradizione del "braccio della morte" che va dalla plastica di età romana (sarcofago con *La Morte di Meleagro*, I-II secolo d. C), a Raffaello (*Trasporto di Cristo al sepolcro*, 1507), a Michelangelo (*Pietà*, 1497-1499), fino a David (*Marat assassinato*, 1793). Il video *Emergence*, del resto, mostra un diretto riferimento al *Trasporto*<sup>27</sup> realizzato dal Sanzio per la chiesa perugina di San Francesco al Prato (fig. 9), un dipinto che influenzò non poco gli artisti attivi in ambito umbro<sup>28</sup>, come testimonia la copia eseguita nel 1609 da Giovanni Lanfranco conservata presso la Galleria Nazionale dell'Umbria<sup>29</sup>. Bill Viola instaura dunque un preciso dialogo con la grande tradizione storico-artistica che riguarda tanto il recupero della più insigne cultura archeologica, quanto gli esempi più illustri della pittura che diventano per l'artista modelli di riferimento attraverso cui ribadire alcune sue scelte stilistiche e riproporre nelle espressioni e negli atteggiamenti quella mimica che rinvia direttamente all'emotività e alla spiritualità propria delle opere antiche. Viola dichiara infatti che:

i quadri antichi sono stati per me solo il punto di partenza; naturalmente non ero interessato ad appropriarmi o a parodiare, non volevo semplicemente riprodurre o citare la storia dell'arte. Ho guardato a loro come modelli per la mia concezione dell'immagine [...] – il mio intento era quello di aggredire, penetrare nel corpo di queste immagini, incorporarle, abitarle, sentirle respirare. Mi interessava la loro dimensione spirituale, non l'aspetto visivo. L'idea generale da cui partivo era di andare alla radice della fonte

27 Conosciuta come *Deposizione Borghese* (perché a seguito di un furto ne divenne proprietario Scipione Borghese), l'opera in realtà rappresenta il *Trasporto di Cristo al sepolcro*. I disegni preparatori documentano che il dipinto di Raffaello nacque nella mente dell'autore inizialmente come *Deposizione* ispirata ai modelli del maestro Pietro Vannucci, ma che poi, in un processo creativo ricostruibile attraverso numerosi disegni e bozze, si trasformò nell'attuale scena del *Trasporto di Cristo*.

28 Nella sola città di Perugia si trovano diverse copie dell'opera raffaellesca: una delle più antiche è quella eseguita alla metà del Cinquecento da Orazio Alfani per la chiesa di Sant'Agostino (Cfr. U. Gnoli, *Pittori e miniatori dell'Umbria*, Spoleto 1923, p. 59), a cui fanno seguito una copia perduta di Lanfranco e un'altra tela eseguita dal Sassoferrato con il *Trasporto di Cristo*, oggi conservata nella chiesa di San Pietro (cfr. *Perugino e Raffaello. Modelli nobili per il Sassoferrato*, catalogo della mostra [Perugia, Nobile Collegio del Cambio, 22 giugno-20 ottobre 2013], a cura di F.F. Mancini e A. Natali, Passignano sul Trasimeno 2013, p. 184, n. 5).

29 La copia eseguita da Lanfranco è legata alla vicenda dell'estorsione forzata della *Pala Baglioni* da parte del cardinale Scipione Borghese che nel 1609 riuscì a sottrarre ai frati di San Francesco al Prato l'opera di Raffaello dietro la concessione di alcuni lampadari d'argento e appunto la copia pressoché esatta del dipinto.



delle mie emozioni e delle espressioni emozionali. Per la mia educazione artistica, negli anni Settanta, queste erano zone proibite, e anche oggi è così. Dalla mia esperienza di vita, invece, mi trovo completamente in balia di queste potenti forze emozionali, molto più profonde del sentimentalismo che mi avevano insegnato a evitare<sup>30</sup>.

Anche se in *Emergence* il rapporto con il repertorio figurativo è ben messo in evidenza, Bill Viola ne capovolge la valenza narrativa, sia perché il corpo nudo del giovane non è Cristo ma un uomo, sia perché la scena segue una sequenza diversa rispetto a quella raccontata nei Vangeli: qui infatti si narra della fuoriuscita del corpo di Cristo dal sepolcro come avvenimento successivo alla Deposizione, mentre nella visione contemporanea è rappresentato il momento della morte, e dunque il suo trasporto, insieme a quello in cui il corpo dell'uomo è già fuoriuscito dal pozzo<sup>31</sup>. Il carattere intensamente spirituale della scena e il fatto che l'uomo sembri Cristo anche se in realtà non lo è, contribuisce a esaltare la potenzialità narrativa del racconto e a far percepire la visione con uno spessore rituale inquadabile nell'esperienza e nel culto cristiano ben radicate nella memoria dell'osservatore. Lo schermo diventa così il punto di accesso per una conoscenza più profonda che apre a nuove implicazioni e interrogativi dove fondamentali sono le percezioni personali di chi osserva. La tecnologia digitale – che Viola stesso definisce come “intangibile”<sup>32</sup> – diventa infatti lo strumento d'elezione per consentire allo spettatore un avvicinamento ulteriore agli spazi più intimi e a quelle «realità concettuali, non fisiche, che soggiacciono le cose del mondo»<sup>33</sup>, producendo un'attrazione verso l'immateriale dove è esaltata al massimo l'immersione intellettuale dell'osservatore attraverso proiezioni in *slow motion*<sup>34</sup> che, come in questo caso, restituiscono una visione dove il tempo appare sospeso e rallentato. «Le immagini – afferma l'artista – hanno una vita, hanno un comportamento, hanno un'esistenza che va di pari passo con il tempo in cui scorrono i nostri stessi pensieri e le nostre

30 H. Belting, *A conversation. Interview with Bill Viola*, in *Bill Viola. The Passions*, cit. (vedi nota 24), p. 199.

31 Su quest'interpretazione cfr. il saggio di S. Settis, *Bill Viola: i conti con l'arte*, in *Bill Viola. Visioni*, cit. (vedi nota 22), pp. 23-25. Quanto viene mostrato da Viola può assumere diversi significati: il Cristo-uomo sembra risorgere, ma alla fine lo vediamo morire. Inoltre il sepolcro-pozzo da cui rinasce potrebbe ricordare anche una fonte battesimale, così come l'acqua che sgorga è simbolo di morte ma è anche ricollegabile alla fuoriuscita dei liquidi amniotici durante il parto, dunque simbolo di nascita, creando così una narrazione circolare tra l'inizio e la fine della vita.

32 A. Mazzanti, *Vedere con la mente e con il cuore: i percorsi di Bill Viola*, 12 luglio 2017 (<http://www.museonovecento.it/programmazione/vedere-con-la-mente-e-con-il-cuore-i-percorsi-di-bill-viola/>).

33 S. Koop, C. Day, *Video essenza e tempo. Intervista a Bill Viola*, in *Il video a venire*, a cura di V. Valentini, Catanzaro 1999, p. 141.

34 La riproduzione rallentata del video riguarda, oltre che *Emergence*, anche tutte le immagini di *The Passions* concepite come se fossero «incorniciate, oggetti preziosi che sono contemporaneamente finestre su un'altra realtà [...]. Proprio come dei quadri perché gli schermi piatti offrono un'immagine ad alta risoluzione, senza le caratteristiche linee prodotte dal tubo catodico, quindi più vicina alla qualità pittorica»; Belting, *A conversation*, cit. (vedi nota 24), p. 203.



immaginazioni. Nascono, crescono, cambiano, muoiono»<sup>35</sup> e si basano sull'idea di «un'essenza sotterranea o un'energia vitale che scorre in tutte le cose naturali, le anima e le illumina con la Mente»<sup>36</sup>, così anche racconti come quello della morte diventano esperienze straordinarie dove si svela oltre la superficie visibile il reale valore metaforico e spirituale, insufflando l'idea che quello che ci circonda è un mondo di percezioni da penetrare in profondità dove, prima di porgere gli occhi a quanto si vede, è necessario sprofondare nella contemplazione interiore che permette di liberare l'immagine ostacolata dalla materia in cui essa è nascosta. L'interrogazione sulla natura della rappresentazione attribuisce una dimensione spirituale alla scena di Viola il cui lavoro, come una specie di pratica religiosa, è in grado di trasformare una comune figura umana in icona fornendo una chiave di lettura contemporanea personalissima attraverso cui è possibile dare corpo a quei contenuti che attraversano da sempre le grandi narrazioni dell'esistenza umana. Per Viola è centrale il compito dell'artista nel trasformare il mondo, nell'imprimere un valore pragmatico e ascetico alla pratica artistica che è in grado di connettere l'individuale in un tutto che lo comprende, arrivando anche a capovolgere di segno polarità oppositive come la vita e la morte o a pensare il ciclo vitale come qualcosa che si trasforma incessantemente. Il tutto all'interno di un contesto, quello della tradizione della storia dell'arte, che è inusuale per le nuove tecnologie, ma che è testimonianza di quanto le iconografie del passato non abbiano mai smesso di rappresentare un territorio di confronto e di riflessione ancora in grado di offrire anche a distanza di molto tempo un immaginario culturalmente radicato e un simbolismo dalla facile risonanza sia estetica che mediatica.

### *Tradizione pittorica e cultura mediale nelle opere di Sam Taylor-Wood*

Nel percorso che vede mettere in relazione l'estetica contemporanea con il repertorio della tradizione storico-artistica, Sam Taylor-Wood costituisce un'altra figura di punta per la frequenza con cui la celebre fotografa e regista britannica si appropria delle grandi iconografie dell'arte (pietà, ascensioni, nature morte) e per il particolare processo con cui le rimette in scena attraverso un essenziale *rendering* cinematografico volto a esaltare i significati dell'esistenza umana in un labile confine tra realtà e recitazione. Sam Taylor-Wood sperimenta nei suoi lavori condizioni fisiche e psicologiche estreme mettendo in campo complessi giochi di ruoli e proiezioni dell'Io dove spesso lei stessa è protagonista nell'affannoso e inquietante tentativo d'inquadrare e osservare la propria esistenza dall'esterno. Gioia, disperazione, amore terreno, vita e morte si combinano

<sup>35</sup> Valentini, *L'imago*, cit. (vedi nota 18), p. 131.

<sup>36</sup> R. Violette, *Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House: writings 1973-1994*, London 1995, p. 258.

all'interno della sua ricerca espressiva basata su citazioni più o meno esplicite che mediano il repertorio iconografico della tradizione per mezzo della fotografia e del video. «La storia dell'arte per me è un linguaggio stabilito. Partendo da questo assunto io posso aggiungere la mia personale dimensione e a partire da questa posso chiedermi chi sono»<sup>37</sup>, così Sam Taylor-Wood descrive il suo lavoro caratterizzato da costanti allusioni alle opere d'arte del passato che l'artista riprende sia a livello iconografico che linguistico appropriandosi in alcune circostanze anche dei titoli appartenenti al modello di riferimento coinvolgendo sia lavori a soggetto sacro (*Self-Pietà* 2001; fig. 10)<sup>38</sup> che profano (*Still Life* 2001; fig. 11)<sup>39</sup>. Del resto è Sam Taylor-Wood in persona a dichiarare in un'intervista con Germano Celant che la tradizione e la cultura visiva fanno parte integrante del suo immaginario: «i rimandi e le citazioni sono una sorta di autodisciplina che impongo alla mia stessa storia vissuta in base alla mia esperienza e alla mia mentalità»<sup>40</sup>. L'artista si appropria dunque di modelli e motivi appartenenti alla storia dell'arte, li trasporta nel tempo presente mettendo in atto una forma di “dislocazione” che ricodifica nell'estetica dei media contemporanei le iconografie del passato per mezzo delle tecnologie della visione. L'attenzione è in questo modo veicolata sulla forma svuotata del suo senso originario con il quale tuttavia è mantenuta una relazione di memoria, un residuo. La dominante iconografica costituisce in altre parole il *link* mnestico tra l'immagine filmica o fotografica e la tradizione pittorica che in termini di memoria culturale rappresenta un ricordo mediale. Così accade in *Wrecked* (1996), dove al posto degli apostoli dell'*Ultima cena* di Leonardo, compaiono gli amici dell'artista vestiti in abiti contemporanei andando a ribaltare completamente il messaggio religioso dell'iconografia sacra, anche perché – come informa lo stesso titolo – protagonisti di un momento conviviale all'insegna del vino (fig. 12). Così avviene pure in *Soliloquy I* (1998) dove nell'impianto generale e nell'iconografia si ravvisa un chiaro rimando all'antico<sup>41</sup>, mostrando una diretta correlazione con la tradizione del braccio della morte pendente che arriva fino al contemporaneo trovando, in questo

37 G. Verago, *Divagazioni sul tema: Memorabilia, ciclo di approfondimenti tematici sottesi ai progetti espositivi di Viafarini*, 16 aprile 2009, p. 19 ([https://media.odcdn.ch/viafarini/media/uploads/ArtworkPdf/5DVGZTM\\_xZcTHQ.pdf](https://media.odcdn.ch/viafarini/media/uploads/ArtworkPdf/5DVGZTM_xZcTHQ.pdf)).

38 L'opera *Self-Pietà* mostra un chiaro rimando alla *Pietà* Vaticana di Michelangelo (fig. 10).

39 *Still Life* ricorda infatti il soggetto delle nature morte trovando nella *Canestra di frutta* di Caravaggio la fonte visiva più simile (fig. 11). Cfr. *Seduced by Art. Photography Past and Present*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 31 ottobre 2012-20 gennaio 2013), a cura di H. Kingsley, London 2012, pp. 144-146.

40 G. Celant, *Sam Taylor-Wood Soliloquy. Saggio/Intervista*, in *Sam Taylor-Wood*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Prada, 19 novembre 1998-6 gennaio 1999), a cura di G. Celant, Milano 1998, pp. 48-135.

41 Il formato della serie *Soliloquy I* riecheggia quello delle pale d'altare antiche dove le figure sono tradizionalmente rappresentate secondo l'idea di separazione tra cielo e terra: in alto, le divinità e i santi, in basso le loro vicende terrene. Nel suo lavoro Sam Taylor-Wood ha voluto rappresentare la stessa separazione dove sopra si trova l'individuo (aspetto materiale) e sotto il riflesso della condizione mentale del soggetto (aspetto onirico e immateriale).

caso specifico, una corrispondenza con il *Chatterton* di Henry Wallis (fig. 13). La stessa dinamica, che vede decontestualizzare il repertorio iconografico del passato per poi ricodificarlo in un contesto contemporaneo, accompagna anche *Soliloquy VII* (2000) che nella parte superiore presenta la fotografia di un *tableau vivant*, ovvero la messa in scena del *Cristo morto* di Andrea Mantegna che Taylor-Wood rilegge e reinterpreta deformando i valori religiosi dell'opera-fonte (fig. 14). Nei lavori dell'artista il prototipo di riferimento risulta sempre fortemente destabilizzato perché viene ricodificato attraverso una trasformazione mediale che s'impone sull'immagine generando un artificiale fenomeno di straniamento dove è necessario attivare uno sguardo che va oltre l'apparenza e la superficie visibile per cogliere il vero significato dell'opera. In tutto questo gioca un ruolo non secondario la prossimità ai codici archetipi del cinema che esercitano sullo spettatore una fascinazione estetica a metà fra allettante e alienante, producendo una costante tensione nelle possibilità di lettura delle opere che riescono a esprimere efficacemente l'isolamento interiore e le più intime fragilità dell'uomo contemporaneo. In sostanza siamo di fronte a una ricerca espressiva trasformata in un mezzo caratterizzato da un'autorevolezza straordinaria per trasmettere messaggi che non riguardano più il contenuto teologico a cui le iconografie rimandano, ma piuttosto il presente sentito e vissuto dagli artisti. Esemplare in questo senso è la celebre *Self-Pietà* (2001) che rilegge in chiave contemporanea l'opera scolpita da Michelangelo alla fine del XV secolo (fig. 10): un film di quasi due minuti che, nel riprendere Sam Taylor-Wood mentre tiene sulle sue ginocchia l'amico Robert Downey Jr., mostra l'abbandono fisico di un uomo morente e l'angoscia emotiva di una donna trasponendo sul piano esistenziale il *pathos* e il sentimento religioso provato dalla Vergine Maria di fronte al corpo esanime del Figlio.

#### *Self-Pietà: un esempio di declinazione laica del “sacro” nella visual culture*

Nell'ambito della produzione incentrata su videoinstallazioni che indagano le percezioni emotive di donne e uomini colti nella loro sfera più intima e privata, *Self-Pietà* (2001) costituisce un caso esemplare: in questo film di 1 minuto e 57 secondi l'artista riprende sé stessa mentre sostiene il corpo di Robert Downey Jr. come se fosse un Cristo deposto. La scena, che trova un puntuale riferimento nella *Pietà* vaticana di Michelangelo, si ricollega in generale al tema iconografico del *Vesperbild* e alle sue interpretazioni che nel Rinascimento furono tradotte senza quell'enfasi drammatica tipica delle sculture tedesche declinandosi in una forma più misurata e serena. Se l'impostazione piramidale della scena, l'atmosfera pacata e distesa, insieme al risalto dato ai giochi di luce e ombra – come a voler simboleggiare l'alternanza tra la vita e la morte – accomunano l'opera contemporanea al modello antico, numerose sono tuttavia

le varianti: mancano infatti le riflessioni intorno al valore universale del sacrificio di Cristo perché protagonisti della storia sono Sam Taylor-Wood che prende il posto della Vergine e l'attore hollywoodiano Robert Downey Jr., due personaggi noti dunque che l'artista sceglie volutamente sia perché conoscere l'identità dei protagonisti è un fattore essenziale ai fini della piena comprensione della visione, sia perché l'intento è primariamente quello di essere identificati come esseri umani viventi e non come figure bibliche di cui si sono assunte le posizioni. Nel magazine online "Cultweek" Sofia Silva scrive che: «il corpus di opere di Taylor-Wood è dominato dalla *naïveté*; mentre altri artisti, reinterpretando la Pietà, ne hanno spesso sfidato il simbolo con afflati provocatori, se non blasfemi, Taylor-Wood si ferma un chilometro prima e offre la scena armata solo della propria ingenuità»<sup>42</sup>. I personaggi, vestiti con abiti comuni, si mostrano infatti per quello che sono, ovvero come uomini fragili e vulnerabili che di fronte alla consapevolezza del proprio destino teatralizzano il dolore e usano loro stessi come simboli di sofferenza universale. L'attenzione veicolata sulla forma svuotata del suo senso originario mantiene una relazione di memoria e un residuo con l'iconografia presa a riferimento innescando un suggestivo *link* tra l'immagine filmica e la tradizione pittorica, dove però il tutto è calato in una dimensione prettamente umana che trascende le implicazioni religiose convenzionalmente connesse al tema biblico. L'iconografia cristiana è infatti impiegata dall'artista in forme espressive che non comportano necessariamente l'adesione a un sistema di credenze, ma secondo modalità che fanno leva su sentimenti quali la sofferenza e le debolezze dell'essere umano. Nello specifico il significato di *Self-Pietà* può essere compreso nella sua interezza solo facendo riferimento al particolare momento in cui il film è stato creato, ovvero quello della battaglia contro il cancro di Sam Taylor-Wood e i problemi di dipendenza dalla droga di Robert Downey Jr. Non si tratta semplicemente di una rivisitazione in termini moderni della storia sacra, ma di una reinterpretazione del soggetto con accenti volti a sottolineare aspetti di carattere biografico che indagano l'essere umano nelle sue più intime percezioni, le sue fragilità e i limiti della sua resistenza, sia fisica che mentale, nell'affrontare la dura realtà della vita. Tali elementi sono messi in risalto sia dallo stato di salute dei due protagonisti, ma anche dal fatto che Sam Taylor-Wood riesce a tenere quella posizione per poco meno di due minuti disponendo le gambe su gradini di livello diverso per cercare di sostenere al meglio il peso del corpo di Robert Downey Jr. «Sto cercando di realizzare una scena calma, ma le mie braccia sono tremolanti come si vede anche dal mio respiro. È stato estenuante»<sup>43</sup>, così afferma l'artista dichiarando apertamente la fatica e la tensione

42 S. Silva, *Sam Taylor-Wood: la cinquantesima sfumatura*, "Cultweek", 25 febbraio 2015 (<https://www.cultweek.com/sam-taylor-wood/>).

43 Traduzione libera dal testo in lingua originale: «I'm trying to look calmed scene, but my arms are trembling and you can see my breath. It was exhausting»; R. Dorment, *Spirit of the Age*, "The Daily Telegraph", 22 dicembre 2001, pp. n.n.

psicologica, componenti che possono essere interpretate anche come un sentimento di benevolenza fra i due protagonisti ravvisabile sia nel senso di protezione dimostrato da Taylor- Wood, che con forza cerca di sostenere fisicamente e moralmente il vulnerabile Robert Downey Jr., sia nella fiducia manifestata da quest'ultimo che senza remore si abbandona sulle ginocchia dell'amica<sup>44</sup>. Consolazione e dedizione, dolore e sacrificio si mescolano così in un connubio inscindibile che trasforma la narrazione sacra in un invito alla contemplazione e alla riflessione sul tema della finitudine e della caducità della vita, cosa che spiega anche il motivo per cui l'artista rispetto a un dipinto o una fotografia ha preferito eseguire un film: questo infatti ha un inizio, una metà e una fine, proprio come una vita umana dove ognuno può identificarsi. I movimenti sono quasi impercettibili e, fatta eccezione per il respiro affannoso di Robert Downey Jr., non ci sono suoni ad accompagnare la visione dello spettatore che viene così guidato in un'attenta e prolungata ispezione dove l'immersione è totale

perché la performance è qualcosa che avviene, qualcosa che implica la partecipazione e il coinvolgimento in prima persona sia di chi compie l'azione sia di chi la guarda, [...] tecnicamente, costringe a mettersi in gioco completamente: l'artista non teorizza ma realizza, è coinvolto, è partecipe, è dentro l'opera, vive l'opera e lo spettatore la vive con lei<sup>45</sup>.

La tradizione, dunque, non è solo ripercorsa attraverso una manifesta assonanza formale, ma anche attraverso l'espressione di un sentimento di sofferenza che, tanto nell'opera rinascimentale quanto in quella contemporanea, diventa simbolo del dolore universale condiviso che, allora come oggi, continua a interrogare gli uomini sulla propria esistenza e sul senso della vita.

A questo proposito Sam Taylor-Wood ha infatti dichiarato in un'intervista che:

è interessante guardare [...] un altro dipinto di uno, due o addirittura trecento anni fa e vedere che gli artisti stanno ancora affrontando esattamente lo stesso processo di pensiero e lo stesso tipo di domande. Domande che generalmente nascono intorno al tema della morte e su cosa significa essere umani, o temi più piccoli come il passare del tempo, o semplici momenti catturati per l'eternità. Questi temi che si snodano intorno alla vita, all'amore e alla morte hanno ossessionato gli artisti dal primo giorno e ugualmente anche io ne sono ossessionata. Per me, fare riferimento all'arte è un modo

44 Nello stesso anno in cui è stato realizzato questo lavoro, Sam Taylor-Wood ha diretto Robert Downey Jr. nel video per la canzone di Elton John *I want love*. Il testo della canzone sembra rinforzare l'enfasi emozionale della sua *Self- Pietà*: «I want love, but it's impossible / A man like me, so irresponsible / A man like me is dead in places / Other man feel liberated».

45 A. Zimarino, *La Spiritualità nell'arte. Guida alla lettura dell'arte contemporanea*, Bologna 2015, p. 111.

di dimostrare che nel corso dei secoli le cose non sono cambiate affatto. Siamo ancora guardando e cercando di capire le stesse grandiose domande sulla nostra esistenza<sup>46</sup>.

È dunque in questo eterno interrogarsi che Sam Taylor-Wood imposta il suo lavoro rendendo lo spettatore partecipe nel flusso degli eventi che sono sempre il racconto di una sua personale visione sulla decadenza morale, materiale ed esistenziale, di un'umanità sofferente accomunata da un profondo senso d'isolamento interiore.

*46 Ibidem.*

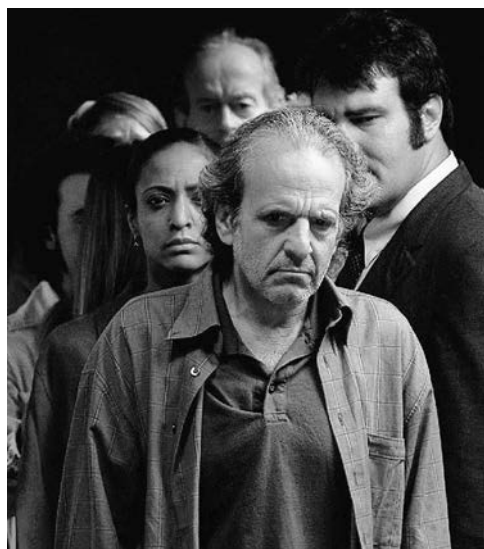
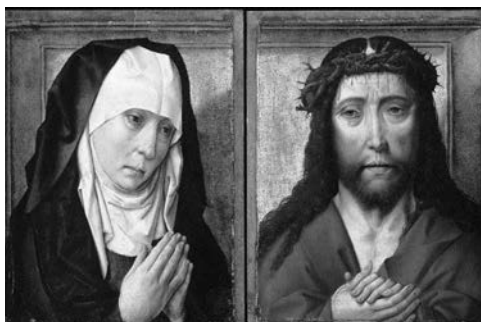


1. Jacopo Pontormo, *Visitazione*, 1528-1530 circa, Carmignano, propositura dei Santi Michele e Francesco; Bill Viola, *The Greeting*, 1995, Fort Worth, Modern Art Museum



2. Bill Viola, *The Quintet of Astonished*, 2000, New York, Everson Museum Plaza; Hieronymus Bosch, *Salita al Calvario*, 1510-1516 circa, Gand, Museum Voor Schone Kunsten



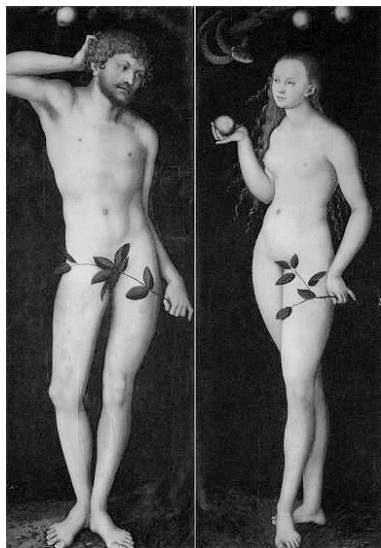
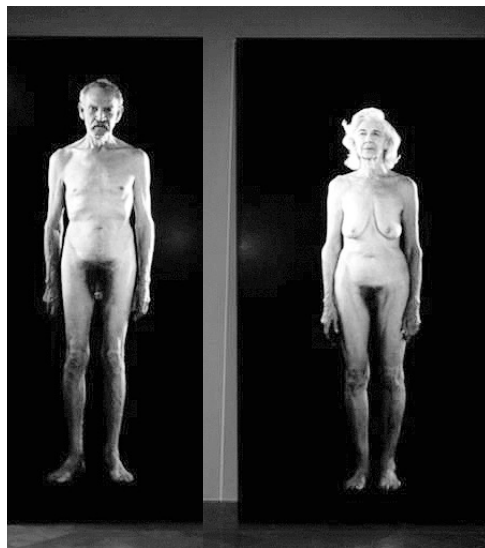
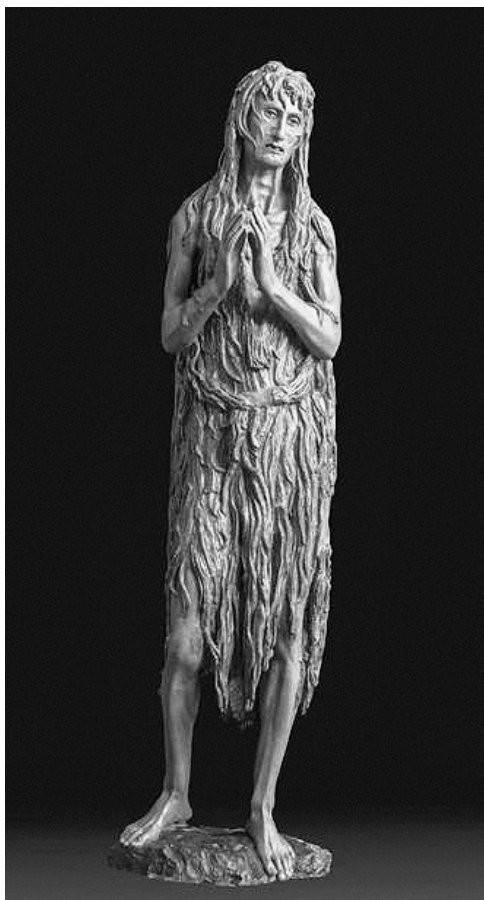


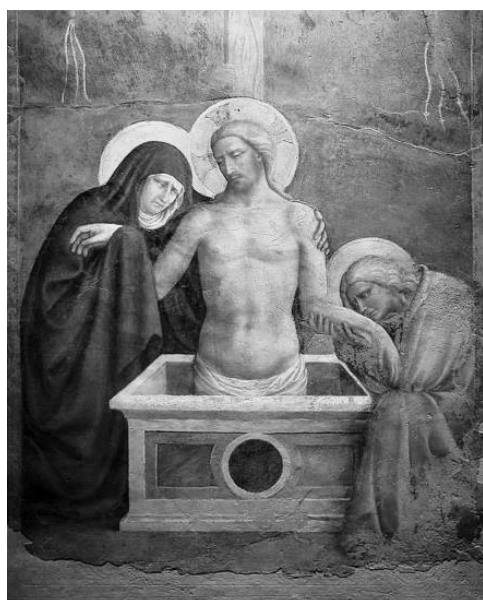
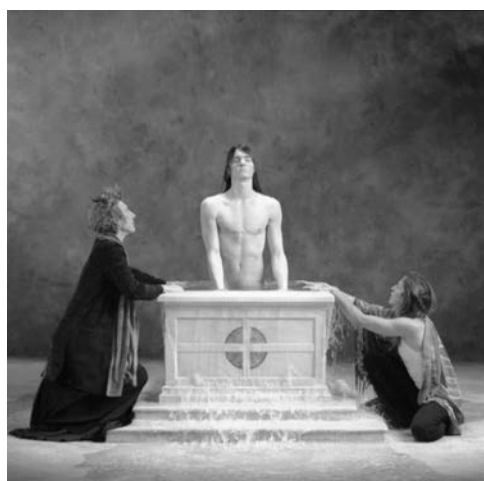
3. Bill Viola, *Dolorosa*, 2000, collezione privata; Dieric Bouts e bottega, *Mater Dolorosa e Cristo coronato di spine*, 1475 circa, Chicago, Art Institute

4. Bill Viola, *Observance*, 2002, California, Bill Viola Studio; Albrecht Dürer, *I quattro apostoli*, 1526, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek

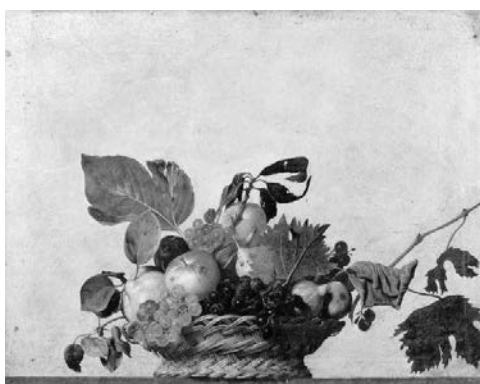
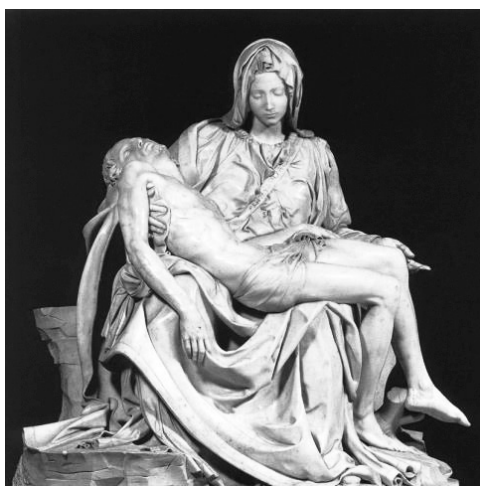
5. Bill Viola, *Acceptance*, 2008, California, Bill Viola Studio; Donatello, *Maddalena*, 1453-1455, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo

6. Bill Viola, *Man Searching for Immortality / Woman Searching for Eternity*, 2013, California, Bill Viola Studio; Lucas Cranach il Vecchio, *Adamo ed Eva*, 1528, Firenze, Galleria degli Uffizi









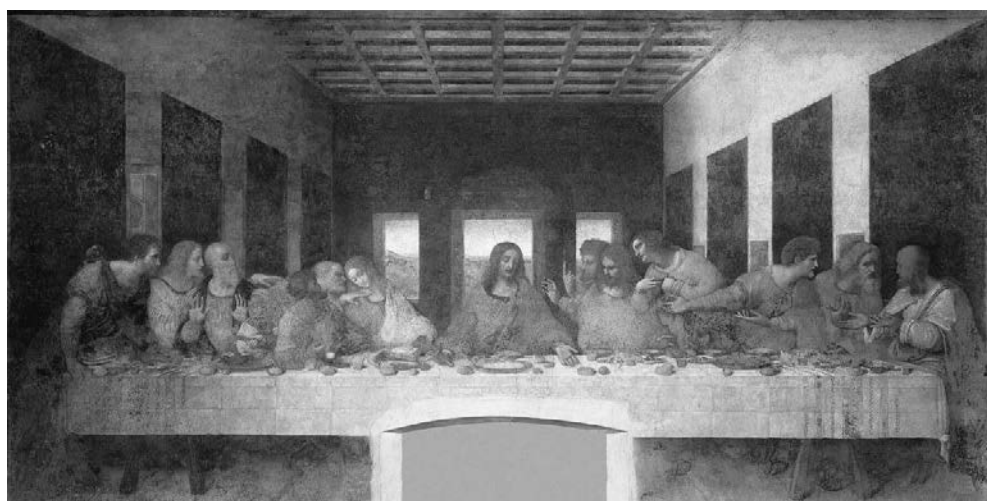
7. Bill Viola, *The Deluge*, 2002, California, Bill Viola Studio; Paolo Uccello, *Il Diluvio Universale e Recessione delle acque*, 1436-1440, Firenze, Chiostro Verde di Santa Maria Novella

8. Bill Viola, *Emergence*, 2002, California, collezione privata dell'artista; Masolino da Panicale, *Cristo in Pietà*, 1424, Empoli, Museo della collegiata di Sant'Andrea

9. Bill Viola, *Emergence*, 2002, California, collezione privata dell'artista; Raffaello Sanzio, *Trasporto di Cristo al Sepolcro*, 1507, Roma, Galleria Borghese

10. Sam Taylor-Wood, *Self-Pietà*, 2001, Londra, White Cube Gallery; Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1497-1499, Città del Vaticano, basilica di San Pietro

11. Sam Taylor-Wood, *Still Life*, 2001, collezione privata; Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Canestra di frutta*, 1597-1600, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



12. Sam Taylor-Wood, *Wrecked*, 1996, New York, Christie's; Leonardo da Vinci, *Ultima Cena*, 1494-1498, Milano, refettorio di Santa Maria delle Grazie



13. Sam Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Henry Wallis, *The Death of Chatterton*, 1856, London, Tate Britain



14. Sam Taylor-Wood, *Soliloquy VII*, 2000, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1470-1474 circa, Milano, Pinacoteca di Brera

