

Deserts*

di *Bill Viola*

Per me, deserti è una parola profondamente evocativa. Suggestisce spazio, solitudine, distacco. Per me significa non solo deserti di sabbia, mare, montagne e neve, spazi esterni, strade cittadine deserte, non soltanto questi aspetti spogli della natura che suggeriscono nudità e isolamento ma anche il remoto spazio interiore della mente che nessun telescopio può raggiungere, un mondo di mistero ed essenzialmente di solitudine.

Edgard Varèse

Nel 1993, un membro dell'Ensemble Modern, un gruppo concertistico che ha sede a Francoforte, probabilmente uno dei più straordinari e dotati gruppi musicali del mondo, era coinvolto in un progetto con Frank Zappa, che aveva invitato i musicisti a Los Angeles per fare una serie di registrazioni della musica di Edgard Varèse. Nel corso di queste incisioni scoprirono degli appunti che Varèse aveva lasciato quando stava lavorando al progetto, si trattava di un lavoro per musica e immagini insieme.

Varèse era un musicista profondamente visionario e profetico. In effetti, pur essendo un compositore assai longevo (la sua esistenza durò a lungo, dal 1883 al 1965), ci ha lasciato relativamente poca musica. Se non sbaglio tutta la sua opera non dura più di tre ore. Quello che ha fatto, in realtà, è stato aprire un sentiero dove nessuno si era mai avventurato prima. Varèse, come molti della sua generazione, arrivato negli Stati Uniti nel 1915, era stato totalmente conquistato non solo dalla scena americana e dalla sua vitalità, ma dalla tecnologia, la nuova tecnologia che si andava sviluppando e, in particolare, da qualcosa che oggi non consideriamo tecnologia: l'elettricità. Varèse e non pochi artisti e musicisti di quei tempi, all'inizio del XX secolo, si infatuarono dell'elettricità come medium espressivo. Si servì delle idee e delle situazioni che venivano da questa nuova fonte di energia per far realmente progredire le sue idee sulla musica. Per esempio, nella scala musicale occidentale, che è basata su un sistema tonale che deriva da corde vibranti, quando abbiamo una corda che vibra, c'è la tendenza ad avere punti nodali in certe posizioni lungo le quali si produce una scala, a seconda di come si mette un ponte sulla corda. Nel mondo dell'elettricità, che è un'altra specie di vibrazione, non ci sono punti nodali preferiti, ma c'è una possibilità continua per una portata ininterrotta di energie e frequenze, perciò si possono trovare suoni che esistono negli spazi tra le note della scala occidentale. Questa idea, che stimolò moltissimo Varèse

* Questa è la trascrizione della conferenza che Bill Viola ha tenuto al Museum of Modern Art di New York, il 10 febbraio 1995, in occasione della presentazione del video *Deserts*, con le musiche di Edgard Varèse.

se, è quella che produce la sensazione di qualcosa di diverso nella sua musica. Era anche molto impegnato a lavorare all'idea di organizzare il suono, derivata di nuovo da questo interessante effetto elettrico che sembrava immateriale, pur essendo molto forte, e sull'idea di spazio, di cui una delle prime conseguenze era che poteva situare musicisti in posti diversi nell'auditorium e ottenere un tipo di ambiente totale.

Ho studiato Varèse quand'ero all'università, perché per un breve periodo mi sono dedicato alla musica elettronica, di cui lui è considerato il padre, il primo compositore a lavorare con suono puramente elettronico nelle sue maggiori opere. Il suo lavoro mi ha impressionato e influenzato molto in quel periodo in cui ero impegnato a lavorare con questo nuovo medium, tentando di realizzare opere ambientali. Così, quando l'Ensemble venne da me con questo progetto, Varèse rappresentava naturalmente un legame con qualcosa su cui mi ero impegnato per un certo periodo, e da cui in un certo senso mi ero allontanato, perciò ritornarci è stato davvero magnifico. Questo lavoro particolare, *Deserts*, è un'opera che Varèse ha scritto quando emerse dal periodo dei cosiddetti "anni di silenzio", che durò quasi venti anni, durante i quali fondamentalmente abbandonò la scena e passò attraverso una di quelle sorprendenti esperienze proprie a certi artisti, musicisti o persone creative: scrivono musica, ne scrivono ancora e la buttano via, o iniziano progetti e non li portano mai a compimento. Mi piacerebbe sostenere che avrebbe potuto darci molta più musica in quel periodo, se fosse stato in grado di completare le opere. D'altra parte, chiunque abbia avuto esperienza del cosiddetto "blocco dello scrittore", o in qualunque modo si voglia chiamare questa interruzione d'ispirazione e creatività, sa che, se si riesce a superarla, rappresenta anche un'esperienza da cui s'impara e che rende più umili, perché può essere perfino una fonte di conoscenza. È davvero straordinario vedere qualcosa – che hai supposto rimanesse lì tutta la vita – semplicemente evaporare nell'aria. Egli uscì da quel periodo con questo pezzo, scritto tra il 1949 e il 1954, di cui la prima, che si tenne a Parigi nel 1956, provocò uno scandalo abbastanza grande. Fu la prima trasmissione stereo della radio francese, c'erano ogni sorta di funzionari della radio, gente del Ministero della Cultura e così via. La musica di Varèse è assai intensa, molti la considerano piuttosto difficile, è molto astratta e non è convenzionale in alcuna maniera. C'era un pubblico che sperava in qualcosa di assai più familiare e gli fu offerta quest'esperienza che fece sì che Pierre Schaeffer, che stava mettendo su lo studio per la *musique concrete* a Parigi, fosse sul punto di perdere i finanziamenti; l'evento provocò un mucchio di problemi.

Di questo pezzo la cosa più significativa per me è che in esso c'è una struttura fondamentale: tre volte, nel corso dell'esecuzione della musica dal vivo, questa viene interrotta da collage pre-registrati realizzati da Varèse. È una delle prime volte in cui è stato fatto questo, ed è un'esperienza assai toccante, particolarmente nei primi anni '50: puoi immaginare i musicisti che suonano dal vivo col suono che viene acusticamente direttamente dall'auditorium poi, improvvisamente, ci sono tre momenti in cui i musicisti smettono di suonare e questa musica registrata si diffonde da altoparlanti stereo, a quei tempi i primi. Il contrasto tra questi due spazi, che era uno dei grandi interessi che aveva Varèse, era enorme, specialmente per

quell'epoca. La natura di queste "Interpolazioni" – lui le chiamava così – era composta da suoni elettronici astratti e da suoni registrati in fabbriche, o da suoni di strumenti musicali registrati e poi manipolati in maniere diverse. Menziono questo perché, in un certo senso, queste tre Interpolazioni, in contrasto con la musica dal vivo, mi hanno dato la chiave per entrare nel lavoro. Ho scelto di lavorare con l'idea di spazi interni ed esterni con una struttura assai semplice per quella che è in realtà un'opera molto complessa. Il progetto è stato commissionato dalla televisione tedesca che lo ha anche trasmesso, ma, in realtà, l'idea originale di creare un'opera da usare in una esecuzione dal vivo è venuta dall'Ensemble.

A parte la citazione riportata all'inizio di questa conversazione, in un'altra occasione Varèse fece riferimento all'idea di deserti non solo di sabbia, cielo e mare, ma anche mentali. Ritengo che l'idea di vuoto, di spazio vuoto, di nudità, messa in relazione con la solitudine, sia un'idea sospetta, e anche sbagliata. Sebbene non abbia mai avuto il privilegio d'incontrare Varèse, non credo che lui parlasse necessariamente di solitudine nel senso di alienazione. Culturalmente evoca immagini d'isolamento e alienazione e quindi potrebbe avere connotazioni negative, ma credo che Varèse avesse un'idea più larga. Quando ho letto le sue parole mi sono sentito, in realtà, assai vicino a lui perché l'idea del deserto è stata presente per molto, molto tempo nel mio lavoro. Credo che Varèse parli di quello che lo spazio rappresenta, che non è necessariamente una visione negativa della solitudine, ma una visione espansiva, inclusiva, dove l'essere si fonde con una parte più grande. Questa non è un'interpretazione emotiva e neppure morale. Se si guarda alla pittura paesaggistica in Oriente, particolarmente in Giappone e in Cina, si trova la classica figurina immersa in un grande paesaggio. Dal punto di vista occidentale ciò potrebbe essere interpretato negativamente, ma in realtà nella loro cultura non è affatto così, si riferisce a un legame più profondo, in cui uno perde se stesso, l'essere che possiamo identificare con la parte di noi che va alla banca, che soppesa il libretto degli assegni, si assicura che l'affitto sia pagato e mette il proprio nome lassù dove può avere successo: l'io, in altre parole. Se ti sei trovato all'aperto in spazi come il deserto, penso che una delle cose che succedono, non importa cosa tu stia pensando – né se tu ne sia conscio o no – sia questa incredibile sensazione di essere piccolo, una particella insignificante e, allo stesso tempo, assai grande. Ho un amico, un artista canadese, che mi ha raccontato di essersi perduto, alcuni anni fa. Era accampato in un luogo assai remoto, con la moglie e il figlio. Andò a cercare della legna, lasciò l'accampamento e si perse. Si sentì perduto per circa 20 minuti, che a lui sembrarono delle ore: l'esperienza di sentirsi davvero perduto per 20 minuti lo colpì profondamente. Non riusciva a ricordare la via del ritorno all'accampamento, ma più tardi, naturalmente, la trovò. Dopo essere caduto in preda al panico ed essersi poi calmato, capì di essersi perduto. Ricordo che aveva usato le parole "una specie d'imparzialità", per definire quale fosse il suo sentimento: una natura completamente imparziale cui non importava chi fosse lui, che non avesse completato questo o quel progetto, o qualunque altro, era semplicemente una cosa là fuori, tra le tante cose del mondo e se non fosse riuscito a tornare all'accampamento, probabilmente sarebbe morto, e allora? Questo può portare alle altre interpretazioni dell'alienazione nel nostro secolo, alla concezione esistenziale, al di-

lemma esistenziale. Ma non stava provando questo, allora, sentiva questa specie di più grande sistema in cui lui aveva posto, e non era migliore o peggiore di altri. Credo che i buddisti abbiano parlato del vuoto. E tra i pochi luoghi vuoti che ci sono rimasti, lo sono particolarmente i deserti, potentemente vuoti, perché quando si arriva nel deserto, non ci sono alberi, non c'è erba verde, niente ruscelli gorgoglianti, ci sono solo rocce dure, calde, appuntite, frastagliate, sassi e quelle piante selvatiche che vivono ai limiti di dove è possibile vivere.

Così, le scene che ho girato nella Death Valley sono una serie di immagini per modo di dire "graziose" del deserto. Quando ho girato uno dei pezzi, c'erano 41 gradi all'aperto e non c'era nulla di grazioso. Anche Varèse si era trovato nel deserto, durante gli "anni perduti" o "anni di silenzio" visitò realmente il deserto in Arizona e ne fu ispirato. Infatti il titolo del lavoro risale a quel periodo. Penso che l'elemento chiave per me, di nuovo, sia quel rapporto tra dentro e fuori, che non riguarda solo il paesaggio desolato che è là, perché quando sei lì ti accorgi che ce n'è abbastanza anche qui. C'è un senso interiore che portiamo dentro di noi, è questo che cercavo di esternare rappresentando l'uomo dentro la stanza, nella prima Interpolazione su nastro che è nella musica, in una stanza senza finestre che si apre sull'altro lato, probabilmente di notte. E ciò, come ho detto prima, è stato il punto di partenza.

È stata una delle cose più difficili perché non ho mai fatto nulla che ha coinvolto il lavoro di un altro artista, le cose che ho realizzato in tutti questi anni sono una specie di territorio personale, in un certo senso: come entrare in una stanza vuota e cominciare a metterci le proprie cose. In questo caso sono entrato nella stanza e c'era qualcuno lì. Varèse, la sua musica, sono lì e lui non è, precisamente la persona più facile con cui stare soli in una stanza. Puoi sentirlo dalla sua musica, ci sono cose che sporgono da tutte le parti e, similmente al deserto, sono cose acuminatae, rocciose, spinose e puntute. Quanto cominci a mettere le tue cose al di sopra di quello, come ero abituato a fare in tutti questi anni, non riescono a stare in piedi, continua a cadere tutto; metto giù un'immagine, e non funziona, così la muovo per qualche secondo in un'altra direzione e ancora non funziona. In un certo modo, diventa una specie di balletto con qualcosa che esiste già e perciò non c'è molta reciprocità, perché la musica è assai forte.

Credo che anche il modo in cui il progetto è stato realizzato sia interessante. Non mi piace parlare di tecnologia, di tecniche, e cose del genere, ma in questo caso lo farò. Avevamo un'idea, io e Peter Kirby, per realizzare questo lavoro, perché Peter aveva molta esperienza avendo lavorato prima nel cinema, mentre io non ne avevo nessuna. Usando la struttura base del pezzo, pensai di girarne parte su pellicola e il resto in video. Un'altra esperienza del tutto nuova per me è stata quella di lavorare con un'intera troupe in uno studio, girando in pellicola, cosa che non avevo mai fatto prima. Naturalmente, la cosa più elegante è che ti danno una sedia di tela e un megafono e puoi dire quello che vuoi, tipo: "Silenzio sul set" e ti ascoltano davvero. A parte questo, è davvero un'esperienza stupefacente. Abbiamo costruito dal nulla la stanza che si vede nel filmato. Questo è un altro esempio, per quelli che conoscono il mio lavoro: passo molto tempo a trovare il posto dove ambientare l'idea, un luogo reale, per cui faccio molti sopralluoghi per cercare gli spa-

zi dove girare. Sono stato in deserti, o nel Saskatchewan in inverno, sono stato in piena Manhattan nel mezzo della notte, dovunque trovo sempre una buona stanza da qualche parte che mi attira. È una parte assai importante del mio lavoro, e vale anche per le installazioni che devono avere dimensioni specifiche e essere conformi allo spazio pre-esistente. In questo caso non c'era nulla, era equivalente alla classica tela bianca. Abbiamo detto: "OK, facciamo una stanza", e abbiamo lavorato con un art-director di talento che mi ha chiesto: "Che genere di stanza vuoi?" Io ho risposto: "Vuoi dire che posso avere *qualunque stanza*?" Era un concetto sorprendente; ci mettemmo a discutere di spazio e di stanze e creammo un mondo dal nulla. È stato davvero straordinario: un gruppo di persone venne nel mio studio e costruì lì questa stanza di quattro metri per quattro, ci misero quasi una settimana. Era una piccola stanza inconsueta, abbiamo dovuto costruire una piscina, su un lato accanto, ciò non succede mai in una stanza, ma la costruimmo e procedemmo a lavorarci. Ci volle un giorno e mezzo solo per illuminarla. L'esperienza di lavoro che ricordo per me più vicina a questa è dipingere. Chi ha fatto del cinema lo sa bene: puoi stare lì e guardare questa stanza e se non ti piace qualcosa puoi dire: "Muoviamo quel tavolo di una quindicina di centimetri". Un paio di persone arrivano e lo spostano, e tu puoi dire: "Mettetelo un po' più in là". Puoi accordare letteralmente lo spazio – come uno strumento – con la luce e gli oggetti. È semplicemente meraviglioso inventare questa specie di mondo. E poi, l'altro motivo di grande interesse per me riguarda quello che si può fare quando qualcosa viene registrata, perché si può avere un completo controllo su tutto grazie alla tecnologia elettronica. Vai in sala di montaggio e puoi contare su minute sfumature d'ombra, colore e luce, perché operi a un livello che aggiunge al lavoro un'altra dimensione e lo porta su un piano assai controllato, avendo a che fare, lavorando con pellicola 35 mm, con un'altissima risoluzione che il video non possiede. Abbiamo usato il video per il resto del materiale, tutte le riprese del deserto sono state girate in Betacam PAL. Poi, alla fine, abbiamo preso il materiale in video e in pellicola 35 mm e lo abbiamo montato su *visual component video*, che è il supporto di più alta qualità disponibile al momento, che diventò un *master video* e quel *master* venne trasferito su 35 mm per essere proiettato dietro ai musicisti nella sala da concerto, su uno schermo largo circa dieci metri. La versione mostrata nelle proiezioni in spazi al chiuso, come al MoMA, è stata riversata in PAL su *digital video master* e trasferita in NTSC, lo standard americano. Così, è stato un lavoro che si è svolto tecnicamente su molti livelli, c'è anche del materiale mio, girato in video molti anni fa, che è stato integrato nell'opera. Tener tutto questo sotto controllo è stato molto complesso.

Quando sono arrivato alla musica di Varèse ho lavorato con varie acustiche intorno alla sala e ascoltato specificamente tutto una volta dopo l'altra, immergendomi completamente in essa. Mi sono trovato a confrontarmi con un lavoro assai interessante, quando si finisce per conoscerlo, con una struttura molto, molto densa, così complessa da essere quasi inscrutabile, in cui ogni momento succede qualcosa, incontri piccole frasi e frammenti. Cominciai con l'ascoltare musica classica, jazz, ho persino ascoltato il tema di "Missione Impossibile", a un certo punto. Dapprima, iniziai con l'avvicinarmi su una micro-scala, pensando: "OK, sco-

prirò davvero cosa sta facendo questo tipo". Ho cominciato a fare ricerche, trovandomi quasi incanalato in questo che divenne un tipico lavoro di collage. Nel modo in cui tutti questi frammenti sono insieme, attraggono la tua mente da una parte, poi ti colpiscono con un altro passaggio e la tua mente va nella parte opposta. Si manifestano tutte queste relazioni, la musica è ammassata molto densamente: scoprii che mi stava trascinando a fare un film collage, un film di montaggio. Verso la metà o nei primi anni '50, cosa facevano i cineasti? Realizzavano film collage, di montaggio, fittamente montati, con tanti tagli e materiali messi insieme: Robert Rauschenberg prendeva ritagli di riviste e li incollava sulla tela. Cominciai a vedere questo lavoro come un pezzo di quell'epoca, in un certo senso. Fu assai duro per me figurarmi cosa fare. E poi, tornare indietro, fare un passo indietro mi aiutò a chiarirmi le idee. In un certo senso per tutto il periodo intermedio del lavoro ho completamente dimenticato la musica e quando ci sono arrivato mi sono accorto dell'operazione assai semplice che Varèse aveva fatto: in tre momenti nel corso dell'esecuzione della musica dal vivo ha interrotto la performance dei musicisti per inserirvi collage di musica elettronica registrata, tentando di riarrangiare il suono. Era una struttura molto semplice. Realizzare una tale semplice struttura nella sua complessità era un po' come guardare un maglione o qualcosa con un disegno sopra, un disegno semplice: prima qualcuno te lo mostra allungato, avvicinandolo al tuo viso, e tu vedi la tessitura in tutti i minimi particolari, i fili colorati e roba del genere. Poi, a un certo punto, ti tiri indietro un po' e vedi direttamente il disegno. Ecco cos'era successo. Una volta raggiunto quel punto, cominciai a lavorare soltanto sulle Interpolazioni e sull'uomo nella stanza. A quel punto, naturalmente, ero interessato al pezzo e a quello che facevo, le immagini non erano connesse alla musica in alcun modo, le avevo messe giù solo per ragioni visive, e quando la musica cambiava era una pura coincidenza; al contrario, altre volte, quando sentii che occorreva che il rapporto tra musica e immagini fosse molto stretto, ne tenni conto, come quando inserii i fulmini che si scaricano in terra, un piccolo omaggio a Varèse e al suo rapporto con l'elettricità. Una volta compreso quel tipo di struttura semplice, interno/esterno, e le tre Interpolazioni, allora avevo una mappa del pezzo e mi misi a lavorare assai intensamente. Era un lavoro destinato a una performance dal vivo e per questa ragione, una volta accertato che non aveva finalità di pura ambientazione video, che non potevo proiettare con successo in un auditorium un video per duemila persone, senza rischiare il compromesso di un basso livello di qualità dell'immagine o avere limiti di dimensione se avessi scelto un'ambientazione multi-schermo, cosa che però non volevo fare perché volevo mantenerlo davvero un lavoro puro – un suono, un'immagine – decisi così che era meglio servirsi della pellicola a 35 mm. Peter mi aiutò molto grazie alla sua esperienza cinematografica. Ne parlammo e decisi: "Bene, facciamo un pezzo video e lo trasferiamo su pellicola". Avevamo i fondi dalla televisione tedesca, e così iniziammo a lavorare sulla classica differenza tra film e video di cui tutti si preoccupavano così tanto negli anni '70. Tuttavia, ancora non so come chiamare questa cosa da un punto di vista mediale, giacché parti di essa sono state girate su pellicola 35 mm, il resto su Betacam PAL, il sistema europeo che ha più linee, e perciò migliore risoluzione rispetto all'NTSC usato in America. Le riprese nel deserto le ho

girate in PAL e ho anche usato materiali presi dal mio archivio, immagini più vecchie che trovavo legate a questo lavoro in maniera molto diretta, perché in quel momento, ascoltando Varèse, mi stavo anche legando a un periodo più lontano della mia vita, quando avevo girato per la prima volta nel deserto. Alla fine le riprese in 35 mm furono girate ad alta velocità, in maniera che venissero rallentate, ottenendo un movimento unico fluido e rallentato, un lavoro davvero stimolante.

Traduzione dall'inglese di Gianfranco Mantegna