



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

L'OMBRA
a cura di Elena Mazzoleni
aprile 2012

DANIELA BARCELLA

Nell'ombra liquida della memoria.

Attraverso l'opera di Christian Boltanski

Il lavoro artistico è sempre all'interno
dell'impossibile

Boltanski, *Impossibile, Abbecedario*.

È noto come, secondo il mito, l'ombra abbia svolto un ruolo fondativo nella pratica artistica. Dall'ombra proiettata su una parete, ci racconta Plinio il Vecchio, sarebbero nate prima la pittura e poi la scultura, per il desiderio della figlia del vasaio Butade di fissare e poter guardare sempre l'immagine dell'amato. L'ombra ha così assunto fin dagli inizi il compito di sostituire il corpo reale, di renderlo presente in sua assenza, di esserne il doppio. Come ben sottolineato da Victor Stoichita nella sua interessante *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art* (2000: 17), la prima funzione possibile dell'ombra nella rappresentazione è quella di supporto mnemonico poiché basata su un rapporto di rassomiglianza, di *similitudo* con il corpo, anche quando questo finisce col l'essere assente. Se l'ombra accompagna colui che parte, l'ombra fissata sulla parete tramite il disegno è un'impronta che immortala una presenza in forma di immagine, stabilisce una durata. Nello svolgimento della pratica pittorica essa ha continuato a mantenere questa valenza, caricandosi però inevitabilmente di sfumature diverse, dalla resa realistica dei corpi a una componente di perturbante estraneità. L'ombra, indice del corpo assente, si stacca dal

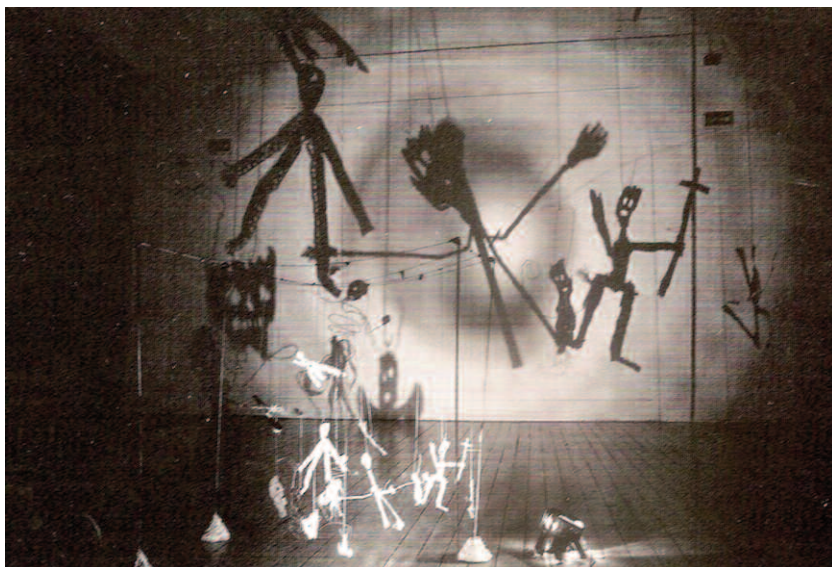


Fig. 1: Christian Boltanski, *Théâtre d'Ombres*, 1985, installazione, tecnica mista,

corpo stesso per assumere una vita propria e sfuggibile che di quel corpo conserva solo il ricordo. Non è più *mimesis* ma immagine indipendente. È un aspetto quest'ultimo fortemente presente nelle pratiche artistiche contemporanee e in special modo nell'attività di uno degli artisti viventi più enigmatici e conturbanti: Christian Boltanski. Nella sua arte – fatta non più di pittura ma di installazioni – l'ombra gioca un ruolo centrale nella dialettica assentificazione/presentificazione dei corpi, ma non solo: essa vive in un rapporto osmotico fecondo con i temi forti da lui trattati, quali l'evanescenza del ricordo, la fluidità dell'essere, il rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva, il confronto con la tragicità della storia, dell'oblio e della morte. L'ombra si fa così sintomo e supporto di problematiche storiche ed esistenziali che per la loro coerenza contemporanea l'arte non può più trascurare.

I nuovi teatri d'ombre

Boltanski ama le ombre proiettate. Ama giocare con piccole figure che, illuminate, proiettano la loro ombra tremula e ingrandita sul muro. Certo è forte in queste operazioni il richiamo alla lunga tradizione del teatro d'ombre e alla fascinazione che ne deriva: le ombre si muovono autonomamente, ingigantite evocano presenze tra la realtà e il sogno, in un gioco dove l'aspetto ludico si fonde con la componente dell'inganno, dell'illusione e dell'inquietudine [Fig. 1]. È lo stesso Boltanski a spiegare bene i suoi intenti:

Mi sono reso conto che avrei potuto ottenere una grande ombra solo proiettando una minuscola marionetta. Potevo finalmente viaggiare con poco bagaglio e lavorare con immagini immateriali. Poi c'è anche la grotta di Platone, ma questo lo appresi soltanto dopo, lo ammetto. Ma l'ombra è anche l'illusione in sé. Non si dice "avere paura dell'ombra di qualcuno?" L'ombra è un inganno: è solo una minuscola figurina di cartone, ma sembra grande come un leone. L'ombra è la rappresentazione di noi stessi di un *deus ex machina*. È questo il senso in cui l'ombra mi interessa, giacché è il teatro in sé, nel suo essere artificio. (Stoichita 2000: 188)

Oltre a tutto questo, nel teatro d'ombre di Boltanski c'è molto di più. Le figure che egli utilizza sono scheletri, teschi, strane creature quasi demoniache. Il suo teatro diventa una vera e propria danza macabra che circonda lo spettatore. Il gioco però non è del tutto escluso nella sua essenza primordiale di puro atto gratuito, continuo, ripetitivo e insistente e l'artista, quasi come il bambino baudelairiano, vuole aprirlo per vederne il meccanismo. Boltanski è, come l'ha definito Didi-Huberman (2009: 219), un bambino impertinente che "non cessa di giocare, di danzare, di ridere con il peggio", è un artista che tratta temi tragici con riso quasi beffardo ponendoci di fronte all'ineluttabilità della morte e dello scomparire. Per questo i suoi teatri d'ombre sono da un lato trionfi della morte e dall'altro fiere delle vanità che ci costringono a fare i con-



Fig. 2 e Fig. 3: Christian Boltanski, *Théâtre d'Ombres*, particolari.

ti con l'essenza umana. Figure scheletriche, a volte demoniache a volte salvifiche [Fig. 2, Fig. 3], sono appese a fili sottili come marionette di un gioco infantile e le loro ombre danzano in tondo sulle pareti, allungandosi, scontrandosi, deformandosi. Il gioco di luci ed ombre, di bagliori e oscurità è particolarmente forte: nella stanza avvolta dal buio spiccano leggere e sospese le figure e sulle pareti semi illuminate le ombre allungate di queste ultime si stagliano come dettagli ingranditi di un grande meccanismo. È così che, guardando il negativo delle ombre, percepiamo particolari che i bagliori sul pavimento non ci permettono di vedere: le ali simili a quelle di un pipistrello, i crocifissi, la struttura scheletrica di queste forme, i buchi dei loro occhi e delle loro bocche. Essendo poi queste figurine sospese illuminate da fasci di luce da diverse angolazioni, le loro ombre sulle pareti si moltiplicano in pose diverse e, nel loro incessante movimento, sembrano sdoppiarsi e proliferare in modo convulsivo [Fig. 4].

Siamo in una dimensione reale e onirica al tempo stesso, sulla soglia labile tra sonno e veglia in cui iniziano a comparire i fantasmi che appartengono al nostro inconscio, al nostro rimosso. Nulla,

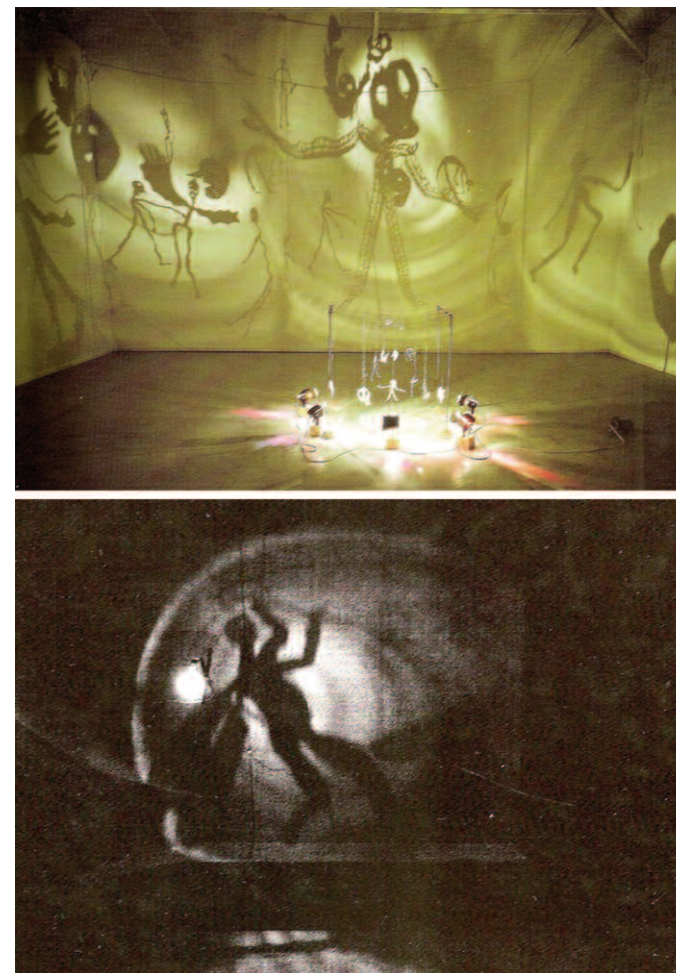


Fig. 4, in alto: Christian Boltanski, *Théâtre d'Ombres*, 1986, installazione, tecnica mista,

Fig. 5, in basso: Christian Boltanski, *Ange d'Alliance*, 1995, installazione, tecnica mista.

pertanto, è metafisico e ultraterreno nonostante la presenza di certi elementi e connotati; queste immagini così evanescenti, tremule e inconsistenti sono nostri stessi doppi, ci parlano potentemente di noi, di ciò che rimuoviamo [Fig. 5]. Il riferimento costante



Fig. 6 e Fig. 7: Christian Boltanski, *Les Bougies*, serie *Leçons de Ténèbres*, 1986, installazione, Chapelle de la Salpêtrière, tecnica mista.

nell'opera di Boltanski, come si vedrà, è alla contingenza storica dell'essere umano, alla sua più assoluta singolarità. Non c'è redenzione né catarsi metafisica in questi suoi giochi d'ombre, neppure quando vengono creati in luoghi di antica aura sacrale ormai profanata. Boltanski non cessa di essere un bambino impertinente e irriverente e sceglie spesso per le sue installazioni spazi bui e silenziosi dove mistero e seduzione si fondono inscindibilmente. Così, di conturbante fascino sono i suoi interventi sulle pareti della Cappella della Salpêtrière: tante candele su supporti orizzontali fissati ai muri illuminano piccole figure leggere sdoppiandole nelle loro ombre [Fig. 6, Fig. 7]. Le figurine – sempre teschi alati, scheletri, demoni e angeli – scompaiono, schiacciate tra la luce calda e tremula delle candele e la loro ombra grande e vibrante, quasi animata di vita propria [Fig. 8]. Il riferimento forte è alla luce delle tombe e quindi di nuovo al tema della morte che l'ombra porta con sé come mancanza e assenza del corpo. Eppure anche qui



Fig. 8: Christian Boltanski, *Les Bougies*, serie *Leçons de Ténèbres*, 1986, installazione, Chapelle de la Salpêtrière, tecnica mista.

non c'è salvezza ultraterrena. L'azione è di desacralizzazione del luogo e del culto e le ombre tremolanti non sono anime che ascendono al cielo, ma doppi dei nostri scheletri, della nostra evanescenza. Non è un caso quindi che l'artista abbia scelto, tra le altre, la cappella della Salpêtrière a ricordare la dimensione della malattia, del sintomo e della corporeità. La sfera sacrale si fonde con un senso di silenzioso mistero, con il senso tragico della morte, della fine inesorabile che non conosce catarsi. In questo luogo, di per se stesso sintomatico, le piccole ombre aleggiano come fantasmi, precarie ed effimere, destinate a scomparire allo spegnersi della luce delle candele: "Quel che infine mi piace nelle ombre – afferma l'artista – è il loro carattere effimero. Da un momento all'altro possono scomparire: dopo che il riflettore o la candela si sono spenti non v'è più nulla" (cit. in Stoichita 2000: 188). È il regno dell'inconsistenza, dell'immaterialità ma anche delle vanità, dove tutto è destinato a scomparire; il regno dell'evanescenza del tempo e della memoria, proprio come, sottolinea Sergio Troisi in un suo commento a Boltanski, "le silhouettes iridescenti di Golo e Genoveffa di Brabante proiettate dalla lanterna magica nelle pri-

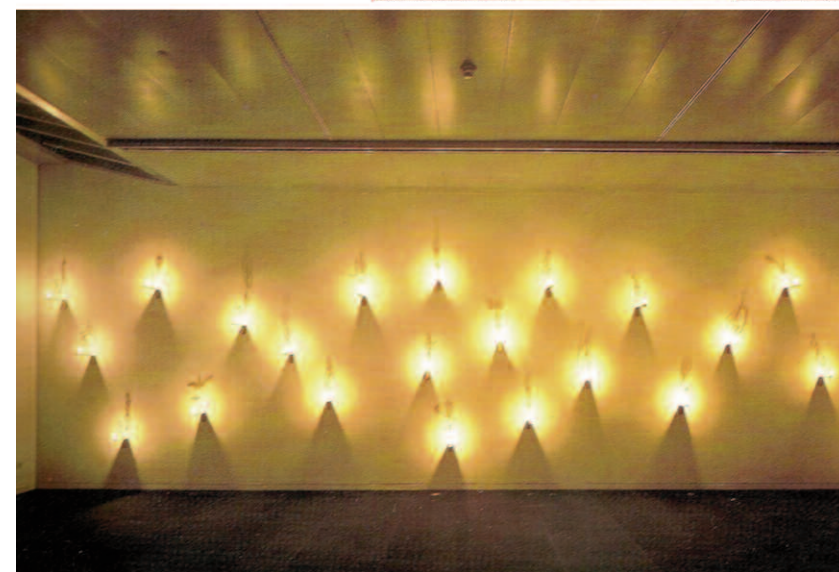
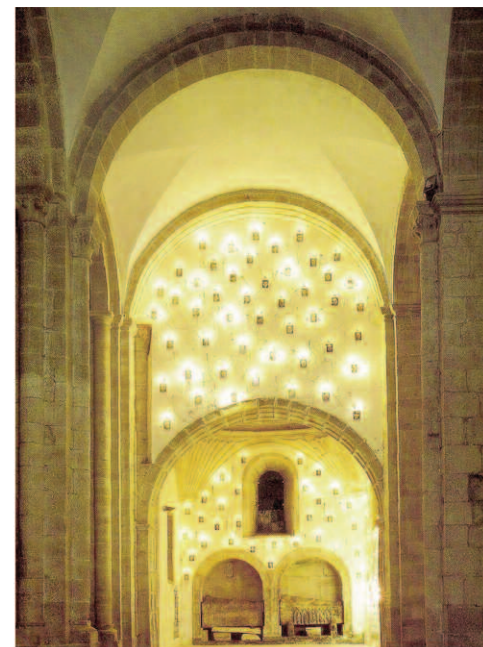
me pagine di *Alla ricerca del tempo perduto* sembrano annunciare al narratore il percorso che lo attende in quella personale fiera delle vanità che costruisce l'architettura del grande romanzo" (Troisi in Boltanski 2002: 15). Il tema della *vanitas vanitatum* è rivisitato da Boltanski in senso decisamente forte e perturbante attraverso ombre che al tempo stesso ci inquietano e ci chiamano all'identificazione, ombre che sono i nostri fantasmi, i nostri incubi. Queste ombre – che siano figure scheletriche o corpi appesi – han perso qualunque rapporto mimetico con la nostra immagine eppure non cessano di rassomigliarci in un silenzio angosciante. C'è volutamente nelle installazioni dell'artista una componente di inaccessibilità conturbante, una componente di impossibilità che ci interroga, ci pone domande senza fornirci mai risposte rassicuranti; è lo stesso Boltanski ad affermarlo:

In linea di principio ogni opera che realizzo è una domanda, alla quale non ho risposta, talvolta è una domanda che conduce a un'altra domanda. Il ruolo dell'artista come lo concepisco io è quello di interrogare, non con un testo ma attraverso le immagini, che pongono la domanda a coloro che le guardano. Ogni opera è perciò aperta perché non conosco la risposta. [...] Le storie non sono altro che domande, mai risposte. (Boltanski 1997: 124)

Le sue ombre non sono nostre proiezioni, ma piccole vite autonome che ci *ri-guardano*, direbbe Didi-Huberman, perché dotate di una forza: quella della dissomiglianza. Esse sono, utilizzando sempre la terminologia del filosofo francese, fasmidi che appaiono e, nel momento stesso dell'apertura dell'apparizione (*phasmes*) "rendono accessibile a noi mortali qualcosa che evoca il lato nascosto o, meglio, l'inferno del mondo visibile – ed è il territorio della dissomiglianza" (Didi-Huberman 2011: 19). Il dissimile è un presagio, un momento di terrore che si prende gioco di noi e ci fa sue prede; non è somiglianza rassicurante, né assoluta alterità, ma il doppio del nostro essere, il nostro lato oscuro, il reale fondamentale che ci costituisce. I teatrini di Boltanski sono apparizioni

Fig. 9, a destra:
Christian Boltanski, *Advento*,
1996, installazione, Santiago
de Compostela, tecnica mi-
sta.

Fig. 10, in basso:
Christian Boltanski, *Les Bou-
gies*, serie *Leçons de Ténè-
bres*, 1987, installazione,
Kunstmuseum Bern, tecnica
mista.



di ombre tra le ombre, immagini evanescenti e fasmiche, varianti di un *memento mori* senza salvezza [Fig. 9, Fig. 10].

Fotografie di fotografie

Boltanski non è un fotografo, eppure nelle sue opere la fotografia ha un ruolo fondamentale. Si tratta di fotografie di volti, di persone. Migliaia di volti, migliaia di persone anonime. Chi siano non lo sappiamo. L'artista le recupera nelle sue ricerche e le accosta in installazioni di montaggi dalla conturbante problematicità. Nella maggior parte dei casi, inoltre, non sono immagini nitide e definite, ma immagini volutamente sfocate e rese tali attraverso un processo di sovrapposizione e di mise en abîme. Boltanski, cioè, fotografa più volte le fotografie stesse e sovrappone i risultati fino ad ottenere volti indefiniti, fatti di luci e di ombre; sono volti evanescenti che sembrano scomparire nell'oscurità dello schermo retrostante e che non assomigliano più alle fattezze di una persona, ma incarnano piuttosto un processo di progressiva dissomiglianza [Fig. 11, Fig. 12]. Queste immagini sono *immagini in atto*, eventi all'opera e non volti fissati per sempre, immutabili, sulla pellicola fotografica. Esse progressivamente passano dalla forma all'informe senza, tuttavia, scomparire del tutto e per questo possono essere definite *immagini dialettiche*, così come le intende Didi-Huberman, di flusso e riflusso, apertura e chiusura, vicinanza e lontananza, apparizione e scomparsa. I volti appaiono nella penombra diafani e precari, sul limitare di una effimera presenza e della dissolvenza [Fig. 13]. Per questo le installazioni fotografiche di Boltanski da un lato sono indice della presenza forte nel mondo di queste vite anonime, una sorta di riscatto dall'oblio dal tempo e, dall'altro, non cessano di portare il senso dell'assenza, della fine inesorabile. Sono appunto processo interminabile di presentificazione e assentificazione delle esistenze. La fotografia del resto è per sua natura stessa realtà, testimonianza, soggettività e al contempo perdita e morte; è lo stesso artista a sottolineare questa ambivalenza:

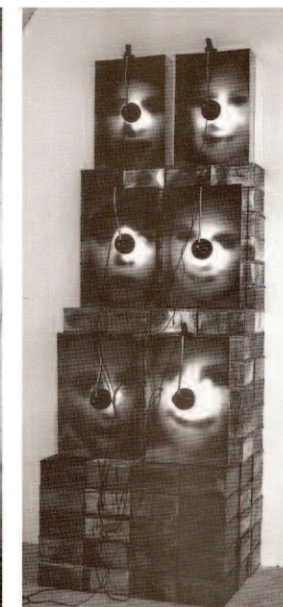
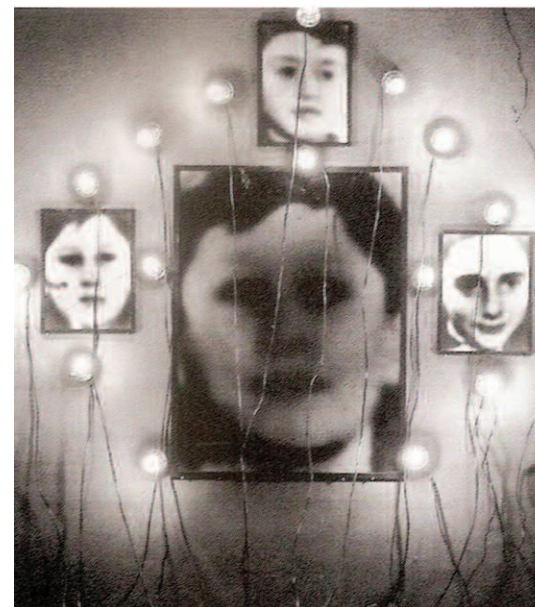
Ciò che mi interessa nella fotografia è questo rapporto con la realtà [...]. In linea di principio la fotografia dice la verità e trasmette la realtà, anche se non è del tutto vera. D'altra parte, la fotografia è un



Fig. 11, a sinistra: Christian Boltanski, *Les Ti-roirs*, 1988, installazione, New York, Marian Goodman Gallery, tecnica mista.

Fig. 12, in basso a sinistra: Christian Boltanski, *Monument Odessa*, 1989, installazione, tecnica mista.

Fig. 13, in basso a destra: Christian Boltanski, *Reliquaire*, 1991, installazione, tecnica mista.



oggetto legato a un soggetto e alla sua assenza. Per questo la fotografia evoca spesso la morte, perché vediamo un oggetto che ricorda un soggetto assente. [...] Non c'è carne. [...] C'è sempre l'idea della persona assente in una foto (Boltanski 1997: 105)

Boltanski lavora quindi con le fotografie di questi volti per circoscriverne l'assenza e, con insistenza, affermare l'irriducibile singolarità di queste vite mute, che non parlano ma che si presentano con l'immagine. L'ossessione dell'artista è di fissare il tempo, opporsi all'oblio pur nella più lucida consapevolezza di questa impossibilità: la memoria è labile, evanescente e, soprattutto, sempre anonima. Il tentativo di riscatto di questi volti si interrompe perché rimangono volti senza nome, senza identità. Eppure proprio in questo consiste uno degli elementi di forza dei lavori dell'artista. Se, infatti, le immagini rimangono anonime, in esse tutti noi possiamo in fondo riconoscerci; quei volti sono i volti di tutti e di nessuno in cui chiunque di noi può rispecchiarsi. Assistiamo così alla messa in atto di una nuova dialettica che riguarda in questo caso il movimento di scambio reciproco tra l'identità come irriducibile singolarità e l'identità spersonalizzata che ci coinvolge direttamente e non può lasciarci solo spettatori passivi. Il ricordo di quei volti parla alla nostra memoria, ai nostri ricordi soggettivi. L'io scomparire nel senso di realtà precostituita per affermarsi solo nella relazione metonimica con altri io. "L'io non esiste più – afferma l'artista – non è che una immagine collettiva, il riflesso del desiderio degli altri" (Boltanski 1997: 80). Ciò vale anche per l'io dell'artista stesso che crea le immagini e si dissolve in esse: "Questa idea della perdita di identità è molto presente in me. Se si decide di essere un artista è per annullarsi, per scomparire. [...] Ognuno di noi vede un'opera in modo differente. L'artista, essendo lo specchio degli altri, tende a diventare universale, già morto e immortale" (Boltanski 1997: 166). Ognuno interpreta l'opera sulla base di verità universali – la fugacità dell'esistenza, lo scorrere del tempo, la caducità... - e dei propri ricordi soggettivi. L'opera ci invita potentemente a ridefinire il nostro esserci nel mondo in relazione all'ine-

sorabile fine, la nostra presenza in relazione all'assenza. Come sottolinea con efficacia Didi-Huberman, Boltanski intende nominare e rendere giustizia a chi la storia non ha nominato: "È il sogno di non dimenticare nessuno. [...] È il sogno di conoscere il singolare di ciascuno e di cogliere il legame di tutti nella specie umana" (Didi-Huberman 2009: 223). Questo è dato in modo forte dalla resa sfocata delle immagini attraverso la sovrapposizione di luci e di ombre nonché dall'insistenza sul tema dell'infanzia, sui volti dei bambini. È una insistenza che si fa ossessione, come rivela lo stesso artista:

Il lavoro artistico è sempre legato a un'ossessione, in tutti i casi a un punto di partenza, un avvenimento che si racconta in tutti i modi possibili. Per me è quasi sempre legato all'infanzia. Questo avvenimento sarà raccontato in maniera ossessiva per tutta la vita. [...] L'artista è un ossessivo, che fatica a modificare se stesso – la sua esperienza, che racconterà per tutta la vita, è allo stesso tempo personale e comune a tutti. (Boltanski 1997: 104)

Il ricordo dell'infanzia ci accomuna e suscita un misto di fascinazione e di inquietudine, sopite curiosità morbose. L'infanzia e il senso della morte si legano nell'*amalgama mostruosa di un montaggio nuovo* (Didi-Huberman 2009: 219) e la temporalità che ne deriva è sospesa, fragile, eternamente in bilico. Per questo il rinvio costante all'infanzia nella proliferazione dei volti è anche l'affermazione della nostra contingenza e immanenza storica che ci riguarda collettivamente e individualmente. Boltanski recupera le fotografie e le riscatta dall'oblio creandone *Monumenti*, *Reliquiari*, *Riserve* come recitano i titoli ricorrenti delle sue opere ed è interessante notare come proprio la serie dei *Monumenti* costituisca insieme alla serie delle *Ombre* e delle *Candele* un unico corpus intitolato *Lezioni delle tenebre*. Questi sono gli elementi di una triade che rivela lo stesso rapporto con il lato oscuro della nostra esistenza e con il tempo della memoria. I monumenti – che per definizione stessa sono testimonianza storica – sono creati dall'artista con

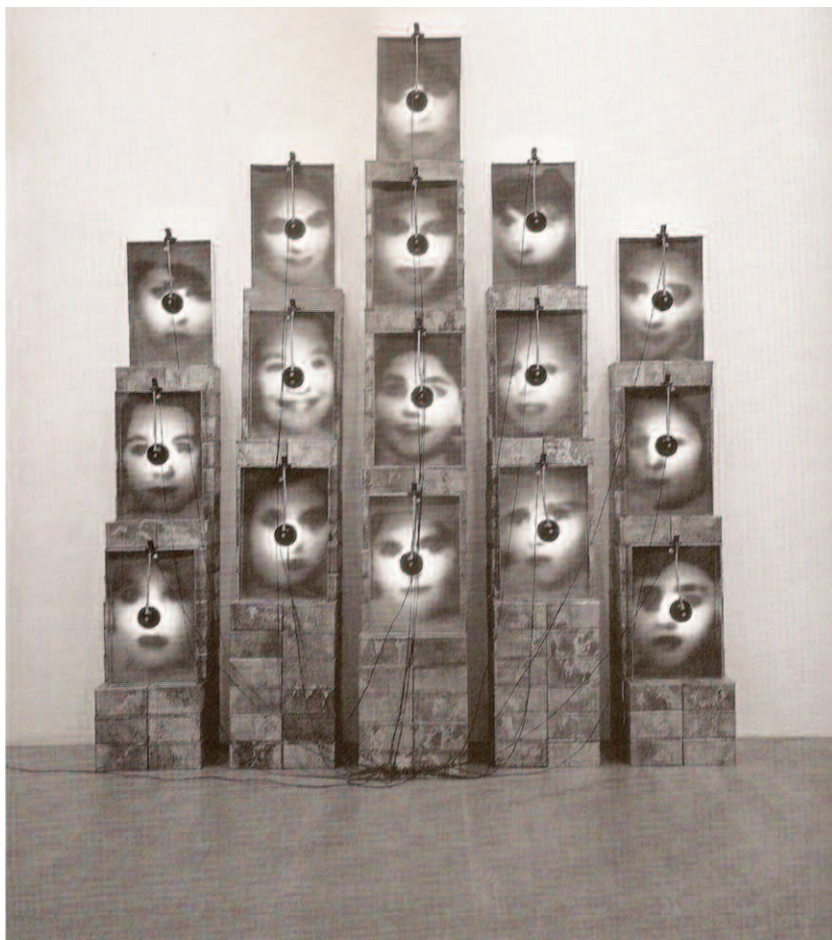


Fig. 14: Christian Boltanski, *Reliquaire*, 1989, installazione, tecnica mista.

una precisa architettura geometrica e piramidale fondata sulla centralità dell'immagine fotografica. In alcuni casi si tratta di un unico volto collocato su una serie di strane scatole a costituire una sorta di stele funeraria, in altri casi di più volti disposti gli uni accanto agli altri, ossessivamente, in un montaggio figurativo intervalato da spazi bianchi tra un'immagine e l'altra [Fig. 14, Fig. 15]. Sono operazioni uguali e diverse al contempo – ripetitive, seriali e ogni volta uniche – dove nella ripetizione coattiva si introduce lo



Fig. 15: Christian Boltanski, *Monument*, 1985, installazione, tecnica mista.

scarto del cambiamento, della differenza, della particolarità. Queste installazioni, in fondo, non sono altro che narrazioni, storie "a salti", frammentate. Storie che strappano una possibilità di dire a una impossibilità di fondo, quella di fissare per sempre il tempo: "Molto spesso nel lavoro artistico vi è il desiderio di raggiungere una sorta di assoluto, di fermare il tempo o di rappresentare la vita con il fallimento, come nel *Ritratto Ovale* di E. A. Poe, non si può fermare la vita" (Boltanski 1997: 79). Si tratta di un'operazione

tanto più forte se si considera la volontà dell'artista di confrontarsi con la memoria di eventi storici più vasti e tragici quali la Shoah. Boltanski lavora spesso con le fotografie di ebrei scomparsi quasi a voler ridare dignità a quei volti anonimi, a sottrarre la morte della memoria alla morte fisica. È qui che la sua arte tocca che le questioni etiche più profonde: le sue fotografie sono testimonianza dell'evento e traccia di quella identità singolare caduta nell'oblio. E possono esserlo solo a posteriori, *après-coup*, in quello che Didi-Huberman definisce un *rimontaggio del tempo* ovvero un processo rielaborativo e risignificativo che fa dei frammenti della memoria una narrazione nuova, a sua volta frammentaria e provvisoria. L'ombra nel gioco dialettico con il suo opposto, la luce, entra potentemente in questo processo senza fine. Anche qui, in effetti, l'artista ricorre all'utilizzo di deboli luci, di fioche lampadine che come lucernini illuminano in parte quei volti e che, più che contrastare il grigiore di quelle fotografie (non a caso mai a colori), ne accentuano il gioco umbratile. L'ombra in cui quei volti appaiono e si dissolvono è in negativo la traccia delle carni umane; essa partecipa del processo incarnazionale che è all'opera nelle immagini, pur non potendo mai restituire pienamente la memoria di quelle vite. In altri termini, anche l'ombra collabora alla loro sopravvivenza anacronistica, tenendo conto, afferma sempre Didi-Huberman, che "non sono gli esseri umani che sopravvivono nella sopravvivenza. [...] la sopravvivenza non è resurrezione [...] ma qualche cosa ben sopravvive nei 'rimontaggi del tempo subito' e non è altro, dice in sostanza Boltanski, che la dignità dei volti, delle famiglie, delle folle, dei popoli scomparsi" (Didi-Huberman 2009: 235). La sopravvivenza si manifesta in queste immagini, operatori temporali di sopravvivenze. Sono immagini-resto, scarti spesso dimenticati che ci rendono momentaneamente visibile e leggibile ciò che la storia ufficiale inghiotte. L'artista le riattiva, le riaccende con lampadine spesso collegate tra loro da fili elettrici volutamente lasciati visibili per creare sottili relazioni tra queste sopravvivenze [Fig. 16], tra queste lucciole che si caratterizzano per le loro intermittenze, la loro fragilità, la loro frequenza di apparizioni, di sparizioni, di in-



Fig. 16: Christian Boltanski, *Réserve*, 1990, installazione, Mito (Giappone), Museum of Modern Art, tecnica mista.

cessanti riapparizioni e risparizioni. Questi volti si sottraggono alla luce della grande storia e nella loro debole luce sopravvivono come piccole lucciole che danno forma e chiarore alla nostra fragile immanenza (Didi-Huberman 2010: 52 e 69).

Nuove veroniche

Tra gli elementi ossessivamente più presenti nelle realizzazioni di Boltanski ci sono i vestiti. Si tratta di abiti dismessi, usati e dimenticati che l'artista, da *chiffonier* contemporaneo, ricerca, raccoglie ed eleva alla dignità di opera d'arte. L'obiettivo non è quello di nobilitare questi oggetti che sono umili e rimangono tali anche all'interno dell'opera, quanto piuttosto di riscattare dall'oblio i ricordi di cui essi sono portatori e fare così dell'assenza che li costituisce una forte presenza. È lo stesso Boltanski a spiegarlo lucidamente: "Il vestito usato parla di qualcuno che era lì ma non c'è più. L'odore, le pieghe sono rimasti, ma non la persona. Il vestito come immagine dell'assenza costituisce una delle letture principali di queste opere" (Boltanski 1997: 151). Il vestito dismesso è singolarità assoluta, indice di uno stato di svuotamento, del processo di perdita del corpo. Il soggetto non c'è più, né sappiamo il suo nome, la sua piccola storia è dimenticata: "Siamo esseri unici, con piccole storie, conoscenze, una memoria e da un istante all'altro diventiamo un oggetto ignobile, disgustoso. Questo passaggio è molto strano" (Boltanski 1997: 96). L'abito consunto, al contrario, resta, sopravvive, diventa una formazione porta-memoria, l'impronta in negativo della presenza anonima. Anch'esso è dunque sopravvivenza anacronistica portatrice di un'aura che declina verso il basso, ben diversa dall'aura di tipo cultuale. Da questo punto di vista intercorre una stretta relazione tra un vestito dismesso e una fotografia: "lo compio sempre il paragone tra un vestito usato, un corpo morto e la fotografia di qualcuno. In tutti e tre i casi si tratta di un oggetto che rinvia a un soggetto e alla sua assenza. [...] nel mio lavoro, che io utilizzi un vestito o una foto, non vedo la differenza, una cosa non è prioritaria sull'altra" (Didi-Huberman 1997: 105). Si spiegano così le installazioni in cui l'artista fonde questi elementi con effetti di forte fascino conturbante. Gli abiti - strappati, rovinati, simili a brandelli di chiare lenzuola - sono appesi con fili invisibili in spazi bui e misteriosi e si muovono, animati



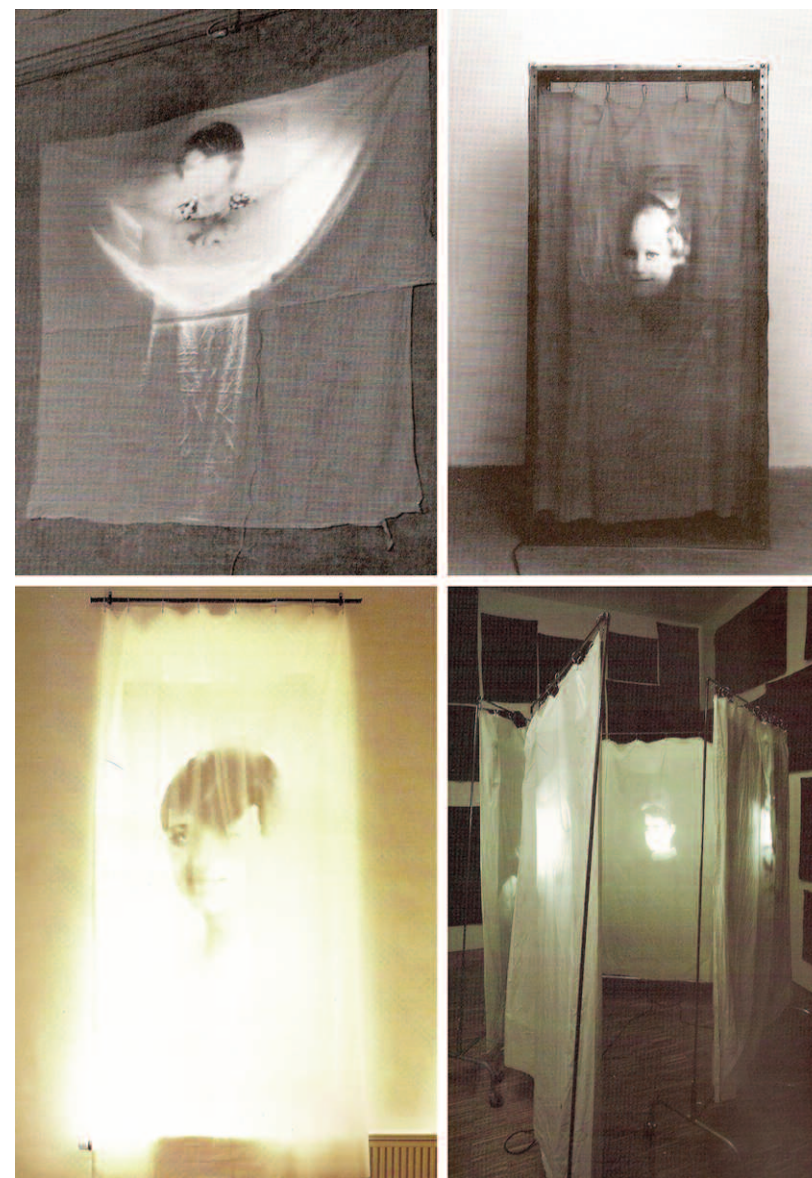
Fig. 17 e Fig. 18: Christian Boltanski, *Les Linges*, 2000, installazione, Palermo, Monte di Pietà.

di vita propria, al più piccolo spostamento d'aria. L'effetto perturbante raggiunge il suo apice con la proiezione di fotografie di volti, diafani e trasparenti, su questi supporti fantasmatici improvvisamente illuminati da un'assenza che si fa effimera presenza [Fig. 17, Fig. 18]. Sono proiezioni di ombre, ricordi di una vita che non è più, che compaiono e scompaiono in un processo interminabile, deboli lucciole nell'oscurità. Non c'è sostanza in queste immagini che pure sono diafane esistenze. E proprio il diafano si rivela allora la condizione stessa del loro apparire, come ci ricorda Didi-Huberman appellandosi a quanto teorizzato da Aristotele nel *De Anima*:

Diafano è il nome del colore in potenza, è pura *dýnamis*. 'Dove il diafano non è se non in potenza ci sono le tenebre'. Pertanto il diafano sarebbe la condizione, invisibile come tale, dell'apparizione del visibile. [...] Il diafano è l'intermediario del visibile (tra il visibile e l'occhio). (Didi-Huberman 2011: 108-109)

Boltanski coglie le immagini di questi volti proprio nel loro farsi, nella condizione di intermediazione tra visibile e invisibile. Sono immagini di pura luce e ombra, senza colore. Simili in tutto questo sono anche quelle installazioni in cui queste opalescenti immagini sono proiettate dall'artista non più su vesti, ma su pezzi di teli, di lenzuola appese in un ambiente in penombra dove i visi si manifestano fasmici in una sorta di epifania profana [Fig. 19, Fig. 20, Fig. 21, Fig. 22]. È evidente il richiamo a un altro tema forte dell'iconografia cristiana, quello della Veronica, anche questo desacralizzato come i motivi delle presenze salvifiche e demoniache dei teatri d'ombre o i lucernini che vegliano sulle anime dei defunti. Sono queste, infatti, tante veroniche laiche, non acheropite: esse non ci parlano del volto del sacro, quanto del volto di effimere esistenze anonime, della nostra effimera presenza. Le immagini, inoltre, rimangono fragili, sul bordo tra apparizione e scomparsa, portatrici di una tensione dialettica metamorfica costante e mai fissate per sempre, indelebili, sul supporto. Sono frammenti di testimonianza sottratti – provvisoriamente – al fluire del tempo, indici di un'aura desacralizzata che declina verso il basso della nostra piccola storia. Queste immagini rappresentano, infatti, ciò che resta delle singole vite, le loro reliquie ovvero frammenti prelevati dai corpi scomparsi che raccolgono la totalità degli esseri manifestando il desiderio di rendere presente l'assente (Fédida 1978). Questi volti-reliquie sono formazioni sostitutive che si rapportano all'immagine arcaica del corpo scomparso da una prospettiva laicizzata. Non c'è solo l'ombra proiettata sul telo quindi, ma anche il riferimento al contatto pregnante dell'immagine-corpo con il telo stesso. Sono cioè ambigue perché impalpabili e tattili al contempo, *ombre-contatti* (Didi-Huberman 2011: 38), impronte che hanno una valenza processuale e generativa, procedure morfogenetiche che garantiscono la somiglianza con l'originale assente. Sono, detto altrimenti, luoghi dialettici di visualità e tattilità.

Noi spettatori siamo chiamati a riconoscere questi volti come testimonianze singolari e a riconoscerci in essi, queste *piccole memorie* sono le *piccole memorie* di ciascuno. Boltanski ama narrarle



Figg. 19-22, da sinistra in senso orario:
Christian Boltanski, *Les Linges*, 1995, installazione, Roma, Villa Medici; *Reliquaire*, *Les Linges*, 1996, installazione, tecnica mista; *Les Portants*, 1996, installazione, tecnica mista; *Les Rideaux Blancs*, 1996, installazione, Monaco, Galerie Bernd Kluser.

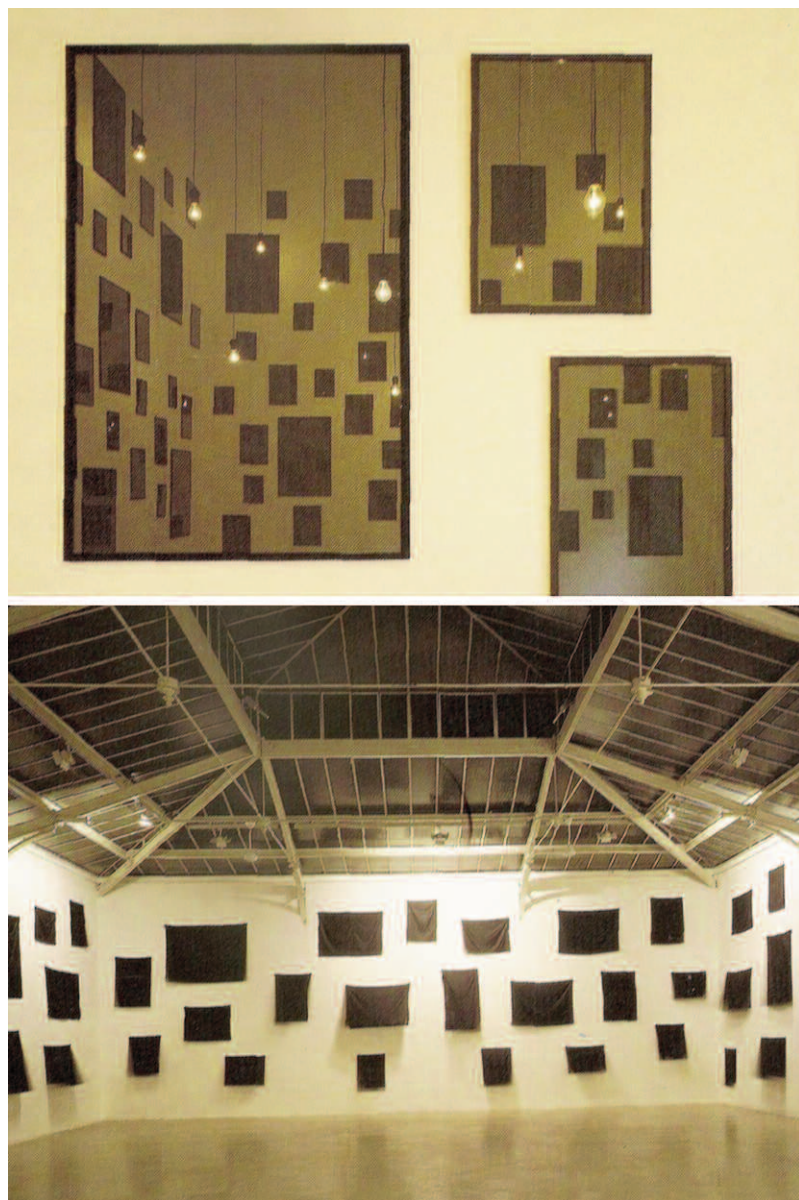


Fig. 23, in alto: Christian Boltanski, *Les Images Noires*, 1996, installazione, tecnica mista.

Fig. 24, in basso: Christian Boltanski, *Les Concessions*, 1996, installazione, tecnica mista.

perché queste ci ri-guardino e il volto dell'altro – che è conservato nella sua irriducibile particolarità – sia specchio del nostro volto. Ecco allora che l'artista pone spesso queste sue installazioni accanto ad altre in cui gioca con superfici specchianti e in cui quindi i volti degli altri anonimi convivono nella proliferazione del nostro volto. Eppure spesso queste superfici sono ricoperte da spessi drappi neri che ne fanno grandi ombre opache che contrastano con l'iridescenza dei volti proiettati [Fig. 23, Fig. 24]. Lo stadio dello specchio che riguarda l'identificazione dell'io (Lacan 1974) è sostituito da una sorta di stadio dell'ombra che riguarda piuttosto l'identificazione dell'altro (Stoichita 2000: 31). Questo altro è l'ombra proiettata dell'immagine di uno sconosciuto, è la fotografia sfocata del volto di un bambino, è l'ombra nera che oscura lo specchio. Questo altro è l'ombra che abita dentro di noi, che ci concerne e ci costituisce.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2004), *I nomi propri dell'ombra*, Moretti & Vitali, Bergamo.
- BOLTANSKI C. (1997), *Pentimenti*. Catalogo della mostra (Bologna, Villa delle Rose, 30 maggio-7 settembre 1997), Edizioni Charta, Milano.
- BOLTANSKI C. (2002), *Monte di Pietà*. Catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Branciforti, 14 ottobre-17 dicembre 2000), Edizioni Charta, Milano.
- BOLTANSKI C. (2011), *Chance*, in AA.VV., *Illuminazioni. La Biennale di Venezia. 54. Esposizione internazionale d'arte*, Marsilio, Venezia, pp. 356-357.
- DIDI-HUBERMAN G. (2004), *Ninfa Moderna. Saggio sul pannello caduto*, il Saggiatore, Milano.

- DIDI-HUBERMAN G. (2009), "Grand joujou mortel", in Id. (2010), *Remontage du temps subi. L'oeil de l'histoire 2*, Les éditions de Minuit, Paris, pp. 217-236.
- DIDI-HUBERMAN G. (2010), *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DIDI-HUBERMAN G. (2011), *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FÉDIDA P. (1978), *La Relique et le travail du deuil*, in Id., *L'Absence*, Gallimard, Paris, pp. 53-59.
- GUGLIELMINO G. (2000), "Magia, spiriti e spiritualità nell'opera-ombra. Christian Boltanski" in Id., *Come guardare l'arte contemporanea e vivere felici*, Umberto Allemandi, Torino, pp. 84-85.
- LACAN J. (1974), *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino vol. I.
- STOICHITA V. I. (2000), *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, il Saggiatore, Milano.