

Christian Boltanski

SILVANA SINISI

La grandezza dell'arte vera... consiste... nel ritrovare, nel riafferrare, nel farci conoscere quella realtà da cui viviamo lontani, da cui ci scostiamo sempre più via via che acquista maggiore spessore e impermeabilità la conoscenza convenzionale che le sostituiamo: quella realtà che noi rischieremo di morire senza aver conosciuta, e che è semplicemente la nostra vita. (1)

Come Proust, anche Boltanski s'impegna in un'ossessiva ricerca di « quella realtà da cui viviamo lontani ». Un'affinità di base accomuna i due artisti al di là delle differenze di metodo: lo stesso rifiuto profondo ad accettare la morte, il distacco, la cancellazione progressiva del già vissuto. Di qui la proiezione verso il passato, l'esigenza di restituire un corpo all'assente, di lavorare sulla memoria. Tradotto in termini psicoanalitici si potrebbe parlare di un tentativo di compensare la perdita dell'oggetto d'amore attraverso la sua ricostituzione.

Tuttavia, mentre Proust risolve il problema nell'interiorità del proprio io, affidandosi all'illuminazione folgorante ed imprevista della sensazione che riunifica spontaneamente passato e presente, in Boltanski c'è la presa di coscienza di una scissione avvenuta e la ricerca dei mezzi per colmare questo vuoto. Egli rifiuta il carattere fortuito della sensazione proustiana che non è garantita a priori ed è limitata nel tempo, per privilegiare aspetti più analitici ed oggettivi di ricerca. Egli assume, così, come parametri di riferimento i metodi delle scienze umane: sociologia, antropologia, psicanalisi, quasi a fondare un sistema della memoria. Come un archeologo che cerca di riportare alla luce una civiltà sepolta, Boltanski sottopone il passato ad uno scandaglio sistematico per settori, ricostruisce le testimonianze, le etichette e classifica come reperti.

Constatata la scarsità di documentazione relativa alla sua prima infanzia egli ha, in seguito, cercato di sottrarre alla morte alcuni momenti della sua vita, racchiudendoli in scatole di metallo. Ma ha dovuto constatare, suo malgrado, che « trop d'éléments entraînent dans chacun instant de notre vie et que ce qui restait dans mes boîtes n'en était qu'une partie insignifiante (2) ». Non potendo quindi ricorrere al prelievo diretto di documenti del passato, Boltanski decide di ricostruirli, affidandosi alla testimonianza della memoria. Tecnica preferita per queste operazioni è la fotografia, che annulla le assenze spaziali, capta e fissa visivamente l'effimero.

Con un processo di regressione volontaria, Boltanski ricostruisce (1970) i gesti compiuti in un periodo della sua vita: quello compreso tra il 1948 e il 1954. Dinanzi all'obiettivo fotografico egli mima diligentemente quegli atti, una volta consueti: lancia un cuscino, piange, gioca con la pistola ad acqua. La verità artificiale registrata dalla fotografia riceve una convalida di autenticità dalle didascalie con l'attribuzione ad un tempo determinato. Anche gli oggetti, ormai perduti, che gli appartennero nella stessa epoca sono ricostituiti da Boltanski che modella in creta i calchi dei suoi ricordi. Ma il gesto, avulso dal complesso delle sensazioni e degli impulsi che lo avevano generato, sottratto alla sua necessità di essere, risulta raggelato, fissato in una sua straniata indifferenza. Mentre gli oggetti, pur ricostruiti con la massima esattezza, mostrano di aver subito un processo riduttivo che ne ha evidenziato gli aspetti meno personali e più tipici. Ma lo scacco apre nuove prospettive: nella misura in cui i reperti della memoria, perduta la loro carica individualizzante, risultano inadatti a ridar vita ad una vicenda biografica, essi si mutano in testimonianze di una più generale vicenda umana. L'esperienza personale viene, così, collegata a quella della collettività, l'indagine dall'interno si proietta all'esterno, indirizzandosi verso l'individuazione di certe costanti di comportamento tipiche di un determinato gruppo sociale.

In una successiva operazione (1971) Boltanski preleva l'album fotografico della famiglia D., che egli non conosce, e cerca di ricostruirne la vita attraverso la testimonianza delle immagini. Ma la realtà che le foto restituiscono è una realtà convenzionale che illustra un patrimonio comune di gesti, di azioni, di riti sociali. Il repertorio delle situazioni (un matrimonio, i pranzi in famiglia, l'impiego del tempo libero), la stessa ripresa dei soggetti (foto di gruppo, rigida messa in posa) ubbidisce a convenzioni stabilite, ad un codice di comportamento sociale. « Ces photographies ne m'apprenaient rien sur ce qui avait été réellement la vie de la famille D. — conclude Boltanski — elles me renvoyaient à mes propres souvenirs (3) ».

Il recupero del tempo perduto si trasforma così in un'indagine di tipo antropologico che cerca di fissare le stazioni tipiche del comportamento umano di una data società. Ma oltre ai sociali esistono tra gli uomini legami di natura, collegati al ciclo biologico della specie. È questa certamente tra le zone più oscure del pas-

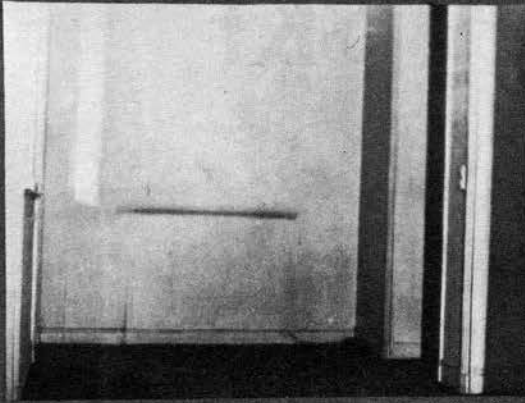
sato, dal momento che l'uomo è il protagonista inconsapevole di tutto il complesso processo di sviluppo e crescita. In una operazione del 1972 Boltanski cerca, appunto, di ricucire la trama della sua esistenza, tra il 1946 ed il 1964, presentando come suoi ritratti le istantanee di ragazzi scelti a caso e di età compresa tra i due e i venti anni, riservando a se stesso soltanto l'ultima foto. L'accento cade esclusivamente sul fattore tempo scandito dalle date, che accompagnano le immagini, e dalla progressione per età dei soggetti rappresentati. Misurandosi sul ciclo evolutivo dei suoi simili, Boltanski ha cercato, come in una dimostrazione matematica, di ricostruire i momenti dell'esistenza che hanno condotto, sommandosi in serie progressiva, a quell'unico dato certo, quel risultato finale che lui rappresenta.

In questa sistematica riconquista del tempo perduto che ha per centro l'uomo, inteso come prodotto sociale ma anche come essere biologicamente determinato, Boltanski tiene conto di un altro importantissimo settore che è quello dell'attività psichica. In *Six souvenirs de jeunesse de Christian Boltanski* l'artista rievoca, affidandosi soltanto all'uso della parola, alcuni momenti della sua infanzia. La narrazione assume il carattere di una vera e propria confessione analitica, in cui la precisione ossessiva dei dettagli ambientali si scontra con l'indeterminatezza dei fatti. La narrazione procede a sbalzi, con accostamenti alogici ed omissioni nel tentativo di mettere a fuoco certe impressioni profonde. Si tratta di evocazioni di angosce e timori infantili, tipici della fase edipica, in cui l'elemento dominante è il carattere minaccioso che assume la figura paterna: « Je suis sur les épaules de mon père (ou de mon frère). Nous montons l'escalier. Je pleure et dis quelque chose que nul ne comprend. Je répète sans cesse: "E-cra-sé, E-cra-sé". Nous arrivons dans la chambre. Sur l'armoire il y a un poisson en céramique rose. Je veux que l'on me donne les dragées qui sont dans la boîte rose » (Souvenir IV).

Boltanski è, tuttavia, sufficientemente scaltrito per difendersi nei confronti dei contenuti emozionali del passato, che egli tenta di esorcizzare, adottando tutta

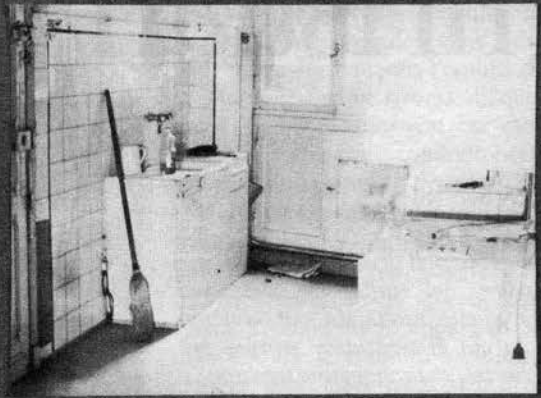
Christian Boltanski, *L'appartement de la rue de Vauguard, 1973*, foto e testo scritto, 8 x (cm. 28x21). Courtesy Cannaviello Studio d'arte, Roma.

- L'ENTRÉE -



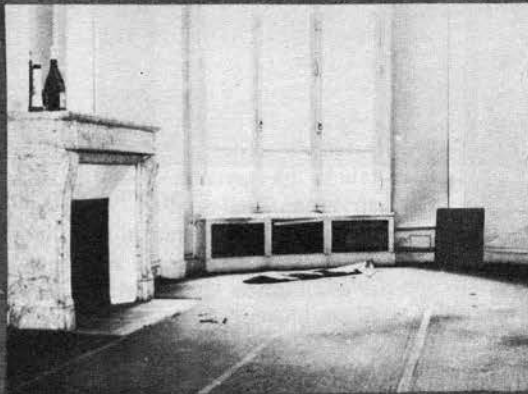
DANS LES TROIS DE LA COUULOIR ON TRUVE LES PAINES RESTANTES DE LA FAMILLE - LA BATAILLE PLACE CONTRE LE JEU DE MAISON ET EN SON LOGEON.

LA CUISINE



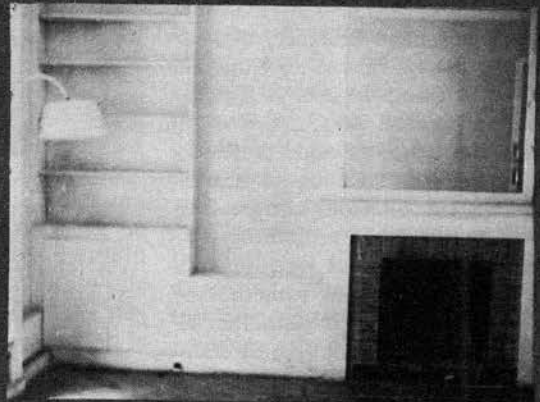
TAKEN ON DE FINE - SUR LA TABLE LES PAINES SONT LES BUFFET AL P.A. TARDON DES JEU DE COMPTON.

- LA BILLE A HANGER -



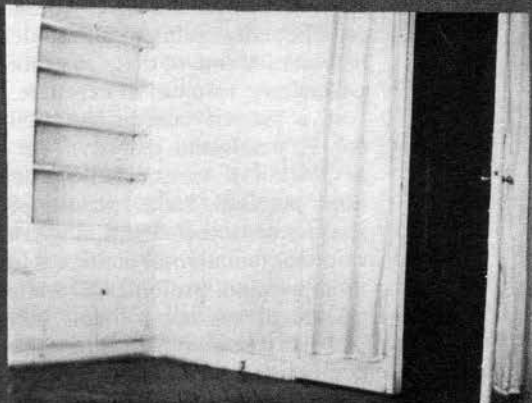
ALTOUR DE LA TABLE UNSE L'ENTON A LA BILLE RESTANTES DE LA ANTIETAT EN PATENTE SONT ACCROCHES AU MUR JUSQU' CEQU'EST EST PLEIN UN POSITION EN DROITE.

LA TABLE



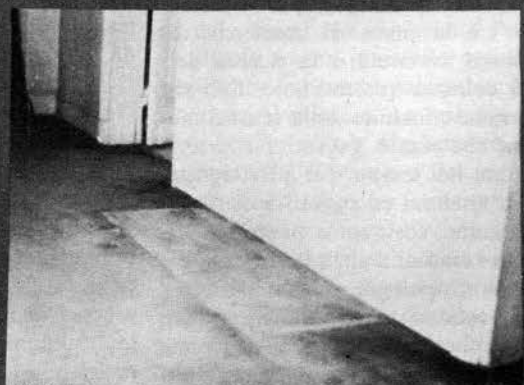
UNSE L'ENTON A LA BILLE RESTANTES DE LA ANTIETAT EN PATENTE SONT ACCROCHES AU MUR JUSQU' CEQU'EST EST PLEIN UN POSITION EN DROITE.

- UN COTÉ DU SALON -



UNSE L'ENTON A LA BILLE RESTANTES DE LA ANTIETAT EN PATENTE SONT ACCROCHES AU MUR JUSQU' CEQU'EST EST PLEIN UN POSITION EN DROITE.

LA CHAMBRE DES ENFANTS



UNSE L'ENTON A LA BILLE RESTANTES DE LA ANTIETAT EN PATENTE SONT ACCROCHES AU MUR JUSQU' CEQU'EST EST PLEIN UN POSITION EN DROITE.

- UN COTÉ DE LA CHAMBRE ENFANTS



UNE COLLECTION DE CAMPS TOTALS ENTOUR LA MAQUETTE D'UN AUCUN EN BATAILLE POUR LA BATAILLE.

LA CHAMBRE D'ENFANTS



UNSE L'ENTON A LA BILLE RESTANTES DE LA ANTIETAT EN PATENTE SONT ACCROCHES AU MUR JUSQU' CEQU'EST EST PLEIN UN POSITION EN DROITE.



Christian Boltanski, 6 photographies tirées de l'album de la famille D..., 1939-1964.

una serie di tecniche di distanziamento. Di qui nasce l'ambiguità di alcune sue operazioni, soprattutto recenti in cui la prevalente volontà di oggettivazione appare incrinata dall'affiorare di contenuti profondi e motivazioni di carattere personale. Nell'*Album photographique 1948-57* (1972), Boltanski comincia a considerare in maniera diversa il rapporto tra immagine e testo. Egli ricostruisce un tipico album fotografico, interpretando, come attore, le sue esperienze infantili. Se nei lavori precedenti il commento scritto era limitato ad una didascalia con funzioni puramente denotative, qui il testo costruisce la storia, sottraendo l'immagine all'anonimato e restituendole spessore semantico. Se l'intervento della parole segna un recupero dell'autobiografia, non per questo l'operazione assume connotazioni intimiste e sentimentali. Il carattere artificiale della ricostruzione imprime al lavoro un aspetto soprattutto mentale, avvertibile nel divaricamento tra il tempo fittizio in cui è situata l'azione ed il presente in cui Boltanski è con-

temporaneamente interprete e spettatore di se stesso.

Il recupero della sfera individuale non è limitato, tuttavia, dall'artista al raggio della propria esperienza, ma esteso a quella di altri individui, anonimi, scelti a caso. A partire dal gennaio del 1973 egli prende l'iniziativa di esporre presso alcuni musei tutti gli oggetti appartenenti ad un abitante della città in cui ha luogo l'operazione. Gli oggetti selezionati dai proprietari, senza un intervento diretto da parte dell'artista, sono fortemente connotativi di uno stile di vita, abitudini, gusti. I capi di vestiario, gli utensili da toilette, i medicinali, i libri, le suppellettili domestiche ci fanno entrare nell'intimità del personaggio, ci aiutano a ricomporre la fisionomia, come i tasselli di un puzzle. Necessaria per questo tipo di operazione è una situazione preliminare di distacco, di abbandono: morte, partenza, allontanamento provvisorio dei proprietari. Ciò conferisce agli oggetti, allineati in vetrine e classificati con la fredda impersonalità dell'archeologo che

cataloga i reperti, una condizione di de-realizzazione, di assenza. Ma gli oggetti, pur isolati dal contesto familiare, serbano le tracce di un uso che ha impresso alla loro banalità una fisionomia unica ed inconfondibile. Essi non documentano soltanto un passaggio, seguivano a trasmettere vita. In questo tentativo di sconfiggere la morte, ancorandosi alla testimonianza delle cose, sembra quasi affiorare una componente del pensiero magico che attribuisce agli oggetti la capacità di serbare la carica vitale del possessore.

Nell'ultimo lavoro, Boltanski assume i panni di un clown, creando una sorta di grottesca commedia familiare, in cui accanto alle figure protagoniste del padre, della madre e del bambino, compaiono, in qualità di comprimari, i personaggi del nonno, del maestro, del prete. Unico interprete, Boltanski svolge tutti i ruoli, affidandosi soprattutto alla mimica e limitando il travestimento all'assunzione di un accessorio caratterizzante: un cappello fiorito per la madre, un bastone per il nonno, gli occhiali per il maestro. Costruisce i personaggi con una marcata accentuazione di certi tratti convenzionali (il padre burbero, la madre sorridente, il maestro severo), sullo sfondo di scenari dipinti con tecnica elementare, ironicamente naïf. A differenza di altri lavori precedenti, la fotografia assume funzioni fortemente connotative. Anche il fattore tempo, definito altrove dalla parola, è qui recuperato dall'immagine mediante una scansione della storia in sequenza. Il testo, invece, svolge il ruolo di sceneggiatura, ricostruendo i dialoghi e commentando, come una voce fuori campo, i risvolti segreti delle situazioni.

Se attraverso la figura del clown Boltanski tende a distanziare al massimo l'operazione da implicazioni personali, sottolineandone, attraverso la creazione di tipi, la destinazione collettiva, questa scelta, tuttavia, nasce da motivazioni profonde di carattere psichico. Il clown non fa che ripetere una tipica esperienza infantile: il gioco come imitazione. La ricostruzione del passato condotta da Boltanski potrebbe, quindi, essere letta come una ripresa non solo dei contenuti, ma anche dei procedimenti di appropriazione del reale da parte del bambino, vale a dire i procedimenti di empatia ed identificazione che contraddistinguono i giochi mimetici. Ma, a differenza del bambino, Boltanski rivive queste esperienze da adulto, apportando nella sua operazione una forte carica aggressiva e dissacrante che stravolge l'immagine convenzionale ed oleografica della famiglia e della stessa figura infantile, attraverso il grottesco e la caricatura.

Silvana Sinisi

Note

1) M. Proust, *Il tempo ritrovato*, Torino 1963, p. 33.

2) Dichiarazione dell'autore riprodotta nel catalogo *Christian Boltanski*, Kunstmuseum Luzern, 26 marzo-30 aprile 1972.

3) Idem.