



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

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

L'OMBRA
a cura di Elena Mazzoleni
aprile 2012

MIRIAM DE ROSA

Elusioni e rivelazioni.

L'ombra come metafora e strategia visuale nella videoarte contemporanea

La questione che ci si pone oggi non è più:
'Come posso liberarmi della mia Ombra?' [...]
Piuttosto ci si deve chiedere:
'Come può l'uomo vivere con la sua Ombra'
C. G. Jung

I. Tra luce e ombra

Entriamo in un vasto spazio scuro. Unica fonte di luce sono gli archi illuminati di un portico. Per un attimo ci percepiamo come gli unici protagonisti di quella che sembra una scena deserta e statica, in cui le coordinate dell'ambiente sono date essenzialmente da questa struttura architettonica. Ma la sensazione di immobilità viene presto spezzata dall'ingresso di una serie di personaggi che si muovono oltre il colonnato.

Siamo liberi di muoverci nella sala, completamente vuota nella parte centrale, e studiamo l'ambiente. L'esplorazione ci porta anzitutto a focalizzare le sagome di questi individui con cui di fatto ci sembra di dividere il medesimo spazio e a prendere coscienza che si tratta in realtà di una presenza impari: i soggetti sono al di là di un vetro, fattezze umane in forma di silhouette che ci spazzano e al contempo ci confortano. Le vediamo vicine mentre si adoperano come lavavetri, venditori ambulanti [Fig. 1, Fig. 2]; siamo incuriositi dal loro aggirarsi, ritrovarsi, incontrarsi, parlare e confidarsi.



Dall'alto:

Fig. 1:
Guests/Goscie
(2009), Panoramica del padiglione © Galerie Lelong New York.

Fig. 2:
Guests/Goscie
(2009), Parete laterale © Galerie Lelong New York.

Fig. 3:
Guests/Goscie
(2009), Soffitto © Galerie Lelong New York.

Persino dal soffitto appare una figura scura, anch'essa ugualmente indistinta, anch'essa al lavoro [Fig. 3]. Scorgiamo quindi qualcosa che non ci sembra di riuscire a mettere bene a fuoco, qualcosa che ci attrae, ma che al contempo in qualche modo ci circonda dandoci la sensazione di essere accerchiati. Si tratta di una prossimità forte, che però non diviene mai contatto – una vicinanza apparente e potenziale che maschera una distanza incolmabile. Inoltre, l'impossibilità di vedere distintamente e definire con nitidezza il profilo di queste figure rafforza la suggestione che l'incontro appena avvenuto tra il nostro occhio e l'immagine sia piuttosto uno *scontro*: tra noi e gli altri si fa progressivamente più chiara la presenza di un filtro che ostruisce, e nuovamente abbiamo la riprova che qualcosa ci tiene lontani.

Allo stesso modo, il buio che ci avvolge ci spaventa un po', finché lo spiazzamento per non essere riusciti a stabilire un rapporto con le ombre intorno a noi si stempera pian piano in rassicurazione; ci rendiamo conto infatti che la sensazione di estraneità appena provata non ci mette a repentaglio: le sagome delle persone che popolano lo spazio si trovano oltre una struttura che codifichiamo come una serie di finestre e, malgrado la leggerezza evocata dalla luce che queste ultime lasciano trasparire, inevitabilmente si stabilisce una vera e propria barriera di separazione. Siamo distinti da queste presenze così uguali e diverse da noi, immersi in un'esperienza che se da un lato rimanda esplicitamente alla visione cinematografica classica (buio in sala, senso di calma e sicurezza come nel ventre materno), dall'altro lato sovverte i canoni di quest'ultima. Manca di uno schermo che si riveli come tale, in grado di focalizzare monodirezionalmente il nostro sguardo e, più ancora, viene meno quel meccanismo d'identificazione pronto a gettare un ponte tra noi e chi su questo schermo verrebbe mostrato. Di fronte a noi sembrano in effetti prendere forma delle figure particolari, prive di quello spessore narrativo che caratterizza invece i protagonisti delle immagini filmiche cui siamo abituati, coloro che ci aspettiamo di vedere sullo schermo. La profondità psicologica del "personaggio" viene qui sostituita da un'impressione di superfi-

cie, meglio – come fossimo in una grotta di Platone contemporanea, abbiamo qui un personaggio che si rivela solo come impressione di sé, ovvero imprimendo letteralmente la propria forma sulla superficie della luce.

Guests, videoinstallazione di Krzysztof Wodiczko, ci colloca allora in una dimensione tra luce e ombra. In particolare, l'esperienza che abbiamo appena provato a delineare sul piano formale tematizza una serie di opposti che mettono in gioco i termini chiave di una riflessione in grado di analizzare la complessità e il fascino del concetto d'ombra. Ci proponiamo pertanto di indagare le accezioni metaforiche tramite le quali, per mezzo dell'elusione, l'ombra esprime la propria capacità rivelatoria, attestandosi come strategia di rappresentazione centrale per la messa in forma di una poetica visuale (ed etica)¹ della traccia. È così che le dicotomie interno vs esterno, opaco vs trasparente, superficie vs profondità, vicino vs lontano, già emerse dalle poche osservazioni formulate, cominciano a definire il frame nel quale va a collocarsi il nostro ragionamento. Lungo questa direttrice sarà possibile individuarne di ulteriori, come ad esempio inclusione vs esclusione, presenza vs assenza, lo vs Altro.

Consci della difficoltà di categorizzare queste opposizioni e degli stretti legami tra esse, proponiamo di strutturare la nostra analisi su due diversi piani d'indagine: da una parte avremo così delle *dicotomie formali-ambientali*, legate cioè allo spazio dell'installazione e all'estetica ricercata dall'autore nella costruzione del suo allestimento al fine di produrre un particolare effetto esperienziale sul visitatore. Dall'altra parte è possibile invece identificare una serie di *dicotomie contenutistico-rappresentative*, che ineriscono più specificatamente al background che ha ispirato l'opera, il concept che essa vuole discorsivizzare e mettere in forma, i riferimenti teorico-filosofici su cui riposa la sua logica.

¹ Il discorso etico e il tema della traccia sono strettamente legati. Tra le riflessioni a tal proposito, è forse quella di Emmanuel Lévinas (1961; 1974) a dover essere ricordata, poiché emblematicamente esplicita lo stretto legame tra queste due dimensioni.

2. L'ombra e lo spazio: interno vs esterno, opaco vs trasparente, superficie vs profondità, vicino vs lontano

Presentata alla 53^a Biennale d'Arte di Venezia, l'installazione di Wodiczko è realizzata tramite proiezioni incrociate,² che inseriscono nello spazio una serie di grandi finestre-schermo. Appare immediatamente evidente come il padiglione polacco, edificio chiuso a tutti gli effetti, acquisisca in tal modo delle aperture che ci introducono ad una prima dicotomia fondamentale per descrivere e orientarci nello spazio dell'opera: interno vs esterno. Si tratta anzitutto di una distinzione che stabilisce i confini dell'ambiente a nostra disposizione e che insieme esemplifica il potere illusorio dell'immagine in movimento. È proprio l'istanza filmica, infatti, a confondere il dentro e il fuori, a mettere in discussione ciò che risulta essere nella sala, se non addirittura ciò che costituisce strutturalmente la sala, e quel che al contrario resta al di fuori. I muri che delimitano il padiglione vengono letteralmente bucati da questi squarci di luce in forma di arco, che vanno a costituire uno sfondo luminescente del tutto realistico. Della costruzione vengono perciò conservate soltanto delle parti verticali, facilmente trasformate nelle colonne del nostro porticato. Così anche il soffitto assume le sembianze di una copertura forata da una finestra centrale dalla quale filtra una luce azzurrognola.

L'esito è un riuscito *trompe l'oeil*, completato poi dall'arrivo delle figure scure di cui intravediamo le sagome. L'introduzione dei soggetti umani è un elemento doppiamente rivelatorio, poiché non soltanto riempie la scena della sua presenza più caratterizzante, ma mostrandoci questi individui come ombre ci fa comprendere che le aperture sono in verità chiuse da una superficie velata. Attraverso di esse la luce traspare, ma non riusciamo comunque a vedere cristallinamente quello che riscopriamo essere "l'esterno". La visuale accordata da questa sorta di vetri resta offuscata dalla

² *Guests/Goscie* (2009), videoinstallazione, colore, 17'17", loop.

loro particolare sabbiatura. Mentre il dentro e il fuori subiscono una nuova taratura, viene così messa in gioco l'opposizione opacità vs trasparenza (Fontanille 1998).

Il primo e più evidente effetto dell'opacità è rende labile il nostro senso dello spazio.³ Proprio per ridonare la corretta consistenza ai pieni e ai vuoti, s'innesci così la necessità di ridefinire le coordinate ambientali, ma allo stesso tempo questa stessa opacità rende il confine tra esterno e interno paradossalmente più spesso. L'immagine dona alle pareti un aspetto tattile, enfatizzando una materialità che noi sappiamo ormai essere soltanto filmica, ma che ugualmente comunica una porosità concreta. Il nostro intorno acquisisce perciò plasticità, opera di architettura immaginaria che un secolo fa sarebbe stata definita mirabile esempio di "cineplastica" (Faure 1922). Questo pone in qualche modo rimedio al bisogno percettivo di realtà che continuamente Wodiczko interroga e sfida. In effetti, l'autore ricrea con *Guests* un'atmosfera ovattata a tratti irreali, collocando l'opera al culmine di un itinerario artistico⁴ che trova una delle sue radici fondamentali nella fantasmagoria (Castle 1988; Cohen 1989; Mulvey 1991; Bruno 2006; Keimeier, Ligensa 2009). L'installazione rievoca gli antichi spettacoli itineranti che si avvalevano di retroproiezioni e lanterne magiche per produrre ombre danzanti ed effetti teatrali che se allora riuscivano a meravigliare e spaventare gli spettatori, oggi, semplicemente, ci disorientano⁵ e semmai solleticano la nostra curiosità di visitatori ormai allenati alla finzione cinematografica. Quel che for-

³ Sull'opacità (e per converso sulla trasparenza) come caratteristica della scrittura filmica, si veda STAM R., BURGOYNE R., FLITTERMAN-LEWIS S. (1999), *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo: parole chiave nell'analisi del film*, Bompiani, Milano.

⁴ Molte opere recenti si muovono tra arte cinematografica, fotografia, videoarte e performance live ricorrendo all'utilizzo dell'ombra quale dispositivo espressivo e metodo rappresentativo; alcune di esse sono *The Solid Light Films* (McCall 1973), *Women of Allah* (Neshat 1993-1997), *Shadowland* (Pilobus 2009), *Schattenspiel* (Feldmann 2002-2009).

⁵ L'autore stesso parla di una "dis-identificazione", cfr. CZUBAK B., WODICZKO K. (a cura di, 2009), *Guests*, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw – Charta, Milan. Tutte le citazioni al catalogo che seguono sono una mia traduzione.

se però il lavoro di Wodiczko riesce tuttora a fare è attribuire un aspetto fantasmatico alle sue ombre (Linguiti, Colacino 2004; Žižek 2009; Didi-Huberman 2001): i soggetti che si presentano oltre il vetro appaiono come veri e propri fantasmi. Ecco perché, allora, è interessante soffermarsi sui processi visuali che definiscono lo spazio e che sono in grado di articolare l'ambiente connotandolo sostanzialmente come "luogo delle ombre". Sono queste, infatti, a conferire carattere alla sala, a bucare la luce e spalmare il buio della propria figura sul piano iridescente che si alterna al buio. Creature scure dalla consistenza quasi aerea, esse risultano inscindibilmente legate al contesto nel quale le incontriamo, infondendone e riverberandone l'immagine. Presentandosi quasi come "i suoi spiriti", si direbbe serbino in qualche modo la natura dello spazio, definendolo come luogo.⁶ Se è vero che "l'immagine, più di qualsiasi altra cosa, manifesta uno stato di sopravvivenza che non appartiene né pienamente alla vita né pienamente alla morte, ma a un genere di stato tanto paradossale quanto quello degli spettri"⁷ (Didi-Huberman 2009b: 8), allora queste ombre-fantasma si rivelano come sostanza d'immagine che articola lo spazio, materia viva che rimanda ad una presenza in negativo – eco dell'arcaica apparizione fantasmagorica di presenze ipnotiche e straordinarie, immagini abbaglianti del sublime. L'idea di fantasma invita quindi a riflettere sull'ombra come calco (Fontanille 2004; Didi-Huberman 2007). Si tratta di un nodo cruciale sul quale si avrà modo di ritornare più oltre; qui basti rilevare come il fantasma si faccia resa visuale in grado di preservare contemporaneamente indefinitezza e figura. In altri termini, esso è presenza vuota e funziona come im-

⁶ Qui e di seguito i termini di *spazio* e *luogo* sono utilizzati in senso heideggeriano, per differenziare la pura estensione dall'"spazio di qualcuno o qualcosa". Su questo tema ci permettiamo di rinviare a DE ROSA M. (2008), "To look, to wander: Cinema in Installations", in Casetti F. (a cura di), *Relocation*, numero monografico di *Cinéma & Cie.*, 11, pp. 31-39.

⁷ DIDI-HUBERMAN G. (2001), *Génie du non-lieu*, Minuit, Paris; tutte le citazioni si riferiscono alla traduzione italiana dell'opera (2009b).

magine che rivelandosi inevitabilmente cela. In tal senso l'opera crea una distanza tra noi, soggetti reali, e queste sagome, soggetti "atmosferici" definiti dall'alchimia di pigmenti d'ombra e luce. Si tratta fondamentalmente di una distanza in termini essenziali e, in senso più immediato, di tipo spaziale. Per un verso infatti, la natura fantasmatica delle ombre di Wodiczko sono forme fatte di quello che Georges Didi-Huberman chiama "materiale d'impronta" (2009b: 13), fatto che nettamente segna un profondo scarto tra la loro e la nostra vita. Esse non solo mettono in luce lo spazio come luogo, ma lo riconfigurano con un'impronta poiché funzionano come presenze cave, figure che per struttura mancano di consistenza. Approdiamo dunque ad un'accezione di distanza che comincia a farsi qualitativa: contrariamente a coloro che stanno al di là delle finestre, noi siamo presenze in carne ed ossa, la nostra immagine è riflesso di una sostanza tangibile e corporea, mentre la loro è scollegata dalla propria sorgente tanto è vero che si dà in nero, comunicando esattamente il venir meno di una presenza. Ancora un volta è un'opposizione a rendere bene l'idea che stiamo proponendo, poiché se la fisicità della nostra materialità è resa da un peso e da una profondità, la vita delle ombre si riduce a pura superficie. Lo spazio dell'installazione prende forma quindi in maniera sempre più precisa, assumendo uno sviluppo tridimensionale nel centro, che non a caso risulta realmente percorribile da noi che vi siamo immersi, mentre resta soltanto disegnato sulle pareti, dove con suggestione fotografica, la luce scrive i bordi degli archi, articola il colonnato e la finestra rettangolare posta sopra le nostre teste, segna il limite dei nostri movimenti e riduce quelli delle ombre che al contempo essa delinea piatte oltre il vetro. D'altro canto, collocando la nostra analisi nel solco della più ampia riflessione di Raymond Bellour sulla specificità mediale del video, l'idea di "approcciare i corpi e gli ambienti seguendo vie diverse rispetto a quelle dell'analogia fotografica" (2007: 168) è propria nelle modalità del medium. In effetti l'artista sembra precisamente manipolare l'immagine lavorando sulla "materia dei corpi e di ciò che li circonda nel loro rapporto con il reale-irreale della rappre-

sentazione", finendo per "disegnare [...] nella figura [...] ciò che è informe" (2007: 169). Il confine tra luce e ombra resta effimero: il tratto che definisce la "pelle dell'immagine" (Fontanille 2004; Deleuze 1983; Ferrari, Nancy 2003) è frastagliato e assolutamente indefinito. Emerge così con chiarezza la differenza tra la nostra pelle calda, lucida, morbida e la superficie piatta, fosca, fredda delle ombre – involucro di una corporeità carica di una densità umana l'una, membrana che cela e paradossalmente rivela un vuoto opaco l'altra. La spersonalizzazione che questo procura è sottolineata dall'incapacità di vedere in trasparenza oltre il vetro: il vuoto opaco cui abbiamo appena fatto cenno occlude e ferma l'occhio come anche il contatto tattile e perciò – metaforicamente – la relazione.

Guests diviene pertanto la spazializzazione di un rapporto di prossimità interrotto da un diaframma che, al di là della collocazione fisica dei soggetti, comprende un seme inestricabile distanza. Si tratta di una nuova dicotomia che sembra sintetizzare l'architettura concreta e ideale del luogo. Ma c'è di più. Dal punto di vista degli attori coinvolti dall'installazione, e dunque in questa relazione di vicinanza vs lontananza, vi è un ulteriore complesso livello di significazione che trasla la nostra osservazione su un piano simbolico ricco di sfaccettature e sfumature. Pubblico e ombre impersonano gli estremi di uno scambio potenziale che non riesce a trovare avvio, come se il padiglione divenisse l'arena di un dialogo muto, nella quale lo scarto spaziale rispecchia una possibilità inclusiva sempre disattesa e che pertanto non può che risolversi in esclusione. Siamo giunti, come è evidente, ad un livello analitico più profondo, in cui l'indagine è chiamata a confrontarsi con categorie che si riferiscono all'universo di significati evocato da dallo spazio e dalle opposizioni che ne regolano le dinamiche: l'esplorazione entra nel territorio della rappresentazione.

3. L'ombra come metafora dell'alterità: inclusione vs esclusione, presenza vs assenza, io vs Altro

L'offuscamento luminoso e il "supplemento d'ombra" che le sagome aggiungono al buio della sala contribuiscono ad una resa estetica che si appella, lo si è visto, all'idea di calco e fantasma, ingaggiando lo spettatore e inserendolo in un meccanismo di interrogazione. La questione che infatti sorge immediatamente in noi che ci troviamo nello spazio dell'opera e guardiamo le finestre-schermo è – chi c'è al di là del vetro? Chi sono quelle persone che non vediamo ma di cui deduciamo le sembianze fantasmatiche? Ne sentiamo i discorsi, ma si tratta di stralci decontestualizzati; ne osserviamo i movimenti, ma non abbiamo possibilità di intercettarli o di impedire loro di nascondersi. Nonostante ciò ci pare si rivolgano a noi, le percepiamo e ci sembra di dividere con loro la realtà in cui siamo immersi; questo ci basta per includerle nella nostra esperienza di vita, benchè il loro spazio resti a noi inaccessibile, decretando la nostra esclusione al suo interno e impedendo la loro nel nostro. Cerchiamo un varco per stabilire un punto di avvicinamento, ci facciamo promotori, insomma, di un tentativo di ridare consistenza alle impronte. Proprio questo, a ben vedere, è l'obiettivo di Wodiczko, il quale stabilisce appositamente la barriera formale ed estetica del vetro opaco per riportare in superficie un senso di estraneità. Questo è precisamente il nodo tematico che *Guests* prova ad indagare. In effetti, l'installazione s'inserisce nel quadro di un'ampia esplorazione avviata dall'artista da ormai diversi anni intorno alla figura dell'immigrato e alla sua condizione di espatriato. Il tema dell'immigrazione viene ripreso a partire dalle prime esperienze di *Homeless Vehicle Project* (1987-1989), *Poliscar* (1991), *Alien Stuff* (1992), fino a *Porte-parole/Mouth-piece* (1993-1997), per essere infine declinato qui in termini esplicitamente visuali sul modello di *If You See Something...* (2005).⁸ Repli-

⁸ Per uno sguardo alla produzione di Krzysztof Wodiczko e la trattazione dei temi cui abbiamo accennato, cfr: MCCORQUODALE D., HEBDIGE D., HOLLIER D., SALTZMAN L. (2011), *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog Publishing Limited, London.

cando il meccanismo proposto in quest'ultimo lavoro, nell'opera presentata a Venezia l'ombra viene adottata come strategia rappresentativa atta a rendere espressivamente la realtà di coloro che sono ospiti nel paese in cui si trovano. Privi di diritti di cittadinanza, i *guests* si vedono preclusa la possibilità di risiedere e "lavorare secondo le regole, cercando così di sopravvivere al di là della legge, diventando oggetto di biasimo, abuso, provocazione" (Czubak, Wodiczko 2009: 8). In una simile situazione, essi sono dunque ridotti a immagine inconsistente di se stessi. La loro posizione al di là del vetro rispecchia proprio questa condizione di presenza non accettata, non riconosciuta, non ratificata – come diremo, una presenza in mancanza essere.

Esito di una lunga ricerca condotta sul campo dall'artista, l'installazione si basa su una documentazione ampissima, prodotta da Wodiczko negli ultimi anni. In particolare, l'indagine si è avvalsa di un reperimento etnografico che ha compreso interviste condotte in Polonia e Italia presso immigrati di varia generazione, ma anche una notazione di stilemi e iconografie rappresentative. L'installazione si basa dunque su testimonianze, cronache personali e diari, emozioni, speranze, impressioni e disillusioni di questo variegato campione di individui provenienti da Kenya, Ucraina, Vietnam, Romania, Sri Lanka, Libia, Bangladesh, Pakistan, Marocco (Czubak, Wodiczko 2009). Ciò allora che nel padiglione prende forma è un inspessimento del portato emozionale, processo estetico, umano e "atmosferico" (Griffero 2006; 2011) in grado di spazializzare in qualche modo i sentimenti e lo stato d'animo di questi soggetti. La loro presenza fantasmatica riverbera l'immagine del proprio rapporto con il territorio nel quale operano e di quello originario ormai abbandonato, mettendo in forma la loro necessità di "esserci" in contrasto con il costante non-riconoscimento cui sono esposti. Rispondendo pienamente all'invito del direttore della Biennale, quindi, l'installazione non soltanto evoca gli immigrati riproponendone le problematiche, ma ne ricrea il mondo.⁹ Il back-

⁹ Il riferimento è qui al tema della Biennale - *fare mondi*. A tal proposito, cfr: BIRNBAUM D., VOLZ J. (a cura di, 2009), *Fare mondi/Making Worlds*, Marsilio, Venezia.

ground documentaristico si mischia quindi con la rielaborazione del dato reale e l'inchiesta sociologica finisce per terminare in un lavoro di resa estetico-visuale di quanto rilevato dall'autore durante la sua ricerca *field*.

Proprio l'impegno in prima persona e il contatto con la realtà, fa di Wodiczko un artista in grado di misurarsi con temi attuali e spesso al centro del dibattito. Nel caso di *Guests* il tema del cosmopolitismo e, viceversa, del confine inteso come elemento di intolleranza verso lo straniero, fornisce uno spunto di riflessione forte e rievoca quella dicotomia tra inclusione ed esclusione con cui abbiamo chiuso la prima parte della nostra analisi. Ricollocata nell'ambito del discorso socioculturale sull'immigrazione, questa opposizione rilancia quindi la nostra indagine ad un livello contenutistico e rappresentativo. Facendosi metafora della condizione degli "ospiti", le categorie citate si situano idealmente sul crinale tra critica estetologica e politica. La produzione dell'autore, del resto, svela un interesse personale e propone una linea di ricerca indirizzata proprio verso quelli che sono temi squisitamente politici. Per sua esplicita ammissione, attraverso l'opera l'artista intende porre una serie di questioni che si inseriscono precisamente in questo quadro, interrogando il nesso strutturale tra inclusione e democrazia, e interpretandone lo sconvolgimento. L'espedito scelto in tal senso è proprio quello di rappresentare i soggetti su cui quest'ultimo si riversa, facendo assumere alla loro figura sfumature labili in grado di enfatizzare il senso di corrosione e lo stato di affievolimento reso dai loro corpi sfrangiati ed erosi dalla luce, una luce che li appiattisce sulla superficie del vetro.

Si suppone che la democrazia sia inclusiva, si pensa includa ognuno, ma cosa significa "ognuno"? Qual è la forma politica di coloro che non hanno diritti? [...] In qualche modo la restrizione dei confini nazionali crea situazioni in cui quelli che provengono dall'esterno smettono di essere umani, smettono cioè di far parte di quell'"ognuno" a cui si riferisce il modello democratico. Questo rappresenta un problema per i confini dell'UE. Si tratta di una con-

trazione facilmente riconoscibile anche in tutti quei confini interni che stanno sorgendo, separando le persone che hanno un diverso accesso ai diritti e diversificandole in base al lato da cui si trovano rispetto a questi stessi confini. Questo crea una situazione traumatica che conduce ad una privazione della parola (Czubak, Wodiczko 2009: 14).

L'opera interseca questo processo, ponendosi esattamente come rappresentazione della perdita della facoltà espressiva, che sbiadisce l'essere degli immigrati fino a renderli fantasmi. Risulta interessante soffermarsi sul collegamento che Wodiczko traccia fra la parola e l'esistenza, poiché riprendendo una lunghissima tradizione filosofico-linguistica,¹⁰ l'esperienza degli "ospiti" sembra fare della prima *condicio sine qua non* della seconda. Ecco allora che *Guests* cerca di dare forma, "ascoltare e capire le loro storie concrete e i racconti delle loro condizioni di vita reali, piuttosto che pensarli come persone senza storie, senza Storia e così concludere che non esistano" (Czubak, Wodiczko 2009: 10).

Approdiamo così al cuore del nostro percorso: tramite il motivo politico ciò che viene messo a fuoco è una particolare condizione umana, non distinta soltanto da restrizioni politico territoriali, ma da una prerogativa più emblematicamente e intimamente connessa allo statuto di esistenza degli ospiti-ombra. La resa evanescente di queste figure – lo si è detto – evoca precisamente lo stato mediano per cui la loro presenza resta solo potenziale: il venir meno di contorni nitidi a definire la loro silhouette, come di una piattaforma di contatto tra loro e noi, li relega in uno spazio liminare che ne decreta un'essenziale incompiutezza. Un esempio particolarmente calzante al riguardo è la donna velata che si sporge e si appoggia alla finestra interpellandoci direttamente e cercando in maniera quasi disperata un contatto con noi [Fig. 4]. In realtà, l'uni-

¹⁰ I riferimenti da menzionare sarebbero così ricchi che nell'impossibilità di tracciare una sintetica bibliografia sul tema ci limitiamo qui a rimandare al lavoro di PETROSINO S. (2008), *L'esperienza della parola. Testo, moralità e scrittura*, Vita e Pensiero, Milano.



Fig. 4: *Guests/Goscie* (2009), La ricerca del contatto tra "ospiti" e visitatori © Galerie Lelong New York.

co contatto che trova è quello con la superficie opalescente e rigida della finestra-schermo, in grado di annullarla a tal punto da rendere anch'essa superficie. In questa prospettiva ha senso parlare di liminalità: la dimensione in cui le ombre degli "ospiti" sono collocate è infatti uno spazio separato dal nostro e che per altro, oramai, sappiamo non corrispondere nemmeno con l'esterno del padiglione. Si tratta di una zona che segna il loro transito da uno stato iniziale – l'origine, il paese di provenienza, l'idea della "casa" – e uno finale di tipo proiettivo, al quale esse desiderano arrivare, che vogliono e sperano di conquistare – una migliore condizione di vita, un lavoro in un altro paese. La particolarità di quest'area, che a

buon diritto potremmo assimilare ad un margine, è che, contrariamente agli spazi liminali propriamente detti, qui non viene favorito un reale transito. I movimenti delle figure che intravediamo sono limitati all'anello intorno al portico istituito dalla proiezione, resta cioè un dinamismo piatto e senza orizzonte. L'immagine di questi individui sparisce dietro le colonne, si agita negli scambi concitati, presenta reiterazioni quando descrive attività lavorative ormai automatiche, ma mai scardina i lembi di questo confino che relega le sagome scure in un oltre che non è ancora, né pare sarà in grado di aprirsi a una svolta. Riecheggia abbastanza chiaramente la struttura di un meccanismo antropologico tipico del soggetto che lascia la propria dimensione (sia essa la patria o un'età della vita) per proseguire in direzione di una condizione rinnovata. La letteratura ci parla di "riti di passaggio" (Van Gennep 1909; Turner 1982) proprio per enfatizzare la necessità di un risvolto umano in grado di risollevare le sorti del soggetto protagonista di questo "viaggio" che da vicino ricorda il percorso tipico del *Bildungsroman*. L'installazione, invece, presenta una realtà aspra in cui la liminalità non si schiude: l'esperienza migratoria ricostruita dall'autore non rimanda ad alcun dispositivo trasformativo e formativo poiché questi individui ci vengono mostrati letteralmente prigionieri in una dimensione che non li completa, semmai li sfinisce e li scava. Ecco ritornare allora l'immagine del calco (Didi-Huberman 2007). Qui, però, esso non funziona semplicemente come impronta di un fugace passaggio destinato a sbiadirsi e sparire (Kirchmayr, Odello 2010), poiché ciò che l'opera ci fa vedere è un'impronta che sempre si rinnova per sempre sparire. Il vigore e la vitalità delle ombre sono quindi condannate a non trovare mai una forma compiuta e stabile, perciò la loro figura si piega al ritmo del desiderio che ondeggia tra fissazione dei contorni e fuggevolezza di un riflesso aereo soltanto accennato.

"L'lo tende a perdere apparenza [...], a regredire dal regno dell'organico a quello del disorganico e del disfunzionale; si disintegra e scompare" (Trevi, Romano 2009: 85), lasciando indietro solo la sua ombra. Quest'ultima si fa dunque sinonimo di un vuoto che

desostanzia l'essere degli immigrati e ne lascia soltanto una flebile traccia. A cavallo tra presenza e assenza, allora, la più chiara e centrale metafora che l'ombra rappresenta è precisamente quella della traccia,¹¹ intesa proprio come residuo che riporta alla luce la lotta tra sopravvivenza (Didi-Huberman 1990; 2000; 2002; 2004; 2007; 2009a; 2009b) e oblio. Se in un certo cinema l'ombra acquisiva un'importanza tale per cui la scrittura filmica le accordava la facoltà di "essere inquadrata respingendo fuori quadro il corpo che la produce" (Eugeni 2003: 107), in *Guests* essa pare sostituire il corpo stesso, ovvero ne interpreta l'assenza e si trasforma in segno della sua presenza. Le figure scure lasciano infatti trasparire una forma che pare modellata, ma come anticipato non ci è mai dato di vedere un supporto plastico che le sostenga; in un certo modo, quindi, il corpo non è qui escluso, ma appare sempre celato, reso semmai tramite la sua orma, attraverso il fantasma che dandosi lo elude. Per questo motivo, l'opera propone in maniera emblematica l'esemplificazione estetica di quella che è la filosofia della traccia (Derrida 1967; 1972; Lévinas 1961, 1974). L'immagine realizzata da Wodiczko aderisce a questo complesso insieme di riflessioni, poiché come abbiamo cercato di mettere in evidenza si costruisce proprio sull'accostamento e la giustapposizione di presenza e assenza – meglio, essa "vive tanto di presenza quanto di assenza".¹² Questa è perciò la dicotomia fondamentale, espressa e declinata dalle precedenti che abbiamo incontrato lungo il nostro percorso di analisi.

Mettere in gioco i termini di presenza e assenza significa adottare un approccio radicale alla questione indagata dall'artista, nel cui

¹¹ Si tratta della nostra proposta interpretativa; per una rassegna delle valenze metaforiche e delle immagini simboliche connesse all'ombra rimandiamo, tra gli altri, a DIO-DATO R. (2003), *Metafore dell'ombra*, in BOTTURI F., TOTARO F., VIGNA C. (a cura di), *La persona e i nomi dell'essere. Scritti di filosofia in onore di Virgilio Melchiorre*, vol I, Vita e Pensiero, Milano.

¹² Su questo tema esiste una ricchissima letteratura che per motivi di spazio non ci è possibile passare in rassegna. Per un'applicazione all'ambiente mediale si rimanda a CASETTI F. (a cura di, 2010) *Lasciare tracce, essere tracciati*, numero monografico di *Comunicazioni Sociali*, XXXII: 1.

contesto il motivo della traccia va allora a costituire l'elemento centrale in grado di rimandare alla grande questione dell'identità del soggetto. Ciò che l'ombra metaforizza è perciò l'Altro. In effetti, la scelta di configurare colui che è l'estraneo come presenza fantasmatica e assente non può che sottendere ad un'associazione tra ombra e disvalore, alludendo al meccanismo esorcistico messo in atto dall'autore per sé e per noi: "proiettare l'Ombra significa attribuire ad altri caratteristiche che rifiutiamo in noi" (Trevi Romano: 63). È un coinvolgimento in prima persona che riposa sulla riflessione legata al tema dell'Altro. Nello specifico ciò avviene attraverso un continuo processo di messa in discussione del sé operato dall'installazione per mezzo del dispositivo filmico, che accomuna tanto le ombre quanto noi visitatori che – ovviamente – Wodiczko. Non dimentichiamo infatti che lo stesso artista ha vissuto a suo modo l'esperienza dell'immigrazione: la sua poetica attinge dalla memoria personale e familiare (nato da padre ceco e madre ebrea, ha lasciato la Polonia per recarsi negli Stati Uniti, dove ora risiede), con gli esiti che conosciamo.

Benché ridotto ad un'emanazione immateriale con cui non abbiamo possibilità di dialogo, il senso di presenza comunicato dall'ombra in quanto modalità rappresentativa dell'Altro innesca una più ampia riflessione sulle parti in gioco e i loro processi emotivi. Il rapporto tra noi e l'Altro si attesta quindi come una relazione regolata da tolleranza vs intolleranza, fiducia vs sfiducia, certezza vs paura, sicurezza vs insicurezza, ecc.. Come se la realtà fosse codificabile per via di una netta bipartizione, la nostra posizione e quella degli "ospiti", le nostre possibilità espressive e la loro cecità muta, la nostra corporeità e la loro inconsistenza, segnano il profilo dello spazio umano e disegnano il luogo della traccia. Da un lato il nostro, dunque, e dall'altro l'estraneo – un estraneo che proprio testimoniando la sua esistenza rappresenta l'oggetto della nostra difficoltà.

4. L'Elusioni e rivelazioni: l'ombra come strategia visuale di rappresentazione

Presenza in forma di assenza, marca labile e sfrangiata in grado di esercitare un'attrazione magnetica, visione sgranata dai fragili contorni che lascia soltanto immaginare, l'ombra viene impiegata all'interno di *Guests* come una vera e propria strategia visuale in cui la rappresentazione oscilla tra elusione e rivelazione. Caricata di un valore simbolico profondo, essa diviene confine spaziale che incastra gli immigrati nel *limes* di un margine fatto di alterità. Il risultato è un effetto estetico ed emotivo che riesce a toccare corde sensibili e a mettere in discussione noi visitatori. In effetti, Wodiczko sollecita una riflessione importante attorno al concetto di Altro che finisce per coinvolgere la nostra stessa identità. In questo senso, il richiamo è allora all'ombra come radice di oscurità presente in ognuno: davanti alle ombre degli "ospiti" il fastidio creato dal non poter vedere, dal sapere che ci sono questi soggetti, che essi sono incastrati in un labirinto di luce che li schiaccia e li rende presenze in negativo, risiede nella capacità dell'opera di riportare per via di una proiezione estroflessa la nostra ombra. Muovendosi a cavallo dell'opposizione visibile vs invisibile, l'ombra stessa non diviene quindi solo metafora di una presenza che si dà in forma di assenza, ma esplicita la nostra consuetudine, anche inconscia, di occultare l'Alterità. Viene cioè messo in atto un meccanismo di "visibilizzazione dell'invisibile" che si gioca lungo la direttrice scandita dalle tante opposizioni rilevate lungo il percorso. La sfida che si pone l'installazione è allora quella di consentire al pubblico una sperimentazione dell'ombra nella sua doppia funzione di coltre e lente. A noi la scelta di adottarla come strategia per rivelare o eludere.

BIBLIOGRAFIA

- BELLOUR R. (2007), *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video*, Bruno Mondadori, Milano.
- BIRNBAUM D., VOLZ J. (a cura di) (2009), *Fare mondi/Making Worlds*, Marsilio, Venezia.
- BRUNO G. (2006), *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori Milano.
- CASETTI F. (a cura di) (2010), *Lasciare tracce, essere tracciati*, numero monografico di *Comunicazioni Sociali*, XXXII: 1.
- CASTLE T. (1988), "Phantasmagoria: Spectral Technologies and the Metaphors of Modern Reverie", in *Critical Inquiry*, 15: 1, pp. 26-61.
- COHEN M. (1989), "Walter Benjamin's Phantasmagoria", in *New German Critique*, 48, pp. 87-107.
- CZUBAK B., WODICZKO K. (a cura di) (2009), *Guests*, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw – Charta, Milan.
- DE ROSA M. (2008), "To look, to wander: Cinema in Installations", in Casetti F. (a cura di), *Relocation*, numero monografico di *Cinema & Cie.*, 11, pp. 31-39.
- DELEUZE G. (1983), *Cinéma I. L'image-mouvement*, Minuit, Paris; tr. it. (1987), *Cinema I. L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano.
- DERRIDA J. (1967), *De la grammatologie*, Minuit, Paris; tr. it. (1998), *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano.
- (1972), *Marges – de la philosophie*, Minuit, Paris; tr. it. (1997), *Margini – della filosofia*, Einaudi, Torino.
- DIDI-HUBERMAN G. (1990), *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.
- (2000), *Devant le temps*, Minuit, Paris; tr. it. (2007), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- (2001), *Génie du non-lieu*, Minuit, Paris; tr. it. (2009b) *Sculture d'ombra aria polvere impronte fantasma*, Electa, Milano.
- (2002), *L'Image survivante*, Minuit, Paris; tr. it. (2006), *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino.

- (2004), *Images malgré tout*, Minuit, Paris; tr. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.
- (2007), *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris; tr. it. (2008), *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano.
- (2009a), *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris; tr. it. (2010) *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino.
- DIODATO R. (2003), *Metafore dell'ombra*, in BOTTURI F., TOTARO F., VIGNA C. (a cura di), *La persona e i nomi dell'essere. Scritti di filosofia in onore di Virgilio Melchiorre*, vol I, Vita e Pensiero, Milano.
- EUGENI R. (2003), *Linee d'ombra. Appunti sul motivo dell'ombra tra pittura, letteratura, cinema*, in DE FRANCESCHI L. (a cura di), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Lindau, Torino.
- FAURE E. (1922), *De la cinéplastique*, in *L'arbre d'Eden*, Editions Crès et Cie, Paris, oggi in ID. (1995), *De la cinéplastique; suivi de: Le Cinéma, langue universelle*, Séguier, Paris.
- FERRARI F., NANCY J-L. (2003), *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FLOCH J-M. (1986), *Les formes de l'empreinte*, Périgueux Fanlac; tr. it. (2003) *Le forme dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- FONTANILLE J. (2004), *Séma et soma. Les figures du corps*, Maisonneuve et Larose, Paris; tr. it. (2004), *Figure del corpo: per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma.
- GRIFFERO T. (2011), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.
- (2006), *Il corpo spirituale. Ontologie «sottili» da Paolo di Tarso a Friedrich Christoph Oetinger*, Mimesis, Milano.
- JUNG C. G. (1981), *Psicologia del transfert*, tr. it. in *Opere*, vol XVI, Bollati Boringhieri, Torino.
- KIRCHMAYR R., ODELLO L. (a cura di, 2010), *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, numero monografico di "Aut Aut", 348.

- KREIMEIER K., LIGENSA A. (2009), *Film 1900: technology, perception, culture*, John Libbey, London.
- LEVINAS E. (1949), *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris; tr. it. (1979) *La traccia dell'altro*, Pironti, Napoli.
- (1974), *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Nijhoff, La Haye; tr. it. (1983), *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, Jaca Book, Milano.
- LINGUITI F., COLACINO M. (2004), *L'inconscio cinema. Lo spettatore tra cinema, film e psiche*, Effatà Torino.
- MCCORQUODALE D., HEBDIGE D., HOLLIER D., SALTZMAN L. (2011), *Krzysztof Wodiczko*, Black Dog Publishing Limited, London.
- MULVEY L. (1991), "A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman", in *New Left Review*, I: 188, pp. 137-150.
- PETROSINO S. (2008), *L'esperienza della parola. Testo, moralità e scrittura*, Vita e Pensiero, Milano.
- STAM R., BURGOYNE R., FLITTERMAN-LEWIS S. (1999), *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo: parole chiave nell'analisi del film*, Bompiani, Milano.
- TREVI M., ROMANO A. (2009), *Studi sull'ombra*, Raffaello Cortina, Milano.
- TURNER V. (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, New York; tr. it. *Dal riot al teatro*, Il Mulino, Bologna.
- VAN GENNEP A. (1909), *Les rites de passage*, Emile Nourry, Paris; tr. it. (1981) *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ŽIŽEK S. (1999), *Il grande altro. Nazionalismo, godimento, cultura di massa*, Feltrinelli Milano.
- (2009), *Lacrimae rerum: saggi sul cinema e il cyberspazio*, Scheiwiller, Milano.