

Capitolo sesto
Configurazioni sacre e tematiche profane.
Dai valori religiosi all'ecosistema sacro

1. I diversi livelli di intertestualità nell'opera di Sam Taylor-Wood

Quanto alla storia delle opere d'arte, il senso che attribuiamo loro più tardi è comunque generato da loro stesse, se si tratta di capolavori. È l'opera stessa che apre il campo da cui poi appare in una nuova luce, è lei che si trasforma e *diviene* ciò che diverrà, e le infinite reinterpretazioni di cui è legittimamente suscettibile la trasformano solo in se stessa, e se lo storico ritrova al di là del contenuto manifesto un'eccedenza e uno spessore di senso, la struttura che preparava all'opera un lungo avvenire, questo modo attivo di essere, questa possibilità che egli svela nell'opera, questo monogramma che vi rintraccia, tutto ciò fornisce le basi di una meditazione filosofica (Merleau-Ponty 1964).

Quando si pone al lavoro, l'occhio è sempre antico, ossessionato dal proprio passato e dalle suggestioni, vecchie e nuove, che gli vengono dall'orecchio, dal naso, dalla lingua, dalle dita, dal cuore, dal cervello (...). Non si vede nulla schiettamente o nella sua schiettezza (Goodman 1968).

Il palinsesto¹ fotografico intitolato *Soliloquy VII* (2000) dell'artista inglese Sam Taylor-Wood ci permetterà di affrontare più approfonditamente la complessa problematica dell'intermedialità, del rapporto tra pittura e fotografia e della scelta dell'intertesto. *Soliloquy VII* è da considerare come un palinsesto perché è costituito

da due immagini accoppiate verticalmente di cui quella soprastante è la fotografia di un *tableau vivant*, cioè la messa in scena di uno dei più importanti quadri devozionali del nostro Cinquecento italiano, *Il Cristo morto* di Mantegna dipinto alla fine del XV secolo alla corte dei Gonzaga (foto 7 e 8).

Per mettere in relazione le due opere, quella pittorica e quella fotografica, dovremo nel contempo prendere in considerazione sia la serie alla quale appartiene *Soliloquy VII* (immagine che all'interno della serie dal titolo *Soliloquy* viene posizionata dopo 6 immagini che portano lo stesso titolo e prima di altre due), sia la tradizione dell'*I-mago Pietatis* in relazione al dipinto di Mantegna. In più



Fig. 7. Taylor-Wood, *Soliloquy VII*, 2000.



Fig. 8. Mantegna, *Compianto su Cristo morto*, 1500 ca.

dovremo analizzare come il palinsesto fotografico porti in causa la configurazione spaziale tradizionale della pala d'altare del Trecento e Quattrocento. Siamo quindi di fronte a diversi tipi di intertestualità:

1) quella che testimonia della relazione tra le configurazioni di *Soliloquy VII* e quella del celebre testo pittorico il *Cristo morto* di Mantegna della Pinacoteca di Brera a Milano, e che chiamiamo *intertestualità interpoetica*. In questo caso sottolineeremo come la ripresa di testi del passato automaticamente li re-interpreti pertinentizzandone nuove isotopie. Dal punto di vista metodologico intendiamo analizzare le omologie che l'opera di Taylor-Wood intrattiene con l'opera pittorica esplicitamente richiamata e infine ipotizzare una convocazione contrattuale o contrastiva di valori dall'una all'altra. Il testo citante può presentare (asserire) i valori espressi nel testo citato e contemporaneamente trasformarli e deformarli attraverso proprie strategie enunciazionali e differenti configurazioni valoriali (assunzione)². *Soliloquy VII* si confronta con il testo di Mantegna: il *Cristo morto* viene "convocato" e quindi "deformato". Sarà necessario sottolineare anche l'influenza retrospettiva che la ripresa di Taylor-Wood ha *sul* dipinto di Mantegna, il suo particolare modo di zoomare su alcune particolari isotopie e lasciarne altre latenti. Inoltre, le analisi *semisimboliche* assumeranno nella nostra trattazione un ruolo decisivo perché sono in grado di fare luce sulla dimensione semantica correlata alle categorie eidetiche, topologiche, cromatiche, luministiche così come alle modalità enunciazionali. Nell'analisi di *Soliloquy VII* e del *Cristo morto* di Mantegna il riconoscimento di un *semisimbolismo intertestuale* permette il confronto tra le due diverse testualità che, oltre a rivelare, a livello valoriale e di forme di vita, la presa di distanza della rilettura contemporanea di Taylor-Wood rispetto all'opera di Mantegna, apre la ricerca sulle diversità della materia pittorica e fotografica. *Soliloquy VII* si presenta come una rilettura, non-

ché un'interpretazione e una traduzione del *Cristo morto* che può intendersi come “deformazione coerente” dell'universo di valori, e quindi della forma di vita, proposti dal testo di Mantegna.

In seguito, dovremo prendere in considerazione anche un'intertestualità interna alla serie dei *Soliloquy*, quindi:

2) un'*intertestualità interseriale* che interessa un percorso paradigmatico e sintagmatico all'interno delle diverse immagini della serie *Soliloquy I-IX* della fotografa Taylor-Wood. La serie ci pone quindi il problema dell'intertestualità interna a essa e del rapporto paradigmatico e sintagmatico tra le opere: la serie sottende una molteplicità di esemplificazioni tematiche e suite di variazioni della stessa configurazione discorsiva e della stessa configurazione plastica.

Per quanto riguarda il presente lavoro, la nostra attenzione verterà principalmente sull'analisi di *Soliloquy VII*, ma non mancheremo di porci il problema del percorso, delle costanti, delle varianti e delle trasformazioni plastiche e narrative da un'immagine della serie all'altra: ad esempio, in *Soliloquy VII*, l'improvvisa scelta di uno scenario *en plein air* per l'immagine sottostante del palinsesto interrompe l'isotopia dello spazio chiuso e claustrofobico dei *Soliloquy* precedenti³.

Inoltre:

3) ognuno dei nove testi della serie *Soliloquy* propone un assetto *palinsestuale*, cioè ognuno dei “soliloqui” è costituito da due fotografie distinte, disposte secondo un'asse verticale dove vige una chiara gerarchizzazione dimensionale dell'immagine superiore rispetto a quella inferiore, così come avviene nella pala d'altare. La relazione tra la configurazione spaziale di *Soliloquy I-IX* e il genere della pala d'altare del Tre-Quattrocento europeo ci porta a mettere in relazione la testualità di *Soliloquy VII* con la lunga tradizione dell'arte sacra e a intraprendere quindi un'analisi dell'*intertestualità di genere*.

2. *Intertestualità interpoetica: Soliloquy VII e Compianto di Cristo Morto di Mantegna*

Le performance semiotiche (...) si sviluppano nel tempo della tradizione, forma di temporalità che caratterizza gli oggetti culturali e non si confonde né con il tempo fisico, né con il tempo della storia (Rastier 2001).

Ogni arte è un gioco di posizionamento e, ogni volta che un artista viene influenzato da un altro, riscrive in parte tutta la storia dell'arte in cui opera (Baxandall 1985).

Se mettiamo le due immagini a confronto, *Soliloquy VII* e il *Compianto di Cristo morto*, notiamo immediatamente tangenze evidenti a livello figurativo: nella testa reclinata verso destra, nelle mani affiancate al corpo e nei piedi aggettanti verso lo spazio enunciazionale che sembrano sfondare i confini dell'immagine. Il corpo del Cristo di Mantegna è coperto da un velo, mentre il giovane di *Soliloquy VII* è nudo e ha le gambe divaricate.

L'ambientazione delle due opere è resa in modo piuttosto differente. Per quanto riguarda il cromatismo, la stanza da letto dipinta da Mantegna rinuncia ai colori vivaci, anche se i colori a tempera dovevano apparire originariamente più accesi. Nelle figure dei piangenti i toni cromatici utilizzati sono tenui, come mostra la veste color verde oliva di Giovanni, il vestito color porpora chiaro di Maria e la tenda verde scura che chiude lo spazio del quadro dietro il tavolo di marmo. La lastra di marmo è a chiazze bianche, il tavolo dell'unzione e la stoffa di seta del cuscino sono dominati da un tono rossastro, ocra. L'incarnato di Cristo e il lino presentano toni chiari che variano dal grigio-bianco al verde oliva dei toni della pelle e delle zone d'ombra. La forte somiglianza del colore dell'incarnato di Cristo con il grigio spento del lenzuolo funebre mostra che il corpo è ormai una pietra senza vita. Thürlemann (1989) addirittura

parla a questo proposito di effetto-cammeo bicolore che costruisce una fredda e irraggiungibile monumentalità.

L'immagine di Taylor-Wood è costruita su timbri molto diversi, algidi e quasi monocromi (lenzuola e muri), rispetto ai quali si staglia la realistica cromatica della carne umana. Se in Mantegna lo scorcio prospettico, costruito su tinte ocre, provoca un movimento di avvicinamento dello spettatore, in *Soliloquy VII* l'effetto degli azzurri produce distanziamento: il muro ha il colore dell'orizzonte. Il corpo del giovane non è legato al nostro sguardo come invece lo è il corpo del Cristo di Mantegna che, secondo le parole di Thürlemann, ha il potere di ipnotizzarci. Inoltre, i toni saturi dell'immagine pittorica coinvolgono lo spettatore fino a farlo partecipare alla configurazione timica dell'attore enunciato, mentre i toni insaturi dell'immagine fotografica tendono ad allontanare l'osservatore dalle passioni enunciate.

Se, a livello eidetico, esisteva nel dipinto di Mantegna un accordo di forme tra il corpo di Cristo e il lenzuolo, in *Soliloquy VII* si configura al contrario quasi uno scenario di lotta e disaccordo tra lenzuolo e corpo. A livello luministico, infatti, la luce violenta, in alcuni casi smaterializzante, dell'immagine fotografica si contrappone a quella intima del *Cristo morto* di Mantegna. A livello cromatico e luministico, ci pare di poter stabilire un'altra correlazione semisimbolica: all'opposizione tra colori saturi e colori insaturi possiamo correlare sul piano degli effetti di senso quella dell'inglobamento e della distanziamento. Possiamo concludere quindi che, per quanto riguarda la spazialità, in Taylor-Wood si ha un'apertura del campo che produce un allontanamento dall'osservatore, quindi uno spazio atono, mentre in Mantegna si ha una chiusura, uno spazio intimo, tonico.

Come in *Compianto di Cristo morto* di Mantegna, in *Soliloquy VII* lo scorcio attraverso il quale il volto di Cristo ci viene allontanato pone in primo piano i piedi: lo scorcio scelto da Mantegna si allontana decisamente dalla tradizione dell'*Imago Pietatis*. L'opera di Mantegna infatti, come

nota Thürlemann (ib.), sceglie uno scorcio prospettico estremo che non può essere letto semplicemente come un virtuosismo tecnico fine a se stesso. Thürlemann, ripercorrendo la storia formale dell'*Imago Pietatis* e il modo in cui questa veniva praticata, tenta di legare le scelte sul piano espressivo con il piano semantico: la "rivisitazione" che Mantegna fa della configurazione dell'*Imago Pietatis* deve essere ricondotta a delle precise scelte di significato.

La tradizione dell'*Imago Pietatis* trae origine da alcune opere bizantine e in particolare dall'icona dell'Ecce Homo della basilica di Santa Croce in Gerusalemme (ib.). Nel genere dell'*Imago Pietatis* il personaggio sacro è rappresentato a mezzo busto (dall'ombelico in su) e da vicino. Questa composizione si spiega col fatto che immagini di quel tipo erano strumenti al servizio di un genere particolare di pratica religiosa sviluppatasi nel tardo Medioevo, una forma privata di meditazione, caratterizzata dalla ricerca di un rapporto estremamente intimo da parte del credente e di dialogo a tu per tu con la figura sacra. Nel Nord Italia alle singole icone vengono aggiunte in un secondo tempo le figure di Maria e Giovanni: il ritratto di Cristo viene così narrativizzato e collegato a uno specifico momento della sua vita, a un episodio della Passione. Rispetto a questa iconografia, nel dipinto di Mantegna sia la posizione dei piangenti che lo scorcio vengono fortemente trasformati. Il Cristo di Mantegna infatti non è più raffigurato a mezzo busto, ma per intero, anche se viene mantenuta la visione ravvicinata della figura principale: l'osservatore è in grado di vedere le cinque piaghe, anche quelle dei piedi, distribuite sulla superficie con precisione geometrica. Il consueto ordine gerarchico tra testa e piedi è però invertito e lo sguardo viene guidato in un primo tempo verso parti del corpo che "mettono in discussione l'importanza della testa quale portatrice dell'espressione dello spirito". Non abbiamo quindi la configurazione prescritta dall'*Imago Pietatis*, quella del faccia a faccia, ma il *trompe-l'œil* produce un effetto

di rappresentazione ravvicinata: il bordo anteriore verticale della lastra di marmo coincide in tutta la sua estensione con il margine inferiore del quadro e i piedi del Cristo sembrano sfondare il limite ideale del dipinto. Lo spazio simulato produce il minor grado possibile di profondità; lo sguardo è bloccato dalla tenda posta dietro al tavolo di marmo. L'occhio dell'osservatore non ha vie di fuga e la struttura esortativa dell'*Imago Pietatis* – che si rivolge all'osservatore per condurlo a guardare e soffrire – viene mantenuta. Thürlemann rileva in questa configurazione scelta da Mantegna una forte esortazione alla comunicazione, soprattutto mediante la messa in scena delle piaghe, ma nello stesso tempo il Cristo sembra ritrarsi: il /dover comunicare/ dell'osservatore è contrastato dal /non poter comunicare/ dovuto al posizionamento in profondità del volto di Cristo. La frontalità di Cristo in Mantegna non viene negata solo all'osservatore, ma anche agli astanti, alle figure pian-



Fig. 9. Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998.

genti di Maria, Maria Maddalena e Giovanni. Questa negazione dello sguardo accomuna questo quadro di Mantegna non solo a *Soliloquy VII* ma all'intera serie dei *Soliloquy* di Taylor-Wood, dove ancora più esplicita è la tensione tra il protendersi corporale del personaggio raffigurato nell'immagine superiore del palinsesto verso lo spazio enunciazionale, e il suo ritrarsene con lo sguardo. La tensione tra avvicinamento e distanziamento del personaggio rispetto allo spazio dell'osservatore è ancora più esplicito in *Soliloquy I* (fig. 9) e *Soliloquy II* (fig. 10) che indagheremo brevemente in seguito. Sia le immagini di Taylor-Wood che quella di Mantegna tengono in memoria uno sguardo frontale che in queste opere viene però negato o sviato: la tensione tra il dialogare e il soliloquiere si verifica nel passaggio dalla configurazione dell'*Imago Pietatis* (costruita per commuovere il fedele attraverso un dialogo ravvicinato) al *Cristo morto* di Mantegna, così come nella serie di Taylor-Wood la pro-

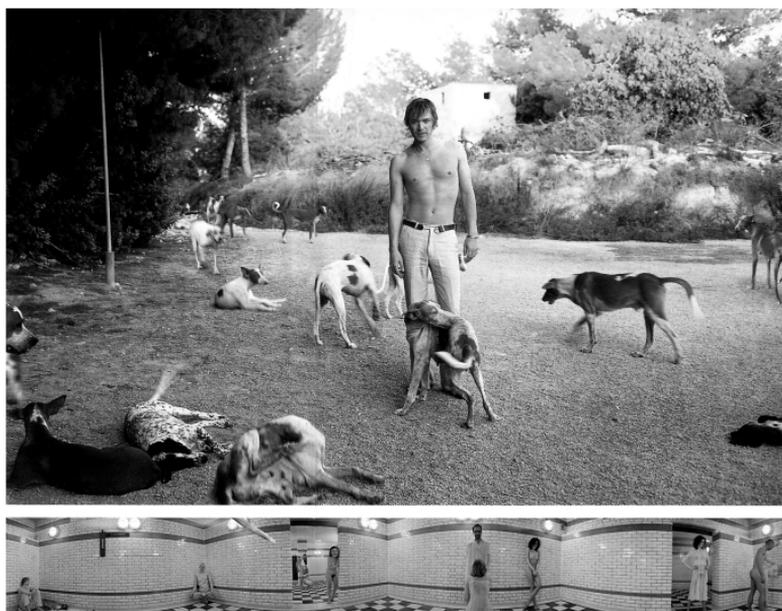


Fig. 10. Taylor-Wood, *Soliloquy II*, 1998.

messa del dialogo, data dalla postura corporea dei personaggi ritratti, non viene confermata dalla loro direzione di sguardo. Ogni *Soliloquy* di Taylor-Wood tiene quindi in memoria, e nello stesso tempo nega, una relazione di dialogo.

3. *Intertestualità interseriale. Le figure degli astanti e il soliloquio*

Sia l'enunciazione sia l'interpretazione non si rivolgono al rapporto fra la cosa da dire o da comprendere e la sua espressione, ma al rapporto fra il già detto, il già ascoltato (o già scritto e già letto) e le loro possibili continuazioni (Rastier 2001).

La ritenzione e la rimemorazione (...) preformano la competenza del soggetto fruitore e (...) sono condizione *sine qua non* dell'integrazione e della tenuta del senso testuale. I testi ne hanno così rispetto che solitamente si costringono ad avere "memoria di sé", a mettere in memoria soluzioni già adottate: del resto, qualunque isotopia nasce sulla base di un accoppiamento di memorie soggettali/oggettali. Un discorso analogo si deve aprire rispetto alla prefigurazione dello spettatore, la quale si articola con la gestione delle attese adibita dal testo (Basso 2003b).

Nella serie *Soliloquy* ci troviamo di fronte alla trasposizione in immagine di un concetto che rimanda al discorso verbale: il soliloquio è un atto intimo del parlare tra sé e sé a voce più o meno alta, pur sapendo o confidando nel fatto che non vi sia nessun interlocutore o ascoltatore. Il soliloquio è il discorso del solo al solo, è un parlare in solitudine: la necessità di esprimere le proprie inquietudini entra in conflitto con l'impossibilità di una condivisione. Cosa significa *assistere* a un soliloquio verbale, porsi in ascolto? E cosa significa per un'immagine, che ha come unico scopo di essere guardata, presentarsi come "segreta", e per noi, esserne gli spettatori? Parlare e guardare sono entrambi costitutivamente legati fortemente a un'inter-

soggettività e paradossale appare nell'uno come nell'altro caso una riduzione solipsistica fra sé e sé.

Rispetto al dipinto di Mantegna, nell'immagine superiore di *Soliloquy VII* non vengono riprese le figure di astanti che in Mantegna fungono da osservatori delegati che "simulano un processo esemplare di ricezione con mezzi figurativi" (Thürlemann 1989, p. 82). Le tre figure di piangenti in Mantegna, situate nell'angolo in alto a sinistra, e le cui teste vengono tagliate dalla cornice del quadro, sono del tutto assenti nell'opera di Taylor-Wood, che espelle l'osservatore delegato per segnalare non solo la mancata reciprocità di sguardo, ma anche una qualsiasi altra forma di rapporto di *presenza*.

In Mantegna le figure dei piangenti non comunicano direttamente con Cristo, dato che il volto di Cristo è rivolto dalla parte opposta, verso la luce e l'ultramondano. La lontananza della "persona" e la vicinanza del corpo viene ripresa in (quasi) tutte le immagini di *Soliloquy*⁴: il corpo del personaggio sembra venire verso l'osservatore e nello stesso tempo negargli proprio lo sguardo, ovvero ciò che trasforma un corpo in "persona". In Mantegna lo sguardo di Cristo è negato sia allo spettatore dell'immagine che agli osservatori delegati, così come nei *Soliloquy* lo sguardo è negato all'osservatore. La "soppressione" degli astanti di Mantegna da parte di Taylor-Wood ci rimanda all'intera serie dei *Soliloquy*⁵, attraverso la quale è possibile meglio comprendere le due immagini ora prese in considerazione: il soliloquio come negazione del dialogo è direttamente in relazione con la trasformazione che Mantegna compie dall'*Imago Pietatis* bizantina al *Cristo morto*.

Il Cristo di Mantegna si rivolge verso un vuoto luminoso – e non verso i piangenti – a significare il superamento della condizione umana e l'orientamento verso la vita eterna, mentre il giovane di *Soliloquy VII* sembra essere "costretto" all'interno di un'indifferenziazione valoriale. Infatti, con la soppressione di astanti e osservatori delegati,

Taylor-Wood rende assiologicamente equivalenti la parte destra e quella sinistra; il fatto che il giovane sia voltato verso destra non significa più nulla: la parte sinistra e quella destra sono plasticamente e semanticamente indifferenziate. Inoltre, nell'immagine sottostante di *Soliloquy VII* non vi è traccia di attore umano, diversamente che negli altri *Soliloquy* dove il personaggio dell'immagine superiore veniva sdoppiato e contornato da una molteplicità di attori-visualizzazioni di se stesso all'interno di uno spazio a 360 gradi. Nei *Soliloquy* precedenti al *VII*, attraverso l'atto del soliloquio, il soggetto dell'immagine superiore, teso tra protensione e ritenzione, si proiettava in quella inferiore e si oggettivava in una narrazione che gli permetteva di confrontarsi con se stesso e *irradiarsi* nelle "voci altrui", nei suoi alter-ego. Nel "parlare in solitudine" il soggetto si mette in discorso, si narrativizza, crea una differenziazione all'interno del suo appartenersi, si oggettiva in un sé testualizzato. È attraverso il mutamento di distanza da se medesimo mediante una proiezione (*débrayage*) che il soggetto dell'enunciazione si trasforma (*embrayage*). I molteplici simulacri *en abyme* nei quali il soggetto soliloquente si proietta e si osserva rappresentano figurazioni di se stesso che modulano la sua identità attraverso differenti gradazioni di alterità. In *Soliloquy VII* la solitudine del personaggio viene moltiplicata dalla totale assenza di elementi antropici all'interno del paesaggio raffigurato nell'immagine sottostante.

3.1. *L'atto introspettivo o dello sguardo negato nel soliloquio visivo*

L'isotopia più evidente tra i testi della serie *Soliloquy* è quella dell'immagine superiore che in tutti i palinsesti è a dimensioni reali e raffigura un unico personaggio in atteggiamento introspettivo, pensoso, sognante. Quella sottostante, invece, sottodimensionata e caratterizzata da una spazialità disgiunta e totalmente *altra* rispetto alla prima, presenta in

quasi tutti i palinsesti una molteplicità di attori. La fotografia sottostante funziona in tutti i *Soliloquy* come visualizzazione tra sé e sé del “pensiero visivo” del soggetto dell’immagine superiore. Quest’ultima, attraverso indici proiettivi (il movimento verso il basso dell’arto del ragazzo in *Soliloquy I*, lo sguardo in diagonale dell’uomo in *Soliloquy II*, lo sguardo direzionato in basso del giovane di *Soliloquy V*, fig. 11, la testa della ragazza ripiegata su se stessa in *Soliloquy VI* ecc.) finisce per essere letta come istanziatrice dell’immagine seconda, cioè del pannello inferiore. Possiamo quindi inquadrare il rapporto tra le due immagini come relazione di *débrayage* dell’una verso l’altra, vale a dire che siamo di fronte a un *débrayage* di secondo grado, cioè al *débrayage* di un racconto interno che è proprio a ciascun soliloquio. Inoltre possiamo osservare che il racconto interno rende più *intenso* il primo racconto, lo rende cioè più *presente*.



Fig. 11. Taylor-Wood, *Soliloquy V*, 1998.

Lungo tutta la serie dei *Soliloquy* notiamo uno stesso atteggiamento dei personaggi delle immagini superiori del palinsesto nei confronti di noi osservatori: essi si danno a noi, ritraendosi. In tutte le immagini soprastanti esiste una tensione tra forze opposte, tra un protendersi verso il “fuori di sé”, verso l’alterità, e una forza contraria di ritenzione, atta al mantenimento della propria integrità identitaria, della propria *medesimezza* (cfr. Ricœur 1990). Tutti i personaggi si ri-volgono a noi, vengono avanti, si porgono a noi attraverso la loro corporeità frontale, ma nessuno di loro ci ricambia gli occhi; e anche se, come in *Soliloquy II*, il personaggio maschile in piedi sembra farlo, in realtà la direzione del suo sguardo non è simmetrica all’asse enunciazionale, ma deviata verso il basso a sinistra. Nel caso di *Soliloquy I*, l’atto protensivo è leggibile in ogni modulazione della postura dell’uomo sdraiato e addormentato, sia nel venire verso di noi del braccio che si lascia cadere, sia nel suo darsi a noi di faccia, ma la negazione degli occhi ce ne sottrae irrimediabilmente lo sguardo. La postura arrendevole alla nostra visione viene contraddetta dalla chiusura difensiva delle palpebre. L’intera serie dei *Soliloquy* riesce a drammatizzare, pur attraverso differenti figurativizzazioni della corporeità degli enunciatori delegati, il conflitto insito nel soliloquio; conflitto tra ciò che viene detto e ciò che dovrebbe restare segreto all’interno di sé, tra qualcosa di intimo da nascondere e preservare, e ciò che invece viene offerto allo sguardo e alla violazione.

In *Soliloquy III* la donna sdraiata sul letto alla maniera di una Venere ci regala uno sguardo, ma questo è doppiamente assente, perché è uno sguardo che otteniamo mediante una proiezione su uno schermo (specchio o fotografia?) prodotto dalla postura di spalle della donna, simulato all’interno di una rappresentazione nella rappresentazione. In *Soliloquy IV* la donna che letteralmente si offre al nostro sguardo sembra, grazie alla ripresa obliqua, addirittura “riversarsi” nello spazio di enunciazione ma, anche in questo caso,

il volto è senza sguardo. In *Soliloquy V* la direzionalità del camminare del giovane verso di noi è contraddetta dallo sguardo che non prende noi di mira, ma scende verso il basso, in direzione della visualizzazione del proprio racconto di sé. In *Soliloquy VI* la ragazza seduta a terra rivolge verso di noi la linea del busto ma, ricadendo su se stessa, con un movimento che è un ennesimo indicatore di discesa e autoproiezione verso l'immagine inferiore, ci dissuade da qualsiasi conquista dello sguardo. In *Soliloquy VII*, come già rilevato, i piedi del personaggio sembrano sfondare la barriera estetica del quadro, ma lo sguardo tace, a riposo. In *Soliloquy VIII* l'andatura del personaggio è ancora una volta "lanciata" verso di noi, ma il fazzoletto sugli occhi ci impedisce di "svelare" lo sguardo. Infine, *Soliloquy IX* (fig. 12) ribadisce la nostra condanna alla non-interazione con i personaggi enunciati: l'impossibilità di dialogo risulta da un'operazione di filtraggio che si interpone tra la mira dell'informatore e la nostra prensione. La sostanza che filtra lo sguardo è di grana tattile, a tratti palpabile, relativamente densa, e riesce a nascondere la fisionomia del personaggio, pur lasciandone liberi gli occhi. Questa operazione di filtraggio della luce funziona come luogo polemico che impedisce la libera circolazione degli sguardi. In un modo o nell'altro, insomma, attraverso diverse strategie posturali, gli attori del soliloquio *lanciano una direzione* verso di noi, ma non la *incarnano* attraverso lo sguardo, cioè attraverso la figurativizzazione della forza che permette la piena realizzazione del dialogo e del rapporto reciproco.

Considerando ora brevemente le immagini inferiori, ci accorgiamo che gli attori personificano le "voci altrui" che il soggetto soliloquente dell'immagine soprastante proietta nel suo racconto (*débrayage*), che continuano ad appartenere a lui (*embrayage*), anche se attraverso differenti gradi di "riconoscimento" e di appartenenza. Questo movimento di ritorno all'istanza enunciazionale (prodotto da sguardi-vettori e orientamenti corporei opponibili a quelli proiet-



Fig. 12. Taylor-Wood,
Soliloquy IX, 2001.

tivi) esemplifica l'atto del soliloquie nella sua fase di ri-appropriazione, da parte dell'enunciatore, delle proiezioni narrative che fa di se stesso. Il soliloquio è un proiettarsi alla *presenza* di molti, diversi se stessi attraverso l'esistenza dei quali, infatti, quest'atto trova la sua ragion d'essere: "il soggetto torna a sé dall'analisi delle proprie *esteriorizzazioni*" (Ricoeur 1990, p. 41) e se ne ritrova trasformato; è quindi nella fortissima efficacia simbolica retroattiva che il soliloquio mostra tutta la sua pregnanza e il suo potere costitutivo di identità. È nell'atto interpretativo di ri-assunzione del suo stesso discorso che il soggetto enunciatore costituisce in termini polari il proprio e l'estraneo: "di fronte all'impossibilità di un'intuizione originaria dell'io, non resta che la paziente opera di recupero dell'io a partire da ciò in cui si attua, si incarna, si realizza" (ib.).

Il funzionamento del palinsesto, cioè il rapporto tra le due immagini che compongono ogni *Soliloquy*, può venir spiegato attraverso le categorie tensive di dilatazione/concentrazione, distanziamento/avvicinamento. Questi poli spiegano anche la relazione tensiva che si crea, all'interno della soggettività, tra *idem* e *ipse*, cioè tra *medesimezza*, stabilità del carattere, e *ipseità*, mantenimento di sé attraverso la narrazione/testualizzazione dell'identità (ib.). Il mettersi in discorso trasforma la *medesimezza* in "orizzonte di essere (...) sotto forma di infinità aperta". La differenza di intensità di *presenza* fra le due immagini si esplica nel fatto che nell'immagine soprastante domina un punto di vi-

sta *elettivo* e nell'immagine inferiore un punto di vista caratterizzato da una presa estesa e da una *mira distribuita* (articolata su una molteplicità di fuochi identitari). Nel pannello superiore è configurata una presa *intensa* relazionata a un'estensione debole del mondo, mentre in quello inferiore una presa *estesa*, totalizzante, a 360 gradi. Le immagini sottostanti sono infatti il risultato di una presa "continua" attraverso un obiettivo girevole a cui l'artista fa compiere un intero percorso su se stesso a 360 gradi: questa spazialità "a strisciata" vale come visualizzazione del discorso intimo del soggetto soliloquente che osserva, nelle figure di *anamorfosi identitaria*, i suoi molteplici sé. Questi molteplici sé a noi offerti mediante un accumularsi di punti di vista rappresentano lo "spargimento" dell'io, la dispersione e la disincarnazione dell'identità. Questo "dispiegarsi" a 360 gradi delle immagini davanti a noi, il loro "srotolarsi" e darsi allo sguardo totalmente, – a 360 gradi, appunto –, viene contraddetto dalla difficoltà di prensione visiva data dalle loro ridotte dimensioni: difficoltà delle diverse figurine di rendersi distinguibili e autonome.

4. Soliloquy VII e la serie Soliloquy

Se da un lato *Soliloquy VII* testimonia analogie formali evidenti con le precedenti immagini della serie, contribuendo a sedimentare un preciso procedimento semiotico (figura centrale + interstizio + "strisciata" a 360 gradi) in un rapporto di incassamenti gerarchici, dall'altro lato esso presenta delle discontinuità. La più evidente è che per la prima volta l'immagine inferiore mette in scena uno spazio relativo a un ambiente esterno, e in secondo luogo, che sembra non restituire più lo svolgimento in orizzontale di uno sguardo a 360 gradi. Ci troviamo infatti di fronte a una sorta di parco visto come se fosse stagliato di fronte a noi a una breve e costante distanza. La variazione del ritmo spa-

ziale è enorme: qui è del tutto svincolato da qualsiasi costruzione geometrica. Il paesaggio è costruito attraverso una pulsazione scostante e capricciosa, affidata alla casualità e libertà della natura, è puro *landscape*, privo di qualsiasi elemento antropico, ovvero l'esatto opposto della nuda figura maschile della fotografia centrale che mostra una figuratività disarticolata e senza geometrie. Per la prima volta nello svolgimento progressivo della nostra serie numerata lo spazio sottostante nega qualsiasi azione umana.

La contrapposizione tra spazio superiore e inferiore del dittico è dato dal cromatismo e dalla configurazione luministica. Ai colori caldi e saturi dell'immagine sottostante si oppongono i timbri algidi e quasi monocromi dell'interno raffigurato nella tavola centrale. Alla luce diffusa e omogenea dell'immagine sottostante si contrappone la luce violenta della foto superiore. A ben vedere, il letto viene quasi trasfigurato in un mare di ghiacci: lenzuola e cuscini non sembrano affatto accogliere il soggetto, ma si profilano quasi come antagonisti al suo programma di riposo. Questa volta la proiezione immaginativa del soggetto non restituisce un'immagine che certifica la condizione esistenziale asfittica del soggetto come avveniva nei *Soliloquy* precedenti; sembra offrire al contrario l'intravisione di una radicale prospettiva di ricostruzione del proprio spazio di vita. Ma si deve rilevare il fatto che il soggetto *non* si visualizza collocato in quel luogo possibile (come invece accadeva negli altri *Soliloquy*) e ciò significa che una tale dimensione esistenziale non è stata ancora conquistata.

Infine, come già detto, la forte eccentricità del punto di vista prospettico nella tavola centrale ci pone davanti a uno scorcio che mette in primo piano i piedi e a forte distanza il volto. I piedi assumono dimensioni spropositate e, dato che sporgono di qualche centimetro dal letto, finiscono col sembrare in aggetto verso lo spazio enunciazionale. Tale struttura prospettica sembra far affiorare una dimensione tattile (*accordo* tra "passo sospeso" e

manto del parco) che si pone in totale opposizione con l'urto che si produce tra le pieghe delle lenzuola del letto e la carne del soggetto. I piedi si profilano come luogo tipico della sensazione che il soggetto prefigura attraverso il "metter piede" nel prato erboso del paesaggio sottostante. Alla verticalità stridente del vivere (orizzonte della gravità) il soggetto riscopre la possibilità di uno spazio in profondità (orizzonte mentale). Anche in Mantegna esiste una evidente opposizione tra verticalità e profondità: la verticalità del dramma terreno (ribadita dalle figure dei circostanti) e la profondità della prospettiva divina. Ma in *Soliloquy VII* la prospettiva della profondità non è stata del tutto conquistata: i piedi del giovane non raggiungono il manto del parco.

Prendendo in considerazione quindi sia il livello plastico, che quello figurativo, piuttosto che di influenza del testo-sorgente sul testo-orizzonte, potremmo parlare di *interazioni assiologiche tra discorsi*. *Soliloquy VII* si nutre del testo di Mantegna: in una parola, lo convoca, ne asserisce alcuni aspetti, ne attualizza alcuni valori, ma nello stesso tempo ne trasforma l'identità, e lo fa in modo coerente, ne altera cioè la forma di vita.

5. Intertestualità di genere: la pala d'altare

Infine dobbiamo considerare la questione dell'intertestualità intergenerica tra i *Soliloquy* di Taylor-Wood e la tradizione della pala d'altare del Tre e Quattrocento europeo. Una volta appurata questa intertestualità a livello di configurazione dell'espressione del testo visivo, possiamo valutare una trasferibilità di valori di cui è necessario analizzare la natura contrattuale o polemica.

La pala d'altare ha subito nel corso della sua storia una forte diffrazione di soluzioni; pur tuttavia elementi ricorrenti o piuttosto stabili nel Tre e Quattrocento sono, a fianco della tavola centrale, la predella nella parte inferiore e la ci-

masa nella parte superiore. Dei due elementi a supporto della tavola centrale, la predella è senza dubbio quella che mantiene la più forte stabilità funzionale che si esplica in una sorta di compendio paradigmatico della vita del protagonista della tavola centrale o di esplicitazione narrativa dei legami che connettono una temporalità moderna con l'evento sacro *intemporale* (che continua ad accadere).

La prima differenza che rileviamo tra la predella antica e quella riproposta da Taylor-Wood è che la prima presenta una serie di luoghi e tempi precisi che, seppur differenti dallo spazio-tempo della tavola centrale, mostrano le *connessioni* tra le tappe di realizzazione della provvidenza divina e la temporalità umana. La pala d'altare, pur raffigurando la distanza tra il celeste e il terrestre riesce, attraverso la struttura conchiusa e valorizzante della cornice, a mostrare allo spettatore la possibilità di congiunzione e compartecipazione tra l'intemporale e la temporalità umana. Al contrario, la serie dei *Soliloquy*, che all'apparenza propone una coincidenza delle due immagini sui piani temporale e attoriale (*débrayage* autoriflessivo dal soggetto) marca, attraverso l'intervallo spaziale tra i due testi, l'impossibilità di collimazione fra i due momenti "presenti" del vivere e del raccontarsi la propria vita, del protendersi verso il mondo e in qualche modo riappropriarsene. Nell'opera contemporanea ci confrontiamo con l'*attrito* tra la stasi esistenziale di un soggetto nell'immagine superiore e il delinarsi dei "possibili" presentificati nell'immagine inferiore. Ciò che è peculiare all'opera di Taylor-Wood è che i destini visualizzati come *possibili sé* oggettivati sono ulteriormente virtualizzati dato che il soggetto che si proietta nel testo del suo soliloquio si mette in scena soltanto come osservatore non partecipante, spesso collocato a una estremità della raffigurazione, quasi irriconoscibile. Lo spazio stesso della predella si presenta come una pulsazione ritmica costante dell'identico, spesso enfatizzata

dalla ripetizione ossessiva di moduli architettonici e di forme geometriche. Questi personaggi dall'aria sospesa, reciprocamente assenti, non appaiono impegnati in nessun programma narrativo; anche se inglobati in attività sessuali, come accade in *Soliloquy II*, rimangono incastrati in una ripetitività e in un semplice accadere senza via d'uscita che annulla la possibilità di inizio, sviluppo e fine: lo spazio a 360 gradi si richiude su se stesso. L'immagine sottostante di *Soliloquy I*, per esempio, si presenta come foto panoramica di un interno piuttosto straniante, dentro il quale una proliferazione di figure attoriali disunte e disarmoniche sfuggono alla tendenza ordinatrice dello spazio scansionato.

Qui la circolarità della ripresa fotografica a 360 gradi viene frantumata dalle figure messe in cornice attraverso configurazioni rettangolari quali finestre, porte ecc. La sfericità viene minata dalle decorazioni geometriche dei muri e dalla composizione a mosaico dei pavimenti che rendono le curve dello spazio a 360 gradi squadrate e spigolose. Il massimo di continuità spaziale (360 gradi), che "svolge" lo spazio rettangolare trasformandolo in visione sferica, tenderebbe a unificare e a rendere tutto "centro", ma rispetto alla tensione centripeta della presa spaziale, le figure appaiono quasi tutte attratte verso opposte direzioni. Questa dispersione crea una molteplicità di punti di vista e un diffrangersi di prospettive che destabilizzano il percorso di lettura dell'immagine, reso possibile solo attraverso salti anaforici e contorsioni. Ciò, lo ricordiamo, non accade invece nella relazione enunciazionale fra l'osservatore e la spazialità dell'immagine superiore, che identifica un luogo unico per l'osservatore.

Anche in *Soliloquy II* l'intorno radiale del soggetto dell'immagine superiore viene sostituito, nell'immagine seconda, da uno spazio a 360 gradi. L'immagine superiore ci offre una diffrazione topologica delle figure attorno a quella umana centrale che si oppone nettamente al-

la geometrizzazione degli spazi dell'immagine inferiore, nella quale, per il resto, non esiste un centro focale, ma un livellamento valoriale delle diverse posizioni degli attori. L'organizzazione di queste figure è per sintagmi paratattici, per spazi riproducibili all'infinito⁶. Questa riproducibilità viene suggerita innanzitutto dalla ritmicità costante dello spazio a 360 gradi fatto di ripetizioni regulate, ma anche e soprattutto dalle *mise en abîme* di stanze su stanze, dalle aperture nei muri che simulano sbocchi e passaggi, e che li negano immediatamente dopo. Questo spazio sembra chiudersi su se stesso e porsi in netto contrasto con la presa fotografica dell'immagine superiore. Se l'immagine superiore offre un'illuminazione diffusa dello spazio e ci presenta il mondo uniformemente percepibile attraverso effetti di *éclairage* (livello di energia che permette un'omogeneità luminosa globale) ciò contrasta fortemente con l'immagine sottostante che si rende percepibile attraverso *éclats*, cioè attraverso effetti luminosi che localizzano delle concentrazioni di energia. Qui le concentrazioni luminose sono ritmicamente regulate come lo sono le scansioni dello spazio. Questi fulgori, rifratti dagli elementi architettonici, producono degli echi sui muri gialli del bagno turco e possono venir considerati come marche dell'enunciazione fotografica. Questi sfavillii abbagliano l'osservatore e lo respingono, oppongono resistenza al suo ingresso nell'immagine, mentre la luce diffusa e accogliente dell'immagine soprastante lo invita a entrare.

Ancora, è interessante osservare il funzionamento della spazialità a 360 gradi in un'altra fotografia della serie, *Soliloquy V*, che si pone come variazione significativa rispetto alle altre per la non-moltiplicazione delle figure attoriali nell'immagine inferiore, la quale raddoppia la solitudine del personaggio solo e pensoso rappresentato nell'immagine soprastante. Negli altri *Soliloquy* il personaggio che si proiettava e si rifletteva appariva ri-

prodursi e differenziarsi caoticamente in una miriade di attori e voci. In questo caso, invece, il personaggio si pensa e si riproduce solo. Nell'immagine inferiore, la ciclicità a 360 gradi viene contrastata dagli andamenti rettilinei che si trasformano in forze centrifughe che tendono all'apertura e alla fuoriuscita dalla circolarità chiusa. Lo spazio "bombato" trasforma le strisce e le frecce che si trovano sul pavimento da segni-orientamento in indici fuggitivi e labirintici. Nell'immagine soprastante, la presenza di paletti e colonnine spartitraffico orientava il percorso di marcia. Al contrario, in quella sottostante, a causa della spazialità deformata, pare irricostruibile la logica sottostante alla distribuzione degli oggetti nello spazio. Anche le poche automobili del garage sembrano rarfarsi nello spazio quasi vuoto: è come se il mondo si fosse impoverito del suo ammobiliamento e il soggetto del suo potere di orientamento nei meandri di se stesso. Il luogo, sottratto dei suoi oggetti, non propone coordinate di riferimento al corpo del soggetto che lo abita, anzi l'illuminazione a sprazzi e le ossessive file di colonne lo schiacciano e lo decentrano fino alla periferia destra dell'immagine. L'osservatore enunciato ci appare infine lontano, piccolo, disperso in uno spazio inglobante che lo domina. Il soggetto ha difficoltà a individuarsi e a ricomporsi in unità. Il giovane rappresentato in così piccole dimensioni si sottrae alla reciprocità di sguardo con noi osservatori: in questa lontananza viene cancellata la relazione enunciazionale dell'io/tu. Se lo spazio dell'immagine superiore dei *Soliloquy* è accogliente, quello inferiore risulta chiuso, respingente ed estraneo a una prensione antropomorfa.

5.1. Verso la non-visualizzazione di sé

Questa strategia enunciazionale viene decisamente trasformata nell'immagine che chiude, forse provvisoriamente, la serie, *Soliloquy IX*, e apre uno spiraglio sul

paesaggio, come avveniva anche in *Soliloquy VII*. Se in *Soliloquy VII* si trattava di un paesaggio aperto, ma non del tutto conquistato dal soggetto del soliloquio, qui si tratta di un paesaggio che lo assorbe, annientandolo.

Ma andiamo per gradi. Nei primi *Soliloquy* gli occhi negati impedivano il dialogo con l'interiorità del soggetto dell'immagine superiore, ma era possibile accedere con facilità al suo corpo, che era posto, in scala 1:1, sempre in atteggiamento di apertura verso l'osservatore (di qui l'effetto tensivo del soliloquire). In *Soliloquy IX* invece accade qualcosa di imprevisto rispetto al percorso che segna la serie: lo sguardo del personaggio ci è concesso, ma si interpone fra lui e noi una densa materia aerea palpabile, il vapore acqueo di una sauna. Ancora una volta i valori della visione e quelli della tattilità sono in opposizione: ora è la materia palpabile del vapore acqueo a fare da filtro alla nostra presenza *ai* personaggi, mentre l'accesso allo sguardo sta per essere liberato. La modalità di questa negazione non è più dovuta alla volontà contenitiva insita nel soliloquire, ma a qualcosa che si frappone tra *noi* e *loro*, a una insondabile impossibilità alla compartecipazione e all'unione. Se prima erano gli occhi abbassati, chiusi, deviati dei soggetti fotografati a negare lo scambio dello sguardo, ora è un "farsi corpo" dell'aria che tende a nasconderci, e a sostituire il corpo del soggetto fotografato con un materiale *in diluizione/evaporazione*. Il corpo del soggetto è quasi svanito, la sua consistenza aerea funziona da barriera rispetto allo spazio enunciazionale; restano visibili le mani e gli occhi. Non può essere un caso che proprio queste due componenti della corporeità vengano mostrate e lasciate libere dal fumo: porre ancora una volta le mani in relazione allo sguardo mira a ripensare tutte le altre immagini della serie e la relazione tra guardare e fare, pensare e agire. L'opacità del roseo vapore acqueo nasconde il corpo del personaggio, lo *svuo-*

ta, gli fa perdere consistenza materiale per fargli assumere a tratti quella dell'aria umida che invade anche il nostro spazio, lo sguardo fotografico istanziatore dell'immagine.

Per riprendere l'interrogativo posto all'inizio di questa analisi: come siamo modalizzati noi osservatori da questi soliloqui, oltre che come impertinenti osservatori? Questa nebbia rosata ci trasforma in corpi che stanno per essere cancellati, accecati, sull'orlo dell'abisso. Forse il soliloquio ci contagia? La nebbia dell'enunciato invade il nostro sguardo, rende anche noi incerti della nostra consistenza? Anche a noi viene impedito il dialogo con noi stessi e non ci resta che restare *assorti* in questa nuvola incantatrice? È forse questa una punizione per aver voluto guardare troppo, o troppo insistentemente? L'aria umida che ci acceca, ci sanziona forse? L'aria rosa, avvolgente, viene verso di noi per impedire il dialogo lungamente agognato. Se lo sguardo è una sfida, siamo noi adesso a essere stati vinti. Cosa resta di tutti quei diversi sguardi gettati a chi non ce li vuole concedere? Resta il nostro accecamento, guardato in quanto *spettacolo* dall'attante informatore dall'interno dell'immagine.

Ma proviamo ora a ripensare all'attesa che produceva il *durare* del *débrayage* dell'immagine superiore verso quella inferiore nei *Soliloquy* precedenti, prodotta dalla tensione fra lo sguardo negato e il corpo proteso. Per esempio, in *Soliloquy II* si trattava di un *durare* prodotto dall'indicibilità della direzione di sguardo del giovane. Nel caso di *Soliloquy IX* la durata proiettiva viene figurativizzata attraverso la sauna, momento di pausa e riposo, sia mediante la pratica del fumare una sigaretta. Se ora spostiamo la nostra attenzione verso l'immagine inferiore, scorgiamo un paesaggio costituito al centro da una strada deserta, da un cielo sul quale si stagliano alberi austeri, e a sinistra da delle figurine nere, nascoste fra gli alberi, che sembrano configurare una processione funebre.

Nei precedenti *Soliloquy* della serie (con l'unica eccezione di *Soliloquy VII*), il personaggio si proiettava dall'immagine superiore a quella inferiore, virtualizzandosi. Qui, a prima vista, ci sembra che l'isotopia della serie non sia confermata: nell'immagine inferiore la visualizzazione del sé-*ipse* è assente. In un secondo momento, posando la nostra attenzione ancora sull'immagine proiettiva, ci accorgiamo che il vapore acqueo si ripresenta nell'immagine inferiore, proprio nell'inconsistenza delle nuvole. È dalla strada, dal suo curvare luminoso che giungiamo alle nuvole: attraverso la ripresa fotografica dal basso verso l'alto, la strada porta non verso un altro prato, ma verso il cielo, verso un orizzonte più vasto, reso figurativamente dalla testura vacua e sfilacciata delle nuvole. L'orizzonte "più vasto" è il punto terminativo dello sparire della strada: la strettoia della strada in orizzontale finisce per aprirsi come orizzonte indefinito in verticale. Se l'orizzonte è il punto di arrivo della strada, il funerale lo è della vita terrena. Il personaggio dell'immagine superiore – corpo già semi-cancellato – si proietta nell'immagine inferiore, ma non in quanto corpo, piuttosto si visualizza come sposato all'involucro inconsistente, in quanto vapore acqueo. Nell'atto della proiezione il personaggio diventa nuvola: il suo involucro proiettandosi si moltiplica, prolifera, si allontana progressivamente dal centro deittico del corpo. Sposare l'etereo è un percorso di proliferazione di pellicole sempre più sottili che termina nell'inconsistenza dell'involucro della nuvola: essa non oppone resistenza alla proliferazione soggettiva di involucri, ma l'inconsistenza del suo involucro "ricettivo" crea una forte indeterminazione del confine tra proprio e non-proprio. Ma questo svaporare del corpo dell'uomo era già in nuce nella figura della sauna: il personaggio, sicuramente "in carne", va in sauna per perder peso; l'asse tensivo della proiezione è allora già in costituzione: dalla sovrabbon-

danza della carne verso la perdita della materia. E lo sporsarsi della materia con l'etere, questo andare in aria della materia, è il ragionamento figurale della morte.

Fare una sauna e fumare una sigaretta è prendersi del tempo *per sé*: la pausa-sauna, la pausa-sigaretta sono due durate. Le isotopie tra tavola superiore e predella ci dicono che non siamo di fronte alla presenza del soggetto al mondo, ma del suo *lasciarlo andare* (in fumo). Dal vapore acqueo della sauna il soggetto si trasferisce nella nuvola. Anche in *Soliloquy IX* il pensoso personaggio dell'immagine superiore si pensa come alterità e si visualizza nell'altrove, in un altro mondo. E questo tendere verso l'alterità, questo allontanarsi da sé e dalla propria consistenza materiale attraverso il vapore della sauna prefigura la visualizzazione decisiva, quella *post mortem*. La nuvola è rarefazione, diffusività estensiva e l'involucro del cielo non si offre più come superficie di iscrizione: lo stato gassoso non si lascia più iscrivere, né tracciare dall'alterità. È questo che garantisce l'essere eterni, non aver più memoria, non "supportare" più.

5.2. *L'ecosistema sacro e la circolarità dello spazio a 360 gradi*

[Perché] non si devono contare le cose che stanno in relazione, bensì le relazioni; non i termini della relazione, ma le relazioni (...). Questo ha molto a che fare col sacro (Bateson 1972).

Ciò che la totalità concreta è in relazione agli oggetti considerati isolatamente, il *sacro* può esserlo in relazione al *profano* (Bataille 1951).

Se in quest'ultimo palinsesto della serie si delinea infine una certa concordanza spaziale tra le due immagini che lo compongono, e una certa circolazione di valori tra l'immagine superiore e quella inferiore, non è possibile però affermare che il soggetto del soliloquio sia riuscito in-

fine a visualizzarsi come presente a se stesso: la sua identità ci appare ancora una volta dispersa, scomposta, sfilacciata, senza “tenuta”. All’opposto che nella serie di Taylor-Wood, nella predella della pala d’altare tradizionale i personaggi sono marcati da una forte identità, sono impegnati in un programma da svolgere, incaricati di ruoli specifici facenti parte di un disegno superiore, visualizzato nella tavola superiore. Nella serie dei *Soliloquy* sono messi in scena invece dei personaggi assopiti, assorti, addormentati, o dediti ad attività quali il passeggiare, il bighellonare, il perdere tempo, il cercare qualcosa... Qui in gioco è il possibile emergere di un’assiologia: nella pala essa è enfatizzata dalla topicità e decisività dei luoghi scelti e dall’evento “canonizzato”, nei *Soliloquy* viene stemperata, se non negata, dall’anonimia degli spazi e dalla prosaicità banale degli atti raffigurati.

In definitiva, si scorge più un’opposizione di valori tra la pala d’altare e la riproposta formale dei *Soliloquy*: non pare esservi alcuna trasferibilità di valori, quanto piuttosto una marcata opposizione tra valori religiosi e valori profani. Se la pala si propone come organizzazione di una storia e delle sue connessioni mondane e trascendenti da narrare in maniera efficace allo spettatore, la struttura palinsestuale allestita da Taylor-Wood è legata piuttosto a uno scacco narrativo, cioè all’impossibilità di colmare lo iato tra esperienza presente e narrazione della stessa, tra coscienza di sé e azione. Si vede quindi come il senso proveniente dal versante intertestuale dei *Soliloquy* non giunga da un aggancio *a priori* ai valori della pala d’altare, ma a un confronto *a posteriori*, che si rivela stridente. La sostituzione della pala d’altare con il palinsesto profano indica un’impossibilità di emergenza, oppure una diversa localizzazione del sacro. La separazione incommensurabile, plastica e semantica, che si viene a creare tra le due immagini di ogni *Soliloquy* marca lo scarto tra l’esperienza vissuta e il rac-

conto di essa, *avanzo* che è da leggere come malattia esistenziale:

il sacro ha un legame particolare con la salute (...). L'uso più ricco della parola "sacro" è quello che rende importante la *combinazione*, l'unione delle due accezioni, e ritengo che ogni loro separazione sia antisacra (Bateson 1991, p. 402).

Se ritroviamo un valore del *sacro* importato nei *Soliloquy*, questo è per approssimazione più vicino alle idee batesoniane che a quelle provenienti dalla dimensione religiosa. Il sacro nella concezione di Bateson è legato all'idea che ciascun individuo è inserito all'interno di un *ecosistema*: questa visione "naturalistica" si presta a essere riletta oggi in termini spiritualistici. Ma ancora una volta registriamo una disgiunzione originale di Taylor-Wood da alcune prospettive più consolidate del pensiero filosofico contemporaneo: lo spazio a 360 gradi non restituisce affatto la configurazione di un individuo immerso in un mare di connessioni – l'ecosistema del sacro batesoniano –, quanto piuttosto la visualizzazione di soggetti gettati in un universo paratattico ripetitivo e sterile. La circolarità a 360 gradi potrebbe proporre i valori della completezza e bellezza perfetta, ma Taylor-Wood rovescia l'idea di *aggregato di relazioni* per rimarcare quello opposto di *circolarità come ripetitività* meccanicistica e senza possibilità di sviluppo. Nella paratassi non vi è alcuna possibilità di sviluppo di quella progettualità che era propria alla direzionalità storica del compiersi del volere divino o della storia, tipico della pala d'altare: essa tiene gli individui in uno stato di sospensione, inarticolazione dei programmi, inutilità esistenziale.

La serie dei *Soliloquy* cita e prende a prestito la configurazione spaziale della pala d'altare non per i valori religiosi che essa illustra, ma per *rovesciare* il funzionamento che essa incarna, un funzionamento all'interno del quale è iscritto il vero modo di esistenza del sacro: l'unione e la connessione delle parti interdipendenti.

¹ I politici sono dei programmi sintagmatici di fruizione di opere. Di qui l'idea di assumere il lessico mediatico, e in particolare televisivo, che chiama palinsesto il prospetto schematizzato delle trasmissioni che identifica il progetto comunicativo di una rete. La nozione di palinsesto consente di costruire un'identità autoriale intertestuale e la convocazione di diverse sfaccettature competenziali per ciò che attiene il fruitore modello. L'idea di palinsestualità è particolarmente euristica se si pensa alla implementazione delle opere in spazi pubblici, quali le esposizioni, dove l'ordine e la sintassi fruitiva possono modificare di volta in volta i percorsi privilegiati nella semantizzazione di un corpus. Questa nozione di palinsestualità non ha nulla a che fare con il significato che ha assunto nella bibliologia e poi nella teoria di Genette.

² Sulla distinzione tra *asserzione* e *assunzione* cfr. Fontanille 1999b.

³ Dobbiamo anche tenere in considerazione la possibilità che l'introduzione di altre opere in futuro possa finire col mettere in variazione il significato globale della serie e condurci a rendere pertinenti funzionamenti delle immagini finora non presi in considerazione.

⁴ Per un'analisi puntuale di tutti e nove i palinsesti della serie *Soliloquy*, cfr. Dondero 2006e.

⁵ In *Soliloquy* si aggiunge il fatto che quando il personaggio dell'immagine superiore si proietta e si visualizza nell'immagine inferiore è sempre circondato da attori che lo marginalizzano attraverso atteggiamenti di indifferenza ed esclusione.

⁶ Le figure attoriali non sembrano disposte su più piani in profondità, ma solo "applicate" sullo sfondo di mattonelle. Le coppie si riproducono ed espandono in orizzontale, moltiplicano le posizioni della reciprocità e dell'accoppiamento attraverso le diverse articolazioni delle posture corporee: sembra quasi che propongano un catalogo dei rapporti di comunicazione sessuale attraverso oscillazioni tensive tra termini contrari quali assenso/rifiuto, attivo/passivo ecc.