

Gabriella Bartoli

**L'uomo e il suo paesaggio. Corrispondenze lessicali, qualità strutturali e valenze di significato
Man and his landscape. Lexical correspondences, structural qualities and meaning valences**

Abstract

Forms of communication mediated by words or images sometimes take advantage of lexical items or graphic/pictorial signs with polyvalent identity: they open up to different possibilities of interpretation which depend on reference background. The present contribution wants to explore the relationships that exist among natural landscape, built landscape and living person starting from the ways in which they are named or illustrated, respectively. Reference is made to theoretical and research contributions which pointed out how it is possible to establish structural isomorphism relationships among elements belonging to different domains of the tangible reality. These relationships are then described through a series of examples derived from literary and artistic heritage, as well as through a few clinical evidences on psychiatric patients.

Keywords

Landscape; Psychology; Literature; Visual arts; Psychiatric pathology

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/4666>

Gabriella Bartoli

L'uomo e il suo paesaggio. Corrispondenze lessicali, qualità strutturali e valenze di significato

Nella realtà il paesaggio non esiste.
È una linea. È un punto.
Di vista.
Non si può descrivere il paesaggio. Solo viverlo.

Alessandra Tiddia, *Scenario di terra*, 2014¹

Introduzione

Una riflessione e una discussione condotte parecchi anni fa insieme ad alcuni colleghi sull'opera di un pittore di paesaggi, Amedeo Tedeschi Toschi, aveva consentito di fare alcune interessanti osservazioni.² Ne riporto qualche

stralcio, facendo riferimento soprattutto a una particolarità: il fatto che i percettologi avessero individuato nelle immagini allora prese in esame aspetti di ambiguità tali da far emergere significati “altri”, a fianco di quelli più espliciti.

Una parte cospicua della produzione di Tedeschi Toschi, pittore per vocazione e ingegnere di professione, operante a Milano ma dopo aver vissuto a lungo in città meridionali, è costituita dalle “marine” (*figg. 1-2*). Si tratta per lo più di insenature ampie e deserte, rappresentate

mediante larghe campiture di colori essenziali; l'unica presenza nel paesaggio naturale è data da alcune barche che poggiano sul bordo dell'arenile e che, ad un primo sguardo, sembrano piene o comunque coperte piuttosto che cave.

Veniva allora rilevato che le stesse barche, in condizioni di osservazione prolungata, presentano aspetti più decisi di ambiguità percettiva; giungono infatti ad apparire (benché solo per brevi istanti) come semi, come banane, come fette di qualche grosso frutto.

L'interrogarsi su questa strana comparsa di frutti in riva al mare, posti sul bordo dell'insenatura, portò a quell'epoca a far emergere nel gruppo un'immagine: "il frutto del tuo seno". Veniva con ciò a delinearsi un possibile slittamento di significato: dall'insenatura (lt. *sinus*) al seno; dalla semplice raffigurazione di una spiaggia meridionale all'evocazione di un "seno-grembo" materno.³ Sullo sfondo di questo sfumare dall'accezione geografica all'accezione somatica di uno dei termini utilizzati per

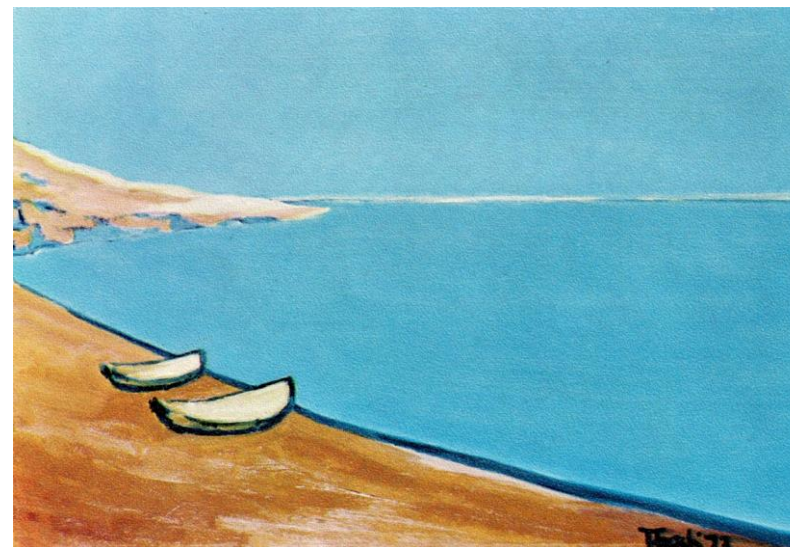


Fig. 1 – A. Tedeschi Toschi, *Barche in riposo*, 1973, olio su tela, Milano, Collezione privata

descrivere il contenuto di queste immagini, nonché per l'impressione di ambiguità formale da loro suscitata, apparve allora plausibile cogliere nelle "marine" di Tedeschi Toschi anche l'espressione di una valenza regressiva verso uno stato fusionale primario.



Fig. 2 – A. Tedeschi Toschi, *Barche sulla spiaggia*, 1971, olio su tela, Milano, Collezione privata

Ho richiamato una parte di quella lontana esperienza di analisi condotta su opere di tipo figurativo, allo scopo di mostrare come forme di comunicazione che siano mediate da parole o immagini, si avvalgano talora di termini lessicali o di segni grafico-pittorici dall'identità polivalente; termini o segni che aprono le strutture complesse che li contengono a diverse possibilità di lettura.

È vero che soprattutto gli artisti e i letterati sono maestri nel suggerire significati coesistenti attraverso l'introduzione più o meno consapevole, nelle loro opere, di aspetti d'incongruenza o ambiguità. È comunque tipico delle varie lingue, compresa quella italiana, l'includere vocaboli che sono multivalenti dal punto di vista della loro utilizzazione e la cui accezione muta anche in maniera consistente in dipendenza dal contesto d'uso. Come non cogliere con immediatezza, ad esempio, l'ampio ventaglio di significati cui si aprono, oltre al già citato "seno", anche

termini come “gola”, “bacino”, “monte”, “timpano”, “fusto”?

Restando nell'ambito della lingua italiana, si può inoltre ricordare che termini primariamente geografici sono usati nel linguaggio anatomico o in quello quotidiano per indicare parti del corpo e viceversa. Ad esempio, il “lago” geografico diventa il “lago lacrimale” dell'anatomia; il “monte” si ritrova nel traslato anatomico “monte di Venere” (che ha un suo corrispettivo nell'inglese *Fanny hill*). Anche la parola greca *kleitorís* (da *klínō*), da cui l'italiano “clitoride”, significava originariamente “collinetta”. Partendo invece dal linguaggio del corpo, vediamo che il termine “piede” è ricompreso nel traslato geografico “ai piedi del monte”; a sua volta la “bocca” diviene componente assai espressiva di varie denominazioni geografiche: “Bocche di Bonifacio”, “Bocca Trabaria”, “Bocche di Cattaro”, ecc.

Questo rilievo ci riporta al problema più vasto delle relazioni tra i linguaggi, gli oggetti che con essi vengono denominati o rappresentati, le qualità degli “oggetti” e i significati a loro attribuibili; apre inoltre la riflessione sulle procedure da seguire per attribuire significati attendibili a strutture che presentino ampie quote di indeterminazione, se non di vera e propria ambiguità o contraddizione.

Qualità fenomeniche, isomorfismo e significati

Le discipline psicologiche che hanno affrontato i temi dell'ambivalenza e del conflitto da tempo ci hanno abituato a considerare con particolare interesse condotte, esperienze e oggetti in cui si trovino a convivere diversi significati: appartengano essi alla fenomenologia clinica o ai più disparati settori della produzione culturale.

Freud stesso, occupandosi sistematicamente dei resoconti verbali dei suoi pazienti (in particolare quelli relativi ai sogni) e delle varie manifestazioni della “psicopatologia della vita quotidiana”, si era ben presto reso conto di avere a che fare con un materiale ambiguo, sovradeterminato, interpretabile da diversi punti di vista; aveva perciò indicato nel contesto in cui veniva a presentarsi un utile strumento di orientamento.⁴

A questo riguardo gli erano parse degne di attenzione le tesi esposte dal glottologo tedesco Karl Abel in uno scritto del 1884 dal titolo *Significato opposto delle parole primordiali*; ne era venuto a conoscenza solo nel 1909 e gli aveva dedicato una corposa recensione nel 1910.⁵

In quel lavoro Abel faceva osservare che nelle lingue più antiche come quella egizia, nonché nella moderna lingua cinese, significati opposti (come chiaro-scuro, forte-debole, grande-piccolo) vengono espressi con la medesima radice linguistica. Egli riferiva, ad esempio, come

l'antico egiziano *ken* avesse il doppio significato di “forte” e “debole”. Solo un piccolo disegno di accompagnamento al geroglifico, nella lingua scritta, e l'adozione di un gesto o di una particolare intonazione di voce, nella comunicazione orale, consentivano di decrittare il significato più appropriato al contesto discorsivo. Da tutto ciò traeva la conclusione che i concetti si possono definire non in modo assoluto – ovvero sciolto da qualsiasi tipo di relazione – ma solo per confronto col loro contrario.

Freud avrebbe poi citato le osservazioni di Abel in altre sue opere fondamentali. Le trovava infatti consonanti con la sua convinzione che l'inconscio ignori la negazione e tenda quindi nelle sue rappresentazioni a usare una stessa immagine sia per affermare sia per negare. Ipotizzava inoltre che l'originario significato opposto di molte parole rappresenti il “meccanismo precostituito” che viene utilizzato, con particolari scopi, da quei lapsus verbali nei quali si finisce col dire il contrario di ciò che si vorrebbe.

Veniva così messo in luce come le corrispondenze tra parole e significati talora si determinino sulla base di un principio di *opposizione* o di *contrasto*. È anche vero però – come le figure retoriche della metafora e della similitudine stanno a testimoniare – che uno stesso termine lessicale può connettersi a concetti o immagini anche molto eterogenei in base al principio dell'isomorfismo, che implica una relazione di *analogia* tra le strutture in gioco: linguistiche, concettuali e visive.⁶

Freud già nella *Traumdeutung* aveva offerto vari esempi di questo tipo, nel tentativo di delineare un repertorio dei simboli onirici sessuali; benché lo proponesse con le dovute cautele, proprio in ragione del ruolo da lui attribuito ai vari fattori del contesto: sia quello della scena onirica sia quello dell'organizzazione psichica del singolo sognatore. Tra le equivalenze da lui indicate ce n'erano alcune fondate su analogie formali tra elementi appartenenti a dominî diversi: come quelle tra certe costruzioni cavitare

(casa, stanza) e il grembo o il genitale femminile; tra strutture oblunghe e prominenti (arnesi, armi, cravatte, serpenti) e il genitale maschile; tra oggetti coprenti (come il mantello) e l'uomo; e ancora, tra elementi allo stato liquido (mare, acqua) e il liquido amniotico. Su questo tema egli si spinse oltre, fino a considerare i paesaggi che compaiono nella visione onirica come espressivi del corpo umano o di sue parti. Ne trovava conferma in una sorta di esperimento che lo psichiatra tedesco Marcinowski aveva condotto su alcuni pazienti, riferendone poi in un contributo a stampa dal titolo *Gezeichnete Träume* (“I sogni disegnati”):

[...] Marcinowski ha raccolto una serie di esempi nei quali i sognatori spiegavano i loro sogni mediante disegni, che dovevano rappresentare i paesaggi e le località comparse nei sogni. Questi disegni rendono evidentissima la differenza esistente tra significato manifesto e significato la-

tente del sogno. Mentre, osservati senza malizia, sembrano riprodurre piani, carte geografiche e così via, a un esame più approfondito si rivelano rappresentazioni del corpo umano, degli organi genitali eccetera, e soltanto così concepiti rendono possibile la comprensione del sogno.⁷

Per quanto oggi facciano sorridere e suscitino più di una perplessità certe corrispondenze così univocamente centrate sulla tematica sessuale, è un fatto tuttavia che si possano facilmente cogliere relazioni isomorfiche tra l'intero corpo umano, o suoi elementi, e configurazioni dell'ambiente naturale o costruito.

Un'analoga consonanza, ad esempio, può riscontrarsi entro i linguaggi propri delle varie manifestazioni d'arte. Già nell'analisi delle opere di Tedeschi Toschi, avevamo osservato come certe immagini o parole riferite a elementi paesaggistici veicolassero anche significati connessi a



Fig. 3 – M. Barbieri, *Madonna tutti i frutti* (part.), 2013, olio e smalti su tavola

qualità dell'essere umano. Oggi c'è un giovane artista, Mattia Barbieri, che di ciò sembra essere ben consapevole quando intitola una sua mostra di pitture (prevalentemente paesaggi) *Vedute. The new fragrance*, e quando dichiara esplicitamente di intendere il paesaggio non co-

me semplice riproduzione del già visto, ma come rappresentazione di una complessa esperienza multisensoriale (fig. 3). Molto opportunamente Maura Pozzati, nel presentare queste opere, cita le parole con cui Cézanne aveva descritto il suo modo di fare esperienza della natura: “Il paesaggio si rispecchia, si umanizza, si pensa in me. Io lo oggettivizzo, lo traduco, lo fisso sulla tela”; tornando poi alle *Vedute* di Barbieri commenta: “La veduta si porta dietro, come il paesaggio, il ricordo di qualche cosa che è stato visto ma anche globalmente percepito, ascoltato ma anche odorato, un momento incantato in cui il soggetto si perde nell’oggetto, il dentro con il fuori”.⁸

In un ambito disciplinare del tutto diverso, lo psicoanalista inglese Meltzer, nell’explorare le dinamiche del funzionamento psichico infantile, aveva sottolineato come la *realtà esterna*, in quanto percepita dal piccolo osservatore, sia “vista” anche alla luce delle qualità del *mondo interno*: in uno scambio continuo, nel quale le qualità for-

mali della prima vengono introiettate e i significati del secondo esternalizzati. Non meno stimolante fu il suo considerare il corpo della madre come primo ambiente o “paesaggio” che il bambino sperimenta; il che lo portò, tra l’altro, a tratteggiare una sorta di “geografia del corpo materno”, trovandone suggestive equivalenze nella descrizione che del Giardino dell’Eden ci dà Milton nel suo *Paradiso perduto*.⁹

Lasciamo ora da parte le sollecitazioni occasionali, per fare spazio a un’explorazione più sistematica dell’argomento. Gli aspetti di corrispondenza isomorfica tra paesaggio e vivente umano verranno illustrati attraverso una serie di esempi tratti dal patrimonio letterario e artistico. Infine, verranno riportati alcuni riscontri clinici riferibili a pazienti psichiatrici che nel loro fantasticare, non solo onirico ma anche cosciente, sembrano vivere come equivalenti le due realtà naturali: sulla base di una sorta di principio di identità più che di somiglianza, che

sembra prescindere dall'uso della funzione simbolica, nonché di costruzioni linguistiche di tipo retorico.

Persone, paesaggi naturali e paesaggi costruiti nei linguaggi artistico-letterari

Di corrispondenze espressive tra questi diversi elementi è stata resa testimonianza in una mostra di qualche anno fa dal titolo *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno* (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio - 20 maggio 2012). Nei contributi alla presentazione delle sue opere si evidenziava come il giovane Tiziano, agli inizi del Cinquecento, stesse sperimentando un modo nuovo per raccontare le sue storie, “un modo fatto di persone ma anche di colline, cieli, alberi”:

Certo è che ciò che si verificò in quegli anni, fu una vera rivoluzione poetica: dalla enunciazione di “paese”, tal-

volta espresso come “sfondo” non invasivo della raffigurazione, talvolta come racconto di spaccati di vita contadina in una natura ospitale [...], si passò a una diversa dichiarazione [...]. Il paesaggio si trasforma, perde attinenza con la realtà [...], diventa espressione [...]. Pannami inventati, fenomeni atmosferici, vegetazioni a volte impossibili, tramonti corruschi, notturni siderali accompagnano le scene, finalmente, nel ruolo di attore e non di comparsa. [...] Ecco la moderna poetica del paesaggio.¹⁰

A questo riguardo il mezzo cinematografico non è da meno. Già nel cinema italiano, a partire dai film di Antonioni ad oggi, capita di trovare sequenze in cui il paesaggio è caricato intenzionalmente di qualità espressive consonanti con le vicende emotive dei personaggi (*fig. 4*). La produzione attuale di registi come Garrone e Mazzacurati è esemplare in questo senso e gli autori stessi hanno in più occasioni fatto riferimento in modo esplicito al ruolo che



Fig. 4 – M. Antonioni, *Il Deserto rosso*, fotogramma, 1964. Giuliana (M. Vitti) siede accanto a un banco di frutta mentre Corrado (R. Harris) la aspetta. Ogni singolo oggetto è stato dipinto in modo da esprimere lo stato psicologico di Giuliana.

le immagini paesaggistiche hanno sia nei loro prodotti finiti, sia nei processi ideativi che li hanno preceduti. Coglie bene questo aspetto Chiara Tartarini quando, soffermandosi sul film *Vesna va veloce* di Mazzacurati, mette in luce come il regista si serva dei luoghi (quelli effettivamente

ritratti con la cinepresa e quelli descritti da Vesna nelle sue lettere ai familiari) al fine di evocare i paesaggi di uno spazio interiore: quasi a tracciare una sorta di “psico-geografia” della vicenda umana narrata.¹¹

Per quanto poi attiene alle opere architettoniche, che sono una parte cospicua del paesaggio costruito, fin dal I secolo a. C. Vitruvio ne aveva indicato l’analogia col corpo umano, la cui perfezione vedeva in qualche modo riflessa nella perfezione dell’architettura classica. A sua volta Leon Battista Alberti attribuiva all’architetto la capacità di realizzare opere idonee a soddisfare uno dei bisogni primari dell’uomo “attraverso lo spostamento dei pesi e la riunione e la congiunzione dei corpi”. Ascoltiamo ancora Gaudí, nelle parole che Manganelli gli fa pronunciare in una delle sue *Interviste impossibili*: “Lei riesce a distinguere in una mia casa quello che è carnale, quello che è vegetale e quello che è pietrificato?”¹²

Ma, ancor prima che nei mezzi espressivi di tipo visivo,

già nella rappresentazione letteraria si era fatto ricorso fin dall'antichità all'evocazione di elementi paesaggistici per rendere più vivide le tipologie dei personaggi in gioco.

3.1. Letteratura

A illustrazione del tema, in un veloce excursus che tocca la poesia ebraica antica, quella latina imperiale e quella italiana di fine Trecento, propongo alcuni passi. Sono tratti da tre opere classiche: il biblico *Cantico dei Cantici*, le *Metamorfosi* di Ovidio e il *Canzoniere* di Francesco Petrarca.

a) Il *Cantico dei Cantici*

Componimento tra i più controversi dal punto di vista dell'identificazione dei protagonisti, il *Cantico dei Cantici* è comunque un canto nuziale in forma di dialogo tra un

uomo e una donna che celebrano reciprocamente le lodi della loro bellezza fisica.

È molto ricca la gamma delle sfumature con cui sono rappresentate le qualità dei due giovani corpi; qualità che vengono riflesse come per un gioco di specchi sulle “belle forme” del paesaggio che li circonda e che ne sono a loro volta riverberate. Fino al punto in cui il lettore giunge ad avvertire – grazie al gioco sapiente delle figure retoriche – un'assimilazione pressoché totale tra lo splendore delle fattezze degli amanti e le particolarità più preziose del restante mondo naturale, ricavandone un'impressione d'intensa esteticità. Leggiamo:

Quanto sei bella, amata mia, quanto sei bella! / Gli occhi tuoi sono colombe, / [...] Le tue chiome sono come un gregge di capre, / che scendono dal monte Gàlaad. / I tuoi denti come un gregge di pecore tosate, / che risalgono dal bagno; / [...] / la tua bocca è piena di fascino; /

come spicchio di melagrana è la tua gota / [...] / Il tuo collo è come la torre di Davide, / costruita con baluardi. / [...] / I tuoi seni sono come due cerbiatti / gemelli di una gazzella, / che pascolano tra i gigli (4, vv. 1-5).

L'amato mio è bianco e vermiglio, /riconoscibile fra una miriade. / [...] / Il suo capo è oro, oro puro, / i suoi riccioli sono grappoli di palma, / neri come il corvo. / I suoi occhi sono come colombe / su ruscelli d'acqua; / [...] / Le sue guance sono come aiuole di balsamo / dove crescono piante aromatiche, / le sue labbra sono gigli / che stillano fluida mirra. / [...] / Il suo ventre è tutto d'avorio, / [...] / Le sue gambe, colonne di alabastro, / posate su basi d'oro puro. / Il suo aspetto è quello del Libano, / magnifico come i cedri (5, vv. 10-15).

Vòltati, vòltati, Sulammita, / vòltati, vòltati: vogliamo ammirarti. / [...] / Il tuo ventre è un covone di grano, / circondato da gigli. / [...] / Il tuo collo come una torre

d'avorio, / i tuoi occhi come le piscine di Chesbon / [...] / il tuo naso come la torre del Libano / [...] / Il tuo capo si erge su di te come il Carmelo / [...] / La tua statura è slanciata come una palma / e i tuoi seni sembrano grappoli (7, vv. 1-8).¹³

Ripetutamente la visione dell'amato/a sfuma nella visione di angoli suggestivi di paesaggio: che si tratti di elementi naïf della natura inanimata e animata (monti, laghi, animali che abitano quei luoghi, alberi, frutti), o di solide e slanciate costruzioni murarie (torri, mura, merlature, colonne). E ciò avviene proprio grazie alle comuni qualità formali ed espressive.

Vale la pena di ricordare che già nella *Genesi* la narrazione biblica, nell'atto di mettere in scena la creazione, suggerisce un legame di continuità ancor più elementare tra l'uomo e la terra, quando così prefigura il destino di Adamo: “mangerai il pane col sudore del tuo volto, finché

tu ritorni alla terra perché da essa fosti tratto; poiché tu sei polvere, e in polvere ritornerai". La visione però qui di colpo muta: in un'atmosfera vagamente punitiva e mortifera, la madre-terra compare spoglia, come nuda terra, e l'uomo, in sostanza, nient'altro che polvere.

Altra atmosfera quella del *Cantico*, dove la terra viene presentata nella sua veste migliore e contribuisce a celebrare in modo idealizzato la bellezza, il reciproco potere attrattivo e la generatività dei due partner.

b) Le *Metamorfosi* di Ovidio

Ovidio, tra i più giovani poeti dell'era augustea, ne vive la sua fase più tarda, quando i valori dell'antica *res publica* sono investiti da una crisi profonda. Con questo poema egli si fa interprete di una concezione naturalistica dell'universo, collocandosi sulla scia del *De rerum natura* di Lucrezio; anche se, rispetto al naturalismo radicale di

quest'ultimo, mostra di tenere ancora in considerazione la dimensione del divino. D'altra parte, è proprio mettendo in scena i miti metamorfici che il poeta intende sottolineare i segni di profondo cambiamento che investono la società romana, fino ad attribuirle i tratti di un'identità incerta e sfuggente.

Non a caso Calvino intitolò *Gli indistinti confini* la sua prefazione all'edizione italiana del poema proposta da Einaudi nel 1979.¹⁴ E in linea col titolo così sintetizzava l'intento di Ovidio: presentare un universo nel quale tutte le forme dell'esistente – animate o inanimate, antropomorfe o meno – sono contigue. Un universo – aggiunge Calvino – in cui fauna, flora, regno minerale, firmamento, al di là delle differenze manifeste, sembrano condividere una serie di qualità strutturali di base, inglobando pure "ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali".¹⁵ Le piante si muovono come persone accorrendo al suono della cetra di Or-

feo; i contadini insolenti della Licia sono trasformati in rane gracidanti. E se le pietre dopo il diluvio si trasformano in esseri umani, Niobe, privata dei suoi figli dalla vendicativa Latona, si pietrifica nel suo dolore.

Ripercorriamo qui brevemente le storie di Dafne e Apollo e di Deucalione e Pirra.

Dafne era una ninfa che amava andare per boschi e montagne a caccia di selvaggina. Apollo se ne innamorò; ma il suo amore - racconta Ovidio - non fu “dovuto a caso fortuito, ma all’ira crudele di Cupido”. Il dio di Delo, reduce dall’aver ucciso con le sue frecce il serpente Pitone, se ne vantava col dio dell’Amore e lo scherniva per l’uso poco virile delle sue armi; allora Cupido, punto sul vivo, decise di farlo innamorare della ninfa Dafne proprio servendosi di quelle armi. Apollo, trafitto, incontra così la fanciulla, se ne innamora, desidera intensamente unirsi a lei, la insegue, le rivolge parole appassionate, ma lei non vuole

ascoltarlo e impaurita gli sfugge. Ed ecco le parole di Ovidio:

Anche allora era bella a vedersi. Il vento le denudava le membra, venendole incontro gonfiava intorno la sua veste, e col suo soffio lieve le mandava indietro i capelli, sì che la bellezza era accresciuta da quella fuga.

Ma ormai il giovane dio non ha più la pazienza di perdersi in lusinghe, e come lo spinge a fare appunto l’amore, si mette a incalzarla da presso [...], corre di più e non dà tregua ed è alle spalle della fuggitiva, ansimandole sui capelli sparsi sul collo. Stremata essa alla fine impallidisce, e vinta dalla fatica di quella corsa disperata, rivolta alle acque del fiume Peneo: “Aiutami, padre, [...] dissolvi, trasformandola, questa figura per la quale sono troppo piaciuta!”.

Ha appena finito questa preghiera, che un pesante torpore le pervade le membra, il tenero petto si fascia di una fibra sottile, i capelli si allungano in fronde, le brac-

cia in rami; il piede, poco prima così veloce, resta inchiodato da pigre radici, il volto svanisce in una cima. Conserva solo la lucentezza.¹⁶

Valga di commento al passo la rappresentazione scultorea che diede del mito Gian Lorenzo Bernini (*fig. 5*).

Deucalione e Pirra erano due anziani sposi senza figli. Quando Zeus decise di eliminare la stirpe umana giudicandola troppo corrotta, inviò sulla terra un terribile diluvio al quale li fece sopravvivere poiché li considerava gli unici ancora onesti e devoti. I due, una volta placatasi la tempesta, uscirono finalmente dall'arca al cui riparo avevano navigato per vari giorni; ma la visione del mondo deserto e la percezione dell'immenso silenzio che vi regnava li spaventò. Implorarono allora la dea Temi di aiutarli a porre rimedio all'estinzione della loro specie. La dea si commosse alle loro preghiere e diede questo re-



Fig. 5 – G. L. Bernini, *Apollo e Dafne*, 1622-1625, marmo, Roma, Galleria Borghese

sponso: “Andando via dal tempio velatevi il capo e slacciatevi le vesti e gettatevi dietro le spalle le ossa della grande madre”. Deucalione e Pirra rimasero a lungo ammutoliti per lo stupore davanti alle parole oscure dell'oracolo. Prosegue Ovidio:

Ma a un tratto Deucalione, figlio di Prometeo, fece alla figlia di Epimeteo questo consolante discorso: “Forse m'inganno, ma forse ho capito. [...] La grande madre è la terra; per ossa, penso, vanno intese le pietre, che stanno nel corpo della terra: sono queste che noi dobbiamo gettarci dietro le spalle”.

[...] S'incamminarono e si velarono il capo e si slacciarono le vesti, e lanciarono all'indietro dei sassi, ubbidendo al responso, sulle proprie orme. I sassi [...] cominciarono a perdere la loro fredda durezza, ad ammorbidirsi a poco a poco e, ammorbiditi, a prendere forma. Quindi crebbero e diventarono di natura più tenera, e allora si cominciarono a intravedere delle forme

umane, ma ancora mal rifinite, come se abbozzate nel marmo, similissime a statue appena iniziate. Poi, però, se c'era in loro una parte umida di qualche succo o terrena, questa passò a fungere da corpo; ciò che era solido e impossibile a piegarsi, si mutò in ossa; quelle che erano vene, rimasero, con lo stesso nome.¹⁷

Non è poi così distante dall'immaginario ovidiano Giuseppe Penone quando con le sue installazioni arboree, gli interventi su elementi del paesaggio reale e la messa in luce di certe qualità di materiali organici e inorganici, come il legno, le foglie, il marmo, la pietra, i metalli, intende dar evidenza all'intricato complesso di relazioni che esistono tra i diversi domini della natura (*figg. 6-7*).¹⁸

c) *Chiare, fresche e dolci acque* di Francesco Petrarca
Con la poesia del Petrarca ci affacciamo alle soglie della modernità; la cultura medioevale sfuma gradualmente in



Fig. 6 – G. Penone, *Alpi Marittime. L'albero ricorderà il contatto del mio corpo*, 1968, fotografia b/n, Bologna, MAMbo



Fig. 7 – G. Penone, *Anatomia*, 2011, marmo bianco di Carrara (Firenze, Forte di Belvedere, 5 luglio - 5 ottobre 2014)

quella umanistico-rinascimentale e i valori della natura tornano ad emergere in primo piano. Soprattutto nel *Canzoniere* esordisce il paesaggio nel duplice ruolo di rappresentazione per analogia del corpo della donna amata e di contenitore simpatetico delle proiezioni di stati d'animo del poeta. Ne abbiamo esempi in una delle sue canzoni più note:

Chiare, fresche e dolci acque, / ove le belle membra /
pose colei che sola a me par donna; / gentil ramo ove
piacque / [...] / a lei di fare al bel fianco colonna; / erba
e fior' che la gonna / leggiadra ricoverse / co l'angelico
seno; / aere sacro, sereno, / ove Amor co' begli occhi il
cor m'aperse / [...] / Da' be' rami scendea / [...] / una
pioggia di fior' sopra 'l suo grembo; / ed ella si sedea /
umile in tanta gloria, / coverta già de l'amoroso nembo.
/ Qual fior cadea sul lembo, / qual su le trecce bionde, /
ch'oro forbito e perle / eran quel dí a vederle; / qual si
posava in terra, e qual su l'onde / [...]. / Da indi in qua

mi piace / quest'erba sí, ch'altrove non ò pace.¹⁹

Ormai in gran parte tramontata l'icona della dantesca donna angelicata, Laura ci appare qui nelle vesti di donna-natura. Petrarca, nel ritrarla, si sofferma proprio sui particolari fisici (le belle membra, il bel fianco, l'angelico seno, il grembo, le trecce bionde) e li mette in rapporto con gli elementi del paesaggio: le acque, un albero, l'erba, i fiori, l'aria serena. Viene così a stabilirsi una sorta di scambio vitale tra gli elementi della natura circostante e le parti del corpo dell'amata. Tanto che alla fine il poeta trova nel paesaggio quasi un oggetto sostitutivo di lei: "Da indi in qua mi piace / quest'erba sí, ch'altrove non ò pace". Esempi più espliciti di trasposizione dal registro immaginativo a quello percettivo si trovano nella canzone *Di pensier in pensier*: "[...] et pur nel primo sasso / disegno co la mente il suo bel viso [...]. I' l'ò più volte [...] ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde / veduto viva, et nel tron-

chon d'un faggio / e 'n bianca nube". Colpisce infine la sintonia che il poeta avverte tra le modulazioni dell'atmosfera esterna e gli stati del proprio mondo interiore: "aere sacro, sereno, / ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse".

3.2. *Arti visive*

Finora ho riportato vari esempi di come l'espressività del paesaggio contribuisca a rinforzare l'atmosfera emotiva all'interno di diverse forme narrative; capita però anche di osservare vedute naturalistiche cui sono stati impressi aspetti di "umanità" esplicita e non solo allusiva. Cito tra gli altri il caso di Jean-Pierre Velly (1943-1990), un incisore e pittore francese, a lungo vissuto in Italia, che nel suo lavoro ricorre ampiamente ai meccanismi della metamorfosi e dell'anamorfosi fino a produrre effetti di evidente ambiguità percettiva. Lasciano interdetti certe sue

incisioni con alberi e rocce la cui tessitura risulta dalla combinazione di elementi eterogenei: tronchi e arti di corpi umani, animaletti, volti armonici o deformi, oggetti d'uso comune. Se ne ricava una sorta di visione surreale e allucinata, fatta di paesaggi antropomorfi e di corpi-paesaggi; visione che – come rilevano i critici – sembra alludere ai perenni processi trasformativi della natura (*fig. 8*).

Del resto gli artisti visivi, nel corso dei secoli, hanno rappresentato le relazioni che intercorrono tra essere umano e paesaggio in modi assai vari. Basti pensare a quegli autori che nelle loro invenzioni inseriscono elementi di ambiguità percettiva tra "figura" e "sfondo" o tra strutture comunque eterogenee, giocando su aspetti di reciproca somiglianza formale, fino a dar luogo, con talune "figure doppie", a impressioni di vera e propria contaminazione (*figg. 9-11*).



Fig. 8 – J.-P. Velly, *Metamorfosi I*, 1970, aquaforte, bulino e puntasecca su rame

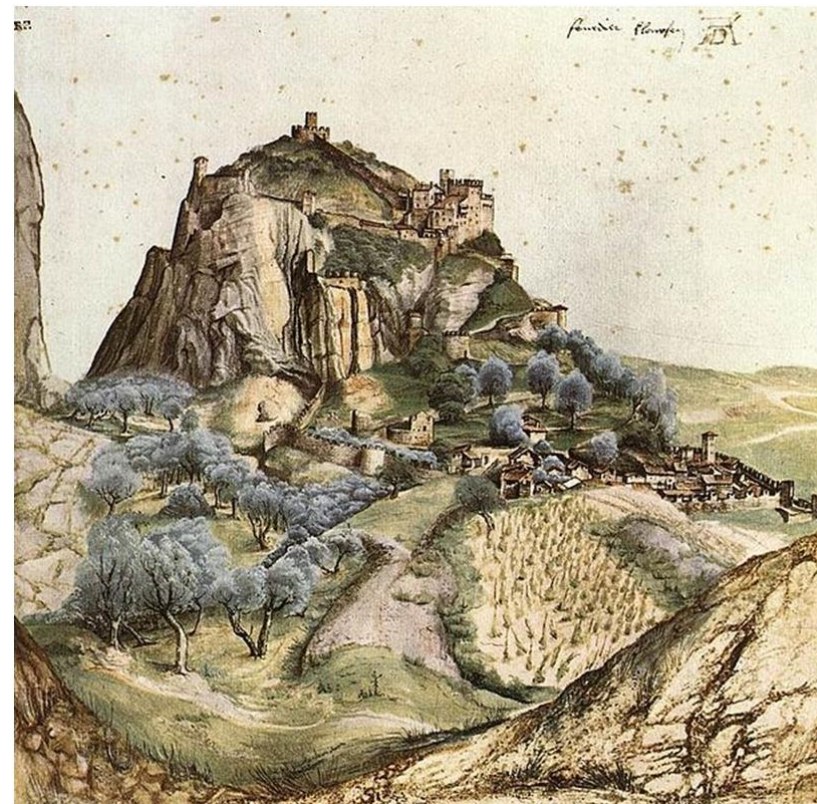


Fig. 9 – A. Dürer, *Veduta di Arco*, 1495, acquerello su carta, Paris, Musée du Louvre.



Fig. 10 – S. Dalí, *L'enigma senza fine*, 1938, olio su tela, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Proprio a questo particolare tipo di opere fu dedicata una mostra dal titolo *Une image peut cacher une autre. Arcimboldo, Dalí, Raetz* (Paris, Grand Palais, 8 aprile - 6 giugno 2009), con l'intento esplicito di dimostrare come l'invenzione di immagini ambigue – con prospettive multiple e particolari mascherati – sia un aspetto della crea-

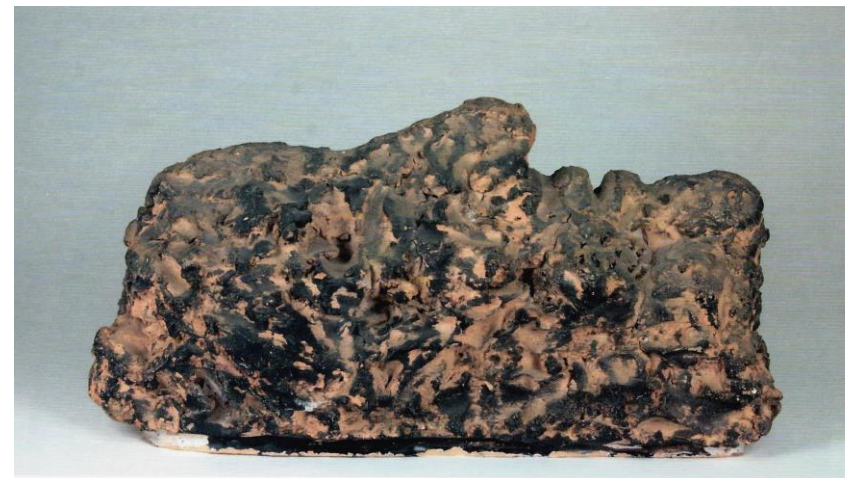


Fig. 11 – E. Baj, *Testa montagna*, 1958, terracotta refrattaria ingobbiata, Vergiate-Varese, Archivio Baj

zione artistica che non si esaurisce nel gusto per gli effetti sorprendenti, nella misura in cui tocca le questioni relative al nostro modo di definire e comprendere il mondo nella sua complessità. Vediamone alcuni esempi tratti da diversi dominî espressivi: la pittura, la fotografia, l'architettura.

3.2.1. Pittura

Già in quell'*Enigma senza fine* derivante dalla fusione tra forme organiche e inorganiche, Dalí aveva dato corpo a una visione della realtà che usava definire “paranoico critica”. Dello stesso autore propongo ora due ritratti femminili che rilanciano il tema delle relazioni isomorfe tra gli “oggetti” del nostro universo.

Dei numerosi ritratti che Dalí dipinse negli anni Quaranta, quello di Mrs. Styler-Tas è uno dei più singolari per la sua struttura compositiva (fig. 12). A un primo sguardo si impone con evidenza il richiamo a opere classiche: in particolare ai ritratti di Federico da Montefeltro e della moglie Battista Sforza, di Piero della Francesca. Ma la cosa curiosa è che qui la signora ritratta, altera ed elegante nel suo prezioso abbigliamento, è fronteggiata da un'altra immagine di sé, costituita da una bizzarra formazione rocciosa che della prima conserva la struttura. Di fatto il



Fig. 12 – S. Dalí, *Ritratto di Mrs. Isabel Styler-Tas (Melancholia)*, 1945, olio su tela, Berlino, Staatliche Museen, Nationalgalerie

busto femminile di destra è trasformato in elemento del paesaggio: una sorta di impronta fossile impressa nella roccia e vivificata dalla cosmesi di una folta vegetazione.

In anni recenti l'austriaca Maria Lassnig, nell'opera *Madre Natura*, ci offre un esempio più essenziale di commistione tra elementi del mondo umano e vegetale. Si tratta di uno dei numerosi autoritratti da lei definiti "dipinti di consapevolezza corporea" (fig. 13).



Fig. 13 – M. Lassnig, *Madre Natura*, 1999, olio su tela, Wassenaar (The Netherlands), Collezione de Bruin-Heijn

Anche se in questa immagine sembra prevalere il richiamo a una rigogliosità femminile colta in continuità con le forme più vitali dell'ambiente naturale, che prescinde da prospettive metamorfiche pietrificanti.

Ma torniamo a Dalí e a uno dei numerosi ritratti dedicati alla moglie Gala (fig. 14).

Lo struggimento per la natura fragile ed effimera della bellezza già si preannuncia nell'immagine del piccolo soffione che cerca di radicarsi nella roccia; e anche la testa scolpita nella pietra allude al tentativo dell'artista di perpetuarla nelle sue opere. Gala, ritratta di spalle nel pieno della sua forma, siede praticamente nuda salvo che per un drappo bianco poggiato intorno ai fianchi e un fermaglio ornato di perle nei capelli; ed è intenta a guardare una costruzione architettonica la cui struttura sembra corrispondere punto a punto alla sua immagine. Il lato sinistro del corpo diventa una torre; la parte destra una struttura ascensionale che regge una figurina scolpita in atto di



Fig. 14 – S. Dalí, *Mia moglie, nuda, guarda il suo corpo diventare gradini, tre vertebre di una colonna, cielo e architettura*, 1945, olio su tela, San Francisco, Museum of Modern Art

spiccare il volo; il dorso si trasforma in un insieme di colonne che sostengono una volta; il fermaglio dei capelli in una sorta di balcone ornato che chiude l'edificio alla sua sommità e così via. Sovvengono le parole di Vitruvio, quando coglie nell'equilibrio perfetto della struttura architettonica classica un riflesso della perfezione del corpo umano: quasi un plasmarsi del contenitore-ambiente sulle qualità dell'oggetto contenuto.

Mi soffermo infine sul binomio Freud-Dalí e su un aspetto, sia pur di dettaglio, per il quale i due innovatori possono essere accomunati. Se Freud si era occupato dei “paesaggi onirici” e di un loro possibile significato nel contesto della cura analitica, ecco ancora Dalí – con il suo *Coppia di teste piene di nuvole* – dare veste visiva a qualcosa di molto complesso. Benché sembri proporre una curiosa variante sul tema dei paesaggi antropomorfi, di fatto apre la via all'accezione di “paesaggio della mente”: una mente rappresentata come finestra aperta sul mondo:

esterno e interno (fig. 15).

Vi rientrano le “visioni” di Petrarca, i “paesaggi” di Tiziano, le “vedute” di Mattia Barbieri; e sulla stessa linea si collocano numerose opere di artisti contemporanei, volte a rappresentare non solo le “visioni” soggettive della mente, ma anche i “processi” che ne sostengono l'attività. Cito



Fig. 15 – S. Dalí, *Coppia con la testa piena di nuvole*, 1937, olio su legno, Rovereto, MART

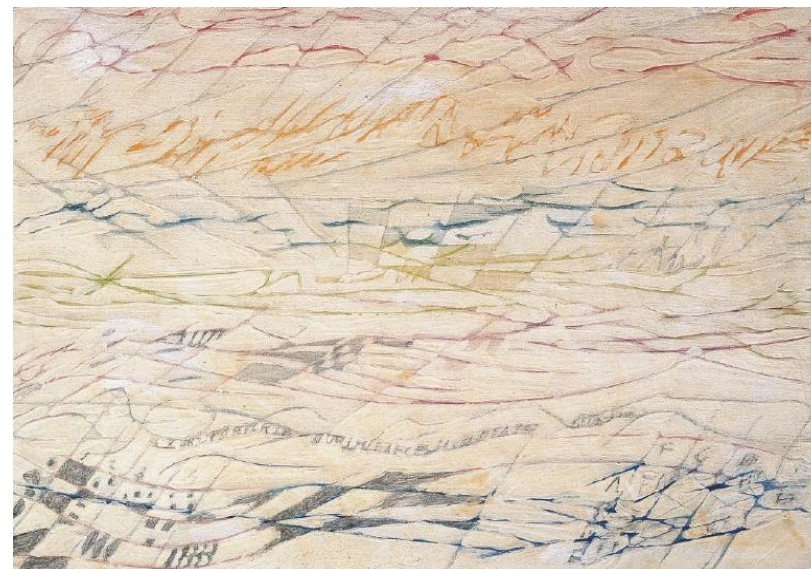


Fig. 16 – G. Novelli, *Le onde mentali*, 1962, tecnica mista su tela, Collezione privata

per tutte *Le onde mentali* di Gastone Novelli: una traduzione in piccoli segni fluttuanti di processi astratti, impercettibili, “fluidi”, come appunto quelli del pensiero (fig. 16).²⁰

3.2.2. Fotografia

Spunti di riflessione interessanti si possono trovare anche nell'ambito della fotografia d'arte. Qui basti fare riferimento alle opere di Franco Fontana e di Luigi Ghirri: due autori le cui immagini (per lo più vedute di esterni) presentano sovente caratteristiche di sottile ambiguità e indefinitezza malgrado il loro spiccato iperrealismo. Di Fontana vengono segnalati, come caratteristici del suo linguaggio, i colori "accesi", "brillanti", le "geometrie costruite sulla luce" e i paesaggi "più veri del vero, surreali, sospesi, spesso impossibili". Nelle foto di Ghirri si coglie un'atmosfera di mistero e ambiguità, che cambia il senso del quotidiano e conferisce una valenza metaforica alle sue immagini.²¹

Entrambi sembrano mettere "in posa" il paesaggio allo scopo di rivelare, in modo più o meno diretto, la rete di relazioni complesse che legano tra loro gli oggetti. E in

alcune vedute di esterni capita che i due artisti ritraggano ambienti naturali in apparenza deserti, nei quali però all'improvviso sembrano animarsi profili di corpi femminili: presenti e assenti contemporaneamente. Corpi come paesaggi; pianure e colline dai contorni antropomorfi (figg. 17-18).

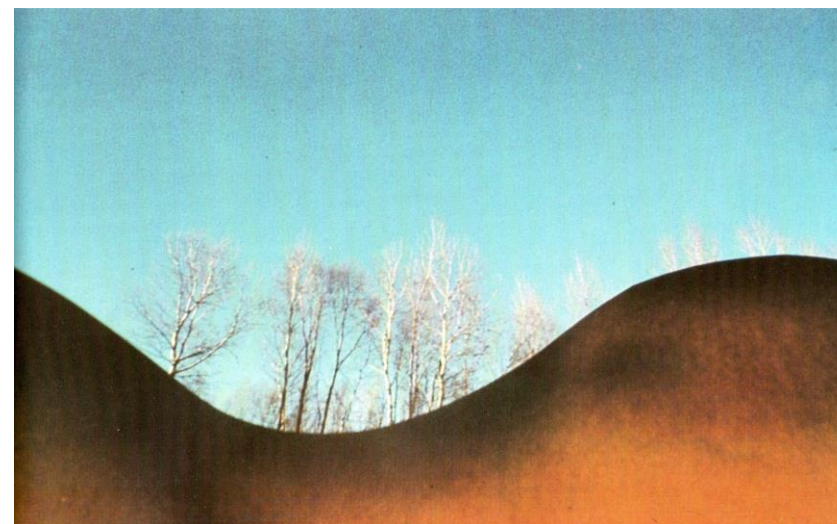


Fig. 17 – F. Fontana, *Panorama*, a. 1978, fotografia

È interessante sapere che Fontana, nel costruire i suoi panorami, utilizzava in passato una o più sagome di corpi femminili nudi (tratte da fotografie ritagliate lungo le curve del corpo), che poi anteponeva, come le quinte di un teatro, alle linee dell'orizzonte o ad altre strutture naturali.²²

Quanto alla foto di Ghirri, leggiamo che cosa ne scrive Bice Curiger:

Ghirri produce fotografie di paesaggi, microcosmi urbani, incontri fra vita e arte, fra realtà e illusione, prive di drammaticità e anzi caratterizzate da un consapevole distacco. In questo modo la fotografia sviluppa [...] un grandioso potenziale metaforico. Come per esempio l'immagine erotica e suggestiva che forse ritrae un nudo sullo sfondo di un piroscafo che sta scomparendo. In effetti il soggetto della foto è costituito da un pezzo di cartone e un frammento di carta strappati in modo meravigliosamente perfetto, creando una linea orizzontale



Fig. 18 – L. Ghirri, *Bastia*, 1976, fotografia

ondulata. La nave scompare quasi dietro un'onda; è un po' mare, un po' corpo eternamente seducente, un fianco, forse il grembo di una donna sdraiata?²³

Sulla tecnica di costruzione di *Bastia*, ecco ciò che lo stesso Ghirri rivelò nel corso di una sua lezione sul tema della "realtà" vista come un "colossale fotomontaggio":

Questo era invece un manifesto strappato in una stazione marittima in Corsica, che evoca la forma di una barca attraverso le dune di un deserto. Poi il muro dipinto e uno squarcio del cielo. Un po' magrittiano.²⁴

3.2.3. Architettura

Infine, qualche ulteriore nota in tema di paesaggio costruito. Tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, si registrano in campo edilizio esperienze ispirate a principi innovativi. Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, pur agendo in ambiti geografici differenti, avevano formulato per primi l'idea di un'architettura definita "organica", in quanto tesa a creare un "rapporto dialettico" tra uomo e natura, tra paesaggio naturale e paesaggio costruito. Ciò a cui miravano era un sistema armonicamente bilanciato nel quale lo stesso "corpo architettonico" avesse componenti funzionalmente assimilabili agli organi di un corpo

vivente: organi la cui forma e posizione all'interno della "propria strategia compositiva" risultasse definita anche da una condizione di perfetto equilibrio con l'ambiente esterno. Ne sono testimonianza opere famose come la "Casa sulla cascata" (1934-1936) di Wright o il riassetto urbanistico di Rovaniemi (1945-1948) su progetto di Aalto, nonché la sua "Maison Louis Carré" (1957-1960).

Esperienze in parte diametralmente opposte vedono invece affermarsi, negli anni successivi e in paesi diversi, uno stile architettonico riconducibile a un'estetica "zoomorfo-espressionista". Se ne fa interprete, ad esempio, la corrente "brutalista", la quale, giocando sull'intera gamma delle qualità fenomeniche del *béton brut* (cemento grezzo), si distingue proprio per l'uso particolare, se non addirittura spregiudicato, che ne fa: le sue superfici, lavorate fino nei minimi dettagli, anziché venire ricoperte con intonaco o altri materiali, rimangono visibili. Ne deriva un genere di costruzioni dall'aspetto surreale nelle quali "ossatura" e

qualità delle superfici concorrono a creare un potente effetto di espressività plastica, che comunque riconduce a forme e “impressioni” del mondo vivente. Siamo – secondo le parole di Celant – a “un’architettura della mescolanza” che esalta la “metamorfosi reciproca” tra organico e inorganico.²⁵

L’architetto austriaco Günther Domenig si colloca su questa linea; ed è proprio con l’uso di un materiale essenziale come il “cemento a vista” che giunge a conferire agli interni dei suoi edifici le parvenze del corpo umano, rievocato non solo nelle forme esteriori, ma anche nelle sinuosità degli organi interni. Ne è un esempio la *Zentralsparkasse Bank* di Vienna (fig. 19 a, b).

Metafora ardita del primo ambiente che offre riparo e nutrimento all’uomo? Sorta di rappresentazione di quella “geografia del corpo materno” di cui parlava Meltzer? Anche se qui le corpose forme viscerali vengono in parte smentite da una serie di riferimenti colti (come l’uso del



Fig. 19 a, b – G. Domenig con E. Anders e V. Giencke, *Zentralsparkasse Bank* (interni), 1975-1979, Vienna

ferro e del vetro), riducendosi così a semplici evocazioni di infantili nostalgie di contenimento. Del resto si tratta pur sempre della sede di una banca...

Siamo comunque davanti a una sorta di “paesaggio dell’interno del corpo”, al cospetto del quale il tanto criticato repertorio di simboli onirici a sfondo somatico-

sessuale compilato a suo tempo da Freud potrebbe non apparire poi così peregrino.²⁶

Persone e paesaggi nelle produzioni immaginative di pazienti psichiatrici

Potrei proseguire citando molti altri esempi tratti dalla letteratura, dalle arti visive e dall'architettura; ma non aggiungerei molto a quanto già espresso sul tema dei complessi legami tra essere umano e ambiente naturale o costruito. Sulla traccia di queste suggestioni il pensiero corre invece alla clinica psicoanalitica nell'ambito della quale è possibile trovare esempi e occasioni di riflessione in questa direzione.

A corollario quindi delle precedenti incursioni nel mondo delle immagini, propongo due brevi flash clinici che attingo dalla pratica personale e che si ricollegano a una lontana esperienza di tirocinio in un Centro Diagnostico

Neuropsichiatrico. Riferisco di seguito alcuni stralci tratti da protocolli di colloqui e interventi clinici.

a) Un giovane che sta attraversando una *poussée* delirante nel corso di un colloquio manifesta il timore di essere avvelenato dai familiari, salvo poi esprimere in modo molto diretto e con tonalità emotiva più rilassata il desiderio di avere rapporti intimi con la madre. Completa questa sua autopresentazione raccontando che gli piace anche dipingere e, con grande spontaneità, aggiunge: "Sa? Dipingo delle colline, dei paesaggi... notturni soprattutto".

Colpisce questa contiguità tra la confessione naïf di un desiderio incestuoso, solitamente rimosso per via dei pesanti sensi di colpa correlati, e la dichiarazione di un'altra attività (di contatto?) molto amata: la raffigurazione pittorica di "paesaggi... notturni".

Forse ci troviamo davanti a un tentativo di far fronte a

pulsioni angoscianti utilizzando il filtro dell'immagine pittorica, con la possibilità di scaricare la tensione interna mediante un'attività sostitutiva. Potremmo anche cogliere in questa attività pittorica di tipo paesaggistico l'affacciarsi di un barlume di elaborazione simbolica (il paesaggio notturno come equivalente del corpo materno), che tuttavia - nel caso specifico - risulta solo in parte efficace nel contenere le emozioni del paziente, senza preservarlo del tutto dal rischio di episodi deliranti a sfondo persecutorio.

b) Nel corso di una seduta di psicoterapia di gruppo, che ha luogo entro lo stesso centro di osservazione, un paziente temporaneamente ricoverato prende la parola dicendo: "In questo periodo faccio dei sogni...". Un terapeuta dell'équipe psichiatrica, che ben lo conosce per via di suoi precedenti ricoveri, gli chiede: "che cosa c'è nei tuoi sogni? Ci sono delle donne nude?". Al che egli replica: "cosa

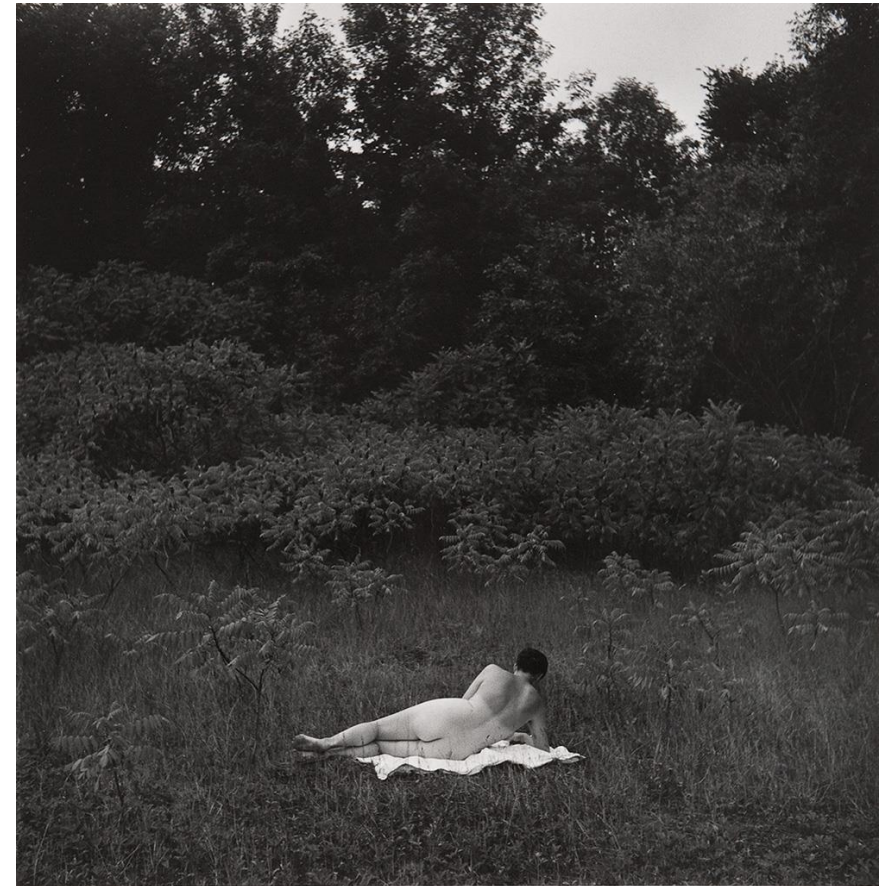


Fig. 20 – H. Callahan, *Eleanor, Port Huron*, 1954, fotografia b/n

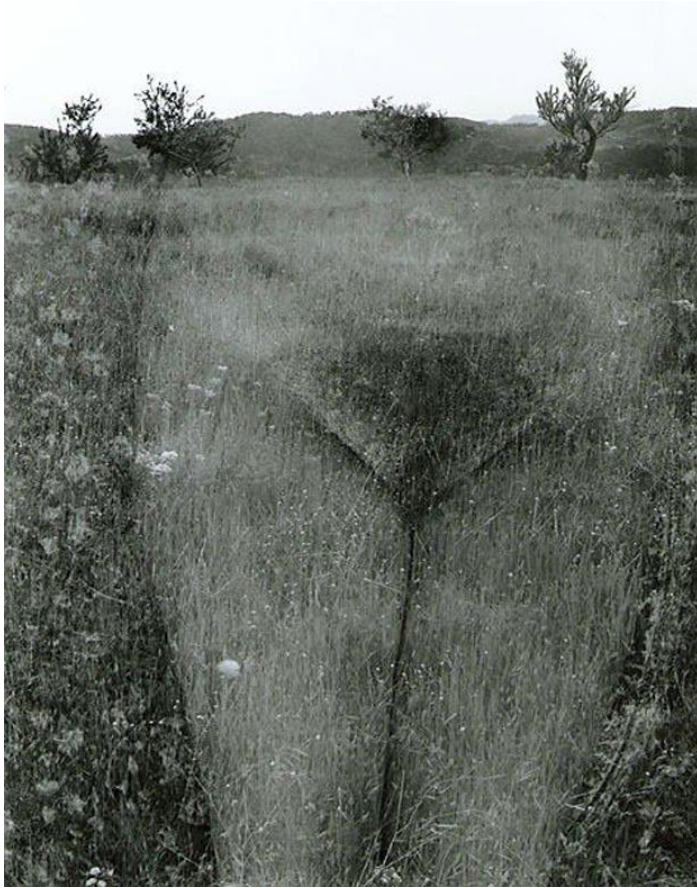


Fig. 21 – H. Callahan, *Eleanor*, Aix-en-Provence, France, 1958, fotografia b/n

hai detto?”. Un altro paziente fa da portavoce al medico e, come a voler sciogliere un leggero imbarazzo che si è creato all'interno del gruppo, dice: “Ti ha chiesto cosa vedi nei sogni: se vedi delle donne nude, non so, dei paesaggi...!”.

Siano di accompagnamento ai flash clinici due immagini del fotografo statunitense Harry Callahan intitolate alla moglie Eleanor (*figg. 20-21*).²⁷

Considerazioni conclusive

Andrea Carandini, in un discorso pronunciato nel 2013 in qualità di neoeletto Presidente del FAI, esordiva citando alcune delle più frequenti accezioni metaforiche della parola “paesaggio”: dai “paesaggi editoriali”, ai “paesaggi intramurali” (incluse le “vedute intramurali” dei musei d'arte), ai “paesaggi della memoria” e così via. Si chiedeva

poi in che cosa differiscano i paesaggi dei nostri interni da quelli “urbani e rurali fatti di architetture, città sobborghi, ville, case, campagne e boschi”, e concludeva col dire che, malgrado le evidenti differenze, negli uni e negli altri si possono cogliere i segni dell'intervento umano, anche dove l'assenza dell'uomo farebbe pensare a una natura incontaminata. Persino le cime più impervie, che “paiono esibire arroganze naturali”, in quanto tuttavia sono “percepite, dipinte e scalate”, finiscono per rientrare in una dimensione culturale.²⁸

E' comprensibile che l'uomo, nel progettare i suoi contenitori o semplicemente nell'adattare a se stesso gli scenari preesistenti, si rifaccia all'immagine di sé: sia nelle strutture che crea sia nelle parole inventate per denominarne le componenti. Lasciandosi in questa impresa guidare dalla fitta rete di concetti e categorie che ha elaborato nel corso dell'esperienza e che lo inducono a collegare in insiemi unitari “oggetti” anche appartenenti a domini

diversi, ma portatori delle medesime qualità fenomeniche.

Tutto questo ci rimanda ancora una volta al tema ovidiano delle metamorfosi e ai meccanismi che le sottendono. Lo strutturalista russo Ščeglov ne ha condotto un'accurata analisi, mostrando come Ovidio, mediante un uso mirato di attributi mai superflui (“lungo”, “umido”, “scuro”, “molle”, ecc.) riesca a isolare proprietà oggettive e tratti distintivi che sono comuni a diversi oggetti o fenomeni. Portando così l'attenzione sulle relazioni insospettite che intercorrono tra le cose, non solo coglie il legame che le apparenta, ma dà risalto anche a una sorta di impronta umanizzante che tutte le investe.

L'invidiosa Aglauro è tramutata in pietra nera (non bianca), perché “la sua mente l'ha resa scura”. La stessa Dafne, pur trasformata in alloro, conserva per quanto può la sua umanità: “Anche così Febo la ama, e poggiata la mano sul tronco sente il petto trepidare ancora sotto la corteccia

fresca, e stringe fra le sue braccia i rami, come fossero membra [...]”.²⁹

Certo stiamo parlando per metafore, ma nell'intento di dare concretezza visiva a quanto avviene tra l'uomo e il “suo” paesaggio. Vi corrispondono processi psichici complessi messi al servizio di un obiettivo: introdurre ordine nel proprio ambiente e creare stabili punti di riferimento cui potersi ancorare nell'espletamento delle proprie condotte di sopravvivenza e di realizzazione personale.

Pensiamo, ad esempio, al modo di operare degli antichi astronomi babilonesi e greci. Essi, allo scopo di giungere a discriminare agevolmente le diverse zone del cielo, univano tra loro le stelle più luminose con linee immaginarie, inserendole in raffigurazioni cui davano il nome di personaggi mitologici o della loro vita quotidiana. Erano anzitutto animati da quel potente fattore di organizzazione della realtà che è la percezione, ma anche da una tensione a ridurre l'estraneità dell'ignoto assimilandolo ai propri

dati esperienziali. Similmente, in presenza del paesaggio terrestre, l'osservatore tende a organizzarne le ampie e multiformi distese secondo strutture regolari e discrete; alimentando però anche l'inclinazione a selezionare tra le diverse configurazioni possibili quelle più congruenti al sé corporeo e psichico.

Accanto ai più genuini processi conoscitivi, sembrano dunque operare meccanismi di rispecchiamento che soddisfano una motivazione profonda a plasmare attivamente la realtà esterna e insieme rassicurano circa la possibilità di controllarne gli aspetti di maggiore incertezza ed estraneità. In questo modo si rende l'ambiente circostante riconoscibile, accogliente e funzionale ai propri scopi. All'opposto, e in casi estremi, si possono invece proiettare sull'ambiente stesso istanze personali di altra natura, non facilmente accettabili e di cui liberarsi illusoriamente attraverso una sorta di evacuazione all'esterno. Si pensi ai tanti fenomeni di degrado del territorio cui assistiamo e a



Fig. 22 – R. Simmon, *Visible Earth* / NASA, fotografia

nostri possibili impulsi distruttivi non sufficientemente metabolizzati né proficuamente canalizzati.

Dei termini lessicali che, in analogia alle immagini visive, contribuiscono a designare strutture e funzioni di base

dotate di particolare espressività, abbiamo già detto. Ad ognuno di loro, proprio in virtù di ciò, possono corrispondere diversi “oggetti”. Più in particolare, in molti di quelli esaminati, le significazioni anatomiche e geografiche coesistono risultando spesso intercambiabili. E’ sorprendente che, come sovente avviene nell’organizzazione percettiva del paesaggio, anche nella terminologia prescelta per descriverlo sembrano essere attive componenti animistiche: per via della tendenza a ricercare nel paesaggio non solo ciò che ci riguarda più da vicino, ma anche il senso di un legame vitale con l’intera natura.

In conclusione, segnalo un’ultima affascinante corrispondenza (*fig. 22*). La NASA, dalla notte siderale, ci rimanda la foto delle costellazioni di luci che gli uomini hanno distribuito sul pianeta terra per illuminare i luoghi abitati. L’insieme costituisce una specie di sostituto ravvicinato e sempre disponibile di quel cielo stellato che sovrasta le notti terrestri quando sono serene; ma nello stesso tempo

è percepibile da chi non è sulla terra e la guarda da lontano come nuova porzione di una remota volta celeste luminosa.

Sovviene quanto dice Alessandra Tiddia a proposito del paesaggio: “È un punto. Di vista”.

GABRIELLA BARTOLI – Già professore di Psicologia generale presso l'Università Roma Tre, è membro della Società Psicoanalitica Italiana e coordina la sezione “Arte” per il sito del Centro Bolognese di Psicoanalisi. Tra le sue pubblicazioni: *In due dietro il lettino*, Teda, Castrovillari 1990 (a cura di); *Psicodinamica e sperimentazione*, NIS, Roma 1997 (con P. Bonaiuto); *Funzioni della percezione nell'ambito del museo*, La Nuova Italia, Firenze 1997 (con A.M. Giannini e P. Bonaiuto); *Scritti di psicologia dell'arte e dell'esperienza estetica*, Monolite, Roma 2003; *Psicologia della creatività. Le condotte artistiche e scientifiche*, Monolite, Roma 2005, 2008²; *Rudolf Arnheim. Una “visione” dell'arte*, Anicia, Roma 2007 (a cura di, con S. Mastandrea); *Il nero è lugubre prima ancora di essere nero. L'espressività: teoria e ricerca*, Monolite, Roma 2009 (a cura di, con S. Mastandrea).

NOTE

¹ A. Tiddia, in V. Caciolli, D. Ferrari, D. Isaia, P. Pettenello, A. Tiddia, a cura di, *Scenario di terra* (catalogo della mostra: Rovereto, MART, 4 luglio 2014 - 8 febbraio 2015), www.mart.trento.it, p. 78.

² Le osservazioni sulle opere di Tedeschi Toschi furono raccolte, nei secondi anni Settanta del Novecento, nel corso di una delle tavole rotonde che un gruppo di studio interdisciplinare organizzò allo scopo di analizzare i linguaggi delle arti visive. Gli incontri si tennero in alcune note gallerie d'arte milanesi ove esponevano autori contemporanei appartenenti a diverse scuole. Cfr. G. Bartoli, *Esempi e criteri di analisi dell'opera d'arte nell'approccio psicodinamico* (1987), in Id., *Scritti di psicologia dell'arte e dell'esperienza estetica*, Monolite, Roma 2003, pp. 135-154.

³ Come è noto, nella lingua latina il termine *sinus* indicava sia la “piega sinuosa” della veste che copre il petto, sia il “petto” sottostante; era allora già presente anche il significato di “insenatura”, intesa come una porzione di mare che s'insinua entro la terra. Successivamente nella lingua italiana il termine, oltre a conservare i significati derivati dal latino, sarà ripreso nel linguaggio anatomico per indicare varie

tipologie di “cavità”: ad esempio, “seno mammario”, “seni carotidei”, “seni paranasali”.

⁴ S. Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), *Opere*, III, trad. it. Boringhieri, Torino 1966; S. Freud, *L'interesse per la psicoanalisi* (1913), in Id., *Opere*, VII, trad. it. Boringhieri, Torino 1975, pp. 247-272.

⁵ K. Abel, *Über den Gegensinn der Urworte*, Lipsia 1884; S. Freud, *Significato opposto delle parole primordiali* (1910), in Id., *Opere*, VI, trad. it. Boringhieri, Torino 1974, pp. 181-191.

⁶ Negli anni Sessanta del secolo scorso Rudolf Arnheim elaborò una teoria dell'*isomorfismo* nella quale mise a fuoco principalmente l'affinità che intercorre tra la struttura dello stimolo e quella dell'espressione percepita dall'osservatore. Cfr. R. Arnheim, *La teoria gestaltica dell'espressione* (1949), nonché *Dalla funzione all'espressione* (1964), in Id., *Verso una psicologia dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 1969, pp. 67-93 e pp. 235-259.

⁷ S. Freud, 1899, cit., trad. it. pp. 327-328 (integrazione aggiunta nel 1914); J. Marcinkowski, *Gezeichnete Träume [Dreams put down in drawings]*, “Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie”, n. 2, 1911-1912, pp. 490-518.

⁸ Barbieri attribuisce alle sue “Vedute” titoli singolari: *Mix fruit and*

rainbow, Starting sky, Wind frond, Lime house blues, Madonna tutti i frutti e simili. Sono titoli che si accompagnano a paesaggi sconosciuti, risultanti dalla sovrapposizione e giustapposizione di elementi eterogenei: lembi di cielo, alberi, lingue di terra, frutti, nonché talora immagini *flou* di classiche rappresentazioni sacre. Si tratta a volte di madonne che stringono al petto il bambino, come appunto in *Madonna tutti i frutti*: quasi a suggerire una sorta di continuità tra la creatività femminile e quella terrestre (“il frutto del tuo seno”). Per le citazioni cfr. M. Pozzati, *Il profumo della pittura*, presentazione della mostra di Mattia Barbieri *Vedute. The new fragrance*, (galleria +) oltredimore, Bologna 17-01-14/14-03-14; nonché P. Cézanne, *Lettere* (1937), cit. in Pozzati 2014.

⁹ D.M. Meltzer, *Claustrum. Uno studio dei fenomeni claustrofobici* (1992), trad. it. Cortina, Milano 1993; J. Milton, *Paradiso perduto* (1667), libro IV, vv. 205-235, trad. it. Mondadori, Milano 1984. Ne troviamo un sorprendente riscontro in quanto Marguerite Duras dichiarò nel corso di un'intervista: “La donna è in sé stessa una dimora [...] lei è abitata, lei stessa è come un luogo abitato” e ancora: “il mare è donna”; cfr. M. Duras, *I miei luoghi. Conversazioni con Michelle Porte* (1975), trad. it. Edizioni Clichy, Firenze 2013.

¹⁰ G. Algranti, *Appunti sulla pittura di paesaggio in Italia*, in M. Luc-

co, a cura di, *Tiziano e la nascita del paesaggio moderno* (catalogo della mostra: Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio - 20 maggio 2012), Giunti, Firenze 2012, pp. 233-234.

¹¹ C. Tartarini, *Geografie per luoghi e persone. In ricordo di Carlo Mazzacurati*, "PsicoArt", n. 4, 2014, pp. 1-16.

¹² Di seguito i riferimenti agli architetti citati: M. Vitruvio Pollione, *De Architectura* (I sec. a. C.), trad. it. Giardini, Pisa 1978; L.B. Alberti, *De re aedificatoria - L'arte del costruire* (1450), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino, 2010; A. Gaudì in G. Manganeli, *Le interviste impossibili*, Adelphi, Milano 1997 (dall'omonima trasmissione televisiva di Rai2, 1973-1975).

¹³ AA.VV., *La Sacra Bibbia*, trad. it. CEI-UELICI, Roma 2008.

¹⁴ I. Calvino, *Gli indistinti confini*, in P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi* (I sec. d. C.), a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, pp. VII-XVII.

¹⁵ Ivi, pp. VII e IX.

¹⁶ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi* (I sec. d. C.), a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1979, I, vv. 527-552.

¹⁷ Ivi: I, vv. 390-410.

¹⁸ In proposito si vedano anche gli scritti introduttivi all'ultima personale dell'artista in A. Natalini, S. Risaliti, a cura di, *Giuseppe Penone*,

ne, Prospettiva vegetale (catalogo della mostra: Firenze, Forte di Belvedere - Giardino di Boboli, 5 luglio - 5 ottobre 2014), Forma Edizioni, Firenze 2014.

¹⁹ F. Petrarca, *Canzoniere* (XIV sec.), Mondadori, Milano 2004.

²⁰ Un'ampia rassegna sul tema è reperibile nel già citato catalogo online della esposizione *Scenario di terra* (sezione: *Paesaggi interiori*), che ha fatto seguito alla precedente *Perduti nel paesaggio* (Rovereto, MART, 5 aprile - 31 agosto 2014; catalogo della mostra: G. Mosquera, a cura di, *Perduti nel paesaggio*, EBS, Verona 2014).

²¹ D. Curti, *Franco Fontana: cinquant'anni di fotografia*, in Id., a cura di, *franco fontana. full color* (catalogo della mostra: Venezia, Palazzo Franchetti, 15 febbraio - 18 maggio 2014), Marsilio, Venezia 2014, pp. 8-15; su Ghirri cfr. A. C. Quintavalle, *E la fotografia sfida il mercato. Tra «cronaca» e «arte» il dilemma dei collezionisti*. "Corriere della Sera", venerdì 10 maggio 2013, p. 41.

²² A. Gilardi, *Franco Fontana. Fotografia come interpretazione*, "Photo", n. IV (40), 1978, pp. 58-67.

²³ B. Curiger, *L'atlante del flâneur. Magica quotidianità*, "Il Sole 24 Ore", n. 115, 28 aprile 2013, p. 39 (recensione della mostra antologica *Luigi Ghirri. Pensare per immagini. Icone Paesaggi Architetture*, Roma, MAXXI, 24 aprile - 27 ottobre 2013). Benché la foto sopra ri-

prodotta non comparisse nella esposizione romana, la critica d'arte la recensisce come rappresentativa dell'opera dell'artista.

²⁴ L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Quodlibet Compagnia Extra, Macerata 2010, p. 66.

²⁵ G. Celant, *Arti & Architettura. 1900/2004*, Skira, Milano 2004.

²⁶ In tema di "paesaggio dell'interno del corpo" si veda un contributo pubblicato in precedenza su questa stessa rivista: S. Di Marco, *Dentro al corpo. Imaging medico e arti visive*, "PsicoArt", n. 2, 2011-12, pp. 1-52.

²⁷ Le due foto facevano parte della serie presentata da Callahan alla Biennale di Venezia del 1978; cfr. P.C. Bunnell, a cura di, *Harry Callahan*, 38th Venice Biennial 1978, International Exhibitions Committee of the American Federation of Arts, 1978, pp. 35 e 42.

²⁸ A. Carandini, *Paesaggio, guscio del Bel Paese*, "Il Sole 24 Ore", n. 102, 14 aprile 2013, p. 29 (relazione presentata al Convegno "Fulcri e sistemi. Monumenti di storia, arte e natura, punti di partenza per la riconquista del territorio", Trieste, 12 aprile 2013).

²⁹ J.K. Ščeglov, *Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi (1962)*, in R. Faccani, U. Eco, a cura di, *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano 1969, pp. 133-150; cit. in P. Bernardini Marzolla, *Introduzione*, in P. Ovidio Nasone, cit., p. XXI e sgg.