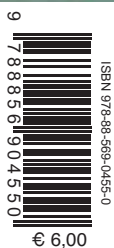


a

arte m

corpo e paesaggio



ISBN 978-88-569-0455-0

€ 6,00

corpo e paesaggio

a cura di
giuseppe anzani

arte'm
coordinamento editoriale
maria sapio

art director
enrica d'aguanno

arte'm
è un marchio registrato
prismi
editrice politecnica napoli srl

certificazioni
qualità
ISO 9001: 2008
etica SA 8000: 2008
www.arte-m.net

stampato in italia
printed in italy
© copyright 2014by
prismi
editrice politecnica napoli srl
tutti i diritti riservati
all rights reserved

corpo e paesaggio

Agropoli, Palazzo Civico
delle Arti
19 aprile - 18 maggio 2014

Nola, Galleria
No/Contemporanea
23 maggio - 22 giugno 2014

a cura di Giuseppe Anzani

progetto
Costabile Guariglia

*produzione, organizzazione
e allestimento*
Associazione Aequamente

opere di
Aniello Barone
Ferdinando Califano
Fabio Campagna
Peppe Capasso
Lara Cetta
Giovanna D'Amico
Marcello Di Donato
Costabile Guariglia
Piero Leccese
Carmine Sica

l'interpretazione degli architetti
opere di
Petris Buccheri
Paolo Castelnovi e Valentina Burgassi
Luigi Giorgio
Dmazo14
Gabriella Nigro

testi di
Giuseppe Anzani
Donatella Mazzoleni

ufficio stampa
Tiziana Falco, Nunzia Santorelli

in copertina
opera di Costabile Guariglia

si ringraziano per il sostegno
il sindaco di Agropoli
avvocato Franco Alfieri
e l'assessore alla cultura
Francesco Crispino

si ringrazia la sartoria teatrale Il
costume di Giuseppina Angotzi, Roma



5 **Presentazione**

6 **Microcosmi e macroantropi:
note per una fenomenologia
del rapporto tra corpo e paesaggio**
Giuseppe Anzani

16 **La città e l’immaginario**
Donatella Mazzoleni

22 **Le opere**

55 **Corpo e paesaggio: l’interpretazione
degli architetti**



Corpo e paesaggio traccia un percorso che lega le opere di artisti variamente impegnati su un tema al tempo stesso intimo e collettivo, profondo e multiforme.

Il tema è declinato sia attraverso le tecniche più consuete che con quelle affermatesi sulla scena dell'arte contemporanea – abbracciando la pittura, la fotografia, l'installazione video, la performance – nelle opere di Aniello Barone, Ferdinando Califano, Fabio Campagna, Peppe Capasso, Lara Cetta, Giovanna D'Amico, Marcello Di Donato, Costabile Guariglia, Piero Leccese, Carmine Sica.

Una particolare sezione della mostra è dedicata a composizioni visuali di natura semi-estemporanea eseguite da alcuni architetti invitati a confrontarsi col tema della mostra: Petris Buccheri, Paolo Castelnovi e Valentina Burgassi, DMA2014, Luigi Giorgio, Gabriella Nigro.

Il progetto, prodotto dall'associazione Aequamente, è promosso dalla Nuova Accademia di Belle Arti di Nola e dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Agropoli in collaborazione con lo Spazio Nea e Galleria Hybrida Contemporanea.

microcosmi e macroantropi: note per una fenomenologia del rapporto tra corpo e paesaggio

giuseppe anzani

Nascere in mal punto non è prerogativa soltanto degli uomini. Anche un borgo non nasce dove e come vorrebbe, ma là dove per qualche necessità naturale urga la vita [...]. Nisia, se ha voluto crescere, s'è dovuta arrampicare, una casa sull'altra, per le marnescose dell'altopiano imminente [...]. Forse una casa, posta per forza lassù, un bel giorno, sotto il cappello delle tegole e stretta nello scialle del suo intonaco, si sarebbe veduta scendere come una papera alla spiaggia. Perché lì, sulla spiaggia, urge la vita¹.

La natura produce somiglianze. [...] Ma la più alta capacità di produrre somiglianze è propria dell'uomo².

Scopo di queste note introduttive è quello di fornire un quadro di riferimento concettuale e una serie di dati esemplificativi utili a caratterizzare il tema del rapporto tra corpo e paesaggio, colto nelle articolazioni ritenute più significative dal punto di vista peculiare degli studi paesaggistici e di architettura, ma nel contesto particolare dell'introduzione a una mostra d'arte.

Un percorso anche frettoloso nella storia delle culture, in ogni angolo del pianeta, fornisce facilmente copiose testimonianze di quanto siano antiche, ricche e multiformi le relazioni simboliche che legano, su molti piani, il corpo umano al paesaggio come suo contesto di vita. Naturalmente, come per altri tematismi così vasti, ogni catalogo che si possa tentare – e che pure qui è impossibile eludere – pare comunque destinato a rivelare vaste lacune: l'elaborazione di tali simbolismi (che non sono sempre espliciti né compiutamente rappresentati sul piano iconografico) si basa infatti su una delle esperienze più basilari e condivise, fondanti dell'identità individuale e collettiva, in cui il soggetto (individuo o gruppo) crea una rappresentazione di ciò che percepisce del mondo che lo circonda (quindi del paesaggio in senso tecnico)³, conferendogli un senso e una struttura (individuandone le componenti e le reciproche relazioni: confini, centro, punti salienti, tessuto di connessione...) che al tempo stesso modifica per renderla più adatta alle sue necessità, e contestualizzandola in un sistema più vasto, sfumato in confini che restano necessariamente al di là della portata umana.

Questo di tipo di esperienza, che al pari di altre definibili come “naturali” e archetipiche può essere ritenuta comune a ogni cultura, porta frequentemente a strutturare l'immagine di ciò che è al di fuori dell'uomo attraverso l'immagine dell'uomo stesso o di un altro organismo vivente, quindi in senso antropomorfo o biomorfo. La

proiezione di un medesimo modello su ambiti di grandezza molto varia genera una corrispondenza immaginaria tra microcosmo e macrocosmo che si gioca su una accentuata “transcalarità”, cioè sulla capacità di conservare un'invarianza strutturale alle varie scale dimensionali cui si applica, da quella individuale a quella della famiglia (architettura), del gruppo sociale più o meno ampio (insediamento, regione), fino agli ambiti più vasti e progressivamente estranei all'esperienza diretta (tale transcalarità è chiaramente la stessa che riconosciamo al concetto di paesaggio e di identità, in cui le inclusioni e le esclusioni sono semplicemente funzioni della scelta di scala).

Alla dimensione più ampia, le antiche cosmologie offrono molti eloquenti esempi di antropo-biomorfismo: ad esempio, se per i Sumeri il mondo nasce da un amplesso che feconda la terra⁴, le numerose varianti della mitologia indiana descrivono l'albero cosmico che spunta dall'ombelico di Visnu che galleggia sulle acque primordiali⁵, come pure sono notissime le tante personificazioni della Terra Madre, giunte a noi attraverso la mediazione delle dee della fertilità dell'olimpico greco e romano; o ancora si pensi agli innumerevoli personaggi mitologici coinvolti nelle raffigurazioni dell'universo, fino alle varie raffigurazioni dello zodiaco, nelle quali lo sforzo di collegare all'uomo quanto gli è più remoto ed enigmatico produce sistemi interpretativi di sorprendente complessità, la cui rilevanza storico-sociale risalta se viene valutata per il loro influsso sulle scelte dell'uomo sia nelle culture antiche che in quelle contemporanee (basti considerare anche soltanto le rubriche di oroscopo ancora oggi esistenti su carta, tv e web).

L'analogia tra corpo e cosmo/paesaggio può spingersi anche oltre la pura simbolizzazione, e declinare nel medesimo schema interpretativo antropomorfo tutta una serie di funzioni e “servizi” resi ai gruppi umani. È il caso del mito tuareg che raffigura il Sahara come un gigante disteso supino, con la testa a sud, come capigliatura gli alberi della foresta equatoriale, e i piedi a nord, rappresentati dalla catena montuosa dell'Atlante. Il gigante è vivo, il vento è il suo respiro, le oasi sono il suo ventre, in cui si elabora il nutrimento per gli organismi che vi abitano⁶; come nel corpo umano, gli umori vi scorrono nascosti in un sistema di vasi – gli wadi, corsi d'acqua sotterranei a regime discontinuo, resti dei fiumi che anticamente scorrevano nella regione sahariana. In un simile ordine di grandezza, ma con un carattere più pertinente alla storia del costume che all'etnografia, l'antropomorfismo può assumere caratteri deliranti, come nelle raffigurazioni di intere nazioni concepite in modo che la loro sagoma geografica sia rappresentativa di un presunto carattere nazionale o del loro ruolo in una certa circostanza storico-politica⁷.

Se ci portiamo nel raggio di quanto è direttamente percepibile e fruibile dall'uomo, del suo giro d'orizzonte, la percezione dei profili orografici e di altri elementi fisici del paesaggio, come le coperture vegetali in genere, genera proiezioni immaginarie più dettagliate del corpo umano, che vedono spesso come protagonisti i rilievi montuosi: celebre l'Appennino ritratto come un gigante dal Giambologna nella Villa Medicea di Pratolino, o i casi aventi come “medium” iconografico figure sacre – in specie la Vergine Maria – o della storia (il M. Athos in Grecia raffigurato come Alessandro Magno, rappresentato in dipinti anche celebri, o i presidenti statunitensi raffigurati sul M. Rushmore). Il caso della Vergine è interessante per il fatto di coinvolgere elementi specifici della sua iconografia, con particolare riferimento al mantello, duplicato nel-

le montagne tanto in virtù della sua configurazione conica, con i drappaggi facilmente riassunti nelle incisioni dei versanti, quanto per la qualità visiva/tattile del tessuto, rispecchiato nei manti forestali⁸. D'altronde, la più fine percezione e definizione dei caratteri paesistici possibile a distanza più ravvicinata, con la conseguente possibilità di cogliere isomorfismi di grana più sottile, è alla base della riproduzione in scala paesistica di parti del corpo, capi d'abbigliamento e simili (non diversamente dal monte-mantello appena citato), come testimoniano alcuni versi del Cantico dei Cantici⁹ e, per fare dei casi decisamente più moderni e profani, l'uso di *trompe-l'oeil* su scorci paesistici le cui specifiche suggestioni sono utilizzate per pubblicizzare vari prodotti (fitte coperture boschive diventano giacconi, morbidi campi innevati si trasformano in materassi...)¹⁰.

Retrocedendo dalla dimensione più vasta a quella minima, cioè verso quella sfera di raggio zero che la prossemica fa coincidere con lo stesso soggetto percettore, la continuità fisica tra corpo e paesaggio emerge come un altro potente fattore della loro relazione. Il paesaggio assume qui una scala "umana", nel senso che coincide con lo spazio della vita concreta, dalla città/villaggio all'abitazione con le sue pertinenze, anzi è concepibile come estensione del corpo. L'architettura svolge in questo rapporto un ruolo ambivalente: se da un lato (per quella contemporanea solo nei casi migliori!) è investita dai caratteri e i significati del contesto, e ne rappresenta una simbolizzazione anche nel senso etimologico di sintesi¹¹, dall'altro svolge in pieno con le sue sottofigure la sua funzione ancestrale di protesi della struttura fisica dell'individuo, anzi di sosia e doppio dell'essere umano¹². In un gioco di riflessi e proiezioni si passa infatti dal corpo all'abbigliamento, all'arredo, all'architettura (e all'urbanistica): alla pelle naturale (confine che ne protegge gli organi interni) se ne aggiungono altre, in forma di abiti, muri (e cinte murarie); ai capelli (che riparano dal sole e dalla pioggia) cappelli, ombrelli, tetti; allo scheletro (struttura portante) bastoni, sedie, letti, strutture statiche; ai vari sistemi e apparati (nervoso, circolatorio, respiratorio, digerente...) gli impianti di diverso tipo alle diverse scale¹³, e così via. Inoltre, a giudicare da quanto ci è pervenuto delle culture abitative paleolitiche, tale continuità investe anche la sfera ontogenetica in quanto pare associare la capanna ancestrale all'organo sessuale femminile¹⁴. Del resto nelle costruzioni preistoriche, e su quelle arcaiche in genere, si stratifica spesso un prepotente simbolismo che scaturisce direttamente dalla concretezza più viva e palpitante della cultura materiale; a tale riguardo, rimanendo nell'ambito delle culture dei cacciatori-raccoglitori, è evidente l'assoluta continuità fisica che lega l'animale catturato alla capanna costruita grazie alla sua pelle (e a volte anche grazie alle sue ossa, come per le tende realizzate con i resti di mammoth).

Non stupisce quindi che l'antropo-biomorfismo sia un carattere diffusamente associato all'architettura di ogni tempo e luogo. Ciò è ampiamente testimoniato dalla ricerca etnografica (si pensi anche soltanto ai villaggi, alle capanne e ai pilastri antropomorfi dei Dogon del Mali, oppure alle curiose corrispondenze morfologiche tra i copricapo e i tetti presso alcune culture), dalla storia dell'arte (in cui non sono rare le rappresentazioni di fabbricati e paesaggi in fattezze umane, come quelle ricorrenti nelle opere di Hieronymus Bosch e Arcimboldo), dalla storia della lingua (con gli stessi termini adoperati in vari idiomi per indicare componenti con funzioni analoghe:

falde – di cappello, di tetto, di montagna; ridge e mune, inglese e giapponese per “colmo, cresta” – di tetto, di montagna; tonaca o anche cappotto: capo d'abbigliamento e protezione delle murature...), dalla storia del costume (con le molteplici corrispondenze morfologiche spesso piegate a un uso satirico o parodistico, come nel caso degli architetti nei panni delle loro opere al Beaux Arts Ball di New York del 1931 – celebri le foto di Van Alen travestito da grattacielo Chrysler – o, restando nell'ambito degli edifici iconici delle metropoli, come nelle variazioni a tema fallico aventi per oggetto il 30 St. Mary Axe di Londra, progetto di Norman Foster popolarmente noto come Gherkin – “cetriolo”)¹⁵.

Evidentemente relazioni così diffuse e radicate non si esprimono solo sul piano iconografico ma coinvolgono le strutture antropologico-culturali a livelli più profondi, rivelandosi in processi inconsapevoli e involontari, nel dominio cioè dell'iconologia come definita da Panofsky¹⁶.

Sotto questa luce si rafforza la possibilità di leggere come paesaggio lo stesso corpo umano. Secondo alcune teorie psicanalitiche¹⁷, nella formazione dell'identità nel bambino è fondamentale il passaggio dalla fase in cui riesce a percepire il proprio corpo solo per parti a quella in cui, in un complicato gioco di sguardi che coinvolge la madre, si riconosce nello specchio come un'entità separata, cominciando così lentamente a costruire un'immagine di sé. Già la critica delle arti figurative ha voluto riconoscere l'influsso di questo processo in alcune opere del surrealismo¹⁸, mentre altrove abbiamo cercato di estendere tali considerazioni dal corpo individuale a quello collettivo¹⁹, nella convinzione che l'identificazione di una popolazione con un certo territorio passi attraverso la costruzione di un'immagine complessiva del proprio paesaggio che possa dare unità agli scorci frammentari possibile dall'interno di tale ambito, sostituendoli con un'icona sufficientemente rappresentativa. Tale raffigurazione unificante, che può essere facilitata da alcuni caratteri fisici come tipicamente la configurazione geomorfologica, può essere raggiunta attraverso un doppio del corpo collettivo emerso dal repertorio iconografico di maggior condivisione, come nei casi già citati del mitico gigante tuareg e delle madonne-montagna.

La scoperta della dimensione profonda della relazione corpo/paesaggio ci permette quindi di riconoscerla anche laddove i processi di simbolizzazione sono più sottili o nascosti. Questa chiave di lettura, che fa riferimento a processi di simbolizzazione più mediati, sembra particolarmente utile se applicata ad alcuni linguaggi dell'arte moderna e contemporanea. Come si è già visto ad esempio per il surrealismo, essa può aiutare a interpretare le ambigue sostituzioni paranoico-critiche di Dalí, con riferimento non solo ai citati *trompe-l'oeil* pittorici ma anche all'antropomorfismo ricorrente nell'arredo (Mae West ritratta attraverso installazione di un divano, camino e quadri, del 1972; piedi con scarpette di vernice ai mobili del bookshop nel suo museo a Figueras...), nell'architettura (varie sottofigure del museo di Figueras, personaggi della serie dell'*Angelus* di Millet trasformati in ruderi...), nel paesaggio (*Coppia con nuvole nella testa*, 1936, sagome antropomorfe racchiudenti scorci panoramici...), e gli esempi potrebbero estendersi ad altri autori della stessa corrente (si pensi a Max Ernst o a Yves Tanguy), o agli epigoni più tardi (ad esempio nell'opera di James Gleeson).

Ma volendo andar oltre gli effetti pirotecnici del surrealismo, ritroviamo il rapporto in esame, con i due termini reciprocamente fungibili, riferito a vari temi ricorrenti dal-

le avanguardie storiche in poi, come la critica della cultura di massa, il rifiuto della guerra, l'attenzione ai fenomeni urbani: un solo corpo umano stravolto incarna la *Città distrutta* (1947), scultura di Ossip Zadkine, giganteschi ragazzi di colore dominano simmetrici alcuni anonimi palazzi di periferia in *Flat Man* (1991) di Gilbert & George, un teschio emerge dalla carta geografica dell'Africa, nella serie *Atlas* (2005) in cui Fernando Vicente sembra ripercorrere la strada dei deliri geografici di un secolo prima, fino alla mimesi perfetta col contesto riscontrabile nelle performance di Liu Bolin (ad esempio in quelle della serie *Hiding in the city* e successive, dal 2005 in poi), che attraverso la pittura del corpo ricerca la perfetta indifferenziazione dallo sfondo, con un atteggiamento esattamente antitetico al protagonismo eroico del gigantismo antropomorfo. Alcuni linguaggi artistici, per scelta stilistica, tendono d'altronde a rappresentare l'uomo come una modulazione dell'ambiente (si pensi al Divisionismo), o viceversa vedono la forza espressiva della figura umana deformare lo spazio (la superficie) circostante come nell'*Urlo* di Munch. Inoltre il paesaggio può proporsi come modello attraverso cui il vissuto si rispecchia sul corpo umano²⁰, e per traslazione sulle sue protesi: sempre per fare qualche esempio, questa è l'impressione che si ricava dai ritratti di Tullio Pericoli (come quelli dedicati a Samuel Beckett nel 2007 o a Giovanni Testori) in specie se si confrontano alla lunga serie dei paesaggi dello stesso autore, oppure dai letti e dagli indumenti dipinti da Domenico Gnoli, su cui corpi umani solitamente assenti lasciano impronte misteriose come i paesaggi della pittura metafisica (ad esempio *Letto bianco*, 1964).

Ma il paesaggio è risultato di una percezione che si dispiega attraverso vari canali, in cui il registro visivo è normalmente fondamentale ma non esclusivo. Gli studi sul paesaggio sonoro²¹ hanno dimostrato la rilevanza di questa dimensione percettiva più sottile e pervasiva, cui è estremamente difficile se non impossibile sottrarsi²². Se sul piano ontogenetico sembra che la relazione tra corpo e contesto sonoro sia addirittura precedente alla nascita, quando attraverso il liquido amniotico il feto è raggiunto dagli stimoli acustici provenienti dall'esterno²³, su quello filogenetico è possibile riscontrare, parallelamente ai biomorfismi cosmici "visivi" del mondo arcaico, una serie di analoghe immagini sonore espresse in forma di musica delle sfere celesti (per le culture mediterranee), di vibrazioni divine da cui nasce il cosmo (per le tradizioni induiste)²⁴, e tradotte dall'astrofisica odierna nel "suono del Big Bang", cioè nella conversione in audio della radiazione cosmica di fondo²⁵ (mentre nell'estremamente piccolo è possibile citare il progetto "LHCsound" nato nel 2010 per tradurre in suoni le proprietà delle particelle elementari della materia)²⁶.

Alla scala territoriale, l'umanizzazione attraverso l'udito si spinge a identificare per ciascun luogo una "impronta sonora"²⁷ che, al pari di quelle digitali, lo caratterizza in modo esclusivo. Anche in questo caso gli esempi sarebbero innumerevoli, ma certamente pochi altrettanto pregnanti di quello che riguardante le tradizioni del popolo kaluli della Nuova Guinea, la cui musica altamente ritualizzata è strutturata su precise analogie con le morfologie dei corsi d'acqua²⁸, o, per fare ancora un esempio, quelle riferibili alle "vie dei canti" degli aborigeni australiani rese celebri da Chatwin, nelle quali i miti della creazione si legavano nel canto alla topografia, per cui "l'Australia intera poteva essere letta come uno spartito"²⁹. Nel mondo cattolico è poi storicamente onnipresente una forma estremamente significativa di infrastrutturazione e carat-

terizzazione sonora del paesaggio, costituita dalla rete di campanili presenti in particolare nelle città e negli territori rurali: anche in questo caso è riscontrabile una serie di evidenti antropomorfismi, dalla "voce di dio" che attraverso la campana (il cui suono contiene secondo Leonardo da Vinci "tutte le parole")³⁰ si spande sulle terre, al particolare rilievo iconografico del campanile come emergenza paesistica sia visiva che sonora, alla rilevanza massmediatica *ante litteram* dei rintocchi e alla loro conseguente capacità di stabilire con la loro portata un campo fisico che identifica i confini della parrocchia, eccetera³¹.

Alla scala individuale, l'efficace proiezione del suono umano nello spazio è garantita da protesi che – al pari di quelle già descritte in precedenza – hanno il compito di ampliare il raggio d'azione del corpo: possono consistere in situazioni topografiche, come quelle legate ad esempio al fenomeno dell'eco, oppure in attrezzi che ne aumentano l'intensità e l'espressività, come gli strumenti musicali e le varie forme di amplificazione acustica o elettroacustica. Allo stesso tempo sono innumerevoli le forme attraverso le quali il paesaggio imprime la sua impronta sonora sull'uomo, dall'imitazione spesso tutt'altro che scontata dei suoni naturali fino ad alcune forme più strutturanti della percezione uditiva, come quelle riferibili al concetto di tempo e di ritmo, probabilmente legate alla cadenza del passo e del respiro nel cammino e nella corsa (direttamente condizionati dalle caratteristiche ambientali come clima, pendenze, fondo, ostacoli...), o della risacca (il cui ritmo asseconderebbe il sonno in quanto coincidente con quello della respirazione a riposo)³², fino a quella della città industriale caratterizzata dalla stratificazione dei suoni provenienti da macchine di vario tipo (con influssi diretti anche nel campo della musica).

Non sorprende quindi che le relazioni sonore tra corpo e paesaggio siano ancora oggi al centro di esperienze di design³³ estese dalla scala architettonica fino a quella di interi complessi paesistici³⁴.

Infine una rapida incursione nelle arti dello spettacolo con radici più antiche, per quanto strettamente necessario a introdurre alcuni contributi di tipo performativo. Nella danza e il teatro, la centralità del corpo nella rappresentazione fa sì che l'evidenza della relazione col contesto, in questo caso lo spazio percepito dell'azione (mantenendoci nell'accezione più ampia di "paesaggio"), sia praticamente inevitabile, anche se può certamente essere più o meno deliberata (nel senso che l'azione è comunque interpretabile come pratica di uno spazio da parte di un corpo, a prescindere dall'intenzione e dalle scelte espressive) e trasformarsi conseguentemente. Per restare nell'ambito delle strutture archetipiche di tali forme artistiche, se la danza ha come sua funzione arcaica quella di "produrre somiglianze"³⁵, nel teatro greco la configurazione stessa della struttura architettonica è notoriamente tale da coinvolgere il paesaggio circostante nella rappresentazione, in modo che lo spazio scenico in cui sono contestualizzati i vari personaggi possa continuare nello spazio "reale" circostante e sfumare nelle profondità dell'orizzonte e della volta celeste. Nella tragedia greca, la struttura spaziale che ne risulta è quindi variamente caratterizzata ma al tempo stesso unitaria e concentrica, con deboli soluzioni di continuità tra una serie di ambiti compresenti, cioè quelli della finzione, della natura e della metafisica (lo spazio celeste). Tale struttura trasferisce al corpo collettivo, distribuito sugli archi degradanti della cavea e rappresentato nell'azione dal coro, l'esperienza individuale che si svi-

luppa sulla scena, e riunisce nello stesso interno architettonico (cioè il paesaggio nel teatro) attori e spettatori, ponendoli al contempo al centro di una sfera paesistica ben concreta e di un'altra immaginaria, progressivamente più ampie: dal paesaggio terreno, cui appartengono gli uliveti e il mare, provengono gli uomini che seggono sulle gradinate e quelli impersonati nella messinscena; dal paesaggio ultraterreno, cui appartiene ciò che si eleva irraggiungibile al di sopra delle montagne, discendono *ex machina* gli dèi chiamati a risolvere i conflitti degli umani.

Il successivo trasferimento al chiuso dell'azione nello spazio teatrale convenzionale rende il rapporto tra corpo e paesaggio più mediato, in quanto pone i personaggi all'interno di un paesaggio completamente artificiale e totalmente affidato alla sapienza scenografica, ma è significativo che l'affermazione del teatro e della danza sperimentali nel secolo scorso, come delle varie forme di street art e arte natura, abbiano richiesto un allontanamento radicale dagli luoghi deputati allo spettacolo, alla ricerca di una contestualizzazione che rimettesse l'arte a contatto con la vita, nei luoghi del lavoro, negli ambienti urbani, negli spazi aperti naturali e seminaturali. In altre parole, e per concludere queste note rapsodiche, si tratta da un lato di riportare l'azione teatrale là dove essa prende ispirazione, e dall'altro – dato che il paesaggio è oltretutto “componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni”³⁶ – giustificando la metafora del “paesaggio come teatro”³⁷, di riconoscere l'importanza della rappresentazione di sé che l'uomo mette in scena attraverso il paesaggio stesso, imprimendo su di esso il volto suo “come della società, dei suoi vincoli fisici, delle sue vicende e delle sue speranze di vita”³⁸.

¹ Luigi Pirandello, *Il Libretto rosso*, da *Novelle per un anno* (1922).

² Walter Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1976, p. 68.

³ Il paesaggio è qui inteso nell'accezione della Convenzione Europea del Paesaggio, art. 1, come parte di territorio percepita dalle popolazioni.

⁴ Ad opera di Enki che “con il suo pene un fossato scava per l'acqua/ con il suo sperma inonda i canneti”, v. Massimo Baldacci, *Il Diluvio. Mito e realtà del più grande cataclisma di tutti i tempi*, Mondadori, Milano 1999.

⁵ V. Ananda K. Coomaraswamy, *Yakṣas. Essays in the water cosmology*, Indira Gandhi National Centre for the Arts - New Delhi/ Oxford University Press, Delhi - Bombay - Calcutta - Madras,

1993, p. 109.

⁶ Pietro Laureano, *La piramide rovesciata*, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 11 sgg.

⁷ Le carte satiriche delle nazioni europee erano piuttosto diffuse nei decenni a cavallo del '900.

⁸ Il tema è molto diffuso nella tradizione dei paesi cattolici, perfino in America Latina, e richiama una delle ricorrenti iconografie mariane, quella della Vergine della Misericordia, caratterizzata dalla presenza del mantello che si gonfia per accogliere i fedeli. Per un interessante esempio cileniano v. D. Mazzoleni - G. Anzani, *Cilento Antico. I luoghi e l'immaginario*, Electa Napoli, 1993, e G. Anzani (a cura di), *Paesaggio con Campana*, Electa Napoli, Napoli 2000.

⁹ Ad esempio: “Le tue chiome sono come un gregge di capre/

che scendono dal Gàlaad” Cant. 6,5; *passim* per altre immagini ricorrenti.

¹⁰ Gli esempi citati si riferiscono alla campagna pubblicitaria degli anni '90 di una casa d'abbigliamento sportivo (Conte of Florence) e a quella più recente di un produttore di materassi (Magniflex); quest'ultimo usa inoltre la suggestione paesistica proveniente dalla localizzazione della sua impresa, cioè la toscana collinare, per un'ardita analogia visiva tra questa e i suoi prodotti, in modo da farli contattare dal prestigio del territorio in cui si rispecchierebbero.

¹¹ Si vedano in proposito gli studi di Christian Norberg-Schulz e il suo concetto di “raduno”, come in *Genius Loci*, Electa, Milano, 1986.

¹² In riferimento al rapporto sim-

bolico tra corpo e sfere prossemiche, v. Donatella Mazzoleni, *La città e l'immaginario*, in D. Mazzoleni (a cura di), *La città e l'immaginario*, Officina, Roma

1985, pp. 13 sgg. – testo di cui segue un ampio stralcio corredato da note integrative appositamente redatte dall'autrice – nonché *Metodologie per lo Sviluppo del Pensiero Creativo nella Progettazione Architettonica*, testo on line (<<http://www.federica.unina.it/corsi/metodologie-sviluppo-pensiero-creativo-progettazione-architettonica-urbana/>>), in particolare il capitolo 3 *Misure*. Per un'estensione di tali teorie dal piano extracorporeo a quello intracorporeo v. inoltre D. Mazzoleni *Cibo e architettura: metafore del corpo* in L. Bonanni - G. Ricci (a cura di), *Cucina, cultura e società*, Shakespeare and company, 1982 e, in riferimento al paesaggio, G. Anzani, *Il valore paesaggistico*, in D. Mazzoleni - M. Sepe (a cura di), *Rischio sismico, Paesaggio, Architettura: l'Irpinia, contributi per un progetto*, Centro Region. di Competenza AMRA, Napoli 2005, pp. 44-45.

¹³ Per le analogie riferibili ai tetti e agli impianti v. i capitoli *Un tetto sulla testa* e *Armilla*, in G. Anzani, *Luoghi d'acqua. Appunti per un'archetipologia dello spazio*, Electa Napoli, Napoli 1999.

¹⁴ v. voce “Tettiforme, segno” in André Leroi-Gourhan (a cura di), *Dizionario di Preistoria*, v.I, Einaudi, Torino, 1991, e nel v. II della stessa opera, la voce “Bernifal”.

¹⁵ Il successo popolare di queste analogie è talvolta sorprendente, com'è riscontrabile nella pittoresca inserzione pubblicitaria di una nota casa farmaceutica diffusa nel 2013 attraverso i media britannici a promozione di un prodotto contro

la disfunzione erettile (l'immagine ritraeva il Gherkin ricurvo su se stesso).

¹⁶ cfr. E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Einaudi, Torino 1975, pp. 8 sgg.

¹⁷ In particolare nelle teorie di Jacques Lacan, v. J. Lacan, *Lo stadio dello specchio*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, *passim*, e A. Rifflet-Lemaire, *Introduzione a Jacques Lacan*, Astrolabio, 1972, p. 221.

¹⁸ cfr. P. Schmitt, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec Salvador Dali*, in *Salvador Dali*, Centre Georges Pompidou, Paris 1980. In particolare, rifacendosi agli studi di Lacan sullo stadio dello specchio, Schmitt afferma (p. 265) che allo stesso modo, nell'immagine doppia (vale a dire l'immagine “virtuale” insieme a quella dei singoli oggetti che la suggeriscono) del *trompe-l'oeil*, è all'opera un corto circuito tra unità e frammentazione, il quale produce un'immagine speculare che agisce sullo spettatore a un livello arcaico” (t.d.a.).

¹⁹ v. G. Anzani, *Indizi per una costruzione d'immagine*, in Mazzoleni-Anzani, *op. cit.*

²⁰ Come talora nelle tecniche di decorazione più o meno rituale del corpo, specialmente nel caso del tatuaggio.

²¹ A partire in particolare da quelli basilari di Murray Schafer risalenti agli anni Settanta del '900 e pubblicati in Italia nel volume *Il paesaggio sonoro*, Unicopli, Milano 1985.

²² V. G. Anzani, *Sound perception and landscape identity*, in *Living landscape. The European Landscape Convention in research perspective*, atti del convegno internazionale, Firenze 18-19 ott. 2010, Baldecchi&Vivaldi, Pisa 2010.

²³ Cfr. Alfred Tomatis, *Ascoltare*

l'universo, Baldini & Castoldi, Milano 1998, pp. 144, 147, 164: secondo l'autore la nascita è profondamente marcata dal passaggio dall'udito “acquatico”, proprio del feto immerso nel liquido amniotico, a quello “aereo”, per cui è possibile parlare di nascita attraverso il suono. V. anche G. Anzani, *Luoghi d'acqua. Appunti per un'archetipologia dello spazio*, Electa Napoli, Napoli 1999, pp. 137 sgg.

²⁴ Per lo Shatapatha Brāhmaṇa il dio creatore creò le acque dalla sua voce; cit. in Marius Schneider, *Il significato della musica*, Rusconi, Milano 1979, pp. 274-275.

²⁵ V. *Ecco il suono (remixato) del Big Bang*, in “Corriere della Sera”, 4 aprile 2013.

²⁶ Vedi <http://lhcsound.hep.ucl.ac.uk/page_sonification/Sonification.html>, consultato il 18.2.2014.

²⁷ Il concetto è tratto da Schafer, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ V. Steven Feld, *Sound and sentiment/ Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, 1982, pp. 168-170.

²⁹ Cfr. Bruce Chatwin, *Le vie dei canti*, Adelphi, Milano 2000, p. 26.

³⁰ Schafer, *op. cit.*, p. 224

³¹ Per una serie di esempi tratti sia dall'etnografia che dalla letteratura v. G. Anzani *Paesaggio con campane*, in *Paesaggio...*, cit., pp. 76 sgg.

³² I cicli della respirazione in condizioni di riposo sono circa 8, quanti quelli medi della risacca secondo Schafer, *op. cit.*, p. 314.

³³ Alcuni esempi sono raccolti in Pierre Marietan, *La musique du lieu*, Commission Nationale suisse pour l'Unesco, Berna 1997.

³⁴ Per un'installazione sonora svoltasi nel 1999 e relativa ai campanili di 30 villaggi su un territorio di vari chilometri qua-

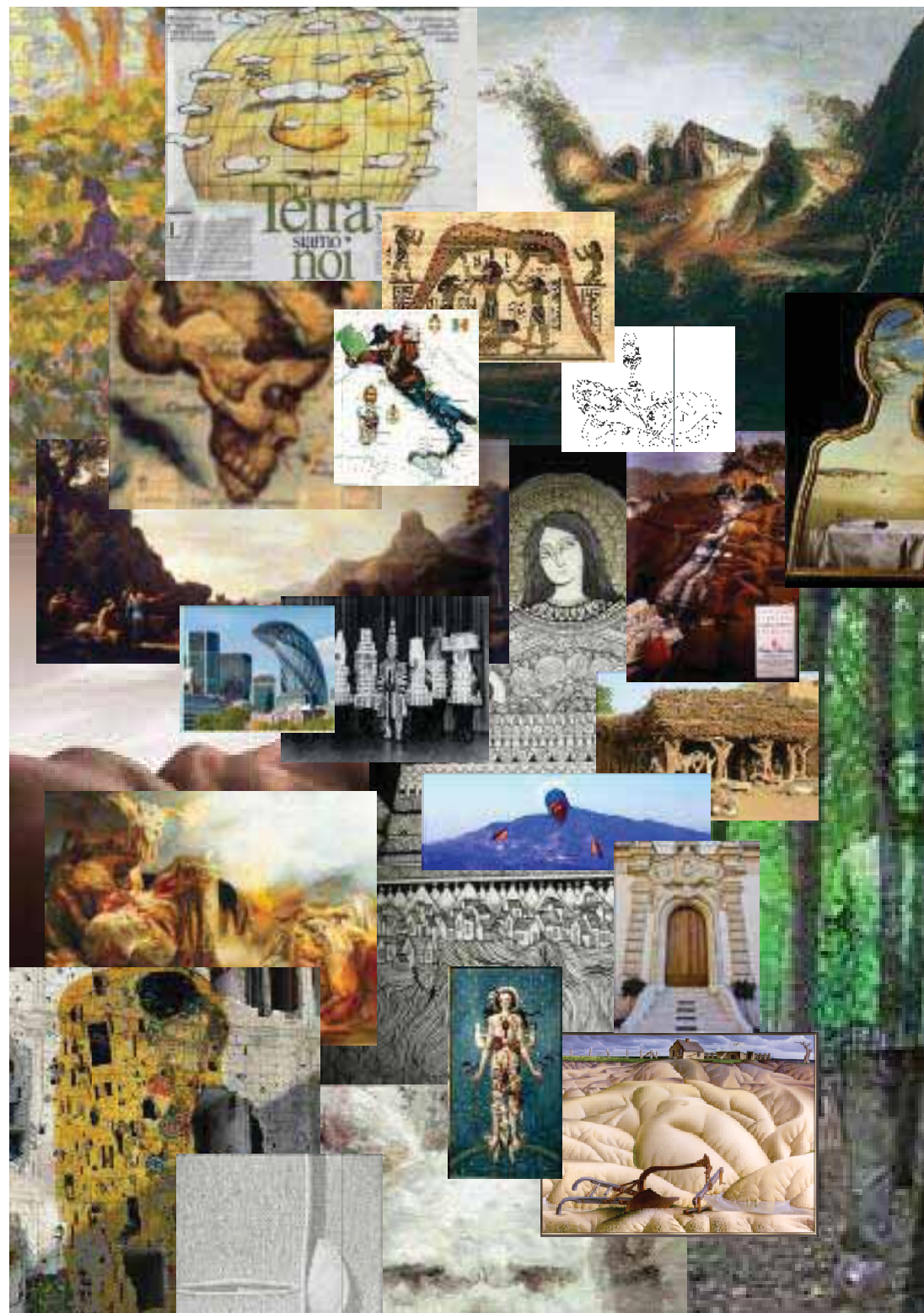
³⁸ La frase è di Roberto Gambino, che fa riferimento al racconto (*L'artefice*) in cui Borges

narra del pittore che, volendo disegnare il mondo intero, finisce per raffigurare l'immagine del suo volto; in R. Gambino, *I paesaggi dell'identità europea*, Politecnico di Torino, Prolusione all'anno accademico 2003-2004, p. 1, sul web: <http://www.polito.it/ateneo/storia/inaugurazioni/2004/prolusione_gambino.pdf>.

Il montaggio di immagini è composto dalle seguenti opere, da sinistra a destra e dall'alto in basso, riportate talvolta solo per un dettaglio: Georges Seurat, dipinto di studio per Una domenica pomeriggio all'isola della Grande Jatte (1885); Tullio Pericoli, illustrazione per "La Repubblica" sulla Conferenza ONU di Copenaghen per i cambiamenti climatici (2009); Arcimboldo, paesaggio antropomorfo (XVI sec.); Fernando Vicente, illustrazione da "Atlas" (2004); illustrazione delirante di Garibaldi in forma di penisola italiana che scaccia a calci il papa (1870 ca.); la dea egizia Nut (il

cielo) su suo fratello Net (le terra), papiro egizio del Nuovo Regno (XVI sec. a. C.); nascita di Brahma da un loto sorto dall'ombelico di Vishnu (VIII sec.); SalvadorDali, Coppia con la testa piena di nuvole (1936); Pierre Henri de Valenciennes, Monte Athos (1796); Marcelo Diaz, Virgen del Cerro, (s.d.); immagine dalla campagna pubblicitaria della casa d'abbigliamento sportivo Conte of Florence (anni '90); Liu Bolin, dalla serie Hiding in the City, No. 94- In The Woods (2010); Carl Warner, Headless Horizon (2013); immagine dalla campagna pubblicitaria della Loydspharmacy (2013); ar-

chitetti nei panni delle loro opere al Beaux Arts Ball di New York (1931); casa per assemblee del popolo Dogon, Mali; James Gleeson, Landscape with anthropomorphic ambitions (1985); Giuseppe Anzani, Madonna della Misericordia (1999); Federico Zuccari, portale di Palazzo Zuccari a Roma (ca. 1600); opera virtuale dal Bacio" di Klimt di Tamam Azzam (2013); Tullio Pericoli, ritratto di Samuel Beckett (2007); Uomo Zodiaco, (Francia, XV sec.); Alexandre Hogue, Erosion No.2 - Mother Earth Laid Bare (1935); Domenico Gnoli, Bottone sbottonato (1969).



L'habitat [...] non ci appare rappresentabile soltanto come un fenomeno fisico, una estensione materiale di cose costruite. Edifici, strade, piazze, sono solo una parte dell'habitat: la punta di un iceberg: la parte visibile e tangibile. Dietro e dentro questa visibilità, questa tangibilità, c'è qualcosa d'altro, che difficilmente d'altra parte possiamo rappresentare con i concetti e le parole, perché è qualcosa che appartiene all'ambito dell'esperienza prelogica, della comunicazione non-verbale, attiene a ciò che potremmo dire – con Minkowski – la “spaziosità” dell'esistenza. La questione dell'habitat diventa allora la questione della concretizzazione delle grandi strutture oniriche del nostro corpo collettivo (il corpo comunitario, se a struttura monocentrica, o sociale, se a struttura policentrica, costituito di volta in volta dal complesso dei nostri corpi individuali che vivono assieme in uno spazio). Vogliamo render conto a questo punto dell'urgenza di affrontare il problema del vivere collettivo là dove si pone la sua possibilità più radicale di crisi, ovvero nelle sue radici immaginarie. Le distruzioni che possono venire dall'esterno (anche dai terremoti) ci sembrano meno gravi di quelle che possono venire dall'interno di noi, se non sapremo vivere la condizione post-metropolitana, al di là dello sradicamento del rapporto di somiglianza tra l'io e il mondo, come possibilità di un nuovo immaginario. [...]

Se intendiamo l'habitat come la concretizzazione delle grandi strutture oniriche del nostro corpo collettivo, non basta certo una semiologia per interpretarlo. È necessaria anche una *gestica*, ed una *antropoanalisi delle strutture psichiche* che si annidano alle radici delle culture: dunque, una *archetipologia dell'immaginario*.

Ma soprattutto è necessario il ritorno all'esperienza vissuta, la consapevolezza che bisogna rimettere in gioco il problema dello spazio là dove esso si origina, cioè nel nostro corpo. [...]

Abbiamo detto della necessità di ritornare all'esperienza vissuta. Le questioni dell'habitat a questo punto ci rimandano al corpo. Ma a questo livello interpretativo, che sta molto in profondità rispetto alla “superficie” costituita dal trinomio vitruviano funzione-forma-tecnica, l'oggetto ci sfugge. Ci troviamo nella difficoltà, anzi nel paradosso, di voler parlare di qualcosa che è molto meno, e molto più, che verbale: il corpo appunto. Il linguaggio si ferma: al “mistero” del corpo.

Come certe nozioni primitive che sembrano appartenere a tutti i codici (quali, ad esempio, la nozione di “mana”), così il corpo è, rispetto al linguaggio, un significativo flut-

tuante, una zona di disordine semantico, qualcosa che si colloca come “al di sotto” dei linguaggi: supporto (dello scambio dei codici), dunque trasduttore di segni, nella funzione significante e nel simbolismo; crogiuolo (delle mutazioni di energie), nelle *trance*, nello sciamanismo, ed in certe relazioni psicoanalitiche. In una parola: *infralingua*².

È il corpo a rendere possibile la metafora, che sta al centro del pensiero simbolico. [...]

Abbiamo voluto riportare i problemi dell'habitat al corpo; e ci rendiamo conto che il corpo è in qualche modo un indicibile, qualcosa che *sostiene il significato* del linguaggio, ma che di per sé non è esprimibile nel linguaggio. Ritorniamo allora all'architettura, ma questa volta nella consapevolezza che essa altro non è se non: 1) *protesi del corpo*, una modalità cioè che il corpo esprime per tentar di soddisfare il bisogno di totalità; 2) *metafora del corpo*, una modalità che il corpo esprime per simbolizzare se stesso. Un Doppio – ed un Sosia. [...]

Intendiamo l'architettura come l'insieme dei tegumenti e degli esoscheletri del nostro corpo individuale e collettivo; questo insieme comprende quelle vaste classi di oggetti che nel linguaggio comune sono note come abbigliamento, arredamento, e architettura nel senso usuale, ristretto del termine. [...]

In questa accezione lata, l'architettura incomincia dai rituali di appropriazione, manipolazione, trasformazione del primo spazio percepito come spazio “esterno”, esterno in rapporto al corpo: la superficie della pelle. Mi riferisco qui alle varie forme della cosmesi, ed al tatuaggio. [...]

La pelle è contemporaneamente limite di spazio (*Raum-grenze*) del corpo vissuto come cavità interiore (cavità del respiro, cavità digestiva, cavità della gravidanza) e limite di massa (*Massengrenze*) del corpo vissuto come entità densa e piena che si situa nel vuoto dell'ambiente³.

Subito dopo, alle sfere prossemiche più ravvicinate, la comunicazione spaziale si avvale della costruzione delle pelli artificiali del corpo: ciò che si dice abbigliamento. L'abito non è solo rivestimento o travestimento, è anche investimento profondo del corpo: a volte ne modifica non solo l'aspetto di superficie, ma anche la struttura ossea e la disposizione dei visceri interni. Si pensi alle distrofie del torace e del bacino indotte nei corpi femminili dal busto ottocentesco, alle anamorfosi (nanismo, valgismo) dei piedi (anche qui femminili) prodotte dalla antica fasciatura cinese, o dalle moderne scarpe a punta con il tacco a spillo⁴. Qui si comincia a vedere chiaramente come certi abiti, certe calzature, siano il supporto raddoppiato, che anche in assenza del corpo ripete ed amplifica il messaggio del corpo.

Allontaniamoci ancora un po': alla sfera prossemica dei movimenti della mano, è l'artigianato (e il design) degli attrezzi che moltiplica ed amplifica la comunicazione non-verbale. Gli attrezzi cavi duplicano e potenziano la cavità delle mani: il gesto del raccogliere; gli attrezzi taglienti, le unghie: il gesto del dividere; gli attrezzi della tessitura e della scrittura, l'articolazione delle dita: il gesto dell'unire. Alle sfere prossemiche dei movimenti del corpo, ecco gli attrezzi più grandi: quelli del riposo e dell'amore (il letto), della alimentazione (la cucina), della convivialità (il tavolo con le sedie intorno).

Infine, l'architettura vera e propria: la casa, essenzialmente, perché in sostanza i vari

edifici della città moderna, differenziati funzionalmente, (la fabbrica, la scuola, l'ospedale, il mercato, eccetera) altro non sono che organi separati ed ingigantiti di una casa primordiale. A questo livello dello spazio esistenziale, lo spazio architettonico concretizza il corpo nella sua totalità. Ne diviene il Doppio a tutti gli effetti, il Sosia del corpo, che può sostituirsi al corpo, nel senso che può funzionare da infralingua nei momenti in cui il corpo non può assicurare la sua funzione trans-semiotica.

Penso qui alle “catastrofi” del corpo. Nel senso thomiano⁵ del termine: quei momenti in cui un equilibrio di fattori istantaneamente si vanifica, e si crea “un'altra forma delle cose”: la nascita (catastrofe del corpo simbiotico, la coppia gravida/feto, che prende la forma di due nuove individualità), l'accoppiamento (catastrofe del corpo sessuale, nel momento in cui maschio e femmina prendono la forma del non-due), la morte (catastrofe dell'individuo, che ritorna nell'indistinzione). In questi momenti di discontinuità topologica del corpo, che implicano un istante di sparizione, di nulla, è la casa a surrogare il corpo, ad assicurare la continuità materiale del supporto allo scambio simbolico. La casa primordiale (“la casa di Adamo in Paradiso”, per dirla con le parole di Joseph Rykwert)⁶, ha la funzione specifica di contenere – fisicamente, simbolicamente – queste catastrofi. C'è una sola trasformazione del corpo paragonabile in intensità e totalità di rigenerazione a quelle di cui già abbiamo parlato, che avviene all'esterno della casa: la quarta catastrofe del corpo, l'iniziazione. Essa si situa tuttavia in uno spazio (ad esempio: la foresta, in alcune società primitive; oppure: la metropoli, nelle società industriali avanzate) che, definito come “altrove”, comincia e finisce anch'esso nei muri della casa. Qui si vede chiaramente come i muri della casa svolgano le stesse funzioni di *Raumgrenze/Massengrenze* (limite di spazio/limite di massa) che noi viviamo nella pelle del nostro corpo.

“La casa di Adamo in Paradiso”, la casa primitiva, può (almeno nella costruzione mitologica) assolvere questa funzione di contenitore del corpo, proprio perché essa in qualche modo mima il corpo e le sue catastrofi, e ne diviene, come abbiamo detto, il sosia. Nelle fondazioni sotterranee della casa c'è la cantina, magazzino della memoria, dei morti, del cibo. Nella capanna antica e nella chiesa, i morti erano sepolti nella cripta. Nel palazzo di Cnosso, l'olio e il grano erano conservati nella cantina sotterranea. E “l'identità della memoria e del magazzino, dei morti la cui resurrezione è una speranza, e del grano la cui rinascita è una necessità, è uno dei motivi più antichi delle credenze dell'umanità”⁷.

In direzione opposta, ma secondo lo stesso asse della verticalità, le finestre della casa mimano l'apertura degli occhi alla luce, e la struttura aerea del tetto il raggiungimento della stazione eretta, il dominio del mondo attraverso lo sguardo e l'esercizio della razionalità costruttiva.

Tra la cantina e il tetto, lo spazio abitabile è mimesi dell'accoppiamento. È noto che certi popoli, come i Dogon, vedono la casa non solo come la scena, ma come la rappresentazione stessa di questo atto: la pianta della casa è la donna supina, la struttura del tetto è il torace dell'uomo, i quattro pilastri che generalmente la sostengono sono le sue braccia e le sue gambe. È la stessa figura, anche se capovolta sessualmente, dell'abbraccio fra Nut, dea del cielo, e Geb, dio della terra, nell'antica mitologia egizia: la dea stava sopra di lui, reggendosi con le mani e con i piedi, mentre il dio le sosteneva il busto, e il corpo stellato di lei si stendeva come un baldacchino

sopra di lui. Di notte il sole lo attraversava; entrando dalla bocca e rinascendo il mattino dopo dai suoi genitali”⁸.

Oltre la sfera prossemica definita dalla casa, l'architettura tocca il suo limite massimo di grandezza nella città.

La città (cioè quell'organismo della vita collettiva che è stato prodotto dalla cultura pre-industriale dell'habitat), è ancora una *parte* (la parte estroflessa, il *fuori*) del corpo. La costruzione urbana è la solidificazione dello spazio vissuto nelle relazioni sociali di largo raggio: relazioni attuate concretamente dal corpo, perché la dinamica dei traffici urbani avviene tutta alla scala dei movimenti di locomozione naturale dei corpi individuali. La città si percorre a piedi in un tempo le cui unità di misura sono le ore, o il giorno: unità del tempo vissuto quotidiano. La città viene utilizzata, e toccata, interamente da parte di chi vive in essa, nelle varie fasi della vita.

Ma la città è anche un Doppio del corpo. Come la casa, è anch'essa uno spazio vissuto, in qualche modo, come antropomorfo. Possiamo in effetti parlare di città fino a quando l'insieme di quelli che producono ed abitano una costruzione collettiva costituisce un corpo collettivo antropoide, che conserva in qualche modo l'identità di un “soggetto”. La città è dunque luogo di una *identificazione*. L'immagine della città è afferrabile nel suo insieme come “figura” in rapporto differenziale con un “intorno”: sono chiari, fino alla rivoluzione industriale, i rapporti della “città” con la “campagna”; ed il suo iscriversi e situarsi in un “paesaggio”.

La città ha dunque una individualità somatica, ed una membrana palpabile (ad esempio le mura) o impalpabile costituisce, di questa individualità somatica, il contorno ed il *confine*: ne garantisce cioè la concentrazione energetica, la separazione topologica e contemporaneamente lo scambio osmotico tra interno ed esterno. D'altra parte, proprio perché limitato dal suo confine, e dunque relativamente *chiuso*, il corpo della città cresce e vive in modo *organizzato*: in esso si crea un ordine ed una dipendenza strutturale reciproca tra le parti, sia in senso funzionale che in senso simbolico. Il corpo della città è profondamente penetrabile (se ne può praticare il “cuore”), ma da esso si può anche facilmente uscire. Infine, la città ha un volto, fisiognomicamente riconoscibile, anche imitabile. L'identificazione topologica si specifica dunque in un'identificazione formale, e infine dimensionale. Nella città si concretizza dunque un corpo grande molto più di quello individuale della persona vivente, ma simile ad esso nelle funzioni metaboliche (di produzione, di assimilazione, di autocontrollo), nell'organizzazione, ed anche, più o meno velatamente, nella forma: con cui instaurare un rapporto duale, di reciproca appartenenza, di reciproca in dipendenza. La città, infine, è il più grande possibile Sosia del corpo. Essa è il contenitore che sopporta, circoscrive, metabolizza, la catastrofe della famiglia e dei piccoli gruppi sociali, assicurando la continuità dello scambio simbolico ai livelli della vita collettiva. “La mia città” è una locuzione che può essere allusiva ad emozioni profonde quanto quelle de “la mia casa”, e può in effetti essere sostitutiva, in modo metonimico, di quest'ultima. Ma siamo ormai in una dimensione-limite [...], da questo raggio d'azione in poi, le sfere prossemiche della comunicazione spaziale diventano astratte. [...]

Ai livelli territoriali, geografici, planetari, astronomici, l'appropriazione dello spazio è soprattutto un'azione cognitiva, un'azione interiorizzata (nel senso definito da Piaget: un'azione-percorso virtuale che avviene nello spazio mentale, che mima nella

mente un percorso reale, senza necessità di effettuarlo). Ma qui, al livello di ciò che è lo spazio *grandissimo*, il pensiero cosmologico restituisce, al limite superiore di grandezza immaginabile intorno a noi, l'analogia e la rispondenza con il corpo. La centralità dell'individuo si riflette, per similarità strutturale, nella centralità delle immagini del mondo.

¹ I brani che seguono, appositamente scelti e gentilmente concessi dall'autrice, sono tratti da Donatella Mazzoleni (a cura di) *La città e l'immaginario*, Officina Edizioni, Roma 1985.

² Cfr. C. Lévi-Strauss, *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1950.

³ Per la terminologia cfr. Ch. Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, 1963; trad. it. *In-*

tenzioni in architettura, Officina, Roma 1967.

⁴ Uno studio notevole sull'intimo rapporto che sussiste tra culture dell'abbigliamento e culture del corpo è in B. Rudofsky, *The Unfashionable Human Body*, 1975; trad. it. *Il corpo incompiuto. Psicopatologia dell'abbigliamento*, Mondadori, Milano 1975.

⁵ R. Thom, *Stabilité structurelle et Morphogénèse - Essai d'une théorie générale des modèles*, Paris 1972; trad. it. *Stabilità strut-*

turale e morfogenesi, Einaudi, Torino 1980.

⁶ J. Rykwert, *On Adam's House in Paradise*, Rykwert 1972; trad. it. *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972.

⁷ J. Rykwert, *Un modo di concepire la casa*, in "Lotus", 8, settembre 1974.

⁸ *Ibidem*.



le opere

Tenuto conto del suo particolare orientamento, la mostra raccoglie opere che vanno a collocarsi variamente nell'ampia fenomenologia delle produzioni culturali riferibili al rapporto tra corpo e paesaggio. Per dare un ordine alla loro sequenza, una delle scelte possibili è seguire un criterio di scalarità progressiva, dal microcosmo al macrocosmo, partendo appunto dalla scala che esprime la maggiore intimità di tale relazione, quella cioè che tratta il corpo come un paesaggio, attraverso una rappresentazione che si mantiene intorno al livello zero di prossimità, cioè quello che coincide con l'epidermide e l'abbigliamento.

Il polittico di Carmine Sica raggruppa sei immagini luminose, anche fortemente ingrandite, di un corpo femminile ripreso con l'oggettività del dettaglio anatomico, dove il distacco e l'iperrealismo della rappresentazione sembrano voler evitare programmaticamente qualunque ambiguità formale e ogni altra complessità del messaggio; si costruisce così un paesaggio del corpo per così dire "autosufficiente", per quanto complicato dalla misteriosa serialità. Simili orizzonti di intimità, ma in un'esplorazione all'opposto fortemente emotiva denunciata sin dal titolo (*Paesaggi d'amore*), si riscontrano nella progressione fotografica di Dma2014 in cui un corpo maschile è prima osservato dall'alto, poi ingrandito in un preciso particolare anatomico, in una successione che vede dapprima il corpo posto in orizzontale e ripreso da una posizione verticale, poi il rapporto invertirsi in un'immagine che sembra voler incarnare la stessa verticalità (per le implicazioni simboliche legate al cambio di prospettiva, è interessante notare l'affinità di questo movimento di avvicinamento con quello che ha per oggetto il paesaggio del lago di Como nel celeberrimo *incipit* dei *Promessi Sposi*, di cui Eco ha fatto notare il rapido passaggio da un'ideale ripresa zenitale – verso il ramo rivolto a sud – a una orizzontale – verso il profilo del monte Resegone)¹.

Un minuscolo ampliamento del quadro rispetto al perimetro corporeo si trova nei lavori di Giovanna D'Amico, in cui i piedi di un soggetto in posizione eretta (perlopiù la stessa artista), osservati dall'alto, sono visti in relazione alla porzione di terreno che calpestano, con o senza ritocchi cromatici, denunciando il legame necessario e sofferto con una terra, quella casertana, in cui il degrado paesistico-ambientale e le sue ripercussioni sulle popolazioni sono di drammatica attualità. Orme e altre tracce e simulacri di parti anatomiche si imprimono inquietanti su piani naturali o

artificiali nel drammatico bianco e nero delle foto di Ferdinando Califano, e sintetizzano un paesaggio paradossale caratterizzato dall'assenza dell'uomo, o meglio dalla sua scomparsa dalla scena: una specie di ex-paesaggio fatto di impronte labili o comunque già degradate, in attesa di essere definitivamente cancellate dallo scorrere del tempo.

La scabra superficie di una parete configura un nuovo confine nello spazio, la sfera dell'interno architettonico, e siamo alla videoinstallazione di Fabio Campagna, dove una mano segna una lunga incerta linea a matita sull'intonaco come a voler tracciare un percorso immaginario alla conquista di un ambito ancora inesplorato, in cui i segni dell'uomo (le ombre e la linea disegnata a matita) stentano ad acquistare una configurazione compiuta per i continui scarti causati dalla grana e dalle spigolosità della muratura. Ancora un interno è il regno dei tre ritratti a figura intera di Lara Cetta, reso col ricorso all'astrazione di due superfici ortogonali in cui campeggia una donna seduta, nuda o vestita, circondata di volta in volta da capi di abbigliamento intimo, attrezzi di lavoro, libri e altro, in una specie di allegoria della condizione femminile rappresentata dagli oggetti che legano la donna a quei microcosmi domestici. Nuovi personaggi femminili, colti in negligé, sono scacciati dai altri paesaggi dell'intimità domestica nella performance di Costabile Guariglia che, col suono di un didjeridoo, dà il segnale per una serie indefinita di migrazioni rituali; con un approccio diverso, l'essere sradicata da un paesaggio cui è intimamente legata – quello del ventre materno simbolicamente dischiuso nelle valve di una conchiglia – è il medesimo destino che tocca implicitamente alla Venere di Botticelli nell'altra opera di Guariglia, connotata da una *verve* parodistica e surreale, in cui quest'ultimo sostituisce il suo corpo a quello della dea nel famoso dipinto rinascimentale.

Le relazioni simboliche tra un paesaggio astratto ma tendente all'organico, sintetizzato da ampie fasce di colore irregolari e sovrapposte, e simulacri umani in simmetria speculare caratterizzano le opere di Peppe Capasso, nelle quali le figure variamente connotate (grafiche antiche, ritratti fotografici, fotogrammi) sono citazioni riprese da una storia collettiva o individuale, impegnate in una riflessione su più livelli: quella ottica, nello specchio ideale che crea il doppio di ciascuna di esse, quella che costringe il paesaggio cromatico a riverberarne la simmetria, quella intellettuale reclamata dall'enigmaticità dell'insieme (e dove mancano figure umane, il segno dell'uomo è un simbolo ermetico – anch'esso strutturato su una specularità, questa volta doppia).

Un altro salto di scala, e siamo alle opere di Marcello Di Donato, in cui il paesaggio a prima vista sembra colto nella sua accezione più tradizionale, nel senso di "veduta aperta", "panorama", dato per di più che i personaggi sono contestualizzati in paesaggi famosi, come quelli di Capri, salvo che la percezione che fa del territorio un paesaggio è qui elevata al quadrato, poiché le scene riprese dall'artista riguardano visitatori che a loro volta scattano delle foto. L'opera va quindi a rappresentare la percezione di una percezione, come a voler indicare l'insopprimibile distanza tra oggetto e osservatore, qui probabilmente interpretata con un intento critico nei confronti del turismo di massa, ma facilmente generalizzabile sul piano concettuale in quanto giustificata dalla necessaria mediazione fisiologica e culturale attraverso cui il soggetto percettore fa esperienza del mondo.

Ma oltre la necessaria mediazione percettiva, le trasformazioni apportate dall'uomo ai paesaggi sono naturalmente di vario genere e segno. Anche i lavori di Aniello Barone colgono, come altri citati in precedenza, la presenza dell'uomo nelle tracce lasciate sul territorio, ma lo fanno in modo particolarmente diretto ed eloquente, considerato che riguardano impronte particolarmente forti e disfunzionali sia rispetto ai sistemi ecologici che a quelli antropologico-culturali: la folle dissipazione del patrimonio di risorse tangibili e identitarie, costituita dal degrado generalizzato dei litorali campani, viene qui racchiusa in cupe immagini in bianco e nero in cui alla purezza geometrica del mare come "paesaggio assoluto" si oppongono le rovine di un'urbanizzazione brutale, ormai inutile.

Un'altra modalità di trasformazione del paesaggio è certamente quella operata dall'uomo sul piano simbolico, come suggeriscono Paolo Castelnovi e Valentina Burgassi in un montaggio fotografico (*Quando il corpo è il paesaggio*) che accosta un insieme di atti carichi di una ritualità non necessariamente religiosa (cerimonie e spettacoli di massa) a semplici presenze umane in determinati ambiti particolarmente omogenei (beduini nel deserto, surfista a cavallo di un'onda...) sottolineandone la capacità di dare un senso diverso a un contesto, convertendolo in pura scenografia di una rappresentazione umana.

La proiezione del corpo sul paesaggio può inoltre strutturarsi in modo figurativamente compiuto esprimendosi nelle forme di gigantismo antropomorfo, di cui nelle note di presentazione della mostra sono stati citati alcuni celebri esempi. Nel caso di Petris Buccheri (*Transproiezionismo*) si confrontano due versioni, di cui una ritoccata, dello stesso scatto effettuato in un'area archeologica, dominato dalla presenza di un grande albero il cui tronco si trasforma in un corpo femminile capovolto, dando espressione a una suggestione causata da un isomorfismo. Nel caso di *Parte di me*, per alcuni versi analogo, Luigi Giorgio ripropone la continuità tra corpo e paesaggio nella sua forma di dominio delirante, attraverso un artificio prospettico che ingrandisce sulla foto una mano per farle afferrare un risalto della costa. Altro caso di gigantismo antropomorfo è riscontrabile nella *Madonna della Misericordia* di chi scrive, in cui un'iconografia ricorrente dal medioevo² viene ripresa facendo in modo che il mantello della Vergine coincida col monte Stella, i cui villaggi, secondo una serie coerente di tradizioni, si riconoscono in una comunità policentrica e si ritengono protetti dal mantello della Vergine venerata in vetta.

Ad attingere alla scala cosmica del gigantismo antropomorfo è *Galassia DP* di Luigi Giorgio e Gabriella Nigro in cui la suggerita dimensione cosmica scaturisce, come nel lavoro di Buccheri, da una similarità morfologica col soggetto reale – e nascosto, motivo che ci ha guidato nel considerare la scala maggiore – della ripresa fotografica, ossia la sommità del capo di un uomo caratterizzata da una parziale calvizie e dai vortici della capigliatura. Quello che è sostanzialmente nato in modo casuale, anzi quasi per scherzo, si rivela così particolarmente coerente col quadro dei riferimenti simbolici, andandosi a collocare senza difficoltà nella catena associativa che lega lungo l'asse verticale ciò che sta in alto nell'uomo, nella casa e nel paesaggio, cioè volta cranica, architettonica e celeste.

Per concludere questo elenco, scandito da una successione di salti di scala, pare opportuno far ricorso alla performance di Piero Leccese, dedicata ai quattro elementi

della cosmologia occidentale che, come materie fondamentali dell'universo, legano assieme macrocosmo e microcosmo, andandosi a porsi in posizione assolutamente trasversale rispetto alle sfere prossemiche citate. Interagendo con quattro loop musicali appositamente composti, il danzatore suggerisce attraverso i movimenti del suo corpo, in quattro ambienti differenti, i paesaggi archetipici riferibili ad acqua, aria, terra e fuoco, utilizzando una serie di isomorfismi e simbolizzazioni in stretta relazione con le musiche. Sia i "contenuti" che il tipo di comunicazione subliminale scelto da Leccese, insieme alla natura itinerante della sua performance, ne fanno un'idea le *fil rouge* per l'intera mostra.

[Giuseppe Anzani]

¹ Vedi U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1993.

² Rappresenta la Vergine nell'atto di proteggere i fedeli raccolti sotto il suo mantello; famosa quella di Piero della Francesca a Sansepolcro.

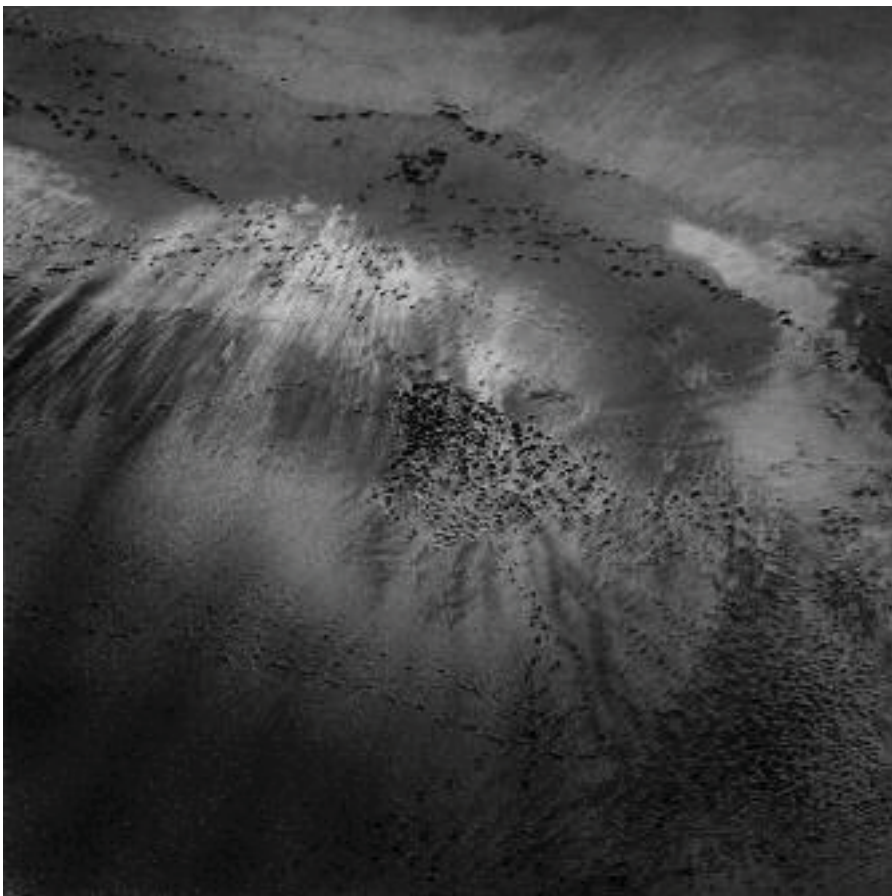
³ *Ibidem*.



aniello barone

Nato a Napoli nel 1965, dopo la laurea in Sociologia, si è dedicato allo studio della fotografia, in particolare allo studio del paesaggio urbano delle periferie e al tema dell'immigrazione. Insegna fotografia all'Accademia di Belle arti di Napoli.



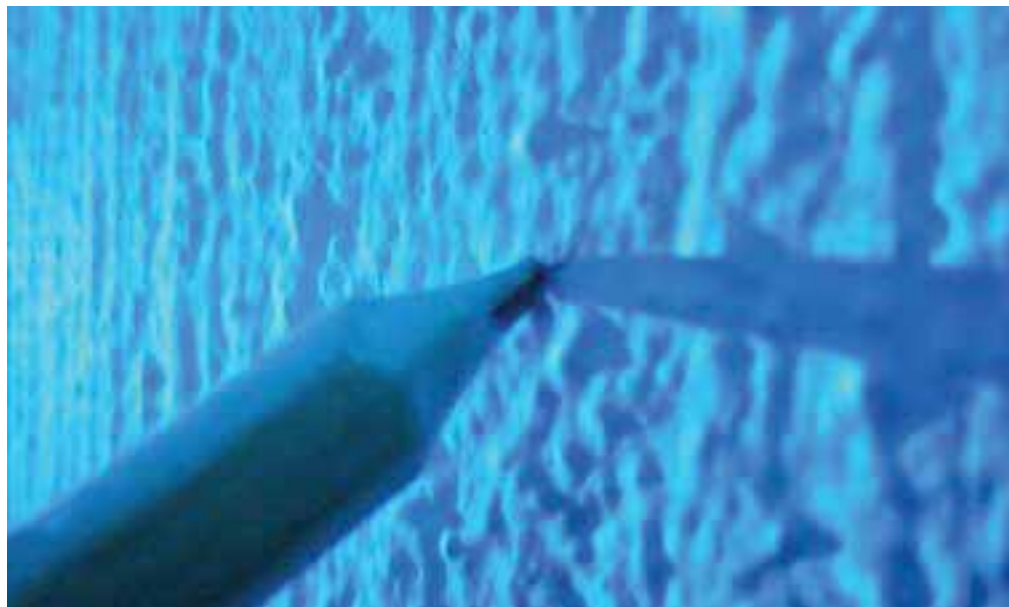


ferdinando califano

Nato a Roccapiemonte nel 1957, si orienta allo studio e alla pratica della fotografia alla fine degli anni '70 durante gli studi all'Accademia di Belle Arti a Napoli, dove incontra il suo maestro Mimmo Jodice. Titolare di uno studio fotografico, affianca la pratica professionale alla ricerca artistica.





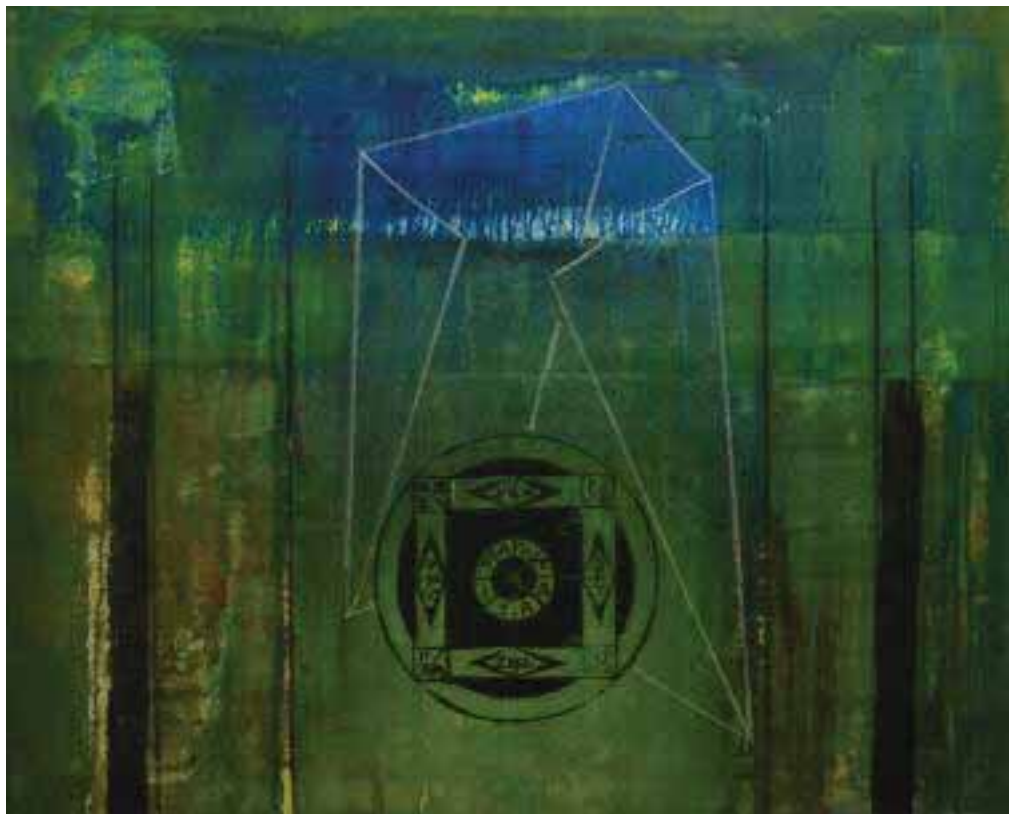


fabio campagna

Storico dell'arte, curatore indipendente e artista, nasce a Foggia nel 1972, studia serigrafia e grafica al London College of Printing di Londra e curatela alla facoltà di Architettura Valle

Giulia di Roma, dove lavora come art developer per istituzioni culturali. Nel 2009 apre a Berlino la Galleria Corpo 6.

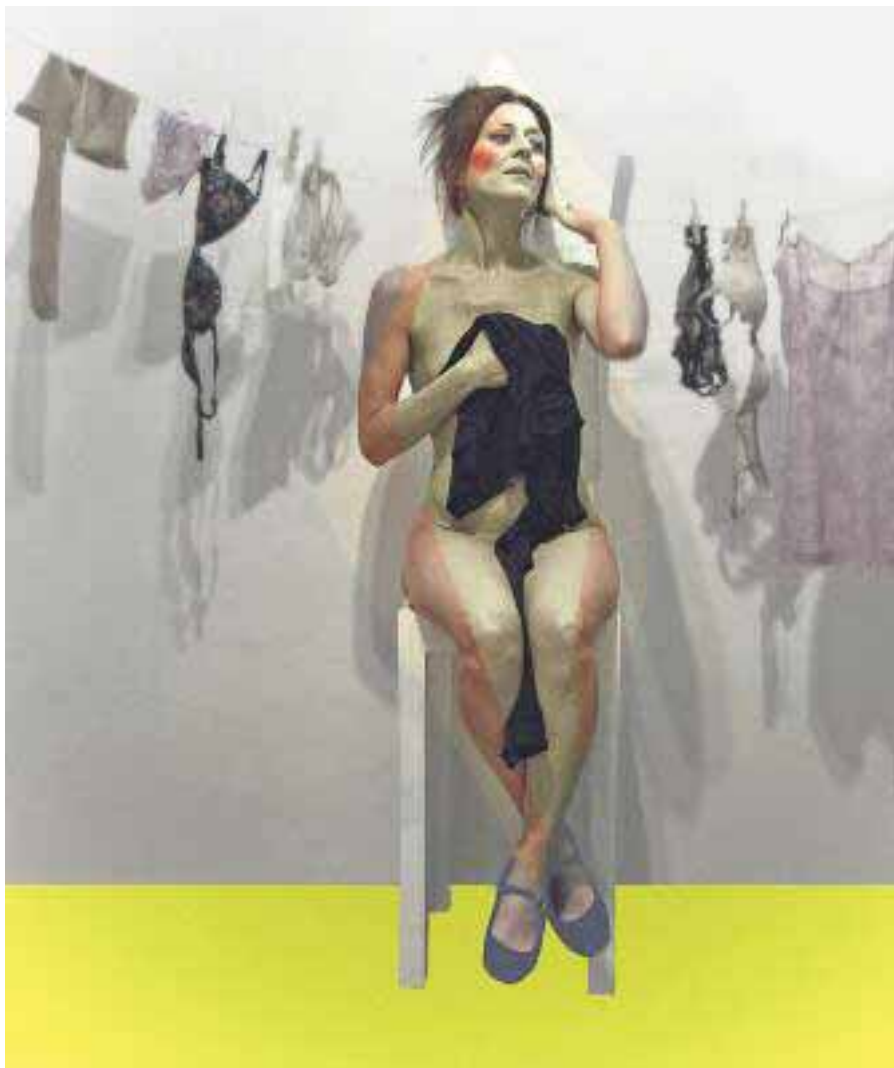




peppe capasso

Artista poliedrico intensamente attratto dalla cultura materiale e fautore di un’“antropologia visiva”, vive a Scisciano dove è nato nel 1950 e insegna Scultura all’Accademia di Belle Arti di Napoli. La sua lunga e feconda esperienza artistica anche in campo internazionale è testimoniata dagli scritti di vari esperti tra cui Giulio Carlo Argan, Enrico Crispolti e Gillo Dorfles.





lara cetta

Vive a Roma dove è nata nel 1969. Dopo gli studi all'Accademia di costume e moda di Roma si è dedicata alle arti dello spettacolo.





giovanna d'amico

Vive a Caserta dove è nata nel 1982. Dopo gli studi di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, si dedica in particolare alla performance intesa come azione di denuncia, alternando l'attività di ricerca a quella di organizzazione e promozione di eventi artistici.





marcello di donato

Nato a Cava de'Tirreni nel 1962, scenografo diplomato presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, si dedica in particolare alla fotografia. È direttore della galleria Hybrida contemporanea ed è docente di Fotografia digitale all'Accademia delle Belle Arti di Roma.

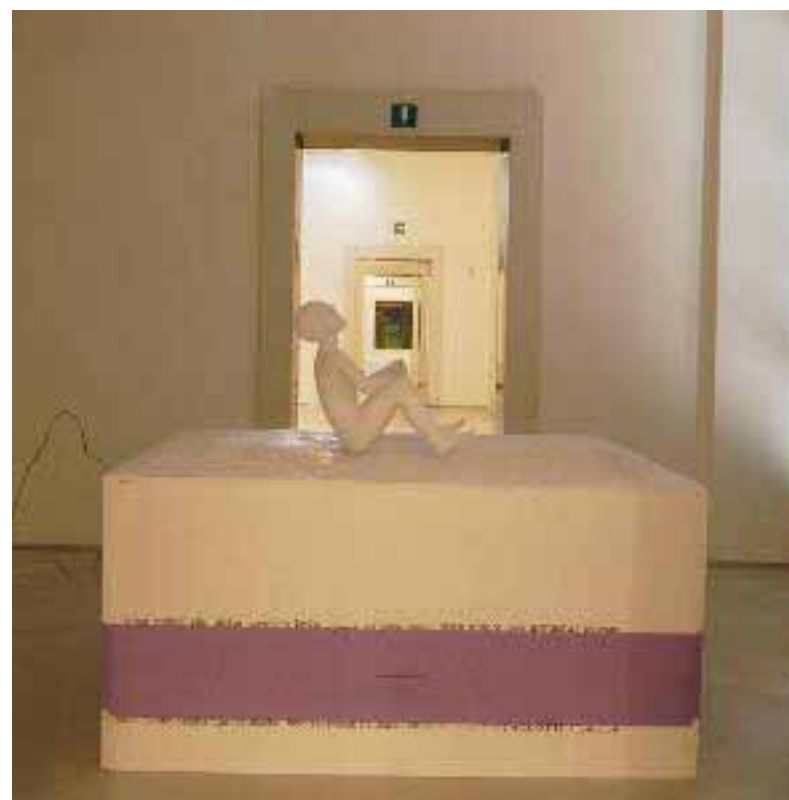




costabile guariglia

Vive e lavora tra Roma e Castellabate dove è nato nel 1965. Dopo gli studi di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, si è dedicato con maggiore intensità alla ricerca perfor-

mativa e alle installazioni. È docente di linguaggi multimediali alla Nuova Accademia di Belle Arti di Nola.



Corpo performativo: Emma Crimi, Daniela d'Oria



piero leccese

Nato nel 1964 ad Agropoli, laureato in Architettura a Firenze dove vive e lavora, parallelamente agli studi universitari inizia lo studio della danza non solo contemporanea e del teatro. È attivo come esecutore e coreografo in Italia e all'estero.



carmine sica

Nato Salerno nel 1972, dopo gli studi di filosofia presso l'Università di Salerno e quelli di

grafica pubblicitaria, fonda nel 1998 Archimedia. È docente di graphic design e multimedia presso la Nuova Accademia di Belle Arti di Nola.



corpo e il paesaggio

corpo e paesaggio:
l'interpretazione
degli architetti



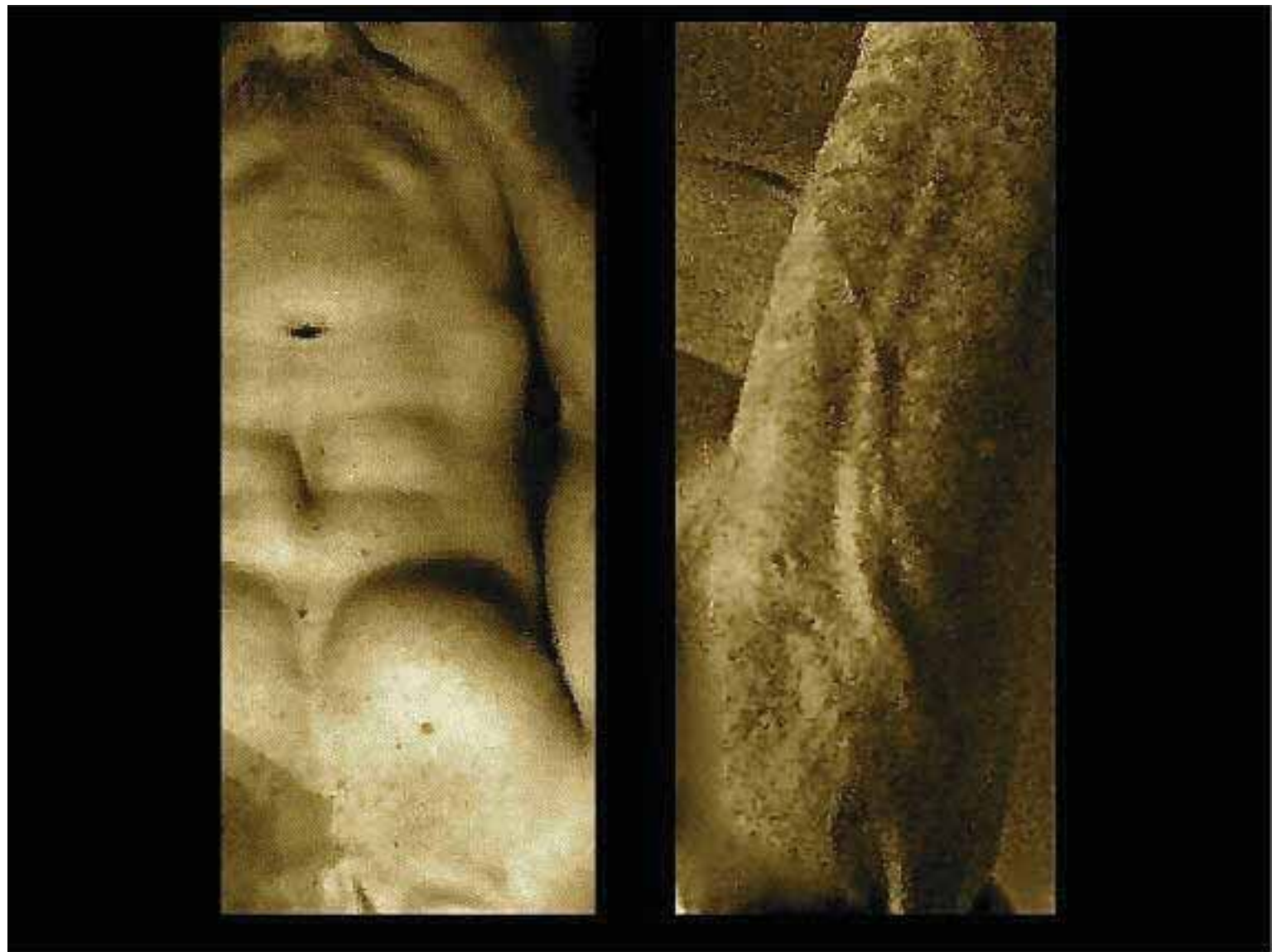
giuseppe anzani
madonna della misericordia



petris bucheri
transporiezionismo



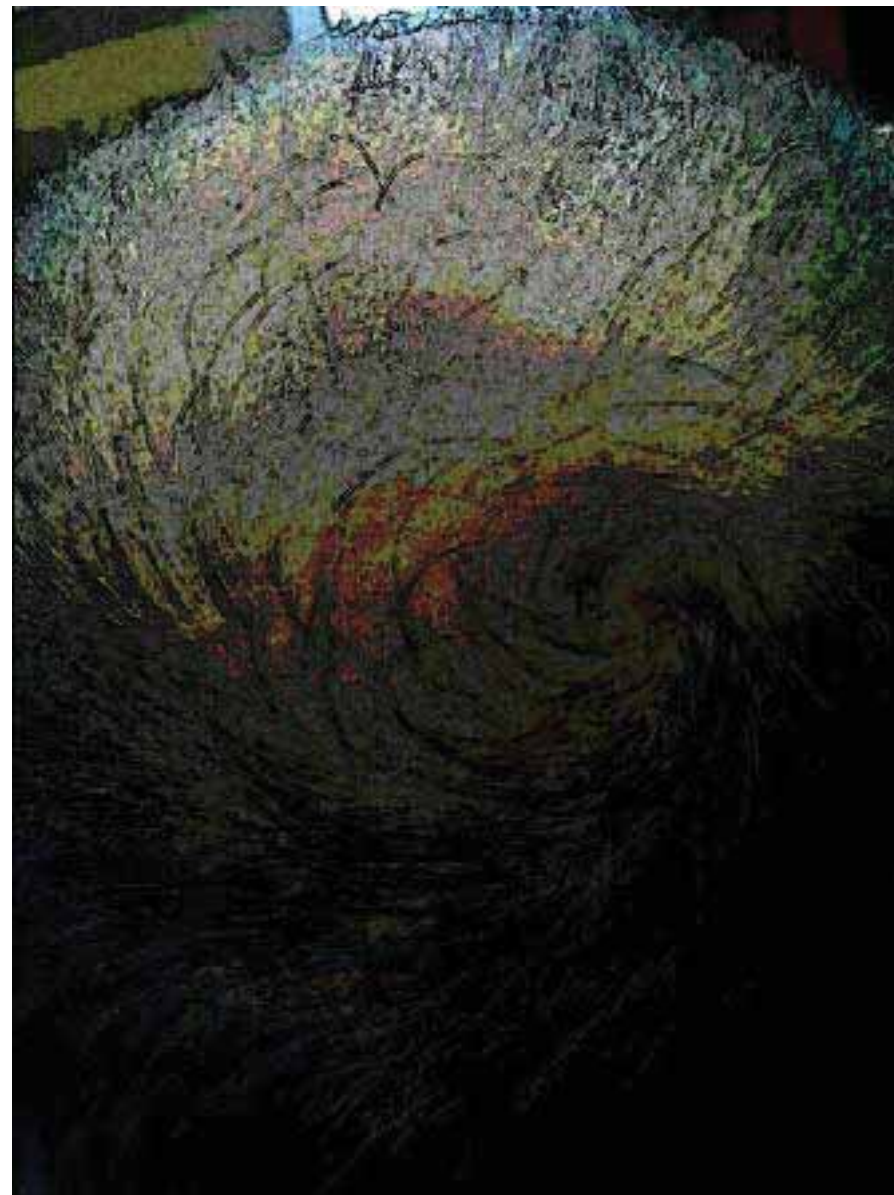
**paolo castelnovi
e valentina burgassi**
quando il corpo È il paesaggio



dma2014
paesaggi d'amore



luigi giorgio
parte di me



**luigi giorgio
 e gabriella nigro**
galassia dp

finito di stampare
nel maggio 2014
per conto di **prismi**
editrice politecnica napoli srl

stampa e allestimento
grafica metelliana s.p.a.
cava de' tirreni (salerno)