



CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN
PAESAGGI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA. POLITICHE
TECNICHE E STUDI VISUALI

XXIX CICLO

**LA CITTÀ DI NAPOLI COME SOGGETTO DI UNA SPERIMENTAZIONE IN DIVENIRE
PROCESSI DI INSEDIAMENTO E SEDIMENTAZIONE DELLE ARTI VISUALI**

Dottoranda: Oriella Esposito

Tutor: Prof. Enrico Menduni

Coordinatore: Prof. Paolo Desideri

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1 Napoli tra identità, forma e immagine	8
1.1 Origini identitarie di una città-eccetera	9
1.2 Pensiero artistico e prospettive culturali di una realtà (auto)riflessiva	20
1.3 Dal collasso alla rinascita: costruzione di un ambiente mediale contagioso	26
CAPITOLO 2 La rivoluzione estetica del cataclisma. Il caso <i>Terrae Motus</i>	33
2.1 L'arte prima della catastrofe	36
2.2 Mercato e utopia: la seduzione degli opposti	47
2.3 Terrae Motus. Processi performativi di elaborazione del trauma	63
CAPITOLO 3 Dal performativo al visuale: scossa, corpo, città nel cinema e nel teatro di Mario Martone	73
3.1 La città fantasma	74
3.2 Sguardi in interni. La contaminazione del fuori	84
3.3 Frattura, frammento e composizione	96
CAPITOLO 4 Il racconto di Napoli.	
Fotografia tra rappresentazione, esotismo, fratture e identificazione	104
4.1 Oltre la documentazione. Verso un discorso puramente artistico	106
4.2 Sinergie in mostra	115
CONCLUSIONI	131
BIBLIOGRAFIA	134
LINKOGRAFIA	143

INTRODUZIONE

Questa ricerca è dedicata al profondo legame tra arte e spazio urbano, così come è stato affrontato dalle diverse pratiche artistiche che lo hanno visto consolidarsi negli ultimi decenni del Novecento. Sono tanti gli artisti che hanno indirizzato la loro ricerca verso la trasformazione urbana, paesaggistica e sociale legata alla città; si tratta di artisti internazionali di fama mondiale, di personaggi emergenti sbocciati in quegli anni di grande problematicità sociale (gli anni Sessanta e Settanta) e che hanno sviluppato una maturità tale da porre questioni rilevanti per una nuova frontiera della cultura visiva e urbanistica.

Il nostro intento è dare alcune coordinate per la lettura di un periodo molto controverso, attraversato da cambiamenti economici, sociali e politici. Siamo in piena Guerra Fredda e il fenomeno delle lotte studentesche – senza alcuna preparazione o coordinamento – attraversa il pianeta, collocandosi in situazioni geografiche e socio-economiche anche molto diverse. Sono gli anni dell'attivismo, dell'arte senza rigidi vincoli di appartenenza; questa apparente libertà di movimento di cui l'arte si sente investita, ci offre la possibilità di incontrare una varietà di sguardi sulla città che riconfigurandone il profilo la problematizzano sotto diversi punti di vista.

La città si è dunque mostrata come determinante nel condizionare e sconvolgere la cultura visuale e i processi artistici di interi decenni e sarà dunque il punto di partenza di questo percorso. Al fine di poter condurre una ricerca chiara e strutturata, abbiamo voluto individuare un'unica città per delinearne articolazioni e specificità, augurandoci che possa essere un punto di partenza per arrivare a dedurre le dinamiche intrinseche al contesto urbano in senso più generale. La nostra scelta è caduta sulla città di Napoli - evidentemente caratterizzata da una complessità di fondo ma anche da una chiarezza espressiva evidente e sgargiante - che nei secoli si è distinta facendosi portavoce di una forte identità mediterranea e, nel Novecento, è stata protagonista di eventi storicamente rilevanti che l'hanno posta al centro

di discorsi sociali, politici e infine artistici. Questi ultimi ci interessano particolarmente e vedremo come dal terremoto del 1980 la forza creativa e connettiva di una città ha potuto emergere con così tanto impeto, assecondando le ricerche internazionali e inaugurando nuove soluzioni espressive. Questa scelta non vuole ergere la città in questione a caso assoluto, piuttosto si pone l'obiettivo di analizzare un'alta produzione di rappresentazioni e narrazioni sulla città in diretta connessione con la capacità stessa dello spazio di metabolizzarle. Nel 1949 Braudel sosteneva che la storia e le sue dinamiche effettive possono essere comprese solo osservando e studiando le realtà che si affacciano sul Mediterraneo,¹ sono civiltà complesse e stratificate che moltissimi prima di lui (Montesquieu, Robertson, Döllinger, Freeman) avevano studiato per comprenderne le connessioni con il resto del mondo e con le altre realtà soprattutto europee. Andando oltre il concetto di un contesto urbano che si piega alle grandi dominazioni, inclusivo dei più disparati costumi e delle più diverse culture, le prospettive evolutive del Mediterraneo conservano delle costanti che permangono ancora oggi e spiegano – in parte – le risposte reattive di una realtà come quella partenopea.²

L'evento cataclismatico del 1980 ha in qualche modo confermato l'identità costitutiva della città e lo ha fatto attraverso un grande viaggio tra le arti che ha saputo percorrere ogni profilo dello spazio urbano. Il terremoto ha smosso un'energia creativa che - partendo dall'arte contemporanea e dalla collezione *Terrae Motus* - ha toccato una vasta gamma di espressioni artistiche. Ci preoccupiamo di analizzare connessioni e processi che hanno portato ad una grande produzione fotografica, cinematografica e performativa, innescata soprattutto da una profonda interazione con la città stessa. I moti creativi che regolano lo spazio urbano non possono prescindere dalla sua storia e dalla sua cultura, in questo intreccio apparentemente forzato, costantemente ritrovato e perennemente in divenire, cercheremo di districarci tra le opere che Napoli ha ispirato e ospitato in relazione a una problematizzazione urbana, culturale e sociale che invadeva e condizionava l'immagine e l'identità della città contemporanea.

1 F. Braudel, *La Méditerranée et le monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Colin, Paris 1949.

2 J. Bryce, *The Ancient Roman Empire and the British Empire in India*, in *Studies in History and Jurisprudence*, Clarendon Press, Oxford 1901; ripubblicato in *L'Impero romano e l'impero britannico in India*, in *Imperialismo romano e britannico*, Fratelli Bocca, Torino 1907.

L'intento è dunque quello di studiare e porre in relazione le produzioni artistiche che dal 1980 hanno invaso Napoli, rendendola un punto di riferimento internazionale e definendola in quanto città.

Il capitolo che inaugura questa ricerca vuole consegnare al lettore dei punti fermi per la decodifica della città e delle sue modalità di produzione artistica, vuole restituire un'idea di città – non semplicemente vincolata alla specifica realtà partenopea - che si riconosce come una dimensione in continua evoluzione e in quanto tale determina una energia creativa inesauribile. Sin dagli inizi del Novecento l'arte sceglie di immergersi nella città, di entrare in simbiosi con una realtà urbana che cambia e si trasforma a ritmi elevatissimi. Citando Benjamin, è tempo di perdersi nella città moderna, non di orientarsi. Non è quindi il momento di aver paura ma bisogna sfruttare l'occasione per rincorrere il rischio, assecondando combinazioni inedite che tendono alla fusione degli opposti. A spronare una reazione ancora più incisiva è l'esperienza del collasso: la crisi, il trauma, la tragedia, la catastrofe, sono occasioni per immaginare una risposta immediata e un cambio di rotta che riformuli l'economia della città. Si percepisce un contesto urbano più sensibile e reattivo che si trasforma in un ambiente mediale contagioso e tutto si fa media, condizionando la percezione e la comprensione di tutti gli elementi che nello spazio interagiscono.

Ci affideremo alla una concezione dello spazio di Kevin Lynch, una città dal carattere flessibile, che vive di elementi in continua interazione, una città lontana dalla metodica progettazione, così come la *generic city* di Rem Koolhaas che sostiene la mobilità, accetta di essere elastica e solo così, mediando tra gli elementi continui e discontinui che la compongono potrà sopravvivere.

Napoli aderisce perfettamente a questa idea di città in divenire aggiungendo elementi che le sono propri e che l'hanno contraddistinta nei secoli: una città estremamente consapevole, che nel suo costruirsi ha sempre dovuto considerare l'esistenza di un popolo ad essa associato, un popolo che la sentisse nel profondo, legato al suo habitat da un'appartenenza che si rende fin troppo evidente, persino nella quotidianità. Una città su cui tanto nei secoli è stato scritto, da chi ci è nato, da chi l'ha vissuta, da chi l'ha visitata; ha visto costruirsi

su di sé un'immagine frammentata e stratificata che è impossibile mettere a fuoco ma che straordinariamente le si addice. In questo magma urbano determinato dalla coesistenza di fattori contrastanti l'obbiettivo sarà tracciare le linee di un percorso magico che ha visto consolidare esperienze uniche che non avrebbero potuto realizzarsi altrove; una fusione di un'esperienza locale e internazionale che potenzia e conferma il valore aggiunto che una specifica realtà urbana può donare alla ricerca e alla sperimentazione artistica.

Il segno più evidente di questo convergere creativo e collettivo si incarna nella figura del gallerista Lucio Amelio, nella collezione *Terrae Motus* e in tantissimi altri poli artistici e creativi che hanno saputo connettersi e comunicare come mai prima di allora sul territorio partenopeo. Insieme hanno aperto un varco indotto dal tragico terremoto del 23 novembre 1980 che ha imposto un cambiamento radicale nel vissuto collettivo, che ha cambiato e condizionato violentemente la forma della città e dei suoi abitanti.

Nel periodo di crisi immediatamente successivo alla tragedia, la città attraversa un momento di instabilità psichica e fisica che comporta un superamento dei ruoli istituzionali: la politica, il potere, vengono scavalcati per dare spazio alla *città-opera*³, la città che è se stessa nella sua totalità: autoreferenziale e autocelebrativa.

Le macerie, le rovine, tornano dopo la seconda guerra mondiale e risvegliano quella Napoli - già vista nei film neorealisti - che vive lo spazio come fonte di ricerca conoscitiva, identitaria e collettiva. I film o le opere dedicate e pensate in relazione alla città partenopea mettono in evidenza la vita sociale e pubblica che si consolidano come elementi fondamentali per intendere e collocare l'intervento creativo in atto. Già il neorealismo aveva portato al centro il luogo, aveva collocato il racconto nello spazio presente, «come location, Napoli è una geografia artificiale; la sua mappa, una raccolta di frammenti figurativi, è frutto dell'immaginario culturale».⁴

Il secondo capitolo è dedicato nello specifico all'arte contemporanea, il legame che esiste tra terra, popolo e arte, viene sintetizzato negli anni '80 con *Terrae Motus*; il progetto artistico nasce da una «turbolenza» creativa cominciata con l'incontro tra Andy Warhol e

3 Cfr. H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Armando, Roma 1973, p. 92.

4 G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2002 p.327.

Joseph Beuys, e trova continuità nei mesi successivi. Il terremoto geofisico si trasforma e genera un entusiasmo artistico che sul territorio partenopeo scopre il legame con il corpo, con la città, con la vita e la morte. Se Picasso e Duchamp sono gli artisti che hanno inaugurato il Novecento, si può dire che Beuys e Warhol lo abbiano concluso scegliendo Napoli come luogo di incontro, discussione ed espressione. Dal 1910 l'avanguardia pittorica separa l'oggetto dalla realtà, il soggetto è dissociato dall'oggetto, il significante si separa dal significato. «Lo spazio di Picasso annunciò lo spazio contemporaneo, uno spazio visualizzato al massimo».⁵ Poco meno di un secolo dopo, rispondendo a tutte le urgenze di una realtà in veloce evoluzione, lo spazio torna protagonista, ponendo nuove questioni prese prontamente in carico dagli artisti. Con *Terrae Motus* emerge la questione della frantumazione dello spazio pre-esistente che avvolge la città di un'energia nuova che trova radici nell'essenza stessa del contesto urbano.

Il processo creativo in atto, con un'azione impetuosa e dirompente si manifesta anche nel teatro e nel cinema, che saranno gli argomenti principali del terzo capitolo. Il primo cinema napoletano è visto come un preludio del neorealismo, il forte legame che c'è tra gli abitanti e la loro terra è trasportato sulla pellicola che registra momenti reali di vita cittadina combinandoli alla fiction. Il grande numero di produzioni cinematografiche, mute e sonore, che Napoli ha prodotto in più di un secolo testimoniano la grande voglia di raccontare e raccontarsi di questo popolo; ciò non deriva solo dalla bellezza paesaggistica, ricchezza storica e folklore, ma trova radici nella cultura, nell'arte e nella filosofia.

Negli anni '80 il teatro e il cinema hanno modo di trovare una chiave di lettura sperimentale e Mario Martone può essere considerato uno dei suoi più grandi esponenti. Regista poliedrico, ha saputo abbracciare il clima di fermento creativo degli anni Ottanta e trasformarlo - nel decennio successivo - in un percorso cinematografico e teatrale che prosegue ancora oggi. Martone ha saputo evolversi ed è cambiato con la città, partendo dal racconto di Napoli attraverso la sua mancata rappresentazione, il suo rifiuto, fino alla capacità di far aderire il corpo filmico con il corpo della città.

Così come il cinema e l'arte, anche la fotografia ha avuto modo, negli anni Ottanta, di evolversi e comunicare la città secondo parametri nuovi. Questo lavoro si conclude infatti

⁵ H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, op. cit., p. 293.

con un capitolo dedicato alla fotografia e alla grande produzione di mostre che nel decennio 1980-90 sono state realizzate sul territorio partenopeo.

Già dagli anni Settanta in Italia si sviluppa la necessità di approfondire uno sguardo sul paesaggio e di riflettere sul «radicamento della cultura visiva italiana nella dimensione urbana». Questioni che polarizzano diversamente la fotografia anche rispetto alle sue modalità di esposizione e comunicazione, la coralità sembra essere il modo migliore per raccontare la dimensione polifonica della città.

Cesare de Seta, perfettamente allineato con i tempi, rincorre l'ambiziosa idea – insieme all'*Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo di Napoli* - di commissionare a fotografi nazionali ed internazionali una ricerca su Napoli che fosse lontana dalla rappresentazione esotica della città. Si inaugura quindi un decennio nel quale la fotografia, supportata dalle istituzioni, dalle gallerie private e dalle associazioni culturali, propone uno sguardo inedito sullo spazio urbano. Si celebra non soltanto una nuova chiave di lettura della città partenopea ma anche un nuovo modo di intendere il mezzo fotografico.

Le opere prodotte in quegli anni, tra le strade di Napoli, in prossimità dei porti, dei lidi, ci parlano di un rapporto nuovo tra contesto urbano e fotografia. Gli stereotipi partenopei, il folklore e la tradizione vengono archiviati e la fotografia ne esce rafforzata mostrandosi come potente mezzo dalla duplice valenza, artistica e documentaria. Il reportage non si conferma, dunque, come unico mezzo capace di leggere ed interpretare la realtà.

Attraverso un'analisi ponderata della storia dell'identità partenopea e delle pratiche che hanno accompagnato l'intersezione costante tra arte e spazio urbano, cercheremo di delineare processi, linguaggi e urgenze espressive che attraverso un evento drammatico hanno offerto una lettura inedita di Napoli come spazio plurale, connesso alla comunità di appartenenza, in grado di interfacciarsi con le esigenze di conservazione e la necessità di produrre nuove strategie artistiche.

Questo lavoro è pienamente consapevole dei limiti della ricostruzione del visibile e non vuole imporre linee di lettura assolute. Nietzsche nel mondo moderno riconosce la disorganicità e le dissonanze: l'artista - nella sua urgenza di rappresentazione - deve necessariamente sottostare alle mutazioni del tempo e dello spazio, non può imporsi nel restituire

un'immagine chiara e definita della città, deve abbracciarne le contraddizioni, i frammenti, entrare in relazione con le singole, piccole, caotiche e spesso indefinibili parti, senza entrare in connessione con una totalità che non esiste o che comunque non è rilevante perché vittima di un sistema complesso che tende all'infinito.

CAPITOLO 1

NAPOLI TRA IDENTITÀ, FORMA E IMMAGINE

La città contemporanea si staglia come incontrollabile, volta al cambiamento, all'evoluzione e all'inafferrabilità. Il nostro tentativo, in questo primo capitolo, sarà quello di prendere in considerazione le questioni che hanno scandito la riflessione sullo spazio urbano come generatore di ricerca artistica e costruzione identitaria e culturale dalla società moderna, per arrivare a focalizzarci sulla produzione delle opere che ne derivano, frutto di un'attività ibrida tendente all'interdisciplinarietà e alla contaminazione.

Un'operazione che si trova a dover considerare le fondamenta della cultura visuale⁶ e a riconoscere dunque l'importanza di uno studio delle immagini e delle esperienze artistiche – prima di tutto visive – come «parti integranti del tessuto della cultura, come oggetti e atti culturali e sociali, e quindi storicamente determinati».⁷ Non sono più le singole e specifiche discipline artistiche a dover essere indagate, quanto i processi di *convergenza* e *rimediazione*. Lo spazio della città si impone come orizzonte del contrasto e del confronto, volto alla definizione di nuove forme espressive concepite in quegli stessi ambienti mediali.

6 Mitchell afferma: «i *visual studies* sono lo studio della cultura visuale(...) preferisco cultura visuale perché risulta meno neutrale di *visual studies*, e prende posizione rispetto a una serie di ipotesi che è ancora necessario provare: per esempio, che la visione sia (come credo) una costruzione culturale, che si impara e si coltiva, e non data semplicemente per natura; e che perciò essa possa avere una storia connessa, in un modo ancora da chiarire, con la storia delle arti, delle tecnologie, dei *media* e delle pratiche sociali di *display* e spettatorialità» W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere, Una critica della cultura visuale*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* (a cura di M. Cometa), Duepunti edizioni, Palermo 2008, p. 52-53.

7 A. Somaini., *Teorie dell'immagine e cultura visuale*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 26.

1.1 Origini identitarie di una città-eccetera

Quando si ragiona sulla dimensione identitaria di una città è ovvio domandarsi quali possano essere le dinamiche intrinseche che costruiscono una specifica dimensione urbana. Gli eventi, nel loro susseguirsi, consolidano un'immagine di città che persiste e allo stesso tempo si evolve. I fattori che possono influire sono innumerevoli, è il loro insieme, però, a creare una soluzione di convivenza indispensabile alla costruzione identitaria della città stessa. Tutte le più grandi civiltà nascono da profondi contrasti e contraddizioni e volgono lo sguardo a una nuova concezione di città, caratterizzata da modalità di fruizione dello spazio urbano che inaugurano nuove esperienze di attraversamento e interazione.

Kevin Lynch in *Immagine di città* descrive lo spazio urbano come luogo in cui «nulla è sperimentato singolarmente ma sempre in relazione alle sue adiacenze, alle conseguenze di eventi che portano ad esso. Alla memoria delle precedenti esperienze».⁸ L'idea di avere uno scenario urbano che è il risultato di secoli di storia, cultura, politica e personaggi, mette in evidenza le radici solide, eppure labili, sulle quali si fonda la realtà che ci accingiamo ad analizzare. Le costanti e le variabili sono alla base di questo discorso che vede dialogare elementi opposti, in un contesto che è in perpetuo divenire. La città, benché sembri essere caratterizzata da una pressante staticità, nei singoli caratteri che la compongono, muta costantemente. Vincenzo Trione considera la metropoli una sinfonia, fatta di spostamenti, di elementi combinati:

Una parte di essa è fatta di scorrimenti: di uomini, di merci, di mezzi. Un'altra è fatta di forme fisse (bar, negozi, uffici, ascensori, scale mobili, elevatori), che tendono a ricondurre i flussi alla stasi. Una geometria complicata da sopraelevate e da sotterranee. Le strade corrono, mentre i grattacieli le contrappuntano, in una proiezione verso il cielo. Una sintassi spezzata dalla moltitudine, che è «dispersione, linee di fuga, disobbedienza, divergenza». Un regime asimmetrico, con segmenti che si intensificano, si annodano, tra

⁸ K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 2004, p.23.

assestamenti e mutazioni. Intanto, sotto pulsioni differenti, rotture e disequilibri si moltiplicano.⁹

La città contemporanea è diventata qualcosa di ambiguo, è tanto prevedibile, inserita in una dimensione globalizzata, quanto sorprendente, in grado di espandersi in ogni direzione e per questo difficilmente conoscibile ed esplorabile nel profondo. Rem Koolhaas nel definirla, sceglie il termine *generic city*, una città che non si preoccupa più di essere coerente, flessibile e adattabile in base alle conseguenze delle trasformazioni politiche, economiche, territoriali, sociali, ma è una dimensione elastica, che sa aspettare e ospitare assecondando un ambiente in cui dominano i «rapporti mobili».¹⁰

Cartesio,¹¹ nel pensare una *città bella*, la immaginava progettata, costruita e compiuta seguendo il pensiero di un solo architetto il cui operato coerente era in grado di dare forma a uno spazio ordinato, oggi questi ragionamenti che rifiutavano l'ibridazione di elementi lontani fra loro - che concepiscono il vecchio insieme al nuovo, il grande associato al piccolo - non valgono più. Il tessuto urbano contemporaneo ha scelto di sopravvivere in una forma frammentaria e disordinata, tralasciando la progettazione sistematica. L'idea che non ci sia nulla di preordinato ci guida verso una percezione dinamica dello spazio urbano, mescolata a una contraddittoria visione dello stesso come luogo statico che ripresenta ciclicamente le stesse sensazioni, gli stessi processi. Le trasformazioni discontinue che la città subisce e a volte determina, sono paradossalmente in relazione a ciò che in essa c'è di stabile e continuo.

I temi, la forma e l'idea della città sono cambiati nei secoli, quello che sembra essere rimasto intatto è il loro carattere mobile, fino a giungere all'idea di metropoli contemporanea che Eco definisce come «città-eccetera»:¹² uno spazio nel quale le differenze, le contraddizioni si incontrano, si mescolano o si evitano, dando vita a nuove combinazioni che fanno della città un'opera dove l'armonia non trova posto.

9 V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Bompiani, Milano 2014, p.158.

10 R. Koolhaas, *The generic city*, in R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL* (1995), New York, The Monacelli Press, 1998 (2 ed.), pp.1239-1264.

11 Cfr. R. Descartes, *Discorso sul metodo*, (a cura di E. Lojacono), Torino, UTET, 1994, p.505.

12 Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009, p.241.

Le popolazioni urbane, come afferma Alberto Melucci,¹³ sono soggette a una realtà che vede convivere due tempi opposti che caratterizzano la dimensione sociale e quella soggettiva: il primo tempo riguarda gli eventi irreversibili che si ripetono e susseguono in maniera continua, il secondo - il «tempo multiplo e discontinuo» - si differenzia, invece, perché legato all'esperienza quotidiana variabile nel ritmo e nel movimento. Il ritmo del singolo deve fare i conti con il ritmo della città, le azioni, le relazioni, le pratiche si intrecciano generando il fenomeno che vede dialogare «differenza e ripetizione»¹⁴.

Lefebvre, ragionando sulla rivoluzione dello spazio urbano¹⁵, immagina una convivenza tra elementi continui e discontinui: la città ha bisogno di essere alimentata da novità e criticità, che sconvolgano e cambino le carte in tavola; non si persegue un obiettivo o un fatto compiuto, quanto una tendenza, un processo di un continuo divenire che alimenti l'evoluzione della città e di tutto ciò che a essa è collegato. La società urbana nasce dall'industrializzazione ed è la risultante di «trasformazioni discontinue». Lefebvre nel parlare della possibilità di «giungere a situare le discontinuità in rapporto alle continuità e viceversa» si domanda:

Come è possibile che vi siano discontinuità assolute senza soggiacenti continuità, senza supporto e senza processo? E reciprocamente, come è possibile dare continuità senza crisi, senza comparsa di elementi o di nuovi rapporti?¹⁶

La città, nel suo coordinarsi fra una dimensione prevedibile e una trasformista ha rafforzato l'orizzonte mobile della *forma urbis* che Pasolini racconta in *La forma della città*, determina una nuova identità urbana: frammentata, incostante, incompleta, priva di leggi assolute e gerarchie, e dove «si moltiplicano figure incomplete e ipotesi narrative irrisolte,

13 Cfr., A. Melucci, *Il gioco dell'io. Cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano 1991.

14 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971.

15 H. Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando, Roma 1973, p.8.

16 Ibidem.

che invitano a naufragare nell'ignoto, nell'imprevisto»¹⁷. Il dialogo, una volta profondamente ricercato tra città e natura, che emerge dalla riflessione pasoliniana,¹⁸ si interrompe o più semplicemente scopre una nuova dialettica. Le grandi città si espandono violentemente generando agli estremi micromondi periferici, satelliti che derivano e sono in diretto contatto con la grande realtà urbana. Questa esplosione che parte dalla grande città, non riguarda solo le periferie ma anche le medie e piccole città, che secondo un principio di imitazione «diventano degli annessi, delle semicolonie delle metropoli»¹⁹.

Massimo Cacciari quando parla della città che viviamo oggi, accantona le definizioni e i neologismi che le sono stati consegnati negli ultimi decenni («metropoli lineari», «megalopoli», «cosmopoli») per dedicarsi alla struttura «classica» della metropoli contemporanea;²⁰ una struttura che trasforma la città in territorio, che fa della città uno spazio infinito, ignoto, sorprendente, spaventoso; una organizzazione che può essere fonte inesauribile di paure e di idee. Se potenzialmente questi spazi hanno infinite soluzioni di evoluzione, allo stesso tempo la rigidità di forme burocratiche attive sul territorio possono limitarne irrimediabilmente le trasformazioni. Quello che manca è una giusta applicazione delle idee o il coraggio di attuarle.

La città con la quale ci confrontiamo oggi sembra essere troppo «infinita» perché l'uomo possa riuscire a sfruttarne al meglio le potenzialità. Le innumerevoli possibilità di costruire relazioni non lineari all'interno dello spazio urbano portano alla disposizione di dinamiche evolutive imprevedibili, lo scontrarsi sempre più frequente di elementi dissonanti, apparentemente inconciliabili, aumenta la tolleranza verso una concezione di una città in divenire, mai immobile, che non trova la sua forza nella riconoscibilità della città stessa, quanto nella sua tendenza a trasformarsi e plasmarsi a seconda delle interazioni tra i vari soggetti che agiscono sullo spazio urbano.

17 V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, op.cit., p.20.

18 Pasolini e *la forma della città*, P. Brunatto, Italia 1972.

19 H. Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, op.cit., p.10.

20 M. Cacciari, *La metropoli di ieri diventa «territorio». Una sfida, nuove paure*, <http://www.infonodo.org/node/263e>

La realtà urbana non si può immobilizzare, fissarla significherebbe ucciderla; ed è anche impossibile farlo perché, per quanto dominata e massacrata, essa tende sempre a ricostituirsi, e anche se ridotta al limite, quasi completamente dispersa e priva di vita, essa è comunque presente. E per giunta questo limite è pericoloso, e difficile da raggiungere (...) La contraddizione fra la passività e l'attività della gente, gli «abitanti», gli «utenti», non si risolve mai completamente a favore della passività.²¹

L'urgenza è imparare a leggere questo *caos* che compone la città e per analizzarne le caratteristiche bisogna inaugurare una visione che sia radicata nel presente partendo da ciò che è visibile, dalla realtà effettiva. Lo scenario che abbiamo descritto prevede vecchi paradigmi di analisi che sono obsoleti e inadatti, le regole hanno perso ogni valore, vanno riscritte, bisogna pensare a un nuovo ordinamento o farne del tutto a meno, essendo consapevoli che quella che attraversiamo è un'autentica «crisi di immaginazione della città»²².

Il percorso che stiamo tracciando vuole analizzare una città italiana che in un determinato periodo storico ha visto intersecarsi sul proprio territorio una moltitudine di fattori decisivi nella costruzione di una traiettoria identitaria e immaginifica basata sull'espressione artistica che incontra la vita, le sue forme così diverse e contrastanti, attivando un dialogo tra cultura europea e Mediterraneo. La città in questione è Napoli, il periodo storico gli anni Ottanta del Novecento. Lo sconvolgimento che la città partenopea ha subito dopo il terremoto del 1980 ha sorpreso e cambiato il profilo della città in tutto il mondo, evidenziando tanto i problemi quanto le potenzialità e inaugurando una nuova immagine di città che gli stessi abitanti hanno imparato a scoprire e valorizzare.

Napoli ha da sempre un rapporto viscerale con la terra, con la materia che compone il sottosuolo e la superficie al contempo. La città che Benjamin ha definito «porosa»²³, è pe-

21 H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, op.cit. p.367

22 G. Amendola, *La città postmoderna*, Bari-Roma, Laterza, 2004, p.25.

23 «L'architettura è porosa quanto questa pietra. Costruzione e azione si compenetrano in cortili, arcate e

rennemente connessa agli elementi naturali che la circondano: il mare, la terra, il vulcano, gli abitanti stessi. Cacciari, chiamato a spiegare il significato di «porosità» riferito alla città partenopea scrive:

Porosità è anche il rapporto inestricabile tra l'architettura che emerge e quella che vive sotto. Napoli in tutte le sue parti rimanda sempre all'idea che vi sia un edificio sotterraneo che risponde a quello costruito in superficie. Il basso non è solo quello che vedi, è anche il profondo dell'edificio.²⁴

É il tufo ad assecondare questa idea di città legata da un'attraversabilità e permeabilità straordinarie: le grotte, le caverne, i vicoli, sono i luoghi percorribili che avvicinano il popolo al sottosuolo, alla morte, rendendo la città un luogo di passaggio. Sono questi i posti che addobbati con lampade votive alle anime del Purgatorio tengono in vita l'idea di una città che ospita un popolo che si sente di passaggio.

Uno dei rapporti più vincolanti per la popolazione è quello che essa stessa istaura con il corpo della città: un rapporto carnale.²⁵ Le possibilità di relazionarsi dei corpi sono infinite, la città interviene sul corpo del cittadino e viceversa costruendo un rapporto prima di tutto fisico con i propri abitanti e con la natura che la circonda (o di cui prende il posto). «Plasticità e resistenze»²⁶ costruiscono questo rapporto carnale che impone limiti e permette ibridazioni fra corpi animati e inanimati. I limiti e le possibilità di interazione si fondono in un movimento di forze gravitazionali che interagiscono in maniera continua e imprevedibile.

Parlando di relazione fra corpi, Napoli agisce su tre livelli, costruisce una comunicazione *macro-verticale* tra il sopra e il sotto (il sottosuolo), una relazione *micro-orizzontale*

scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo «così e non diversamente». È così che qui si sviluppa l'architettura come sintesi della ritmica comunitaria: civilizzata, privata, ordinata solo nei grandi alberghi e nei magazzini delle banchine – anarchica, intrecciata, rustica nel centro in cui appena quarant'anni fa si è iniziato a scavare grandi strade». W. Benjamin, *Immagine di città*, Einaudi, Torino 2007, pp. 3 – 16. Tratto dal reportage su Napoli pubblicato il 19 agosto 1925 sul «Frankfurter Zeitung».

24 C. Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992, p.163

25 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1993.

26 G. Pasqui, *Città, popolazioni, politiche*, Jaca Book, Milano 2008.

fra corpi vissuti direttamente dall'uomo (le case, i vicoli, i *bassi*, le strade, i palazzi) e una relazione *macro-orizzontale* che la città ha con l'orizzonte, con il golfo, con le isole.²⁷

Il tipo di interazione che Napoli ha con il sottosuolo - con ciò che non è accessibile allo sguardo ma nella dimensione partenopea è fortemente percepibile - è solo una delle tante connessioni corporali che animano la città, che risulta un campo di forze dominato da corpi pronti a mischiarsi, scontrarsi, guardarsi e parlarsi. La relazione esistente tra piccoli e grandi corpi nasce dalla connessione di due macro-mondi, quello nascosto e quello manifesto, che nella città partenopea sono animati da una profonda continuità.

In questo gioco di elementi messi in relazione ci sono i vicoli stretti, addobbati, affollati, colorati che si presentano come manifestazione di connessioni complesse, quotidiane che vedono il corpo umano entrare in contatto diretto con il corpo della città. Ci sono gli spazi pubblici e privati che si parlano, assecondando una soluzione di continuità che risulta peculiare per la costruzione identitaria della città partenopea. Sono le parti della città più povere nelle quali sopravvive l'antica «economia del vicolo» dove regnano i rapporti diretti, non veicolati dalle istituzioni e quindi spesso illegali.

Per i poveri, la risposta è fornita dall'«economia del vicolo», che esiste in Campania da tempo immemorabile; la si trova in moltissimi centri agricoli della pianura, ma il suo locus classicus è la casbah napoletana. Sua caratteristica principale è quella di essere un'economia chiusa e clandestina; è basata su un caseggiato o su un insieme di caseggiati, che formano un'«isola» economica. Un capitale proveniente da varie fonti (prodotti di contrabbando, prostituzione, piccoli furti, ecc.), insieme al guadagno del commercio ambulante e al reddito di una o due persone con un lavoro fisso, circola passando di mano in mano all'interno dell'isola attraverso una serie di piccoli servizi con i quali ciascuno cerca di procurarsi l'immediato necessario, o di arrangiarsi.²⁸

La terza dimensione *macro-relazionale* che va presa in considerazione è quella che la città ha con il suo orizzonte. Napoli ha pronto di fronte a sé un interlocutore sempre presente:

27 Cfr. C. Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, op.cit., p.21.

28 P. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Einaudi, Torino 1975, p. 52.

il golfo, le isole. Lo sguardo, dunque, non si perde mai, costruisce un dialogo continuo con quello che si trova davanti. L'orizzonte pieno si trasforma in un punto di riferimento che fa dialogare il micro e il macro cosmo, la vita e la morte, la costante, rassicurante presenza e la minaccia incombente rappresentata dal Vesuvio.

Napoli viene dunque riconosciuta come la città dove gli opposti convivono, dove i corpi più diversi si incontrano, costruendo una soluzione di continuità e discontinuità che conduce a un'evoluzione della città che mantiene in vita il gioco di «differenza e ripetizione». Si trova a svolgere il ruolo di valvola, un territorio liminale che riesce a tenere in equilibrio gli opposti, una zona precaria dove «terra e acqua, massa e deserto, femminile e maschile, luce e buio»²⁹ trovano una soluzione di convivenza inedita. Questa compresenza di elementi contrastanti viene ritrovata anche nello sguardo napoletano caratterizzato da una profonda «bi-frontalità»: uno sguardo «vergine e vecchio, incantato e disincantato»³⁰ e, al contempo, un atteggiamento «regressivo» e «progressivo»³¹. In questo modo la città non è mai ferma, statica, non prende mai una posizione o resta fedele a un progetto. Lo spazio, i luoghi del passato e quelli contemporanei si reinventano, i modelli preimpostati non sopravvivono ma vengono inghiottiti dalla dimensione identitaria, forte ed inglobante della città.

É evidente quanto sia i *macro-elementi* relativi allo spazio che le singole esperienze soggettive costruiscano la distinta anima di questa città. Le regole non scritte e spesso *fuori legge* investono persino l'ospite, che si vede trascinato, nel bene e nel male, in un flusso vitale e vitalistico che invade i soggetti; un vortice frammentato fatto di luci, profumi, colori, rumori, che accoglie tutti, digerisce tutti, assimila tutti.

«La sopravvivenza della città come complesso sia fisico che sociale»³², stando alle parole di Francesco Venezia, è determinata da una caratteristica peculiare del popolo partenopeo:

29 A. Abruzzese, *La città super-vissuta* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. de Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli no/ New York*, Liguori, Napoli 1982, p.9.

30 Ivi, p. 52.

31 Ivi, p.53.

32 C. Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, op.cit., p.21.

l'assenza di orgoglio. Giacomo Leopardi, durante il suo soggiorno a Napoli, fu il primo a notare questo singolare elemento distintivo. Francesco Venezia parte da ciò per spiegare la natura continua e discontinua della città. Napoli ha subito violenze, invasioni e, godendo di un margine alto di tolleranza, ha riconquistato la sua «continuità culturale». L'assenza di orgoglio costruisce la città partenopea come una realtà aperta e flessibile, che gestisce l'intruso, la novità, la sorpresa, con un'elasticità che evita «rottture di continuità». Pasolini descrive i napoletani come uguali a se stessi, nonostante le invasioni, i cambiamenti e le catastrofi. Raffaele La Capria asseconda questa visione, aggiungendo che per rimanere se stesso e per conservare la propria identità, il popolo partenopeo deve cambiare.

I napoletani sono rimasti sempre uguali a se stessi malgrado ogni dominazione straniera, ed è vero. Che preferiscono morire anziché cambiare, ed è vero. Che perciò continuano a ripetere gli stessi gesti e le stesse parole rifiutandosi alla storia, cioè alla modernità ed è vero. Ma dice anche che un tale rifiuto è sacrosanto, e qui secondo me sbaglia. No, non è sacrosanto. Non si rimane se stessi, non si conserva la propria identità ripetendo gli stessi gesti e le stesse parole. La ripetizione uccide, fossilizza, corrode. Per rimanere se stessi bisogna cambiare, ma non alla maniera gattopardesca. Cambiare significa assumere la modernità senza subirla, assumere quella modernità che ci serve, assumerla nelle dosi giuste. Farla propria e riproporla in forme proprie.³³

La storia e la cultura di Napoli hanno costruito una dimensione in continua evoluzione, flessibile, tollerante ma con dei riferimenti costanti. I napoletani hanno accolto e fatto penetrare nel tessuto della città ogni elemento nuovo, sconosciuto, creando un contesto ibrido che ha trovato in questo agglomerato di corpi vecchi e nuovi una identità ben definita che non pone le sue basi sulla precisione dei contorni, nella differenziazione dei corpi, ma in un miscuglio di vita e natura che riscopre «la porosità, la cui radice è il bizzarro, l'arabesco, e che a differenza della classicità non esclude alcun elemento del caos».³⁴

Ritorna la definizione di Napoli *porosa* che Cacciari spiega, ancora, come una città «spu-

33 Cfr. R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, Mondadori, Milano 1996, p.37.

34 Ivi.,p.12.

gna distesa sul mare, che non affronta i suoi problemi attraverso macro-progetti, sulla base di una *ratio* logocentrica, che non riduce il complesso delle tensioni, dei conflitti, che non tende ad annullarli, bensì ad assimilarli e, quasi, a nutrirsi»³⁵.

Il potere di Napoli è nascosto sicuramente in questa sua capacità intrinseca di essere identificabile e riconoscibile pur assorbendo continuamente culture, forze e abitudini. La forma della città, così distintiva e incisiva, fino ad oggi è riuscita a conservarsi e deve essere mantenuta intatta.³⁶ Napoli può resistere alla tentazione di omologazione a cui tutte le altre grandi città sono soggette, continuando ad applicare i processi automatizzati che rendono la simbiosi fra fondamenta, struttura, architettura e abitanti, una soluzione complessa ma vincente per conservare la propria identità.

Il mutamento come condizione generale a cui la legge della Natura sembra condannare tutte le creature particolari, era colto in rapporto a termini fissi... Se la ripetizione esiste, essa esprime nello stesso tempo una singolarità contro il generale, una universalità contro il particolare, uno straordinario contro l'ordinario, una istantaneità contro la variazione, una eternità contro la permanenza. Sotto ogni aspetto la ripetizione è la trasgressione. Essa pone in questione la legge, ne denuncia il carattere nominale o generale, a vantaggio di una realtà più profonda e artistica.³⁷

Le combinazioni di forze e di corpi che possono agire su un territorio urbano sono soggetti a dinamiche di unione e separazione. «Separare» e «collegare» insieme determinano lo stesso atto di costruzione di uno spazio «ritagliando dalla continuità ed infinità dello spazio una parte e *co-formandola* in una determinata unità secondo un *sensò*»³⁸. Anche l'opera d'arte sottostà a queste dinamiche anche se differisce per qualità e valore da altre tipologie di oggetti, ed essendo prodotto artistico qualifica la città in quanto tale.³⁹

35 C. Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, op.cit, p.164.

36 Cfr, Ivi. p.163.

37 G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, op.cit., p.12.

38 G. Simmel, *Ponte e porta*, in *Saggi di estetica*, Liviana, Padova 1970, pp. 3-8.

39 Premessa di B.Contardi in G.C.Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Riuniti, Roma 1993, p.7.

Giulio De Martino nel suo contributo al testo *Napoli no/NY*, parla della metropoli contemporanea - con particolare riferimento alla città di Napoli post anni Ottanta - come un posto dove non esistono «immagini significanti».

Il reale può perdersi all'infinito, e l'opera d'arte muoversi dall'infinito verso l'uomo, attraversarlo lungo un asse opposto a quello del paesaggio. L'ambiente esterno, il campo visivo, sonoro, rinvia ad un campo infinito interno che inizia là dove gli oggetti terminano, lì fin dove gli oggetti son giunti e dove essi divengono immagini e poi simulacri e solo in questa forma possono venir percepiti.⁴⁰

De Martino continua affrontando il discorso sul post-moderno, il quale si fonda su un bilanciamento degli elementi più disparati, disposti anche a infinitizzarsi, senza legarsi al tempo, passato, presente o futuro che sia. L'organizzazione e la definizione di linguaggi dati è ormai obsoleta, «l'estetica metropolitana deve sfuggire sia alla logica della differenza meramente commerciale e competitiva, sia alla logica della ripetizione»⁴¹.

Alcuni dei punti teorici usati vengono considerati anche da De Martino, che ci tiene a sottolineare che in riferimento alla città di Napoli vanno considerati parzialmente, «in modo non ideologico» data la situazione particolare di una città che comunque è contraddistinta da «una presunta arretratezza» che riguardava la così detta «situazione metropolitana meridionale». D'altro canto la partecipazione di soggetti Mediterranei alla costruzione di un'Europa efficace è indispensabile. L'Europa, in passato, ha dato prova di non essere in grado di essere incisiva senza l'inclusione di una dimensione mediterranea, senza un'apertura spontanea verso l'Altro tipica dei popoli mediterranei. Per Napoli la sfida è riuscire a combinare la così suggestiva *porosità* mediterranea alla *ratio* europea,⁴² solo in questo modo si può ambire a un equilibrio vincente che viene ancora una volta alimentato dalla combinazione di elementi contrastanti.

40 G. De Martino, *Vulcani, cammelli, cosse e altro* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. de Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli no/New York*, op.cit., p.79.

41 Ivi. 81.

42 Cfr. R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, op.cit., p.19.

1.2 Pensiero artistico e prospettive culturali di una realtà (auto)riflessiva

La città non può essere percepita semplicemente come un'aggiunta di elementi indipendenti; emerge come un'identità articolata, anche metafisica. È quindi simile a un'opera d'arte, si fa componibile, sezionabile, senza alcuna gerarchia solida è disposta al cambiamento. La libertà che guida l'artista nel processo di realizzazione delle sue opere sembra investire lo spazio urbano. J. Olsen⁴³ ha ribadito quanto l'arte assuma un ruolo primario nella *polis*; superando i principi utilitaristici parla dell'arte come disciplina seducente e formativa, pronta ad educare e capace di sintetizzare la complessità costruita dallo spazio urbano. Olsen, Argan⁴⁴, Rossi⁴⁵, Mumford⁴⁶ e Lynch⁴⁷ convergono su questo punto, «considerano la città non come un insieme di organi indipendenti (...) ma come la manifestazione di un impulso auto-rappresentativo, che custodisce in sé un'identità di ordine superiore».⁴⁸

È con Baudelaire che la città comincia a essere oggetto di un nuovo sguardo che fa compenetrare gli opposti svelando nuove prospettive. Siamo nel XIX° secolo quando la nascita dei *passages*, le evoluzioni stilistiche e tecnico architettoniche pongono al centro della riflessione la città come punto di partenza per una nuova definizione degli oggetti, degli spazi, della società. In questo scenario nasce un'attenzione da parte degli artisti che guardano alla città con occhi differenti. La città caleidoscopica affascina Baudelaire, i mutamenti e il continuo divenire del paesaggio contemporaneo diventano per lui un'esperienza da celebrare quotidianamente.⁴⁹ Contemplare oggetti di una realtà in perpetuo cambiamento stimola gli

43 D.J. Olsen, *La città come opera d'arte*, Serra e Riva, Milano 1987.

44 G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di B. Contradi, Editori Riuniti, Roma, 1983.

45 A. Rossi, *L'architettura della città* (1966), Studi Edizioni, Torino 1995.

46 L. Mumford, *La cultura della città* (1938), a cura di M. Rosso e P. Scrivano, Edizioni di Comunità, Torino 1999.

47 K. Lynch, *Immagine di città*, op.cit.

48 V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, op.cit., p.130

49 C. Baudelaire, *Il mio cuore messo a nudo* (1861-1865) ora in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Meridiani Mondadori, 1996.

intellettuali dell'epoca che riscoprono in tutto ciò che è indefinito, mobile e mutabile un fascino senza tempo. La dinamicità della città ingloba nel suo flusso l'attività dell'artista, che non ha paura di ibridarsi e destreggiarsi in una realtà sorprendente e transitoria⁵⁰ che risulta la fonte primaria da cui scrittori e artisti attingono per raccontare una modernità che necessitava di essere compresa. Immersa in un fluire perpetuo, la città incuriosiva e stimolava dando sfogo a un nuovo modo di narrare, nel quale la componente visiva e quindi lo sguardo sono i veri protagonisti.

Baudelaire, infatti, è riuscito a intuire alcune modalità moderne di vedere lo spazio urbano, oscillando tra presenza e assenza, tra partecipazione e distanziamento, tra compenetrazione con il visibile e fuga dal mondo, tra adesione a quel che è di fronte a lui e seduzione per l'altrove, per l'invisibile, per il senza parole.⁵¹

L'Ottocento aprirà nuove strade all'arte e alla rappresentazione per il secolo successivo, l'immaginario ingloberà il mondo e investirà il soggetto, stimolando una ricchissima produzione di immagini.⁵² Moholy-Nagy, nel 1925, ribadisce quanto l'arte e le forme di *Gestaltung* siano un indispensabile strumento di educazione estetica:⁵³ i progressi tecnologici e scientifici, i cambiamenti sociali e le sollecitazioni provenienti dalla vita della metropoli portatrice di modernità, conducono a una inedita stimolazione sensoriale, conducendo l'individuo a un più alto livello di consapevolezza dell'ambiente che abita. Con *Pittura Fotografia Film*, Moholy-Nagy è uno dei primi studiosi ad occuparsi di quella che poi si affermerà come «cultura visuale». Le immagini vengono investite di un ruolo socialmente rilevante, determinante nella sfera esperienziale e conoscitiva dell'individuo.

Le sperimentazioni teoriche e artistiche che Moholy-Nagy porta avanti, riconoscono nella metropoli lo spazio naturale che può ispirare e ospitare l'opera d'arte. La metropoli

50 Cfr., V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, op.cit., p.38.

51 Ivi., p.25.

52 P. Bertetto, *Percorsi introduttivi – L'immaginario cinematografico: forme e meccanismi (Enciclopedia del Cinema*, Treccani, 2003.

53 Cfr., L. Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film* (1925), Einaudi, Milano 2010.

è dunque uno spazio espressivo unico e inglobante, nel quale la «nuova visione» prende forma. La città viene vista e identificata come opera d'arte che quotidianamente e costantemente interviene e forma le masse⁵⁴, è in questo momento che si rinforza l'utopico obiettivo della città *Gesamtkunstwerk*.

L'idea romantica di una «organizzazione inglobante»⁵⁵ delle arti torna in Sitte e il *carattere artistico* della città e la *forma urbis* si impongono come temi importanti che ribadiscono il ruolo fermo che l'arte ha all'interno dello scenario urbano.⁵⁶

La città è letta come *Gesamtkunstwerk*; e l'arte posta come «attività tipicamente urbana, e non solo inerente, ma costitutiva della città». L'opera d'arte determina uno spazio urbano: «Ciò che la produce è la necessità, per chi vive ed opera nello spazio, di rappresentarsi in modo autentico o distorto la situazione spaziale in cui opera».⁵⁷

La storia della città e la storia dell'arte costituiscono la chiave di lettura per l'identità dello spazio urbano che è strettamente vincolata all'interpretazione e allo «sviluppo dell'ideologia urbana»⁵⁸. La città viene delineata come insieme di elementi che vedono intersecare forma, spazio, storia, identità e arte. Lo spazio complesso, in continuo divenire, fatto di innumerevoli sequenze intricate ed elementi discordanti, è costituito da una struttura costantemente riconfigurata che mai avrà un punto di arrivo.⁵⁹ La città è quindi ridefinita come un'opera d'arte che, pur avendo delle regole, dei paradigmi che appaiono costanti, presenta leggeri slittamenti ed anomalie, che fanno della città una realtà plurale.⁶⁰

Considerare, comprendere e studiare il luogo di nascita di un'opera, l'ambiente culturale

54 C. Sitte, *L'arte di costruire* (1889), a cura di D. Wiczorek, Jaka Book, Milano 1980, p.144

55 Th.W. Adorno, *Wagner*, trad. it. di M. Bortolotto (Versuch über Wagner, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1952), in Th.W. Adorno, *Wagner - Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, p. 93.

56 D. Calabi, *Rielaborazioni teoriche e nascita dell'arte urbana*, in G. Zucconi (a cura di) *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, FrancoAngeli, Milano 1992, p.43.

57 Premessa di Bruno Contardi in G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, op.cit., p. 9

58 Cfr, G.C. Argan, M Fagiolo, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia I. I caratteri originali*, Torino 1972, p.734.

59 K. Lynch, *L'immagine della città*, op.cit., p.12.

60 Ivi, p.25.

nel quale è stata realizzata è importante tanto quanto studiare l'opera in sé. Argan divide gli storici dell'arte in due macro categorie, coloro che si concentrano sulla singola opera, e quelli che considerano la veduta d'insieme;⁶¹ Kevin Lynch rientra tra gli ultimi. In questa complessa struttura, i fattori esterni (l'ambiente) e i fattori interni (la soggettività del fruitore), compongono, secondo Lynch, il concetto di *imageability*. Ogni individuo, attraverso le sue immagini individuali, partecipa alla costruzione dell'immagine pubblica di una data città che può essere condivisa e comune a più soggetti; il fruitore, l'individuo che agisce e vive l'ambiente, rientra in una collettività, in un'immagine di gruppo che insegue un'empatia costante. Lynch immagina ancora una volta una città unita e unica, che, benché utopica, presenta alcuni elementi che ne fanno un piccolo esempio di convergenza creativa.

Quando parliamo di spazio urbano ci riferiamo - e più volte Argan lo sottolinea - a diversi ambienti ed elementi. A costruirlo sono non soltanto gli spazi aperti che più facilmente riconosciamo come espressione della città: città sono certamente le strade, i portici, i giardini, i mercati, ma anche ciò che rientra nella definizione di spazio privato: le case, la moda, i movimenti che in quel contesto prendono forma.⁶² Ancora una volta gli elementi diversi, e spesso in contraddizione che abitano la città, costruiscono la struttura spaziale dal carattere imperfetto che emerge come determinante e necessario per costruire un processo artistico che determina un movimento che dal particolare va al generale e viceversa, seguendo un flusso perpetuo e mutevole.

«La città non nasce da un dialogo a due tra l'artista e il committente, ma è frutto di una concertazione allargata, cui prendono parte i cittadini, i quali proprio perché appartenenti alla *civitas*, possono pronunciare giudizi sulla sua forma, sulla sua pianificazione e sul suo sviluppo.»⁶³

Le contraddizioni e gli opposti che vivono nella città prendono forma anche nell'azione dell'artista che necessita di mediare tra l'idea astratta e la sua concretizzazione che resta vincolata ad una pratica ripetitiva. Il movimento di creazione di un'opera rientra in una

61 G.C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T.Trini, Roma-Bari, Laterza, 1980, p.4.

62 cfr., G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, op.cit., p. 51.

63 V. Trione, *Effetto città*, op.cit., p.131

realtà che, secondo Lefebvre, ha un centro dal quale l'energia si sprigiona e - attraverso un movimento dialettico - alimenta la dinamicità dello spazio urbano e dei suoi abitanti.

La nozione di centralità si sostituisce a quella di totalità e la modifica, la relativizza, la dialettizza. Il processo della centralità (...) implica una realtà incessantemente in movimento, e introduce una figura generale che lascia posto sia al ripetitivo che al differenziale.⁶⁴

L'arte è il risultato, ancora una volta, di una combinazione tra differenza e ripetizione. L'elemento nuovo, improvviso, stimola l'ispirazione dell'artista che trova il giusto impeto per la produzione dell'opera, produzione che però deve essere messa in atto grazie ad un processo ripetitivo, attraverso atti conosciuti e mezzi appropriati. Se questo non avviene l'opera non raggiunge il suo stato ultimo e resta un'idea, un progetto irrealizzato.⁶⁵

Analizzando il rapporto tra creatività umana e territorio, Deleuze e Guattari⁶⁶ considerano ancora una volta un processo di dinamicità necessaria. Lavorando sul concetto di ritornello, quindi sulla ripetitività che si manifesta in un luogo, in un ambiente con il quale c'è un rapporto simbiotico, si pone il problema della nozione di *territorializzazione*. Quest'ultima è generata da un'azione che è strettamente connessa all'identità del luogo. La Natura, per Deleuze e Guattari è un sistema in continuo sviluppo, e l'ambiente è una costante che si interfaccia con la caoticità della vita, questo perché il sistema è aperto alle forze esterne, a elementi inediti che conducono a una perpetua possibilità di cambiamento. «La Natura garantisce la variazione attraverso la ripetizione». Il ritornello è un'espressione artistica che ingloba le componenti ambientali, codifica l'ambiente attraverso un processo di territorializzazione e poi attiva un processo di deterritorializzazione che garantisce il cambiamento e il «divenire espressivo».

Secondo il discorso di Deleuze e Guattari non è l'uomo a possedere l'arte ma è la natura stessa a farlo. In questo senso il terremoto del 1980 a Napoli ha sprigionato una forza insita nel territorio, che ha saputo far emergere le certezze, le insicurezze e le possibilità di dive-

64 Ivi, p.379

65 H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Armando, Roma 1973, p. 375

66 Cfr., G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006.

nire di un luogo e dei suoi abitanti.

Dopo il terremoto Napoli diviene la prima città italiana a rappresentare l'arte contemporanea, in contatto diretto con Parigi, New York, Berlino. In un periodo disastroso per la nazione, dove l'ordinamento politico aveva raggiunto un'incapacità governativa senza precedenti, Napoli sembrava essere, paradossalmente, l'unica possibilità. «Così fu deciso l'annientamento atomico dell'intero sistema nazionale e la collocazione in *provetta territoriale* di una sola città superstite. Napoli apparve a tutti o quasi la più adatta». ⁶⁷ Così una delle città italiane più problematiche, vittima anche di una catastrofe naturale, divenne il centro della comunicazione creativa e culturale per un intero decennio.

Significativo è il punto di vista di Raffaele La Capria⁶⁸ che, riprendendo Raffaele Romanelli⁶⁹ e Manlio Sgalambro⁷⁰, parla di Napoli come di una società migliore perché in crisi, una realtà che essendo *ipocondriaca* trova nei suoi limiti e nelle sue ossessioni la forza di *pensare*. Napoli è il luogo dove la cultura è svincolata dal potere e spesso lo contrasta, la sua dimensione europea è evidente ma non centrale, resta un ibrido, ancora una volta caratterizzato da «un'apertura o disponibilità che escludono ogni possibilità di accentramento»⁷¹. Il percorso identitario della città si costruisce anche sulla storia della sua architettura, un'architettura ibrida, perfino dissociativa, priva di un'ideologia partenopea, perché pensata da invasori, eppure ben integrata con il «costume sociale»⁷². Elementi estranei che diventano familiari, si integrano e vanno a determinare la forma stessa della città.

Napoli: ricca e povera, malata e sana, sviluppata e sottosviluppata, colta e ignorante, è emersa come la città perfetta per ricominciare. Insediarsi in un sistema malato, infetto, contaminato partendo dalle cellule deboli per provare a rinascere; così Napoli si è isolata dal resto della nazione, in lei è nata una nuova identità e una nuova immagine da esportare.

⁶⁷ A. Abruzzese, *La città super-vissuta* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli no/New York*, op.cit. p.10

⁶⁸ Cfr, R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, op.cit., pp.38-39.

⁶⁹ Cfr, R. Romanelli, *La Rivista dei Libri*, giugno 1991.

⁷⁰ M. Sgalambro, *Del metodo ipocondriaco*, Il Girasole, Catania 1993

⁷¹ G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, op.cit., p.193.

⁷² Ivi, 195.

Corpo informe e sanguinoso ma finalmente legittimato dall'essere il solo ad esistere e ad essersi affermato come tale, nel tempo e nello spazio (...) Napoli offriva un tessuto urbano unico per quei tempi, duttile e informe, generoso e incoerente. Poco a poco tutto ciò che aveva costituito la sua tradizione peggiore ed i motivi delle sue più alte contraddizioni cominciò a produrre fenomeni di «sintesi». ⁷³

Si apre così, con il terremoto, una nuova parentesi che incontra il tipico contesto partenopeo che oscilla tra una obsoleta *napoletanità*⁷⁴, che resta ancorata alla tradizione locale, e una voglia di internazionalità che spinge verso l'esterno.

1.3 Dal collasso alla rinascita: costruzione di un ambiente mediale «contagioso»

La città ha i suoi tempi, i suoi ritmi, le sue regole, finché qualcosa di inatteso o straordinario investe quello spazio, che deve riadattarsi, riconfigurarsi, e la *sintassi della città*⁷⁵ necessariamente cambia.

La storia ci insegna che i grandi eventi - dalle celebrazioni alle tragiche catastrofi - hanno contribuito ad accelerare i mutamenti urbani. La città viene stimolata dal «nuovo» che la attraversa e scopre un modo di proiettarsi verso l'esterno e l'interno, irradiando una luce che la trasforma da dentro.⁷⁶

Le guerre hanno sempre accelerato lo sviluppo delle forze produttive e del progresso tecnico, scientifico e tecnologico, dimostrando che la violenza ha un ruolo fondamentale nella

⁷³ Ivi, p.11

⁷⁴ «Il periodo in cui la *napoletanità* si dispiega e prende corpo, secondo La Capria, va dal 1799 all'immediato dopoguerra. Quel che è avvenuto dopo, a suo parere, rientra in un'altra storia: una storia di *napoletanerie* e di sacchi urbanistici rappresentati in *Ferito a Morte* e frontalmente ne *Le mani sulla città*, il film di Rosi a cui La Capria diede un consistente contributo ragionativo». Introduzione di Silvio Perrella in R. La Capria, *L'armonia perduta*, Rizzoli, Milano 1999, p. VI-VII.

⁷⁵ V.Trione, *Effetto città*, op.cit., p.132

⁷⁶ I.Vitiello, *Regimi urbani e grandi eventi. Napoli una città sospesa*, Milano, Franco Angeli, 2009, p.9.

formazione dello spazio. Lefebvre è uno di quegli studiosi che ha evidenziato il profondo rapporto che esiste tra la produzione di spazio politico-economico e la violenza.⁷⁷ «L'astrazione agisce mediante la devastazione e la distruzione (che a volte prelude alla creazione)... La violenza si sviluppa nel corso di quella che si chiama *storia*...ma come disse Hegel, i periodi più creativi della storia furono e sono anche i più tormentati».⁷⁸ Lo stesso R. Girard in *La violence et le sacré* Grasset, parla di oggetti e soggetti che traggono beneficio dalla violenza, la stessa cosa succede agli spazi che sono consacrati dalla guerra, dalle tragedie, dalla morte. La violenza è garanzia di cambiamento, una scossa che rimescola le carte e garantisce il continuo movimento.⁷⁹

L'evento irrompe nella quotidianità, genera crisi, crea discontinuità e costringe a leggere il tempo in maniera meticolosa, considerando il prima, il durante e il dopo. Il nuovo stato della città costringe a una riflessione sul passato, su quello che si era e si è diventati e le possibilità di cambiamento future, assecondando l'incertezza e il dubbio, imparando a convivere, l'evento si consolida quindi come luogo liminale.⁸⁰

L'evento (...) genera infatti una disposizione cognitiva instabile che rende visibile la costruzione di «mondi possibili» e lungo tale possibilità alimenta coesione, giocando sulla passione e i desideri. In tal senso possiamo pensare agli eventi come «fratture» che riconfigurano il sistema di significati precedentemente esistenti e come inneschi di processi generativi estesi.⁸¹

Lo sconvolgimento muove energie dormienti, Lynch⁸² parla degli eventi come un punto di rottura, una soglia tra il ricordo passato e l'immaginazione del futuro. Un collegamento importante per la transizione verso qualcosa di nuovo.

Gli elementi nuovi, invasivi, «rivoluzionari», che occupano lo spazio urbano e la quo-

77 Cfr. H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, op. cit., p. 272

78 Cfr. Ivi., p. 281

79 Ivi, p.375

80 B.S. Turner, *Citizenship and Social Theory*, Sage, London 1993.

81 I. Vitiello, *Regimi urbani e grandi eventi. Napoli una città sospesa*, op.cit, 2009, p.17.

82 K. Lynch, *Il tempo dello spazio*, Milano, il Saggiatore, 1977.

tidianità, mettono in atto un trapianto che conduce a un mutuo adattamento, si scopre una nuova sensibilità, si instaura un processo di «innervazione» (secondo la definizione di Benjamin) che, in uno spazio dato determina un territorio immobilizzandolo nel qui e ora e configurando *mediascape*⁸³ inediti, che vengono letti come un luogo in cui tutti gli elementi restituiscono un feedback per raggiungere l'adattamento, una risposta necessaria per la sopravvivenza. Un *mediascape* è in grado di interagire con elementi differenti, che siano tecnologie, *physical milieu*, pratiche sociali o umane, non funziona in modo statico e univoco ma assecondando il conflitto, il paradosso e l'ambiguità. Tutto si fa medium se inserito in un *mediascape* che favorisce e incentiva i processi di mediazione.⁸⁴

Il Medium o «Medium della percezione» [Medium der Wahrnehmung] è infatti per Benjamin l'ambiente, la regione ontologica intermedia o, potremmo dire facendo ricorso a un altro termine che ha un'importante storia alle spalle, il *milieu* in cui ha luogo la percezione sensibile. Un *milieu* che viene incessantemente configurato, plasmato, modulato, scolpito, da un'*Apparatur* tecnica in costante evoluzione.⁸⁵

Il media, però, può essere riconosciuto anche in qualcosa che non è un dispositivo, il primo media è l'ambiente che si riconosce come il medium più radicale, uno spazio di mediazione da cui parte un processo «contagioso», per cui gli elementi che interagiscono con esso facilmente si potenziano e diventano media a loro volta. Arriviamo dunque alle origini del concetto di medium, Aristotele con il *diaphanes*, «mezzo senza il quale i colori non possono agire sul sensorio»,⁸⁶ poneva le basi per la visione *benjaminiana* del medium: «il Medium non è mai qualcosa di neutro e di passivo, bensì qualcosa di attivo e di efficace, qualcosa che condiziona la percezione e la conoscenza»⁸⁷.

83 Spazio o ambiente che facilita la mediazione grazie e artefatti che prendono posto in esso.

84 F. Casetti nel suo intervento per il Convegno «*Interactive Imagination*» svoltosi a Roma il 6, 7 e 8 giugno 2016 presso l'Istituto Svizzero.

85 A. Somaini, *L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione», in Fata Morgana, n.20, Pellegrini, Cosenza 2013, p.118*

86 Ivi, p. 129.

87 Ivi, p. 132.

La quantità di immagini e di stimoli con cui l'uomo contemporaneo è stato abituato a confrontarsi quotidianamente ha escluso l'idea di essere catturati da un'unica e sola immagine, stimolando ancora di più la capacità del singolo di destreggiarsi e mescolare segnali che danno più importanza all'ambiente complesso che si costituisce piuttosto che ai singoli elementi. Così dagli anni '80 del Novecento le diverse pratiche artistiche: arte, cinema, teatro, fotografia, musica; accolte da un ambiente mediale favorevole, hanno costruito a Napoli un percorso inedito di identificazione urbana. Il medium contribuisce a generare nuovi modelli che si insediano nella dimensione sociale: «un medium generatore di modelli da catapultare *sal* sociale e assuntore di modelli catapultati *sal* sociale»⁸⁸

Quello che risulta evidente è l'incisività dell'apparato percettivo, «insieme di funzioni tecniche organiche e sensoriali su cui intervengono gli *apparate* tecnici, modificandole, plasmandole e nel migliore dei casi estendendole verso direzioni ancora inesplorate»⁸⁹.

Napoli convive da sempre con la possibilità che un evento improvviso (come l'eruzione del Vesuvio) la sconvolga, ed ha vissuto nei secoli tantissimi eventi devastanti. Questo stato di perenne allerta garantisce alla città partenopea una continuità narrativa unica. Il trend evolutivo, stimolato dallo stato di emergenza che veglia sulla città, ha portato Napoli ad accogliere il cambiamento, che, attraverso l'evento straordinario, era veicolato e accelerato.⁹⁰ Napoli assicura una continuità narrativa e al contempo è caratterizzata da una sua particolare discontinuità. Ciò che resta costante è la risposta all'emergenza, la necessità di dover rispondere prontamente a eventi straordinari che intervengono sullo spazio urbano e obbligano la città a cercare una forza intrinseca. Guerre, eruzioni, colera, terremoti hanno messo in moto nei secoli una serie di narrazioni consolidando l'idea di Napoli come *città soglia*, una realtà che facilita la comunicazione e lo scambio tra mondi differenti, tra un'Europa fredda e distaccata e un'apertura verso l'altro più tipicamente mediterranea.

Pensare agli eventi come pre-testi narrativi implica guardarli come dispositivi capaci di intercettare le tante storie – disperse, frammentate, dimenticate

88 A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli No/NY*, op.cit., p.25

89 Ivi, p.124.

90 Cfr. F. Barbagallo, *La modernità squilibrata del Mezzogiorno d'Italia*, Einaudi, Torino 1994

– in racconti che non solo ridescrivono continuamente territori, ma veicolano immaginazione, attivando una capacità di ripensare radicalmente il territorio, attraverso atti narrativi.⁹¹

Il terremoto dell'Irpinia ha fatto emergere e incontrare energie di ogni sorta. «L'evento ha innescato effetti di identità dove si sono coagulate risorse creative e sperimentate innovazioni organizzative effimere che in una notte sono emerse»⁹².

E ancora «col terremoto del 23 novembre si produce, e per la prima volta in modo così netto, una rottura significativa all'interno dei meccanismi classici di funzionamento dell'universo mediale, almeno nel nostro paese».⁹³ La scossa ha risvegliato questioni e opportunità: l'arte, la fotografia, il cinema hanno sfruttato la forte energia sprigionata dalla terra, dando voce a un territorio ferito ma estremamente ricco.

La verità un po' paradossale è che stagnazione e sviluppo, inflazione e recessione, crescita e degrado sono destinati a convivere sempre più, e meglio, ponendo in discussione, in crisi, la categoria stessa della crisi e tutto il pensiero che la sosteneva (...) La crisi è status endemico e connaturato, stato della perenne urgenza e coinvolge tutti i soggetti metropolitani allo stesso livello di difficoltà, generando più che l'ormai consueto e oleografico senso di solidarietà – connesso ad uno sclerotico concetto di popolo - un senso di intimità, versione napoletana della commistione post-moderna.⁹⁴

Insita nella sua natura Napoli ha una tendenza ad accogliere il mutamento, il nuovo, pronta a flettersi per assecondare il suo attraversamento. È piena di elementi, culti, spazi di rappresentazione ed è pronta a mutare, a ospitare nuove forme e contraddizioni, si fa portatrice di culti, di «luoghi sacri e demoniaci, di femminilità e virilità, fantasmagorie e fantasticherie»⁹⁵. Napoli, riconosciuta da secoli come un territorio intriso di contraddizioni, dove il

91 I. Vitiello, *Regimi urbani e grandi eventi. Napoli una città sospesa*, op.cit., p.205.

92 Ivi., p.50.

93 A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, op.cit., p.19

94 Ivi., pp. 24-25.

95 Lefebvre, *La produzione dello spazio*, op.cit., p. 231

plusvalore culturale è dato dall'intersezione, l'«*in-between*»⁹⁶ di cui parla Homi Bhabha, ha avviato un processo di trasformazione e superamento delle «tradizionali narrazioni relative a soggettività originarie e autori, focalizzandosi invece su quei momenti o processi che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali.»⁹⁷ Questi spazi definiti «*in-between*», stimolano nuovi luoghi e nuove identità, sviluppando un'energia che ridefinisce l'idea di società.

Gigi Caramiello e Marco Videtta esplorando la dimensione partenopea analizzano il contesto che si trovano di fronte dopo il 1980 e sono consapevoli della complessità degli elementi con i quali sono costretti a confrontarsi.

Il flusso mediologico, all'interno di un universo frantumato, scisso, parcellizzato, costruisce addirittura un fattore di unificazione metropolitana. Unificazione, si badi bene, unicamente al livello del consumo stesso, che al suo interno riproduce invece tutti i livelli di commistione, di conflitto e di differenza presenti nel sociale. Differenze che nella città, spazio classico del conflitto *duale*, si esprimono mediante le differenti modalità di organizzazione della coscienza di classe, e che adesso si manifestano nella pulsione plurale e discontinua dei vari segmenti del corpo sociale.⁹⁸

Considerare gli eventi come «pre-testi» narrativi, significa essere in grado di connettere energie e collocarle sperimentando nuove soluzioni, nuove associazioni. Gli eventi sono un'occasione per riflettere sul presente,⁹⁹ attivando inediti processi narrativi che assecondano il movimento proprio della città, che attinge certamente dalla memoria, ma anche dalla varietà di prospettive che si intersecano su un territorio come quello partenopeo che è stato in grado di intraprendere un percorso di apertura verso nuove possibilità.

La stratificazione che contraddistingue la città partenopea attiva un processo di scoperta costante, ogni angolo dello spazio è pronto a rivelare segreti, connessioni, magie. *La storia*

96 Spazi culturali che rappresentano un'istanza di mediazione.

97 H.K.Bhabha, *I luoghi della cultura*, Maltemi, Roma 2001, p.12.

98 A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli No/NY*, op.cit., p.22.

99 C. Donolo, *Sostenere lo sviluppo. Ragioni e speranze oltre la crescita*, Mondadori, Milano 2007.

*lenta*¹⁰⁰che attraversa la città incontra la storia effettiva e ufficiale – quella raccontata nei libri - svelando e sommando a essa le verità antropologiche, archetipe e mitologiche.¹⁰¹ Da questa definizione di identità urbana partirà un discorso volto ad analizzare l'evoluzione di un nuovo sguardo sulla città. L'identità del capoluogo campano è forse inafferrabile, schiava di una miriade di elementi che la attraversano e la saccheggiano con il superficiale lasciapassare dei suoi abitanti. Il suo profilo, così poco definito, eppure estremamente incisivo, ci costringe ad analizzarla nella sua forma più eterea e discontinua, riconoscendole però un forte potere immaginifico.

100 F. Braduel, *La lunga durata*, in *Annales* n. 4 (1958).

101 Cfr. R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, op.cit., p.32.

CAPITOLO 2

LA RIVOLUZIONE ESTETICA DEL CATACLISMA. IL CASO *TERRAE MOTUS*

Nei secoli ogni genere di forma artistica ha interpretato la catastrofe come un punto di svolta che annuncia la fine di un tempo e rivela l'avvento di una nuova epoca sinonimo di rinascita, una *profezia* che impone una conclusione e al contempo si predispone per un nuovo inizio: «Principio e fine insieme, l'*Apocalisse* è come un prologo sulla storia. Ed è metafora dell'invenzione artistica. Ma evoca anche uno spazio difficile e inospitale». ¹⁰² Molti artisti hanno forzato - attraverso l'immaginazione - la costruzione di mondi devastati, che in romanzi e film riformulavano una nuova vita possibile per l'uomo. Quando però un vero cataclisma invade la città, l'approccio dell'operazione artistica appare differente e l'esperienza dell'avanguardia ce lo mostra chiaramente anticipando le riflessioni che prenderanno forma molto più definita con la neo-avanguardia ¹⁰³ e gli artisti che dal 1960 si imporranno con l'intento di far convivere fortemente arte ed esistenza.

Il mondo distrutto va riconfigurato, le soluzioni vanno ricercate attraverso nuove combinazioni e assemblaggi che fanno dell'opera un'esperienza aperta, incompiuta come il *Mer-*

¹⁰² V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, op.cit., p.764.

¹⁰³ La neo-avanguardia, in linea con l'avanguardia, è tutta protesa ancora alla liberazione dell'umanità, alla sua emancipazione, all'idea che la storia progredendo avrebbe portato alla rivoluzione, avverandosi così la profezia marxiana. All'avanguardia, di cui l'Arte povera rappresentava l'ultimo baluardo, viene contrapposta un'altra avanguardia, un'altra modernità, caratterizzata da un tempo ciclico, ispirato al nietzschiano ritorno del sempre uguale. Scrive Jean Baudrillard a proposito di transestetica: "quando tutto è politico, niente è più politico, il termine non ha più senso; quando tutto è sessuale, niente lo è più, la sessualità perde ogni determinazione; quando tutto è estetico, niente è più né bello né brutto, e l'arte stessa sparisce". Parafrasando, si potrebbe dire: quando tutto diventa avanguardia, nulla è più avanguardia, l'avanguardia sparisce e lascia spazio all'arte. In Jean Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, 1988 - http://www.artecritica.it/onsite/anni_ottanta.html

zbau (1920-1936)¹⁰⁴ di Schwitters, che usa oggetti quotidiani, gli scarti della società, e li priva della loro materialità per donargli una nuova forma che spesso non resta definita. *Merzbau* è una scultura *bric-à-brac* che è stata composta e ricomposta per tre volte in tre città differenti, consolidandosi come luogo dell'evoluzione e della memoria dell'artista.

L'approccio alla materia di Schwitters sembra preannunciare una ricerca artistica che svilupperà anche Joseph Beuys e che troverà applicazione nella sua esperienza partenopea. È infatti dalla postavanguardia che si ufficializza il processo di smarrimento dell'artista nella metropoli che ne comprende l'indefinibilità; la città è evidentemente il luogo della divisione, della scissione, dei conflitti, emerge come devastata ma conserva il suo potere magico - come quello di un «tempio distrutto» - e gli artisti non sono altro che stregoni, pronti a raccogliere le macerie, gli oggetti di una quotidianità perduta che conserva comunque una prospettiva di rinascita. Magia e arte convivono nella dimensione partenopea post-terremoto e determineranno l'affermarsi di una ricerca artistica molto controversa anche sul territorio italiano che si imporrà anche attraverso la definizione della Transavanguardia.

104 Tavola 1, p. 35.



1 - Kurt Schwitters, *Merzbau* (1932)
Kurt Schwitters Archive - Sprengel Museum Hanover

2.1 L'arte prima della catastrofe

Napoli ha spesso esportato negli anni un'immagine di sé eccessiva, scontata, fin troppo diretta e semplificata, tralasciando le sue complesse stratificazioni e alimentando di conseguenza il pregiudizio. Con il fermento post-terremoto tutti gli aspetti della città hanno trovato un'occasione per essere mostrati e reinterpretati. Il progetto più evidente che è intervenuto in questo senso è la collezione *Terrae Motus*, inaugurando una nuova connessione tra arte e vita, tra gli artisti e lo spazio urbano, tra un mercato dell'arte internazionale e una realtà partenopea colma di tradizione locale. È stato il pretesto per aprire Napoli al mondo, per ritrovare nei simboli della città un linguaggio comprensibile anche fuori dal contesto locale e nazionale, così Napoli entra in comunicazione diretta con New York, Berlino, Parigi, guidata dalla figura eclettica del gallerista Lucio Amelio che - ancor prima del terremoto - traina artisti, curatori, critici e intellettuali a Napoli, per svegliare la città da un torpore che riguardava non soltanto il contesto territoriale partenopeo ma l'intera nazione.

Sarà quindi il terremoto del 1980 a dare lo scossone finale, a liberare ulteriori energie e dare vita al così detto «terremoto delle arti».

In una città come Napoli, abitata da decenni da meridionalisti con la flannella inglese, che perennemente pongono la questione meridionale, in una città dove ogni programmazione salta perché esiste proprio un'antropologia differente che non può essere sincronizzata ad un'idea di progetto uniforme, il ruolo dell'arte e della cultura, in un tessuto così dissestato e terremotato, è l'unico seme fecondo da cui possono scaturire delle cose.¹⁰⁵

Lucio Amelio già dal 1965 è una presenza importante della scena artistica partenopea, i personaggi che espone e che supporta, offrono una ricerca significativa per elaborare una strategia in grado inaugurare forme espressive che trovano a Napoli possibilità di sfogo: sono Jannis Kounellis, Mario Merz, Gerhard Richter, Gilbert & George, Luigi Ontani, Robert Rauschenberg, Michelangelo Pistoletto, Piero Manzoni, Andy Warhol, per citarne alcu-

¹⁰⁵ A.A.V.V., *Tony Cragg, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tatafiore, David Salle*, Amelio editore, Napoli 1981, p. 7.

ni. La galleria dell'epoca, la *Modern Agency*, collocata a Parco Margherita, riesce a gestire un flusso di artisti internazionali, europei, italiani e napoletani. Questi ultimi vanno a costruire un'idea di città partenopea autoriflessiva, contribuendo all'edificazione di un organismo unico e tumultuoso che si nutre della città stessa restando in sintonia con i processi artistici internazionali che vedevano come protagonisti attivi due grandi discorsi, da un lato la *Pop Art* americana e dall'altro una realtà tipicamente europea che vedeva la tradizione moderna rifiutare il mercato dell'arte e gli aggressivi stimoli provenienti dagli Stati Uniti, un clima che può essere riassunta nell'esperienza del gruppo *Fluxus*.

Amelio decide di inserirsi in questi discorsi, deviandoli e indirizzandoli verso Napoli, verso la sua città, creando un movimento ciclico: l'estraneo, lo straniero, in questo caso l'artista con il suo lavoro, veniva accolto e inglobato nella dimensione locale affinché la città potesse metabolizzarne le energie e nuovamente sprigionarle verso l'esterno.

Il problema era creare un centro di produzione culturale che non esisteva, creando due flussi uguali e contrari: uno che arrivava a Napoli attraverso l'informazione culturale, l'altro che partiva da Napoli, creando finalmente un equilibrio culturale.¹⁰⁶

L'intenzione è quella di superare il provincialismo tipico di una città come Napoli e affievolire la compiacente napoletanità che poteva frenare e immobilizzare lo slancio culturale che Amelio stava costruendo. I giovani napoletani che vissero il '68 furono i primi a instaurare un rapporto completamente diverso con la città rispetto alle generazioni precedenti e a osservare con uno sguardo critico e spesso distaccato quel «miscuglio di *topos* e *pathos* così tipicamente partenopeo».¹⁰⁷ Erano giovani disposti a viaggiare, a vivere nelle principali capitali dell'arte mondiale, si nutrivano di avanguardia e rifiutavano la nauseante napoletanità. Amelio ha assecondato queste tendenze incanalandole però verso una riflessione attuale, attiva e contemporanea sulla città.

Negli anni precedenti il terremoto, nel suo muoversi verso l'esterno e proponendo la sua

106 M. Franco, *Autoritratto con galleria*, intervista con Lucio Amelio, *Il Mattino*, 8 dicembre 1985.

107 R. La Capria, *L'armonia perduta*, Rizzoli, op.cit., p.14

arte, Napoli ha spesso fatto l'errore di non essere abbastanza incisiva, praticando una *migrazione* e non un *viaggio*, inserendosi in contesti dall'alta visibilità ma senza sentirsi parte di un mercato.

Un soggetto produttore di cultura o di altro, quando si sposta dal luogo di origine, o è un soggetto che «viaggia», oppure è un soggetto che «emigra» (...) nel caso in cui si sposti dalla sua città in presenza di un'adeguata dinamica di mercato indigena è senz'altro un produttore che viaggia. Ma se la trasferta avviene in assenza di questo mercato egli viene immediatamente a trovarsi nella condizione dell'emigrante, a prescindere dal successo che riesce a ottenere.¹⁰⁸

Sicuramente una forte autoreferenzialità - caratterizzata dai residui di un'onnipresente napoletanità - ha assecondato questo atteggiamento poco produttivo per la costruzione di un'efficace strategia culturale ed economica. Amelio, prima del terremoto aveva già testato il potere della rinascita, della forza che può scaturire da un trauma. Il primo tentativo era stato fatto dal gallerista dopo il colera del 1973, un danno enorme per l'immagine della città e del Mezzogiorno. I morti furono solo trenta, ma erano testimonianza di un forte e vergognoso degrado, e Napoli ne era la capitale.

Al di là della tragedia tutta napoletana del colera, la nazione intera attraversava un periodo di grande crisi le cui più alte manifestazioni furono le insorgenze terroristiche dei *Nuclei armati proletari* e delle *Brigate rosse*. Nonostante questo clima profondamente scosso la città vive un vero e proprio rinascimento, l'immagine della Napoli da cartolina non è più un brand per la città, il declino di manifestazioni come il festival della canzone Napoletana e la Festa di Piedigrotta¹⁰⁹ ne sono la prova. Non si esaurisce qui il viscerale rapporto che esiste tra Napoli e la musica, si trasforma solamente. Sarà da questo momento che emergeranno nuove realtà musicali in grado di mantenere viva l'espressione dialettale ed innovare al tempo stesso. Fa parte di questa nuova esperienze la musica di Pino Daniele e Edoardo Bennato così come quella che oggi viene definita musica neomelodica, sviluppatasi a partire dagli

108 A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli No/NY, op.cit.*, p.28

109 Cfr. M. Bonuomo, *Warhol Beuys: omaggio a Lucio Amelio*, Mazzotta, Milano 2007, p. 47

anni Ottanta del Novecento. Quello che cambia è la realtà raccontata, il quotidiano, la città, la concretezza della vita, «di un vissuto paradossalmente *moderno* ancorché fatalmente marginale».¹¹⁰ Se da un lato la musica neomelodica ha un effetto «totalizzante», identifica e consolida il senso di adesione alla città e al suo modo di viverla, la musica folk, jazz, sperimenta nuovi approcci e tecniche espressive, puntando tantissimo sulla contaminazione ma rimanendo fortemente legata all'espressione dialettale. Napoli diventa il pretesto per inaugurare un racconto che cerca di attecchire facendosi portavoce della comunità, che per quanto scissa possa essere, viene tenuta insieme dal senso di appartenenza alla città stessa.

Napoli fa tesoro delle sue particolarità e vuole essere in prima fila nel raccontarle, lo fa mettendo insieme le risorse, le idee, le persone. Il centro di questi incontri, di questi scambi, è anche e soprattutto la galleria di Lucio Amelio, teatro di quegli anni di grande fermento creativo e manifesto di una interdisciplinarietà che dominava la città e per cui ogni artista, ogni creativo si sentiva libero di esprimere e sperimentare approcci e linguaggi. «Intimità e fluttuazione definiscono lo spazio della compresenza, della connivenza, della complicità. Uno spazio *plurale*, che disattiva le categorie fondate sul *work in progress*, sull'andare verso».¹¹¹

Centrale dunque il tema della collaborazione e l'idea di un progetto in divenire. Pensare a un progetto di rivoluzione estetica della città in quegli anni non è semplice, Napoli ha dimostrato di avere enormi problemi rispetto al «superamento dello stato di rappresentazione».¹¹²

Residui di «senso» gravano pesantemente sui dispositivi segnici, mettendo una pesante ipoteca sul raggiungimento di quello che parafrasando Baudrillard, definiremmo lo stato della totale simulazione. Ciò che veramente manca a Napoli per essere in tutto e per tutto una città postmoderna è proprio questo. Napoli non ha raggiunto l'allucinazione estetica, non è entrata nella fase cool e cibernetica, vive ancora in una fase hot e fantasmatica. Eppure per compiere questo «salto di qualità» le basterebbe simulare la fase hot. «É così

110 Ibidem

111 G. Caramiello e M. Videtta, *Napoli, now* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli No/New York*, op.cit., p.24

112 Cfr, *ivi*, p.26

che alla colpevolezza, all'angoscia, alla morte si può sostituire il godimento totale dei segni della colpevolezza, della violenza, della morte»¹¹³

L'idea è ancora una volta quella di appoggiarsi al trauma, alla crisi per ripartire e riorganizzare il processo creativo nella città. Prendiamo ad esempio Raffaele Viviani (1888-1950), una delle maschere del teatro napoletano. In lui gli opposti convivevano così come a Napoli. Il binomio «catastrofe/rifondazione» che Viviani proponeva, poneva l'accento sulla riflessione interminabile della città, sul suo destino di luogo condannato a vivere tra «rovina e progetto, tra una Napoli cataclismatica e una Napoli rifatta, risanata, ricostruita».¹¹⁴

Lucio Amelio si sforza di inseguire una produzione culturale che si occupi di connettere più passaggi e inglobare gli *specialismi* curando ogni fase, dalla progettazione alla diffusione. La sua proposta non è dunque un semplice progetto espositivo che resta ancorato alla dimensione elitaria dell'arte, il suo intento è stimolare un cambiamento di linguaggio.

La città partenopea dava segni di rinascita anche prima del terremoto, una delle operazioni artistiche (pre-terremoto) più riuscite fu la mostra *Civiltà del Settecento a Napoli*,¹¹⁵ la città in quell'occasione riuscì a mostrarsi al mondo non limitandosi a pensare una fruizione regionale o nazionale, smettendo di essere autoreferenziale e individuando un nuovo target, un nuovo pubblico. Una strategia che riuscì ad attirare più del 30% dei visitatori stranieri e rese evidente quanto una soluzione espositiva o spettacolare - pensata per nuove modalità di consumo - potesse potenziare l'immagine di un luogo e della sua storia.

113 Ibidem, cita a sua volta J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli 1979

114 B. Roberti, *Il nome della città* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli NO/New York*, op.cit., p. 52

115 Nel dicembre del 1979, Raffaello Causa inaugurava a Capodimonte *Civiltà del Settecento a Napoli*, la mostra voluta di un comitato di studiosi italiani e stranieri e che, presentata in più sedi museali napoletane, dopo il terribile sisma del 23 novembre 1980, esposta nell'Art Institute di Chicago e nell'Institute of Arts di Detroit, fece conoscere e apprezzare le splendide testimonianze di storia e d'arte di quella stagione di altissima civiltà fiorita a Napoli, intanto tornata con Carlo di Borbone all'antico e prestigioso ruolo di capitale di un regno indipendente, nel secolo di Francesco Solimena e di Luigi Vanvitelli, di Francesco De Mura e di Gaspare Traversi, di Giuseppe Sanmartino e delle preziose porcellane modellate nella Real Fabbrica di Capodimonte, ma anche di Domenico Cimarosa, di Niccolò Jommelli o di Giovan Battista Pergolesi, di Celestino Galiani, di Antonio Genovesi o di Gaetano Filangieri. Tre anni dopo, nel 1982, sempre Raffaello Causa presentò presso la Royal Academy of Arts di Londra *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, una selezione di più di cento-cinquanta dipinti del Seicento a Napoli, che, facendo riscoprire l'altissima qualità della produzione napoletana pur in un secolo segnato da un costante intreccio di luci e ombre, fasti e misfatti, miseria e nobiltà, successivamente fece tappa presso la National Gallery of Art di Washington, il Grand Palais a Parigi e il Palazzo Reale di Torino. Prefazione di Nicola Spinosa per *Ritorno al Barocco da Caravaggio a Vanvitelli*, Art'Em, 2009, p.6.

Negli anni successivi e nella fase post terremoto si sente l'urgenza di costruire un *polo permanente*, qualcosa che sia un punto di riferimento per la cultura e per l'arte a Napoli, in grado di non limitarsi a creare eventi di successo sporadici ma capace di costruire un percorso di innovazione e sperimentazione. Gigi Caramiello e Marco Videtta lo chiamano *Beaubourg diffuso*:

Napoli non sopporterebbe il Beaubourg; uno spazio privo di un segno non potrebbe che espellere dal suo corpo una forma che si pretende *summa delle significazioni*, babele dei segni. Napoli è già Babele dei segni, è già *black hole*, non richiede alcun luogo della pluralità, poiché non c'è nessuna omogeneità da negare.¹¹⁶

Quello che Caramiello e Videtta intendono proporre e assecondare è una città che sia in grado di ospitare questi processi culturali innovativi, catalizzatori ed espositivi sulla sua superficie urbana. «Il Beaboung napoletano può essere lo slogan all'insegna del quale l'innovatività dei dispositivi tecnologici si innesta su un patrimonio culturale, architettonico, naturale, per tradurlo, ridefinirlo in rapporto a un codice»¹¹⁷.

La forza della dimensione urbana e collettiva della città impone dunque la considerazione di una visione d'insieme, la costruzione di una rete capillare, che possa avere radici profonde nella grande tradizione classica dell'arte partenopea - come aveva già dimostrato il successo di *Civiltà del Settecento a Napoli* - ma che parta dalla dimensione quotidiana urbana, per proporre nuove forme di coinvolgimento che possano rilanciare l'immagine di una città fortemente caratterizzata come luogo di produzione e consumo di cultura tanto autoctona quanto internazionale.

Questi sono gli anni in cui l'arte, l'immaginario artistico entra in simbiosi con la dimensione metropolitana coinvolgendo prima di tutto le risorse giovanili, costruendo nuove

116 G. Caramiello e M. Videtta, *Napoli, now* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli No/New York*, op.cit., p. 35

117 Ibidem

forme di spettacolarità e creando nuove tendenze.¹¹⁸ Ogni oggetto, ogni prodotto, ogni opera trasporta diversi messaggi, tutto quello che viene concepito ha molteplici stratificazioni di senso e appartenenza: la cultura, la politica, la pubblicità, l'arte. Gli individui a loro volta rientrano in questa frammentazione, etichettati rispetto alla loro visione del mondo, delle cose, alla loro modalità di metabolizzazione della città. Napoli eccelle nei «processi di sur-codificazione», è una città che etichetta, differenzia, interpreta e l'arte - in questo periodo di sperimentazione - decide di contribuire alla creazione di spazi franchi, omogenei, dove i linguaggi siano liberi di esprimersi e di interpretare. Se la città partenopea ha insita un'ambiguità fin troppo caratterizzante che asseconda questa rincorsa alla parcellizzazione, il frammento, la discontinuità diventano elementi chiave per spiegare il potere enorme che acquista la percezione in ambito artistico e la dimensione caotica della città non può far altro che proiettarsi nella produzione degli artisti.

In una conversazione con Lucio Amelio, Achille Bonito Oliva definisce Napoli come la città dove «la vita è un accadere istante per istante, fuori da ogni progetto, fuori da una visione d'insieme, un vivere per frammenti»¹¹⁹.

Dal 1975 in poi anche la postavanguardia trova spazio per esprimersi a Napoli. Determinante nella postavanguardia è l'approccio innovativo all'evento teatrale, riguardante anche «il rapporto controverso ed esplicitamente critico con l'egemonia della cultura e dei valori culturali nord-americani, anche nel momento in cui questo nuovo inizio teatrale assorbiva e si confrontava con l'arte concettuale e post-minimalista emersa alla fine degli anni Sessanta»¹²⁰. La postavanguardia mette in dubbio la rappresentazione teatrale classica, l'evento spettacolare viene riconfigurato, partendo da zero, riducendolo ai minimi termini. Questo processo investe anche la città, che viene reinteroretata - partendo dalla storia, dalla tradizioni e dalle origini - generando un processo di accettazione e riappacificazione con la città stessa. «C'è un rileggere la tradizione secondo schemi archetipici con lo scopo di riappropriarsi di questo pezzo dell'immagine della città con la quale prima ci si era sordamente

118 Cfr, *ivi*, p. 68

119 A.A.V.V., *Tony Cragg, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tatafiore, David Salle*, p. 5

120 G.Giannachi, N.Kaye, *Staging the Post-Avant-Garde. Italian Experimental Performance after 1970*, Peter Lang, Bern, 2002, p. 32

scontrati». ¹²¹ Se la postavanguardia riguarda più strettamente il teatro, mette in gioco una nuova spettacolarità e il consolidarsi di una inedita drammaturgia, nel campo delle arti visive avviene un processo simile con la Transavanguardia: l'arte «ritrova il proprio *genius loci* e una libertà, una sensibilità a ventaglio, che la porta a mettersi nei riguardi della creatività in termini non progettuali, ma in termini aperti, discontinui, appunto catastrofici». ¹²² Il meridione da quindi spazio a moltissimi artisti appartenenti a questo movimento, ¹²³ che sono guidati da un tormento costante, un perenne stato di allerta.

Se l'arte - come afferma Achille Bonito Oliva - è produzione di catastrofe, viene da sé che gli artisti vivano di questo: di scosse, incertezza e non agiscono nella banalità del presente. L'arte ha significato quando «cavalca il futuro e scavalca il presente». ¹²⁴ Gli anni anni '70 - '80 sono stati produttivi in ambito artistico perché ad essere in crisi erano le grandi ideologie, quando la politica e le ideologie crollano, l'arte trova lo spazio per costruire qualcosa di nuovo che - come nel caso degli anni '80 - è fortemente collegato all'uomo, all'esperienza quotidiana, all'analisi di un territorio e alla discussione del futuro.

Il potere della Transavanguardia è quello di riuscire ad accettare la distruzione delle certezze: «la constatazione da parte dei giovani artisti, senza più alcuna disperazione, che si vive in un deserto in cui finalmente tutte le certezze e le superstizioni sono crollate, come i vecchi palazzi a Napoli». ¹²⁵ La Transavanguardia è ancora oggi protagonista di un dibattito che cerca di prendere posizione su anni così controversi per l'arte italiana e mondiale.

È evidente che la Transavanguardia ha condiviso la parabola di altre esperienze culturali di quegli anni ottanta rimasti nella memoria collettiva come l'epoca dell'eccesso edonista, del privato, del glamour, della politica-

¹²¹ Ivi, p.74.

¹²² A.A.V.V., *Tony Cragg, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tatafiore, David Salle*, op.cit., p.5.

¹²³ Movimento artistico sostenuto da Achille Bonito Oliva. La Transavanguardia ha risposto in termini contestuali alla catastrofe generalizzata della storia e della cultura, aprendosi verso una posizione di superamento del puro materialismo di tecniche e nuovi materiali e approdando al recupero dell'inattualità della pittura, intesa come capacità di restituire al processo creativo il carattere di un intenso erotismo, lo spessore di un'immagine che non si priva del piacere della rappresentazione e della narrazione (Achille Bonito Oliva).

¹²⁴ A.A.V.V., *Tony Cragg, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tatafiore, David Salle*, op.cit., p.8

¹²⁵ Ivi, p.10

spettacolo, della festa neoliberalista. Sullo sfondo del tramonto delle «grandi narrazioni» moderniste, come le chiamò Jean-François Lyotard: la fiducia nel percorso progressivo della storia, nell'effetto emancipatore del nuovo, in una palingenesi della società, in uno spazio da conquistare (o un'origine da ritrovare) oltre o dietro le rappresentazioni dominanti, oltre il capitalismo. L'epoca postmoderna, in un parola, in cui la sfera della comunicazione ingloba quella della produzione, e nella quale il lavoro, la sfera politica, gli scambi simbolici, la produzione artistica, il linguaggio, forse lo stesso inconscio sono sottoposti a una radicale riconfigurazione. Il «soggetto», il protagonista dell'epoca occidentale, è ormai un fortino espugnato, e la differenza, le differenze, sotto la spinta della critica postcoloniale e di nuove identità sessuali e sociali, trasformano quella che un tempo appariva un'identità compatta in un'interrogazione, in un fascio di istanze contraddittorie e in costante ridefinizione.¹²⁶

I cinque più grandi esponenti della Transavanguardia sono Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Nicola De Maria e Francesco Clemente. Quest'ultimo ha recentemente espresso il suo punto di vista sul movimento che lo ha consacrato come artista, definendolo una manovra di etichettatura: Achille Bonito Oliva, nel 1979, non avrebbe fatto altro che radunare sotto il nome di Transavanguardia alcuni artisti che riflettevano più sulla vita che sull'arte in sé, ispirati dalla strada e dal presente.

Se la Neo-avanguardia ha cercato l'occupazione totale e complessiva della realtà, privilegiando l'uso degli oggetti e dei comportamenti a scapito dell'opera, ponendosi come obiettivo la riduzione dell'arte alla vita, dando importanza al processo creativo in un progressivo smantellamento dei valori simbolici tradizionalmente riconducibili all'opera, con il ritorno alla pittura questi artisti hanno cercato di rimettere le cose al dritto, di riportare l'attenzione dallo spazio all'opera, dal comportamento alla poetica.¹²⁷

126 S. Chiodi, *Transavanguardia*, Doppiozero <http://www.doppiozero.com/dossier/annottanta/transavanguardia>

127 R. Lambarelli, *Gli anni ottanta. Una modalità di uscita dall'avanguardia* http://www.artecritica.it/onsite/anni_ottanta.html

La pittura torna quindi ad essere protagonista non soltanto in Italia con la Transavanguardia ma anche in America con il graffitismo che in maniera ancora più evidente si fondava sull'esperienza di attraversamento dello spazio urbano, segnato da problematiche sociali e culturali come il razzismo, la povertà e la delinquenza.

Su queste basi si costruisce una forza espressiva ed espositiva che scardina anche le regole valicando i confini delle appartenenze artistiche, l'attaccamento di Amelio a Napoli, la sua scelta di investire sulla sua città trainandola in un vortice inebriante che prima di tutti coinvolgeva lui stesso, è dovuto alla sua vocazione e motivazione nel portare a termine una missione che potesse indagare le sue origini, che scoprisse cosa la sua terra era in grado di produrre e ospitare.

Quattro anni dopo l'apertura della *Modern Art Agency*, Amelio apre una nuova galleria con sede a Piazza dei Martiri, galleria che questa volta porterà il suo nome; Amelio, è ormai diventato un *brand*, il punto di riferimento, la persona da interpellare per chiunque volesse iniziare un percorso o un dialogo artistico che facesse tappa a Napoli.

Il gallerista partenopeo ha voglia di vedere Napoli dialogare alla pari con i grandi centri dell'arte contemporanea internazionale, per farlo non vuole certo snaturarsi o snaturare la città stessa, vuole farlo partendo dalla sua Napoli. Le collaborazioni sono uno dei punti forti della metodologia progettuale di Lucio Amelio, sono state proprio le collaborazioni fra gli esponenti dell'arte contemporanea di quegli anni a generare una nuova concezione dell'arte che a sua volta ha prodotto una nuova idea di creatività urbana, di città culla della sperimentazione artistica. Dalla forza espressiva, mediatica, innovativa e criptica dell'arte contemporanea comincia un susseguirsi di progetti artistici e creativi che invaderanno la città. È dall'arte contemporanea dunque, considerata elitaria, esclusiva ed escludente, che parte la scossa motivazionale per raccontare Napoli ospitando nuovi linguaggi, nuovi artisti, nuovi discorsi.

Lo sconvolgimento del terremoto entra nel processo creativo degli artisti che partecipano alla collezione, e a distanza di mesi e anni dalla tragedia, *Terrae Motus* continua a inglobare opere. La scossa provoca catastrofe fisica, urbana, sociale, umana, ma anche intellettuale.

A Trasformare la forza sterminatrice della natura, che Napoli così come l'Italia conosce bene, è stata la grande magia di Lucio Amelio: «L'arte è magia e la magia è incontrollabile, io cerco solo di organizzarla, come ho fatto con *Terrae Motus*. Il limite tra magia e santità è molto sottile e, diciamolo francamente, anch'io in qualche modo aspiro a diventare santo». ¹²⁸ Santo in qualche modo lo è diventato, riuscendo a dare visibilità a Napoli, sapendo sfruttare le occasioni, travestendosi da mercante, artista, mecenate, scugnizzo. È riuscito a controllare l'orizzonte dell'arte contemporanea, trasversalmente ha toccato il teatro, il cinema, ha connesso persone, movimenti e creato inedite collaborazioni con il solo obiettivo di anticipare il futuro e portarlo a Napoli.

Gli anni Settanta e Ottanta vedono il superamento dei luoghi comuni per la città ma allo stesso tempo un riallacciamento alla tradizione. I culti popolari, le feste tradizionali, i riti, vengono in qualche modo riassimilati, riformulati e determinanti furono i tanti luoghi che segnarono la libertà espressiva della città di quegli anni: Teatro *Esse*, *Play Studio*, *Spazio Libero*, *Centro Reich*, *Diamond Dogs*, ¹²⁹ furono soltanto alcuni dei centri creativi e performativi che contribuirono alla determinazione di una città artisticamente produttiva internazionalmente riconosciuta.

Proprio nel 2016 è stato pubblicato un libro fotografico: *Diamond Dogs, Officina post industriale, 1984—1987 Napoli*, che si limita a documentare ciò che è avvenuto dal 1984 in uno dei locali più underground di Napoli che, ancora una volta, era in grado di essere al passo delle grandi capitali mondiali come Berlino o New York.

Se da un lato l'esperienza fotografica ed espositiva post-terremoto – di cui parleremo approfonditamente dell'ultimo capitolo - si distacca da un'indagine documentaristica e testimoniale, questo libro fotografico riesce velocemente a farci comprendere il clima che ha generato le esposizioni che analizzeremo in seguito.

I punti di riferimento di contesti come quello del *Diamond Dogs* sono David Bowie e il Nord Europa delle *punk houses*, questo vuol dire innanzitutto una voglia di importare alcune tendenze musicali e culturali nate dalla frammentazione culturale, ma anche la capacità di

128 A.A.V.V., *Tony Cragg, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tatafiore, David Salle*, op.cit., p.33

129 T. Ruggeri, *Diamond Dogs. Officina post industriale / 1984—1987 Napoli*, Yard Press, 2016

fare proprie queste tensioni ed essere in grado di riadattarle, introiettarle facendo emergere alcune urgenze sociali e politiche che riguardavano la città di Napoli in primis e che si sono manifestate come rivelatrici di «un mondo in cui la fluidità sociale, l'instabilità economica ed il trasformismo politico sarebbero diventati la regola piuttosto che l'eccezione»¹³⁰.

Il *Diamond Dog* è un esempio di quello che il panorama sociale e politico aveva creato, una risposta creativa al malcontento.

Fu una rivoluzione sociale guidata dai giovani che, anche se solo per un breve momento, restituì Napoli al suo ruolo di capitale internazionale della cultura e della sperimentazione. La città tornò così ad essere un *locus* dove discutere di idee divenne il pane quotidiano di una generazione che, operando nel territorio di frontiera tra innovazione e involuzione, come era avvenuto durante i tempi di Vico, Cuoco, Filangieri, Galiani, Pimentel, e Genovesi, mirava a sanare le ferite provocate da recenti calamità naturali, emergenze criminali e cattiva gestione politica. Dopo il grande terremoto che aveva colpito la Campania nel novembre del 1980 la città rimase in bilico tra la grazia e la disperazione, il costruttivismo e la distruzione, il progresso sociale e l'involuzione politica, in definitiva tra l'inferno (un centro storico accartocciato sulle pianure ed i progetti tentacolari di nuova edilizia che crescevano verso est e verso sud oltre i suoi famosi colli) e il paradiso (i quartieri bene di Vomero, Posillipo e Santa Lucia).¹³¹

Il contributi dei singoli saranno guidati da un rinnovato senso di solidarietà artistica, la voglia di intersecare gli sguardi, proporsi come innesto in una frattura urbana che - nell'urgenza di riempire un vuoto - moltiplica le possibilità espressive. In un mondo dove la catastrofe è la regola e non l'eccezione, le relazioni scoprono nuovi territori di intersezione che si allontanano da una dittatura della teoria estetica per dare la giusta importanza all'atto performativo, all'operazione in se.¹³²

130 P. Pontoniere, *Napoli 1980: un rinascimento post-industriale*, in *Diamond Dogs, Officina post industriale 1984—1987*, op.cit..

131 Ibidem.

132 Cfr., Y.A. Bois, R. Krauss, *L'informe*, Mondadori, Milano 2003.

2.2 Mercato e utopia: la seduzione degli opposti

Nel percorso di definizione di una nuova prospettiva artistica partenopea l'arte internazionale ha un ruolo importante, le realtà già consolidate all'estero sono state protagoniste di un'operazione di inclusione e, portate a dialogare con la città di Napoli, determinano insieme ad essa la costruzione di nuove e sorprendenti collaborazioni.

La particolarità napoletana è che questa differenza di cui più volte abbiamo parlato può essere spesa, e difatti viene spesa, su un tavolo internazionale. In questo proprio Lucio Amelio è un maestro: lui, che della napoletanità più estrema rappresenta una specie di distillato, avrà la sublime improntitudine di scegliere per una rivista d'arte moderna nata nella sua galleria il nome «Napoli e Dintorni», dove i dintorni sono New York, Londra, Parigi.¹³³

Lucio Amelio in quel periodo punta tutto sull'internazionalizzazione, non gli basta che la sua galleria sia la tappa obbligatoria per gli artisti emergenti che attraversano il Mezzogiorno, vuole i grandi protagonisti dell'arte della seconda metà del '900 a Napoli. Si tratta di due personaggi agli antipodi, uno europeo, l'altro statunitense, rappresentanti delle due correnti artistiche fondanti dell'arte contemporanea come la conosciamo noi oggi: Andy Warhol e Joseph Beuys. Il primo incontro tra i due avviene a Düsseldorf il 18 maggio del 1979, un anno e mezzo prima del terremoto.

Incontro tra i meno scontati dell'arte contemporanea: se infatti Beuys poteva rappresentare la spiritualità dell'agire artistico, la concezione dell'arte come un processo di liberazione universale, Warhol era... Warhol, oramai cementato nel ruolo di icona mondiale e astuto solleticatore dei mass media, che ne avevano fatto l'odiosamato prototipo dell'artista contemporaneo.¹³⁴

¹³³ M. Bonuomo, *Warhol Beuys: omaggio a Lucio Amelio*, op.cit., p. 56

¹³⁴ AA.VV., *Terrae Motus: la collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, Skira, Ginevra 2001, p.27.

Per comprendere l'entità dell'operato di Lucio Amelio dobbiamo mettere a fuoco le due potenti personalità che era riuscito a far dialogare, riuscendo a stabilire una connessione artistica in grado di produrre un ambiente creativo attrattivo e contagioso. I poli opposti di questo esperimento incarnano non soltanto i due estremi del mondo dell'arte ma anche due continenti rappresentativi di culture radicalmente diverse.

Berlino era la capitale di uno scenario artistico che nasceva da un cumulo di macerie, da una sconfitta epocale e da una scissione radicale. Reduce dalla Seconda Guerra Mondiale e nel pieno della Guerra Fredda, i discorsi artistici della capitale tedesca differiscono totalmente da quelli statunitensi. Il movimento (non movimento) artistico *Fluxus*, (ufficialmente nato nel 1962 a Wiesbaden, in Germania, grazie a George Maciunas) rappresenta perfettamente l'idea del nuovo approccio artistico europeo che si distaccava dal *Minimalismo*, dalla *Pop art* e anche dal *Nouveau réalisme* europeo. Siamo agli inizi degli anni Sessanta e mai come in questo decennio l'arte aderisce alla vita, all'esperienza quotidiana.

Fluxus negava qualsiasi distinzione tra arte e vita, e credeva che la routine, il banale e le azioni quotidiane dovessero essere considerati eventi artistici, secondo il precetto che «tutto è arte e chiunque la può fare».¹³⁵

All'origine dell'identità del movimento c'è ancora una volta il concetto di flusso, di cambiamento, il nome infatti deriva dal latino e significa *fluire*, Eraclito riconosce il fluire perpetuo che attraversa lo stato delle cose in natura comprendendo che è anche e soprattutto nel conflitto che risiede l'origine di tutte le cose.¹³⁶ Il lavoro del gruppo prevedeva spesso l'organizzazione di eventi, festival o concerti che necessitavano di attingere da universi artistici differenti – musica, teatro, grafica – spingendo per un coinvolgimento attivo del pubblico che diventava spettatore partecipante. L'interdisciplinarietà, la capacità di avvicinarsi a contesti molto diversi, abbracciando l'internazionalismo, fa sì che *Fluxus* si imponga con dei punti saldi nel panorama artistico dell'epoca mantenendo come scopo principale

¹³⁵ A.A.V.V., *Arte del 1900, Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Milano 2010, p.456.

¹³⁶ Eraclito di Efeso.

l'esplorazione dell'arte in relazione alla fruizione sociale. Un «arte totale» che è in grado di fare del vissuto quotidiano un'esperienza estetica.

Gli artisti fluxus fornirono una risposta dialettica al tradizionalismo intrinseco della Pop Art e alla sua implicita estetizzazione della reificazione, attraverso la dissoluzione dei generi artistici e della centralità dell'oggetto ready made. Con gli atti pubblici che reintegravano l'«oggetto» all'interno di un flusso di attività quotidiane «performate» in maniera cosciente, Fluxus creò un analogo artistico del recupero psicanalitico delle relazioni oggettuali o delle capacità dell'esperienza che un trauma o la depressione hanno scisso dal soggetto, o che sono state semplicemente «perdute» nel generale processo di socializzazione.¹³⁷

Negli Stati Uniti d'America, invece, nello stesso periodo si consacrava uno dei più noti provocatori movimenti artistici del Novecento: la *Pop Art*. Nel 1960 sia Roy Lichtenstein che Andy Warhol cominciano a svolgere una ricerca che partiva dai fumetti e dalla pubblicità. In maniera indipendente creano opere pittoriche che si distaccano dall'espressionismo astratto universalmente celebrato e incarnato nella figura dell'ormai defunto Jackson Pollock. La loro arte è ispirata dalle pratiche comuni della comunicazione grafica, della pubblicità, del fumetto; attingendo dal basso giungono a un nuovo livello di espressione, dimostrano il loro distacco dall'oggetto originario meccanicamente riprodotto, proponendo un'opera non copiata ma ricomposta in tutte le sue parti.

New York è la città che ospita questa rivoluzione e la *Pop Art* la rappresenta come «una città orizzontale, senza profondità». Per Warhol New York è una totalità, «non solo un motivo di ispirazione, ma anche un evento linguistico straordinario, capace di alimentare i ritmi interni della sua opera».¹³⁸ Questi due scenari – la Germania di *Fluxus* e Beuys, e la New York della *Pop Art* e di Warhol – si fondono nella città di Napoli e diretti da Lucio Amelio mescoleranno le carte e superando l'idea di un'arte concepita e fruita a compartimenti stagni.

137 A.A., *Arte del 1900, Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, op.cit., p.461.

138 V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, op.cit., p.495.

Amelio, già prima del 1979, aveva avuto modo di collaborare con entrambi gli artisti. Beuys - conosciuto nel 1971 - con il gallerista partenopeo aveva già lavorato molto, mostrando un profondo legame con l'Italia meridionale consolidatosi ufficialmente con la realizzazione di *Tracce in Italia*, una retrospettiva di Beuys ospitata a Villa Pignatelli nel 1978 con un catalogo curato da Germano Celant. La sua carriera artistica partenopea era stata segnata da una frase che su tutte rappresentava il clima che a Napoli si respirava e che con *Terrae Motus* avrebbe raggiunto il suo apice. Con la dichiarazione «l'Arte siamo noi» Beuys sceglie di essere uno dei portavoce dell'arte contemporanea, in grado di confrontarsi con correnti e approcci artistici differenti. «L'Arte siamo noi» è la diretta conseguenza dell'affermazione precedente dello stesso artista: «La Rivoluzione siamo noi», titolo della prima mostra che Beuys fa in Italia nel 1971 e dopo la quale manterrà attivo un proficuo rapporto con la città di Napoli e con tutta la nazione.

Quest'ultimo aforisma è uno dei tanti che accompagnano la carriera di Beuys. Sin dal principio egli ha inteso l'arte come vita, e la società, la cultura, l'economia e la politica come arte. L'uomo quindi si trova al centro del pensiero di Beuys: un uomo creativo e pensante, il primo aforisma concepito in assoluto dall'artista tedesco è proprio «Ogni uomo è un artista». La sua è un'arte prima di tutto antropologica che prende in considerazione l'uomo come orientato al pensiero.

Beuys rincorre un'armonia perduta che l'uomo deve ritrovare in se stesso, nella natura e intorno a lui. Se Napoli si fa portatrice di un'armonia che regna tra «Natura e Storia, Natura e Cultura, Genio del Luogo e Spirito del Mondo»,¹³⁹ rivela anche - a chi ha vissuto Napoli - la fugacità di questa sensazione. Un giorno l'armonia si romperà, arriverà il disincanto, la disillusione, la consapevolezza che quella sensazione di equilibrio, di felicità, di «bella giornata» può anche esistere ma non ci riguarda direttamente, non è permanente, non è una certezza. La Capria lo descrive in *L'Armonia Perduta*:

Per uno di quei misteri, per una di quelle fatalità, per uno di quei giochi delle tre carte, nel riffa e raffa che gli storici sanno spiegare e la mia favola no, *si ruppe l'Armonia*, si lacerò la *gouache* che così bene rappresentava

139 R. La Capria, *L'armonia perduta*, Rizzoli, Milano 1999, op.cit., p. 22.

quella Partenope Armoniosa, e nonostante tutti i tentativi fatti per restaurarla (il restauro parve perfetto all'inizio del Novecento), il segno della lacerazione restò sempre lì, come uno sfregio permanente. Ogni napoletano lo sa, lo avverte, e cos'altro è la sua malinconia?

Come avvenne quella lacerazione la mia favola non dice; è sottinteso che dovette essere una delusione enorme, ineluttabile come una catastrofe naturale, ma sotterranea, che coinvolse tutta la città, e la straniò. Lo storico dirà: Qualcosa di quell'Armonia si è perduto in tante città del mondo con l'avvento della civiltà industriale, e però c'è chi ha voluto cambiare e trasformarsi e chi invece no, si è ripiegato su se stesso a gingillarsi col proprio passato, ed è quanto è accaduto a Napoli.¹⁴⁰

La magia di Beuys è riuscire a cogliere nel profondo le sfumature di una terra che di fatto non gli appartiene ma che sente nel profondo. I suoi lavori sono principalmente performance, azioni, happening. La sua arte è mossa da una vera e propria «crisi di coscienza», tipica dell'intellettuale europeo che non riesce a liberarsi del fardello della tradizione. Sentimento che in un paese come l'Italia, dove ogni cosa diventa stereotipo, viene potenziato. Nella ricerca di un'«armonia perduta» o nel tentativo di ricostruirla, Beuys resta ancorato al Mezzogiorno. Aveva visto Napoli durante la seconda guerra mondiale e aveva riconosciuto in questi luoghi un'idea di popolo ancora viva:

La gente del Mezzogiorno è per me il simbolo del popolo. Il concetto di popolo non c'è più negli altri paesi europei, dove è stato distrutto dall'americanizzazione, dall'industrializzazione e dal profitto egoistico. Ma nel Mezzogiorno c'è ancora l'idea di «popolo» ed io amo molto questo popolo e quando nell'ultima guerra per la prima volta sono stato a Napoli mi sono detto: sono arrivato a casa. Questa è la mia patria. Ho un rapporto naturale con il Mezzogiorno e soprattutto con Napoli.¹⁴¹

140 Ivi, pp. 22-23.

141 M.Bonuomo, *Warhol Beuys: omaggio a Lucio Amelio*, op.cit., p. 56.

Montesquieu scrisse a proposito di Napoli: «*le peuple est bien plus peuple qu'un autre*» volendo indicare quanto, in questo contesto urbano, non sia presente il popolo - come in qualsiasi altra città - ma la plebe. Ciò che rende diversa Napoli è quindi l'inesistenza di una scissione netta e radicale tra «poveri, proletari e popolino». La *città antica* si impone configurando gli abitanti e rendendoli schiavi di una dimensione arcaica che non esiste più eppure sopravvive nella memoria e nella cultura.¹⁴²

Beuys percepisce queste vibrazioni magiche di una città che vive in una dimensione spazio temporale impalpabile. La città partenopea per l'artista è il luogo ideale dove pensare una nuova società. Una città in crisi, con una struttura politica, sociale, economica da rivedere può essere il laboratorio perfetto per superare il concetto capitalista o comunista. Con *La rivoluzione siamo noi* Beuys punta tutto sull'uomo che deve riscoprirsi artista e artefice della sua vita.

Il rapporto che esiste tra uomo, arte, città, nel suo evolversi nei secoli, è giunto a un punto in cui la metropoli, come spiega Argan, ha ridotto il valore dell'individuo. La massa ha schiacciato l'ego: «eliminando il valore dell'ego si elimina il valore della storia di cui l'ego è il protagonista; eliminando l'ego come soggetto si elimina l'oggetto corrispondente, la natura». L'uomo perde dunque di significato, subisce il peso di qualcosa che è più grande di lui, qualcosa che è fuori dalla «scala umana».¹⁴³

Con *La rivoluzione siamo noi* Beuys comincia una ricerca artistica sul tema della catastrofe, argomento che supererà i confini di Napoli e della Campania. Dopo *Terremoto in Palazzo* - pensato per Napoli - l'artista porterà lo stesso tema a Roma con *Terremoto*, e a Gibellina, in Sicilia. *Terremoto in Palazzo*¹⁴⁴ è un'installazione e performance al tempo stesso, uno spazio creato raccogliendo, in un'intera settimana, una serie di oggetti successivamente sistemati secondo un equilibrio bizzarro e precario - alcuni distrutti e andati in frantumi - accompagnati dalla presenza dell'artista che traccia su un lunghissimo nastro di carta la sismografia distruttiva della catastrofe e la forza creativa della stessa.

Il tema principale è l'equilibrio, ovvero l'assenza di equilibrio e il desiderio di rincor-

142 Cfr. R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, op.cit., p.17.

143 Cfr., G. C. Argan, *Urbanistica spazio e ambiente*, in *Futuribili*, nn. 9-10, aprile-maggi 1969, pp.17-18.

144 Tavola 2, p. 58.

rerlo, anche se l'uomo non è in grado di raggiungerlo, può cercarlo, inseguirlo, prendendo spunto dalla natura, dal un equilibrio ecologico. Attraverso quest'opera l'artista cerca di essere il ripetitore per un messaggio mandato dalla terra, dalla natura, lo scopo è mettere insieme le forze naturali e «recuperarle come elemento di vitalità».¹⁴⁵

Beuys - il cui comportamento ricorda quello di uno sciamano - costruisce un terreno magico, suggestivo, stregato; lui è il trasmettitore, attraverso di lui la distruzione che invade la città, i palazzi, diventa arte. L'artista in questo caso è proprio quello che ci si aspetta che sia: un medium. L'energia sprigionata dalla terra passa attraverso il corpo dell'artista e invade lo spazio e la natura, trasforma lo stato delle cose, la normalità. Il terremoto ha dimostrato quanto la natura sia viva, distruttiva ma anche creativa. Joseph Beuys a proposito della città di Napoli dice:

Le condizioni per una scultura sociale, a Napoli, da una parte possono apparire favorevoli, dall'altra particolarmente difficili: così com'è la situazione, caratterizzata da una estrema precarietà fisica, il concetto di arte si identifica con quello di sopravvivenza. Diventa cioè un problema individuale. In tale situazione ogni sistema politico è buono, tanto quello capitalistico quanto quello comunista. Da secoli i napoletani sono abituati a limitarsi al concetto di sopravvivenza: nella famiglia, nel quartiere, nella città. È difficile, allora, convogliare in una sola direzione le energie che esistono: si tratta di coordinare tutte le forze sociali, che qui sono particolarmente buone, per un traguardo finale che vede il Mezzogiorno completamente riscattato e rinnovato. Un modello del genere può essere realizzato: il Mezzogiorno lungo questa strada può assurgere a modello internazionale.¹⁴⁶

L'opera che Beuys costruisce è quella che lui stesso definisce «scultura sociale», dove l'uomo è centrale, e l'artista - che è a servizio degli uomini - diviene non solo medium ma anche catalizzatore dell'energia di altri individui, in questo senso l'arte si allarga e riesce a

145 A.A.V.V., *Tony Cragg, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tatafiore, David Salle*, op.cit., p. 13

146 A.A.V.V., *Diagramma Terremoto*, p.34, contenuto testuale speciale per edizione vhs del film documentario di M. Franco, *Diagramma terremoto*.

espandersi e nella sua forza inglobante travalica i confini stilistici, filosofici, e mette insieme gli opposti.

Wharol è il contrario di Beuys, è colui che nel panorama artistico degli anni '70 conduceva una ricerca radicalmente opposta a quella del suo collega tedesco. Se Beuys è un artista concettuale, socialmente impegnato e rappresentante di un'arte utopica. Wharol è il portavoce dell'arte ripetitiva, fruibile, popolare.

Lucio Amelio ospita per la prima volta Andy Wharol a Napoli nel 1975, l'anno prima era stato a New York per studiare il mercato dell'arte, con l'intenzione di condurre a Napoli ciò che da un decennio sconvolgeva il mondo. Era il 1964 quando alla Biennale di Venezia la Pop Art di Robert Rauschenberg aveva portato a casa il premio più ambito. Il collezionista Leo Castelli aveva creduto in questa nuova corrente artistica che avrebbe dominato la seconda metà del Novecento, scardinando ogni regola e trasferendo ufficialmente negli Stati Uniti la ricerca pittorica.

Wharol esplora l'Italia conquistando prima Venezia, poi il salotto romano di Graziella Lonardi e infine Amelio, quindi Napoli, dove i suoi film erano già stati proiettati nel cineclub di Mario Franco, *Cineteca Altro*.

Il rapporto tra Wharol e Amelio si consolida a New York quando l'artista ritrae il gallerista in quattro serigrafie che Amelio scambia con una tela di Cy Twombly: è solo l'inizio di una collaborazione che continuerà e avrà come ventre la città di Napoli. Con Wharol comincia un confronto diretto tra due città che sembrano agli antipodi eppure hanno molti punti in comune: New York e Napoli. All'artista statunitense la città partenopea ricorda New York «specialmente per i tanti travestiti e per i rifiuti per strada». New York è una città estremamente poco produttiva, nel senso classico del termine, non ci sono fabbriche eppure ha scoperto e investito nei nuovi valori del capitalismo post-moderno: *la merce innovazione*¹⁴⁷. La New York degli anni '70 è un laboratorio perfetto dove l'informatica, l'elettronica e la cibernetica producono innovazione e informazione, dove gli artisti di ogni campo convogliano, contribuendo alla costruzione di un *dispositivo innovazione*.

147 Cfr., Bifo, R.De Maria, *New York: città della produzione immateriale* in *Metropoli*, anno 3 n. 6 sett. 1981

Sperimentare modalità innovative di organizzazione dei segni, dello spazio urbano, dei sistemi comunicativi, delle alterazioni: su questi targets si concentrano capitali finanziari privati di estese proporzioni. Simultaneamente, l'industria hollywoodiana veicola – attraverso cinema, TV, pubblicità – l'enorme «potenziale catastrofico» di New York.¹⁴⁸

Andy Warhol è l'uomo che rappresentava tutto questo. Per Lucio Amelio incarnava lo spirito della città, una New York caratterizzata da un'atmosfera che presto avrebbe investito e determinato il mondo. Napoli si avvicina a quell'ambiente, declinando a suo modo lo stile newyorkese. La città partenopea è un miscuglio di elementi apparentemente poco produttivi, diventa però allo stesso tempo un luogo d'incontro e confronto. «L'obiettivo è: rendere produttiva la congestione trasformandola in commistione funzionale».¹⁴⁹

L'incontro tra Beuys e Warhol può essere considerato come un generatore di caos, capace di attraversare la città e catalizzare energie creative. La prima mostra a mettere insieme i due artisti si tiene il primo aprile del 1980 presso la galleria di Lucio Amelio. Vengono esposti i ritratti che Warhol aveva fatto di Beuys sotto suggerimento di Amelio. L'opera rappresenta l'autore nella sua totalità: un uomo in profonda connessione con il mondo, pronto a osservarlo e a usare se stesso come strumento per la trasformazione del sociale.

Un breve video RAI dell'epoca documenta quel giorno e la festa tenutasi in occasione del vernissage presso il locale jazz *City Hall Cafè* in Corso Vittorio Emanuele 137 a Napoli. Il *voice over* paragona Napoli a New York, ma anche a Berlino, e mette insieme le due star del momento che con approcci differenti incontrano gli invitati e «fanno arte». Warhol disegna il simbolo del dollaro sul corpo degli ospiti, Beuys, che indossa perennemente un cappello di feltro, firma i cappelli degli altri. L'incontro tra i due ha un sapore particolare, rappresenta un ponte, l'apertura di un dialogo tra due mondi opposti. L'arte americana - che dal dopoguerra risulta estremamente influente – trova un modo per includere anche i movimenti artistici europei, che prima erano isolati nel vecchio continente, schiacciati anche dal clima

148 G. Caramiello e M. Videtta, *Napoli, now* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli No/New York*, op.cit., p.31

149 Ivi., p.32

antiamericano indotto dalla guerra fredda. Beuys nonostante la sua ricerca artistica profondamente critica verso il capitalismo, l'industrializzazione e l'americanizzazione, si sente vicino all'America e già nel 1974 propone «I like America and America likes me»¹⁵⁰. La fine della seconda metà del Novecento viene determinata - artisticamente parlando - ancora una volta da due poli potenti e opposti. Se il secolo si era inaugurato con la modernità di Picasso con *Les demoiselles d'Avignon* e il ready made di Marchel Duchamp, la degna conclusione è il gesto meccanico di Warhol da una parte e l'arte consapevole, politica, sociale e utopica di Beuys che si incontrano e scelgono Napoli come «luogo dove sancire simbolicamente con un incontro la fine del secolo della modernità».¹⁵¹

Nei due anni successivi al primo incontro, i due artisti continuano a percepire il territorio partenopeo come luogo di scambio e confronto. Questo dal novembre 1980 è ulteriormente potenziato, il terremoto aveva acceso ancora di più i riflettori su Napoli, e Beuys, nel febbraio 1981, inaugura *Terremoto in Palazzo*. Le catastrofi però sono anche una grande attrattiva di Wharol che con la serie *Disaster*¹⁵² aveva spopolato negli anni Settanta, ed è il 1982 quando anche Wharol dedica un'intera opera al terremoto: *Fate Presto*.¹⁵³

Il legame con Napoli e con i profili della città più oscuri e minacciosi si consolida ancora di più nel 1985 quando Wharol realizza *Vesuvium by Wharol*.¹⁵⁴ L'immagine riprodotta è quella del Vesuvio in eruzione secondo la rappresentazione ottocentesca.

In una conversazione con Bonuomo sulle similitudini tra Napoli e New York, alla domanda del curatore sulla possibilità della città Americana di somigliare al Vesuvio in eruzione, l'artista risponde: «No, non riesco a immaginare una cosa del genere. Forse l'unica cosa che qui a New York potrebbe assomigliare al Vesuvio è l'Empire State Building che all'improvviso va a fuoco, non trovi?». ¹⁵⁵ Una profezia che si avvera¹⁵⁶ nel 2001 e che ripor-

150 "I Like America and America Likes Me" (1974), realizzata nella Galleria René Block di New York, dove Beuys visse con un coyote per cinque giorni, rappresentava il simbolo dell'America selvaggia e il sogno capitalista della stessa, Tavola 3, p. 59.

151 M. Bonuomo, *Warhol Beuys: omaggio a Lucio Amelio*, op.cit., p. 23

152 Tavola 4, p.60

153 Tavola 5, p.61.

154 Tavola 6, p.61.

155 M.Bonuomo, *Warhol Beuys: omaggio a Lucio Amelio*, op.cit., p. 31

156 G. Bruno, *Pubbliche intimità, Architettura e arti visive*, Mondadori, Milano 2009, p.179.

ta alla mente il suo film *Empire* del 1964¹⁵⁷: otto ore di inquadratura fissa sull'Empire State Building che si compone come profilo illuminato. Della città Warhol riusciva a cogliere la semplicità senza calcare sulla spettacolarizzazione, in maniera impersonale approcciava lo spazio urbano che nella sua dimensione statica o passiva - vittima di una *brandizzazione* acuta - veniva immortalato come se si stesse rappresentando un cadavere oppure una realtà dal destino già segnato.



2 - Joseph Beuys, ***Terremoto in Palazzo*** (1981)

157 Tavola 7, p.62.



3 - Joseph Beuys, ***"I Like America and America Likes Me"*** (1974)
Galleria René Block - New York

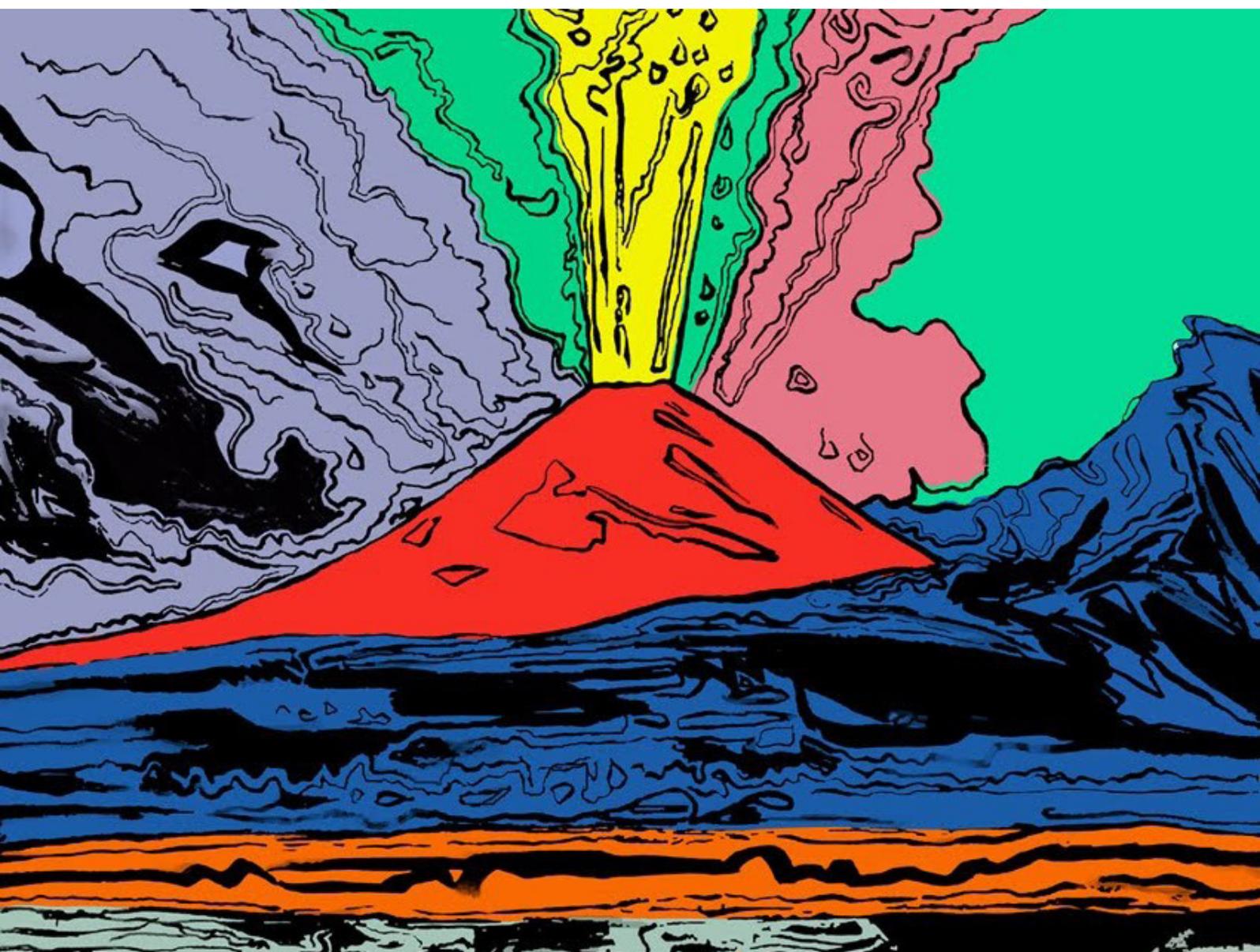


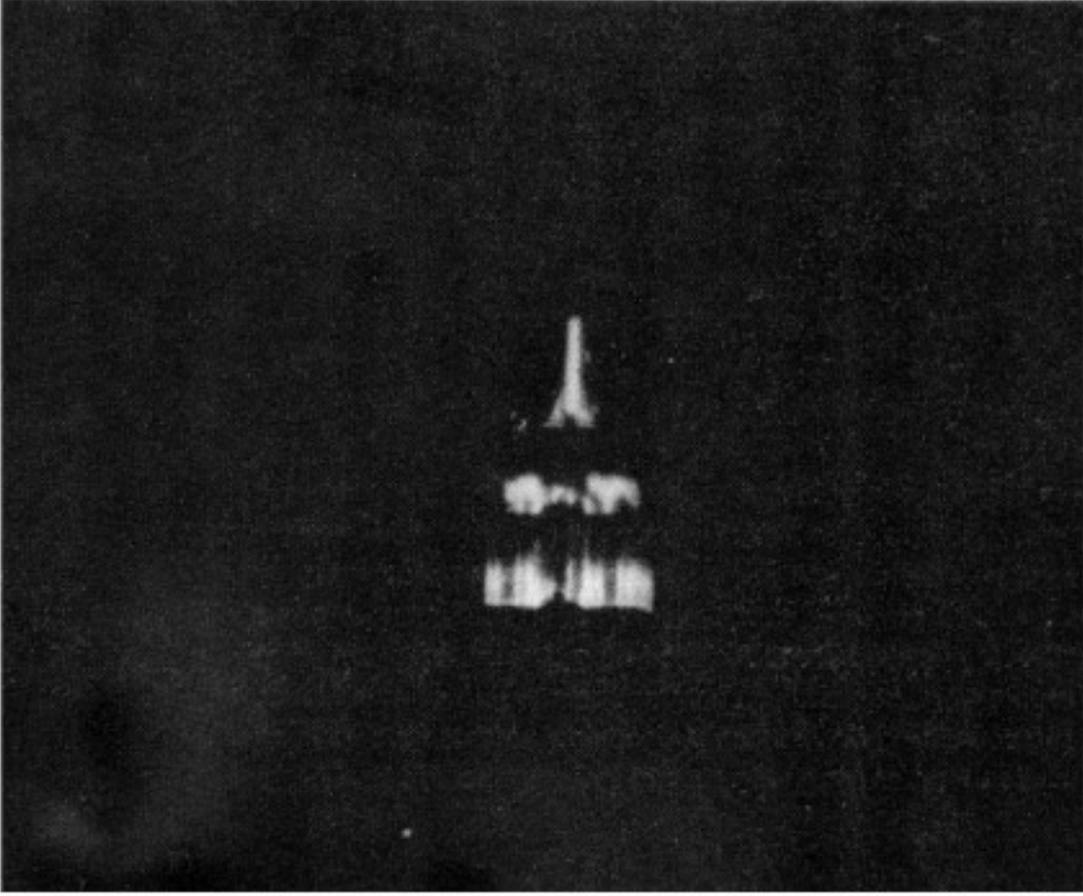
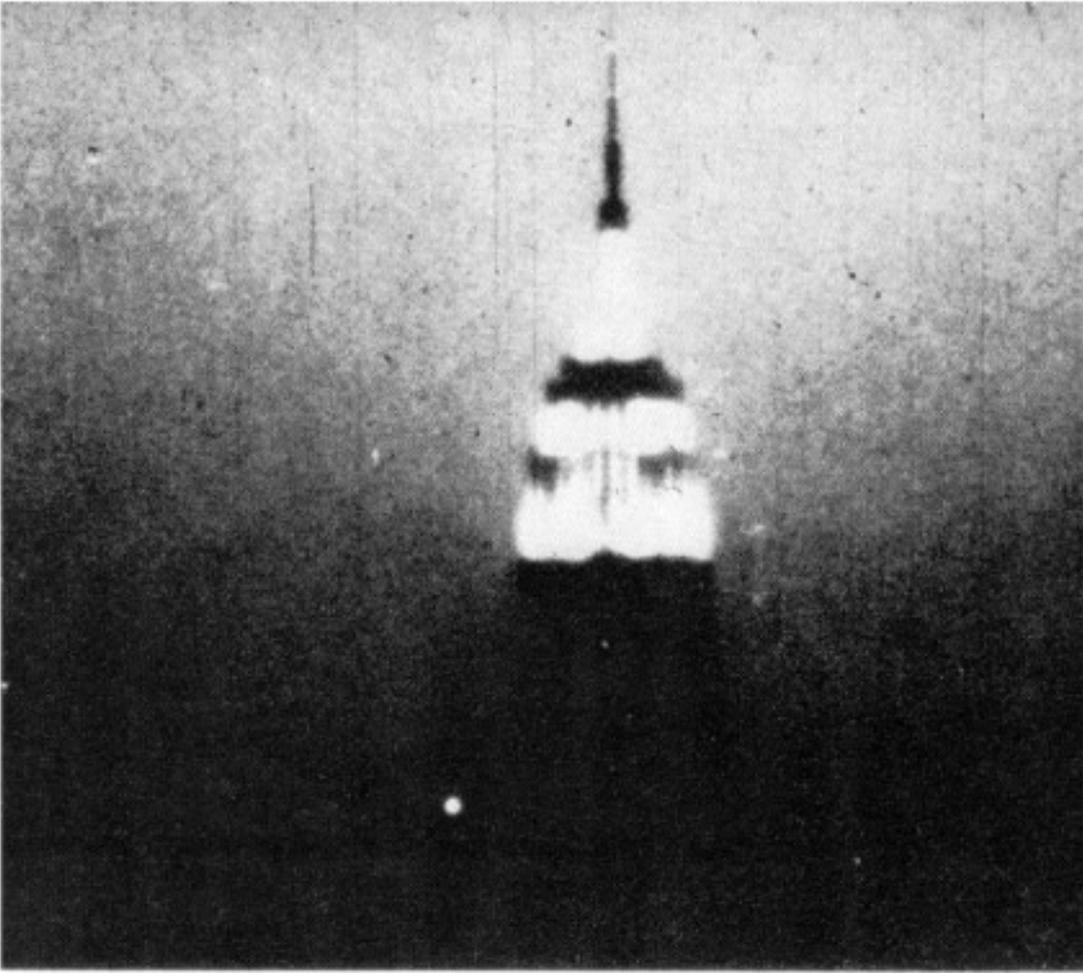
4 - Andy Warhol - *Saturday Disaster* (1963)
Dia Art Foundation - New York

5 - Andy Warhol, *Fate Presto*, 1982



6 - Andy Warhol, *Vesuvium by Warhol*, 1985





7 - Andy Warhol, *Empire* (1964)

2.3 *Terrae Motus*. Processi performativi di elaborazione del trauma

Napoli nel decennio successivo al terremoto affronta una rivoluzione sociale che vede, come prevedibile, protagonisti prima di tutto gli artisti. Era la risposta alla crisi, alla sofferenza, alla corruzione, a decenni di speculazione, alla camorra e alla cattiva politica. Sono anni in cui la città percorre una linea sottile che da una parte vede il declino, la crisi e dall'altro l'innovazione e la creatività. Per capire cosa successe in quel periodo non basta soffermarsi sui più popolari artisti che contribuirono alla rinascita culturale della città. Nel ricercare anche soltanto il valore di un'opera si viene inglobati in un processo, in sistemi di relazioni che hanno generato nuove connessioni che sono giunte fino ai giorni nostri. Nei secoli passati fare arte ha sempre voluto dire contribuire alla costruzione di una civiltà, alla determinazione di una storia e di conseguenza alla stabilizzazione, attraverso l'arte, di una relazione tra il passato e il futuro.¹⁵⁸

Per Argan fare storia dell'arte vuol dire considerare l'opera, il fenomeno inserito nella complessità del contesto, nella sua globalità. Ogni evento artistico è connesso con altri processi culturali, artistici, sociali, tutti indissolubilmente legati alla dimensione spazio-temporale.

Spiegare un fenomeno artistico significa individuare, all'interno di esso, le relazioni di cui è il prodotto e, all'esterno, le relazioni per cui è produttore, cioè quelle che lo collegano ad altri fenomeni, così da formare un campo, un sistema *où tout se tient*.¹⁵⁹

Quello su cui bisogna porre l'attenzione è il processo, non tanto l'opera o l'artista in se, quanto il modo in cui, nel decennio in analisi, i diversi elementi sono entrati in relazione. Il forte fermento artistico e il brusio caotico sono stati organizzati nell'edificazione di una collezione immaginata come un organismo vivo, pronto a crescere e integrarsi. *Terrae Motus* non è nata in un mese o in un anno, è la vita dopo la catastrofe, la vita che continua e

¹⁵⁸ Cfr., G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Riuniti, Roma 1993, p. 25.

¹⁵⁹ Ivi., 26

non si ferma, è la città che riparte sognando e sperando nel cambiamento ma inciampando nella ripetizione. *Terrae Motus* è «un organismo già formato ma in perenne crescita»,¹⁶⁰ che potrebbe aver senso veder integrato ancora oggi.

L'arte contribuisce alla storia di un luogo, di una cultura. La storia dell'arte viene descritta da Argan come l'unica storia che si determina con gli eventi, il suo scopo non è ricostruirli ma decodificarli. Diventa dunque una disciplina indispensabile all'interpretazione più che alla narrazione.¹⁶¹ La collezione *Terrae Motus* funge da riferimento costante, un tema come quello del terremoto, in una terra sismica come l'Italia - che ciclicamente subisce questo genere di tragedie - resta attuale, e il prodotto artistico generato viene riconosciuto in quanto esempio eccellente di un'attività che conferma gli artisti come «uomini del ritorno» facendo dell'arte come mezzo per riconquistare e decodificare il «tempo perduto». Per gli artisti di quegli anni vivere la strada, rappresentare un mondo legato ai miti del passato fondendosi con il presente è il primo passaggio per sentirsi parte di un organismo creativo collettivo radicato nel sociale, le ricerche che costruiscono nel presente sono fondate dunque su una rivalutazione e reinterpretazione di un passato più o meno recente. L'arte nella sua concezione odierna deriva quindi da una riconsiderazione dell'«immagine», che radicata nella storia e nella tradizione diventa un punto di partenza necessario per la ricerca artistica:

Non più la proiezione o la rappresentazione di un universo geometrico, la costruzione di uno spazio, ma il riflesso cangiante del divenire del reale nel flusso temporale dell'esistenza. Non un interesse intellettuale, ma solo un'estrema tensione della volontà può dare al moto interiore il ritmo di una spirale di ascesa, che inverte quello della caduta e salva.¹⁶²

Questa nuova idea di arte nasce con El Greco¹⁶³ e resta attuale, la condizione esistenziale dell'arte è connessa a una *persona artista* che - dal 1500 in poi - lavora in estrema connes-

160 AA.VV., *Terrae Motus: la collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, op.cit.,p.29

161 Cfr., G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, op.cit., p. 30

162 Ivi., p.57

163 Da El Greco in poi l'arte prende coscienza di se, si fa moderna e sfrutta a pieno le sue potenzialità: prende coscienza della spazialità, usa un tipo di espressività infantile, inclusa la deformazione dei corpi umani con lo scopo di essere emotivamente incisiva.

sione con la realtà. Il suo essere nel mondo, la sua condizione psicologica e sociale risulta determinante nel valorizzare un nuovo processo di creazione artistica che si basa sulle relazioni. Se le relazioni che si creano sono determinanti, l'opera d'arte non rappresenta più soltanto il singolo artista, una precisa personalità o un periodo storico circoscritto ma una totalità di elementi (e tracce di essi) che nella stratificazione dello spazio urbano risiedono. La città è il luogo dove queste infinite relazioni e riferimenti possibili si intrecciano e dove l'idea di progettazione – non solo urbanistica - è fondamentale. Napoli non rientra nella categoria delle città che pianificano e mettono in pratica, è schiava di una coreografia estemporanea che gestisce gli spostamenti e le dinamiche connettive di tutti i suoi elementi, un luogo lontano dall'essere il posto ideale di progettazione ma che proprio per questo diventa terreno fertile per la collezione di Lucio Amelio. Una città come Napoli rischia di soffocare qualsiasi iniziativa che provi a farsi spazio in un contesto così ricco e discontinuo. Una realtà con delle radici così imponenti, con una storia complessa che non è mai riuscita a scrollarsi di dosso e con costanti crisi che la minacciano ripetutamente, induce qualsiasi iniziativa priva di una mirata strategia a soccombere.

Su questa catastrofe bisogna costruire una nuova idea di arte... Warhol e Beuys aderiscono subito e fanno traino per tutti gli altri artisti che nel corso degli anni aderiscono al progetto (...) A Napoli, città nella quale chi progetta è un uomo morto.¹⁶⁴

Il progetto *Terrae Motus* scardina volontariamente le dinamiche di un pensiero artistico progettuale. Lucio Amelio aveva un'idea: consisteva nel superare l'avanguardia fredda e snob, imparare dalla professionalità impeccabile delle capitali dell'arte mondiale e scommettere sul valore aggiunto che la sua città possedeva. Amelio è riuscito - su queste radici così infestanti e impossibili da controllare - a impromettere una crescita. Tale progresso parte da un rapporto stretto e diretto con la dimensione più concreta e quotidiana, da una convivenza forzata che riesce a trasformarsi in un'alleanza costruttiva.

164 E. Cicelyn, *Amelio un gallerista felice e sconosciuto*, Il Mattino, 18 ottobre 1985.

L'artista è sicuro della propria postazione, della differenza che possiede rispetto al mondo, della distanza che lo ripara dagli affanni dell'ottusità quotidiana (...) Antipatica è la posizione dell'artista che esemplifica il paradigma di Hans Blumenberg del «naufragio come spettatore» di colui che assiste e non interviene, di chi è dentro al proprio naufragio.¹⁶⁵

L'arte ha scelto di essere criptica, enigmatica, si ispira al reale per distaccarsene, sottolineando la frattura e accentuando lo scollamento. Quello che costituisce l'opera è fatto di macerie di realtà nelle quali l'artista si imbatte, inserito nella quotidianità si nutre di illusione e si fa testimone dell'angoscia e del pericolo che una realtà precaria, incontrollabile, violenta e inaffidabile può generare.

Se la natura è capace di produrre terremoti e catastrofi, solo l'artista riesce a realizzare nel disordine che ci governa un ulteriore gesto di disordine ma organizzato secondo leggi formali che governano un particolare ordine. In tal modo l'arte non è mai duplicazione della realtà, raddoppiamento naturalistico delle cose.¹⁶⁶

La collezione *Terrae Motus* non è una speculazione sulla tragedia ma un proposito che parte dalla realtà per reinterpretare i grandi temi dell'arte internazionale. La città partenopea si trova a ospitare la riconfigurazione dell'arte, parallelamente ciò avveniva anche in Germania, in Austria, a Parigi a New York. I protagonisti di *Terrae Motus* sono artisti dal background differente e appartenenti a grandi correnti del Novecento: la Transavanguardia, la Bad Painting, i New Expressionist, l'Arte Povera, Concettuale, il Minimalismo, la Land Art, tanti furono i nomi di rilevanza mondiale che fecero da traino per l'intero progetto: Andy Warhol, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Gilbert & George, Luigi Ontani.

165 G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, op.cit., p.227.

166 Ibidem.

Estrapolando alcune opere dalla collezione *Terrae Motus* racconteremo i diversi modi in cui gli artisti hanno aderito all'idea di Amelio consolidando l'incisivo legame che l'arte ha instaurato con la città.

Se Beuys con la sua opera, *Terremoto in Palazzo*, ha imposto uno statuto artistico che ha visto l'arte come produttrice di catastrofe e ha riconosciuto nella stessa catastrofe uno stato di equilibrio per l'artista, Nino Longobardi è colui che si è nutrito direttamente dell'energia catastrofica del terremoto dipingendo le sue opere durante le scosse di assestamento. L'arte di Longobardi risente sicuramente dell'influenza di Beuys, i due artisti avevano collaborato in precedenza e questo sodalizio aveva portato Longobardi a essere in seguito riconosciuto come uno dei principali artisti della Transavanguardia. I temi che Longobardi affronta sono strettamente legati al territorio partenopeo, si allontana dalla dimensione intima e personale per affrontare la morte attraverso la vita, l'erotismo, la sensualità, il fascino: connubi che si specchiano nella quotidianità di una città che seduce attraverso la tragedia. Per *Terrae Motus*, Longobardi, realizza *Senza titolo*¹⁶⁷ (1983); il formato enorme della tela ospita teschi attraverso i quali nuotano corpi che sembrano dispersi. Nel documentario *Terrae Motus*¹⁶⁸ vediamo l'artista visitare le tombe di San Gaudioso alla Sanità¹⁶⁹ e capiamo che i toni, i colori, le forme della sua opera del 1983 sono gli stessi di quel luogo sotterraneo che urla la porosità di Napoli, un posto buio, che - illuminato dalla luce calda della torcia - ha *incisa* da secoli la storia di una città defunta mostrata nella sua indissolubile connessione con la vita.

Se Longobardi si dedica alla permeabilità tutta orizzontale di Napoli, Ontani si lascia ispirare dalle fratture, *Fofo non ha fifa*¹⁷⁰ infatti è l'opera che ha ideato per la collezione di Lucio Amelio. Si tratta di un ventaglio che racconta una storia che da un lato ricorda - attraverso il cromatismo - gli affreschi pompeiani e dall'altro rappresenta la catastrofe del terremoto con la leggerezza che da sempre caratterizza l'espressività artistica dell'autore. Ontani si libera nell'arte che per lui assume ogni forma possibile: l'opera può essere pittura, installazione, performance fino a incarnarsi nell'artista stesso. «Se un filo conduttore si può

167 Tavola 8, p. 70.

168 *Terrae Motus*, Mario Martone 1993.

169 Tavola 9, p.70.

170 Tavola 10, p. 71.

trovare all'interno di uno stile dell'artista, è proprio il concetto di mimesi, di rappresentazione attraverso il travestimento»¹⁷¹ che lo porta a esplorare se stesso. Nel caso di *Fofo non ha fifa*, il ventaglio costituito di nove tele sta a simboleggiare sia la frivolezza e la leggerezza rappresentata dall'oggetto in sé, che il terremoto, la tragedia e la spaccatura evidenti nella scissione della tela e nello spazio che si crea tra un frammento e l'altro dell'opera. Il giovane in primo piano rappresenta Ermafrodite, con tanto di coda squamosa e organo maschile. Ontani mette in evidenza una corrispondenza tra le crepe succedute al terremoto e una scissione identitaria evidente.

Tra gli artisti internazionali più affermati dell'epoca collaborò alla collezione anche lo statunitense Cy Twombly, negli anni '50 si era confrontato con l'espressionismo astratto, dopodiché trasferitosi a Roma si avvicina all'arte del graffito affrontando una pittura che può essere definita impulsiva, visiva e tattile allo stesso tempo. Anche lui, sentito il richiamo della cultura mediterranea, recupera temi mitologici, fondendoli con il presente e con l'attualità. Per *Terrae Motus* realizza nel 1984 l'opera *Senza Titolo*,¹⁷² il suo lavoro sembra parlare al popolo, alla collettività, svelando il non visibile e toccando l'inconscio. Imita la natura, violenta ed egoista che non si cura dell'uomo che la subisce. Il suo gesto - posseduto dalla natura - costruisce un'immagine chiara e dirompente. L'artista in stato di trance ha fatto da veicolo all'energia del terremoto per riportarla su carta. Come lui stesso ha dichiarato, il gesto era stato guidato dal buio, aveva creato l'opera ad occhi chiusi, isolandosi dalla dimensione del reale e soltanto l'energia del suo corpo aveva determinato la realizzazione. Un approccio magico che ricorda quello di Beuys: un artista che si lascia guidare da una missione più grande di lui, un artista stregone che fa coincidere l'arte con la vita, e viceversa.

L'arte per questo è divenuta paradigmatica, indicativa di un modello che attraversa ogni attività e condizione. Se prima l'opera era il luogo di condensazione di ogni paura e di ogni evento improgettabile, ora non esiste più differenza con il fuori dell'opera. Il fuori è ingovernabile, come è ingovernabile l'immaginario dell'artista.¹⁷³

171 AA.VV., *Terrae Motus: la collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, op.cit., p.194

172 Tavola 11, p. 72.

173 AA.VV., *Terrae Motus: la collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, op.cit., p.225

Dopo decenni dall'accaduto, dopo aver stemperato le emozioni e lontani dalle strumentalizzazioni legate al trauma, l'arte emerge come l'unica sopravvissuta, in grado di essere testimoniaza ma anche portatrice di un messaggio che riesce a distaccarsi dal terremoto e dalla città stessa per affermarsi come messaggio ed evoluzione di un processo artistico inedito.

Amelio confessa nel documentario *Terrae Motus* di credere nella scuola, nel gruppo e negli insegnamenti che la sua collezione ha in qualche modo originato, capace di avere un'impronta incisiva e determinante anche a «scoppio ritardato». *Terrae Motus* è una macchina per creare un terremoto continuo, è un processo creativo in divenire.

Queste erano le intenzioni di Amelio che nel 1993 parla della collezione con lo stesso entusiasmo di quando l'aveva concepita. È vero, però, che il processo creativo contagioso che si era attivato pienamente a partire dal 1980 ha pagato dell'istintività e della naturalità con cui era stato concepito. I diversi ambiti artistici si sono sentiti stimolati generando un boom creativo che ha saputo farsi strada all'estero ma che al tempo stesso è bruciato in fretta, lasciando il ricordo di un'attività creativa iper-produttiva e poche idee per la sua continuazione, evoluzione o (anche solo) manutenzione.

8 - Nino Longobardi, *Senza Titolo* (1983)
Dettaglio



9- Catacombe di San Gaudioso - Napoli





10 - Luigi Ontani, **Fofò non ha fifa** (1986)



11 - Cy Twombly, ***Senza titolo*** (1986)

CAPITOLO 3

DAL PERFORMATIVO AL VISUALE

SCOSSA, CORPO, CITTÀ NEL CINEMA E NEL TEATRO DI MARIO MARTONE

Che il cinema e lo spazio urbano siano imprescindibilmente legati, è sostenuto dall'inizio della storia del cinema. Le Corbousier e Eijzenstejn possono essere considerati i capostipiti di questo sodalizio e personaggi come Lacan e Benjamin, su fronti diversi, confermano queste connessioni. Se Benjamin «suggella il matrimonio, definendolo un prodotto della moderna riproduzione tecnologica, la psicologia lo rafforza attraverso il concetto di proiezione mentale. Ormai l'architettura opera come un meccanismo psichico, costruendo i propri soggetti nel tempo e nello spazio».¹⁷⁴

Napoli di questo sodalizio ne sa qualcosa, rientra nelle città italiane più filmate, le cui rappresentazioni nei casi più accurati, riflettono profondamente sulla struttura fisica, sociale ed emotiva del contesto urbano.

Superata l'esplorazione della più popolare e radiosa esperienza creativa degli anni Ottanta - che rientra nella collezione *Terrae Motus* - c'è un'altra porzione sperimentale e artistica di Napoli che esplode a partire dalla seconda metà degli anni '70 e della quale bisogna parlare per capire come la rappresentazione cinematografica della città sia cambiata dalla fine della seconda metà del Novecento. Quello che succede in questo periodo in ambito teatrale chiarisce quanto fosse alto il livello di contaminazione tra le diverse discipline creative e pone le basi per una narrazione cinematografica che sembra nutrirsi della città stessa.

Con l'intento di rendere più lineare e chiaro il percorso che andremo a tracciare, abbiamo voluto usare come stella polare un artista che allora, e ancora oggi, può essere considerato uno dei personaggi più rilevanti quando si parla di sperimentazione teatrale sul territorio

¹⁷⁴ Antony Vidler, Prefazione in G. Bruno, *Pubbliche intimità*, Mondadori, Milano 2009. p. VII.

partenopeo.

Seguire le scelte artistiche di Mario Martone ci aiuterà a capire la costruzione di una nuova idea di teatro che è contemporanea e in continuo divenire: mai statica, sempre aperta allo scambio e alla contaminazione.

3.1 La città fantasma

Il teatro internazionale, a partire da quello statunitense, è stato di grande ispirazione nell'assecondare un'evoluzione teatrale anche sul territorio italiano, tralasciando il suo valore assoluto e cercando lo spettatore e la sua specificità d'interpretazione. Questo avvicinamento repentino alla vita, porta il teatro a sentirsi immerso ancora di più in un contesto urbano, vivo, dinamico e contaminato. Avviene un cambio di rotta che prevede la rottura del rapporto iper-consolidato e poco proficuo tra lo spettacolo e una sua interpretazione certa.

La vera esperienza di Martone con il teatro comincia con il gruppo *Nobili di Rosa* (1977), ad alimentare la passione e la crescita del progetto sono soprattutto le collaborazioni e gli artisti che Martone incontra sul suo percorso. *Falso Movimento* (1979) è il passo successivo, ancora una volta un collettivo dedicato al teatro, dove è centrale l'esperienza laboratoriale più che quella teatrale; un luogo di formazione comune dove la specializzazione non è richiesta, ma fondamentale è il collegamento diretto tra vita e teatro. Adottando un'idea di teatro immersiva, *Falso Movimento* avrà come premessa la costruzione di un'esperienza performativa, dove il palcoscenico viene depotenziato e lo spettatore è inglobato in uno spazio dove la scena e la platea si mescolano. Già dal 1952 gli *happening* avevano stravolto il teatro, al Black Mountain Collage, nel North Carolina, ebbe infatti luogo il più famoso di questi eventi, dove artisti come Cage e Rauschenberg costruirono la loro performance conferendo al pubblico un ruolo centrale.

Il teatro a cui Martone si ispira nasce dunque negli anni Cinquanta del Novecento, poi, negli anni '70, Meredith Monk (USA), Pina Baush (Germania) e Robert Wilson introducono

nella performance teatrale sia il corpo-immagine che una fisicità inedita, che entra nella dimensione video, collegata all'esperienza pop del fumetto e nella quale lo spazio e il tempo si disintegrano.¹⁷⁵ La disarmonia e la differenza espressiva vengono riconosciuti come i nuovi elementi nutritivi del teatro contemporaneo: a consolidare la nuova frontiera del teatro sarà il *Convegno di Ivrea* nel 1967.

La struttura di un teatro che cambia prospettiva sul pubblico, sul corpo, sull'idea di spazio scenico e performativo, un teatro ibrido che riconcettualizza l'immagine, porta *Falso Movimento* a una sperimentazione che vede l'avvento del mixage elettronico. «I media, però, fin dai primi spettacoli del gruppo non sono semplicemente *utilizzati*, come nel teatro-immagine, o *analizzati*, come nella sua variante concettuale: diventano teatro, diventano linguaggio».¹⁷⁶

Il lavoro sui media attraversa due fasi importanti per la comprensione del percorso artistico di Martone.

(...) La scommessa era grossa, si trattava di far scaturire il caldo dal freddo, l'impatto comunicativo con il pubblico dalla fredda elaborazione di linguaggi, uscendo dal tunnel dell'analisi sui mass-media per adeguarsi finalmente alla loro frequenza, senza vergognarsene, senza temerla.¹⁷⁷

Gli anni '80, come abbiamo precedentemente detto, sono gli anni in cui l'arte conia termini come *Transavanguardia*, *nuova spettacolarità*,¹⁷⁸ i linguaggi si intersecano e la sperimentazione è una pratica comune. Questa forte tendenza alla contaminazione e un interesse a farsi influenzare da elementi lontani dalla classica concezione teatrale o cinematografica, costruiscono una forte convinzione secondo cui ogni elemento è mutabile, ibridabile.

175 Cfr., A. Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca.*, Bulzoni, Roma 2005, p.27.

176 Ivi., 28.

177 A. Curti, *Viaggio nel cinema di Falso Movimento*, in R. Mele, *Falso Movimento 1977-82*, Taide, Salerno 1985, p.71.

178 «Nuovo sistema visivo – sonoro - scenico» Così la descrive Martone in un'intervista di M. Porzio, *Il nuovo teatro italiano (1975-1988)*, Ponte alle Grazie, Milano 1993.

I *visual studies* sono fondati su questi concetti secondo cui l'intreccio di media non è altro che una naturale conseguenza della normale e naturale percezione della realtà e della memoria. L'uomo tende a mischiare tutto questo, rielabora la realtà, le parole, le immagini e quello che viene composto è una nuova versione inedita e personale del mondo.¹⁷⁹

In questo incrocio inedito di corpi, di supporti, di linguaggi, l'uomo riesce a emergere; Martone lo rende centrale, la persona si presenta nella sua dimensione quotidiana, intima, individuale. I suoi personaggi, dal video al teatro, esplorano una realtà che viene artisticamente costruita pensando a uno scambio dialettico tra discipline come il cinema, la musica, il teatro, l'architettura: una costruzione performativa complessa, frammentata, che usa la moltitudine di elementi che ha a disposizione per ragionare su una dimensione tanto intima quanto collettiva che abbia una consapevolezza intrinseca data da una costante osservazione di sé.

Siamo nel novembre del 1980 quando, grazie a Lucio Amelio, *Falso Movimento con Rosso Texaco* avrà l'opportunità di mostrarsi all'estero e confrontarsi con contesti diversi e stimolanti. La partenza, fissata per il 24 novembre, il giorno dopo il terremoto, costrinse gli artisti ad abbandonare momentaneamente una terra devastata che ancora non aveva avuto modo di riflettere sull'accaduto. Al ritorno, come racconta Mario Martone: «lo sguardo si posò sulla città e da lì credo abbia avuto inizio il mio lavoro».¹⁸⁰

Napoli sembra il luogo ideale dove collocare un discorso con il passato che riguardasse la nazione intera. Gli anni Settanta erano stati un magma indefinito, un decennio incerto che aveva condotto a una nuova considerazione dei valori e delle ideologie. La città partenopea si fa carico di questo fardello e risponde a suo modo. Pasolini aveva definito Napoli il «luogo dell'anima riluttante ai falsi valori della modernità e indifferente alla sua seduzione». Ne deriva un'azione della città forte e caratterizzante, che consolida un impegno comune saldando a sua volta un'identità partenopea che non ha paura di emergere. Ed è con *Falso Movimento* che la città entra prepotente nell'esperienza artistica di Martone:

179 cfr., M. Fusillo, *Spostamenti progressivi dei linguaggi*, in *Mario Martone. La scena e lo schermo*, (a cura di) R. De Gaetano e B. Roberti, Donzelli, Roma 2013, p.24

180 M. Martone, *Autoscatti*, p.XIV in R. De Gaetano e B. Roberti, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, op.cit.

L'asse dello sguardo si connette al nome della città lungo un percorso degli scenari di questo gruppo diretto da Mario Martone, fatto di superfici schermiche, di scivolamenti, e appunto, di falsi movimenti di «pelle/pellicola» dove l'occhio di chi mette in scena e l'occhio di chi assiste alla scena si coniugano specularmente. È un gioco alchemico dove l'opera è ancora alla fase del «solve» dove niente si coagula e tutto si scioglie e si frammenta nello sguardo della città¹⁸¹

Nel 1982 siamo già nella fase post-terremoto, *Falso Movimento* presenta a Venezia *Tango Glaciale* ed è evidentemente un progetto che più degli altri subisce le influenze newyorkesi e insieme partenopee. Da questo momento in poi gli obiettivi del gruppo diventano sempre più ambiziosi, si spostano progressivamente, consolidandosi in un linguaggio che usa l'interdisciplinarietà come prerogativa per l'organizzazione di un discorso artistico innovativo.

Lampante è la scelta di questo nuovo percorso in *Ritorno ad Alphaville*, presentato al *Festival di Benevento* nel 1986 e ultimo lavoro del gruppo, a questo punto il cinema entra nel teatro e viceversa, si guardano e vivono della stessa energia. La conclusione dell'opera svela una verità nella quale lo stesso Martone si ritrova: gli abitanti di *Alphaville* comprendono che nel cambiamento c'è la salvezza e da questo momento in poi lo stesso regista inaugura un nuovo progetto, smette di fuggire, per ritornare ai suoi luoghi, alla sua realtà, alla sua città, a Napoli.

Alphaville è l'universo dei media, del virtuale, contrapposto alla concretezza viscerale, fisica di Napoli. In fondo, nel film di Godard, Alphaville non era che Parigi, o quella parte che andava raggiunta per comprendere meglio la città nel suo insieme.¹⁸²

181 B. Roberti, *Il nome della città* in A. Abruzzese, G.Caramiello, G.de Martino, B.Roberti, M.Videtta, *Napoli no/New York*, op.cit. p.42.

182 A. Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, p.39.

Semplificando la complessità del contesto urbano napoletano, Martone vede la città divisa in due mondi: quello vecchio, legato alla tradizione e scettico verso la modernità, e poi un altro, nuovo, che ha aggredito la prima dimensione, che vive sulle sue spalle e ne risucchia le energie: è il mondo più moderno, borghese, facilmente corruttibile, amico della camorra e parassita indiscusso che trasforma la vecchia città, quella più caratteristica e folcloristica, in un fantasma.

Bisognava amare ciò che era sfuggente, ritrovare Pulcinella bastonato, aiutarlo e riceverne uno sberleffo, convivere con superstizioni ancestrali, con fantasmi e chimere, accettare, a volte, di essere improduttivi¹⁸³.

La nuova fase di Martone prevede una crescita ulteriore, basata su un nuovo livello di fusione e collaborazione: la nascita di *Teatri Uniti*, ovvero la fusione di *Falso Movimento* con il gruppo *Teatro dei Mutamenti* di Antonio Neiwiller e con il *Teatro Studio* di Caserta di Toni Servillo. Con questo progetto si conferma il sodalizio tra cinema e teatro. Anche se *Teatri Uniti* è un progetto che si occupa in primis di tragedia greca, proponendo opere come *Filottete* (1987) e *Seconda generazione* (1988), la produzione e realizzazione di film diventerà una importante attività di Teatri Uniti

Il passaggio definitivo con la conseguente e totale immersione nella dimensione partenopea avviene prima con *Morte di un matematico napoletano* (1992) e poi, nel 1993, con *Rasoi*: film figlio dello spettacolo teatrale omonimo scritto da Enzo Moscato che vedeva collaborare Toni Servillo e Martone. Per la prima volta parla Napoli, la lingua autoctona, il dialetto. Martone acquista consapevolezza della sua storia e sente l'urgenza di riconoscere ed esprimere il corpo nella sua dimensione più autentica, connessa ai luoghi, alla città, all'identità che si era negli anni costruita in connessione con lo spazio urbano e che ora viene finalmente messa a fuoco.

Lo sguardo di Martone sulla sua città quindi cambia radicalmente. Napoli fino a quel

183 M. Martone, *Autoscatti*, p. XIX in R. De Gaetano e B. Roberti, *Mario Martone. La scena e lo scherzo*, op.cit., p. XIX .

momento era vista come città sbiadita pronta a morire, una città che forse non era degna di essere raccontata o dalla quale bisognava allontanarsi perché iper-rappresentata, e un teatro che si riconosce come d'avanguardia (come quello di *Falso Movimento*) ambisce a qualcosa d'altro, fugge dallo stereotipo, dalla ripetizione, rincorre la sperimentazione. Investito di una nuova consapevolezza il regista è finalmente pronto a lavorare sulla sua visione di città.

Rasoi (1993) è l'esempio di come Martone legge Napoli: un contesto degradante, squalido ma costantemente illuminato da un passato misterioso e a tratti splendente. È il primo esempio in cui l'opera è costruita sul corpo, gli altri elementi drammaturgici, scenici, vengono tralasciati, è l'attore, che come un continuum della città - nato da essa e liberato da essa - esplora lo spazio rafforzando anche la sinergia tra il corpo della città e quello del regista che da questo momento non potrà più fare a meno di esprimere questo legame. Se *Ritorno ad Alphaville* era stato per Martone l'affermazione del potere della parola e la valorizzazione di essa, con *Rasoi* e con il suo debutto nel mondo del cinema, afferma e definisce il corpo come elemento potente e pronto a mettersi in gioco. Il primo corpo coinvolto in questo cambiamento è quello del regista, Martone passa dal teatro al cinema, guidando se stesso attraverso la scoperta di profonde interazioni determinanti per la costruzione del progetto filmico: «al cinema io metto in gioco il mio corpo, che in teatro invece è fuori gioco, ai margini delle prove».¹⁸⁴

La maggior parte dei suoi film - che riguardano o toccano Napoli - usano personaggi che incarnano la città, sembrano esserne figli, costruendo un dialogo diretto, spontaneo, profondo, tra spazio urbano e macchina da presa. Questo riguarda film di finzione come *Morte di un matematico napoletano* (1992), *Rasoi* (1993), *Amore molesto* (1995), *Teatro di Guerra* (1998) ma anche i film-documentario e i cortometraggi: *Terrae Motus* (1993), *Antonio Mastronunzio pittore sannita* (1994), *La Salita* (1997).

Di Lucio Amelio e di quello che ha significato per la Napoli in quegli anni e per gli artisti che l'hanno attraversata, abbiamo già parlato abbondantemente. Martone, che come tanti

184 A. Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, op.cit., p.44

altri registi, aveva goduto di quel clima favorevole all'incubazione artistica e aveva saputo sfruttarlo, si preoccupa di catturare ogni esperienza di quel simbolo della città così autoctono e così internazionale. Il gallerista che aveva usato il collasso di Napoli per riportarla alla luce, rappresenta lui stesso la città provata, in crisi eppure ancora viva, reattiva, consapevole che la musicalità che la accompagna non è altro che un lamento, il sottofondo di «una città che canta per non morire».

La Napoli ambivalente, bella, seduttrice, affascinante, misteriosa e quella degradata, umida, tragicamente complessa, sono sempre presenti nei film che Martone dedica a Napoli. In *Morte di un matematico napoletano*, Caccioppoli, il protagonista, rappresenta queste costanti contraddizioni. Un elegante personaggio che non può che essere figlio della città che abita, che lo ha formato: colto, ironico, disincantato, problematico. Il prolungamento della città nei personaggi di Martone determina un'esplorazione dello spazio interno ed esterno alla dimensione urbana e umana, un'esplorazione che sente il peso della napoletanità.

Ho cercato di rappresentare nel film la doppia natura del rapporto di Renato con Napoli. Da un lato c'è l'enorme generosità con cui essa si dà ai suoi figli, quasi che personaggi come Renato potessero essere partoriti solo dal ventre di una città così complessa e ricca. D'altra parte c'è, invece, il lato oscuro di Napoli, quello che ti deruba e ti nega ogni consolazione, quando essa ti è necessaria.¹⁸⁵

La Napoli di *Morte di un matematico napoletano* è la città più conosciuta e familiare per Martone, la scelta del regista è quella di restituire questa familiarità allo spettatore nei confronti del personaggio e della città stessa, così raccoglie testimonianze di chi Caccioppoli lo ha conosciuto. Per costruirne un profilo chiaro e aderente mette insieme i pezzetti della storia del protagonista così come mette insieme i luoghi della sua Napoli.

L'esplorazione dello spazio si evolve ulteriormente in *Amore molesto*, qui Martone incontra la Napoli a lui più nascosta, quella delle grotte, dei bassi, degli androni,¹⁸⁶ di cui

185 B. Roberti, *Conversazioni con Mario Martone*, in *Filmcritica* n.424, Aprile 1992, pp.172-181.

186 B. Roberti, *Su carta che brucia*, Alfabeta, Bologna 1997, p.14.

parleremo approfonditamente nel prossimo paragrafo.

La svolta che porta Martone a voler raccontare la sua città deriva da un percorso artistico chiaro e lineare; la gioventù, il gruppo *Falso movimento* e le esperienze precedenti non raccontavano Napoli anche se erano realizzate e ideate a Napoli: non riflettevano direttamente sul contesto in cui erano state create ma ne erano un effetto. A Martone non è mai mancato il contatto diretto e fisico con il profilo urbano, la costruzione del suo percorso parte da Napoli e - anche se aveva consapevolmente scelto di non raccontarla - attraverso questa presa di posizione costruiva una nuova strategia di comunicazione teatrale che si allontanava da quella tradizionale del teatro napoletano «di conversazione» e poneva le basi per nuovi codici che proficuamente si sono insediati, dando spazio a nuove dimensioni della città che - intrappolata nei vecchi linguaggi - non veniva più rappresentata o raccontata.

Terminato questo percorso, Martone acquisisce uno sguardo personale sulla città che lo convince a trattarla direttamente.

Ma il mio rapporto con Napoli è parte di un filo rosso che percorre il mio lavoro di sempre, da *Falso Movimento* a *Teatri Uniti*, fino al mio impegno con Teatro di Roma, ed è il lavoro sulla città, sullo scenario urbano, sulla comunità. I riferimenti metropolitani dei primi lavori; Napoli; la polis della tragedia greca; lo sdoppiamento dei teatri Argentina e India a Roma: non sono che aspetti di una stessa visione del teatro come riflesso della realtà circostante, come terreno aperto all'attraversamento di ciò che la realtà incessantemente porta nella vita anche dal punto di vista sociale, civile.¹⁸⁷

La città di Martone aderisce perfettamente alla Napoli descritta da Walter Benjamin e Asia Lacis. Napoli è perennemente connessa: «è una città palinsesto che si nutre di se stessa, stratificata, abbattuta, rifatta, nella storia e nell'urbanistica»¹⁸⁸.

In ogni film, Martone regala una sfaccettatura diversa di Napoli, che la rende ancor più complessa, infestata, porosa. La città che tutti conoscono attraverso le rappresentazioni più

187 A. Orsini, *Conversazione con Mario Martone* in *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, op.cit., p.131

188 R. Tabanelli, *I «pori» di Napoli: il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Longo Ravenna 2011, p.54.

tradizionali non trova posto nei racconti di Martone, che svela angoli di Napoli che sono - anche se centrali e facilmente attraversabili dalla gente comune - mostrati attraverso un nuovo sguardo che li rende alieni agli occhi di chi pure potrebbe conoscerli.

Sin dall'inizio lo sguardo messo in campo da Mario Martone è proprio uno sguardo singolare, nel senso di una sua irriducibilità (di fronte al reale, all'esistente, al vivere civile, alla testimonianza culturale, al fare artistico), irriducibilità rispetto a formule di comodo, a codici pre-scritti, a sceneggiature pre-viste.¹⁸⁹

Lo sguardo del regista diventa uno sguardo unificatore, in grado di trasmettere l'idea di una collettività urbana, la cui identità è potente e incisiva. Il potere unificante dell'arte di Martone deriva anche dalla sua indiscutibile capacità di toccare trasversalmente molti ambiti, riuscendo a legarli, a farli dialogare e infine arrivando a metterli in scena. Che si tratti di scelte linguistiche, drammaturgiche o tematiche, Martone ha imparato a lasciarsi trascinare senza opporre resistenza e dedicandosi al rinnovamento, spesso drastico del suo lavoro.

La Napoli di Martone, a partire da *Rasoi*, è una città che rinnega la tradizione ma non può scappare da essa, le è impossibile cancellarla e il passato diventa un elemento fondante per la drammaturgia. In un'intervista, Enzo Moscato, parla dell'acquisizione di una immagine della città, che si trova al centro: una «metropoli tatuata»¹⁹⁰, citando il gruppo *Teatri Uniti*, che porta i segni evidenti di una storia ingombrante.

Napoli è per Martone «città-avatar»,¹⁹¹ colma di immagini, corpi e situazioni, che si fanno rappresentanti di un bisogno - forse universalmente italiano - di far convergere la tradizione con la modernità, il torto con la ragione, la vecchia Italia con la nuova. Questi sono solo alcuni dei binomi che accompagnano la penisola attraverso un'incongruenza perpetua, tra

189 B. Roberti, *Mondi altrove*, in *Mario Martone. La scena e lo schermo*, (a cura di) R. De Gaetano e B. Roberti, op.cit., p.3.

190 Cfr., Intervista a Enzo Moscato, in Tomasello, *Il fascino discreto della tradizione*, p.147 – in *Mario Martone. La scena e lo schermo*, (a cura di) R. De Gaetano e B. Roberti, p. 97.

191 B. Roberti, *Mondi Altrove* in *Mario Martone. La scena e lo schermo*, op.cit., p.12.

un affezionato e riconoscibile passato e un presente che specula sulla tradizione. Napoli, nel percorso di Martone, supera il suo essere città fine a se stessa, si incarna in qualcos'altro, si costruisce come personaggio della storia, un'indispensabile co-protagonista, senza la quale tutto risulterebbe debole e insensato. L'attività artistica di Mario Martone percorre i luoghi della memoria, della cultura e dell'identità italiana: il suo sembra un percorso naturale, implicito, tracciato dai più grandi riferimenti culturali; da Pasolini a Leopardi, senza ignorare i processi artistici contemporanei, si lascia invadere dall'atmosfera tragica, ostentata e culturalmente vivida dell'Italia degli ultimi due secoli. Il regista non teme il confronto con linguaggi diversi e ibridati; il testo è creato mettendo in discussione il codice puro e artificioso, dando vita pulsante alla scena, considerata da Martone materia viva.

Nei suoi film la realtà italiana è rappresentata in epoche ed anni differenti, le storie si incontrano sotto un unico denominatore: una visione critica, pericolosa, consapevole e ammaliante della storia e della cultura italiana. I protagonisti delle sue opere percorrono l'ambiente filmico, urbano, sociale, inciampando nei corpi che costruiscono e saldano lo spazio fisico della storia. La città fornisce al racconto uno sfondo sicuro, un contesto complesso ma veritiero sul quale edificarsi.

Nel lavoro di Martone ciò che ha il nome di *comunità* ha altresì il nome di *identità*, e nello stesso tempo è una faticosa *presa in carico* dello sguardo del singolo di un tale «comune sentire», implicato in una *ricerca* del proprio senso rispetto allo stato del mondo, disposta a giocare se stessa in un labirinto, in un tragitto, in un movimento in uno sguardo in viaggio che comporta sudore e sangue: una *salita* (...) che è anche un *passaggio*, una *passione*.¹⁹²

Martone elabora una mappatura dell'Italia ai più ignota, rincorrendo l'immagine autentica eppure perduta di un'intera nazione. Trova immediatamente una sua cifra riconoscibile e policentrica; affermandosi e confermandosi come regista eclettico e sperimentale dedicando alla sua città natale un ruolo d'eccezione.

192 Ivi, p.5.

3.2 Sguardi in interni. La contaminazione del «fuori»

Abbiamo già accennato alla città di Napoli come a un luogo in cui la comunicazione visiva, corporea e materiale tra la dimensione intima e privata, e quella esterna e pubblica, risulta una costante. Napoli ha conservato alcune abitudini del passato che troviamo raccontate nei grandi classici della letteratura partenopea,¹⁹³ testi decisivi nel descrivere questo scambio fluido e spontaneo di una popolazione che si proietta naturalmente verso il fuori e allo stesso tempo lo lascia entrare dentro, accogliendone i rumori assordanti e gli schiamazzi vivaci.

Il corpo della città si fa quindi multisensoriale e l'interazione di elementi differenti, subiti passivamente o determinati consciamente, caratterizzano una città che sembra avere un'urgenza relazionale, per cui i confini, e le barriere sono labili, flessibili e spesso facilmente valicabili.

Martone, nella scoperta progressiva della sua città, acquisisce una modalità di svelamento degli spazi che lo contraddistingue in quanto regista, ma che rispecchia perfettamente anche questo flusso comunicativo lineare e costante che la città instaura con tutti i suoi elementi. È come se fosse lo sguardo della città stessa a guidare la macchina da presa, una città che, così come i suoi abitanti, non ha paura di mostrarsi o di nascondersi, di essere sfacciata e sopra le righe, a tratti indecente; la messa in mostra di una pubblica intimità che si illude di poter ignorare crimini, povertà, sporcizia, follia.

Cercheremo, attraverso i due film «più partenopei» di Martone, di tracciare i percorsi e le relazioni che contraddistinguono gli elementi che intervengono nello spazio urbano, dialogano con Napoli, ne determinano l'identità, e finiscono con l'essere proiettati in un racconto filmico evocativo per la città stessa.

I film sono *Morte di un matematico napoletano* (1992) e *Amore Molesto* (1995). Nel primo viene raccontata una storia vera degli anni '50, e i luoghi scelti dal regista sono gli scorci di Napoli che non mostrano tracce evidenti degli ultimi trent'anni di storia della cit-

¹⁹³ Ne è un esempio, M.Serao, *Il ventre di Napoli*, 1884.

tà. Martone riesce a far emergere una città dai colori caldi e antichi, una luce crepuscolare cattura quegli aspetti di Napoli che la rendono un luogo sospeso, vissuto tanto nel presente quanto nel passato. La città del 1959 viene scansionata così come vengono riletti gli ultimi giorni di vita del protagonista Renato Caccioppoli, matematico e intellettuale pragmatico e bizzarro: «Renato è il tipo di *individuo problematico* di estrazione luckacsiana, che vive nella disarmonia tra ideale e realtà, tra utopie e valori di scambio».¹⁹⁴ La città è dunque cercata, mostrata e riconosciuta come uno spazio che non ha saputo evolversi, un territorio perduto, dimenticato, che viene filmato come passato ma collocato in un presente incisivo, di cui lo spettatore sente il peso, disorientato tra una finzione narrativa e la documentazione di un luogo. Barthes in *La camera chiara. Nota sulla fotografia (1980)*, spiega quanto una collocazione temporale - nel suo caso riferita alla fotografia - sia un elemento chiave che costringe a prendere in considerazione il trascorrere del tempo, e la morte di conseguenza.¹⁹⁵ Il tempo viene scandito, la settimana di vita di Caccioppoli si consuma e quello che viene detto e collocato nel passato, racconta il presente.

Morte di un matematico napoletano è il primo lungometraggio di finzione ufficiale di Mario Martone, il suo esordio nel cinema lo porta ad essere estremamente attento alla cura della fotografia, che nel caso specifico di questo film, disegna i confini tra il dentro e il fuori, ma soprattutto li fa comunicare. Il filtro giallo e crepuscolare è costantemente presente e si insinua tanto nella dimensione pubblica esterna, quanto in quella intima, privata e interna: è il segnale - neanche troppo implicito - di una fine, di una vita che sta terminando e della morte che si avvicina. La luce che inonda la città si affievolisce, il tramonto regala colori caldi e malinconici che trasportano la consapevolezza del buio che li succederà. Martone vede la sua città fuori dallo schema folcloristico della città illuminata da un sole lucente, con colori vividi e saturi, e la rappresenta come una città calda e grigia, animata da una malinconica vivacità che ha i toni smorzati, appunto crepuscolari che ricordano il terminare di un giorno e la fine di una vita. Lo stesso Benjamin aveva notato, a suo tempo, il grigiore di questa città che è più forte della luce e del sole regalatogli dalla privilegiata collocazione geografica.

194 R. Tabanelli, *I «pori» di Napoli: il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, op.cit., p.32.

195 Cfr. L.Venzi, *Luce in Mario Martone. La scena e lo schermo*, op.cit., p.86

Il racconto è evidentemente quello della morte dell'uomo, di un tempo ormai scomparso e di una città che lo stesso Martone ha imparato a conoscere ed esplorare - ai fini del racconto - più di notte che di giorno. Il regista, infatti, nella fase di riscoperta di Napoli parte proprio dall'opportunità di dilatazione spazio temporale che gli offrono le ore notturne, quando la città spenta mette in evidenza solo alcuni punti distribuiti nello spazio, lontani eppure facilmente raggiungibili e identificabili. La notte annulla il caos diurno, i rumori *molesti* vengono sostituiti dai pensieri che possono permettersi il lusso di viaggiare di pari passo alle azioni, creando una sinergia tra corpo e spazio urbano.

L'Amore molesto, tratto dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante (1992), è un film che dichiara ugualmente il profondo legame di Martone con la città, lo fa usando la parola scritta come mappa. Il regista ha percorso i luoghi della storia per assorbire le tracce di una realtà densa, viva, rumorosa. Il film si destreggia tra le varie traiettorie suggerite dalla topografia della città partenopea, per raccontare il viaggio di una donna alla ricerca della sua identità. La città è il luogo dove i flussi si intersecano, si interrompono e compongono il film, prodotto di un regista *flaneur* che Martone incarna alla perfezione.

Le generazioni, la storia, i nomi si sovrappongono, si mischiano, si confondono in una città altrettanto stratificata, composta da un magma irrisolto di persone, rumori, voci e suoni. Le scale, i palazzi, le case, i seminterrati, gli ascensori si confondono ai vicoli, alle strade, agli autobus, alle macchine. Il risultato è una messa in scena che traccia un percorso che fonde l'interno con l'esterno, il privato con il pubblico, il piccolo con il grande. Queste mutevoli configurazioni conservano perennemente il loro carattere cupo così come è cupa l'esperienza di Delia, protagonista del film, costretta in spazi fisicamente opprimenti ed emotivamente rivelanti. Che sia la figura umana o l'elemento architettonico, la protagonista è sempre a contatto, o al limite del contatto, con cose, persone, suoni, i quali incombono fisicamente e psicologicamente sul suo percorso.

L'Amore Molesto è un *maternal melodrama* che fa confluire uomini e strade, corpi animati e inanimati. Delia - interpretata da Anna Bonaiuto - è una donna che ha edificato la sua vita lontano dalla famiglia e dalla città partenopea che le ha dato i natali. È una donna single con un evidente rapporto conflittuale con la madre; quando questa muore, in circostanze

misteriose, Delia torna a Napoli, dove trova una città priva dei suoi vividi colori e del suo avvolgente calore. La scopre misteriosa, labirintica e si lascia trascinare dal suo stesso fluire.

Subito dopo i funerali della madre, cerca di ripercorrere gli ultimi giorni di vita di Amalia con lo scopo di capire cosa sia successo alla donna e cosa possa averla portata alla morte. Inghiottita dalla città rincorre inconsciamente il buio che avvolge la sua vita e il suo passato. Lo sguardo singolo di Delia incrocia quello collettivo della *città-madre*.¹⁹⁶ La protagonista tornando a Napoli si scopre fanciulla e il viscerale rapporto con la madre viene attraversato così come viene attraversata la città, che torna ad essere quello che è la figura materna per il bambino: il mondo intero, il luogo da cui tutto proviene, il bene e il male insieme, così la vivacità e la dolcezza mediterranea incontrano l'inquietante e il maledetto in una caotica ricerca della verità.

In questo incrocio di occhi e sentimenti contrastanti la storia prende forma - con ripetuti balzi tra il passato e il presente - per raccontare la vita di una donna e di una famiglia, cambiata e condizionata da uomini autoritari, violenti, gelosi. Le figure femminili sono in bilico, ambiscono a qualcosa d'altro ma si riducono ad essere schiave dell'uomo, sia esso padre, marito, amico, amante o fratello, il maschio è dipinto come forte, influente, trainante, coercitivo. I due poli della storia, quello maschile e femminile, emergono roboanti; Martone si serve dell'attrice protagonista per completare un racconto che ha bisogno di equilibrare lo sguardo maschile - interpretato dal regista - con quello femminile, imprescindibile quando si racconta una vicenda come quella del film in oggetto.

Il regista ha dunque cercato un sottile e forse utopico bilanciamento tra sguardi divergenti, che potessero leggere e trasformare la storia rendendola efficace e credibile, costruendo una scenografia di corpi e suoni che non fagocitassero il racconto ma che nel caos lo aiutassero ad emergere, lo evocassero.

L'impeto maschile, che è così determinante nella vicenda, incide sulla storia sin dai primi frame, con la presenza di un cognome: Mussolini, che compare tra le strade e in televisione. Anche se si tratta di Alessandra Mussolini, candidatasi a sindaco di Napoli nel 1993, ciò che evoca quel cognome è la figura del nonno, quel Benito Mussolini che ricorda un'ostentata

196 Tavola 12-13-14, pp. 92-94.

virilità e un passato dal quale l'Italia non può fuggire: una storia violenta, segnata da una presenza maschile ingombrante, che viene riassunta da Martone nel mostrare quel cognome come cornice di uno scenario evocativo di un passato traumatico. La forza maschile che questo nome celebra, aiuta a costruire una matrisca di ricordi che si sovrappongono e suggeriscono un plot complesso e intricato. Tutto ha inizio con Amalia, madre, moglie e donna bellissima; la prima immagine che ci regala Martone è carica di sensualità. Ribadisce le caratteristiche della bellezza mediterranea: mora e prosperosa. La macchina da presa si posiziona per mostrare - nella naturalezza dei movimenti quotidiani - il fascino di una donna nel culmine della sua fertilità. Da questo momento e per tutta la durata del film, convergono sul corpo della madre sguardi di ogni genere: quelli gelosi del marito, quelli colmi di desiderio degli altri uomini e quelli di Delia, invece carichi di invidia, paura, fastidio.

La bellezza di Amalia con il tempo viene costretta e trasformata dall'esagerata gelosia del marito, la donna si trascura, si veste di stracci, non vuole più valorizzare il suo corpo, che ormai vede come portatore di disgrazia e sventura. Durante tutta la sua infanzia, Delia osserva la madre, studia i suoi atteggiamenti, prima premurosi e vanitosi nei confronti degli uomini e poi schivi, timorosi.

Il rapporto madre-figlia si costruisce e si mostra come pieno di contraddizioni, di cose non dette, taciute ma evidentemente conosciute da entrambe. L'attaccamento preedipico di Delia per la madre si è trasformato - nella fase edipica - in ostilità verso Amalia; la quale sottratta alla figlia non soltanto dal padre, ma da tutti gli altri uomini di cui attrae lo sguardo, fa convergere su di sé il risentimento di Delia. I flashback mostrano tutta la difficoltà della figlia nel condividere l'amore materno con gli altri, i suoi ricordi sono inquinati da un sentimento di sospetto e confusione, sono la traccia di un'infanzia colma di paura e trepidazione.

La protagonista con il tempo ha imparato a contenere l'amore-odio per Amalia, ha rimosso puntualmente tutti i sentimenti ostili;¹⁹⁷ aspetterà la morte della madre e il ritorno a Napoli per fare i conti con il passato, per ritrovare la madre dentro di sé.

L'indagine, che Delia porta avanti nei giorni successivi al funerale di Amalia, svela una dimensione fortemente ambivalente del rapporto madre-figlia: costruito nel tentativo di ri-

197 M. Klein, *Il nostro mondo adulto e le sue radici nell'infanzia*, in *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, Martinelli, Firenze 1972.

scoprire un sentimento di affetto pur conservando una taciuta invidia, rabbia, gelosia, solitudine. Sin dalla primissima infanzia l'invidia ha guidato le azioni della protagonista, che nel suo ambire a un rapporto esclusivo con la madre, insinua le parti cattive del Sé in Amalia: mente, distorce la realtà al solo scopo di danneggiare la figura materna.

Nel graduale scongelamento del passato si mostra il corpo di Delia che si trasforma in quello della madre. La protagonista abbandona il sobrio tailleur e indossa un vistoso e succinto abito rosso, e trascinata degli eventi si trova ad obbedire ancora alla madre e agli uomini di cui lei si circondava.

Così il corpo di Delia, privo di ogni protezione, velato soltanto da un sottile strato di tessuto rosso ruggine, è lanciato tra le strade di una Napoli verbalmente e materialmente oscena, e lo squallore, l'aggressività, la violenza della città richiama in parallelo la situazione familiare che lei viveva da bambina. Il suo micro mondo si specchia nel macro mondo della città partenopea che non fa altro che ribadire ciò che è conosciuto ma represso. Delia è tornata a casa, nella sua città, dove tutto è cominciato, dove l'atto di creazione è avvenuto; quel posto che è il luogo natio, la patria,¹⁹⁸ nella quale Delia dovrebbe sentirsi al sicuro, si è invece trasformata in un territorio pericoloso, dove il nascosto incombe e può venire allo scoperto. È nell'*heimlich*,¹⁹⁹ nel luogo conosciuto come casa, che gli opposti convivono più che in ogni altro punto, e Delia tornando a casa dovrà fare i conti con il ritorno del rimosso, in un gioco tanto familiare quanto crudele e l'ambiente sicuro diviene estraneo, pericoloso: *Unheimlich*.

L'atmosfera che avvolge la storia, la città e tutti gli elementi che la compongono evocano - prima nel romanzo della Ferrante e poi nel film di Martone - ciò che non è detto. Qualcosa che non è affrontato da nessun personaggio nel film, spinge, fa pressione per tornare in superficie, ma resta celato. Questo trasformare un'assenza in una presenza nascosta, restituisce al film una pienezza sonora sorprendentemente coinvolgente. Il suono - che ha un ruolo importante sia nel romanzo che nella pellicola - è il represso che prende forma, l'indicibile, tutto ciò che Delia rifiuta di ricordare, a partire dal dialetto fino all'evento traumatico che ha scaturito in lei un cambiamento radicale. E così il tappeto sonoro, composto da macchine,

198 S.Freud, *Il perturbante*, Theoria, Roma 1993, p. 82

199 Ivi, pag 86.

vocii, trambusti costruisce la pressante inquietudine che accompagna Delia nella sua ricerca della verità.

Una forza motrice autonoma - che sembra insita nella città stessa - guida Delia attraverso gli accadimenti della sua vita. Napoli si manifesta come città-testimone, il teatro nel quale gli atti che compongono la vita di Delia hanno dato spettacolo. Dall'infanzia all'età adulta Napoli ospita e guida la protagonista nella ricerca di un'immagine che poi si scopre essere una e trina. Delia è alla ricerca della madre eppure trova solo se stessa, il suo passato, attraverso la città che si svela come donna, come madre, come Delia e Amalia insieme. Una triade tutta al femminile, fatta di carne, suoni e strade. Il tempo è come se non contasse, i paradigmi restano intatti, dimenticati, rimossi e poi svelati seguendo le traiettorie suggerite dalla città stessa che induce la scoperta secondo un percorso tortuoso e pericoloso. Il film percorre i limiti, i confini della città: Pozzuoli, Gianturco, il Vomero, Fuorigrotta sono solo alcuni dei luoghi di Napoli dove l'azione della storia prende forma, fino a ritrovarsi in un unico centro, la casa di Amalia, all'interno di Galleria Umberto I.²⁰⁰

Il percorso di ricerca, tracciato dalla memoria e guidato dalle pulsioni della città, svela e chiarisce il passato. Delia, compiuta la missione, ritrovato il suo corpo di donna, esce da Napoli, la abbandona, se la lascia alle spalle; quella Napoli che insita avrà sempre quel rumorio, quella pregnante presenza umana densa, calda, inquietante resta lì, consapevole del suo stato, così come Delia è finalmente consapevole del suo passato e del suo presente, «intende – finalmente - stabilirsi nel presente con la femminilità che in lei era rimossa».²⁰¹ Lei è Amalia, è la donna che ha sempre rifiutato di essere, dalla quale è sempre scappata. Ora invece si vede come quella donna, si chiama come quella donna, ne comprende i gesti, gli atteggiamenti. Inglobando le figure femminili della storia, la madre e la città, Delia raggiunge un nuovo livello di consapevolezza, che attraverso un'indagine desiderata, così come casuale, scopre le carte di un territorio personale, carnale e urbano violato nel profondo, nella storia.

Louis Bourgeois, nei suoi disegni *Femme-Maison*,²⁰² realizzati intorno al 1940, raffigura-

200 Mappa, p. 130.

201 M. Martone, *L'amore molesto: sceneggiatura dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante*, Circolo del cinema, Mantova: Assessorato alla cultura, 1997, p.147

202 Tavola 15, p. 95.

va donne a forma di casa cercando il collegamento, il legame che lega la donna al significato di casa. «In questa *architexture* il corpo si salda alla casa dando vita a un viaggio da fermi»²⁰³ Una «mappa aptica dell'abitare» che svela la casa come qualcosa in piena connessione con il mondo, non un mondo chiuso e circoscritto ma un punto fermo da cui può cominciare un viaggio di esplorazione. Seguendo questa tendenza il privato si immerge nel pubblico e la dimensione esterna entra a far parte dello spazio domestico a sua volta, ridefinendo i confini del privato e configurando una nuova mappatura dello spazio urbano.

Martone con questo film – aiutato dall'attrice protagonista e dalla stessa autrice del libro (con cui intrattiene un rapporto epistolare durante la stesura della sceneggiatura)²⁰⁴ – forza il suo sguardo maschile, deciso a inglobare quello dell'altro sesso che sembra così fortemente aderire al profilo urbano della città.

203 G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, op.cit. p. 153.

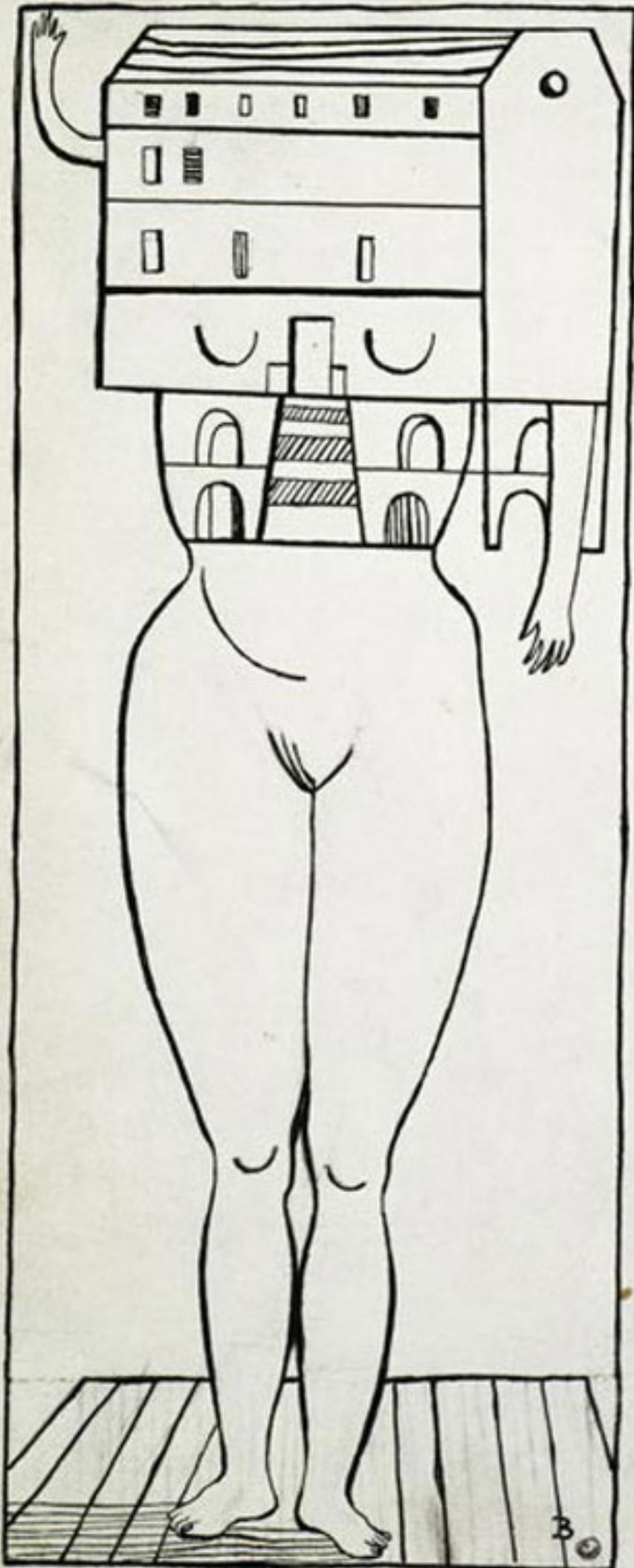
204 Elena Ferrante (1943) è una scrittrice di origini napoletane la cui identità è un mistero, si pensa che il suo nome sia uno pseudonimo.







Bourgeois
me cut



S. S.

Trople
Ours

3.3 Frattura, frammento e composizione

Attraverso la riscoperta di tempi, spazi e attraversamenti urbani notturni, Martone e i suoi compagni di viaggio – in un'epoca in cui erano ancora impegnati in un'esperienza principalmente teatrale - mettono in dubbio le regole della narrazione considerando «parola, suono e spazio come tutti uniti già all'atto della creazione del testo».²⁰⁵

La meccanica visiva di uno spettacolo come *Tango glaciale* era composta da un sistema di architetture di luce realizzato grazie al montaggio di filmati e diapositive, e permetteva allo spettacolo di svolgersi in dodici ambienti per dodici diverse scenografie, durante un'ora, alla media di un cambio di scena ogni cinque minuti. In questa griglia spaziale velocissima si svolgeva il lavoro degli attori, chiamati a un'ardua battaglia. Erano privati del loro ruolo di spina dorsale dello spettacolo (in quanto non più portatori del testo, scritto o gestuale che sia) e inseriti nel meccanismo di snodi visivo-sonori del montaggio.²⁰⁶

Un'azione quasi schizofrenica di costruzione spettacolare, dove gli elementi della scena venivano spostati, riassemblati, trasformati, senza avere paura di intervenire sui linguaggi. La tendenza al cambiamento, la capacità di rinnovamento dello sguardo che Martone ha, si ritrova in tutte le sue opere che tendono alla fusione e alla sovrapposizione delle arti, dando forma a un'opera d'arte totale.

Fritz Lang pensava al cinema come a un «mezzo per ampliare il teatro». La metropoli di Lang è un luogo in cui «il rapporto tra centro intellettuale e sistema nervoso è dato da subito in forma antagonista»,²⁰⁷ dove gli opposti - la città della luce e delle tenebre – convivono e «il mondo del sottosuolo non è mai isolato da ciò che sta in superficie: non esiste definitiva frattura tra *l'underground* e il *ground*».²⁰⁸ *Metropolis (1927)* è considerata anch'essa opera

205 M. Martone, *Autoscatti in Mario Martone. La scena e lo schermo*, op.cit., p. XV

206 Ivi, pp. VX - VIV.

207 G. P. Brunetta, *Cinema Perduto*, Feltrinelli, Milano 1981, p. 79.

208 Trione, *Effetto città*, op.cit., p. 173.

d'arte totale, e Lang si sente parte di un processo che ingloba pittura, scultura, musica, architettura, dando vita a una città da lui rappresentata in grado di assorbire «stereotipi figurativi eterogenei».

Di stereotipi figurativi Napoli è colma, la città fornisce l'opportunità di proporre nuove combinazioni per la rielaborazione dei *clichè* che la attraversano, è fonte inesauribile di stratagemmi espressivi che si mescolano per ribadire i punti fermi di una città che della ridondanza tematica è vittima. Le fratture storiche, identitarie, sociali, politiche e strutturali che la compongono, vengono tenute insieme dai cuscinetti di una perdita napoletanità che alimenta la ripetizione. Martone sceglie di riposizionare gli elementi, trovare nuove soluzioni compositive per la realizzazione di uno spettacolo teatrale o cinematografico che ha qualcosa di eroico e utopico al tempo stesso. Il montaggio – di qualsiasi origine esso sia – ha come scopo ultimo la creazione di un insieme fatto di parti disarticolate, Ernst Bloch²⁰⁹ immagina un momento di stasi, una frattura, un «contesto lacerato» dove i frammenti trovandosi in un ambiente disarticolato trovano dimensioni associative volte a dare forma a nuove soluzioni sintattiche.

Martone gioca tantissimo con ogni aspetto della realtà, non ha paura di rischiare e la sua forza risiede anche nella capacità di trasformare e interpretare la dimensione spazio-temporale imparando ad analizzarla da ogni punto di vista senza temere di stravolgerla.

Un buon punto di partenza è senz'altro lo scritto *La notte e la città* del 1985, poi ripubblicato in *Chiaroscuri*: per descrivere la ricerca di *Falso Movimento* Martone parte dalla dilatazione dello spazio e dalla moltiplicazione del tempo prodotte dalla città notturna, rovesciamento creativo di una città diurna lenta e malata; evoca poi la nuova musica e la nuova pittura come unità mobili che possono captare le trasformazioni e le nuove forme di vita, concludendo con questa dichiarazione programmatica: «La velocità di pensiero e di azione resterà la tecnica del nostro lavoro, gli spostamenti progressivi dei linguaggi il suo campo di indagine».²¹⁰

209 E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992.

210 M. Fusillo, *Spostamenti progressivi dei linguaggi* in Mario Martone. *La scena e lo schermo*, op.cit., p.27

Sono questi gli anni in cui si fa spazio un'idea di Napoli che include anche la periferia, una città che non mostra i suoi punti forti, i suoi scorci da cartolina, ma gli spazi vissuti, degradati e umidi di una città che vive in simbiosi con i suoi abitanti, pronti a inondarla di materie sonore e fisiche.

Questa modalità di rappresentazione, oltre che essere un'urgenza di registi e autori degli anni '90 - di cui Martone è il capostipite - resiste ancora oggi. Uno degli esempi recenti - e ben riusciti - è *Indivisibili* (2016) di Edoardo De Angelis. Raccontare i luoghi di una Napoli periferica, che mischia l'esotismo, la religione, la musicalità estrema e decisamente bizzarra, all'esplorazione di un territorio degradato e ferito, riesce a restituire uno specchio di una realtà che, anche se a tratti folcloristica, interpreta le fratture di più di una generazione.

Anche l'ibridazione recente tra un approccio documentaristico e finzionale alla narrazione di contesti periferici della città, risulta un nuovo modo di raccontare la città, facendo propri, questa volta, i linguaggi che sono figli della nuova televisione, quella del digitale terrestre, del *factual* e del *makeover* che si dedicano alla rappresentazione degli eccessi della vita partenopea, dei suoi abitanti e delle loro abitudini.

Napoli come città «filmabile e americana» dunque, descritta da Salvatore Piscitelli²¹¹ come luogo in grado di ospitare un «bestiario metropolitano» da cui attingere per costruire storie. Si riconosce ancora oggi nella descrizione di Pierpaolo Pasolini: «Napoli è ancora l'ultima metropoli plebea, l'ultimo grande villaggio».²¹²

Martone questo lo fa emergere bene, come soltanto un napoletano che conosce e vive profondamente la sua città può fare. Sono film, i suoi, che non parlano esplicitamente di Napoli: la storia viene raccontata, viene fatta scorrere in un contesto urbano che è al servizio della narrazione filmica. Quello che sembra uno scenario dato, naturale e spontaneo, l'habitat per i suoi personaggi, è innanzitutto lo sguardo sulla città del regista stesso.

Il codice linguistico di Martone sembra assecondare la necessità, biologica di ogni napoletano di raccontare la propria città, lo fa però secondo le regole post-belliche. Se prima, anche fra gli scrittori, era necessario aderire alla napoletanità, usare il dialetto, servirsi delle

211 Frigidaire, n.12 novembre 1981

212 P. Pasolini, *Lettere luterane*, op.cit., p.17

immagini più emblematiche della città per raccontarla, con scrittori come Rea, La Capria, Compagnone, il dialetto non è più un'esigenza, si può parlare di Napoli senza essere troppo autoreferenziali, cercando di spingere la comunicazione verso l'esterno, verso la nazione, l'Europa. Martone, in ambito cinematografico sembra fare le stesse scelte, e proprio per questo riesce ad abbattere la barriera del provincialismo e a emergere a livello nazionale.

Un vero artista si pone sempre in conflitto con la società di cui fa parte, pur tenendo conto dei suoi umori. Ma se al posto del conflitto c'è la complicità e il consenso offerto dal dialetto, che a sua volta è espressione di un'omologazione sociale – come quella operata dalla napoletanità - diventa più difficile per un artista creare quella tensione che è alla base del suo lavoro.²¹³

Lo sguardo critico – a tratti distaccato - e la ricerca di un approccio conflittuale sono dunque indispensabili per maturare un percorso artistico innovativo, questo Martone lo sa bene. Che sia la luce crepuscolare di *Morte di un matematico napoletano* o l'inquinamento sonoro di *Amore Molesto*, il coinvolgimento sensoriale da semplice elemento accessorio diventa un protagonista invisibile, senza il quale la storia non avrebbe incisività.

Questi due film che rappresentano il primo la vecchia città e il secondo quella nuova, si fanno portatori di due diverse concezioni di esplorazione della metropoli. In *Morte di un matematico napoletano* il protagonista è un *flaneur*. Un po' come Mario Martone quando attraversava la Napoli notturna, Caccioppoli percorre le strade desolate e - con passeggiate senza fretta e soprattutto senza scopo - attua un vagabondare perpetuo dove l'idea di una meta non è contemplata. L'immagine di uno spostamento metropolitano privo di un senso apparente è tipica del movimento cinematografico internazionale postbellico, i film di Andy Warhol ne sono un esempio, fatti di tanti elementi portati all'esasperazione: la stratificazione, l'espansione, la frammentazione, la profonda attenzione dedicata alla struttura del tempo. Queste alterazioni al linguaggio filmico vengono acquisite anche da grandi esponenti della cinematografia italiana. Antonioni ha adottato l'estetica del *temp mort*, dove l'azione è

213 R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, op.cit., p.155.

sconfitta dalla non-azione, dove il tempo si lascia scorrere, dove la recitazione è in sospensione ed è lo spazio, fatto e occupato da corpi, a parlare.

Questo tipo di cinema vive in uno spazio della mente, che è un'architettura d'interni. In realtà esso mostra che il ritmo della città coincide con quello del nostro orologio interno. In definitiva, lo scenario è il ritmo intimo della vita urbana, perché la città è vista attraverso l'occhio interiore. I luoghi sono raffigurati in modo minimale, come spazi soggettivi, stati d'animo, atmosfere.²¹⁴

La struttura privata, celata, recondita e inconfessabile della città di Napoli continua – anche nei film di Martone - ad essere riposta dietro un velo che ne svela il profilo ma non i dettagli. Anche se il percorso di Delia sembra essere chiaro e identificabile, i luoghi punti definiti sulla mappa della città e i punti di partenza e di arrivo sono congiunti da un percorso che la protagonista svolge con intenzioni precise - «meno *flaneuse* per diletto, più abitatrice della modernità»²¹⁵ - nulla è veramente detto o mostrato. La città sembra cullarsi nella sua complessità senza darsi alcuna possibilità di svelamento.

Bruno Roberti per spiegare il processo di esplorazione che bisogna adottare in una città come Napoli parla di atteggiamento «regressivo» e «progressivo». Napoli evita di prendere una posizione o di cominciare un percorso mirato, chiaro e identificabile, resta invece titubante e si pone a metà «accelerandosi da un lato su percezioni future, dall'altro decelerandosi su visioni passate».²¹⁶ Dalla seconda metà degli anni '70 la città trova un nuovo modo di riscoprirsi, partendo dalla sua storia e su di essa costruendo una nuova strategia di rinascita culturale che è arrivata fino agli anni '90 con Martone che adotta lo stesso metodo, attingere al passato, sviluppando uno sguardo antico, sensibile, conoscitore della storia, per una proiezione avanguardistica dei linguaggi e dell'esperienza narrativa e urbana. Il gioco di sguardi tra passato e futuro funziona ed è proficuo solo se resta ambiguo, se non prende parti immobili verso un affezionato passato o un futuro avanguardistico e innovativo. La

214 G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, op.cit., p. 194.

215 R. Tabanelli, *I «pori» di Napoli: il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, op.cit., p.59

216 A.Abruzzese, G.Caramiello, G.de Martino, B.Roberti, M.Videtta, *Napoli no/New York*, op.cit., p. 53

potenzialità di questa ambivalenza è nell'ambivalenza stessa, nella capacità di inquadrare due mondi diversi nello stesso sguardo.

La risultante è una visione ibrida, composta dalle discipline più disparate: fotografia, teatro, cinema, pittura, un'interdisciplinarietà che costruisce un magma dinamico, poco identificabile che può essere ritrovato nello sguardo del *puer*, del fanciullo che, come dice Roberti, ispira le sonorità di Pino Daniele e di Edoardo Bennato, così come i dipinti di Nino Longobardi. La forma delle cose dette o rappresentate si liquefa, si frammenta, si smonta, per ricomporsi, proponendo nuove soluzioni che sono perfettamente in grado di tradurre questo sguardo, perso, confuso ma colmo di pathos.²¹⁷

Questi stratagemmi di fortuna, provvisori, sono figli di una tendenza, tutta napoletana ad arrangiarsi: «il provvisorio, l'arrangiarsi, il simulare, provocano a Napoli l'ingigantirsi dei dati reali fino a rendere il *progetto* rovina e *la rovina* progetto».²¹⁸

Proprio perché la città non è centrale nella storia ma è al servizio di essa, non viene mai raccontata o inquadrata nella sua totalità. Il frammento di vicolo, di piazza, di scorcio, di autobus, sono dei pezzi di Napoli che non appartengono a un insieme che viene chiaramente dichiarato, ma sono particolari labirintici che quasi disorientano lo spettatore: il così detto «meccanismo di scontorno».²¹⁹

Il frammento acquisisce un valore aggiunto che in origine non possedeva e che ora lo porta a divenire testimone e portatore di un messaggio ragionato. Lo scarto perde così il suo uso originario, si abbandona a se stesso, emerge in un'altra luce e finalmente lo si riesce a vedere, come se fosse la prima volta. Si genera un momento di sospensione che attribuisce al prodotto audio-visivo un'anacronia temporale che incide con un effetto di discontinuità sullo sguardo. Agli spettatori viene concessa la libertà di indagare ed interrogare le immagini, di ricomporle e di costruire con esse nuove narrazioni.

L'appropriazione di forme preesistenti, già nel campo dell'arte ha smantellato l'idea di considerare l'opera come un qualcosa di immobile e di immutabile. Picasso, Duchamp, Apollinaire, i dadaisti, così come molti altri, hanno attinto da archivi iconici preesistenti,

217 Cfr, Ivi. p. 56

218 Ivi, p. 53

219 A. Addonizio et al., *Loro di Napoli: il nuovo cinema napoletano 1986-1997*, Battaglia, Palermo 1997, p. 92

generando enigmi visivi e ponendo inusuali questioni. Lo stereotipo viene sfidato usando lo stereotipo stesso, il gioco prende forma generando nuovi regimi visionari. «L'enigma appartiene infatti alla sfera dell'apotropaico, cioè di una potenza protettrice che respinge l'inquietante attirandolo e assumendolo dentro di sé». ²²⁰

Il frammento acquisisce dunque un carattere feticista. Presenta qualcosa che non può essere rivelato nella sua totalità, quel qualcosa però viene mostrato attraverso la sua stessa negazione. «L'oggetto sostituito (il «tutto» a cui il frammento rimanda) è, come il pene materno, inesistente o non più esistente, e il non-finito si rivela quindi un perfetto e puntuale pendant della *Verleugnung* feticista». ²²¹ Il feticcio soddisfa un bisogno, è tangibile, concreto ma allo stesso tempo non si manifesta per quello che è, «è presenza di un'assenza», ²²² e si rifà continuamente a qualcosa che non può essere posseduto.

Lo sguardo che Martone offre sulla città, a partire dall'esperienza di Falso Movimento «è sempre soffice e panoramico, fino alla trasparenza, ma rintraccia anche frammenti e rovine con cui si alfabetizza e che richiedono l'esplorazione, la caccia». ²²³ L'uso del frammento di città in *Morte di un matematico napoletano* è una strategia necessaria al regista per raccontare la sua storia in maniera convincente pur avendo un basso budget. Le strade e le zone che vediamo selezionate sono via Chiaia, i Quartieri Spagnoli, via Partenope, viale Calascione, via Mezzocannone e palazzo Cellamare ²²⁴ (luogo dell'infanzia del regista e di incredibile valore storico per la città). L'esclusione di pezzi della città è necessaria, Napoli fa convivere troppe cose, spesso contrastanti e contraddittorie che, se mostrate nella loro totalità, nel loro insieme, non trasmetterebbero alcun messaggio, il caos dominerebbe sulla storia e si perderebbe ogni senso.

Vincenzo Trione in *Effetto città*, nel suo descrivere il modo di fare cinema di alcuni cineasti come Besson, Carpenter, Burton, mette in evidenza il loro desiderio di fuggire dalla realtà, un modo di raccontare il mondo che sembra una fuga ma che si rivela come una voglia di scoprire nuovi modi di abitarlo, sperimentando nuovi sentieri, percorsi poco esplorati.

²²⁰ G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 2006, p.164.

²²¹ Ibidem.

²²² Ivi, p.41.

²²³ Ivi, p. 42.

²²⁴ Mappa, p.130.

Martone sembra porsi gli stessi quesiti, sembra essere spinto dallo stesso desiderio di scoperta. Il legame che il regista ha con la città e l'identità partenopea resta un punto fisso del suo percorso artistico. La porosità della città si è impossessata del corpo del regista che nel suo attraversamento urbano si lascia dominare facendosi ancora una volta medium - come avevano già sperimentato Beuys, Longobardi, Twombly - al servizio della città ne traduce le energie, devia percorsi, corpi, strade, suoni e colori al servizio della narrazione che mai però sostituisce la città stessa. «Non bisogna mai confondere la città col discorso che la descrive»²²⁵ e nel cinema o nel teatro di Martone questo è un rischio che non si corre. Il suo attento modo di ponderare gli elementi della storia con la contestualizzazione storica e spaziale ci restituisce un equilibrio narrativo che conserva il piacere della fruizione cinematografica. Così come la bellezza di una colonna sonora è data soprattutto dalla sua capacità di mimetizzarsi nella storia, la presenza di un elemento così ingombrante e complesso come la città di Napoli va inserito con astuzia e ingegno, esponendolo ma confondendolo con elementi altrettanto complessi e articolati che della storia sono parte.

225 I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1997

CAPITOLO 4

IL RACCONTO DI NAPOLI: FOTOGRAFIA TRA RAPPRESENTAZIONE, ESOTISMO, FRATTURE E IDENTIFICAZIONE

Delle varie pratiche artistiche, quella che ha attraversato la sfida più grande, superando le barriere di una rappresentazione iconografica della città scontata, ingessata, noiosa, è stata la fotografia. Se le altre arti per secoli hanno usufruito dei codici più complessi per avvicinarsi alla restituzione di un effetto di realtà, la fotografia si distacca da tutto ciò e tra l'oggetto e il suo segno smette di inserire la mediazione dello stereotipo.

La fotografia è considerata l'arte meno autoreferenziale, gli stessi testi fondamentali che ne parlano vengono considerati dai propri autori (Krauss, Barthes, Benjamin) lontani dall'essere saggi sulla fotografia, sono opere che usano la pratica fotografica per parlare di altro, considerandola strumento e mezzo di analisi. La fotografia si candida quindi come arte produttrice di segni. Barthes²²⁶ parla di una fotografia invisibile che ci guida attraverso la visione, ci mostra quello che vuole, essendo in grado di andare oltre la rappresentazione e resistere ad essa, sta al fotografo inaugurare uno sguardo che parta dalla realtà per superare gli stereotipi che soffocano la città.

La catastrofe degli anni Ottanta ha creato una dimensione ideale per stimolare questo processo che ha visto l'emergere di un'alta percentuale di rischio trasformarsi in opportunità. Ciò che prima faceva paura si affermava come l'unica occasione per provare a uscire da una situazione tragica, catastrofica, che, senza alcuno scatto di risposta sarebbe rimasta immobile o avrebbe continuato a deperire.

²²⁶ Cfr. Barthes, *La camera chiara*, Hill & Wang, New York 1980.

Seguendo l'insegnamento di Baudelaire, che invita a riscoprire «il sublime» nella contemporaneità,²²⁷ Napoli si concentra sul suo tempo, sul presente. In *Il pittore della vita moderna*,²²⁸ Baudelaire trova nella vita quotidiana così come negli eventi di cronaca, l'ispirazione per creare nuove immagini, spesso sconvolgenti, che contribuiscono ad un accelerazione del processo creativo. Gli artisti smettono così di affidarsi al passato, di contare sul profilo della città conosciuto, rassicurante e affidabile.

Baudelaire è considerato come colui che ha inaugurato un nuovo modo di osservare e percepire lo spazio urbano e T.S. Eliot a proposito scrive:

Non è solo l'uso delle immagini della vita quotidiana e neppure soltanto nell'uso delle immagini della vita sordida di una grande metropoli, ma piuttosto nel portare tali immagini all'*intensità massima* – presentandole realisticamente e al tempo stesso facendogli significare qualcosa che trascende - che Baudelaire ha creato un modo di liberazione e d'espressione per gli altri uomini.²²⁹

Questa idea di fruizione della città si evolve ancora in una fase post baudelariana, se negli anni di Baudelaire, Simmel, Benjamin e Luckas, la metropoli era luogo di scontro tra una dimensione pubblica e privata, fra una identità artistica e una struttura socialmente costruita su regole funzionali e produttive, negli anni '70 –'80 del Novecento il profilo artistico si insedia nella dimensione sociale con una forza maggiore, superando «il circuito piccolo borghese che ha caratterizzato l'arte d'avanguardia degli anni '60, con relativa critica ed ideologie di scalata sociale». ²³⁰Analizzando la produzione fotografica realizzata dopo il 1980 a Napoli, questo è particolarmente evidente, le immagini prodotte sono chiaramente al servizio della città, più che degli artisti o dei committenti.

227 Cfr. C. Baudelaire, *Salon del 1846*, ora in Id., *Opere* (1996), a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori 2001.

228 C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna* (1863), ora in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori, 2006 /2° ed.) pp.396-406, traduzione di G. Manganelli.

229 T.S. Eliot, Baudelaire (1930), ora in Od. *L'uso della poesia e l'uso della critica* a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1974, pp. 301-302.

230 G. De Martino, *Vulcani, cammelli, cozze e altro* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. de Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli no/New York*, op.cit., p. 68

4.1 Oltre la documentazione. Verso un discorso puramente artistico

I fotografi degli anni '80 sentono il bisogno di scoprire ciò che succede fuori e che palesemente attraversa una fase di cambiamento radicale, rincorrono il senso dei luoghi, pronti a confrontarsi tra loro, costruendo un dialogo collettivo. L'esigenza comune sembra essere il desiderio di scoperta di uno sguardo che possa chiarire il rapporto che l'uomo può instaurare con il mondo esterno. Un processo ambizioso che necessita l'apporto di numerosi cambiamenti nell'approccio al linguaggio e al mezzo fotografico. Per comprendere quello che succede a Napoli in quegli anni, è importante capire il contesto internazionale e i temi che emersero in quel periodo e dominarono lo scenario fotografico per circa un ventennio.

Già tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 sono stati realizzati progetti fotografici internazionali nei quali la città assumeva un ruolo centrale e dove il paesaggio contemporaneo era protagonista. Antonello Frongia nel suo contributo per *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, cita tre progetti: *L'ambiente nudo* (Roberto Salbitani, 1978), *Immagini della fotografia europea contemporanea* (Giovanni Chiaramonte, 1983) e *Viaggio in Italia* (Ghirri, 1984).²³¹

Queste sono solo alcune delle esposizioni che in quegli anni hanno evidenziato un approccio che può essere definito costruttivista: dove la ricerca, il tentativo, l'errore prendevano il posto dei criteri estetici, geografici e sociologici.²³²

In questo periodo cambiano dunque i codici, ma allo stesso tempo mutano anche le abitudini espositive ed editoriali. La monografia non domina più, prendono il suo posto esposizioni e libri corali dove la realtà emerge nuda e cruda tralasciando le soluzioni di «facile effetto visivo». La potenza comunicativa della fotografia e dell'arte, dagli anni Sessanta in poi, risiede nel fronte culturale tenuto in piedi da gruppi di autori che insieme, seppur con sguardi diversi, si ponevano gli stessi interrogativi.

²³¹ R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2013.

²³² Ivi, p.143.

Tutti erano impegnati a interrogare il paesaggio attraverso uno sguardo rinnovato, a cercare una significativa relazione tra se stessi e il mondo esterno, aggiornando nel contempo i codici, i comportamenti e anche le strategie culturali della fotografia italiana, ponendola in dialogo con le altre discipline quali la letteratura, l'architettura, l'urbanistica, la filosofia, l'antropologia, per poterne affermare l'autorità culturale che essa ancora non possedeva²³³

La ricerca *Suburban Options* pubblicata nel 1998 dal *Nederland foto Instituut* di Rotterdam evidenzia come le opere, soprattutto quelle prodotte in ambito pubblico, assumessero un valore culturale e si ponessero vicine alla comunità, affrontando temi ad essa connessi, concentrandosi prima di tutto sulle trasformazioni territoriali che, in quegli anni determinavano i primi sintomi di una perdita di identità nel cittadino. Dunque i temi relativi alla comunità e all'identità sono centrali in questo periodo²³⁴ e negli anni Novanta, questi concetti (relativi alla perdita dell'identità negli spazi urbani) troveranno ufficialmente spazio grazie alla teorizzazione dei *non luoghi*.

La fortuna di questo concetto (non luoghi), che peraltro esprime la nuova situazione nella forma di una sintetica negazione, presso i nostri fotografi²³⁵ si deve probabilmente proprio a un ultimo bisogno di storia e di memoria ancora presente in loro. È, questo, un elemento importante che ha contribuito a una costruzione della fotografia che, pur dedicata al paesaggio «post» nella sua frammentarietà e perdita di identità, non è fotografia postmoderna, ma rappresenta invece un esempio di fotografia ancora moderna (...) c'è ancora spazio, in questa fotografia, per la ricerca di significato delle cose del mondo e per l'autoriflessione, vi è ancora il tentativo di trarre un ordine dal caos.²³⁶

233 Ivi, p. 4.

234 Ivi, p. 207.

235 Qui si intendono fotografi italiani.

236 R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, op.cit., p. 79.

Paul Auster parla di *città vetro*,²³⁷ nella quale non esiste un centro identificabile e circoscrivibile, tutti i luoghi hanno potenzialmente le stesse possibilità, assecondando un processo di espansione che non è il risultato dell'intervento di un autore. Koolhaas lo ha definito «un mondo senza autore e tuttavia sorprendentemente autoritario»²³⁸. Lo spazio urbano scopre una nuova forma, che differisce da quella classica e tradizionale, la città rinascimentale, prospettica ed equilibrata, lascia spazio alla *città figura–sfondo* che si fonda sulla «presenza dell'assenza», una città mai a fuoco, mai compiuta.

Questa mancanza di definizione incoraggia un'esplorazione dello spazio urbano che riconfigura lo sguardo fotografico.

La fotografia, oltre a nascondere, espone. Nel presente dell'opulenza visiva, degli scintillii mediali che durano pochissime ore, ciò che realmente si vede – appare – è una parte marginale del tutto. Chi sceglie, per lo più nasconde e determina. La realtà è *invisibile*. Un montaggio visivo che renda la *complessità* del reale è quanto meno difficile, improbabile. Il funzionamento del dispositivo fotografico ci aiuta a comprendere. L'occhio dell'apparecchio individua e seleziona, nello scegliere esclude. Essenzialmente incornicia ed espone. Ma nello stesso tempo lavora intensamente per sottrazione, decontestualizzando, limitando lo sguardo.²³⁹

La fotografia, dunque, decostruisce il visuale, non insegue il desiderio di restituire un'immagine della città completa o esaustiva, conosce i limiti del mezzo, soprattutto in relazione alla scelta di confrontarsi con una metropoli. Se il soggetto dello sguardo è Napoli, ancora più stratificata, frammentata e contraddittoria di molte altre città occidentali, la questione si complica e i fotografi che la attraversano vengono chiamati a rappresentarla evidenziandone la pluridimensionalità e la polifonia. Ognuno applica il proprio background artistico al

237 P. Auster, *Città vetro*, in id trilogia di NY, Einaudi, Torino 2003, p.6.

238 R. Koolhaas, *Junkspace*, Quolibet, Macerata 2006, p. 88.

239 G. Fiorentino, *Napoli nel mirino. Per una polifonia dello sguardo fotografico*, in E. Cicelyn, M. Codognato, G. Fiorentino (a cura di), *O vero. Napoli nel mirino*, catalogo della mostra omonima, MADRE, Napoli 2010, pp. 17-32.

lavoro sul campo, selezionando parti di realtà, che costruiscono una dimensione stereoscopica della città. Le fotografie traducono la complessità metropolitana in sguardi che nel loro insieme assecondano il fermento artistico, produttivo e culturale.

Questo discorso viene supportato da un clima nazionale particolarmente favorevole. In Italia infatti, alle porte degli anni Ottanta, avviene una svolta radicale e fondamentale per la ricollocazione e rivalutazione della fotografia. La rassegna *Venezia '79. La fotografia*, fu l'evento che rese chiaro a tutti che il mezzo fotografico era entrato ufficialmente a far parte del sistema dell'arte. Il proliferare di gallerie e case editrici dedicate fu il passo immediatamente successivo, assecondato anche da un riconoscimento culturale e accademico. La fotografia come «oggetto teorico complesso», che non deve nascondersi dietro le discipline artistiche ufficiali come la pittura. Non esistono più arti di primo e secondo livello. La fotografia si presenta sul mercato dell'arte come «fotografia sufficiente a se stessa».

Anche se c'era forte coesione tra i diversi artisti italiani, era ormai passata l'epoca in cui per essere legittimati artisticamente bisognava riconoscersi in un movimento unico, chiaro, identificabile. Nonostante questo, è difficile fermarsi ad analizzare il singolo senza considerare il contesto. I fotografi di cui parliamo hanno cominciato ad emergere negli anni Settanta per poi affermarsi ufficialmente nel 1984 con il progetto *Viaggio in Italia*: sono Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Gabriele Basilico, Mario Cresci.

La legittimizzazione di questi artisti, così come della fotografia in quanto fonte di ricerca e svelamento di un'identità italiana, deriva da una cultura esterna, principalmente americana, che ha saputo affermarsi ed espandersi. È per questo motivo che la fotografia italiana degli anni Ottanta si nutre di maestri statunitensi, primo fra tutti Walker Evans, punto di riferimento indiscusso, insieme a Robert Frank e Lee Friedlander. Artisti che scelgono di mettere al centro l'uomo, ma sempre in connessione con l'ambiente, con il paesaggio; uno sguardo semplice sulla quotidianità, democratico, che non rincorre l'eccezionalità e la sorpresa, quanto l'enigma e l'incertezza. Una ricerca profonda all'interno del tessuto urbano e sociale che va al di là della bellezza.

Questa vicinanza dei fotografi italiani agli artisti statunitensi è spinta da una necessità di

rinnovamento del linguaggio. Cambiato lo statuto della fotografia, infatti avviene anche un rinnovamento linguistico.

Ciò che accomuna le diverse discipline artistiche che intervengono sul territorio nazionale è un passaggio necessario che si ritrova nel confronto con l'estero, un confronto indispensabile per rivitalizzare lo sguardo e riflettere più profondamente sull'identità locale. I fotografi lo fanno tralasciando il reportage, superando la necessità di affrontare temi di stampo sociale e risvegliando una «componente neorealista» che si occupa finalmente della questione dell'«identità nazionale».

Questo perdurare dell'importante componente neorealista consistente nell'interrogare i luoghi come scenari di disagio e della ricerca di un senso di appartenenza, non ha trovato esatta continuità nel reportage, ma invece in una nuova forma di fotografia lontana dal racconto veloce degli accadimenti sociali, di una fotografia diversa, cioè basata sulla riflessione e sulla durata dello sguardo, e non più concentrata sulla figura umana, ma sui luoghi nei quali l'uomo vive. Compiuti gli anni Settanta, il reportage entra infatti definitivamente in crisi e chiude la sua stagione: il glorioso «momento decisivo» bressoniano manifesta i suoi limiti storici, poiché la realtà in trasformazione si rivela più veloce della fotografia, le vicende del mondo che dalla modernità passa alla postmodernità presentano una complessità che non può risolversi nella perfezione improvvisa dello scatto, grande utopia della fotografia del Novecento.²⁴⁰

Nella Napoli degli anni '80 furono le innumerevoli mostre, più di settanta, a dare visibilità e respiro alla città. Siamo collocati nel cuore di Napoli, nella zona che va da Palazzo Reale a Via Chiaia. In meno di un chilometro, in un decennio, si sono concentrate esposizioni dedicate a grandissimi esponenti della fotografia nazionale ed internazionale, che insieme o singolarmente hanno ragionato sulla città che li ospitava.

Secondo un processo inarrestabile fatto di costanti ed elementi inediti, la fotografia negli anni '80 è diventata uno dei linguaggi chiave per rinnovare lo sguardo. Quando parliamo di

240 R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, op.cit., pp. 62-63.

costanti pensiamo ai personaggi come Lucio Amelio, che aveva portato l'arte internazionale a Napoli e aveva dato il via ad un clima di fermento artistico inarrestabile; come Cesare De Seta, che del panorama fotografico istituzionale sarà il portavoce; costanti sono ancora i luoghi espositivi, *Villa Pignatelli, Studio Trisorio, Galleria Lia Rumma, Palazzo Reale*²⁴¹.

Le differenze vanno invece ricercate nelle manifestazioni artistiche. La produzione fotografica nell'ultimo secolo si è differenziata nei modi e nei tempi. L'approccio multiculturale ha diversificato il panorama, accogliendo fotografi di ogni provenienza artistica, stilistica e professionale. Napoli in un decennio ha ospitato Mimmo Jodice, Cindy Sherman, Guido Guidi, Robert Mapplethorpe, Gianni Berengo Gardin, Andreas Gursky e tantissimi altri.

Nel caso delle campagne fotografiche di De Seta - che si tennero dal 1981 al 1985 - i fotografi seppure abituati a collaborare in progetti corali che riflettessero sull'identità del luogo, per la prima volta si trovano a concentrare il loro sguardo su una sola città, un'identità specifica da raccontare.

Nel 2014 è nato un progetto espositivo dal titolo *Blow up. Fotografia a Napoli 1980 – 1990* (curato da Denise Maria Pagano e Giuliano Sergio) che ha riflettuto sulle mostre fotografiche realizzate in quegli anni, riproponendo alcune fotografie e lavorando sul confronto di un'attività artistica profondamente radicata nella città. Un esperimento che ha messo in luce quegli anni di grande fermento artistico, capaci di generare nuovi sguardi, affiancando il racconto della città alla ricerca artistica internazionale. Le esperienze espositive più rilevanti del decennio '80 – '90 rappresentano al meglio le intenzioni curatoriali delle istituzioni e delle gallerie private. Esperienze che, rielaborate a 35 anni di distanza, offrono una chiave di lettura per una città, per i suoi abitanti, ragionando «sull'identità di genere e sugli stereotipi iconografici della sua rappresentazione».²⁴² Proveremo ad analizzare in che modo, forma e struttura, la fotografia del decennio '80 – '90 ha occupato gli spazi espositivi, quali sono state le scelte dei diversi contesti, e come e perché Napoli ha investito così tanto sulla fotografia con lo scopo principale di restituire un'immagine non convenzionale della città e

241 Mappa, p.130.

242 G. Sergio, *Anni 80 - Il teatro vuoto di Napoli* in *Blow up. La fotografia a Napoli 1980-1990* a cura di D.M.Pagano, Artm, Napoli 2014.

dei suoi abitanti.

La novità - nell'arco di tempo che stiamo analizzando – è che le realtà pubbliche e istituzionali, promotrici della cultura e dell'arte, viaggiavano di pari passo alle gallerie private. Insieme, parallelamente e spesso intersecandosi hanno creato un percorso artistico ed espositivo che ha evidenziato una identità urbana e sociale spesso celata. Anche la fotografia, in questo scenario, ha raccontato, mostrato ed espresso un'esigenza della città di essere rappresentata diversamente, di essere messa in mostra creando una sinergia vivida con i più differenti contesti culturali e sociali.

Non è più Napoli in cartolina a esercitare fascino, quanto la «cartolina di Napoli» in sé, come oggetto autonomo di significazione. Ed infatti dalle cartoline di Giancarlo Savinio (Progetto per la riappropriazione dell'immagine, 1980) può addirittura sparire il Vesuvio senza che ciò produca alcuno scompenso nelle «funzioni di lettura dell'occhio». Lo sguardo sulla città produce immediati, nuovi livelli di ricomposizione: non si pensi a un'ipotesi di unitarietà, anche qui si tratta solo di una sistematica di frammenti. Ma il problema centrale è forse quello di indurre, con la «fotografia» o col gioco, la collisione di diversi momenti di classicità, assumendone tutte le possibili conseguenze. Ed ecco che il mare, «il mare di Napoli», inonda, nei lavori di Ciro Greco (l'allievo e il maestro, 1982), le sale austere del Museo Nazionale di Capodimonte, per venire anch'esso museificato e al tempo stesso per restituire lo spazio della museazione al paesaggio metropolitano. Oltre questo non ci sono contenuti da trasmettere: ancora una volta *the medium is message* e ciò che viene «messo in mostra» è solo un dispositivo in funzione, un panorama tecnologico.²⁴³

Mimmo Jodice, fotografo partenopeo, lavora tantissimo, già dagli anni Sessanta sulla struttura urbana di Napoli con l'intenzione principale di raccontarne le trasformazioni sociali, antropologiche, urbanistiche e porle all'attenzione di addetti ai lavori come Giulio De Luca,²⁴⁴ il quale usò le fotografie di Mimmo Jodice per accompagnare la sua antologia

243 G. Caramiello e M. Videtta, *Napoli, now* in A. Abruzzese, G. Caramiello, G. de Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli no/New York*, op. cit., p.22

244 Architetto e urbanista napoletano che contribuì alla progettazione di alcuni rioni napoletani, tra cui *Rione*

Napoli, una vicenda (1974).

Jodice vede dunque consolidare la sua missione verso una narrazione della città che ha una forte impronta di reportage, volta a testimoniare direttamente le criticità di un contesto incancrenito e ceglie di farlo da un lato escludendo le figure umane, i volti e la fisicità emotivamente incisiva degli abitanti, dall'altro mettendo da parte anche l'iconografia a cui la città è inutilmente affezionata per evidenziare ancora di più lo sguardo polemico, chiave del suo lavoro *Vedute di Napoli*²⁴⁵. Le immagini all'interno del testo rappresentano l'antitesi della cartolina di città.

Le inquadrature lasciano trasparire l'inquietudine di uno sguardo attratto verso l'alto, di un osservatore immerso nel corpo della città ma teso a riconquistare la figura degli edifici, lo sfondo del cielo, la geografia lontana.²⁴⁶

L'attraversamento urbano dell'artista è una ricerca intima che riconosce negli elementi inanimati della città la densità e le criticità di un popolo. Lo stesso Jodice dice: «è come se tutto questo fosse come sospeso nel tempo, questo malessere, questa sofferenza si condensano nella materia».²⁴⁷

La verità che si nasconde fra le mura, le strade e i vicoli della città, è una verità drammatica. Secondo Massimo Cacciari²⁴⁸ quello che sopravvive dell'identità di un luogo - in quella che è una dimensione metropolitana della città - è soltanto lo spirito tragico.

Nei decenni Sessanta, Settanta e Ottanta in Italia «la fotografia italiana percorre (...) ancora una volta il tema della bellezza, applicato però alla precarietà di un paesaggio perduto, irrimediabilmente fuori controllo, fatto di rimasugli di storia [...] e di frammenti di contemporaneità, un paesaggio che appare *debole*».²⁴⁹

Mazzini (1947) e *Rione Stella Polare* (1953).

245 M. Jodice, *Vedute di Napoli*, Mazzotta, Milano 1980, Tavola 16, p. 114.

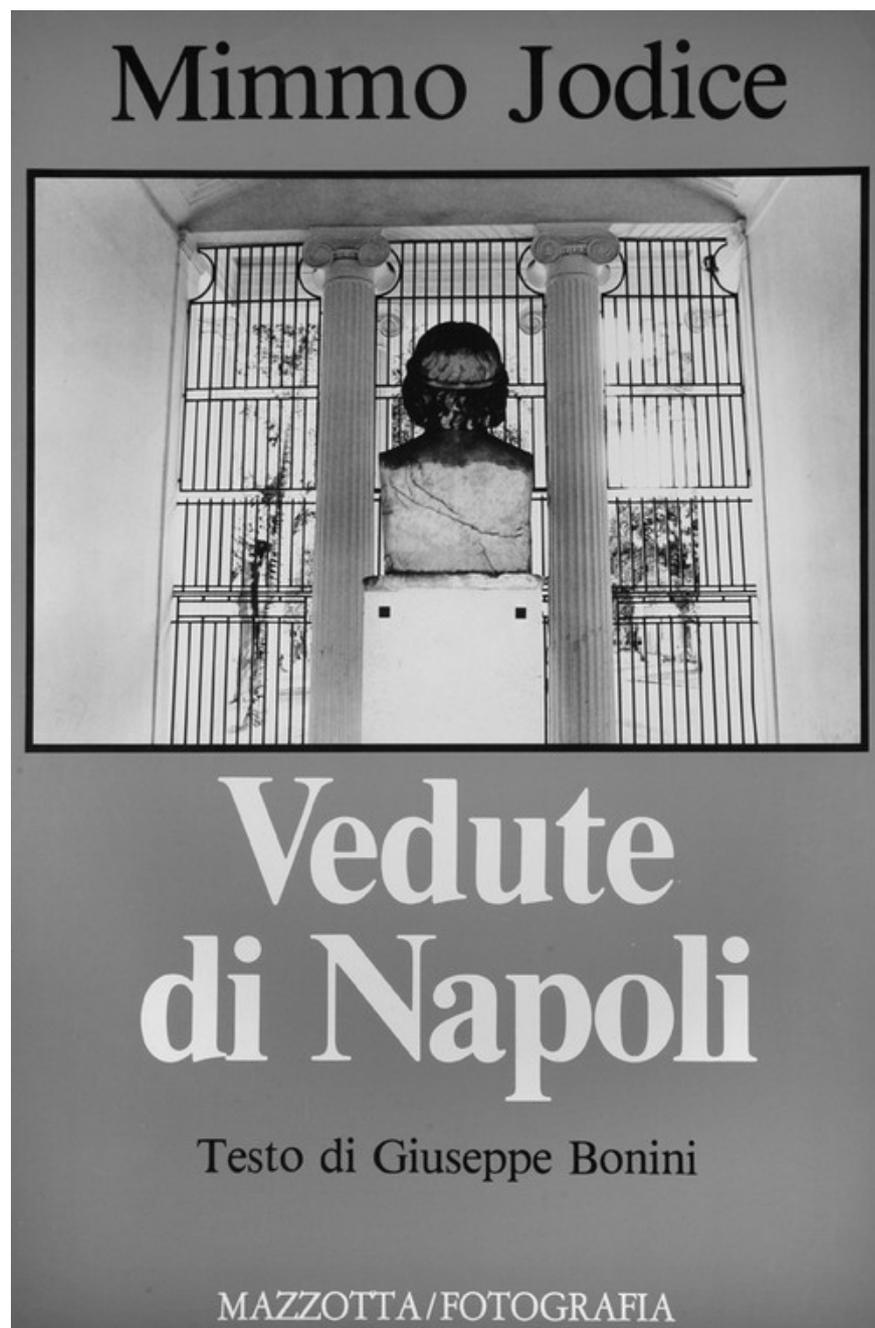
246 A. Frongia, *Il luogo e la scena: la città come testo fotografico* in R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, op.cit., p.159

247 M. Jodice, in A.C. Quintavalle, *Muri di carta*, Electa, Roma 1993, p.161.

248 M. Cacciari, *Nomadi in prigione*, in A. Bonomi, A. Abruzzese, *La città infinita*, Mondadori, Milano 2004, p.51.

249 R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, op.cit., 2013

L'interrogarsi sul *genius loci* della città contemporanea ha quindi un significato duplice per chi come Jodice quella città l'ha sempre vissuta e fotografata. La sua ricerca fotografica dagli anni '80 mette in evidenza un rapporto intimo con lo spazio che era sempre esistito ma del quale forse non aveva consapevolezza. Con *Vedute di Napoli* Jodice elabora un lutto, finalmente consapevole della morte che la sua patria si porta dentro e da questo lavoro in poi affronterà il decennio successivo emergendo come uno degli artisti fondamentali per il progetto di Cesare De Seta.



16 - Mimmo Jodice, *Vedute di Napoli* (1980)

4.2 Sinergie in mostra

Cesare De Seta immagina per Napoli una serie di campagne fotografiche con lo scopo ultimo di dare visibilità a una città frammentata e stratificata che soltanto attraverso sguardi plurimi può auspicare a un rinnovamento della sua iconografia. L'ambiente quotidiano subisce un trauma importante, cambiamenti radicali che gli artisti non possono ignorare. Se il progetto di De Seta ha una missione chiara ed evidente: «si fondava sull'identificazione preventiva del tema d'indagine, sulla moltiplicazione degli sguardi offerta dalla collaborazione di numerosi fotografi, ma anche sulla totale libertà stilistica e metodologica loro garantita», le altre esperienze espositive, messe in piedi dalle grandi realtà private, completeranno la ricerca compensando con mostre dal tono internazionale ma ugualmente evocative per la dimensione locale.

Porteremo in analisi due esposizioni che sono agli antipodi per collocazione temporale, spaziale e tematica, ma che ragionano fortemente sul peso identitario e iconografico della città superando anche i limiti della committenza. La prima è *Napoli '81. Sette fotografi per una nuova immagine di Napoli*, tra i fotografi Mario Cresci, Roberto Salbitani, Franco Fontana, Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Antonia Mulas, Gianni Berengo Gardin. La mostra si è tenuta presso il Palazzo Reale, curata da Cesare De Seta è stata la prima del progetto sostenuto dall'*Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo di Napoli*, seguiranno le esposizioni *Napoli '82, Napoli '84 e Napoli '85*.

Giuseppe Castaldo, commissario dell'*Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo*, scrive in apertura del catalogo *Napoli '81*:

Il problema più importante per noi è quello della immagine di Napoli: chi ha letto il manifesto-appello degli scrittori Luigi Campagnone, Mario Pomilio, Michele Prisco e Domenico Rea, sa di cosa parliamo. Quanto di Napoli, della sua realtà, vi è oggi nella sua immagine? possibile demolire le escrescenze folcloriche, pseudosociologiche che la opprimono: e mondarla, recu-

perare le componenti ancora ben vive per le quali poche città sono così amate e ammirate lungo i secoli? È possibile amare la Napoli '81: dopo il terremoto, dopo il post-terremoto. I fotografi ci offrono un punto di partenza.²⁵⁰

Cesare De Seta è stato il primo a tracciare un percorso fotografico che avesse la città di Napoli come protagonista nella sua forma più urbana e architettonica. Grande storico dell'arte e dell'architettura, De Seta ha reso chiara un'esigenza della città di essere messa a fuoco attraverso una ricerca iconografica che la riguardasse direttamente. Dalla sua missione è derivato un interesse, anche delle realtà private a ragionare sulla dimensione della città concentrandosi non soltanto sugli aspetti urbani (che avevano tanto interessato De Seta) ma anche facendo emergere la dimensione identitaria di chi quella città la abitava. La seconda esposizione che analizzeremo, tenutasi nel 1987 presso la galleria *Lia Rumma*, infatti vedrà come protagonista il lavoro di una coppia di artisti, Clegg e Guttman (Dublino/Gerusalemme/USA) che insieme contribuiranno a completare un percorso di definizione identitaria della città partenopea.

La mostra *Napoli '81* regala una nuova immagine della città facendo anche un bilancio - seppur provvisorio - dello stato della fotografia nazionale. Sette fotografi, di cui solo uno partenopeo, che - pur avendo background e stili diversi - sono riusciti a dare il loro personale contributo mettendo a punto un montaggio fotografico in grado di mediare tra la dimensione onirica e quella reale di Napoli.

Lo scopo di De Seta, come lui stesso dichiara all'interno del catalogo della mostra, era quello di «costruire un campo dell'immaginario che della città fosse capace di restituirci una nuova dimensione qualitativa e, pertanto, una originale immagine figurativa». Secondo il curatore tutti i fotografi sono riusciti in questa difficile sfida, mostrando una Napoli «diversa, reinventata, calata in contesti visivi che le sono estranei».²⁵¹

Mario Cresci approccia la città con accurata delicatezza, ne mostra i segni laici e religiosi, sacri e profani che si stagliano timidi, pronti a raccontare una Napoli che si lascia

250 C. De Seta (a cura di), *Sette fotografi per una nuova immagine*, Azienda Autonoma di Soggiorno, Electa, Napoli 1981, p.9.

251 C. De Seta (a cura di), *Sette fotografi per una nuova immagine*, op.cit., p.11.

determinare da un equilibrio instabile. La sua Napoli include Santa Chiara, il Gesù, Galleria Umberto. Una città che si trova rappresentata in una posa condivisa da un leone di marmo e da un ragazzo sullo sfondo. Un'immobilità che nasconde una stabilità illusoria, una forza apparente e un segreto – neanche troppo celato – che fa paura. È la memoria, la consapevolezza di un passato tremendo che è condannato a ritornare.²⁵²

Il racconto di Roberto Salbitani, invece, si nutre delle crepe lasciate dal terremoto, cerca quei momenti di sospensione nella città che ne testimoniano lo stato incerto. Napoli, l'eterno purgatorio, dove la vita e la morte sono da sempre conviventi, questa volta si lascia narrare anche dai volti che si nutrono di una «pagana devozione religiosa», un racconto che non può essere tragico ma nel quale è possibile intravedere una gioiosa vitalità che resta un elemento caratterizzante del popolo partenopeo.²⁵³

A cambiare radicalmente registro e a proporre una ricerca prima di tutto figurativa sarà Franco Fontana²⁵⁴, l'artista la cui formazione contaminata da correnti artistiche soprattutto internazionali si esprime con una incisività cromatica che nessun altro fotografo aveva usato, è il fotografo che più di tutti ha attraversato la città per delinearne le sfumature nascoste o dimenticate. I colori differenziano ancora di più gli elementi costitutivi della città, la frammentano, sottolineano il netto contrasto tra la terra dei vivi e quella dei morti; le ombre che in molte foto incombono minacciose su colori brillanti, evocative di una dimensione nascosta, rispondono al colore saturo della vita, ricordando la porosità di cui tanto abbiamo parlato che rende continuo il fluire tra la dimensione oscura e quella luminosa della città. Restando ancora nell'ambito del colore, anche Luigi Ghirri²⁵⁵ con i suoi toni si pone come osservatore di una realtà che cerca di percepire dall'esterno, mettendosi a dovuta distanza dal soggetto rappresentato per renderlo protagonista, isolandosi, eliminando il più possibile la soggettività del colore e lasciando parlare in autonomia la fotografia senza ambizioni creative. Il contributo di Jodice²⁵⁶ è fatto di immagini «stralunate e improbabili», va a caccia

252 Tavola 17, p.123.

253 Tavola 18, p.124.

254 Tavola 19, p. 123.

255 Tavola 20, p.125.

256 Tavola 21, p. 125.

di scorci, frammenti di città che ne evidenzino le stupide contraddizioni, i particolari fuori luogo.

La quota reportage è capitanata da Gianni Berengo Gardin che si dedica alle persone, ai mestieri di una Napoli che sa - attraverso il lavoro - costruire una tradizione e una cultura che può valorizzarla. Continuando con il reportage Antonia Mulas non tradisce il suo percorso artistico e propone un lavoro che si distacca radicalmente da quello degli altri suoi colleghi, si dedica alle periferie, alla «città perduta», quella che non racconta il passato glorioso di una grande e storica Napoli ma sottolinea le difficoltà, la povertà, il magma irrisolto di persone che si perdono nell'anonimato delle periferie. *Napoli '81* è un racconto per immagini che è stato commissionato da un ente per il turismo ma che di attrattivo per i potenziali turisti ha veramente poco. De Seta ha lasciato una libertà espressiva unica a questi fotografi che hanno potuto non soltanto dare un contributo per la città ma anche evolversi come artisti.

Nel complesso, gli sguardi plurimi dei fotografi di Napoli '81 sono stati attenti, pronti e capaci di restituire un'immagine univoca seppur stratificata. La Capria in *l'Occhio di Napoli* sembra riassumere in poche righe il viaggio visivo di *Sette fotografi per un'immagine*, usando invece delle immagini le parole, si sofferma sull'immobilità della città:

C'è un'immobilità metafisica, alla De Chirico, aleggiante sulla città, sulle sue strade, sui suoi vicoli, pur nella convulsione quotidiana, un'immobilità percepibile non so se dall'occhio o dalla mente, soprattutto al primo impatto, quando scendo dal treno. È qualcosa che colgo all'improvviso e ogni volta mi sorprende, qualcosa che rassomiglia a quella calma grigia e ovattata che qui chiamiamo *bafogna* e che di sorprendente ha questo che include e annulla anche il movimento.

L'immobilità di Piazza Plebiscito, con quei re di marmo - e tutta la loro Storia - avvolti nel fumo degli autobus. L'immobilità della Galleria Umberto, grande voliera abbandonata, isola di passi perduti. L'immobilità delle mutilate e derelitte statue della Villa Comunale. L'immobilità della folla che scorre per Chiaia o per Toledo come l'acqua nera di un fiume e lentamente come su

un *tapis-roulant* si trascina. L'immobilità che rende ogni cosa attonita e quasi sopravvissuta a se stessa, che sovrasta il fragore del traffico, i palazzi corrosi, le finestre sbiadite, il vecchio tram che passa, il taxi scalcagnato nell'ingor-go.²⁵⁷

Il progetto di De Seta aveva in qualche modo restituito la stessa idea di città, uno spazio percepito nella sua complessità come un blocco unico e uniforme, che in qualche modo usa questa particolare staticità per darsi delle costanti, per provare a rimanere aderente a se stessa, a riconoscersi nonostante tutto, anche nel degrado. Martone, come abbiamo già accennato nel capitolo precedente, attiva lo stesso processo: il traffico, il rumore, i colori crepuscolari dei suoi film sono una scelta costante che dona ancora una volta una patina di immobilità al profilo urbano che in questo modo si riconosce ancora di più come partenopeo.

Il lavoro di Clegg & Guttmann si muove in tutt'altra direzione, coerenti con il loro percorso artistico - orientato verso la rappresentazione del potere attraverso l'uso del ritratto - «decostruiscono i rituali canonici della rappresentazione dell'autorità». Presentano ritratti di benestanti partenopei con lo scopo di costruire un percorso espositivo che incontri la città attraverso i suoi personaggi più influenti. È loro abitudine riproporre il ritratto nella sua dimensione pittorica per raccontare il potere e le dinamiche - anche economiche - che si nascondono dietro la costruzione dell'individuo messo in posa.

Il lavoro esposto presso la galleria Lia Ruma nel 1987 è interamente commissionato, nonostante questo gli artisti controllano ogni fase del processo artistico, dalla costruzione dell'immagine alla messa in mostra per restituire un racconto completo che viene concluso con l'attraversamento dello spazio espositivo.

L'idea è quella di ribaltare il rapporto con il committente e decostruire le dinamiche autoritarie di cui Napoli era succube.²⁵⁸ Il terremoto aveva fatto rinascere la paura di una nuova speculazione dopo lo scempio subito nel dopoguerra, la città trasformata in mega-

257 R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, op. cit., p.128.

258 Tavola 22 e 22bis, p. 126-127

lopoli dall'inizio degli anni Cinquanta si era lasciata impregnare dalla corruzione, senza alcuna reazione morale, permettendo alla nuova borghesia di stringere alleanze distruttive che resistono ancora oggi.

Le foto di Clegg e Guttman ricordano i personaggi di *Le mani sulla città* (1963)²⁵⁹ di Francesco Rosi e la frase introduttiva del film: «I personaggi e i fatti narrati sono immaginari, è autentica invece la realtà sociale e ambientale che li produce»²⁶⁰ sembra riattualizzarsi: le foto costruite e messe in posa sono un modo per raccontare la realtà sociale effettiva che esiste e produce conseguenze.

È evidente, i fondali nelle loro foto sono finti, i personaggi invece sono reali e il gioco tra finzione, costruzione, realtà e messa in posa si rende manifesto. Nelle loro immagini la realtà è rappresentata in maniera frammentaria, separata dal suo contesto; il mondo reale viene interrotto, immortalato in una dimensione finzionale dove il conflitto con la realtà emerge ancora più prepotentemente.

Le foto di Clegg & Guttman si aggrappano all'ideale artistico, lo superano per fare dell'esposizione stessa uno strumento di conoscenza e (auto)rappresentazione dell'ideologia borghese, che da sempre, sin dall'inizio della scoperta della fotografia ha riconosciuto nel mezzo, nell'immagine fotografica e nel suo restituire un *effetto di realtà*, una dimensione di controllo sul mondo materiale, sulla realtà oggettiva.²⁶¹

Il legame indissolubile tra politica ed estetica viene confermato, Clegg & Guttman «con il loro lavoro si pongono l'obiettivo di cogliere le strutture della società e di mettere in evidenza la loro natura intrinseca».²⁶² Gli artisti usano la tradizione pittorica della ritrattistica per annullare l'individuo; i loro ritratti non rappresentano le persone, ma le pongono all'interno di un gruppo di soggetti con un forte desiderio di affermare la loro stessa individualità.²⁶³

Tutto questo a Napoli viene potenziato; gli artisti quando parlano della loro esperienza

259 Tavola 23, p.128

260 Tavola 24, p.127.

261 S. Chiodi, *La macchia umana*, www.doppiozero.com/materiali/anteprime/la-macchia-umana-tempo-figura-fotografia#sthash.wIphkEil.dpuf

262 Clegg & Guttman, *Portraits, Still Lifes and Landscapes 1985-1999*, Galleria civica di arte contemporanea, Trento 1999 op.cit., p. 16

263 Cfr., Ivi., p.24

con *soggetti* italiani evidenziano quanto essi siano familiari all'estetica del ritratto: non c'è bisogno di dirigerli, guidarli o vestirli per fargli assumere la giusta posa, il giusto ruolo, secondo Clegg & Guttman gli italiani hanno interiorizzato la storia dell'arte, Caravaggio e Bronzino, hanno metabolizzato un'estetica che sono in grado di riprodurre naturalmente. Su questo punto non possiamo ignorare un altro lavoro di Mimmo Jodice, che con *Un secolo di furore*²⁶⁴ (1985) aveva sottolineato le somiglianze tra i personaggi marginali dei quadri di Caravaggio e il popolo napoletano. Ancora una volta a Napoli, la terra madre delle contraddizioni, dove gli opposti convivono e dominano tutto sembra collegarsi, anche le realtà apparentemente più distanti.²⁶⁵

La pittura e la fotografia hanno quindi sempre giocato un ruolo importante per la città partenopea. «Città inclusiva e non esclusiva, si è alimentata anche dello sguardo degli altri, sempre scavalcando le grammatiche e sintassi di saperi istituzionali, dei legittimi poteri della civilizzazione».²⁶⁶

L'effetto di tutte queste mostre è quello di una costruzione di uno sguardo su una città e i suoi abitanti, un'opera durata un decennio, montata da curatori, artisti nazionali e internazionali, realtà espositive istituzionali e private che hanno scritto la storia frammentata, discontinua, fatta di luoghi e personaggi opposti e apparentemente inconciliabili. La polifonia di una città viene rappresentata in una mappa di esposizioni dense, nelle quali gli artisti si muovono, viaggiano prima su binari paralleli e poi si incrociano, condividendo spazi, esperienze ed interpretazioni di una realtà in perpetuo divenire.

David Company quando parla della città contemporanee riconosce che gli spazi urbani, dagli anni 60 in poi, sono costruiti come palinsesti. C'è una superficie che può risultare più o meno spettacolare, sotto la quale ci sono complesse relazioni sociali e politiche che profondamente influenzano la struttura stessa del *palinsesto* urbano.²⁶⁷

Le esposizioni del decennio 1980-90 riescono - a diversi livelli - a esprimere la complessità della vita contemporanea, ridiscutendo il rapporto uomo - città - identità. L'analisi

264 M. Jodice, *Un secolo di Furore. L'espressività del seicento a Napoli*, Edizioni Editer, Salerno 1985.

265 Tavola 25 p. 129.

266 A. Abruzzese, in *Obiettivo Napoli* a cura di Giusi Laurino, Electa, Napoli 2005 p. 23.

267 D. Company, *Art and Photography*, Phaidon, New York 2003, p.110.

dei luoghi, la scoperta di questi nuovi spazi fisici e identitari assegnati alla collettività si contraddistingue con uno scollamento rispetto allo scenario fotografico più sgargiante e commerciale. Si affina una prospettiva etica e anche politica della fotografia che si auto investe di una missione estremamente contemporanea di riconfigurazione del rapporto «uomo-ambiente».

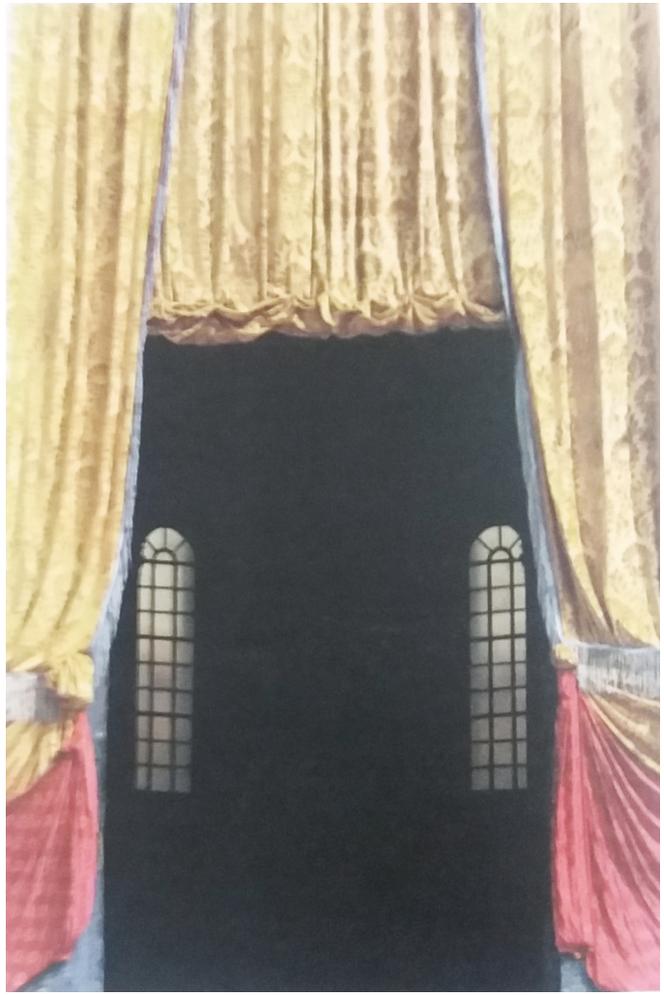
17 - Mario Cresci (1981)



19 - Franco Fontana (1981)







20 - Luigi Ghirri (1981)



21 - Mimmo Jodice (1981)





22bis - Clegg& Guttman, (1985)



**I PERSONAGGI E I FATTI QUI NARRATI
SONO IMMAGINARI,
E' AUTENTICA INVECE
LA REALTA' SOCIALE E AMBIENTALE
CHE LI PRODUCE.**

24 - Francesco Rosi, Le mani sulla città (1963)



UN SECOLO DI FURORE

L'espressività del Seicento a Napoli



fotografie di Mimmo Jodice

EDIZIONI EDITER

25 - Mimmo Jodice, Un secolo di furore, (1985)

- | | | |
|----------------------|----------------------|---------------------|
| 1 Via Chiaia | 5 Via Mezzocannone | 9 Villa Pignatelli |
| 2 Quartieri Spagnoli | 6 Palazzo Cellammare | 10 Palazzo Reale |
| 3 Via Partenope | 7 Galleria Lia Rumma | 11 Galleria Umberto |
| 4 Viale Calascione | 8 Studio Trisorio | |



CONCLUSIONI

Il percorso delineato in questa tesi ha voluto far dialogare tra loro riflessioni elaborate in connessione alla problematicità dell'evoluzione dello spazio urbano e le prospettive di un approccio artistico radicato nella città in grado di riconfigurare anche il ruolo dello spettatore. A supporto di questo percorso è stato fondamentale considerare il contesto di riferimento – la città di Napoli – in quanto esempio chiaro di un processo di congiunzione tra la dimensione urbana e quella identitaria. I termini luogo e identità si rendono quindi necessari l'uno all'altro, guidando e motivando gli artisti che sul territorio e per il territorio hanno prodotto nuove soluzioni espressive.

Se il nostro discorso è cominciato con la descrizione di una città fatta di elementi costanti e fattori in perpetua evoluzione, Napoli si fa portavoce della città contemporanea essendone l'esempio più estremo e racchiude tutte le possibilità proprio perché ha testato ogni soluzione, ogni combinazione possibile. La città frontiera, collocata a metà tra l'Europa occidentale, liberale culla del capitalismo urbano-industriale e un'appartenenza mediterranea carica di esperienze coloniali.

Una Napoli che abbiamo descritto mutevole, che ci illude con i suoi falsi movimenti e che cela un'immobilità quasi preistorica.

L'esperienza degli anni Ottanta ha svelato tutte le potenzialità della città ma anche i più grandi e ancorati difetti. La causa dell'immobilismo va ricercata nella storia e nell'impossibilità per i partenopei di lasciarsela alle spalle, raramente rinnegano e spesso guardano al passato nostalgicamente, rivisitando, illudendosi che nella storia si celi sempre qualcosa di più gratificante del presente che possa riscattarli anche solo in apparenza. L'eterno riferimento al passato mummifica la città e la rende schiava della corruzione e del degrado.

Parlare ancora di Napoli probabilmente è ridondante, tanto è stato detto, discorsi che si ripetono, che rientrano in un circolo di analisi, opinioni, punti di vista sulla città che li assorbe con la sua forza centripeta, creando un vortice nel quale prendere posizione può essere

difficile, disorientante e forse una prospettiva giusta da assumere non esiste.

La scelta fatta dagli artisti degli anni Ottanta è stata coraggiosa e volta al cambiamento. Allineato con il contesto e la ricerca internazionale, lo sguardo rinnovato aveva dato speranza per la restituzione di un'immagine della città che potesse avvicinarsi alla realtà. La Capria parla di Napoli come di una realtà che non può essere descritta, perché il risultato è sempre un profilo superficiale, è una realtà inafferrabile dal realismo, ciò che può svelare l'identità della città è soltanto la ricerca di un'immagine mentale, in questo modo la realtà partenopea può sembrare più onesta, può concedersi allo sguardo anche se occasionale. Gli anni Ottanta sembrano aver assecondato questa idea di città dominata dalla voglia di lasciarsi pensare e vivere più che descrivere, una prospettiva attiva di cui vediamo ancora oggi gli effetti che però sembra essere ormai sommersa dalla decadente e controproducente nostalgia.

L'artista ha imparato a muoversi tra gli squarci della città, in una realtà frammentata ma inserita in un flusso quotidiano in grado di unificare linguaggi e il loro modo di applicarli rispetto al tentativo di riproduzione della realtà. Si va oltre la narrazione della città in se per dedicarsi a un atteggiamento espressivo che sembra superare l'opera o la produzione di senso della stessa. I processi artistici che Napoli ha ospitato dagli anni Ottanta hanno seguito il fluire delle relazioni createsi in quegli anni, la successione di fatti e fenomeni, connessi organicamente hanno dato vita a un fenomeno storico e artistico che ha reso l'immagine autonoma nel generare diffrazioni e discontinuità, rimarcando le origine identitarie della città. Questo è un discorso che vede assecondare la scelta di sviluppare progetti corali – sia in arte che al teatro che in fotografia - dove il valore del singolo artista viene potenziato dalla ricerca degli altri, un perfetto bilanciamento tra il contributo personale e il vincolo di operare mettendo il proprio lavoro in relazione con chi non soltanto ha un background differente ma un'idea diametralmente opposta di arte.

La città ha visto passare questa energia velocemente: il flusso rapido, violento, impetuoso e incisivo come quello di una cascata si è concesso ad essa. Napoli ha comunicato la sua urgenza di essere rappresentata e si è fatta rappresentante – per un decennio – anche di tutte le altre città italiane. Oggi resta la commemorazione: un'operazione realizzata nel 2014 dal titolo *Costellazione '80* che includeva una serie di mostre dislocate: *Rewind. Arte a Napoli*

1980-1990 (19 dicembre 2014 – 8 febbraio 2015) pensata per Castel Sant’Elmo, *Blow Up. Fotografia a Napoli 1980-1990* (20 dicembre 2014 – 8 febbraio 2015) a Villa Pignatelli, le collezioni *Terrae Motus e Arte Contemporanea* alla Reggia di Caserta e a Capodimonte, e *Lucio Amelio. Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus* al Museo Madre.

Questa sembra, in senso cronologico, l’ultima immagine di Napoli che si vuole mantenere viva nella memoria, che rende orgogliosi e speranzosi, ma che nasconde il rifiuto della tutela di un progetto così potente come *Terrae Motus* che Amelio sognava di poter esporre in maniera permanente nella città che lo aveva ispirato. Il gallerista aveva pensato a un luogo stabile per la sua collezione: l’ex convento Santa Lucia al Monte. Questo piano espositivo fu ostacolato e mai realizzato e ancora una volta porta l’esempio di quanto sia difficile confermare una stabilità creativa e propositiva per questa città.

Costellazione '80 resta un’operazione accurata che però ci conferma che la Napoli di *Terrae Motus* è già superata, è materiale d’archivio, non materia viva, è storia da esposizione museale non humus culturale e artistico per le generazioni a venire.

Il ciclo continua e questa voce si somma alle altre che urlano all’immobilità, all’inconcludenza che si nasconde dietro le speranze di una modernità a tratti aggressiva e per questo veloce a morire. Oggi quello che sembra emergere come urgenza è la rappresentazione della vita eccessiva e contraddittoria. Le produzioni televisive ci hanno pensato e continuano a puntare sulla realtà partenopea che sopravvive grazie alle sue rotture e allo spazio che si crea fra le crepe e le discrepanze.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *Arte del 1900, Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Milano 2010
- AA. VV. *Civiltà del seicento a Napoli*, Vol. I-II, Electa, Napoli 1984
- A.A.V.V., *Diagramma Terremoto*, p.34, contenuto testuale speciale per edizione vhs del film documentario di M. Franco, *Diagramma terremoto, 1993*
- AA.VV., *Terrae Motus: la collezione Amelio alla Reggia di Caserta* Milano, Skira, Ginevra 2001
- AA.VV., *The Duchamp Effect*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), London 1994
- A.A.V.V., *Tony Cragg, Nino Longobardi, Mimmo Paladino, Joseph Beuys, Ernesto Tatafiore, David Salle*, Amelio editore, Napoli 1981
- A. Abruzzese, G. Caramiello, G. De Martino, B. Roberti, M. Videtta, *Napoli NO/New York*, Liguori, Napoli 1982
- A. Abruzzese, in *Obiettivo Napoli* a cura di Giusi Laurino, Electa, Napoli 2005
- A. Addonizio et alt., *Loro di Napoli: il nuovo cinema napoletano 1986-1997*, Battaglia, Palermo 1997
- Th.W. Adorno, *Wagner*, in Th.W. Adorno, *Wagner - Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966.
- G. Agamben, *La città e la metropoli*, in «Posse», n.13, 2007
- G. Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino, 2006, p.164.
- P. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, Einaudi, Torino 1975
- S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983
- S. Alpers, *Visual Culture Questionnaire*, October, n. 77, 1998
- G. Amendola, *La città postmoderna*, Bari-Roma, Laterza, 2004
- A. Aprà, *Napoletana, Images of the city*, Fabbri, Milano 1993
- G.C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a cura di T.Trini, Roma-Bari, Laterza, 1980
- G.C. Argan, *Lo spazio visivo della città*, in *Il fenomeno città nella vita e nella cultura di oggi*, Piero Nardi (a cura di), Sansoni Editore, Firenze 1971
- G.C. Argan, M Fagiolo, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia I. I caratteri originali*, Torino 1972

- G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, a cura di B. Contradi, Editori Riuniti, Roma, 1983
- G. C. Argan, *Urbanistica spazio e ambiente*, in *Futuribili*, nn. 9-10, aprile-maggi 1969
- P. Auster, *Città vetro*, in id *Trilogia di NY*, Einaudi, Torino 2003
- F. Barbagallo, *La modernità squilibrata del Mezzogiorno d'Italia*, Einaudi, Torino 1994
- Barthes, *La camera chiara*, Hill & Wang, New York 1980
- F. Basaglia e F. Basaglia Ongaro, *Crimini di pace*, Einaudi, Torino 1975
- P. Basso, *Il dominio dell'arte: semiotica e teorie estetiche*, Maltemi, Roma 2002
- C. Baudelaire in Id., *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Meridiani Mondadori, 1996
- J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Politi, Milano 1988
- J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli 1979
- H.G. Becker, *I mondi dell'arte*, Il Mulino, Bologna 2004
- W. Benjamin, A. Laxis, «*Neapel*», *Frankfurter Zeitung*, 19 agosto 1925 ; ora in W. Benjamin, *Immagine di città*, Torino, Einaudi, 2007.
- W. Benjamin, *Opere complete*, vol. IX I “*passages*” di Parigi, a cura di Rolf Tiedemann edizione italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001
- A. Bennett, *Una visita guidata*, Adelphi Edizioni, Milano 2008, p.15 Il concetto di aura viene ripreso da W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000
- J. Berger, *Questione di sguardi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009
- P. Bertetto, *Percorsi introduttivi - L'immaginario cinematografico: forme e meccanismi (Enciclopedia del Cinema)*, Treccani, 2003
- M. Bertozzi, *La città europea nel primo cinema*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, I, 1. *L'Europa. Miti, luoghi, divi*, Torino, Einaudi, 1999, p. 149.
- H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Maltemi, Roma 2001
- Bifo, R.De Maria, *New York: città della produzione immateriale* in *Metropoli*, anno 3 n. 6 sett. 1981
- V. Binetti, *Città nomadi. Esodo e autonomia nella metropoli contemporanea*, Ombre corte, Verona 2008

- E. Bloch, *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano 1992
- Y.A. Bois, R. Krauss, *L'informe* (1997), Mondadori, Milano 2003
- R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza. Felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 1991
- A. Bonomi, A. Abruzzese, *La città infinita*, Mondadori, Milano 2004
- F. Braudel, *La lunga durata*, in *Annales* n. 4, 1958
- F. Braudel, *La Méditerranée et le monde Méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Colin, Paris 1949
- J. Bryce, *The Ancient Roman Empire and the British Empire in India*, in *Studies in History and Jurisprudence*, Clarendon Press, Oxford 1901; ripubblicato in *L'Impero romano e l'impero britannico in India*, in *Imperialismo romano e britannico*, Fratelli Bocca, Torino 1907
- G. P. Brunetta, *Cinema Perduto*, Feltrinelli, Milano 1981
- E. Bruno, *Viaggio in Italia*, in *Filmcritica*, n. 42, 1954
- G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2002
- G. Bruno, *Pubbliche intimità. Architettura e arti visive*, Mondadori, Milano 2009
- M. Bonuomo (a cura di), *Warhol, Beuys: omaggio a Lucio Amelio*, Mazzotta, Milano 2007
- N. Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma 1994
- D. Calabi, *Rielaborazioni teoriche e nascita dell'arte urbana*, in G. Zucconi (a cura di) *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, FrancoAngeli, Milano 1992
- C. Caliandro e P.L. Sacco, *Italia Reloaded. Ripartire con la cultura*, Il Mulino, Bologna 2011
- C. Caliandro, *La trasformazione delle immagini. L'inizio del postmoderno tra arte, cinema e teoria, 1977-'83*, Mondadori Electa, Milano 2008
- C. Caliandro e P.L. Sacco, *Simon Roodhouse, Cultura da vivere. I centri di produzione creativa che rendono le città più vivibili, più attive, più sicure*, Silvana Editoriale, Milano 2010
- I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1997
- D. Company, *Art and Photography*, Phaidon, London 2003, p.11
- M. Carta, *Creative City. Dynamics, Innovations, Actions*, List, Barcellona 2007
- C. Caserta, N. Scontrino, *Avanguardia a Napoli (Riviste 1958 – 1983)*, Edizioni Scientifiche

Italiane, Roma 2001

G. Celant (a cura di), *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, Mondadori, Milano 1996

M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001

L. Charney, *Empty Moments. Cinema, Modernity and Drift*, Duke University Press, Durham 1998

E. Cicelyn, M. Codognato, G. Fiorentino (a cura di), *'O vero. Napoli nel mirino*, catalogo della mostra omonima, MADRE, Napoli 2010.

E. Cicelyn (a cura di), *Piazza d'arte. Napoli 1995-2009. Quindici anni di installazioni in Piazza del Plebiscito. Catalogo della mostra (Roma, 27-30 maggio 2010)*, Artm, Napoli 2010

D.B. Clarke, *Introduction. Previewing the Cinematic City*, in Id. (a c. di), *The Cinematic City*, Routledge, New York 1997

Clegg & Guttman, *Portraits, Still Lives and Landscapes 1985-1999*, Galleria civica di arte contemporanea, Trento 1999

A. Costa, *La scrittura tragica in Pier Paolo Pasolini*, in P. Pasolini, *Appunti per un'Orestiade africana*, Copparo, Centro culturale di Copparo, 1983

A. Curti, *Viaggio nel cinema di Falso Movimento*, in R. Mele, *Falso Movimento 1977-82*, Taided, Salerno 1985

E. Cylen, *Amelio un gallerista felice e sconosciuto*, Il Mattino, 18 ottobre 1985

R. De Gaetano, B. Roberti (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Donzelli Editore, Roma 2013

G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971

G. Deleuze, *Immagine-tempo. Cinema 2*, Milano, Ubulibri, 1989

G. Deleuze e F. Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2010

F. de Sade, *Viaggio in Italia*, (1967) Boringhieri, Torino 1986

C. De Seta (a cura di), *Sette fotografi per una nuova immagine*, Azienda Autonoma di Soggiorno, Electa, Napoli 1981.

R. Descartes, *Discorso sul metodo*, a cura di E. Lojacono, Torino, UTET, 1994

C. Donolo, *Sostenere lo sviluppo. Ragioni e speranze oltre la crescita*, Mondadori, Milano 2007

D. Dottorini, *Rileggere Benjamin : la forma della città, la doppia immagine della moder-*

nità, atti del convegno “Rites & rythmes urbains”, Aix-en-Provence, 15-17 novembre, 2007, Aix-Marseille Université:Aix-en-Provence, 2008

U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962

U. Eco, *Storia della bellezza*, Bompiani, Milano 2004

U. Eco, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009

T.S. Eliot, Baudelaire (1930), ora in Od. *L'uso della poesia e l'uso della critica* a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1974

J. Evans and S.Hall, *Visual Culturte: a reader*, Sage, London 2009

E. Ferrante, *L'amore molesto*, Edizioni E/O, Roma, 1992

G. Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine. Dalla fotografia al cinema, origini della comunicazione di massa*, Sellerio, Palermo 2010

M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano 1978

M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2005.

R. Forster, *Benjamin y Borges: la ciudad como escritura y la pasión de la memoria*, a cura di G. Massuh, S. Ferhmann, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993.

F. Forte, *Politiche urbane, Napoli: storia, bisogni, opportunità*, INU Edizioni, Roma 2006

C. Franco, *Autoritratto con galleria*, intervista con Lucio Amelio, Il Mattino, 8 dicembre 1985

S. Freud, *Il perturbante*, Theoria, Roma 1993

Frigidaire, n.12 novembre 1981

C. Gambardella, *Architettura per definizione*, il Melangolo, Recco(Ge) 2010

C. Gambardella, *Neorealismo Magico. Atlante di architettura 2005-2009*, Mondadori Electa, Milano 2009

J. Gerz, *Res Publica. L'opera pubblica 1968-1999*, Museion, Bolzano 1999

R. Girard in *La violence et le sacré* Grasset, Parigi 1973

E. Glaeser, *Il trionfo della città. Come la nostra più grande invenzione ci rende più ricchi e felici*, Bompiani, Milano 2013

J.W. Goethe, *Viaggio in Italia: 1786-1788*, Sansoni, Firenze 1980

E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1997

- C. Guida, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012
- M. Hansen, *Benjamin, Cinema and Experience: «The Blue Flower in the Land of Thechnology»*, in *New German Critique*, n.40, pp.179-224
- L. Hegyi, *Napoli presente: posizioni e prospettive dell'arte contemporanea*, Electa, Napoli 2005
- J.H. Herder, *Plastik (1778)*, Aesthetica, Palermo 1994, pp. 40
- B. Highmore (a cura di), *The Everyday Life Reader*, Abingdon, Routledge 2002
- M. Iversen, *Alois Riegl, Art History Theory*, The MIT Press, Cambridge 1993, pp.13
- T. B. Jelloun, in «Il Mattino», 1989, citato in Rampondino e Muller (a c. di), *Dadapolis*, cit, pp.14
- M. Jodice, *Un secolo di furore L'espressività del Seicento a Napoli*, Editer, Napoli 1985
- M. Jodice, *Vedute di Napoli*, 1980M. Jodice, *Vedute di Napoli*, Mazzotta, Milano 1980
- S. Johnson, *Interface Culture. How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*, HarperEdge, New York - San Francisco 1997
- M. Klein, *Il nostro mondo adulto e le sue radici nell'infanzia*, in *Il nostro mondo adulto e altri saggi*, Martinelli, Firenze 1972
- R. Koolhaas, *Junkspace*, Quolibet, Macerata 2006
- R. Koolhaas, B. Mau, *S, M, L, XL (1995)*, New York, The Monacelli Press, 1998 (2 ed.)
- R. La Capria, *L'armonia perduta*, A. Mondadori, Milano, 1986
- R. La Capria, *L'occhio di Napoli*, Mondadori, Milano 1996.
- R. La Capria, *Napolitan Graffiti. Come eravamo*, Rizzoli, Milano 1998
- A. Lant, *Haptical Cinema*, in «October», n.74, autunno 1995, pp.45-73
- A. Laugel, *Italie, Sicile, Boheme, Notes de Voyage*, Henri Plon, Paris 1872, citato nella recensione di Henry James al libro in «Nation» vol. XVI, 27 febbraio 1873
- H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana*, Dedalo, Bari 1993
- H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Armando, Roma 1976

- H. Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando, Roma 1973
- M. Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp*, University of California Press, Berkeley 2004
- K. Lynch, *Il tempo dello spazio*, il Saggiatore, Milano 1977
- K. Lynch, *L'immagine della città* (1960), a cura di Ceccarelli, Marsilio, Venezia 2004
- C. Malaparte, *La Pelle*, Ali d'Italia Editori, Roma-Milano 1949
- L.U. Marks, *Video Haptics and Erotics*, in «Screen», vol. XXXIX, n.4, inverno 1998
- C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, 2000
- M. Martone, *L'amore molesto: sceneggiatura dall'omonimo romanzo di Elena Ferrante*, Circolo del cinema di Mantova Assessorato alla cultura, Mantova 1997
- A. Melucci, *Il gioco dell'io. Cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano 1991
- E. Menduni, *La fotografia, Il Mulino, Bologna 2008*
- M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1993
- W.J.T. Mitchell, *Mostrare il vedere, Una critica della cultura visuale*, in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* (a cura di M. Cometa), Duepunti edizioni, Palermo 2008
- L. Mohology-Nagy, *Pittura, fotografia, film*, (1925) Einaudi, Torino 1987
- L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, 1975 in «nuova dwf», n. 8, Luglio-Settembre 1978, pp. 26-41
- L. Mumford, *La città nella storia* (1961) Bompiani, Milano 2002
- L. Mumford, *La cultura delle città* (1938) a cura di M Rosso e P. Schivano, Edizioni di Comunità, Torino 1999
- B. Munari, *Arte come Mestiere*, Laterza, Bari, 1966
- P. Nardi (a cura di), *Il fenomeno città nella vita e nella cultura di oggi*, Sansoni Editore, Firenze 1971
- A.B. Oliva, E.Cicelyn, *Lucio Amelio*, Annali delle Arti, Arte Moderna, Skira Editore, Milano 2004
- D.J. Olsen, *La città come opera d'arte*, Serra e Riva, Milano 1987
- A. Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca.*, Bulzoni, Roma 2005

- P. Ortoleva, *Mediastoria*, Pratiche, Parma 1995
- F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano 2006
- P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti, Milano 1957
- P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Einaudi, Torino 1976
- G. Pasqui, *Città, popolazioni, politiche*, Jaca Book, Milano 2008
- M. Porzio, *Il nuovo teatro italiano (1975-1988)*, Ponte alle Grazie, Milano 1993
- A.C. Quintavalle, *Muri di carta*, Electa, Roma 1993
- A. Riegl, *Problemi di stile. Fondamenti di storia dell'arte ornamentale (1923)*, Feltrinelli, Milano 1963
- B. Roberti, *Conversazione con Mario Martone*, Filmcritica, 2010, Vol. 609-610.
- B. Roberti, *Su carta che brucia*, Alphabet, Bologna 1997
- R. Romanelli, *La Rivista dei Libri*, giugno 1991
- G. Romano, *Artscape. Panorama dell'arte in rete*, Costa e Nolan, Genova 2000
- M. Romano, *La città come opera d'arte*, Einaudi, Milano 2008
- S. Roodhouse, *Cultura da vivere. I centri di produzione creativa che rendono le città più vivibili, più attive, più sicure*, Silvana Editore, Milano 2010
- A. Rossi, *Architettura per musei* in A. Locatelli (a cura di), *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo libri, Bari 1968
- A. Rossi, *L'architettura della città (1966)*, Torino Città Studi Edizioni, Torino 1995
- T. Ruggeri, *Diamond Dogs. Officina post industriale / 1984—1987 Napoli*, Yard Press, 2016
- T. Scarpa, *Kamikaze d'occidente*, Rizzoli, Milano 2003
- M. Serao, *Il ventre di Napoli*, 1884
- G. Sergio, *Anni 80 - Il teatro vuoto di Napoli* in *Blow up. La fotografia a Napoli 1980-1990* a cura di D.M. Pagano, Artm, Napoli 2014.
- M. Sgalambro, *Del metodo ipocondriaco*, Il Girasole, Catania 1993
- G. Simmel, *Ponte e porta*, in *Saggi di estetica*, Padova, 1970

- C. Sitte, *L'arte di costruire* (1889), a cura di D. Wiczorek, Jaka Book, Milano 1980
- A. Somaini, *L'oggetto attualmente più importante dell'estetica». Benjamin, il cinema e il «Medium della percezione», in Fata Morgana, n.20, Pellegrini, Cosenza 2013*
- A. Somaini., *Teorie dell'immagine e cultura visuale*, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009
- E. Soja, *The political organizations of space*, Annals of Association of American Cartographers, a. LX, 1971, p. 19, cit. in M. Roncarolo, *Territorio*, voce in Enciclopedia Einaudi, Torino, vol. XIV, 1981
- R. Tabanelli, *I «pori» di Napoli: il cinema di Mario Martone, Antonio Capuano e Pappi Corsicato*, Longo Ravenna 2011
- V. Trevisan, *Bellezza imperfetta*, Domus 967, Marzo 2013
- V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Bompiani, Milano 2014
- B.S. Turner, *Citizenship and Social Theory*, Sage, London 1993.
- R. Valtorta (a cura di), *Luogo e identità nella fotografia italiana*, Einaudi, Torino 2013
- C. Velardi (a cura di), *La città porosa. Conversazioni su Napoli*, Cronopio, Napoli 1992
- A. Vettese, *A cosa serve l'arte contemporanea*, Allemandi, Torino 2001
- A. Vettese, *Capire l'arte contemporanea*, Umberto Allemandi & C, Torino 2006
- A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2002
- I. Vitiello, *Regimi urbani e grandi eventi. Napoli una città sospesa*, Milano, Franco Angeli, 2009
- M. Wigley, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With, Rotterdam 1998
- C. Zavattini e P. Strand, *Un paese*, Einaudi, Torino 1955

LINKOGRAFIA

M. Cacciari, *La metropoli di ieri diventa «territorio». Una sfida, nuove paure*, www.infonodo.org/node/263e

S. Chiodi, *La macchia umana*, www.doppiozero.com/materiali/anteprime/la-macchia-umana-tempo-figura-fotografia#sthash.wIphkEil.dpuf

S. Chiodi, *Transavanguardia*, Doppiozero <http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/transavanguardia>

R. Lambarelli, *Gli anni ottanta. Una modalità di uscita dall'avanguardia* http://www.artecritica.it/onsite/anni_ottanta.html