

IL CORPO CHE TREMA:  
QUANDO LA TERRA SI RIBELLA ALL'UOMO

ALESSANDRA MAGOSTINI

Quando il 23 novembre del 1980<sup>1</sup> una devastante scossa di terremoto (tra il nono e il decimo grado della scala Mercalli) si abbatté su Napoli e sui territori dell'Irpinia e della Basilicata, il gallerista napoletano Lucio Amelio (Napoli, 1931-1994) ebbe l'intuizione di demandare all'arte il compito di intervenire nel disastro causato dalla 'malattia' che aveva colpito la terra<sup>2</sup>. Fu sua l'idea di coinvolgere i maggiori artisti di tutto il mondo a confrontarsi con il dramma, geologico e umano, generato dal manifestarsi di un'energia distruttiva potenzialmente in grado di annientare l'umanità e la sua storia. Il terremoto, infatti, allude a una condizione permanente dell'uomo, al suo squilibrato rapporto con le forze della natura e alla precarietà dell'esistenza. È il rovesciamento improvviso di un equilibrio preesistente che, al pari di una malattia, irrompe inaspettatamente nelle nostre vite, causando sentimenti di smarrimento e paura, dolore e angoscia e in cui il pensiero della morte diviene costante. Al crollo

<sup>1</sup> BONUOMO 2004, p. 65.

<sup>2</sup> AMELIO 1980 [2004], pp. 25-42.

delle certezze corrisponde, d'altra parte, la necessità di contrapporre un'energia vitale che permetta non solo l'accettazione della perdita, ma anche la ricostruzione di nuove condizioni di vita.

La collezione d'arte *Terrae Motus* nasce, dunque, da «una volontà progettuale che risponde alla caducità delle cose con la forza duratura di altre cose, le opere d'arte»<sup>3</sup>. La straordinaria intuizione di Lucio Amelio di chiamare a raccolta artisti provenienti da tutto il mondo a «intervenire creativamente»<sup>4</sup> nell'evento catastrofico abbattutosi sul territorio partenopeo, si inseriva in maniera coerente nella sua attività di gallerista e collezionista, convinto che l'arte dovesse avere una funzione politica e costruttiva, oltre a quella di riflessione e denuncia. Dall'apertura, nel 1965, della Modern Art Agency<sup>5</sup> (la piccola galleria di via del parco Margherita), fino alla genesi di *Terrae Motus* (1982), Amelio contribuì a rendere Napoli uno dei centri più importanti e all'avanguardia nella produzione artistica nazionale e internazionale. Un lavoro intenso, destinato non solo all'organizzazione di esposizioni personali e collettive, ma volto anche al sostegno di mostre istituzionali<sup>6</sup> (tra cui quelle allestite a Villa Pignatelli e alla Reggia di Capodimonte) e alla produzione di progetti di arte pubblica. Questo nuovo fervore artistico e intellettuale vide l'affermazione dell'*Arte Povera* e della *Transavanguardia*, e l'intensificarsi delle relazioni tra arte americana ed europea (rappresentate, nell'ambito della galleria, dal rapporto tra due artisti come Andy Warhol e Joseph Beuys).

Accanto all'attenzione costante per la scena artistica napoletana, si delineò una ricerca che spaziò dalle pratiche concettuali a quelle performative, dalla fotografia al cinema e al teatro, dalla letteratura al suono. In questo clima di nuove sperimentazioni si abbatté il sisma del 1980, rischiando di interrompere quella vi-

<sup>3</sup> BONITO OLIVA 2004, p. 18.

<sup>4</sup> BONITO OLIVA 2004, p. 19.

<sup>5</sup> PINTO 1997, p. 305.

<sup>6</sup> AMELIO 1980 [2004], p. 40.

vacità culturale di cui Amelio era stato tra gli artefici maggiori, se quella scossa, durata sessanta secondi, non avesse alimentato la necessità di contrapporre all'energia della catastrofe, la violenza creatrice dell'arte. «Ho sentito il bisogno di cogliere questa situazione catastrofica – aveva dichiarato il gallerista napoletano – diciamo sia dal punto di vista reale che da quello metaforico, e di confrontarla con la creatività di alcuni artisti con i quali lavoro»<sup>7</sup>. Dopo le prime esposizioni allestite all'Institute of Contemporary Art di Boston nel 1983, a Villa Campolieto a Napoli nel 1984 e al Grand Palais di Parigi nel 1987, il *corpus* della collezione, costituito da settantuno opere, finalmente trovava destinazione nel Palazzo Reale di Caserta nel 1992, come stabilito nel lascito testamentario di Amelio.

Nelle bellissime retrostanze dell'appartamento settecentesco, all'interno del complesso vanvitelliano, sono dunque ospitate le testimonianze di artisti diversi per provenienza, linguaggio e formazione: da Rauschenberg a Beuys, da Wharol a Richter, da Pistoletto a Vedova e a Paolini, da Paladino a Kiefer, da Haring ad Halley, per citarne solo alcuni. Una collezione eterogenea, aperta alla compresenza di correnti contemporanee concettualmente distanti tra loro ma anche al dialogo con la storia e le espressioni artistiche del passato. Questo è il senso di *Terrae Motus*, un contributo dell'arte contro il degrado e la distruzione irreversibile che aveva colpito gli uomini ma anche il manifesto politico di Lucio Amelio, convinto che l'arte dovesse uscire dal «circuitto protettivo ed elitario delle gallerie private» per «incidere sul corpo vivo della realtà»<sup>8</sup>. Così, infatti, egli affermava all'indomani della tragedia:

Si creò nel periodo del terremoto una mobilità sociale che ha portato a una sorta di predominio della città anche a livello nazionale. Una vivacità di tipo post-bellico che non ha riscontri in altre città italiane, arroccate nella loro tranquillità. A Napoli siamo riusciti a capire che è importante legarsi a un tipo di concezione dell'arte non come opera-

<sup>7</sup> BONITO OLIVA 2004, p. 17.

<sup>8</sup> CICELYN 2004, p. 116.

zione cosmetica, più o meno legata a certi miti di internazionalismo avanguardistico, ma come legame stretto con la realtà<sup>9</sup>.

Una raccolta, questa, che oltre a presentarsi come eccezionale ‘spaccato’ delle varie tendenze artistiche degli anni Ottanta del Novecento, è, anche e soprattutto, la più straordinaria testimonianza della condizione dell’uomo contemporaneo, delle sue incurabili fragilità, delle sue reazioni fisiche e psichiche più immediate, espresse nel linguaggio dell’arte dinanzi alla forza della natura e al suo irrompere devastante. L’incontro, forzato dagli eventi, dell’uomo con la morte diviene fondamentale per questi artisti e in particolare per uno dei primi che collaborò al progetto *Terrae Motus*, Nino Longobardi.

Nato a Napoli nel 1953, la sua fortunata carriera artistica ebbe inizio sul finire degli anni Settanta, proprio in seguito all’incontro con Lucio Amelio, presso la cui galleria egli lavorò come giovane assistente per circa dieci anni, esponendo, per la prima volta, nel 1979<sup>10</sup>. Il terremoto del 23 novembre 1980 lo sorprese mentre era intento nell’installazione della sua seconda personale nella galleria di Lucio Amelio. «Cambiai tutto il mio lavoro, – ricorda Longobardi – e creai un ciclo sulle quattro stagioni, riferito però a quella tragedia. Progettammo allora di invitare altri artisti. Si formò un gruppo di lavoro. E nacque la mostra *Terrae Motus*»<sup>11</sup>.

La drammaticità dell’avvenimento determinò una svolta rispetto ai lavori del periodo precedente, profondamente ispirati all’opera di Jannis Kounellis e di Giulio Paolini<sup>12</sup>.

Nel considerarlo come uno dei maggiori talenti della *Transavanguardia*, Achille Bonito Oliva evidenziò l’importanza che il cataclisma ebbe nel raggiungimento di un più alto livello di creativi-

<sup>9</sup> BONITO OLIVA 2004, p. 20.

<sup>10</sup> AMELIO 1980 [2004], p. 30.

<sup>11</sup> OPERE RECENTI: NINO LONGOBARDI, p. 22.

<sup>12</sup> OPERE RECENTI: NINO LONGOBARDI, p.12.

tà, che coincise anche con un nuovo indirizzo della sua pittura<sup>13</sup>. Rispetto alla libertà ricercata nelle prime installazioni<sup>14</sup>, Nino Longobardi ora rappresenta lo spazio entro la bidimensionalità del quadro e attraverso una pittura tendenzialmente monocromatica.

Nell'opera *Senza titolo*, tra le prime realizzate per *Terrae Motus*, sono i teschi a dominare lo spazio della composizione, mentre i corpi, ripetuti come moduli su tutta la tela, sono intenti a farsi largo in uno sforzo estremo di fuga dall'ineluttabile destino, comune al singolo e all'umanità tutta<sup>15</sup>. L'uomo è interpretato come un nuotatore che fugge illusoriamente dalla malattia del mondo, cioè dalla minaccia di morte ed è superstite di un naufragio mentre si fa strada tra gli scheletri dei non sopravvissuti. Il prevalere dei toni grigi amplifica il carattere spettrale dell'ambientazione sebbene la presenza dei teschi, motivo ricorrente nella sua pittura, non sia solo presagio di orrore e morte, ma rappresenti anche un chiaro rimando alla tradizione napoletana, che li venera da sempre come simbolo di felicità e ottimismo<sup>16</sup>. Il linguaggio di Nino Longobardi, infatti, è profondamente radicato nella storia e nella tradizione di Napoli e si misura con le immagini e le contraddizioni di una città che da sempre vive in bilico tra la vita e la morte, tra la bellezza della natura e la forza violenta delle catastrofi.

Quest'opera esprime con grande intensità la lotta fisica dell'uomo con la natura e la morte non è vista solo come ammonizione ma è compagna di vita che rende consapevoli della bellezza dell'esistenza.

Con linguaggi completamente diversi, anche altri artisti hanno posto al centro della loro riflessione l'uomo e la rappresentazione del corpo, emblema di una visione antropocentrica

<sup>13</sup> BONITO OLIVA 1985, pp. 57-58.

<sup>14</sup> BONITO OLIVA 1981, p. 4.

<sup>15</sup> GUCCIONE 2001, pp. 182-183.

<sup>16</sup> NINO LONGOBARDI: *OPERE SU CARTA*, p. 16.

dell'universo, il cui unico obiettivo è garantire stabilità, salute e protezione. Nei sedici fotogrammi che compongono *Dying Youth*, gli artisti inglesi Gilbert & George riflettono sulla figura umana e sul concetto di giovinezza, contrapponendo alla perfezione di un corpo sano, il deterioramento e la malattia delle sue parti. Gilbert Prousch (Bolzano, 1943) e George Passmore (Plymouth, 1942) si conoscono nel 1967 frequentando la classe di scultura alla St. Martin's School of Art di Londra<sup>17</sup>. Un anno dopo decidono di lavorare insieme e abbandonano la propria individualità per assumere un'unica identità, divenendo l'uno, l'alter ego dell'altro. L'obiettivo principale del loro lavoro, espresso con *media* artistici sempre diversi (dal disegno alla fotografia, dal libro al videotape e al film) è quello di produrre un'arte vicina all'uomo<sup>18</sup>, che indaghi le paure, le ossessioni e le incertezze del vivere quotidiano<sup>19</sup>.

La frase «Art for all», utilizzata come slogan fin dalle origini del loro sodalizio, infatti, sintetizza al meglio la logica che sottende l'attività artistica di Gilbert & George, in cui l'uomo è posto sempre al centro di ogni lavoro, «così come il corpo, che diventa soggetto, oggetto e materia dell'arte»<sup>20</sup>. Se nelle prime apparizioni si esibiscono come 'sculture viventi' (1969), con l'idea che l'opera d'arte e l'artista debbano coincidere, in seguito cominciano a comunicare prevalentemente attraverso l'uso della fotografia<sup>21</sup>. *Dying Youth* si presenta come un grande polittico formato dall'accostamento di sedici fotografie in bianco e nero, incorniciate singolarmente e tenute insieme da una struttura a griglia che ricorda le «vetrate istoriate medievali» o gli «schermi televisivi contemporanei»<sup>22</sup>. La nudità del giovane che occupa la parte sinistra della composizione è enfatizzata da un taglio di

<sup>17</sup> GUCCIONE 2001, p. 169.

<sup>18</sup> WAGNER 1992, p. 74.

<sup>19</sup> GAYFORD 2014, pp. 30-36.

<sup>20</sup> BALDACCI 2013, p. 31.

<sup>21</sup> GUCCIONE 2001, p. 170.

<sup>22</sup> BALDACCI 2013, p. 32.

luce che colpisce il corpo di tre quarti, mettendone in risalto la perfezione delle forme.

A questa immagine si contrappone, sul lato opposto, una sequenza che evoca il processo di regressione che va dalla malattia (gli occhi non vedenti), alla morte (i bambini mummificati e il teschio). Il giovane con le braccia conserte, in silenzio e attonito, si fa interprete di quel sentimento di impotenza dell'uomo di fronte al proprio destino e spinge inevitabilmente a riflettere sul senso di finitezza dell'esistenza. La figura è isolata e bloccata, come incapace di agire di fronte ai frammenti di morte che ne prefigurano la fine.

La riflessione sul corpo diviene centrale anche nell'opera dell'artista austriaco Siegfried Anzinger (Weyer, 1953), la cui fama internazionale si ha soprattutto a partire dalla partecipazione, nel 1988, alla Biennale di Venezia. *Erdbeben* (Terremoto), parte di un gruppo di tele dipinto dopo un soggiorno a Pompei, è l'opera realizzata per *Terrae Motus*, esposta per la prima volta nel luglio del 1984 a Villa Campolieto (Ercolano). In quest'opera resti di architetture lontane nel tempo e corpi senza leggi gravitazionali, sembrano ruotare attorno a un fulcro costituito da una forma ovoidale del tutto simile a un occhio.

Questo punto focale, oltre a dare ordine e struttura alla composizione, evoca la morte come presenza costante che ci osserva e ci controlla, rispetto alla quale tutto diviene caduco e instabile. La composizione, evidentemente ispirata agli affreschi realizzati nella Villa dei Misteri a Pompei, richiama al senso tragico dell'esistenza, enfatizzato anche dalla pennellata gestuale e veloce. L'importanza di queste opere e, in generale, della collezione d'arte *Terrae Motus*, non consiste solo nel designare le conseguenze di uno sconvolgimento geologico, ma, in senso molto più ampio, l'intero depositarsi di immagini, paure e turbamenti che accompagnano la nostra esistenza, costringendoci a fare i conti con il rovesciamento del sistema di attese previsto. Il pericolo rappresentato dall'insorgere di una malattia che turba il nostro stato di apparente stabilità così come dall'irrompere di un evento catastrofico, è condizione ineliminabile dell'esistenza, un passaggio che mette in movimento ogni pulsione e accompagna

il destino dell'uomo. Le parole di Achille Bonito Oliva spiegano al meglio lo spirito che muove oggi gli artisti di fronte alla complessità del presente e alla condizione universale dell'uomo:

L'artista contemporaneo parte proprio da questa condizione e si fa interprete, con i suoi strumenti, di quei caratteri di precarietà che costituiscono i tratti essenziali dell'esistenza e della modernità. L'arte contemporanea non trova più praticabili i modelli di perfezione del passato ma produce immagini non travestite e direttamente collegate con gli squilibri dell'esistenza, terremotate, appunto, e costruite con i frantumi offerti dalla catastrofe generalizzata del vivere<sup>23</sup>

<sup>23</sup> BONITO OLIVA 2001, p. 227.

## Bibliografia

- AMELIO 1980 [2004] = L. AMELIO, *Appunti per una autobiografia*, in A. B. Oliva, *Omaggio a Lucio Amelio: Terrae Motus, Reggia di Caserta*, Milano 2004, pp. 25-42.
- ANDRESEN 2000 = A. ANDRESEN, ad vocem *Gilbert & George*, in AA. VV., *Enciclopedia Italiana Treccani*, Roma 2000, Appendice 2000.
- BALDACCI 2013 = C. BALDACCI, *Arte per tutti. Gilbert & George*, in «Art e Dossier», 28, 2013, pp. 30-33.
- BONITO OLIVA 1981 = A. BONITO OLIVA, *Nino Longobardi*, in *Nino Longobardi*, a cura di G. De Crescenzo, Roma 1981, pp.
- BONITO OLIVA 1985 = A. BONITO OLIVA, *Catastrofe mediterranea*, in *Nino Longobardi*, catalogo della mostra (Madrid, Galeria Fernando Vijande, 15 ottobre 1982-30 novembre 1982), a cura di A. Bonito Oliva, Madrid 1982, pp. 57-58.
- BONITO OLIVA 2001 = A. BONITO OLIVA, *Riflessione in forma di frammento e silenzio intorno a Terrae Motus in Neapolis*, in M. GUCCIONE, *Terrae Motus, la collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, Ginevra 2001, pp. 225-229.
- BONITO OLIVA 2003 = A. BONITO OLIVA, *Nino Longobardi*, Bologna 2003.
- BONITO OLIVA 2004 = A. BONITO OLIVA, *Omaggio a Lucio Amelio: Terrae Motus, Reggia di Caserta*, Milano 2004.
- BONUOMO 2004 = M. BONUOMO, *L'anno che ci cambiò la vita*, in A. B. OLIVA, *Omaggio a Lucio Amelio: Terrae Motus, Reggia di Caserta*, Milano 2004, pp. 92-117.
- CICELYN 2004 = E. CICELYN, *L'ultimo comizio di un tribuno dell'arte*, in A. B. OLIVA, *Omaggio a Lucio Amelio: Terrae Motus, Reggia di Caserta*, Milano 2004, pp. 62-75.
- DAVID 2010 = P. R. DAVID, *Terrae Motus trent'anni dopo: attualità di una collezione*, s.l., 2010.
- GAYFORD 2014 = M. GAYFORD, *At home with G & G*, in «Apollo», 180, 2014, pp. 30-36.
- GUADAGNINI 2000 = W. GUADAGNINI, *Nino Longobardi*, Milano 2000.
- GUCCIONE 2001 = M. GUCCIONE, *Terrae Motus, la collezione Amelio alla Reggia di Caserta*, Ginevra 2001.
- MARTINI 2000 = A. MARTINI, *Caserta, Terrae Motus in Reggia*, in «Il giornale dell'arte», 18, 2000, p. 46.
- NINO LONGOBARDI = *Nino Longobardi*, catalogo della mostra (Madrid, Galeria Fernando Vijande, 15 ottobre 1982-30 novembre

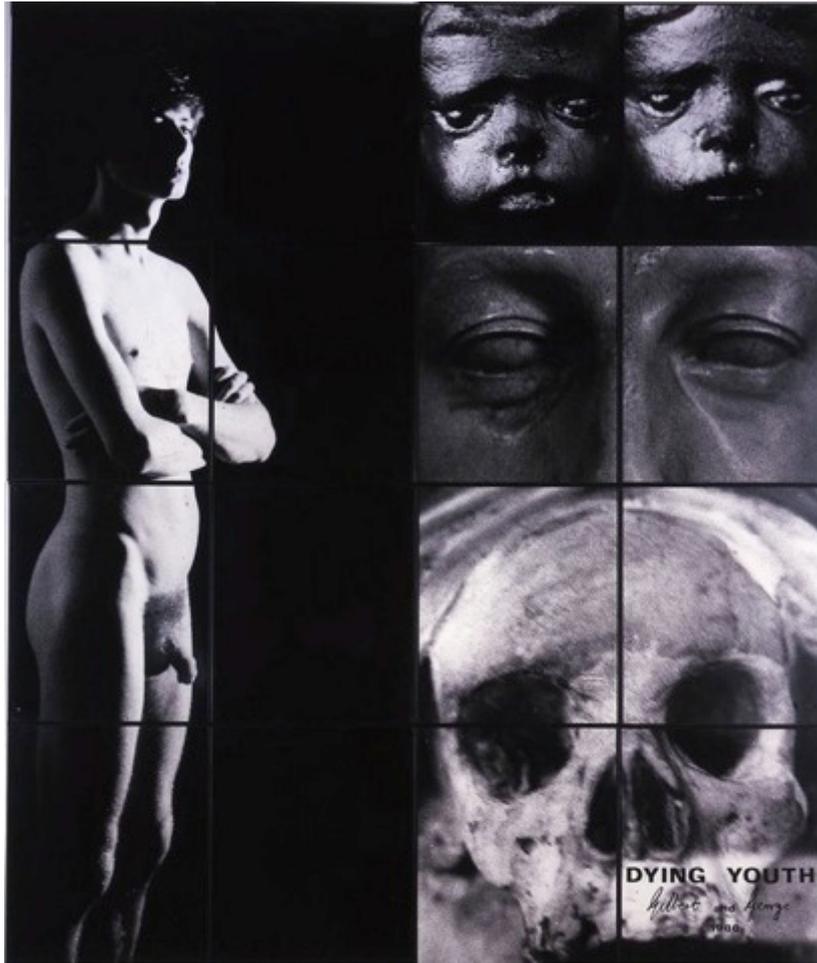
- 1982), a cura di A. Bonito Oliva, Madrid 1982.
- NINO LONGOBARDI: OPERE SU CARTA = *Nino Longobardi: opere su carta*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Ponte, 2 dicembre 1982-15 gennaio 1983), a cura di L. Coppa e M. Failoni, Roma 1982.
- NINO LONGOBARDI 1983 = *Nino Longobardi*, catalogo della mostra (Luzern, Kunstmuseum Luzern, 20 febbraio 1983-24 aprile 1983), a cura di T. Steinemann e P. Clemenz, Luzern 1983.
- OPERE RECENTI: NINO LONGOBARDI = *Opere recenti: Nino Longobardi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 luglio 1998-13 settembre 1998), a cura di A. Mascero, Milano 1998.
- PINTO 1997 = R. PINTO, *Storia della pittura napoletana: dalla tomba del tuffatore a Terrae Motus*, Napoli 1997.
- WAGNER 1992 = J. WAGNER, *Terrae Motus alla Reggia di Caserta: guida alla collezione*, Napoli 1992.

*Didascalie*

- Fig. 1. SIEGFRIED ANZINGER, *Erdbeben*, 1982  
Fig. 2. GILBERT & GEORGE, *Dying youth*, 1980  
Fig. 3. NINO LONGOBARDI, *Senza titolo*, 1983.



1



*IL CORPO CHE TREMA*



3

