

Azioni e performance
nella 'città-teatro'.
Napoli 1965-1980



Maria De Vivo

metafore

Nelle pagine iniziali di *Dadapolis*, un collage di scritti su Napoli di poeti, studiosi, religiosi, artisti, filosofi, viaggiatori, Fabrizia Ramondino avvisava il lettore che “ogni esercizio dell’occhio [sulla città] è come giocare con un caleidoscopio. [...] Basta un impercettibile spostamento del magico strumento perché l’immagine muti e trapassando in un’altra si intessa l’arabesco, uno dei simboli dell’infinito, come il labirinto”¹. Composto di frammenti eterogenei per tempi e sguardi, il volume forniva possibili chiavi di conoscenza sotto il segno indisciplinato di Dada. La mappatura degli eventi che hanno animato uno dei principali centri delle pratiche performative in Italia può giovare di questo dispositivo di significazione per raccontare una realtà sfaccettata dove si notano, comunque, svolgimenti analoghi al resto del paese ovvero “un primo addensarsi dell’arte di azione intorno alla messa in gioco del linguaggio”², l’uso ‘temporaneo’ in alcuni artisti del corpo come medium e la presenza di protagonisti della Body Art e della galassia Fluxus a partire dagli anni settanta.

In una fase di per sé caratterizzata dall’erosione degli specifici linguistici, da uno spostamento in direzione processuale e performativa dei linguaggi, dal binomio arte-vita sempre più fluido, può essere utile, laddove si volessero individuare elementi caratterizzanti, tener conto anche della suggestione di ulteriori metafore che continuano a sopravvivere nella narrazione sulla città. La letteratura su Napoli trabocca di riferimenti alla ‘città-teatro’, alla recita *en plein air* e alle attitudini performative dei suoi abitanti³. Di “teatri popolari permanenti” scrivevano, ad esempio, un secolo fa, il filosofo tedesco Walter Benjamin e la drammaturga lettone Asja Lacis in *Neapel*. L’articolo, uscito nel 1925 sul “Frankfurter Zeitung”, è un attraversamento vivido della realtà napoletana concepito intorno alla “legge tutta da decifrare” della “porosità”, qualità che dalle rocce si estende all’architettura, ai comportamenti, all’esistenza⁴.

Tale condizione in bilico, che da una parte induce alla compenetrazione di spazi, tempi e stati e dall’altra mette in discussione ogni edificata certezza, vuole essere lo sfondo di questa ricostruzione caleidoscopica. Individuare in storie più grandi eventi in cui è presente un’attitudine performativa, implica scelte e focalizzazioni: qui si è dato spazio a una prospettiva estetica dove si sono incrociate *agencies* plurali⁵. L’intervallo di tempo ha a che fare, invece, con la storia politica e culturale della città: inizia con il dialettizzarsi delle dinamiche di ‘modernizzazione’

e ‘marginalizzazione’⁶ che la investono e si chiude con un evento naturale, il sisma del 23 novembre 1980, che modifica territorio, condizioni sociali e contesto.

Luoghi

La rassegna *Il colpo di luna* [fig. 1], organizzata da Giovanni Rubino in collaborazione con LUCA (Luigi Castellano, 1923-2001) che ha luogo sull’isola di Ischia il 26-28 agosto 1967, è un esempio emblematico sia della vasta diffusione del clima di sperimentazione che della disattenzione – dovuta anche alla scarsità di materiale documentario e fotografico – che ha oscurato la considerazione di alcune esperienze in sede storiografica. La rassegna, a leggere il lungo elenco di artisti chiamati a partecipare, è intesa come una ricognizione molto ampia di artisti e linguaggi. Non è dato sapere quanti risposero effettivamente all’invito – è certa la presenza di Corrado Costa e Vittorio Gelmetti, così come del gruppo della rivista “Linea Sud” e dei gruppi P.66 e Terra di Lavoro – ma, dal tramonto all’alba, nelle strade, nelle piazze e sulle spiagge dell’isola vennero presentate opere visive e plastiche, cinema sperimentale, interventi teatrali e reading di poesia, concerti di musica elettronica che coinvolsero abitanti e turisti⁷. *Il colpo di luna*, in fondo, nonostante il suo impianto spontaneo, non sfuggirebbe nel novero di iniziative che sul finire degli anni sessanta segnano i destini dell’arte italiana in relazione allo spazio urbano. Ancorché praticate in molti eventi che si svolgono lontano dagli spazi istituzionali, la molteplicità e la contaminazione dei linguaggi artistici sono le condizioni nuove con cui, a Napoli, si misurano anche i pochi spazi espositivi vocati alla contemporaneità: la Galleria Il Centro, la Libreria-Galleria Guida e, dal 1965, la Modern Art Agency di cui si dirà più avanti. Sono luoghi in cui, con discreta tempestività, si disegnano alcune delle traiettorie del performativo e dove, sovente, si dà spazio alla critica che con esse si sta confrontando. Se nelle fasi iniziali della sua programmazione la Galleria Il Centro di Renato Bacarelli, aperta nel 1960, rivolge la sua attenzione alle avanguardie storiche, quasi a costruire per gradi il suo progetto culturale e la formazione di un nuovo collezionismo, successivamente vira verso artisti e proposte sensibili alle sperimentazioni del presente. Si segnalano il concerto di musica elettronica e concreta presentato da Vittorio Gelmetti con musiche di Gelmetti stesso e di Toshiro Mayuzumi, Krzysztof Penderecki,

[fig. 1]
Il colpo di luna, 1967,
 Manifesto della rassegna,
 Ischia (Napoli),
 26-28 agosto 1967.
 Courtesy Archivio Franco
 Cipriano



Karlheinz Stockausen, Pietro Grossi, Iannis Xenakis del 1964 e, più avanti, quando la direzione della galleria passa a Dina Carola, le azioni dello Zoo di Michelangelo Pistoletto *Il principe pazzo* e *Il tè di Alice* nel 1969, la proiezione dei cortometraggi di Gianfranco Baruchello, Luca Patella e Tonino De Bernardi, i concerti di Giuseppe Chiari e Vittorio Gelmetti; lo spettacolo con sculture idrologiche di Emilio Villa nel 1970 e l'ambizioso progetto dal titolo *Operazione Vesuvio* curato da Pierre Restany⁸. La Libreria-Galleria Guida, invece, mentre intercetta orizzonti di cultura internazionale, dà inizio a un prezioso lavoro di raccolta e diffusione delle ricerche poetico-visuali divenendo spazio di riferimento per il gruppo di "Linea Sud" sia durante la direzione di LUCA (1964-1965) che negli anni successivi. Transitano nella *saletta rossa* il Gruppo 63 e il Gruppo 70. A febbraio 1966, in occasione della terza presentazione di *Poesie e no*, i giovani poeti Achille Bonito Oliva, Gian Battista Nazzaro, Felice Piemontese e Antonio Russo, esponenti dell'Operativo 64, affiancano il gruppo fiorentino⁹. La manifestazione si traduce in un vero e proprio spettacolo: alle sperimentazioni logoiconiche di Emilio Isgrò, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Lucia Marcucci si uniscono le azioni pittoriche di Antonio Bueno, un film collage di Silvio Loffredo e un poema ecofonico di Bonito Oliva intitolato *L'industria proverbiale*.

La "cartografia del nuovo"¹⁰, tuttavia, può dirsi tale solo estendendosi ai diversi spazi teatrali "off" nati tra il 1966 e il 1968, a partire dal Centro Teatro Esse, il TIN Teatro Instabile, il Play Studio e il Teatro Alfred Jarry,

Contesti geografici

nato su iniziativa del Gruppo Vorlesungen di Mario Santella e Maria Luisa Abbate, che rende omaggio nella sua denominazione al creatore della partafisica e ad Antonin Artaud¹¹. In queste ultime due sedi si performa la partitura di Giuseppe Chiari *Preghiera per Aldo Braibanti* del 1969. Il diffondersi anche qui delle esperienze artistiche ne modifica forma e fruizione. Due esempi: la personale di Bruno Di Bello, che si tiene nel 1967 al Centro Teatro Esse contemporaneamente allo spettacolo *SpaSaMiòLiPi*, prevede che lo spettatore, dopo aver attraversato lo spazio dell'esposizione, venga condotto "al centro della sala-palcoscenico dove erano sistemate alla rinfusa una settantina di sedie. Qui [si] poteva assistere allo spettacolo-collage basato sui testi di Adriano Spatola, Edoardo Sanguineti, Eugenio Miccini, Achille Bonito Oliva, Lamberto Pignotti"¹². La *Presa del comodino*, una denuncia affilata e ironica contro l'imperialismo americano responsabile della guerra in Vietnam, inscenata a ottobre 1968 da Crescenzo Del Vecchio e Quintino Scolavino, invece, è concepito come un vero e proprio happening. Più in generale, nelle proposte e nelle modalità di tradurle scenicamente si definisce in maniera sempre più chiara il patrimonio teatrale a cui tali realtà attingono per ricostruire le proprie ricerche su presupposti rinnovati: Gerzy Grotowsky, Antonin Artaud e la compagnia del Living Theatre per la prima volta in tournée a Napoli nella primavera del 1965 con i *Mysteries and Smaller Pieces* e *The Brig*. È la stessa catena di riferimenti a cui guarda l'Arte Povera e colui che ne sta tessendo le fila: Germano Celant. Il confronto con

Azioni e performance nella 'città-teatro'. Napoli 1965-1980 Maria De Vivo



[fig. 2]
Lo Zoo, L'Uomo Ammaestrato,
 Michelangelo Pistoletto,
 Henry Martin e Carlo
 Colnaghi tra la folla
 per le strade di Amalfi
*Arte Povera + Azioni
 Povere (Ra3-terza
 Rassegna di Pittura
 internazionale di Amalfi)*,
 4-6 ottobre 1968, a cura
 di Germano Celant,
 Antichi Arsenali della
 Repubblica di Amalfi.
 Foto di Bruno Manconi.
 Courtesy Galleria Lia
 Rumma Milano | Napoli

il teatro, d'altronde, è "inscritto nel processo eponimo"¹³ del movimento e quando il 4-5-6 ottobre del 1968 la rassegna *Arte Povera più Azioni Povere* curata da Celant invade la cittadina amalfitana – gli Arsenali e la spiaggia, la piazza e il suo tracciato urbano bianchissimo – lo sfondamento della quarta parete e della rappresentazione è già, negli artisti coinvolti, una evidenza operativa. Nata dalla felice intuizione di Marcello Rumma, che a marzo del '68 alla Galleria de' Foscherari di Bologna aveva visto la terza mostra del gruppo, la rassegna amalfitana si sviluppa, infatti, sotto la stella della "teatralizzazione"¹⁴.

Si colloca 'alla frontiera' – ha scritto Lara Conte –, focalizzandosi su due polarità – 'materiali' e 'opera come processo', inteso anche in senso fisico e chimico – riunendo opere di Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario e Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio e azioni di Ableo, Riccardo Camoni, Paolo Icaro, Pietro Lista, Gino Marotta, Plinio Martelli, Anne Marie Sauzeau Boetti e lo Zoo di Pistoletto¹⁵ [fig. 2].

Radicalità

Proprio nel 1968, il critico di origine salernitana Filiberto Menna, interlocutore costante di Marcello Rumma nell'elaborazione del suo progetto sistemico di collezionista-organizzatore culturale-editore, scrive di "coinvolgimento nei fatti della vita, che spinge l'artista a uscir fuori dai confini tradizionali della propria attività"¹⁶. In *Profezia di una società estetica*, occupandosi di avanguardia e di movimento moderno, Menna ragiona di "impegno" ma non in termini ideologico-politici in senso tradizionale, piuttosto teorizzando una politicità alternativa di cui *l'ideologia estetica* deve farsi portatrice.

La costante fibrillazione politica delle azioni di LUCA – che insiste sulla deflagrazione dei linguaggi per sottrarre l'arte a ogni classificazione e mercificazione – e dei gruppi nati grazie alle sue non comuni capacità di aggregazione, invece, è di segno diverso: atti linguistici e atti politici sono più difficilmente distinguibili. Attraverso la "voce-parola", suo linguaggio cruciale secondo Sanguineti, e un'esuberanza verbale figlia della Patafisica di Jarry che a Napoli ha un suo circolo proprio guidato da LUCA, l'artista radicalizza la loro relazione in favore della politica. "L'estremo possibile della sua visione non era dall'arte al politico: al contrario, è stato un *detournement* che rivolgeva nell'arte la forza del conflitto politico"¹⁷, ha scritto Franco Cipriano. Le polemiche che infiammano la mostra presso la Sala Alicata della Federazione del Pci di Napoli – *Proposta '66 Rassegna/Documento d'Arte Nuova* – conducono a un'ulteriore radicalizzazione delle sue posizioni e alla costituzione del Gruppo Studio Proposta 66 formato da Renato Brancaccio, Antonio Conzo, Antonio Davide, Crescenzo De Vecchio, Giuseppe Desiato, Baldo Diodato, Edoardo Ferrigno, Mariano Izzo, Giuseppe Maraniello, Gabriele Marino, Peppe Pappa, Giovanni Rubino, Lorenzo e Quintino Scolavino, Anna Trapani. Il gruppo, in formazioni variabili, realizza non soltanto in

Campania azioni basate sulla critica al sistema dell'arte in bilico "tra teatralità, comizio, dibattito, con l'uso di audiovisivi (diapositive, ecofonie, registrazioni verbali) prodotti dagli artisti"¹⁸ che culminano il 4 gennaio 1969 alla Galleria Carolina Portici con la plateale distruzione di una struttura in legno. Stefano Taccone, che ha indagato questi eventi così come i percorsi individuali di molte esperienze di 'contestazione', ha enucleato caratteristiche ricorrenti di queste operazioni: prevalenza di materiali deperibili provenienti dall'universo dei consumi di massa, dissoluzione dell'oggettualità nel processo e teatralità¹⁹. Emblematici, in tal senso, i pupi di cartapesta creati da Quintino Scolavino a cui vengono impartite ironiche lezioni attraverso performance; gli happening che Peppe Pappa realizza a partire da strutture effimere create con elementi pubblicitari, materiali eterogenei e l'uso del proiettore o quanto viene realizzato da Antonio Davide con *Teatr'azioni* o *Atti Totali*: gesti dalla cifra malinconica realizzati nella dimensione urbana o rimasti 'in potenza' su pagina, che denunciano la difficoltà delle condizioni sociali con azioni minime. Come quando, in una zona di prostituzione frequentata dai soldati della base americana di Bagnoli, Davide convince le donne a tenere in mano "una statuetta effigiante la Statua della Libertà statunitense" o, quando, nel centro antico della città, "una donna di Forcella, seduta al suo banchetto vende sigarette americane e poesie d'amore (il lavoro della donna sarà compensato con l'acquisto di tre stecche di sigarette)"²⁰.

Dalla fucina di sperimentazioni verbo-visuali di "Linea Sud", prende avvio anche la storia di Continuum per iniziativa di Luciano Caruso e Stelio Maria Martini. La sigla che già appare sulla rivista nel 1967 per introdurre la rassegna di poesia internazionale diviene il nome del "foglio di poesia futura"²¹, che esce dal 1968 al 1970 in sei numeri. Il termine prende a identificare anche il gruppo che, ben oltre la durata del foglio, approfondisce e porta avanti l'idea di una poesia dalle estese possibilità che sembra ritrovare il senso del suo etimo originario: una poesia che non è più esercizio letterario ma gesto e azione e "si muove verso il *miraggio* della fusione delle arti"²².

Continuum propone un fare collettivo a soggetti dalla provenienza e dalla formazione più diverse. In redazione ritroviamo Giuliano Della Casa, Giuseppe Desiato, Mario Diacono, Stelio Maria Martini, Mario Persico e Renato Carpentieri. Vi prendono parte Enrico Bugli, Martino Oberto, Felice Piemontese ed Emilio Villa. Dal variegato corpus di lavori ("carnets, manifesti, fogli, foglietti, libri-opera, libri-oggetto, poesie-oggetto, nastri, films, libelli, in copie a stampa o in edizione originale in unico esemplare"²³) emerge un'opposizione non negoziabile nei confronti dell'esistente, ma altrettanto significative per le sorti del performativo a Napoli sono le discussioni critiche promosse al suo interno che diventano un terreno di confronto per gli artisti Desiato e Bugli e per Giuseppe Morra che, pochi anni dopo, produce la rivista "Silence's Weke" diretta da Luciano Caruso.

Domenico Mennillo ha messo in luce quanto nel gruppo, grazie a Caruso e Martini *in primis*, l'attenzione si indirizzi verso Artaud e Nietzsche.

'Sfasciata' con Nietzsche 'la baracca della filosofia' [...], all'uomo non restano che strade inedite, ove coniugare soluzioni e visioni legate alla tonicità di un pensiero estetico, attento alla combinazione e alla



[fig. 3]
Operazione Vesuvio,
3 giugno 1972, spazio
antistante la Galleria
Il Centro, Napoli.
Con Enrico Bugli, Mario
Colucci, Mario Diacono,
Gabriele Gallina, Laura
Marcheschi, S.M. Martini,
Felice Piemontese,
Riviaccio, Emilio Villa,
Franco Visco.
Foto di Leonardo Morfini.
Courtesy Archivio Luciano
Caruso

Contesti geografici

Schegge e 'storie simili'

Vicino, eppure lontano, sia ai gruppi nati dalle sollecitazioni di LUCA che alle vicende di Continuum, senza che questo appaia una contraddizione ma piuttosto la conferma di un'epistemica indefinibilità²⁷, si muove Giuseppe Desiato (1935), artista per cui la pratica performativa, in un incessante movimento creativo tra le molte tecniche usate, è stata fondamentale sin dagli esordi. A partire dal 1956 si ha infatti traccia di diverse azioni: in alcune fotografie lo si vede, schiena a terra, suonare una chitarra e cantare come un menestrello agitato davanti alle sue tele dipinte, in altre è truccato e vestito da donna ad assumere le fattezze di un travestito. Le fonti popolari e il legame con il proletariato marginale da cui proviene sono decisive nella creazione di una materia artistica che si esplicita, dispendiosamente, dagli anni sessanta in avanti, nella sua dimensione magica e rituale, attraverso "monumenti inutili", azioni in studio e in strada, fotografie e brevi film in super 8 spesso girati da Giovanna Belloni, sua moglie, che offre l'estensione riflessa del suo sguardo. Caruso ha suggerito che la definizione di "precursore della Body Art" per approcciarsi al suo lavoro è riduttiva e poco appropriata, meglio "ricorrere alla nozione di 'rito', o se si preferisce di 'ritual/azione', con tutte le implicazioni del caso, a cominciare dalla stratificazione e formalizzazione che



[fig. 4]
Giuseppe Desiato,
La Cappella, con Charlotte
Moorman, fiera di Basilea,
stand Pari & Dispari, 1975.
Courtesy Archivio
Giuseppe Desiato

formulazione di linguaggi e atteggiamenti inediti, provocatori, talvolta non privi di ironia, atteggiamenti che *continuum* pratica con continuità e coerenza²⁴.

In questa prospettiva, insieme alla volontà di smascherare i rituali auto-celebrativi della vita culturale ufficiale di Napoli, va letta l'azione *Operazione Vesuvio* che irrompe letteralmente nella presentazione della rassegna omonima curata da Restany²⁵. Il critico francese aveva fatto appello ad artisti provenienti da più parti del mondo – Arman, Gina Pane, Allan Kaprow, George Brecht, solo per citarne alcuni – affinché immaginassero interventi da realizzare sul vulcano; aveva descritto la natura e le finalità dell'iniziativa in un manifesto affisso sui muri della città e ne aveva poi letto i contenuti dotandosi di un megafono in un'azione condotta in auto per le strade di Napoli. Un'operazione rimasta allo stato progettuale che non impedisce la presentazione canonica in galleria delle ipotesi pervenute: è qui che l'intervento di Continuum si va a incuneare ed è qui che il fragore del vulcano si manifesta metonimicamente nelle dieci tonnellate di lapillo scaricate davanti la porta d'ingresso della galleria per impedirne l'accesso [fig. 3]. L'azione cade nello stesso anno de *La disoccupazione Mentale*: un'indagine sulla situazione artistica, analitica come alcune operazioni di Institutional Critique, costruita sull'antitesi tra il 'dentro' – le attività realizzate a Napoli da associazioni, enti e istituti culturali, presenti in volume nella nuda documentazione dei programmi proposti – e il 'fuori', conseguenza dell'esodo intellettuale di Continuum da una città alla deriva²⁶.

Azioni e performance nella 'città-teatro'. Napoli 1965-1980 Maria De Vivo

il rito comporta²⁸. Nella serie di azioni riconducibili a ‘matrimoni’, ‘processioni’, ‘crocifissioni’ Desiato estenua modelli rituali servendosi della forza liberatrice dell’eros, immergendosi nella vita in quello che non ha di rappresentabile (come ha detto Jacques Derrida di Artaud), praticando il sacro prima di ogni proflassi. Nel “restare barbaro”²⁹ e interno a un mondo tenuto ai margini, Desiato incontra i modi e le coniugazioni di un linguaggio performativo internazionale. La serie di rassegne a cui partecipa fuori dai confini italiani a partire dalla rete di relazioni con Rosanna Chiessi e Francesco Conz, è straordinaria. È alla Internationaler Markt für aktuelle Kunst del 1973 a Düsseldorf con la serie fotografica *Storia del mio pene* e una selezione di otto dei suoi film; alla fiera di Basilea del 1974 con *Crocefissione* e *Storia di un adolescente* che attira l’attenzione di Hermann Nitsch che scrive poi di sorprendenti affinità con l’Azionismo viennese, e nel 1975, dove realizza la performance *Cappella* con la *fluxeur* Charlotte Moorman che viene ricoperta, come una Madonna, di veli e piccole luminarie [fig. 4]; partecipa alla dodicesima edizione dell’Avant Garde Festival di New York del 1975, mentre l’anno successivo è invitato con Hermann Nitsch, Joe Jones, Takako Saito, Geoffry Hendricks, Urs Lüthi, Franco Vaccari e Heinz Cibulka, a realizzare una performance nello stand di Pari&Dispari trasformato in palco.

Sul finire degli anni sessanta anche Enrico Bugli (1937), dopo la creazione dei cosiddetti ‘praticabili’, si dedica a una prassi che esercita la ‘crudeltà’ con la costruzione di tavole e macchine comportamentali. La prima è del 1969, *La ricerca dell’ideale n. 1*, pochi anni dopo è la volta di *Stanze di S/Composizione*, un ‘percorso coercitivo’ lungo dodici metri per quattro, in cui il sadismo usato dall’autore nella conformazione della macchina genera costantemente condizioni di pericolo e dolore fisico per coloro che entrano all’interno. Il tema funebre già presente in “la vera morte di artista” ripetuta a Venezia “tutte le sere per 18 volte” in occasione della mostra *Luna Park* nel 1966, insieme al tema della crisi dell’artista sono condotti al limite in *Corone di poeta*, *Su quel sasso c’era scritto*, e *Autofunus*, 1974, dove Bugli inscena il proprio funerale con la bara portata a spalla per le strade della città. Temi, questi ultimi, che ritornano anche in due azioni a porte chiuse, senza pubblico ma documentate dalle fotografie di Mimmo Jodice, realizzate nel 1973 da Gianni Pisani (1935–2022) *Tutte le mattine prima di uscire...*, e *Ha vinto G.P.* che si svolgono rispettivamente nello studio dell’artista e negli spazi dell’Accademia di Belle Arti di Napoli dove Pisani insegna. Nella descrizione rilasciata a Lea Vergine ne *Il corpo come linguaggio* si legge:

Al mattino, dopo la doccia, mi riavvolgo il cordone ombelicale sull’addome (non è di plastica, è ricavato dall’intestino di una mucca [...]). Mi sistemo questa matassa sotto la camicia; man mano che l’abbottono, occulto completamente l’inconveniente che possiedo. Agli altri lo nascondo con i miei vestiti borghesi che mi rendono non diverso da loro; lo comprimo sotto le mie apparenze quotidiane e vado tra la gente³⁰.

Ha Vinto G. P., vede invece l’artista distruggere la propria bara negli spazi dell’Accademia.

Mimetizzazioni

L’agire anonimo che si insinua nelle pieghe del vivere quotidiano, la relazione/opposizione tra ‘dentro’ e ‘fuori’ gli spazi espositivi, la contestazione dell’opera d’arte in quanto oggetto/merce e la profonda convinzione dell’inutilità della mediazione critica³¹, sono al centro delle vicende della Galleria Inesistente: un collettivo attivo tra il 1969 e il 1973 voluto da Vincent D’Arista e Bruno Barbati che vede la partecipazione di Giannetto Bravi, Errico Ruotolo, Gianni Pisani, Maria Palliggiano (moglie di Emilio Notte), a cui si aggregano successivamente Gerardo Di Fiore e Maria Roccasalva. Un’esperienza difficile da circoscrivere, riconducibile tuttavia alle tendenze più eterodosse di questi anni, da Fluxus alla performance alla Institutional Critique. Già prima dell’atto di fondazione (febbraio 1969), D’Arista e Barbati con Giuseppe Manigrasso, realizzano *Azione con sacchetti di plastica* (novembre 1968) nella Villa Comunale. Nelle fotografie di Fabio Donato si vedono i numerosi partecipanti (tra cui Lucio Amelio e Toni Ferro) ricoperti di cellophane trasparente, gonfiare i sacchetti, lanciarli in aria, ammucciarli a ridosso di una statua. Sempre nel 1968 D’Arista si rende protagonista da solo della performance *Barker and Hirsutus* con “la declamazione di un testo in latino, ripetuto ossessivamente” e, con Barbati, di *Teatro Lampo / Poesia Esplosiva* (10 dicembre): un vero e proprio happening negli spazi della Modern Art Agency in cui pannelli monocromi attraversati da strisce metalliche sono bruciati e trasformati in giochi di parole ripetute come “usalatuausalatua” dall’azione di un congegno autodistruttivo. La prima, fragorosa, azione del collettivo – il *Risveglio del Vesuvio* – risale al 1969 e ha luogo sulla sommità del vulcano con il rogo di un parallelepipedo di tubi Innocenti, gomme e fuochi d’artificio che genera un’ampia nuvola di fumo gettando nel panico la popolazione. Segue, nel novembre del 1970, *La Caduta delle braccia* che vede, letteralmente, una pioggia di quindicimila braccia di plastica lanciate da un elicottero sulle varie piazze cittadine. Più complesse le vicende e le reazioni a catena nate dal *Quinto leone* in creta realizzato da Maria Roccasalva (1933–2017), scambiato dalla polizia come un’allusione all’elezione presidenziale di Giuseppe Leone e per questo distrutto, dopo essere stato posizionato nel gennaio del 1972 accanto ai quattro leoni del monumento ai martiri delle rivoluzioni napoletane. L’azione urbana dà l’abbrivio a giugno dello stesso anno a *Hic sunt leones*, tentativo fallito di collocare venti leoni in gesso per le strade della città. Joseph Beuys, presente da Amelio per *Arena* scende, però, in piazza e timbra alcune delle sculture non sequestrate dalla polizia facendosi poi fotografare, accucciato, in mezzo a loro. Con il 1973 e l’azione *Il filo di cotone verde*, in cui D’Arista e Di Fiore tendono e poi spezzano un filo di cotone intriso di vernice verde fosforescente da via Caracciolo a piazza Vittoria, le azioni di gruppo documentate si esauriscono. Resta l’attività dei singoli, di D’Arista in particolare, che il 7 maggio 1975, lega e immobilizza al muro Pasquale Trisorio nella sua galleria di Riviera di Chiaia.

Rispecchiamenti

In più occasioni, le azioni e i protagonisti della Galleria Inesistente incrociano le vicende della Modern Art Agency, poi Galleria Lucio Amelio dal 1975. Il carattere 'ufficiale' spesso attribuito a questa attività ha fatto sì che il gallerista diventasse oggetto di critiche feroci e azioni 'di disturbo' o, al contrario, complice delle istituzioni nel successivo approdo museale (e musealizzante) di molti artisti. Se Amelio è stato tra i principali artefici della politica culturale è perché ha avuto una visione precisa e l'ha coerentemente perseguita: attrarre il mondo a Napoli, non andare via, e mettere in contatto gli artisti con gli umori della città. Un ribaltamento condotto nella consapevolezza di appartenere a una storia millenaria non scalfibile dal presente, nemmeno quando la città diventa il simbolo di un Mezzogiorno malato e degradato dall'epidemia del colera e dal malaffare. "Sono nato nel cuore della Napoli più vera, la città greca, e di questo sono fiero" dice nel film che Mario Martone gli dedica nel 1993. È in questo clima che si elabora una programmazione aperta a modalità estetiche plurali. Dal '68 e fino alla fine del decennio settanta, dopo aver precedentemente esplorato l'astrazione post-Informale e l'arte Cinetico-programmata, Amelio approda all'Arte Povera e a quelle ricerche basate su comportamenti, materiali e processi; dà spazio alla danza e alla musica sperimentale, alle ricerche concettuali e all'Institutional Critique, alla Body Art e ai gruppi che sollevano questioni di genere e identità. Il programma quotidiano (15-20 maggio 1972) pensato intorno alla presentazione del libro di Bonito Oliva *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte* (1971) – che vede susseguirsi Beuys, Steve Reich, Vettor Pisani, Giulio Paolini, Kounellis, Chiari e la Galleria Inesistente – restituisce il senso dell'ampiezza e la prospettiva che connota presente e attività a venire³². È la presenza di Kounellis e Beuys, comunque, a scandire maggiormente le stagioni espositive. La personale del 1969 – ricordata soprattutto per la foto-icona scattata da Jodice in cui Kounellis solo su di un peschereccio nel golfo di Napoli, scruta l'orizzonte e compie 'Il viaggio' – è il primo di altri appuntamenti (1971, 1972, 1973, 1975) che culminano con *Tragedia civile*.

Accade poi che – come per *Il territorio magico* di Bonito Oliva³³ dove la figura di Joseph Beuys (1921-1986) è centrale e dirimente – dopo l'incontro avvenuto nel settembre 1971 a Heidelberg a cui segue l'invito prima a Capri e poi in città, Amelio scriva tra le pagine più intense della sua storia e l'artista tedesco trovi uno stimolante approdo. "Quando sono venuto a Napoli per la prima volta – dice nel 1985 – ho subito pensato: ecco, finalmente sono a casa, la mia terra è qui. Tutto quanto ho realizzato è legato alla catastrofe, che è una condizione permanente del Sud"³⁴. *La Rivoluzione siamo noi* apre il 13 novembre 1971. La galleria è la scena di un incontro socratico e le opere – centotrenta disegni e concetti dal 1946 al 1971, due film, un videotape e un lavoro sonoro – sono il punto di partenza di un dialogo con il pubblico che ha al centro "l'uomo, semplicemente l'uomo". Indagando la relazione che viene a istituirsi tra Beuys e Napoli in una monografia che passa in rassegna la natura e l'eredità di questo fortunato incontro, Massimo Maiorino ha sottolineato quanto le caratteristiche e i miti di Napoli nutrano l'idea beuysiana dell'arte come agente del cambiamento collettivo³⁵. A giugno del 1972 Beuys ritorna da Amelio e



[fig. 5]
Urs Lüthi, *You Are Not The Only Who Is Lonely*, Studio Morra, Napoli, 1974. Courtesy Urs Lüthi e Fondazione Morra

mantiene acceso il fuoco sacro della trasformazione presentando *Arena, dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!*, un campo di energia e, insieme, un atlante autobiografico composto di circa quattrocento immagini fotografiche in bianco e nero, "trattate con cera, zolfo, grasso, argento e composti chimici, posta in 100 cornici-contenitori di alluminio dipinti di grigio, e di una scultura a terra, fatta di pani di cera, di lastre di ferro e rame"³⁶. La sera dell'inaugurazione, tra i contenitori accatastati alle pareti e la scultura, Beuys compie un rituale a cui dà il nome dell'arbusto di cui si è cinto la testa, *Vitex Agnus Castus*, con cui mette in atto un processo, protetto dalla sacralità della pianta, di espansione energetica che parte dalla testa e attraversa l'intero corpo per mezzo dell'azione della mano destra. L'artista, disteso a terra, dopo aver cosperso di olio le lastre di rame della scultura, inizia a frizionarla insistentemente per diverse ore fino a far vibrare il proprio corpo caricatosi di energia³⁷. Ad *Arena* seguono le personali del 1974 e del 1981 a cui si aggiungono le mostre in spazi istituzionali a cui Amelio collabora: *Tracce di Joseph Beuys in Italia* a Villa Pignatelli nel 1978 e *Palazzo Regale* al Museo di Capodimonte nel 1985, di fatto l'ultima mostra dell'artista.

Ma c'è un altro gallerista, a Napoli, le cui vicende sono state profondamente segnate dal legame con gli artisti, ed è Giuseppe Morra che nel 1968 aveva dato vita nel quartiere del Vomero al Centro d'Arte Europa e che apre a gennaio del 1974, a pochi passi dalle gallerie di Amelio e di Lia Rumma, lo Studio che porta il suo nome, con una mostra di disegni, fotografie e film in super 8 di Günther Brus: è l'inizio di un programma preciso e poco consueto in Italia. Dell'arte internazionale Morra propone le ricerche, anche le più radicali, di coloro che privilegiano un linguaggio

affidato al corpo. Nel giro di pochi anni, cosa che contribuisce a creare una certa fama nazionale e internazionale, e con una successione serratissima, arrivano negli spazi di via Calabritto con performance che hanno segnato la storia di questi movimenti, gli esponenti dell'Azionismo viennese Günther Brus, Rudolf Schwarzkogler, Hermann Nitsch; i body artist Urs Lüthi con *You are not the only who is lonely*, 1974 [fig. 5], Gina Pane con *Azione melanconica 2x2x2*, 1974, e Marina Abramović con *Rythm 0*, 1975; Peter Kubelka e il suo cinema puro; i *fluxeurs* Alison Knowles, Charlotte Moorman, Geoffrey Hendricks, Dick Higgins, Joe Jones, Takako Saito, Bob Watts. In qualche caso, le performance vedono non solo il coinvolgimento del pubblico ma anche di alcuni artisti. Accade quando Charlotte Moorman (1933-1991), invitata nel 1975 ad eseguire *La Luce* [fig. 6], suona la viola sul rumore dei bombardamenti su Napoli durante la guerra mentre Desiato agisce alle sue spalle ripercorrendo e bruciando con una sigaretta accesa l'ombra su tela bianca della sua sagoma. O nel 1976, quando Geoffrey Hendricks (1931-2018), nello spazio invaso di rami e paglia, realizza *La Capra* [fig. 7], una performance dove l'artista, nudo come Vittorio Buongiorno, Fabio della Sala, Felice Gallo che lo accompagnano, interagisce, per l'appunto, con una capra. Ne sfrutta gli irrequieti e imprevedibili movimenti per farsi legare con dei lacci e dei

[fig. 6]
Charlotte Moorman,
La luce, con Giuseppe
Desiato, Studio Morra,
Napoli, 1975. Foto
di Bruno Del Monaco.
Courtesy Archivio
Giuseppe Desiato



Azioni e performance nella 'città-teatro'. Napoli 1965-1980 Maria De Vivo



[fig. 7]
Geoffrey Hendricks,
La Capra, Studio Morra,
Napoli, 1974.
Foto di Pino Grimaldi.
Courtesy Archivio
Pino Grimaldi

rami, si bagna con acqua e latte, appoggia i capelli sul suo pelo, mentre il pubblico osserva e partecipa allo svolgersi di questo rito dionisiaco. Il mondo animale che la capra incarna porta vitalità e disordine, caos creativo e libertà nello spazio dell'arte. La capra nera si chiama, non a caso, Duchamp.

Il sodalizio umano e artistico più longevo, cominciato nel 1974 e mai concluso grazie all'istituzione nel 2008 del Museo Archivio Laboratorio per le arti contemporanee Hermann Nitsch, tuttavia resta quello con l'artista austriaco. L'ossessione precoce di Nitsch (1938-2022) di risvegliare l'individuo dall'intorpidimento sensoriale – un legato nietzschiano – attraverso opere d'arte totale intensamente emotive e spirituali basate sul "rapporto tra corpi, tra corpi e spazio, tra corpi e materia"³⁸ risponde *in toto* ai bisogni di Morra. La *45. Aktion* del Teatro delle Orge e dei Misteri [fig. 8], la prima in Italia, che si svolge ad aprile del 1974 di Venerdì Santo rivela da subito la forza perturbante e catartica dell'OMT (Orgien Mysterien Theater). La celebrazione della vita attraverso riti sacrificali officiati dall'artista/sacerdote in un confronto fisico e diretto con il sangue e la morte che potrebbe, in una suggestiva ipotesi di lettura, rimandare a quelle polarità e a quegli elementi di cui la città si nutre.



[fig. 8]
Hermann Nitsch, *Aktion 45*,
Studio Morra, Napoli, 1974.
Foto di Fabio Donato.
Courtesy Hermann Nitsch
e Fondazione Morra

Mobilizzazione 'XX'

Se al principio del decennio settanta, Lina Mangiacapre dà vita al gruppo delle Nemesiache che postula un'idea estetico-politica "da subito in movimento sui bordi delle arti"³⁹, nel 1977 si costituisce il Gruppo XX composto dalle artiste Mathelda Balatresi e Rosa Panaro, dalla docente Antonella Casiello e dalla storica dell'arte Mimma Sardella, più strettamente legato al mondo della produzione artistica, che nella denominazione fa esplicito riferimento ai cromosomi femminili. La scintilla che fa nascere il gruppo è stata ricostruita: al rientro dalla visita alla Biennale celantiana del 1976 con la propaggine del padiglione dedicato all'Ambiente come sociale, le donne lamentano marginalizzazione e invisibilità della componente femminile all'interno del sistema dell'arte e progettano un agire comune⁴⁰. Una delle conseguenze di questo percorso condiviso è la mostra *La donna ha la testa troppo piccola per l'intelletto, ma sufficiente per l'amore*, che si tiene nel 1977 da Amelio. Con lavori plurilinguistici, come "il grottesco tuttotondo delle palle quadrate" o il disegno che dà il titolo alla mostra, si sottolineano polemicamente e ironicamente disequilibri. Al centro dell'esposizione il filmato dell'azione condotta nell'abitazione di Balatresi, dal titolo *Emarginazione*, in cui prima si vede un gruppo di uomini e donne discutere animatamente e poi il consumarsi di una frattura tra le quattro donne del Gruppo XX 'liberate' e le altre donne solo 'emancipate' perché solidali con gli uomini. La scena si conclude con la simbolica fucilazione delle donne liberate. Dal successivo scioglimento del gruppo, nasce il collettivo napoletano Donne/Immagine/Creatività a cui aderiscono Balatresi e Panaro con le artiste Bruna Sarno e Anna Trapani e la critica d'arte Ela Caroli. Il gruppo partecipa nel 1977 al festival Giugno Popolare Vesuviano con un'azione dal titolo *Il vaso di Pandora*, condotta tra le donne del quartiere Zabatta di San Giuseppe Vesuviano:

Lavoro nero e/o lavoro creativo, realizzato con le lavoranti a domicilio del rione I.S.E.S. di Napoli [...] e l'intervento presentato in occasione del convegno *Donne e Antifascismo* del 1979, con una nuova compagine femminista, il Collettivo X, cui partecipa anche Tomaso Binga, e l'azione dal titolo *Resistenza X l'esistenza*, nel tentativo di parlare da una marginalità che è anche spazio contro-egemonico da cui guardare⁴¹.

Faglie

In principio del decennio, prima che la terra tremi davvero, alcuni eventi e un incontro storico chiariscono maggiormente le linee e le fratture a venire. Se lo Studio Morra allarga il suo orizzonte d'interesse alla Poesia Visiva e alla Poesia Concreta e si prepara a ospitare le personali di Desiato e Caruso, Amelio, ad aprile del 1980, invita Beuys per la mostra di Andy Warhol *Beuys by Warhol* che "fuori da tutta la consumata retorica prodotta dal memorabile incontro" rende visibili "le residue scorie dell'opposizione Europa-America prima dello schiudersi definitivo della global Art"⁴².

Meno celebrato e noto del precedente, è l'istintivo feeling che si instaura tra D'Arista e Desiato negli anni ottanta che conduce alla formulazione degli ironici e mirabolanti *Progetti di mostre del Gruppo N. N.* mai



[fig. 9]
Hermann Nitsch, *Aktion 45*,
Studio Morra, Napoli, 1974.
Foto di Fabio Donato.
Courtesy Hermann Nitsch
e Fondazione Morra

realizzati ma che li vede lavorare insieme a Bruno Barbatì, Bruno Garofalo, Roberto Ventrella, Carlo Alfano e Giuseppe Di Bernardo.

Se la strada battuta da Amelio, anche grazie alla successiva ideazione del progetto *Terrae Motus*, diventa modello operativo delle future istituzioni museali dedicate al contemporaneo, sembra possibile individuare nell'incrocio di D'Arista e Desiato un altro percorso asistematico, eppure foriero di conseguenze in cui si mantiene intatta la forza graffiante del 'performativo'. Giulia Piscitelli, allieva di Desiato grazie al quale entra in contatto anche con D'Arista che frequentava il suo studio ai Quartieri Spagnoli, si è infatti autodefinita "figlia di Fluxus". Nel 1991 fonda con Lorenzo Scotto di Luzio e Pasquale Cassandro SAM (Studio Aperto Multimediale) dove si organizzano mostre, reading, azioni, incontri di filosofia. Lo studio diventa un luogo frequentato, tra i tanti, da D'Arista, Stelio Maria Martini, Oreste Zevola, Antonio Neiwiller, Al Hansen: un cerchio che si chiude riaprendosi alle storie dei successivi decenni.

¹ F. Ramondino, *Invito*, in Id., A.F. Müller, *Dadapolis. Caleidoscopio napoletano*, Einaudi, Torino 1989, p. IX.

² Cfr. F. Gallo, *Edotirale*, in Id. (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, in "Ricerche di storia dell'arte", 114, 2014, p. 4.

³ Cfr. S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2012. Lo studioso ha diffusamente indagato le caratteristiche della Napoli 'città-teatro' e delle motivazioni del 'comportamento sociale recitato' come risposta all'informe e alla morte.

⁴ W. Benjamin, A. Laci, *Napoli porosa* [1925], Libreria Dante&Descartes, Napoli 2020, traduzione, postfazione e cura di E. Cicchini.

⁵ Per una ricostruzione delle esperienze legate alle contestazioni politiche e all'Arte nel sociale, si vedano: S. Taccone, *La contestazione dell'arte*, Phoebus, Napoli 2013; Id., *La cooperazione dell'arte*, Casalnuovo, IOD 2020; L. Palermo (a cura di), *Arte in movimento. Gli anni Settanta in Campania*, Postmedia Books, Milano 2018.

⁶ Due inchieste pubblicate nelle date limite agevolano l'inqua-

dramento di tali dinamiche: L. Vergine (a cura di), *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, in "Marcatrè", 14-15, 1965; E. Crispolti, *Il secondo dopoguerra*, in "La voce della Campania", Napoli, 13, 1980, pp. 631-646. Di recente, lo scarso peso della città nelle 'storie' dell'arte in Italia è stato oggetto di attenzione da parte di Vincenzo Trione nell'*Atlante dell'Arte Contemporanea a Napoli e in Campania 1966-2016*, Electa Mondadori, Milano 2016. Sul tema si è espressa Barbara Cinelli introducendo il volume di A. Acocella, *Metascritture. Luciano Caruso e Napoli 1963-1976*, Scalpendi, Firenze 2020.

⁷ Cfr. P.P. Zivelli, *Colpo di Luna 3*, in "La Rassegna d'Ischia", 7, 1991, p. 13.

⁸ Cfr. S. Zuliani (a cura di), *Il Centro 1960-2005. Storie ed eredità di una galleria d'arte*, Electa, Napoli 2006.

⁹ Bonito Oliva, *Isgro, Marcucci, Nazzaro, Ori, Piemontese, Pignatti, Russo*, Napoli, Libreria-Galleria Guida, 15 febbraio - 2 marzo 1966.

¹⁰ Cfr. M. Valentino, *Per una cartografia del 'nuovo' a Napoli. Alcuni luoghi della sperimentazione artistica e teatrale negli anni Ses-*

santa, in "Arabeschi", 19, gennaio-giugno, 2022, pp. 121-134.

¹¹ Cfr. M. Porzio, *La resistenza teatrale: il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Bulzoni, Roma 2011.

¹² Valentino, *Per una cartografia* cit., p. 133.

¹³ M.T. Roberto, *Arte povera e scrittura scenica*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, catalogo unico delle mostre (*Arte Povera 1968*, Bologna, MAMbo-Museo d'Arte Moderna, 24 settembre - 26 dicembre 2011, a cura di G. Celant e G. Maraniello; *Omaggio all'Arte Povera*, Roma, MAXXI-Museo nazionale delle arti del XXI secolo, 7 ottobre 2011-8 gennaio 2012, a cura di A. Mattiolo e L. Lonardelli; *Arte Povera International*, Rivoli, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 9 ottobre 2011-19 febbraio 2012, a cura di G. Celant e B. Merz; *Arte Povera 1967-2011*, Milano, Triennale, 25 ottobre 2011-29 gennaio 2012, a cura di G. Celant; *Arte Povera più Azioni Povere 1968*, Napoli, MADRE-Museo d'arte contemporanea Donnaregina, dall'11 novembre 2011, a cura di G. Celant ed E. Cicely; *Arte Povera in città*, Bergamo, GAMeC-Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, novembre 2011 - aprile 2012,

a cura di G. Celant e G. di Pietrantonio; *Arte povera alla GNAM*, Roma, GNAM-Galleria nazionale d'Arte Moderna, 7 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di M.V. Marini Clarelli e M. Mininni; *Arte Povera in Teatro*, Bari, Teatro Margherita, 15 dicembre 2011-11 marzo 2012, a cura di G. Celant e A. Soldaini), Electa, Milano 2011 p. 630.

¹⁴ A. Trimarco, "Arte povera più Azioni povere", in *Arte Povera 2011* cit., pp. 204-211.

¹⁵ L. Conte, *Alla frontiera/Amalfi/1968*, scheda 07 per la mostra *I sei anni di Marcello Rumma 1965-1970*, a cura di G. Guericio con A. Viliani, Napoli, MADRE-Museo d'arte contemporanea Donnaregina, 14 dicembre 2019 - aprile 2020.

¹⁶ F. Menna, *Profezia di una società estetica*, Lerici, Firenze 1968, p. 30.

¹⁷ F. Cipriano, *Avvento, rivelazioni e trascendenza di LUCA (Luigi Castellano). Annotazioni per un'immagine impossibile*, in www.frequenze poetiche.altervista.org, gennaio 2019 (ultimo accesso 21 giugno 2023).

¹⁸ F. Cipriano, *Luca e l'arte contro l'arte*, in J.F. Bory. G. Fazzini, D. Mennillo (a cura di), *Nous irons à Paris. Poesia visiva e sperimentale, arte comportamentale e ambientale 1971-2021*, Terreblu, Caserta 2022, p. 57.

¹⁹ Taccone, *La contestazione dell'arte* cit., p. 27.

²⁰ F. Chezzi, *Urbe e Città d'Italia. Proposta 66 ed Eventi Urbani in Antonio Davide. Un immaginario analitico ironico*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, p. 87.

²¹ L. Caruso, *Continuum*, in Id., *Sperimentalismo a Napoli*, Belforte, Livorno 1991, p. 144.

²² L. Caruso, *La poesia come gest-azione mentale*, in Id., C. Piancastelli (a cura di), *Il gesto poetico. Antologia della nuova poesia d'avanguardia*, Uomini e idee, Napoli 1968, p. 2.

²³ Caruso, *Continuum* cit., p. 147.

²⁴ D. Mennillo, *continuum o della pragmatica d'avanguardia a Napoli*, in *Nous irons à Paris* cit., p. 26. L'interesse è messo in relazione al dibattito francese coevo. È altrettanto opportuno segnalare quanto la filosofia del negativo sia fondamentale nell'elaborazione teorico-critica di Achille Bonito Oliva di questa fase.

²⁵ Cfr. Acocella, *Metascritture* cit., pp. 85-91.

²⁶ Per il concetto di 'esodo' in *Continuum*, cfr. Mennillo, *continuum o della pragmatica* cit., p. 27.

²⁷ Cfr. M. De Vivo, *In bilico, nel tempo. Prime considerazioni sull'arte e sulle azioni di Giuseppe Desiato*, in "Acting Archives", IX, 18, novembre, 2019, pp. 71-94.

²⁸ L. Caruso, *Lettera a Giuseppe Desiato...*, in Id., *Sperimentalismo a Napoli* cit., p. 106.

²⁹ Si veda L. Yousfi, *Restare barbari. I selvaggi all'assalto dell'impero*, Derive&Approdi, Milano 2023. Per la giornalista francese di seconda generazione, 'barbaro' è "l'altro che non vuole essere addomesticato" e che oppone resistenza all'ingresso "nel recinto dell'Impero".

³⁰ Gianni Pisani, in L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. La Body Art e storie simili* [1974], Skira, Milano 2001, pp. 209-211.

³¹ Nella ricostruzione fatta da Luciana Berti, D'Arista realizza nel 1974 il manifesto "Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il coglione", ma anche il manifesto "Io sono Achille Bonito Oliva il critico dunque il traditore" poi esposto ad Art Basel verosimilmente nel 1975. Si veda L. Berti, *La Galleria inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 105 e segg.

³² Per una cronologia dettagliata, cfr. Lucio Amelio, *Dalla Modern Art Agency alla genesi di Terrae Motus (1965-1982). Documenti, opere, una storia...*, a cura di A. Viliani, catalogo della mostra (Napoli, MADRE-Museo d'arte contemporanea Donnaregina, 22 novembre 2014-6 aprile 2015), Electa, Milano 2015.

³³ Il volume doveva uscire per le Edizioni Rumma ma la morte di Marcello Rumma, sopraggiunta nel 1970, ne impedì la pubblicazione.

³⁴ Cfr. H. Stachelhaus, *Joseph Beuys. Una vita di controimmagini*, Johan&Levi, Milano 2012, p. 150.

³⁵ M. Maiorino, *La pianta del fiore giallo. Beuys a Napoli*, arte'm, Napoli 2022.

³⁶ G. Celant, *Beuys. Tracce in Italia*, Amelio, Napoli 1978, p. 38.

³⁷ Cfr. *Joseph Beuys*, in Vergine, *Il corpo come linguaggio* cit. p. 49.

³⁸ L. Mango, *I relitti*, https://www.museonitsch.org/it/testi_critici/i-relitti-lorenzo-mango/. Dello stesso autore si veda, *Il Teatro delle Orge e dei Misteri di Hermann Nitsch*, in "Acting Archives", I, 1, aprile, 2011 (ultimo accesso 21 giugno 2023).

³⁹ Cfr. G. Cipollone, *Nemesi performativa*, in "Scritture della performance", X, 2, 2021. Va ricordato

che nel 1976, il gruppo irrompe a Villa Pignatelli nella mostra in corso dedicata a Jannis Kounellis con la performance *Riprendiamoci il mare*.

⁴⁰ Cfr. Taccone, *La cooperazione dell'arte* cit., pp. 241-252.

⁴¹ Cfr. l'introduzione all'articolo di S. Taccone in www.hotpotatoes.it/2021/12/19/gruppi-femministi-a-napoli/ (ultimo accesso 21 giugno 2023).

⁴² Maiorino, *La pianta dal fiore giallo* cit., p. 43.