

Predella journal of visual arts, n°49 e ½, 2021 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In the 1950s the long wave of surrealism, more specifically the traces of its inheritance and overcoming, touched also the city of Naples: a semantic frame considered prone to magnetic exchanges between the high and the low culture. Taking into account a consolidated historiographical framework and drawing on broader sources in the reading of the phenomena (Villa and De Martino, for example), the following pages question the nature of some experiences inside and outside the Gruppo 58, where the refusal of art as uncontaminated and absolute purity resulted in language and action, and the sinking into the moods of the city became an instrument of ironic and grotesque revolt. The following pages explore the possibility of identifying issues linked to surrealism in a manner that is still vivid, unequivocal. Such issues include: the ethical-political commitment, eros, and the sacred, in the works of LUCA and Giuseppe Desiato, two wandering artists in the removed of daily life and in the «anthropological memory of a popular and plebeian Naples». One wonders, in other words, whether it is legitimate to maintain that there is a connivance between the Surrealist universe and those experiences, even though they are not directly descended from it.

Progressivamente emarginata dalla vita politica ed economica della nazione e governata come un feudo dal “comandante” Achille Lauro, Napoli negli anni Cinquanta è una città immobile, dal tempo pietrificato¹, eppure viva, «così ricca di fermenti da rischiare l'esplosione ad ogni istante e tuttavia sempre differita»².

Le vicende artistiche del decennio si dipanano intorno a questo paradosso che misura la distanza tra la castrante realtà dei fatti (e la vieta tradizione perpetrata) e le forze antagoniste, in «contrasto con l'esistente»³ ma in dialogo con alcuni filoni di ricerca sperimentale dello scenario italiano ed europeo.

Nella sequenza degli eventi, qui detti schematicamente, si rincorrono il già noto e ciò che non si è ancora visto: il dissolversi dell'esperienza del Gruppo Sud di pittura e la costituzione del *Gruppo napoletano arte concreta*; la pittura cosmica di Mario Colucci e l'avvio di un filone informale con Domenico Spinosa; la nascita del Gruppo 58 con Biasi, Castellano, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Persico e la pubblicazione del *Manifeste de Naples* nel 1959⁴. Proprio la curvatura assunta da alcune opere di metà decennio, nonché l'iniziativa editoriale in sei fascicoli di «Documento Sud» (1959-1961) nata in seno alle attività del Gruppo 58, consentono di intercettare l'onda lunga del surrealismo⁵, in verità tracce della sua eredità e del suo superamento⁶.

Un noto passaggio del Manifesto del Gruppo 58 sintetizza, non a caso, le fasi di una immaginifica evoluzione. Si dichiara che qualcosa sta svanendo – gli incanti e i sogni, dissolti tra le «macerie spettrali dei paradisi surrealisti»⁷ –

mentre qualcos'altro nasce «tentando di ricreare *il gesto* più spontaneo e più puro, di stabilire il più autentico rapporto tra la nostra civiltà e i miti primordiali che ancora abitano i suoi tessuti»⁸. A Napoli come altrove, dunque, alcuni dei termini chiave del discorso surrealista convivono, si intrecciano e poi lasciano il passo ad altre parole che evocano un substrato ancestrale e incandescente che fa risuonare più di un'eco:

Riteniamo insomma che sia giunto il momento di chiudere il tormentoso rubinetto dell'inconscio e di gettare un ponte fra il presente della nostra civiltà spirituale e l'Origine, dimostrando quanto questa civiltà sia ancora capace di cantare con semplicità le albe primordiali pulsanti nella memoria del suo sangue⁹.

L'orizzonte storiografico in cui le esperienze citate si collocano è stato delineato da tempo sia nelle sue linee generali che in alcuni snodi decisivi. La reciproca rivelazione e gli scambi epistolari tra Colucci¹⁰ e Baj, tra "il Vesuvio e la bomba"¹¹ (due fattori concreti ma diversi di latenza della catastrofe), il viaggio a Milano di Colucci, Biasi, Palumbo, Stefanucci (1953), l'adesione al movimento nucleare milanese che intanto lavora ad una «pittura materica immaginista, di accento neosurrealista»¹², le occasioni espositive condivise in diverse città italiane, la sottoscrizione del manifesto "Per una pittura organica" (1957) e del successivo di Albisola Marina (1957), hanno rappresentato le fondamenta di un'architettura critica consolidatasi successivamente sia grazie a studi sui protagonisti, che attraverso la capillare ricostruzione delle relazioni tra «Documento Sud» e le riviste cosiddette "sorelle" («Phases», «Edda»)¹³, dei legami tra Biasi e il «poeta intriso di cultura surrealista» Édouard Jaguer o delle declinazioni patafisiche nelle ricerche di Mario Persico.

A partire da questo impianto ma sacrificando strade già battute, le pagine seguenti s'interrogano sulla natura di alcune esperienze dentro e fuori il Gruppo 58. Viene sondata la possibilità di individuare, ancora vivide e non addomesticate dai traffici del mercato, questioni inequivocabilmente legate al surrealismo come l'impegno etico-politico, l'eros, il sacro. È lecito, in altre parole, immaginare che nell'«impresa di spasimo»¹⁴ di artisti «corsari, remiganti nel putiferio»¹⁵, erranti nel rimosso della vita quotidiana e nella «memoria antropologica di una Napoli popolare e plebea»¹⁶, ci sia una connivenza con quel mondo anche se da quello «non discendono necessariamente»¹⁷?

Il peculiare spessore "etnografico" di alcune esperienze nate in città ci viene incontro, invitando ad assumere fonti più "larghe" nella lettura dei fenomeni: le pagine salienti di Emilio Villa che portano con sé, nel segno dell'eterodossia e della trasgressione culturale, anche gli squarci del pensiero aperti da George Bataille o gli studi di Ernesto de Martino che con *Il mondo magico* (1948)

e poi con *Sud e Magia* (1959) fissa alcuni concetti fondamentali delle sue teorie antropologiche.

Proprio Emilio Villa, pur evidentemente invitato, non compare tra coloro che aprono *l'Inchiesta sulla cultura a Napoli* curata da Lea Vergine per «Marcatré»¹⁸, un'indagine giudicata da molti (Martini e Caruso, ad esempio)¹⁹ un punto di non ritorno nell'analisi delle tensioni e della diversità di sguardi sull'arte in città. L'inchiesta presenta le opinioni di Argan, Baj, Eco, Dorfles, Bologna, Sanguineti, in quegli anni diversamente coinvolti nelle vicende napoletane, prima della lunga carrellata di dichiarazioni dei diretti protagonisti. Le posizioni espresse nei confronti del Gruppo 58 e delle realtà poi scaturite dalla forza aggregatrice di Luigi Castellano, LUCA, sono sufficientemente chiare. I ricordi partecipati di Baj fanno compagnia al racconto incalzante di Umberto Eco (che parla di uso di «feticci scoperti in loco») e all'entusiasmo di Edoardo Sanguineti che dichiara:

chiunque conosce la "Scuola di Napoli" sa quanto questa pittura [...] sia pienamente radicata, ferocemente radicata, proprio nella sua stessa forza di eversione, al suolo in cui si sviluppa: caso quasi unico, oggi, in Italia. E caso che ha permesso ai napoletani di inventare, assai naturalmente, parecchi anni or sono, una loro pittura "pop" dove "pop" – caso unico al mondo – indica veramente ciò che è "popolare", l'orizzonte intiero della mitologia locale, aulica e volgare, dotta e folkloristica²⁰.

Di altro tenore le considerazioni dello storico dell'arte Ferdinando Bologna. La ricostruzione del panorama artistico degli ultimi vent'anni è impostata in modo tale che le vicende descritte appaiano come *il* riflesso di uno scenario politico e sociale. L'indizio della rinascita è fissato simbolicamente nell'immediato dopoguerra con l'affrancamento dal pittoresco condotto dal Gruppo Sud, pertanto non si risparmiano attacchi contro quelle esperienze accusate di riportare alla ribalta il folklore.

Figurarsi cosa pensare, allora, di un modo tanto più tortuoso, confuso e in ultima analisi folkloristico, quale è quello tenuto dai "misteriosofi" e dagli occultisti del "Gruppo 58" (si pensi all'"incessante susseguirsi di fatti emozionali enigmatici e sorprendenti" di cui Persico percepiva nel 1959 "soltanto il fascino": "Fatti e Cose" che egli definiva "presenze ancestrali"; o si pensi addirittura alla "psicosi ancestrale del mistero e del sacro" di Biasi nel 1962. Quanto parlano e scrivono, tra l'altro, questi pittori!²¹

La refrattarietà a conformarsi a un'idea omologata (ripulita?) di modernità adombra, per gli artisti più di uno scacco: quello generato da un contesto immobile e poco aggiornato e quello più infido, tuttavia non meno deleterio, legato ad ambienti culturali ostili alla forza dell'irrazionale.

Naturalmente non credo che esista una “specificità” della cultura artistica napoletana nel senso di una costante tradizionale, riconoscibile per necessità di origine negli artisti di questa porzione geografica d’Italia. Perciò non credo nella realtà di una vena barocca e “vesuviale” che, al dire di certi critici, caratterizzerebbe anche gli artisti napoletani di oggi. Dove essa affiora, come ho detto, mi pare che sia per puro compiacimento e va senz’altro giudicata come fatto deteriore²².

Seppure negandone l’esistenza – rimuovendola strategicamente, forse – Bologna si esprime su di una “specificità” che, laddove affiora, viene ritenuta deteriore. La fatica ad accettare che elementi prettamente “territoriali” non siano considerati residui negativi di un mondo arcaico ma siano funzionali ad un ambito di sperimentazione e di “ricostruzione” culturale e politica o che comportamenti “plebei” siano semplicemente una strategia consapevole per scardinare lo *status quo*, mettendo in relazione passato e futuro, ha radici profonde. Sembra riconducibile a quei pregiudizi verso il “pensiero magico” che all’epoca connotava diversi contesti. Pregiudizi contro cui, è noto, Ernesto de Martino aveva costruito e sviluppato le sue indagini.

Tale tratto, che sarebbe in ogni caso improprio considerare come agente di un’identità artistica univoca, costituisce d’altra parte una risorsa ineludibile. In una cornice semantica di per sé incline agli scambi magnetici tra primitivo e colto, dove l’attenzione verso un’alterità bassa, materiale è considerata cifra ricorrente, il rifiuto dell’arte come purezza incontaminata e assoluta è diventato linguaggio e azione e lo sprofondamento negli umori della città è stato strumento ironico e grottesco di rivolta²³.

La trazione del linguaggio verso il basso, attraverso il peso della materia, si era già manifestata nelle opere realizzate da Colucci con la tecnica dell’acqua pesante: un’emulsione di colori, smalti e vernice su cui venivano sovrapposte a distanza di tempo altre colature, ottenendo una più evidente consistenza materica sulla superficie della tela. Una tecnica, ripresa quasi per sfida da LUCA negli anni ‘50 quando esordisce, che fa dire a Henry Delau in *Imagerie cosmica meravigliosa* che

egli va, armato di nitroglicerina ed acqua pesante, a riporre nel più profondo sottosuolo della sua città, speleologo-poeta, le sue cariche di tritolo, le innesca, ne morde la miccia, la incendia con un frizzo, e sale in superficie. Non gli basta il suolo, sale su in alto astronauta poeta per quel cielo che sentì offeso da Dante e dalle romanze di Tosti [...] Sale in alto ad attendere lo scoppio. Quando avviene egli lo ferma. In un istante laggiù si era tutto sconvolto, sventrato, distrutto, le cose illustri, i monumenti sono crollati, solo frammenti impossibili lo hanno raggiunto²⁴.

Accanto all’esperienza pittorica che nel suo percorso è più intima e più circoscritta, è l’opera inesausta e militante condotta in nome di una trasformazione del presente, «sparata fuori a sgranate successive»²⁵, a manifestarsi in tutta la sua potenza rendendo vano ogni tentativo di contenimento. Certo, come è stato

scritto di recente, l'avanguardia che più gli era prossima era il cubofuturismo russo «di cui echeggiava l'attitudine rivoluzionaria insieme alla ricerca sui linguaggi, soprattutto verbo-visivi, di una comunicazione ideografica più che di messaggi»²⁶, tuttavia, per quella "parola corporea" agita sotto forma di provocatoria invettiva e per le relazioni che lo tengono molto legato e insieme molto distante dal PCI, LUCA incarna la complessità che accompagna l'adesione ideologica alla liberazione collettiva.

Il suo 'autorevole' corpo – organico "dispositivo" di affermazione prepotente del gesto irriverente, era il grembo d'improvvisate intuizioni e di decostruttiva intelligenza, eccedente di forme, gesti, suoni, immagini – si presentava come organo polimorfo di rivolte dell'esistente, "corpo attivo" di un pensiero "paradossale", sconfinante e insieme accentrante. Movimento della "rivoluzionizzazione" (di Luca, frequente neologismo, per indicare la dinamica dei processi di trasformazione) dei linguaggi nel conflitto sociale come conflittualità dei linguaggi medesimi, fuori delle coesistenze pacifiche col 'regime' delle tendenze dell'arte e della cultura. Una corporea alterità oppositiva si faceva spazio, irruente progettazione di strategie del rifiuto e della "critica di classe", irruzioni di apocalittiche immaginazioni per memorabili narrazioni di autobiografici scenari relazionali e culturali²⁷.

Nel cuore del decennio Cinquanta ha inizio anche la storia di Giuseppe Desiato (1934), una storia artistica segnata dalla potenza dell'eros, dall'immersione nel sacro, dalla crudeltà necessaria delle "crocifissioni". Le sue prime prove sono di natura pittorica, tuttavia Desiato prende a pensare e lavorare in modo differente rispetto ai protagonisti del Gruppo 58. Della pittura avverte l'urgenza e la necessità ma ne verifica l'"incompletezza" tanto che le tele dipinte diventano sovente il luogo davanti al quale si inscena un'azione. Alcune precoci testimonianze fotografiche risalenti al 1955 sono rivelatrici di questa tendenza così come di una prossimità totale al proletariato marginale e alla "cultura del vicolo". In una di esse l'artista (fig. 1) è ritratto dall'amico Vittorio Bonanno mentre canta nel suo studio con una chitarra tra le mani, disteso ai piedi di una sua tela dipinta. Non possiamo sentire il suono della melodia o il canto, ma la posa assunta dall'artista evoca un turbamento intenso, come se fosse in preda ad una energia trattenuta che poi si sprigiona. Si può leggere questo stato alla luce di quelle «forze primarie» che segnano alcune trame dell'Informale, o nell'accezione villiana di "azione" fondata su «presupposti mitico-religiosi»²⁸ ovvero in relazione con il sacro, ma anche utilizzando un concetto cardine degli studi di de Martino, ovvero la lability della presenza e la sua successiva riconquista: «una sorta di discesa agli inferi con cui si risale alle radici stesse dell'esserci. Lo sciamano si "perde" in modo controllato per poi riconquistare la stabilità della presenza – non solo per sé ma per l'intera sua comunità»²⁹. Allora, come oggi, Desiato viveva nei Quartieri Spagnoli. In questo contesto, ma non solo, non era percepito come un artista ma, piuttosto,

come una figura eccentrica dotata di uno carisma speciale che gli consentiva di fare cose fuori dall'ordinario.³⁰

La presenza, l'umore, l'odore, il coraggio, la miseria, la vigliaccheria, gli escrementi ed il profumo della gente dei vicoli è stata determinante per il mio lavoro. Anche se con questa gente io non potevo esprimere visivamente l'underground del sesso, della religione e del colore, ci sono riuscito soltanto eludendo con loro il vero problema arte-pittura, comportamento, godimento e sofferenza del fare artistico³¹.

L'appartenenza al proletariato marginale, il legame con i suoi riti sono decisivi per la sua ricerca artistica. In ulteriori scatti di metà decennio (figg. 2-3), Desiato è truccato e vestito da donna.

A venti anni, mi entusiasmo, ed entro nella pittura dei celesti dei gialli dei veli e delle stoffe, facendo di tutto questo una sola cosa. In questi anni gli omosessuali di alcuni quartieri napoletani mi invitano a suonare per loro, simulando il parto e il matrimonio: partoriscono le bambole e si sposano per strada. Questa esperienza è importante per me, tanto che mi vesto da donna e mi faccio fotografare³².

L'artista sembra aver assunto le fattezze di un *femminiello*, una figura chiave del vicolo che per la sua natura ibrida, e perciò liminale, è investito di sacralità³³. Le cerimonie, a cui si allude anche in questo ricordo autobiografico, simboleggiano «gli eventi principali della vita dei soggetti "comuni"»³⁴ riprodotti in maniera tale, però, da sovvertire ogni ordine stabilito e decostruire ogni presunta "naturalità". Quella di Desiato è un'attività artistica tutta trascorsa tra mezzi e situazioni diverse, realizzando i *Monumenti inutili*³⁵ dalla precaria configurazione con cui è stata messa in discussione non solo la finitezza dell'opera ma anche ogni logica dell'utile e della conservazione³⁶; attraversando Fluxus e la Body Art, instaurando legami preziosi con gli azionisti viennesi e producendo brevi film in super8 delle azioni in studio e in strada, molte delle quali dedicate a "matrimoni", "processioni", "crocifissioni". Scavando nel sottosuolo delle pulsioni, arrivando vicino al caos dove l'agire umano non ha morale, dove non esiste la possibilità di distinguere il bene dal male, Desiato ha incontrato il sacro, prima di ogni *profilassi* o strumentalizzazione, mostrando, indirettamente, quanto il pensiero e i concetti chiave di Georges Bataille possano essere strumenti utili per "liberare" nuove letture di un lavoro radicale.

1 È Silvio Perrella a parlare di «tempo pietrificato» riferendosi a Ermanno Rea e al suo *Mistero napoletano*: un'immobilità icasticamente descritta nel libro attraverso l'immagine di orologi bloccati (si veda S. Perrella, *Gli anni Cinquanta a Napoli: andirivieni letterari*,

- in *Napoli 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra, Ferrara 2000- 2001, a cura di A. Tecce, Ferrara, 2000, p. 94).
- 2 L. Caruso, *Un "agitatore" della nuova cultura nel Mezzogiorno degli anni Sessanta*, in *id., Sperimentalismo a Napoli*, Livorno, 1991, p. 77.
 - 3 *Ivi*, p. 5.
 - 4 Il *Manifeste de Naples*, redatto nel gennaio del 1959, viene sottoscritto, tra gli altri, da Enrico Baj, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti.
 - 5 Sul rischio di dilatare il surrealismo oltre misura, oltre i confini della sua temporalità si veda A. Trimarco, *Surrealismo: scritti 1970-2010*, Napoli, 2011, p. 13 ss.
 - 6 Ne *Il Ponte dell'Avanguardia*, un articolo che si offre come un bilancio delle attività svolte fino a quel momento dal gruppo e insieme un'autoinvestitura nella rete di relazioni internazionali, si legge di una vicinanza allo «sperimentalismo centro europeo» dalla seconda «vague» surrealista ai «Cobra», ai «Nucleari» (si veda [G. Biasi], *Il ponte dell'avanguardia. Napoli-Milano-Bruxelles-Paris*, in «Documento Sud», 4, 1960, p.n.n.).
 - 7 *Manifesto del Gruppo 58 – movimento di pittura nucleare*, ripubblicato in *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra (Napoli, Villa Pignatelli, 5 novembre – 7 dicembre 1986), a cura di S.M. Martini, Napoli, 1986, pp. 40-41.
 - 8 *Ibidem*.
 - 9 *Ibidem*.
 - 10 La sfuggente vicenda artistica di Mario Colucci – «l'antesignano», come fu definito da Villa – è emblematica per cogliere l'intreccio di fonti e procedure su cui si è innestata la *vague* nucleare. Il polimaterismo di derivazione prampoliniana, la pratica dello sgocciolamento giunta in città per via del misterioso americano Robert Foster, anticipano l'utilizzo della cosiddetta acqua pesante, la tecnica che più lo rende prossimo a Baj. Sul finire degli anni Cinquanta, Colucci si ritira dalla scena artistica tanto da non risultare, nemmeno, tra i firmatari del *Manifeste de Naples*. Si sottrae alla dittatura del mercato, si allontana (o viene allontanato) dai suoi compagni di strada, si disinteressa dei rapporti con la critica ma non smette di lavorare, sperimentando nuove forme espressive. Da qui la realizzazione di scritture veloci, esiti di fascinazioni matematiche e filosofiche, riconducibili all'automatismo e alle proposte letteristiche avanzate su «Potlatch», rivista che riceveva abitualmente fin dalla sua fondazione.
 - 11 Si veda E. Sanguineti, *Il Vesuvio e la bomba*, in *L'impassibile naufrago*, cit., pp. 83-86.
 - 12 G. de Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, 1982, p. 605.
 - 13 Alle precoci ricostruzioni di Arturo Schwarz firmate con lo pseudonimo di Tristan Sauvage (*Arte Nucleare*, Milano, 1962) seguono, a far data dalla metà degli anni ottanta, le ricerche condotte per importanti progetti espositivi come *L'impassibile naufrago* (Villa Pignatelli, 1986) e *Fuori dall'ombra* (Castel Sant'Elmo, 1990-1991). I corposi saggi di M.A. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, Napoli, 2005 e M. Bignardi, *La pittura contemporanea in Italia Meridionale*, Napoli, 2003 restano fonti importanti. Riguardo gli specifici focus, si vedano M. D'Ambrosio, *Documento Sud (1959-1961), rivista dell'avanguardia europea*, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 2, 2018, pp. 430-445; G. Di Natale, *Il sortilegio dell'immagine. Guido Biasi ed Édouard Jaquer tra «Documento Sud» e «Phases»*, in «Napoli Nobilissima», 4, 2013, pp. 35-54; *id.*, *Edouard Jaquer, Phases e l'Italia*, Roma, 2021.

- 14 E. Villa, *Napoli Porta pittura*, in *id., Attributi dell'arte odierna 1947-1967* (nuova edizione ampliata a cura di A. Tagliaferri), Firenze, 2008, p. 271. L'attrazione di Villa per le vicende napoletane è tale da condurlo alla redazione di diversi testi critici nonché alla pubblicazione di alcuni contributi sulla rivista «Linea Sud». Si vedano, nel volume citato, anche i contributi dedicati a Luca (Luigi Castellano) e Giuseppe Desiato.
- 15 *Ibidem*.
- 16 F. Cipriano, *Avvento, rivelazioni e trascendenza di LUCA (Luigi Castellano). Annotazioni per un'immagine impossibile*, in <<http://www.frequenzepoetiche.altervista.org>>, gennaio 2019 (consultato il 10 novembre 2020).
- 17 F. Fortini, *Il movimento surrealista*, Milano, 1959, p. 8.
- 18 Nelle battute iniziali dell'inchiesta, il direttore Eugenio Battisti, ribadendo suo malgrado una lettura ricorrente della città come "realtà a sé", avverte la necessità di giustificare la scelta «di estrarre arbitrariamente una fisionomia locale da un panorama che è ormai sostanzialmente nazionale» (*Inchiesta sulla cultura a Napoli*, in «Marcatré», 14-15, 1965, p. 7). Nell'elenco delle figure "esterne" interpellate risulta anche il nome di Emilio Villa accompagnato dalla secca quanto disattesa comunicazione: «la testimonianza di Emilio Villa verrà pubblicata nel prossimo numero».
- 19 Si veda S.M. Martini, *Immagine, immaginazione e impaginazione*, in *L'impassibile naufrago*, cit., pp. 28-29.
- 20 E. Sanguineti, *Risemantizzazione del reale*, in *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., pp. 26-27.
- 21 F. Bologna, s.t., in *L'inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., p. 22.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Gli scambi tra "primitivo e colto" sono da decenni al centro di numerosi studi di ambito teatrale e antropologico. Si vedano ad esempio A. Rossi, R. De Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo: rituali di Carnevale in Campania*, Roma 1977 e i numerosi saggi di Stefano de Matteis. Per l'attitudine "ironica" si tenga conto, invece, delle fotografie pubblicate su «Documento Sud» del madonnaro, della "capuzzella", dei reggiseni al sole accanto agli editoriali di tono "politico" o alle frasi in dialetto raccolte sotto il titolo "la saggezza del Sud".
- 24 H. Delau, *Imagerie cosmica meravigliosa*, in «Documento Sud», 3, 1960.
- 25 Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit., p. 282.
- 26 Cipriano, *Avvento, rivelazioni e trascendenza di LUCA (Luigi Castellano)*, cit.
- 27 *Ibidem*.
- 28 A. Tagliaferri, *La parola assoluta*, in Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit., p. 389.
- 29 F. Dei, A. Fanelli, *Magia, ragione e storia: lo scandalo etnografico di Ernesto De Martino*, introduzione a E. de Martino, *Sud e magia*, Roma, 2015, p. XIV. Ci appare corretto segnalare che Ernesto de Martino e i suoi studi sul tarantismo pugliese sono stati "usati" da Valérie Da Costa per leggere alcuni lavori di Pino Pascali come la *Vedova blu* (1968). Si veda V. Da Costa, *Pino Pascali: retour à la Méditerranée*, Dijon, 2015.
- 30 Tra i numerosi artisti italiani e internazionali con cui è entrato in contatto, Desiato aveva la fama di uno sciamano, di persona fuori dall'ordinario. Charlotte Moorman o Al Hansen, ad esempio, si sono espressi in tal senso. In una recente conversazione con l'artista mi è stato raccontato che Emilio Villa, che già ne conosceva il lavoro per il tramite di Luigi Castellano e Claudio Costa, in occasione del loro primo incontro risalente alla metà degli anni sessanta, lo onorò e riverì come si fa con un sacerdote.

- 31 G. Gabrielli, *Intervista a Giuseppe Desiato*, in «Juliet», 92, 1999: <<https://1995-2015.undo.net/it/magazines/933694500#>> (consultato l'8 aprile 2021).
- 32 G. Desiato, *Autobiografia*, dattiloscritto, 1999, in Archivio Giuseppe Desiato.
- 33 "Femminiello" è un termine con cui a Napoli si indica un'esperienza *gender nonconforming*. Si veda nello specifico, per la sacralità di questa figura, M. Mauriello, *Corpi dissonanti: note su gender variance e sessualità. Il caso dei femminielli napoletani*, in «Archivio antropologico mediterraneo», 20 (2), 2018, p. 211.
- 34 M. Mauriello, *Altri generi in performance. La rappresentazione dell'esperienza trans a Napoli*, in «Annali-Università degli studi Suor Orsola Benincasa», 2017, p. 210.
- 35 Mi permetto di rimandare a M. De Vivo, *In bilico, nel tempo. Prime considerazioni sull'arte e sulle azioni di Giuseppe Desiato*, in «Acting Archives», 18, 2019, pp. 71-94.
- 36 Si veda G. Bataille, *Il dispendio*, a cura di E. Pulcini, Roma, 1997.



Fig. 1: Giuseppe Desiato, performance, 1955.
Courtesy Archivio Giuseppe Desiato.



Fig. 2: Giuseppe Desiato, performance, 1955.
Courtesy Archivio Giuseppe Desiato.



Fig. 3: Giuseppe Desiato, performance, 1955.
Courtesy Archivio Giuseppe Desiato.