

Maria De Vivo

In bilico, nel tempo. Prime considerazioni sull'arte e sulle azioni di Giuseppe Desiato*

*(Ti piacerebbe o spiacerebbe sentire cosa hai sentito?)
(se hai 'freddo di sventura' o 'rabbia di giovinezza')*
[...]

Emilio Villa, 1973

Ouverture

Nel centro storico di Napoli, esattamente all'ingresso del quartiere Vergini, delle luminarie, a dispetto delle forme con cui solitamente si presentano, sono state sagomate in modo tale da riproporre una delle pose più note di Totò, nato nel vicino Rione Sanità. Nulla, tuttavia, ci aiuta a capire che quelle luci colorate ricalcano e si appropriano delle fogge del 'monolite' (immagini [1-2](#)) che Giuseppe Desiato ha dedicato al principe Antonio de Curtis.

Poco usuale in un percorso estraneo a committenze e fanfare pubbliche,¹ il lavoro, concepito dall'artista per un concorso risalente alla fine degli anni Novanta e poi accantonato, è nato nella condivisione dell'«impostazione di vita e arte» di Totò e dall'ammirazione dichiarata per colui che è stato capace di dissacrare «la politica, il sesso, consacrando il ceto a cui appartiene».²

Ricordarne qui la storia, che ha avuto la sua conclusione ad aprile del 2017 quando la scultura è stata installata a Largo Vita alla Sanità, serve non soltanto a introdurre il tenore delle azioni di cui Desiato è protagonista e a raccontare del legame con una delle maschere più vicine al corpo e agli umori della città, ma anche a registrare l'inattesa relazione che si è venuta a creare tra la silhouette ricavata per sottrazione da un unico blocco e il suo calco, luminoso e ingigantito, voluto dalla III Municipalità e realizzato alla fine del 2017.

Affilata e anti-monumentale, l'idea di memoria che il monolite ha espresso nel suo darsi come assenza da attraversare individualmente, come vuoto di

* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. (www.actingarchives.it)

¹ La presentazione al pubblico della scultura 'Monolite', 1999-2017 (polistirolo rivestito di resina di colore rosso, successivamente rivestito in resina con polvere di tufo, cm 288x230x42) è avvenuta il 15 aprile 2017 per il cinquantenario della scomparsa di Totò.

² G. Desiato, *Per Totò*, 1999, dattiloscritto inedito, Archivio Giuseppe Desiato.

cui fare esperienza, è stata trasformata da altri nell'apparato da festa patronale che introduce al quartiere.

La compresenza di 'originale' e 'copia', a poche centinaia di metri di distanza, ha in tal modo innescato un cortocircuito che ha messo in crisi il confine tra 'alto' e 'basso'. Poco importa, ora, decidere se si sia trattato di un'esaltazione o di una violazione autorizzata delle intenzioni iniziali. Più interessante riconoscere, anche per i temi trattati in questo articolo, che quella divisione è caduta.

Una sistemazione critica che sfugge

Le esperienze performative che costellano buona parte dell'arte italiana a partire dagli anni sessanta sono, per molte ragioni, un ambito non ancora completamente storicizzato. L'«irriducibile singolarità»³ con cui molto spesso azioni, comportamenti, eventi, happening si sono manifestati, generando il superamento della centralità e della compiutezza dell'opera in quanto oggetto, ne ha reso complessa la sistemazione critica e più precaria e mobile la definizione di un quadro d'insieme.⁴

Recentemente, in un rinnovarsi degli studi sul fenomeno e muovendo da un dato sostanziale («un primo coerente addensarsi dell'arte di azione si registra attorno alla messa in gioco del linguaggio verbale»⁵ anche con una cronologia precoce), sono stati individuati alcuni aspetti nodali della situazione italiana a cavallo dei decenni '60/'70: il diffondersi e il successivo sfiorire in molti artisti, provenienti da diverse tendenze, dell'uso del corpo come medium; la presenza dei principali protagonisti della Body

³ La peculiarità della situazione italiana e la singolarità degli esiti performativi nei percorsi di alcuni artisti, sono al centro dei saggi che compongono il numero di RSA a cura di F. Gallo, *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 114, 2014.

⁴ Nelle pagine della rivista «DATA», analizzando a caldo il fenomeno, Lea Vergine fa alcuni opportuni distinguo che possono tornare utili per dare un'idea delle difficoltà, anche tassonomiche, riscontrabili nell'inquadramento della Body Art. «Body Art è un'etichetta impropria che è stata attribuita dagli americani a un fenomeno che è nato e si è sviluppato in Europa e in particolare a Vienna con il gruppo di Muehl, Schwarzkogler, Nitsch e Brus [...]». Riguardo la situazione italiana Vergine è ancora più chiara: «in Italia si parla di 'comportamento' [...]. E in effetti il discorso degli italiani è diverso; fatta eccezione per casi come Desiato e Vettor Pisani, negli altri l'interesse per il lavoro sul corpo e con il corpo non è un fatto prioritario della loro attività, ma ha un carattere episodico». Si veda *Parliamo della Body Art... Intervista di Daniela Palazzoli a Lea Vergine*, in «DATA», #12, Estate 1974, pp. 50-55: 50. Più di recente, Un tentativo di taglio 'militante' e intergenerazionale, concepito per mappare le esperienze performative italiane degli ultimi cinquant'anni, è contenuto nel volume G. Fontana, N. Frangione, R. Rossini (a cura di), *Italian Performance Art. Percorsi e protagonisti della Action Art italiana*, Monza, Sagep Editori, 2015.

⁵ F. Gallo, *Editoriale*, in *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, cit., p. 4.

Art in Italia – da Marina Abramović a Rudolf Schwarzkogler; «lo sfrangiarsi di iniziative che coinvolgono la galassia Fluxus».⁶

In questa particolare trama sono davvero poche le pagine su Giuseppe Desiato, artista nato a Napoli nel 1935 e qui tuttora attivo. Eppure, prima che venisse a crearsi una vera e propria astenia interpretativa, il suo lavoro è oggetto delle prime ricognizioni critiche intorno alla 'Body Art' formulate da Lea Vergine nel 1974⁷ ed è inserito tra gli esempi di quella «collateralità operativa», teorizzata da Enrico Crispolti, che si esprime attraverso una fluidissima «extramedialità».⁸ Sempre negli anni settanta, grazie all'amicizia di Francesco Conz (storico editore di Fluxus), Desiato ha modo di incontrare alcuni esponenti dell'Azionismo viennese – da cui scaturirà un reciproco e sorprendente riconoscersi⁹ – e di realizzare una performance con Charlotte Moorman in occasione della fiera d'arte di Basilea del 1975 (immagini 3-4-5). Analogamente, è possibile rilevarne la presenza – osteggiata e foriera di numerose polemiche¹⁰ – nella sezione 'la ricerca sul sociale' de 'La performance' (settimana internazionale sul tema curata da Renato Barilli a Bologna nel 1977)¹¹ e nel fortunato volume di Luciano Inga-Pin *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations* del 1978.¹²

⁶ F. Gallo, *Informare, osservare, agire: riviste, performance e artisti*, in *La performance in Italia*, cit., pp. 5-19:6. È importante inoltre rilevare quanto accade a Napoli già nei primi anni settanta. Se grazie al sapiente lavoro di Lucio Amelio, nel 1971, arriva in città il tedesco Joseph Beuys per la sua prima personale italiana, a Peppe Morra si deve la presenza di quasi tutti i protagonisti dell'Azionismo Viennese e di molti tra coloro che hanno reso straordinaria la Performance Art, come Marina Abramović, Urs Luthi, Gina Pane.

⁷ All'insegna de 'Il corpo come linguaggio', Lea Vergine individua un campo ben più largo per raccontare un fenomeno in espansione, facendo riferimento non solo alla Body Art ma anche a 'storie simili'. Si veda L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. Body Art e storie simili*, Milano, Prearo, 1974. Il volume nelle successive edizioni Skira ha visto invertire il suo titolo.

⁸ Si veda E. Crispolti, *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Torino 1978. Nel 1994, riprendendo la definizione di 'Teatro d'artista' intorno cui aveva organizzato gli Incontri di Martina Franca dal 1979 al 1981, Crispolti ribadisce la presenza di Desiato in questa particolare linea di sviluppo artistico che affonda le sue radici nelle proposizioni dell'avanguardia futurista. Si veda E. Crispolti, *Gli anni dello smarginamento e della partecipazione*, in C. Pirovano (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, Milano, Electa, 1994, p. 118 e segg. Tra i critici italiani più o meno coetanei di Desiato, Crispolti è stato colui che ha seguito con più costanza il suo lavoro provando talvolta ad 'addomesticarlo' su questioni inerenti l'impegno e il sociale.

⁹ «Fu come uno scontro di idee quando conoscemmo i nostri reciproci lavori. Fummo sorpresi dalla somiglianza delle nostre intenzioni, subito ci fu una scambievole intesa [...]». Si veda H. Nitsch, dattiloscritto *I film di Giuseppe Desiato (1974)*, ripubblicato in *Desiato. Opere 1958-2008*, catalogo della mostra a cura di S. Poggianella e M. Sposito, Rovereto, Stella Edizioni, 2008, p. 305.

¹⁰ Si veda G. Desiato, *Lettera aperta sulla esperienza della 'settimana internazionale della performance' a Bologna nel 1977*, ripubblicata in «Meta. Parole&Immagini», anno X, n. 8, 1996, p. 24.

¹¹ La settimana internazionale della performance che ebbe luogo nel 1977 presso la Galleria comunale d'arte moderna di Bologna, seguita poi da una nuova edizione nel 1978, tentava una ricognizione serrata, in chiusura di decennio, delle diverse tipologie cui, secondo il

Non uno sconosciuto, dunque.

Esistono allora delle ragioni intrinseche in grado di spiegare tale interruzione? C'è nell'attuale amnesia critica una qualche complicità dello stesso artista? Il lavoro di Desiato è stato fatto apposta, ed è tuttora fatto, per sottrarsi misteriosamente? Per sabotare idee/letture, disperdersi, confondere?

Considerando la sua autobiografia, si possono forse raccogliere delle indicazioni a riguardo e formulare delle ipotesi.¹³

Le numerose versioni con cui, in occasioni distanti nel tempo, Desiato ha ricordato alcuni degli episodi chiave della sua vita di uomo-artista – le origini, la storia di sua madre, la ricerca di suo padre, la formazione, l'acquisizione della prima macchina fotografica, l'incidente, etc... – sono sovrapponibili solo in certi passaggi. Desiato ha organizzato il racconto come un canovaccio, lasciando vuoti e quindi spazio alle variazioni, indispensabili, probabilmente, per sfuggire alla tragicità di alcune esperienze. Reinterpretando se stesso ogni volta diversamente, in nome di una mai taciuta incoerenza, si è liberato dall'obbligo di fornire una sola versione, una volta per tutte.

Emilio Villa, che delle vicende napoletane d'avanguardia è stato cantore e sobillatore, nel 1967 reinterpreta così, restituendo con un flusso dirompente e concitato di parole, l'incontenibile molteplicità dei ruoli che Desiato ha assunto e i temi urticanti e dionisiaci della sua pittura e delle sue azioni:

[...] W Desiato! l'Acteur c'est lui, sans plus ni se séparer ne se conjuguer, l'Héautontimorouménos Flagrant Frustrat Jenianalysant c'est lui, Docteur en Prurivocité Prudevocité Puvoracité Pluriracinité de l'Eveniance Inconsummable; c'est lui photopeintre l'Acteur, l'Orateur Ravageux en Procréations Styptiques, Peintrepère en Difficultés (paralysis organique, marguerite d'artrites, de grippe, de tartre-sur-dents, de morsure-parure à l'occiput au prépuce, aux épaules secrètes) peintre submergé dans une peur analytique, Special-Filtre et Destructive du Sexus Absconditus, du Sexus Enydrius, Petit Lavages, Abîme Lavés, suave Sonde Psychosomatique, Sexus Inauditus, Membre Bleuté aux oreilles Closes, un Jeu Stratégie qui s'écherisse, qui force et force son fantasme autopuni! [...]¹⁴

curatore Renato Barilli, le esperienze performative potevano essere ricondotte: 'il corpo', 'i sensi', 'iperestesia', 'la musica', 'la parola', 'la ricerca dell'identità' e, come si diceva per Desiato, 'la ricerca sul sociale'.

¹² L. Inga-Pin, *Performances. Happenings, actions, events, activities, installations*, Padova, Mastrogiacomo, 1978.

¹³ Tra i resoconti autobiografici si segnalano almeno: G. Desiato, *Rito n. 1, 1964-65*, in L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, pp. 88-89; Id., *Autobiografia d'artista*, in «Meta. Parole&Immagini», anno X, n. 8, 1996, pp. 12-23; Id., *Frammento autobiografico* (datato 19 marzo 1999), in *Desiato. Opere 1958-2008*, catalogo della mostra a cura di S. Poggianella e M. Sposito, Rovereto, Stella Edizioni, 2008, pp. 288-301.

¹⁴ E. Villa, *Eclarations pour Les Saintes Fammes Apparentes en Nature Post-Antropomorfique, Oeuvres Desiatéennes*, in *Prospettive*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti e G. Di Genova, Roma, Galleria d'arte Internazionale Due Mondi, 1967, s.i.p.; ripubblicato in C.

Che sia dunque il racconto affabulatorio della sua stessa vita, che siano le opere pittoriche o i cosiddetti ‘monumenti inutili’, Desiato rende intenzionalmente provvisorio ciò che crea, portando l’energia pura del suo agire al limite, fino a ‘produrre’ esiti fragilissimi.

È anche per questo che oggi è difficile avere un’idea ‘enumerabile’ del suo lavoro. Molte delle sue creazioni sono state concepite per non durare o per modificarsi, come le tele dipinte con *la tecnica del mare*, o per sparire.¹⁵ Quanto al resto,

sporadici materiali [...] sono reperibili in rete, anche se la maggior parte dei film Super 8 e delle fotografie delle sue performances, dagli anni ‘60 agli anni ‘90, non sono disponibili per volontà dell’autore (che ha ciclicamente eliminato o nascosto l’opera realizzata). Rare sono le tracce delle azioni che tutt’ora avvengono quotidianamente in strada a Napoli e a Procida.¹⁶

A sostenere questa scelta estrema, una disciplina segreta e quotidiana, inconciliabile con le leggi del mercato, espressa in un codice in cui la componente performativa, radicalizzandosi in ognuna delle molte tecniche usate, è stata ed è fondamentale.¹⁷

Lo è in sé, per comprendere la peculiarità delle azioni, delle fotografie e dei film in super8, lo è in rapporto al gesto pittorico, tessuto connettivo di un *corpus* artistico in perenne trasformazione, cui Desiato si dedica sin dagli anni cinquanta utilizzando le «superfici più diverse, in forme fluide libere da ogni coercizione stilistica, in gestuali stesure di colore, che diventano, allo stesso tempo, l’atto conclusivo della performance e l’azione di apertura di quella che seguirà, in un ininterrotto dialogo tra l’uomo e la natura».¹⁸ E lo è in quanto fattore costituente delle poche occasioni in cui i film delle sue azioni sono stati proiettati in pubblico.¹⁹ Desiato, infatti, non ha mai scelto

Costa, *Inferno provvisorio*, Milano, Feltrinelli, 1970. Il linguaggio utilizzato da Villa rende difficile una traduzione che non sia una riscrittura del testo altrettanto ricca di neologismi. Vale la pena considerare le diverse sfumature possibili nella traduzione di ‘acteur’. Non soltanto ‘attore’ ma anche ‘colui che agisce’.

¹⁵ Si veda in tal senso il super8 intitolato *Tecnica del mare* realizzato da Desiato nel 1974.

¹⁶ Si veda P. Esposito, *Piccolo combattimento*, in A. Scarpellini (a cura di), *Tempo. Dieci variazioni sul tema*, Vol. II, Pisa, Edizioni ETS, 2018, pp. 63-81: 65.

¹⁷ Un inquadramento di tipo generale sulle trasformazioni del linguaggio pittorico avvenuto nella seconda metà del Novecento in ragione della svolta performativa, è al centro della mostra *A bigger splash. Painting after performance*, catalogo della mostra a cura di C. Wood, Tate Modern, London, 14 novembre 2012-1 aprile 2013, London, Tate Publishing, 2012. Un’utilissima fonte di informazioni, saggi e immagini è senz’altro il catalogo *Out of Actions: Between Performance and the objects 1949-1979*, a cura di P. Schimmel, MOCA, Los Angeles, 1998.

¹⁸ S. Poggianella, *s.t.*, in *Desiato. Opere 1958-2008*, cit., p. 8.

¹⁹ Desiato dà alla sua filmografia tre differenti definizioni suddividendola in 1. documenti di azioni (1960-1983); 2. film per proiezioni show (1961-1980); 3. film d’artista (1960-1982). Tale suddivisione e il relativo elenco dei film è pubblicato nel catalogo della mostra personale del

una presentazione che avesse una linearità cronologica o 'tematica', ma di volta in volta, lasciando che fossero le condizioni a dettare le modalità, ne ha immaginato una nuova sequenza e un nuovo sonoro, registrato o improvvisato.

Più che ipotizzare, allora, qual è l'esatta collocazione della sua storia nella macro-storia italiana e internazionale (inseguire Desiato sfianca), vale la pena capire se la natura particolare della sua opera non sia la causa e l'effetto di quel dedalo intricato in cui si sono incontrate, con tensioni diverse, la pittura, la poesia (una poesia come medium totale «restituita al suo originario etimo demiurgico»)²⁰ e l'azione, facendo sì che elementi riconducibili alle 'arti del tempo' rimodulassero quelle dello spazio e viceversa. Consapevoli, però, che ogni tentativo di attraversamento, nei decenni e nei temi affrontati, deve fare i conti con un'istintiva e vaga costellazione di riferimenti,²¹ con un'anarchica pluralità di traiettorie e, più di tutte, con la sua scelta di auto-dissipazione.

Esistono molti artisti, soprattutto tra coloro che operano ai margini dei linguaggi o nella loro contaminazione, che costruiscono e decostruiscono il proprio agire affinché nessuna categorizzazione possa dirsi efficace,

2008. La cronologia così definita dall'artista presuppone un precocissimo uso del mezzo video. L'uso del Super 8 non può che datarsi, in ogni caso, dopo il 1965. Per gli altri filmati bisogna considerare, invece, l'utilizzo di una macchina 16 mm. Nel corso degli anni, Desiato è stato contrario al riversaggio dei filmati in un altro supporto. Si può ben supporre che una tale operazione sarebbe non solo contraddittoria rispetto all'idea di 'precarietà' che connota il suo lavoro ma, compromettente verso il senso di ogni singolo film in cui la durata secca e concisa ha un suo valore caratterizzante.

²⁰ F. Bondi, A. Torre (a cura di), *I verbovisionari. L'altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*, Atti del convegno, Pisa, Scuola Normale Superiore, 24-25 novembre 2016, Venezia, Edizioni Engramma, 2017, p. 10.

²¹ Non sono molti i riferimenti pittorici specificamente dichiarati dall'artista ma Gustave Courbet e Osvaldo Licini possono essere annoverati tra questi. Il richiamo a una diade così composta, antitetica nelle inclinazioni formali ma unita da un'idea militante di arte, però, non va inteso in termini di discendenza. Desiato, cioè, non iscrive il suo passo nel solco di percorsi tracciati da altri, piuttosto li 'usa' con lo slancio imprevedibile dei suoi salti e delle sue intuizioni. La natura spuria del rapporto che egli istituisce con i maestri citati fa sì che nelle sue azioni si possano rintracciare alcune delle loro posture. Penso, per Courbet, alla relazione strettissima tra la realtà politica parigina e la sua pittura, alla sua avversione per il clero, alle accuse che gli furono mosse di incanaglire l'arte con i contadini e i popolani che affollavano le sue tele; così come può essere suggestivo immaginare che la scritta 'THE END', ripetutamente apposta all'altezza del pube su manichini e corpi di donna in numerosi lavori fotografici di Desiato degli anni sessanta, non sia che il termine conclusivo di una storia cominciata con il noto dipinto di Courbet *L'origine del mondo* del 1866 dove viene mostrato senza riserve e in primo piano il sesso femminile. Diverso e più manifesto il legame con l'errante, erotico, eretico Osvaldo Licini, vicino ai fatti artistici europei nonostante l'autoisolamento marchigiano. Desiato ne restituisce la levità compositiva e lo svolgersi scivoloso delle linee che trascende ogni dato di realtà. A lui, nel 1958, anno della sua scomparsa, Desiato ha dedicato alcuni lavori su carta.

affinché a ogni delimitazione di campo risultino comunque irreperibili. Fluxus, per questo, è la loro casa ideale.²²

Proprio in ragione di alcune caratteristiche presenti in Fluxus (un certo anonimato, un'invisibilità dell'azione, un'indifferenza nei confronti dei materiali usati) e anche dei contatti diretti con alcuni dei suoi protagonisti (Robert Filliou, Al Hansen, Charlotte Moorman), potrebbe essere corretto immaginare Desiato come una scheggia mobile di quell'universo.

Tuttavia egli abita anche un'idea 'altra' di avanguardia incredibilmente affine, senza che questo sia un caso, a quella di Emilio Villa e Claudio Costa, membri di quella

eteroclitica genia di sperimentatori inclassificabili e spericolati che nel secondo Novecento italiano si sono spinti ai confini della poesia e più in generale del linguaggio. E l'hanno fatto ponendosi come trasversali nella sostanza quando non estranei ai Gruppi (che pure frequentarono), alle ideologie (che talvolta condivisero), alle parole d'ordine (delle quali sempre diffidarono) ma soprattutto come 'marginali' rispetto al Potere accademico, culturale o al Potere tout court.²³

Risolverne la lettura dandogli la patente di precursore della Body Art non aiuta a chiarire, quindi, qualità e implicazioni. Di questo ci avevano prontamente avvertito Luciano Caruso, quando ha sostenuto che l'etichetta di precursore è incompleta e riduttiva perché nel suo lavoro «c'è qualcosa di più e di meglio» e Gillo Dorfles che nel 2008 in occasione della prima retrospettiva sull'artista dopo anni a Trento, ha sostenuto che Desiato è un «creatore di forme espressive ancora inesplorate».²⁴

Napoli e un equivoco da chiarire

Accade spesso, nella ricostruzione delle vicende storico-artistiche che hanno avuto luogo a Napoli, che alcune linee interpretative si condensino intorno a concetti come 'ritardo' – a rilevare il tempo differito con cui alcuni fenomeni sono nati e si sono sviluppati – e 'napoletanità' – a indicare un

²² «Fluxus fu una sorta di coalescenza di tante tra le bolle che salivano dal generale fermento creativo e sociale dei primi anni Sessanta, con il suo nuovo teatro, nuovo cinema, nuova musica, nuova pittura, nuova scultura, e tutte le altre cose nuove che erano tutto questo o no, o che altrimenti non avevano il tempo o il bisogno di decidere cosa fossero». Si veda H. Martin, *Fluxus*, pp. 28-29.

²³ F. Bondi, A. Torre (a cura di), *I verbovisionari. L'altra avanguardia tra sperimentazione visiva e sonora*, cit., p. 10. Emilio Villa e Corrado Costa hanno più volte incrociato Desiato nei loro percorsi. È a loro che l'artista deve la conoscenza di Rosanna Chiessi, gallerista ed editrice di 'Pari Edizioni & Dispari' che curerà diverse e fondamentali edizioni del suo lavoro.

²⁴ G. Dorfles, *Desiato fra materia e fantasia*, in *Desiato. Opere 1958-2008*, cit., p. 10. Nella precoce disamina sulla Body Art contenuta nel volume a più mani *Al di là della pittura: arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, testi di R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna, Milano, Fabbri, 1975, Dorfles aveva definito Desiato inventore «di scene mistico-folkloristiche dove, accanto a lui, intervengono altri personaggi a creare 'quadri viventi' un tantino desueti».

tratto caratterizzante e pernicioso della produzione artistica e, insieme, un orizzonte di là dal quale non potersi sporgere o confrontare.

Si tratta di una consuetudine, ai limiti del semplicistico, che può condurre a un doppio equivoco: presa alla lettera ribadirebbe una retorica della segregazione, contestata, invece, finirebbe per impedirci di comprendere in che modo molti artisti, proprio attingendo ad un patrimonio dalla «proliferante espressività» e alimentandolo «con nuovi e più terrestri nutrimenti, ricchi di umori sanamente plebei»,²⁵ si sono inoltrati sui sentieri della sperimentazione al pari dei loro coetanei internazionali.

Un rapido e sintetico sguardo allo scenario artistico negli anni in cui Desiato esordisce, può far luce anche su quest'aspetto. In città si segnala il dissolversi del *Gruppo napoletano arte concreta*, il diffondersi delle ricerche informali e poco più tardi, in chiusura di decennio, la nascita del Gruppo 58 composto da Guido Biasi, Lucio Del Pezzo, Bruno Di Bello, Luca (Luigi Castellano), Sergio Fergola, Mario Persico, che di fatto sancisce l'avvio di una seconda ondata nuclearista in città, dopo che nel 1953 Mario Colucci e lo stesso Biasi avevano avviato rapporti con il movimento milanese.

Proprio in seno al Gruppo 58 che intanto muove le sue critiche all'astrattismo nel «Manifeste de Naples» del 1959, nasce la rivista «Documento Sud». Attiva dal 1959 al 1961 è il primo dei luoghi teorici e di sperimentazione poetico-visiva scaturiti dalla vulcanica ostinazione di Luca. Nelle sue pagine e grazie ai suoi artefici si gettano le basi per quel «ponte dell'avanguardia»²⁶ tra Napoli-Milano-Parigi-Bruxelles, come ebbe a dire Biasi, e si consolidano le relazioni con il movimento Phases e con la rete internazionale di «riviste sorelle». ²⁷ La rivista ha il merito di proporsi anche come «campo di sperimentazione creativa per Stelio Maria Martini, che per primo accelererà sodalizi e scambi intellettuali con Emilio Villa e Mario Diacono e con il Gruppo 63, di cui Sanguineti era uno degli animatori».²⁸ Ecco che, in maniera non dissimile dal fermento che

²⁵ R. De Simone, A. Rossi, *Carnevale si chiamava Vincenzo: rituali di Carnevale in Campania*, Roma, De Luca, 1977, p. XIV; F. Menna, *Un autentico fervore nella giovane arte napoletana*, in «Il Mattino», 17 giugno 1965. Nel redigere un primo bilancio sull'arte napoletana degli ultimi due decenni, Filiberto Menna sostiene che la specificità di tale realtà «consiste in un duplice simultaneo richiamo che gli artisti subiscono dalle suggestioni e dalla forza rinnovatrice dei movimenti d'avanguardia (dal concretismo alla pop-art) da una parte e dall'altra, da un ambiente e da una storia locali che conservano tuttora una presenza corposa e pressante». Va detto che il critico che in quegli anni si occupava delle pagine sull'arte per il quotidiano 'Il Mattino', non dedica interventi specifici al nostro artista, così come va sottolineata l'ostilità di Achille Bonito Oliva, che pure era molto vicino a Stelio M. Martini, ricordata più volte da Desiato nei suoi 'frammenti autobiografici'. Tale situazione, insieme alla latitanza dall'ufficialità scelta dallo stesso artista, può essere stata tra le cause di una prolungata assenza sulla stampa cittadina.

²⁶ G. Biasi, *Il ponte dell'avanguardia*, in «Documento Sud», n. 4, 1960.

²⁷ Si veda M. D'Ambrosio, *Documento Sud (1959-1961), rivista dell'avanguardia europea*, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», Vol. 52, n. 2, pp. 430-445, agosto 2018.

²⁸ A. Tecce, *Modernità e tradizione nell'arte del XX secolo in Campania*, in *Storia e civiltà della*

attraversa l'arte italiana in quel periodo, prende avvio una ricchissima storia che si sviluppa lontano dalle istituzioni, fatta di azioni ed esposizioni in luoghi non ufficiali e pubblicazione di riviste e fogli sperimentali.

Desiato in questa storia c'è. Non tanto orientandosi verso la Nuova figurazione come alcuni dei membri del Gruppo '58,²⁹ quanto partecipando al numero doppio di «Linea Sud» del 1966 interamente dedicato alla Poesia Visiva italiana, alle vicende della rivista «NO» e arricchendo le trame interdisciplinari di «Continuum»: foglio a redazione collettiva diretto da Luciano Caruso che esce in 6 fogli tra l'estate 1968 e il 1970, dove figura nella redazione con Renato Carpentieri, Giuliano Della Casa, Mario Diacono, Stelio Maria Martini, Mario Persico.³⁰

Luciano Caruso scrive così nel 1984:

Desiato è parte non piccola, e tanto meno indifferente, della nostra personale storia napoletana (ma non solo), fatta di furori, di stravolgimenti, accensioni, rabbie, ma anche di opere e intuizioni non immemori che cercavano di spezzare il cerchio di futuro impedito, che quella storia è stata.³¹

La sua pratica artistica non è comprensibile, allora, se non si tiene conto del «futuro impedito» di cui parla Caruso, della sua storia personale e, soprattutto, dell'intensa relazione con la città, còlta in virtù di una straordinaria continuità di vita e arte e non tramite sporadiche incursioni nel suo ventre. Le parole dell'artista, figlio della 'cultura del vicolo' come lo è stato Raffaele Viviani,³² restituiscono in tal senso la potenza vertiginosa di questo intreccio:

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

Campania. Il '900, Milano, Electa, 1996, p. 203.

²⁹ Si veda E. Sanguineti, *Per una nuova figurazione*, in «il verri», n. 12, 1963.

³⁰ Si veda G. Maffei, P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005, pp. 82-83. In un articolo retrospettivo sulla storia di Continuum, Felice Piemontese («il Mattino», 27 luglio 1983) scrive che tale bruciante esperienza matura in un ambiente in cui poeti, pittori, cinefili lavoravano insieme, mettendo in discussione ruolo e funzione dell'autore. Con la sigla «Continuum», a cui seguirà «Continuazione A/Z», escono anche dei film dal '68 al '74 (riguardanti, ad esempio, l'occupazione della Facoltà di Architettura di Napoli), e organizzate serate di poesia sonora.

³¹ L. Caruso, *Lettera a Giuseppe Desiato, da lontano, primavera 1984*, in Id., *Sperimentalismo a Napoli*, Livorno, Belforte Editore Libraio, 1991, p. 105.

³² «Alla mia città e all'arte di Raffaele Viviani per la costante presenza che essa ha avuto nella mia vita», Desiato dedica nel 1988 alcuni disegni e pitture inediti. Da un documento inedito, datato 1988, proveniente dall'Archivio Desiato.

eludendo con loro il vero problema arte-pittura, comportamento, godimento e sofferenza del fare artistico.³³

Pescare nella «foresta di segni»³⁴ che Napoli rappresenta, stringere un rapporto di scambio con la realtà del proletariato marginale, con i suoi umori e le sue forze ctonie, sembra spingere il gesto artistico fuori da qualsiasi abitudine, finalità, controllo. Fuori anche dall'arte stessa o, semplicemente, più dentro la vita.

Fatta questa larga premessa, le pagine che seguono attraversano la storia di Desiato individuando, nel suo svolgersi, momenti e passaggi emblematici che ne hanno segnato l'attività.

Gli esordi

I primi lavori di Desiato datano metà anni cinquanta. Da quanto si evince in alcune riproduzioni, si tratta prevalentemente di paesaggi, nature morte e ritratti femminili memori del linguaggio delle prime avanguardie europee,³⁵ catturato più per voracità d'interessi personali che sulla base dell'insegnamento di Casciaro e Verdecchia, suoi maestri attardati presso l'Istituto d'arte di Napoli dove si iscrive nel '52.

Ma se si considerano alcune testimonianze fotografiche, riguardanti l'artista, risalenti a quegli anni, si possono ricavare alcune interessanti informazioni: un autoritratto fotografico del 1956 (immagine [6](#)), «proiezione del mio ritratto in diapositiva su una parete davanti ad uno dei primi televisori di quegli anni»;³⁶ una sequenza di foto che lo ritraggono, schiena a terra, mentre suona una chitarra e canta davanti ad alcune tele (immagine [7](#)); una fotografia in cui, truccato, è vestito da donna.

La disinvoltura nell'uso del mezzo nel primo esempio, la deflagrazione della pittura (che da sola non basta)³⁷ per mezzo dell'espressività di parole e musica e, infine, il travestimento, sono i nuovi elementi grammaticali di un linguaggio che risalta per originalità nel cuore di un decennio che, su di un piano più generale, si sta adoperando in una riformulazione del

³³ G. Gabrielli, *Intervista a Giuseppe Desiato*, in «Juliet», maggio-giugno 1999, ripubblicato in *Desiato. Opere 1958-2008*, cit., p. 322.

³⁴ R. De Simone, A. Rossi, *Carnevale si chiamava Vincenzo...*, cit., p. XIV.

³⁵ Si veda M. A. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2006, p. 349. Nell'imponente ricostruzione sull'arte e la pittura napoletana del Novecento, la studiosa ha pubblicato un'inedita *Figura di donna*, [anni '50, firmata], collezione Camera di Commercio, Napoli.

³⁶ Il modo con cui l'auto-proiezione è stata realizzata mi sono state spiegate dallo stesso artista in uno scambio di e-mail. Per l'immagine si rimanda al citato catalogo della retrospettiva del 2008, p. 18.

³⁷ Racconta Desiato: «Nel '54/'55 dipingevo quadri erotici, mistici e siccome sentivo il bisogno di non dipingere soltanto, suonavo uno strumento e cantavo davanti ai miei quadri [...] come i menestrelli e raccontavo i miei quadri, così istintivamente senza aver prima riflettuto su cosa avrei detto». Si veda G. Desiato, *Autobiografia*, in «Lotta Poetica», 1987, n. 2, p. 32.

linguaggio artistico, grazie all'Informale e a quelle che sono state definite 'forze primarie': «la fluidità del mondo della vita, la sensualità-sessualità dell'Eros, ovvero i valori della sfera privata-personale-corporea contro quelli legati al mondo del lavoro e dell'efficienza pratica [...]».³⁸ Desiato, ventenne, condivide una necessità analoga ma è già un passo più avanti. Proprio le *fonti popolari* e il legame con il proletariato marginale, decisivi per il suo sistema d'immagini e la sua concezione artistica, lo conducono a non conformarsi a regole e canoni.

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 fotografare.³⁹

Proveniente da una classe sociale tenuta ai margini, Desiato appartiene *in toto* a questo mondo. Lo vive, lo usa, si espone, sfidando con il travestimento la rigidità della rappresentazione del genere, ed esibisce con nudità cruda e perturbante, quanto abitualmente è negato o silenziato. Il decennio che vede dunque il manifestarsi di una dimensione performativa, precoce per l'ambiente artistico napoletano, si conclude con alcuni lavori ispirati e dedicati a Licini e con la realizzazione di quelle che Desiato stesso definisce 'carte stracce': carte e disegni ammucchiati, poi bruciati e posti su tele grezze «per plasmare figure umane sulle quali intervengo con colori primari»⁴⁰ o che, in altri casi, facendo leva su di una più evidente consistenza materica, «diventano baldacchini con basi di legno»⁴¹. Realizzate tra il '58 e il '62, in esse prevalgono temi legati alla condizione umana, come si può significativamente dedurre da alcuni dei titoli prescelti: *I fustigati della settimana*, 1962; *Elisa*; *Maria*; *Mamma a ogni costo*.⁴²

Tali opere, insieme a lavori di tipo più marcatamente oggettuale, sono esposte nel 1964 in occasione della sua prima personale presso il Circolo V.A.S a L'Aquila, dove intanto si è trasferito per insegnare all'Istituto d'arte.⁴³ La mostra testimonia della presenza simultanea di un'astrazione

³⁸ R. Barilli, *Dall'opera al coinvolgimento*, in *Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica, catalogo della mostra, maggio-settembre 1977, Torino, s.l., s.n., 1977*, p. 9.

³⁹ G. Desiato, *Autobiografia*, dattiloscritto, 1999, Archivio Giuseppe Desiato.

⁴⁰ G. Desiato, *Frammento autobiografico* (datato 19 marzo 1999), in *Desiato. Opere 1958-2008*, cit., p. 289.

⁴¹ Ivi.

⁴² Solo in alcuni casi le fonti bibliografiche fanno riferimento a date precise. Per alcune delle riproduzioni fotografiche si veda E. Crispolti, *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, cit., p. 128.

⁴³ Scrive in proposito Desiato: «Nel '64 allestisco la mia prima antologica, con lavori che

lirica alla Licini e di suggestioni materiche che traggono linfa, con molta probabilità, anche dai lavori di Alberto Burri, artista di cui nel 1962 può vedere proprio all'Aquila una mostra 'omaggio' a cura di Enrico Crispolti.⁴⁴ Se Licini sarà un riferimento anche in seguito, penso soprattutto alla produzione grafico/pittorica degli anni '80, l'oscillazione che così viene a configurarsi tra bidimensionalità e tridimensionalità o, detto in maniera diversa, tra l'evanescenza delle sottili trame pittoriche e l'eccesso di materia intorno a cui si svolge e consuma l'azione, è particolarmente indicativa della successiva pratica artistica.

Tra L'Aquila e Sorrento: i Monumenti inutili, dispositivi per l'effimero⁴⁵

La forma verticale utilizzata per alcune 'carte stracce' si ripete con numerosissime varianti nei cosiddetti 'Monumenti inutili', un gruppo di lavori cui Desiato si dedica dall'inizio degli anni Sessanta quando si trasferisce a L'Aquila:

qui vivendo le 99 piazze, le 99 fontane mi viene l'idea dei monumenti inutili, presentazione ironica di tutti gli altari. 'Questi potevano essere rimossi e con una pedata cadere, tutto era effimero, provvisorio come l'uomo'. Continuando a cantare e suonare improvviso storie con musiche popolari dell'entroterra napoletano, naturalmente riveduto con storie e fatti del momento. [...] comincio ad incartare oggetti, rotocalchi, manifesti, a vestire i manichini, fotografarli, filmarli, inserendoli nei monumenti inutili che consistono in altari composti da scatole di cartone sovrapposti culminanti in pin-up girls di rotocalchi.⁴⁶

E poi andando a vivere in una grotta di pescatori a Sorrento, dove si sposta nel 1964 per insegnare 'arte della tessitura' presso la scuola d'arte.

compiva strani e meravigliosi esperimenti, impacchettando persone e cose. Ne derivavano monumenti effimeri che Desiato bruciava o smontava a piacere, a stento fotografandoli perché ne restasse traccia, carichi di furia e di delirante e lucido desiderio di avvolgere nel cellophane, come un regalo, tutto quanto vedeva e si prestava ad essere ammucchiato ed accatastato, con una grazia e una perfidia, che erano e sono ambigue ed inquietanti e che spazzavano

vanno dal '54 al '64, presso il circolo V.A.S. (donatori sangue). Oltre ad alcuni disegni degli anni '50 di sapore liciniano espongono opere realizzate con materiali eterogenei, soprattutto di carta-straccia dalle pesanti tematiche socioculturali. Proseguendo il discorso del recupero dello scarto, realizzo pupazzi a cui faccio indossare gonne, camicette e mutandine come se fossero personaggi viventi». Si veda G. Desiato, *Frammento autobiografico*, cit., ibidem.

⁴⁴ Si veda L.P. Nicoletti, *L'Aquila 1962. 'Alternative Attuali' e l'idea di 'mostra-saggio'*, in «Ricerche di S/Confine», Vol. VI, n. 1, 2015, pp. 105-119. Curata da Antonio Bandiera e dal giovane Enrico Crispolti presso il Forte Cinquecentesco dell'Aquila, la mostra reca il titolo di *Alternative Attuali. Omaggio a Burri*.

⁴⁵ Citati come 'Monumenti Inutili' nei testi autobiografici di Desiato, compaiono invece indicati con il titolo di *Monumenti effimeri* nel citato catalogo della mostra di Rovereto del 2008.

⁴⁶ G. Desiato, *Frammento autobiografico*, cit., pp. 289.

qualsiasi tentativo di applicare a quell'operare le etichette allora in voga: fuga dal quadro, poetica del gioco, teatro d'artista...⁴⁷

Il Novecento non è nuovo al fenomeno di un'arte che tende a equiparare creazione e distruzione.⁴⁸ All'arco cronologico che si sta considerando, risalgono ad esempio *Homage to New York* di Jean Tinguely, concepito per autodistruggersi in meno di un'ora nel Giardino delle Sculture del MoMA e gli interventi (letture, dimostrazioni, manifesti, opere) di Gustav Metzger a cui si deve la definizione di 'arte autodistruttiva' teorizzata in *Machine, Auto-Creative and Auto-destructive Art* dell'estate del 1962 e l'organizzazione del DIA (Destruction In Art) Symposium a Londra nel 1966, a cui prendono parte anche alcuni esponenti dell'Azionismo viennese.

Nei *Monumenti inutili*, macchine effimere dai lontani ascendenti barocchi di cui ripropongono eccessi, orpelli e decorazioni, confluiscono diversi moventi: l'impulso assemblagistico di vocazione neodadaista,⁴⁹ l'appropriazione di immagini dei mass media tipico delle ricerche poetico-visuali, il desiderio di superamento dell'oggetto che connoterà anche le ricerche artistiche successive. Tuttavia, più che concepiti per essere distrutti in nome della critica alla mercificazione, essi sembrano dei dispositivi 'a tempo' dalla configurazione volutamente in bilico.

Mettendo in crisi l'idea stessa di monumento, e più in generale di scultura, i *Monumenti Inutili* affermano che il valore dell'arte è legato alle circostanze più che alla materialità. I lavori hanno senso solo nella contingenza dell'azione e nella relazione che viene a istituirsi, nello spazio della realtà, con chi circonda l'artista, nella fattispecie i pescatori, i loro bambini e giovani donne.⁵⁰ Hanno una loro temporalità: una potente urgenza, uno svolgimento e un'inequivocabile conclusione. Sono la conseguenza di un atto che si potenzia e si depotenzia secondo la volontà dell'artista, catturato, a volte, da scatti fotografici e da filmati.⁵¹

⁴⁷ L. Caruso, *Lettera a Giuseppe Desiato...*, cit., p. 106.

⁴⁸ Ne ha parlato tra gli altri G. Guercio nel saggio *Una monumentalità paradossale*, in William Kentridge. *Triumphs and laments*, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Cologne 2017, pp. 145-159.

⁴⁹ Vicini alle 'poubelles' di Arman, pur senza proporre il tema dell'ostensione dello scarto e del rifiuto, sono alcuni lavori dal titolo *Serie di n. 7 scatole*, assemblaggio e interventi pittorici, dalla datazione aperta 1963-90. Sotto teche di plastica presentano volti di donna e veli.

⁵⁰ Renato Brancaccio, in una testimonianza raccolta da Stefano Taccone, racconta che Desiato, «dopo aver impacchettato i piccoli pescatori durante il giorno e così fotografati, al calare della notte proiettava le diapositive che li ritraevano sui palazzi». Si veda S. Taccone, *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana: da Giuseppe Desiato agli esordi dell'arte sociale*, Casalnuovo di Napoli, Phoebus, 2013, p. 17.

⁵¹ Racconta Desiato: «in quella piccola città [Sorrento, n.d.a.], ho avuto un incontro molto bello e molto intenso con la gente del quartiere di Marina Grande. Era gente semplice (pescatori con le loro mogli e i loro figli) che mi lasciavano scattare delle foto molto naturali. Ciò mi ha permesso di far partire questo processo di situazioni che erano degli insiemi di quadri e fotografie, di vita e di arte, che si manifestavano nelle rappresentazioni, con delle

In *Napoli 2* (immagini 8-9) (sedici fotografie di lavori realizzati tra L'Aquila e Sorrento nel triennio '63/65, raccolte in una preziosa edizione pubblicata nel 1973 dalle edizioni di Rosanna Chiessi che ci aiuta anche a capire che la fotografia, per l'artista, non è solo un reportage degli avvenimenti),⁵² si può ben vedere di cosa sono materialmente composti.

Scatole, contenitori, cellophane, imballaggi, nastri, fiori finti, foto da rotocalchi - immagini patinate di corpi e volti femminili, specialmente, montate in cima alle costruzioni, accostate a manichini o affiancati a corpi in carne e ossa di bambini e giovani donne - sono i reperti di una prepotente modernità che inchioda ogni cosa e ogni corpo al consumo ma che l'artista raccoglie e ingloba in un (dis)ordine differente. Al tempo dell'espansione dei consumi, del consolidamento della società capitalistica, Desiato fa sì che l'arte riprenda a manifestarsi nella sua dimensione magica. Non basta semplicemente rompere i limiti della cornice,⁵³ è necessario piuttosto alimentare valori magici, rituali e la conformazione spesso totemica dei monumenti, così come il gesto malinconico del velare, del proteggere quasi a fermare l'attimo, confermano quest'aura.

Gli elementi provenienti da «una sorridente iconografia consumistica»⁵⁴ vengono trasformati in dispositivi evocanti la ritualità popolare, in un percorso che erode il tempo e spinge ogni cosa dalla superficie al sottosuolo e poi di nuovo in superficie. Di fatto, le pagine dei rotocalchi curvate e protette sotto veli trasparenti, non possono non rimandare alle fotografie presenti negli altari disseminati in tutto il centro antico di Napoli a ricordarci e celebrare i morti.

In altri lavori, sempre appartenenti a quest'inesausta dimensione creativa, è possibile notare un ulteriore aspetto. Intendo quel processo di 'scambio' in cui l'artista, mantenendosi in bilico tra una 'funzione' e l'altra, è 'agente' e 'oggetto' dell'azione. La sequenza fotografica che compone *Rito*, 1964 (immagini 10-11-12), ad esempio, mostra Desiato di tre quarti, vestito con una mantellina a righe di quelle in uso dai parrucchieri, che indica un 'monumento' composto da una colonna bianca sormontata da rose di plastica e una foto raffigurante il volto di una donna ricoperta di cellophane; nell'immagine successiva è lo stesso artista, passato da

processioni, dei matrimoni delle crocifissioni, in breve dei veri e propri films. Fra mille cose che invadevano la mia immaginazione, io fotografavo spesso dei bambini avvolti nel cellophane, in movimento con fiori e su scatole di cartone come rappresentazioni ironiche di tutti i monumenti e gli inutili altari della cultura ipocrita». Documento dattiloscritto proveniente dall'Archivio Desiato, s.d.

⁵² Giuseppe Desiato, *Napoli 2. Prelievi di immagini eseguite a L'Aquila e Sorrento 1963-64-65*, testi di E. Villa, traduzione in napoletano di G. Desiato e C. Belloni, s.l., pari editori & dispari, 1973.

⁵³ Si veda S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, p. 10 e segg.

⁵⁴ E. Miccini, *Giuseppe Desiato. Il rigattiere della civiltà*, in Id. *Poesia Visiva e dintorni*, Firenze, Meta, 1995, p. 115.

officiante a 'officiato', a trovarsi sotto la protezione del cellophane oppure, in un'altra ancora, è la mantellina stessa ad essere stata riposta e a far parte dell'assemblage/relitto dell'azione.

Spesso le tracce di queste azioni, oltre alle fotografie e ai filmati, sono affidate anche a dichiarazioni che suggellano con nitidezza di pensiero il senso e anche l'ironia di questa prassi:

è impossibile resistere a certe condizioni: il quadro-oggetto non ha senso in un'epoca il cui consumo è immediato e il prodotto si rinnova a ogni istante [...] penso che una reale terza dimensione, lo scomponibile, sia alla base della ricerca di tutta la pittura del futuro. Non riesco proprio a spiegarmi a cosa possa servire un quadro attaccato a una parete quando un artista oggi può servirsi degli oggetti di uso quotidiano per fare un quadro, come hanno fatto i popartisti-arredatori americani i quali, dopo un'efficace esplosione alla biennale di Venezia, hanno accettato di essere degli ottimi arredatori di nuovo tipo. Quindi io preferisco non fissarle queste cose, altrimenti sarebbe la fine e penso che questa l'unica maniera per vivere con gli altri. Mi si chiederà: come farai a organizzarti per fare una mostra? Ma se l'artista è il messaggero di nuovi modi di vivere, il messaggio può farlo componendo elementi che può anche scomporre e ricomporre diversamente. Se dovessi fare una mostra, potrei comporla come farebbe un piazzista di stoffe o altro che voglia presentare adeguatamente il prodotto.⁵⁵

A corredo della dichiarazione appena citata, pubblicata in «Linea Sud», due foto dell'artista nel suo atelier: in una lo si vede accanto a scatole di cartone impilate che reggono pagine di rotocalchi con volti di donna e cellophane. Nell'altra, quasi a calcare sul processo di reificazione attuato dai media, Desiato ricomponne su di una sedia il corpo di una donna attraverso delle sostituzioni: una foto del viso invece del viso, un vestito adagiato invece del corpo, una foto di una mano invece di una mano che si posa tra il ventre e il seno.

Quello della 'copia' e della 'copia di sé' è un discorso che Desiato persegue, alla fine degli anni sessanta, anche in altro modo, realizzando cioè le cosiddette 'fotografie a contatto', o ritraendosi, fino a duplicarsi infinite volte, ponendo il suo viso o altre parti del corpo sul piano trasparente di una macchina fotocopiatrice (*Autoritratto in fotocopia*, 1967; immagini [13-14](#)). Proprio mentre dall'altra parte dell'Atlantico, nella costituenda 'famiglia' del concettuale americano, la fotocopia è uno degli strumenti utilizzati per smaterializzare l'opera indirizzandola verso la pura leggibilità del testo, Desiato la usa per lavorare nello spazio incerto e dialettico che viene a costituirsi tra corpo e immagine, tra presenza e assenza. Intanto, frasi come 'Gli Occhi sono tutto', 'The End',⁵⁶ (immagine [15](#)) come slogan assertivi che

⁵⁵ G. Desiato, *Dichiarazione*, in «Linea Sud», nn.3-4, 1966, s.i.p.

⁵⁶ *The End* è anche il titolo di uno dei più lunghi Super8 dell'artista realizzato nel 1966. In E. Crispolti, *Extramedia...*, cit., p. 134, compare un «fotogramma tratto dal film 'Fotoromanzo di un'adolescente', Sorrento 1964-65».

rimandano all'universo dello sguardo e della visione, prendono a comparire su manichini o sui corpi reali di giovani donne, fotografate usando inquadrature che pongono l'accento sull'atto di scrutare, di sbirciare.

All'irrisione delle «liturgie consumistiche»⁵⁷ Desiato affianca una critica tagliente alle liturgie del sacro e della politica, ed è come soffiare sul fuoco. Il rientro a Napoli che temporalmente coincide con questa traiettoria operativa, determina un suo più diretto coinvolgimento nelle vicende artistiche che hanno luogo in città.

Quando Luca,⁵⁸ leader e organizzatore indiscusso – come si è detto – delle vicende artistiche sperimentali a Napoli, lo invita alla mostra *Proposta '66 Rassegna/Documento d'Arte Nuova*⁵⁹ presso la Sala Alicata della Federazione provinciale del Pci di Napoli riaperta a dicembre del 1966 per l'occasione, Desiato partecipa con un manifesto ciclostilato, prontamente censurato dal partito e recensito negativamente da Paolo Ricci su «l'Unità». Accanto ad uno schizzo di una donna gravida, il manifesto recava la scritta: «Non vogliamo bambini che nascano comunisti / Vogliamo bambini che diventino comunisti». Il giorno successivo presenta la foto, realizzata a Sorrento nel 1965, di una donna nuda, ripresa dal basso, sul cui ventre è leggibile 'Populorum progressio'. La censura è scontata.

L'evento espositivo appena citato è la scintilla dalla quale scaturisce il Gruppo Studio P66 composto da Brancaccio, Conzo, Davide, Del Vecchio, Diodato, Ferrigno, Izzo, Maraniello, Gabriele Marino, Pappa, Rubino, Lorenzo e Quintino Scolavino, Trapani, a cui Desiato aderisce e con cui realizza in diverse occasioni, in giro per l'Italia, azioni 'collettive' improntate su di una critica al sistema dell'arte e alla sua deriva mercificatrice.

Più avanti, nel 1980, riprendendo questioni mai sopite, scrive così all'artista Ernesto Jannini del Gruppo Ambulanti:

Non so se sei al corrente che io ero e sono un comunista; tuttavia ritengo che l'artista debba stare sempre fuori dagli scheletrici impegni burocratici per evitare di statalizzare, municipalizzare e nazionalizzare la tanto conquistata creatività che è, e sarà sempre, slegata dagli interessi carrieristici privati e di parte, altrimenti non avremmo che uomini che producono l'arte dei figli di puttana o stupidi comportamenti come di alcuni presidi di scuola d'arte che pretendono stupidamente di essere anche artisti.⁶⁰

⁵⁷ E. Crispolti, *Extra media*, in *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, cit., p. 19.

⁵⁸ Non è questa la sede per analizzare il ruolo e le posizioni di LUCA in relazione al PCI napoletano: un agire ondivago, oserei dire, dentro e fuori il partito. Tuttavia, proprio il tenore delle sue scelte, è stato uno dei fattori decisivi negli scontri dialettici con Giuseppe Desiato e ragione della loro distanza operativa.

⁵⁹ Si veda M. Bignardi, *La pittura contemporanea in Italia Meridionale 1945_1990*, Napoli, Electa Napoli, 2003, p. 138 e segg.

⁶⁰ G. Desiato, Lettera ad Ernesto Jannini, 1980, Archivio Giuseppe Desiato.

Pochi ma rilevanti indizi di quell'indipendenza che l'ha tenuto lontano sia dalle manifestazioni realizzate sotto l'egida di un'«Arte nel sociale» che da ogni piattaforma d'intenti su cui, a partire essenzialmente dagli anni settanta, si è discusso della possibilità di 'operare esteticamente' nello spazio pubblico.

Alcune considerazioni di Goffredo Fofi possono forse aiutarci a inquadrare il disinteresse di Desiato rispetto alle linee d'azione del PCI. Fofi ha ricordato in più occasioni, sulla scia anche di ciò che sosteneva Fabrizia Ramondino, quanto la sinistra ufficiale a Napoli, un po' più tardi del secondo dopoguerra, abbia attuato una lettura della città evidenziante i soli conflitti tra borghesia/piccola borghesia e proletariato.⁶¹ Napoli è cioè pensata – almeno fino agli inizi del decennio ottanta quando il terremoto sconquassa anche quest'ordine sociale – alla luce di una schematizzazione che vede da un lato la borghesia e dall'altro la classe operaia formatasi intorno alle fabbriche di Pomigliano e Bagnoli. I vicoli e i loro abitanti sono avvertiti, dunque, come un nemico; il 'proletariato marginale' è il 'sottoproletariato' ed è giudicato feccia, residuo immondo di altre classi sociali.

Desiato ragiona e lavora esattamente dentro questa marginalità, sostituendo il 'tempo drammatico' delle sue performance alla routine di una vita quotidiana difficile (immagine [16](#)). È da questo contesto che le azioni, quelle a cui dà vita in strada o nelle piazze e quelle che si svolgono nello spazio chiuso del suo studio di Salita Vetriera ai Quartieri Spagnoli, portano uno sguardo politico e dissacrante su questioni come morale, controllo, violenza, rivendicando la proprietà del corpo e l'esaltazione del piacere attraverso la liceità dei gesti, come accade nelle danze frenetiche dei riti orgiastici ancora celebrati a Napoli e non solo, e la forza naturale e liberatoria dell'eros.

Nell'azione sono coinvolti i livelli della propria esistenza nelle memorie di emarginazione infantile, come sono coinvolti livelli corali per il riaffiorare continuo di umori, di riti, di feticismi tipici di quella vitalistica riappropriazione popolare (intimamente contestatoria) [...] delle liturgie del potere, religioso, politico, ideologico, consumistico. Quel peso di carne autenticamente vitale malgrado ogni mortificazione, malgrado ogni divieto, malgrado ogni strumentalizzazione, insorge nelle sue immagini e vi si esalta, contro l'artificio dell'esteriorità di parata o di cosmesi, e si risolve in una prepotente riappropriazione, al proprio primario ma autentico livello, d'ogni dato, d'ogni segno, d'ogni risultanza.⁶²

⁶¹ Si veda G. Fofi, *La vocazione minoritaria. Intervista sulle minoranze a cura di Oreste Pivetta*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Gli argomenti sono stati ripresi da Fofi anche in occasione dell'incontro pubblico organizzato per il decennale della scomparsa di Fabrizia Ramondino, svoltosi il 23 ottobre 2018, presso L'Asilo Filangieri di Napoli.

⁶² E. Crispolti, *Extra media*, in *Extra media...*, cit., p. 19.

Scavando nel sottosuolo di tale realtà e nella sessuofobia della religione cattolica, Desiato ritrova ritualità e brutalità (*Violenza nello specchio*, 1966-67, film super8; *Violenza nello specchio 2*, 1967, super8; *Veli e bambole sugli scogli*, 1984, super8), arrivando vicino al caos dove l'agire umano non ha più morale.

«Ritual/azioni»⁶³

Non sono molte le performances di Desiato per le quali si può facilmente disporre di un materiale documentario consistente. L'analisi delle azioni performative, sorrette da moventi che spesso lasciano pensare al carattere dirompente di un'urgenza più che a una preparazione meditata, ne deve inevitabilmente tener conto.⁶⁴

Vero è, senza enfatizzare oltremodo il valore dell'incontro con la gallerista ed editrice emiliana Rosanna Chiessi avvenuto all'inizio degli anni settanta, che la dimensione pubblica ed espositiva del lavoro di Desiato da quel momento cambia e si rafforza.⁶⁵ Rosanna Chiessi di certo non tempera la

⁶³ Scrive Luciano Caruso che per cogliere la capacità di «reinvenzione del quotidiano e di se stesso, che Desiato dispiegava nei suoi 'monumenti' e nelle sue 'azioni' [...] bisogna 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 il rito comporta». L. Caruso, *Lettera...*, cit., p. 108.

⁶⁴ Grazie alle parole di Patrizio Esposito, testimone e 'complice' di diverse azioni, ho saputo ad esempio che Desiato ad agosto nel 1970, durante il viaggio che lo porta in diverse città europee, davanti alla porta di casa del poeta Julien Blaine, irreperibile, comincia a suonare la chitarra e cantare in tutte le lingue del mondo come se fosse animato da xenoglossia. Di quanto accade al Musée du Louvre, durante lo stesso viaggio, Esposito mi ha, invece, restituito per iscritto quanto segue: «Parigi, agosto 1970. Desiato si rifiuta di pagare il biglietto d'ingresso al Louvre. Si avvicina alla cassa e a voce alta dice agli impiegati: 'No al commercio dell'arte! Pà d'argiant pur regardè l'art!'. Ripete le frasi più volte. Dopo qualche minuto di esitazione un impiegato soccombe, eccezionalmente si può entrare senza pagare. Un gruppetto visitatori in fila alla biglietteria lo segue. Insieme, con un cenno d'intesa, superano l'accesso alle sale interne. In alcuni ambienti le tele esposte sono studiate da copisti che riproducono gli originali su diversa scala. Desiato, ogni volta che li incrocia, si interpone tra le tele autentiche e i loro cavalletti, a voce sostenuta esclama: 'Basta copiare, basta con le mistificazioni!' 'Fermatevi: l'arte è negli occhi!'. Nella sala dedicata a Jacques-Louis David, Desiato si ferma davanti a *L'incoronazione di Napoleone*, alza il pugno e rivolto al dipinto grida: 'Viva Gustave Courbet!, Viva la Comune!'. La vigilanza viene allertata ma non interviene, gli uomini in divisa sono smarriti. L'immobilità di Desiato, la solennità con cui resta in silenzio tenendo il pugno chiuso e in alto, li disarmano. Si allontanano mentre è ancora pronunciato un ultimo 'Viva la Comune! Viva il maggio francese!' al cospetto de *Le sabbines*». (immagine 19) (P. Esposito, testimonianza inedita).

⁶⁵ La documentazione digitalizzata delle attività di Rosanna Chiessi e delle edizioni pari&Dispari, è presente sul sito www.pariedispari.org. Il portale, grazie a profili dettagliati e ad una consistente presentazione di materiale fotografico, consente di immergersi nella storia delle ricerche artistiche che, nel secondo dopoguerra, più hanno agito seguendo una traiettoria performativa: Poesia visiva, Gruppo Gutai, Azionismo viennese, Fluxus.

sua attitudine al dispendio, ma la porta con più frequenza allo scoperto, coinvolgendo l'artista in eventi italiani e internazionali.

Così, nel cuore di questo decennio, grazie alle relazioni istituite proprio con la Chiessi, ma anche con Francesco Conz e Lea Vergine, e grazie all'attenzione mai svanita di Enrico Crispolti, Desiato partecipa, in una stupefacente sequenza,⁶⁶ alla terza edizione della *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* (un'azione per la quale l'artista prevede una vera e propria 'partitura' con cui eseguire la costruzione e la distruzione della 'Crocefissione' in venti minuti)⁶⁷ e *Storia di un adolescente* che attira l'attenzione di Hermann Nitsch inducendolo a scriverne; alla mostra *Eros come linguaggio* del 1974 a Milano curata da Lea Vergine e Pierre Restany; a *Segni, oggettivazione e progetti del fantastico in Campania dal 1958 ad oggi* a cura di Giorgio Di Genova e Gerardo Pedicini; alla Fiera di Basilea del 1975 dove realizza la performance *Cappella* con la fluxeur Charlotte Moorman che, come una Madonna nuda in una nicchia, viene ricoperta di veli e piccole luminarie (figg. 3-5). Sempre nel 1975, all'Università popolare di Napoli, esegue nel giorno di venerdì santo *Pro-vocazione religiosa*. Per l'edizione di 'Giugno Vesuviano', invitato da Crispolti, l'accusa di oltraggio e il successivo trasferimento in commissariato non gli consentono di terminare

⁶⁶ Alcuni dei dati qui riportati sono desunti dalla cronologia pubblicata in M. Dalbosco, *Giuseppe Desiato e l'arte della performance*, tesi di laurea in Fenomenologia degli stili, relatore prof. R. Barilli, Università degli studi di Bologna, a.a. 2000/2001. La mia successione fa riferimento esclusivamente agli eventi di cui resta traccia nelle autobiografie di Desiato e a quelli che ho potuto riscontrare e verificare.

⁶⁷ Scrive l'artista in *Costruzione Della Croce-Fissione*: «Per costruire la croce-fissione ci vogliono dieci minuti e per disfarla altri dieci minuti. In venti minuti si può ottenere LA DISTRUZIONE della croce. La croce-fissione dovrà essere montata con l'accompagnamento di canti e musiche cattolico-religiose e popolari. Per costruire conviene prima appendere la croce poi poggiare al centro, al posto dell'ex Cristo, l'immagine della donna (Samantha) subito dopo bisogna montare il festone, distribuendolo a forma di serpente sulla striscia orizzontale della croce. In un secondo momento si deve vestire l'immagine della donna col festone azzurro, facendolo iniziare dal collo e ponendolo a forma di sciarpa, nello spazio vuoto esistente tra il braccio e il fianco destro della donna. Lo si farà infine scorrere lungo la coscia. In alto a destra, tra le due braccia della croce, deve essere appeso in un apposito chiodino, già fissato precedentemente, la Stella luminosa. Deve poi essere inserita nel pube di Samantha l'apposita lampadina rossa, verde o bianca il cui filo conduttore è già inserito in un'apposita spina ad intermittenza, ottenendo così la vita e la morte del pube della donna. Disporre nel senso verticale la base della croce sulla quale poggerà una lampada a luce oscillante. Si distribuiranno poi piccole scatole a forma di scalini, in maniera da suggerire un'indicazione visiva verso l'altare. Dopo si dovrà coprire il volto della donna con la maschera. La costruzione termina coprendo l'immagine della donna e di altre parti con un velo celeste, che verrà fissato in alto alla estremità della croce, il velo dovrà scendere in senso verticale coprendo addirittura, la base e gli scalini della croce. A questo punto tutto sarà pronto per LA DISTRUZIONE DELLA CROCE-FISSIONE. Napoli, 3 aprile 1973 Giuseppe Desiato». Archivio Giuseppe Desiato

l'azione prevista; invitato con ogni probabilità da Moorman, partecipa alla dodicesima edizione dell'Avant Garde Festival di New York del 1975, mentre l'anno successivo, con Hermann Nitsch, Joe Jones, Takako Saito, Geoff Hendricks, Urs Lüthi, Franco Vaccari e Heinz Cibulka, è tra gli otto artisti invitati da Chiessi e Morra a realizzare una performance, una per ogni giorno di apertura di ArteFiera a Bologna nello stand di Pari&Dispari trasformato in un palco (immagine [17](#)).⁶⁸ Nel 1976 è all'Expo Arte di Bari per la mostra sull'arte italiana *Ipotesi 80* pensata da Barilli, Bonito Oliva, Crispolti, Fagiolo dell'Arco e Menna e a Cavriago, per il primo dei festival organizzati da Rosanna Chiessi, dove la sua performance, durante la quale una modella che interpreta la sposa viene parzialmente denudata nella piazza cittadina, desta scandalo (immagine [18](#)).

Le azioni citate e quelle che seguono si generano, prevalentemente, all'interno di una matrice che fa riferimento al sacro o, meglio, alla perdita del sacro. Se attraverso i *Monumenti inutili* Desiato esplora i rituali e le consuetudini del popolare e della 'festa', le 'Crocifissioni', i 'matrimoni'⁶⁹ e le 'processioni' (termini a cui solitamente viene ricondotto un buon numero delle sue azioni) rimandano maggiormente alla presenza ingombrante e innervata della religione. D'altronde, a voler citare Benjamin e Lacis, «dovesse [il cattolicesimo] scomparire dalla faccia della terra, l'ultimo posto probabilmente non sarebbe Roma, bensì Napoli»⁷⁰.

Storia di Maria, 1971, super8, (immagine [20](#)) è sicuramente un lavoro significativo tra le *crocifissioni* che hanno come protagoniste bambine o giovani donne, nella quasi totalità dei casi. È tra le poche azioni, peraltro, di cui si può leggere il racconto dell'artista, vale la pena seguire la narrazione nella sua interezza perché restituisce la violenza esplicita e latente vissuta da molti dei bambini che frequentano il suo studio.

Come arrivai, un giorno, a fare il film di Maria - Napoli 1971.

Questo film l'ho girato nel 1971 con la collaborazione di mia moglie. Il parlato di questo film, così come per tutti gli altri film, non è stato inciso sulla pellicola perché ho ritenuto indispensabile legare, di volta in volta, allo stesso

⁶⁸ Si veda L. Balbi, F. Naldi, G. Gasparini, *Rosanna Chiessi. Pari&Dispari*, Ravenna, Danilo Montanari editore, 2018.

⁶⁹ Che l'istituzione del matrimonio fosse al centro delle ricerche di artisti, artiste e cineasti, lo ha ricordato Raffaella Perna. In un saggio che affronta la questione da una prospettiva femminista, la studiosa scrive: «la riflessione sullo stato alienante dei rapporti matrimoniali era nel dibattito culturale e artistico dell'epoca; il regista Marco Ferreri in *La famiglia felice*, ultimo episodio del film *Marcia nuziale* (1965), mette in scena un'umanità del futuro che forma nuclei familiari con bambole gonfiabili prodotte in serie, in modelli sempre più aggiornati e tecnologici». Si veda R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo nell'arte degli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013.

⁷⁰ Scrivevano così, nel 1925, Walter Benjamin e Asja Lacis restituendo efficacemente uno dei tratti caratterizzanti *l'immagine* della città. Si veda W. Benjamin, A. Lacis, «Neapel», *Frankfurter Zeitung*, 19 agosto 1925, in traduzione italiana, W. Benjamin, *Immagine di città*, Torino, Einaudi, 2007, p. 3.

tipo di immagine, un differente sonoro. La storia di Maria è una delle tante storie di bambini. Adelina, la mamma di Maria, da ragazza era mia amica. Maria è stata sempre picchiata dalla madre fino a quando ebbe undici anni; per questo ogni qualvolta che si presentava l'occasione di fuggire dalla casa, lo faceva. Una volta riuscirono a rintracciarla per via di un pescatore che l'aveva trovata nella rete insieme ai pesce spada. Un'altra volta la trovarono nel Vesuvio e riuscirono a vederla grazie ad una piccola eruzione. Alcuni vulcanologi, guidati da me, riuscirono a vedere anche loro che appariva e scompariva attraverso il fumo che si fondeva nelle nuvole. La notte Maria dormiva in una stanza di cinque metri per quattro, in un lettino ai piedi del letto grande, insieme al fratello. Alla stanza si accedeva da un corridoio molto lungo che conteneva nove porte uguali alla porta di Maria. Il corridoio era tutto celeste e la stanza di Maria era rosa; il gabinetto era situato lungo il corridoio di fronte alla porta della stanza. Allora io, vedendo tutto questo, l'ho messa in croce con festoni, maschere e veli. In fondo non ho fatto altro che filmare un momento ed un problema che non esistono.

Giuseppe Desiato.⁷¹

Dalla sposa alla pittura e dalla pittura alla sposa, svoltasi a Napoli nel 1983 alla Galleria Umberto I (immagine [21](#)), si configura invece come paradigmatica del suo agire artistico per altri aspetti: per la ribadita centralità della figura femminile che s'inserisce in altri termini nell'ampio filone dedicato alla 'sposa' della tradizione pittorica occidentale e per le modalità con cui si esplicita il gesto pittorico.

Le immagini fotografiche lasciano intuire quanto la corrispondenza che Desiato istituisce con il corpo della 'sposa' sia condizione necessaria al realizzarsi della pittura.⁷² È solo in questo scambio derivante dall'impulso erotico (ogni volta diverso e per questo extra-ordinario) e dall'integrazione tra la due corporeità che la pittura accade. Ma ciò che resta impresso sulla tela, presente sulla scena come un fondale, come un sudario, ha parvenze flebilissime. Dalla fisicità dell'incontro germina una pittura che asseconda lo svanire delicato dell'azione: segni privi di profondità, memori anche della levità liciniana. L'azione di Rudolf Schwarzkogler, *Hochzeit*, 1965 cui si può pensare per affinità tematica è ricacciata anche per questo sullo sfondo. La pittura è un'eco leggerissima di quel rapporto, mentre chi assiste, avverte che quanto sta accadendo è qualcosa di molto vicino a uno stato di trance che porta, come in un'estasi, ad un cambiamento della condizione sensoriale. Se nelle crocifissioni e nei matrimoni la ritualità viene del tutto riscritta e reinterpretata secondo visibili varianti, la strategia attuata nelle processioni è di tipo mimetico. «...Mi infilavo nelle processioni con una maschera ed una bambola e camminavo con loro. Il prete mi

⁷¹ G. Desiato, *Come arrivai, un giorno, a fare il film di Maria*, Napoli, 1971, Archivio Giuseppe Desiato.

⁷² Si veda per la documentazione fotografica *Giuseppe Desiato. il teatro dell'effimero*, catalogo della mostra a cura di A. Madesani, A. Rubini, Galleria Delloro, Roma, 17 aprile-15 giugno 2009.

denunciò...»⁷³. L'azione cui Desiato allude brevemente nei frammenti autobiografici risale al '73 e si svolge a Sorrento (immagine [22](#)). L'artista, maschera sul volto, prende ad affiancare chi segue la processione di un non ben specificato santo, innalzando un bambolotto dipinto di nero, simbolo profano che confligge con la croce. S'insinua e poi esce, con un gesto altrettanto semplice. «In questa apparente invisibilità dell'arte avviene uno scarto concettuale»⁷⁴, direbbe Carla Subrizi che ha analizzato la questione del *camouflage* nell'arte del Novecento. Aggiungendo un suo gesto, senza che diventi provocatorio o blasfemo, Desiato determina una lieve alterazione del rituale. È un fare in cui però Desiato non indugia, creandosi immediatamente una fuoriuscita. Tuttavia qualcosa resta, qualcosa di simile a uno stridio in una melodia, mi ha suggerito Patrizio Esposito. Come un errore, o un'imprecisione, capace di farsi intercettare per un tempo utile a essere avvistato e poi sparire. Nella foto che suggella la conclusione di questo 'movimento', Desiato è sul retro di un autobus, maschera sul volto e bambola tra le mani, e saluta.

Altrettanto riconducibile a un processo di mimetizzazione che non ha come scopo l'invisibilità ma il mistero e anche l'intenzione, verosimilmente, di essere dettaglio/frammento di un evento di cui non è artefice diretto, è l'azione che si svolge nell'ombra di Charlotte Moorman, invitata nel 1975 ad eseguire *La Luce* presso lo Studio Morra (immagini [23-24-25](#)). Stregata da Desiato, senza che Desiato sappia parlare una sola parola d'inglese, Moorman, che intanto suona la viola che si aggiunge al rumore dei bombardamenti su Napoli durante la guerra, gli chiede di agire alle sue spalle e di ripercorrere e «bruciare con una sigaretta accesa il disegno dell'ombra riportata dalla [sua] sagoma sulla tela bianca».⁷⁵

La partecipazione contestata alla 'Settimana' della performance curata da Barilli e la sua seconda personale a cura di Roberto Vidali che si svolge presso il centro 'La Cappella Underground' di Trieste dove presenta «monumenti inutili, apparizioni, croci-fissioni, matrimoni e processioni»,⁷⁶ chiudono il decennio.

Il legame intensissimo con quell'eccentrico personaggio che fu Vincent D'Arista, animatore con Bruno Barbati della Galleria Inesistente, lo vedono formulare nel 1980 i *Progetti di mostre del Gruppo N.N.* che vede coinvolti, in nome di «una presenza capillare nello spazio della città» Desiato, Barbati e D'Arista, Bruno Garofalo, Roberto Ventrella, Carlo Alfano e Giuseppe Di Bernardo.⁷⁷

⁷³ G. Desiato, *Autobiografia*, «Lotta Poetica», 1987, n. 2, p. 33.

⁷⁴ C. Subrizi, *Moltiplicare le apparenze, perdere il centro: l'arte del Novecento e il dialogo dell'identità*, in C. Casarin, D. Fornari, *Estetiche del camouflage*, Milano, Et. AL., 2010, p. 80.

⁷⁵ G. Desiato, *Frammento autobiografico*, cit., p. 295.

⁷⁶ Ivi, p. 296.

⁷⁷ Si veda L. Berti, *La Galleria inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Milano, Franco Angeli, 2015.

Nel 1981 lo Studio Morra di Napoli ospita la prima delle tre personali a lui dedicate nel corso degli anni ottanta.⁷⁸ Gli spazi di Via Calabritto vengono letteralmente invasi da materiali di ogni genere provenienti dall'atelier dell'artista, diventando a loro volta un atelier speciale. Non si tratta di una mera apertura verso l'esterno di un luogo intimo e impenetrabile dove l'artista custodisce un sistema di 'convenzioni artistiche'. Lo studio di Salita Vetriera – quello reale – era uno spazio perennemente aperto agli abitanti del quartiere, agli artisti che Desiato amava frequentare, ai suoi studenti del Liceo artistico. Si può allora ipotizzare che questo temporaneo trasferimento abbia a che fare con la relazione simbiotica che Desiato intrattiene con i materiali. E che l'esposizione possa essere intesa come una presentazione di elementi, spuri e di uso comune, essenziali per la drammaturgia duttile e continuamente modificabile – una drammaturgia dell'arte e della vita direbbe Angelo Trimarco – di cui è ancora (segretamente) artefice.

Gli anni che seguono vedono rarefarsi le attività performative di carattere pubblico, e contemporaneamente, crescere una più consistente produzione pittorica. Importanti, in tal senso, i dipinti di grandi dimensioni realizzati a Malindi, Kenya durante un viaggio nel 1988 con Aldo Mondino e Sarenco. Quello che accade dopo è lo stesso artista a raccontarcelo:

negli anni '90 la performance si è esaurita in me e soltanto sporadicamente ne ho eseguita qualcuna in spazi più pubblici che privati. Per il resto ho ripreso a realizzare gigantografie a contatto. Adesso sono molto libero e felice perché posso usare qualsiasi tecnica per realizzare alcuni sogni rimasti nel cassetto. Continuo a filmare, fotografare, dipingere, incellofanare e sradicare, sotterro manichini, indumenti, quadri, film e tutti gli oggetti che possiedo: veli, orecchini e altro che uso nel mio lavoro aspettando che tutto risorga, indipendentemente dal mercato.⁷⁹

Nelle vie laterali della performance e nelle vicende ingovernabili e senza fine di Fluxus, la storia di Desiato serve a complicare l'intreccio.

«Mi auguro un giorno che il mio lavoro
più che un oggetto di mercato
sia momento vivace e spregiudicato
di dibattito politico e culturale
e voglio essere sempre indipendente come la calma dei fiori
(non calpestiamo le aiuole)». ⁸⁰

⁷⁸Vale la pena specificare che, nel calendario delle attività dello Studio Morra, il decennio ottanta è stato il periodo in cui si è dedicato più spazio alle ricerche Fluxus e ai suoi protagonisti internazionali, diversamente dal decennio precedente, quando a prevalere è stata la presenza dei bodyartist italiani e internazionali.

⁷⁹ G. Desiato, *Frammento autobiografico*, cit., p. 301.

⁸⁰ G. Desiato, s.t., in *Desiato. Opere 1958-2008*, cit. p. 302.

Ringrazio Giuseppe Desiato e sua moglie Giovanna Belloni che mi hanno consentito di consultare materiale bibliografico e documentario difficilmente reperibile, nonché di visionare una piccola parte dei film Super8 realizzati da Desiato a partire dagli anni Sessanta e una selezione di fotografie a contatto. La ricchezza di tale patrimonio artistico e documentario, proprio in ragione della sua disarticolazione e della sua mancata sistemazione, può aprire ulteriori e sorprendenti percorsi d'indagine.

Durante la stesura di quest'articolo ho avuto modo di confrontarmi con Franco Cipriano, Antonio Davide, Patrizio Esposito, Giulia Piscitelli che in tempi e modalità diverse, in qualità di allievi o di compagni di strada, hanno lavorato con l'artista. Anche a loro va la mia gratitudine.