

GIORGIO BACCI

Non una rivista ma un documento:

Documento Sud (1959-1961) tra avanguardia artistica e testimonianza socio-culturale

DOCUMENTO SUD testimonia della più assoluta fiducia in una maniera di pensare e di essere aperta illimitatamente a tutto ciò che è attuale, nel senso di una adesione a quelle forze attive che operano nella realtà spirituale del nostro tempo del quale continuamente rivelano le intime ragioni e le strutture e rispondendo con ogni mezzo alle sue urgenze. Questa edizione dà inizio, nel Mezzogiorno d'Italia a un programma di divulgazione delle forme più nuove (e per questo più vitali) dell'arte del nostro tempo, nel quadro unitario e completo della conoscenza che l'uomo moderno deve avere della sua civiltà.¹

È con queste parole che si apre la vicenda editoriale di *Documento Sud*, rivista promossa dal Gruppo 58 a Napoli, e in particolare da uno dei protagonisti dell'avanguardia napoletana di quegli anni, LUCA, pseudonimo di Luigi Castellano. Il periodico, come sottolinea ulteriormente il titolo dell'editoriale appena citato, "Non una rivista, ma un documento", vuole evidentemente richiamare l'importante esperimento editoriale sviluppato da Georges Bataille tra 1929 e 1930, *Documents*, rivendicando un dialogo con la cultura surrealista francese che si arricchirà, come vedremo, di ulteriori spunti e suggestioni.

La sensazione che *Documento Sud* voglia aprirsi in modo dialettico e composito a una dimensione europea viene confermata anche semplicemente dando una rapida occhiata ai nomi che, oltre naturalmente a citazioni da André Breton e Guillaume Apollinaire, compaiono sulle pagine del periodico, siano essi autori dei testi (in diverse occasioni già pubblicati altrove) o prestatori dei clichés fotografici: tra gli altri Francis Picabia e Gaston Fidèle, Edouard Léon Théodore Mesens ed Edoardo Sanguineti, Édouard Jaguer e Guido Biasi, Emilio Villa e Jacques Lacomblez. Tra i corrispondenti compaiono poi Enrico Baj (per Milano), Edoardo Sanguineti (Torino), Valeriano Trubbiani (Roma), Jacques Lacomblez (Bruxelles), Guido Biasi, Édouard Jaguer e J.J. Lebel (Parigi), E. L. T. Mesens (Londra), Julio Llinas (Buenos Aires), Ragnar van Holten (Stoccolma). Una formazione ampia dunque, in linea con l'obiettivo di *Documento Sud*: portare la cultura italiana, e meridionale in particolare, a un livello internazionale, innestando propositi di innovazione artistica sulla volontà di riformare il tessuto sociale del Meridione. Sicuramente un progetto ambizioso, che *Documento Sud* cercherà di perseguire nel migliore dei modi, dando un respiro largo alle sue pagine, che nel presente contributo saranno analizzate con la finalità di fornire al lettore, dando per acquisiti gli studi sull'avanguardia

napoletana degli ultimi anni, un'introduzione critica alla rivista, individuandone le linee programmatiche e suggerendo futuri studi e approfondimenti.²

La nascita del Gruppo 58

Fondamentale per capire la genesi del movimento e l'origine della rivista è l'articolo, anonimo ma verosimilmente redazionale, "Il ponte dell'avanguardia Napoli – Milano – Bruxelles – Paris", che già nel titolo contiene la genealogia artistica del gruppo, ponendo Napoli in fila con alcune delle principali città europee. Ma l'ordine di scrittura rispecchia anche il processo di avvicinamento di Napoli prima verso il nord Italia e poi verso l'Europa: è infatti al 1953 che risalgono, come ricorda l'articolo, i primi contatti milanesi tra l'avanguardia napoletana (in particolare Mario Colucci e Guido Biasi) ed Enrico Baj, portando all'adesione degli stessi Colucci e Biasi alla Pittura Nucleare, firmando dapprima il manifesto *Per una pittura organica* (1957) e condividendo successivamente l'esperienza di Albissola Marina. Come l'articolo tiene a precisare, la condivisione avviene sulla base della seconda fase nucleare, in cui si accentua la materialità organica della pittura di Baj. Ma è Luigi Castellano a dettare il passo successivo, promuovendo nel 1958 l'omonimo gruppo (formato da giovani artisti napoletani: Biasi, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Luca, Persico), e pubblicando nel giugno dello stesso anno il primo manifesto collettivo, accolto "in un clima di sgomento, di ostilità e di scandalo".³ Punti di riferimento esterni alla città rimangono Baj e il gruppo nucleare, trovando inoltre una sponda utile e prestigiosa nella rivista *Il Gesto*, cui Biasi collabora negli stessi anni.⁴ Altro momento chiave giunge nel gennaio 1959, quando la mostra *gruppo '58+Baj* alla galleria S. Carlo (l'unica galleria che sostiene il gruppo, come viene sottolineato) e il parallelo *Manifeste de Naples*, sanciscono definitivamente il connubio artistico tra la sperimentazione napoletana e quella nucleare, guardando contestualmente alle esperienze di *Phases* a Parigi e di *Edda* a Bruxelles: non a caso tra i corrispondenti di *Documento Sud* compaiono proprio Edouard Jaguer e Jacques Lacomblez, direttori delle due riviste.⁵ Contestualmente, è chiaro il ruolo strategico che in Italia svolgono periodici come i già citati *Il Gesto* e *L'esperienza moderna*, che non a caso condividono con la pubblicazione napoletana (contraddistinta però da una maggiore "intransigenza" e autoreferenzialità) autori e artisti, e rimandano nelle pagine pubblicitarie alle stesse riviste internazionali menzionate da *Documento Sud*, a sua volta posto tra le "riviste raccomandate" da *Il Gesto*.⁶

La nostra avanguardia e la loro: Documento Sud tra Informale e Realismo Socialista

La rivista diretta da Castellano, in tale contesto, si propone di essere “il ponte” tra varie esperienze, “servendosi soprattutto (e non è un paradosso), di molte inedite tradizioni locali e del materiale di “colore” del vecchio Sud”, cui

va aggiunto un certo orientamento generale verso tutto quello sperimentalismo centro-europeo (dalla seconda “vague” surrealista ai “Cobra”, ai “nucleari” ecc.) il quale sottolinea una certa aspirazione universale alla più spregiudicata libertà delle forme, così come è facilmente riconoscibile nel programma dell’avanguardia napoletana (e quindi nel suo organo) una ben precisa simpatia verso tutti i tentativi di instaurazione di una nuova infanzia figurativa (seconda una riscoperta in chiave “magica” del repertorio figurale).⁷

Così come vengono dichiarate le fonti ispiratrici, nella mappa culturale redatta all’interno di *Documento Sud* sono ben chiari anche i poli negativi e i riferimenti artistici da cui differenziarsi. È così che Mario Persico, in “Prima idea per una etica dello scandalo”, invita a superare le “ricette alla Fautrier o alla Wols” che portano ad allontanarsi da una adesione epidermica alla realtà, uccidendo “ogni percezione e sintomologia esistenziale”, e sostenendo invece “una mostruosa unità di pensiero”. Il pericolo, continua Persico, è di “schematizzare delle sensazioni”, riducendo “in formula ogni mistero [...]. Ogni cosa è registrata, lo stupore quasi non esiste, ogni immagine ha il suo freddo cifrario...”.⁸

La “condanna” di Wols e Fautrier nasce ovviamente dalla necessità di prendere le distanze da un tipo di pittura che, per le cretture della superficie e l’immersione materica del colore, avrebbe potuto essere avvicinata alle sperimentazioni degli artisti napoletani, che invece evidenziavano orgogliosamente la collaborazione con l’ambito nucleare, arricchito da risonanze surrealiste francesi e da un empito panico soggettivo unito alla riscoperta di una materia pittorica pulsante. Ne è chiaro esempio l’articolo “valore delle cose” [fig. 1], dello stesso Mario Persico, che si serve della pittura per spiegare il testo e viceversa, in un dialogo tipografico che costituisce uno dei tratti distintivi di *Documento Sud*. Gesto pittorico e scavo euristico procedono di pari passo, Persico si concentra sulla valorizzazione e riscoperta di “presenze paleontologiche ancora palpitanti” che progressivamente si impongono sulla superficie dell’opera, dando luogo a un

incessante susseguirsi di “Fatti emozionali” enigmatici e sorprendenti di cui percepisco soltanto il fascino, Fatti o Cose che io definisco presenze ancestrali. Un naso, una bocca, un braccio, un organo genitale, o qualsiasi altra cosa può trasformarsi in un essere avente una propria “spina dorsale”.⁹

Siamo in effetti sempre all'interno di una dimensione figurativa che viene allentata e fratturata, percorsa da scoppi di colore, ma che pure resiste e riemerge. È una concezione che trova significativamente una stretta corrispondenza con le “immagini attive” teorizzate da Jaguer nell'articolo “Matiere + Mouvement = Feu” pubblicato nel primo numero de *Il Gesto* (giugno 1955). Il critico francese invita gli artisti a creare delle immagini che sorgano dall'immediato confronto con il fluire della vita, liberando l'autore dalle costrizioni socio-culturali imperanti:

il s'agit de créer des images actives, qui, lancées à toute volée dans la lumière crue de la vie, ne perdent rien de leurs dons spectaculaires originels, ne puissent pas être altérées ni étouffées par le tohu-bohu de la vie subie (bien plus gratuit, souvent, que le tohu-bohu de l'art le plus arbitraire). Il faut susciter des images qui s'enflamment de plus belle au contact de cette vie, et gagnent à leur combustion frémissante tout l'édifice mental, actuellement menacé jusque dans ses plus lointaines fondations par la terrible mascarade politico-sociale.¹⁰

Una tale volontà artistica non può che confliggere con un altro indirizzo coevo, cioè gli ultimi esiti dell'Informale, oggetto di specifici attacchi sia su *Il Gesto* che su *Documento Sud*: in particolare nel contributo “Così come vi furono un tempo dei poeti maledetti...” di Edouard Jaguer per quanto riguarda il primo; nell'articolo “invettive” di Guido Biasi e nel commento di Toni Toniato dedicato a Sergio Fergola per quanto riguarda il secondo.

In particolare l'articolo di Jaguer, pur risalente al 1957, sembra funzionare da cornice di quanto emerso fino ad ora, affrontando una ricostruzione più ampia dello sviluppo storico artistico coevo, a partire dalla necessaria rivalutazione del Surrealismo e di Dada e dalla constatazione che le ultime urgenze artistiche nascono dall'“insurrezione [...] contro la trascrizione puramente oggettiva della realtà”. Eppure, “questo movimento [...] che va sotto il nome abusivo di ‘TACHISME’ o di ‘INFORME’ è evidente che non può minimamente pretendere di aver superato il surrealismo e l'arte astratta dei tempi eroici”. Aperture e chiusure seguono nel raggio di poche righe: Jaguer da un lato concede a Pollock di essere animato “da una foga spettacolare, da una specie di rabbia sacra [...] introducendo tecniche ancora poco usate”, ma dall'altro precisa subito che tuttavia tali tecniche erano “precedenti in gran parte da scoperte anteriori, sovente di marca surrealista”, e che in ogni caso “non si trovava ‘LA’ questa ‘ART AUTRE’ di cui si è tanto parlato [...]. O piuttosto, sì, fu questo ‘ART AUTRE’, ma di fatto esisteva già dall'avvento di DADA”. Se nei primi artisti “informali” Jaguer ravvisa dunque delle note positive (pur circoscritte e definite), è contro le derive attuali che viene puntato il dito (“oggi [...] assistiamo ad un'orgia reiterata di macchie colorate, sempre più aleatorie [...] sprovviste delle connessioni psichiche che drammatizzavano l'opera di WOLS o di DE KOONING”), individuando invece le radici di

un'avanguardia genuinamente rivoluzionaria nell'“azione considerevole del gruppo ‘REFLEX’, del movimento COBRA (1948-1951) e l'attività vigorosamente polemica del MOVIMENTO NUCLEARE di Milano”. È grazie a questi movimenti che:

Ritroviamo finalmente l'imprevisto e l'arte tornerà ad essere quello che deve essere: non soltanto immagini, choc o esplosioni di immagini, ma ineguagliabile strumento grazie al quale l'uomo può decifrare un impero mentale senza limiti o costrizioni; comunicazione e scambio fecondo tra questo impero mentale e i trabocchetti, i drammi, gli abissi del mondo quotidiano, dell'universo sociale.¹¹

Analogamente a Jaguer, Biasi evidenzia come sia “difficile tollerare le esibizioni di quegli ambigui e pazzi araldi di un gioco detto ‘informale’ basato sull'equivoco dell'astrazione-commosa o della commozione-astratta”: non è possibile, precisa ancora l'artista napoletano,

aggiornare la cristallina geometria di Mondrian o di Kandinsky [sic] immergendola in un bagno di acido solforico. Queste follie hanno prodotto oggi una moda, un gusto che, lungi dal nascondere e dal dimenticare la provenienza dei neutri e aridi campi del formalismo, si reggono unicamente sulle superfici rugose, sui sacchi ricuciti insieme, sulle spatolate grasse, sui segni, sulle macchie e sui giochi polimaterici fini a se stessi.¹²

Il commento di Toniato, accompagnato da due opere di Fergola (*Città Limbo – Limbo interiore* e *Città Limbo – Profanazione della notte*, entrambe del 1960) [fig. 2], si concentra sulla definizione della pittura come espressione di un dettato interiore, capace di tradurre “una aderenza assoluta alle strutture fenomenologiche e psicologiche” del mondo contemporaneo in “presenze emergenti di una concreta esperienza, di una situazione vissuta nelle sue varie dimensioni ed implicazioni”. Non c'è più il simbolo allora, quanto piuttosto “segni” che nascono da una “de-simbolizzazione dell'oggetto” e che portano in sé memoria del “mimetismo surreale di una loro originaria relazione”. In sostanza, Toniato vuole marcare la lontananza rispetto alla “sensibilità inerte di una incontrollata visione informale”,¹³ rispetto alla quale, a suo parere, le opere di Fergola, così come quelle degli altri pittori d'avanguardia napoletani, portano evidenti le tracce di un'archeologia visuale, da ritrovare sia nei ricordi personali, sia negli archetipi mitici meridionali: elementi questi che emergono anche nella scelta di disseminare la rivista di proverbi napoletani e di inserire spesso una foto dedicata a sguardi di vita partenopei nelle prime pagine dei diversi numeri.

Del resto, il ruolo chiave della figurazione viene giocato anche nel campo della scultura, come dimostra l'articolo di Marcello Andriani su Antonio Venditti [fig. 3], capace di riscoprire temi arcaici, perfino legati “allo stupore religioso del primo uomo: animali, gruppi di figure, e ancora figure, figure, figure...”, e di

ridefinirli all'interno "di una mitologia nuova, complessa, misteriosa". Venditti, sottolinea ancora Andriani, è "uscito sano e salvo dall'incubo dell'astrazione più amorfa", facendo ritorno a una scultura in grado, oltretutto di valorizzare gli aspetti formali, artigianali, della materia, anche di essere "metafora dei propri sentimenti"¹⁴: ancora una volta figurazione, elaborazione di un universo mitico ed echi di memorie personali si amalgamano all'interno di un'articolata ermeneutica interpretativa. Fedele controcanto di questo articolo è un'"invettiva" di Biasi, rivolta precisamente alla scultura contemporanea, ridotta a

lamiere dai margini rosi, rosicchiati, corrosi, dentellati, arricciati, smangiucchiati, sfrangiati; ecco i fili contorti, mossi, commossi, bruciati, ecco i grovigli impastati, le materie nuove per il piacere delle dita e quello dell'occhio, le fasce e i fasci di ferro, il ruvido, l'aspro, la saldatura, il colore, lo smalto, la cromatura, la limatura, il verde-rame, le patine più svariate; ecco le mille e mille trovate farmaceutiche per il grande teatro della suggestione e della libidine dell'occhio, l'apparecchiatura della forma, la materia per la materia, il gusto per il gusto. La materia dà spettacolo da sola, senza eccessivi interventi...: una paralisi davvero preoccupante.¹⁵

Ma figurazione non vuole dire ovviamente scadere nel realismo, visto come conseguenza della negazione della libertà espressiva nei paesi socialisti. Lo testimoniano almeno due articoli: "L'avantgarde en Pologne" di Alexandre Henisz e "Realismo socialista nella Repubblica Democratica Tedesca" di Walter Fedler.

Nel primo l'autore, parlando dell'Esposizione d'Arte delle 32 Repubbliche Popolari svoltasi a Mosca nel dicembre 1958, sostiene che il padiglione polacco fosse stato il più visitato, scandalizzando gli "ortodossi" del partito ed esaltando invece il pubblico per il tentativo di riprendere il dialogo con le avanguardie europee, interrottosi dapprima a causa della guerra e poi per le imposizioni staliniste di sviluppare un'arte di impronta realista:

L'Etat [sic], devenu du fait de changement du système le seul mécène pouvant faire vivre les artistes, alliait la menace économique [sic] à la terreur policière pour forcer ceux là à suivre les consignes. Ni les dirigeants [sic] responsables, ni les exécutants [sic] de cette recette, les uns et les autres formés à l'école de la peinture européenne, ne croyaient à la doctrine qu'ils étaient obligés d'appliquer. Ils admiraient les impressionnistes, l'œuvre de Picasso, Mondrian, Kandinsky [sic], Klee, de peintres polonais d'avant le sombre époque [sic].¹⁶

Anche Fedler, nel suo pezzo centrato sulla situazione delle arti nella Germania Est, non esita a denunciare una situazione in cui tutto è stato ridotto al livello di "una cattiva arte di fare manifesti", soggetta alle volontà "dell'onnipotente funzionario culturale" e succube di un contenuto che non deve essere "in

disaccordo con le direttive dell'ufficio politico [...]. Vive soltanto il 'realismo socialista', l'arte di fare manifesti del pittore politico".¹⁷

Per un sud laico e popolare: il recupero della tradizione e l'influsso surrealista

L'obiettivo dei due articoli è evidentemente quello di funzionare da raccordo con quelli rivolti contro l'Informale, per evitare che si ingenerasse nei lettori l'equivoco di assimilare la volontà di sovversione culturale del Gruppo 58, a quella militante partitica degli artisti legati al P.C.I..¹⁸ Quella promossa dall'avanguardia napoletana è invece una lotta morale che nasce prima di tutto da un'esigenza personale e intima di "liberare" il Mezzogiorno da un'asfissia morale e culturale, con il proposito di "realizzare una graduale ibridazione dei diversi modi di pensare e di essere, tanto necessari a restituirci un individuo più vivo e sensibile".¹⁹ L'accusa di essere provinciali viene ribaltata dagli artisti napoletani ammettendo da un lato il legame inscindibile con il territorio di provenienza (sottolineato anche nel lessico: "ovemai fossimo 'guappi di cartone' il nostro agire sarà sempre meno mortificante che se fossimo artisti disonesti e uomme e niente")²⁰, e dall'altro enfatizzando la necessità di promuovere un'arte che non sia imbrigliata in griglie omologanti:

L'arte può sperare in un ulteriore 'domani' soltanto in virtù di una infinita varietà di voci singole, le quali riveleranno imprevedibili germi e straordinarie possibilità. In questo, a mio avviso, consisterebbe la eventualità di un linguaggio 'dialettale' dell'arte [...].²¹

D'altra parte, i termini "provinciale" e "dialettale", intesi in senso provocatorio e positivo, possono essere utili per leggere alcune delle caratteristiche della poetica portata avanti negli anni da *Documento Sud*, che tra i suoi obiettivi pone anche quello di valorizzare e risemantizzare la tradizione popolare napoletana: non a caso, in uno degli editoriali precedentemente citati si dichiarava di voler dare vita a "un sud laico e popolare".²²

È così che nascono, in senso antifrastico, i continui richiami alla superstizione e alla numerologia, riletti però secondo un'ottica surrealista, in grado cioè di attivare memorie recondite e creare cortocircuiti inventivi.²³ Ne è un chiaro esempio l'inserito in cartoncino rosso di quattro pagine dedicato alla prima mostra del Gruppo 58+Baj [fig. 4; fig. 5], la cui copertina è riquadrata dalla scritta "La superstizione contro la ragione", commentata a sua volta dall'aforisma di Goethe che recita "La superstizione è la poesia della vita: in modo da non ferire il poeta di essere superstiziosi". Funziona da controcanto giocoso il trafiletto intitolato "Il vostro destino" al centro della pagina, in cui la superstizione, dopo l'apertura a Goethe, torna a essere ricompresa nel suo

senso tradizionale legato appunto alla numerologia e alle previsioni astrologiche:

Spesse volte ti impazientisci e te la prendi con la fortuna, non disperarti le giornate bisogna prenderle come vengono, un giorno favorevole, un giorno sfavorevole, noi dobbiamo essere forti a sopportarla, e bisogna convincerVi che così è fatta la vita, così con un po' di pazienza vedrete che anche per Voi ci saranno giorni lieti. Non tralasciate di giocare questi numeri 10 81 31 80.²⁴

È evidente però che per *Documento Sud*, nella prospettiva di rileggere e valorizzare le credenze meridionali, la superstizione sia vista innanzi tutto come la capacità poetica di trasfigurare la realtà, facendo emergere sulla superficie significati arcani e reconditi: l'allusione all'arte degli aderenti al Gruppo 58 è lampante, e infatti molti commenti ruotano attorno al potere immaginifico delle pitture degli avanguardisti napoletani, in grado di filtrare e trasfigurare la realtà attraverso la propria sensibilità. La superstizione allora non sarà più un retaggio culturale da nascondere e lasciare nell'oblio, quanto piuttosto un'anticipazione, per certi versi, degli studi psicanalitici. A questo sembra almeno alludere Mario Persico nell'articolo "Gli atti deformanti", accompagnato da una sua opera del 1959 [fig. 6]. Persico sostiene che ogni trasformazione, innovazione decisiva, risieda "in un 'atto' o in una 'deformazione', indipendenti dalla realtà fino a quel punto concepita; vale a dire in una relazione illogica con essa": da qui nascono dipinti e lavori in grado di trovare rapporti nuovi con la contemporaneità, a partire da una lettura personale del reale. È un percorso evolutivo che avviene in prima battuta nell'interiorità dell'artista, seguendo un processo euristico che deve molto alla psicanalisi e alle letture surrealiste ad essa connesse: "Freud ebbe coscienza della forza e delle conseguenze di quel 'non logico', e mosse da 'esso' per esplorare i labirinti dell'IO".²⁵

Associazioni mentali incongruenti, capacità inventive fantastiche: è la stessa interpretazione che Henry Delau offre delle pitture di LUCA nell'articolo *Imagerie cosmica meravigliosa* [fig. 7]. Delau spiega infatti che una delle principali qualità di Castellano è quella di trasportare l'osservatore in una dimensione arcana, solcando territori inesplorati eppure visibili, superfici artificiali eppure memori di una loro profonda naturalità, esistenti da sempre:

Affrontare la realtà cosmogonica nei palinsesti geologici di Luca è, per coloro che credono nell'esistenza di una realtà sconosciuta, comprendere l'invisibile penetrando più profondamente nel visibile. Arcani riti di una magia omeopatica. [...] È la catarsi di un uomo che ha infranto le dimensioni. [...] La forma nell'informe, il razionale nell'irrazionale. Una forma assurda a simbolo d'ordine in un mondo senza ordine, l'ultima ortodossia nel vuoto dell'ortodossia. Un documento iconoclasta che denuncia le follie e gli errori del mondo negando il concetto essenziale di modelli da seguire.²⁶

Un ruolo chiave, in questa dinamica di riti arcani e tradizioni riaffioranti, è svolto dalla città di Napoli che permea di sé la rivista, sia attraverso la pubblicazione di proverbi e detti locali, sia attraverso opere d'arte che la presuppongono (o la ritraggono direttamente). Ad esempio Castellano in *Napulione e' Napule* [fig. 8], pubblicata sul secondo numero della rivista, con procedimento simile a quello di Baj di cui si dirà a breve, sovrappone una sua fotografia su una cartolina con il golfo di Napoli: il busto dell'artista emerge dal Vesuvio sullo sfondo, esprimendo un legame indissolubile con la città, e rendendo manifeste quelle intersezioni tra razionale e irrazionale, visibile e invisibile, di cui parla Delau nel suo articolo.

Ma questa rilettura in chiave surrealista di Napoli contraddistingue tutto il periodico, a partire dalle foto inserite a fianco dell'editoriale nei primi quattro numeri, e raffiguranti aspetti tipici, folkloristici o legati all'ambito religioso popolare: nel primo numero una fila di reggiseni, nel secondo un teschio sormontato da una candela in quello che sembrerebbe un sepolcro sotterraneo, nel terzo un "madonnaro" all'opera [fig. 9], nel quarto una strada o un cortile con vari oggetti disposti alla rinfusa. L'intento è evidentemente quello di far scattare nel lettore collegamenti visivi e mentali inaspettati, cercando di rendere tangibile, come scrive Mario Persico in un'altra circostanza, "questa compenetrazione di 'essenze', facendo convivere il pessimo e l'ottimo, il brutto e il bello, il bene e il male (in tutte le loro accezioni) e tutte le apparenti antitesi che si possano immaginare".²⁷ Ideali antenati di simile operazione non possono dunque che essere "i Duchamp, i Max Ernst, gli Schwitters e altri, quando introdussero nel surrealismo il 'ready-made' e l'objet trouvé". Tuttavia, spiega ancora Persico, "essi miravano a produrre una serie di 'schoc' [sic] del tipo più generale, a trasferire sulla tela quel 'fortuito incontro di un ombrello e una macchina da cucire su di un tavolo operatorio' profetizzato da Lautreamont [sic]", mentre finalità del Gruppo 58 è "annullare 'il giudizio di valore', [...] formulare un'estetica dell'accettazione totale".²⁸

Ancora più diretto è Guido Biasi che nel suo "Elogio del rifiuto", partendo dall'assunto secondo cui "oggi il rifiuto è ormai irrifiutabile", sostiene la centralità poetica e artistica "di oggetti in disuso, di cose usate e smesse, di rottami in disordine, di avanzi confusi", capaci di riscattare la loro precedente destinazione funzionale attraverso una vita postuma, purificandosi, e tornando a essere "significato" e non più "funzione": "Il rifiuto è la vendetta fantastica delle cose che si ribellano".²⁹

Le carte sono così definitivamente svelate ed è di nuovo Biasi, nelle "invettive" del quarto numero, ad affermare con decisione che "sia inutile negare che il Surrealismo abbia deposto le sue uova segrete in un luogo da noi

ereditato, e che esse abbiano maturato il senso delle formidabili avventure che noi ci apprestiamo a vivere. Assistiamo oggi alla metamorfosi del fumoso fantasma onirico in allucinante Realtà di carne”.³⁰

Quello che viene reclamato è dunque il permanere dell’immagine che segue sentieri associativi e meccanismi visivi surrealisti, abbinati a un senso tattile della pittura (ma nel caso del rifiuto e del reimpiego entrano in gioco necessariamente anche Pierre Restany, il Nouveau Réalisme e il suo sviluppo successivo, ovvero la Mec-art, di cui infatti farà parte anche Bruno Di Bello).³¹ Snodo fondamentale sono in questo senso le sperimentazioni portate avanti da Baj, tra cui gli “specchi”, che vengono interpretati da Andriani come metafora della fantasia inventiva dell’artista (“che ‘specula’, al momento, sulla magia delle superfici ‘speculari’”), ma soprattutto come manifestazione eclatante “di una visione violentata dalle crepe e moltiplicata dai frammenti apparentemente sconvolti”, che rivela a sua volta “un altro aspetto (magico ma presente fino alla più spiccata suggestione e sensazione delle dita) di quella ambiguità e plurivocità fantastica che lo affascina fin dal fortunato e fortunoso periodo delle ‘montagne’ (1957-58)”.³²

Non sorprende allora che nello stesso numero le opere di Colucci siano lette alla stregua di “larve e immagini di larve; larve future di prefigurazioni presenti, simboli di fatti senza data – la sua bicicletta di smalti pedala dentro liquidi soli verso violenze cromatiche dalle cifre inaudite”, in cui dunque dato pittorico e contenutistico si innervano l’un l’altro.³³ Non diversamente, i lavori di Cena sono frutto di una profonda riflessione interiore (“i suoi segni sono dettati da un impulso interno, per un discorso intimo con una realtà dello spirito”), che attraverso un “lungo processo formativo” si concretizza in un “mondo fatto di un messaggio di segni e forme” che “materializza sensazioni e percezioni nuove per un’epoca nuova”.³⁴

È un sovrapporsi di stati emotivi e di materia pittorica che arriva a concretizzarsi visivamente in alcune opere presentate sul periodico, a partire dai quadri di Enrico Baj. È lo stesso artista a presentare una delle sue opere nate dalla sovrapposizione di oggetti incongruenti su pitture precedenti [fig. 10], facendo “apparire l’arrivo di alcuni sputnik o di personaggi di altri mondi su fondi assolutamente convenzionali”. L’effetto di spaesamento era accresciuto appunto dallo stratagemma di ricorrere a “fondi dipinti da altri pittori artigianali”, quanto di più “convenzionale e antiemozionale esista nel campo della visione”³⁵: un effetto simile, aggiunge Baj, a quello provato quotidianamente da ciascuno di noi allorché, uscendo di casa, si immette in un sistema preesistente, prendendovi parte (riferimento eclatante alle “passeggiate” surrealiste).

Dall’ambito surrealista il Gruppo 58 eredita anche le allusioni e un linguaggio critico afferente alla sfera sessuale, come dimostra, tra l’altro, l’articolo

“L’Eden e la satrapia del sesso” che Riccardo Barletta dedica a un dipinto di Sergio Fergola (*Elegia*) [fig. 11]. Tutto il commento, rispettando del resto l’iconografia del quadro, si sviluppa sui poli centrali della composizione (l’elemento fallico accanto a Eva, “esaltato da un alone luminoso”, e invece “l’esplosione vitalistica di una macchia di rosso acceso”, accanto ad Adamo), che arrivano a enucleare “il mito della caduta, il valore del sacro, il destino del mondo, l’antitesi tra sesso ed amore”. A livello pittorico, Fergola sviluppa invece un denso “simbolismo realistico” in cui riesce a conciliare il rispetto della forma e della figurazione con un uso espressivo del colore, rendendo “esperibili esistenzialmente le realtà rappresentate”.³⁶

Una pagina propriamente surrealista è poi quella in cui a *Il tagliatore di teste* (collage del 1960) di Mario Persico viene affiancato uno scritto di Marcello Andriani [fig. 12], che svolge il tema della decapitazione dando vita a diversi micro racconti di poche righe: dalla richiesta di un marito che cerca “Tagliatore di Teste Anche Non Autorizzato Disposto Sopprimere Mia Moglie” alla narrazione postuma di un condannato a morte (“Sentii la lama fredda dividere in un istante più rapido degli istanti normali la mia testa dal mio busto. La mia nuca batté con forza contro il fondo del panierino di vimini”), dall’elenco di decapitati “celebri” (Luigi XVI, Golia, Maria Antonietta, Tommaso Moro, Oloferne) alla redazione di un verbale poliziesco con finale satirico (“La perizia necroscopica ha potuto stabilire che la decapitazione è stata eseguita in maniera pressoché perfetta, si ha ragione dunque di sospettare che l’assassino sia un macellaio o un chirurgo”).³⁷

In un simile contesto non poteva poi mancare un esplicito riferimento al libro-collage surrealista forse più famoso: *La Femme 100 Têtes* di Max Ernst. Ragnar van Holten nel suo pezzo [fig. 13] affianca un’incisione di François Boucher tratta da *Faunillane ou l’Infante Jaune*, di Carl Gustaf Tessin, in cui il principe Perce-Bourse ritrova, passeggiando nel parco, la testa di una statua femminile, che poi ricomporrà per intero, a una delle incisioni di tema analogo di Max Ernst, ricavandone, a suo dire, un documento storico sui diversi atteggiamenti e comportamenti:

Dans ces deux variantes sur la thème de la Tête Trouvée réside donc, me semble-t-il, la grande différence d’ordre psychologique: elles constituent, deux documents d’époque; la réaction de l’homme est conditionnée par l’esprit du temps. Le cavalier [sic] de l’époque rococo est charmé [sic], le gentilhomme du XIXe hésite – et pur la suite? “Comment Réagirez-Vous, Vous-même, La Prochaine Fois Que La Tête Réapparaîtra?” (Radio Luxembourg) Elle viendra vous charmer, vous intriguer, vous déconcerter. – Etes-vous prêt? – Etes-vous digne de la trouver?³⁸

Se Ernst è richiamato in questi articoli, evidenti ricordi duchampiani giocano d’altra parte un ruolo decisivo nella “Lunga lettera da Paris” di Guido Biasi a

Mario Persico, in cui il primo racconta al secondo il suo incontro nella metropolitana parigina con la “Giovane Masturbatrice [...] presso il finestrino, sonnolenta, con l’ultimo piacere spento come una cicca sotto gli occhi fumosi. Aveva le unghie tutte lunghe, eccezion fatta per il medio della destra dove l’aveva cortissima”.³⁹

Ricordi surrealisti, ambizioni poetiche, avanguardie artistiche dialogano dunque sulle pagine di *Documento Sud* che tra 1959 e 1961, come visto, prova ad attirare l’attenzione del mondo culturale sul Meridione d’Italia, collegandolo alle grandi imprese artistiche italiane ed europee, in particolare milanesi, francesi e belghe. Il tentativo sicuramente in parte riesce, anche grazie alla preziosa collaborazione con artisti e critici del calibro dei vari Jaguer e Lacomblez citati in apertura, ma non avrà forza a sufficienza per andare oltre i sei numeri del periodico. Tuttavia, il seme della rinascita era stato piantato e crescerà negli anni seguenti attraverso gli esperimenti editoriali di *Quaderno* (tre fascicoli concentrati nel 1962, promossi da Stelio Martini e maggiormente virati sull’ambito della Poesia Visiva) e *Linea Sud* (sei numeri tra 1963 e 1967 promossi di nuovo da Castellano): riviste diverse tra loro e anche rispetto a *Documento Sud*, che perfino nel suo aspetto tipografico aveva cercato di funzionare da ponte con altre esperienze d’avanguardia. Nel presente contributo si è cercato di offrire una prima panoramica d’insieme della rivista, evidenziandone gli apporti surrealisti e la parabola creativa, ma naturalmente molte altre piste d’indagine sarebbero ancora percorribili, analizzando ad esempio in profondità l’impatto della rivista sugli artisti napoletani intorno al 1960, considerando anche che molti degli aderenti al Gruppo 58 lasciarono poi la città. Un filo che però in qualche modo non si interruppe, grazie ancora una volta a Luigi Castellano e alla sua *Linea Sud*.

TAVOLE

- 1 Mario Persico, "valore delle cose", *Documento Sud*, n. 1, ottobre 1959, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 2 Sergio Fergola, *Città Limbo*, 1960, in Toni Toniato, articolo dedicato a Sergio Fergola, *Documento Sud*, n. 6, gennaio 1961, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 3 Marcello Andriani, "Scultura di Antonio Venditti", *Documento Sud*, n. 4, maggio 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 4 "La superstizione contro la ragione", *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 5 "Gruppo 58", *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 6 Mario Persico, "Gli 'atti deformanti'", *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 7 Luigi Castellano, senza titolo, 1959, in Henry Delau, "Imagerie cosmica meravigliosa", *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 8 Luigi Castellano, *Napulione e' Napule*, autocollage, 1959, in *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 9 *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 10 Enrico Baj, "A proposito di coesistenza e modificazioni", *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 11 Sergio Fergola, *Elegia*, in Riccardo Barletta, "L'Eden e la satrapia del sesso", *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 12 Mario Persico, *IL tagliatore di teste*, in *Documento Sud*, n. 6, gennaio 1961, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto
- 13 Ragnar van Holten, articolo senza titolo, *Documento Sud*, n. 6, gennaio 1961, p.n.n.; Archivio del '900, fondo librario ANS, MART, Rovereto

- ¹ “Non una rivista, ma un documento”, *Documento Sud. Rassegna d’arte e di cultura d’avanguardia*, n. 1, ottobre 1959, p. n. n. *Documento Sud* è interamente consultabile online all’interno del progetto CAPTI, all’indirizzo <<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=40&lang=IT>>.
- ² Per un panorama complessivo della situazione artistica napoletana negli anni cinquanta cfr. *Fuori dall’ombra. Nuove tendenze delle arti a Napoli dal ’45 al ’65*. A cura di Maria Antonietta Picone Petrusa (Napoli: Castel Sant’Elmo, 1991-1992). Cat. (Napoli: Elio de Rosa Editore, 1991); *Movimenti. Concretisti e nucleari a Napoli 1950-1957*. A cura di Massimo Bignardi (Scafati, 1999). Cat. (Scafati: edizioni I Quaderni d’Arte Scafati, 1999); Vitaliano Corbi, *Quale Avanguardia? L’arte a Napoli nella seconda metà del Novecento* (Napoli: Paparo Edizioni, 2002); Massimo Bignardi, *La pittura contemporanea in Italia meridionale (1945-1990)* (Napoli: Electa, 2003); una raccolta importante di documenti è *L’avanguardia a Napoli (Documenti 1945-1972)*, a cura di Luciano Caruso (Napoli: Schettini Editore, 1976). Per quanto riguarda le riviste invece cfr. Giorgio Maffei e Patrizio Peterlini, *Riviste d’arte d’avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia* (Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005).
- ³ “Il ponte dell’avanguardia Napoli – Milano – Bruxelles – Paris”, *Documento Sud*, n. 4, maggio 1960, p. n. n.
- ⁴ Su Biasi cfr. *Guido Biasi. Un inquieto “antirinascentista”*, a cura di Massimo Bignardi e Claudia Gennari (Baronissi/Salerno: FRAC/PLECTICA, 2010); mentre per Baj e i suoi legami con la letteratura (e Sanguineti in special modo), cfr. almeno Filomena Schettino, *Ut pictura poesis: Enrico Baj – Edoardo Sanguineti: una curiosa coincidenza* (Roma: Aracne, 2013); e il recente *Baj. Figure dell’immaginario 1951 – 2003*. A cura di Luca Bochicchio e Roberta Cerini Baj (Savona: MUSA, 2015). Cat. (Albissola Marina: vanillaedizioni, [2015]). Per la situazione milanese cfr. invece *Arte a Milano 1946 – 1959*. A cura di Martina Corgnati (Verona: Edizioni dell’Aurora, 1999). In tale contesto, un ruolo importante è svolto anche da Sergio Dangelo, collaboratore sia di *Documento Sud* che de *Il gesto*, per il quale si rimanda a *Sergio Dangelo. Les Rendez-Vous*. A cura di Francesco Tedeschi (Milano: Fondazione Mudima, 2016). Cat. (Milano: Mudima, 2016).
- ⁵ Su *Jaguer* cfr. Giuseppe Di Natale, *Scanavino e Jaguer. Il segno poetico e la poetica del segno. Carteggio 1954-1969* (Milano: Silvana Editoriale, 2009); in particolare su Biasi e *Jaguer*, *Documento Sud* e *Phases*, cfr. ID., “Il sortilegio dell’immagine: Guido Biasi ed Édouard Jaguer tra *Documento Sud* e *Phases*”, *Napoli nobilissima: rivista di arti, filologia e storia* 4, n. 1-2 (2013): 35-54. Sui rapporti tra Baj e *Jaguer* cfr. Angela Sanna, “Enrico Baj-Édouard Jaguer. Un pont culturel entre Milan et Paris dans l’Europe d’après guerre”, *Pleine Marge*, n. 37 (2003): 59-88; e, per quanto riguarda *Jaguer* e la rivista *Phases*, Angela Sanna, “Édouard Jaguer et le mouvement Phases: la recherche d’un art expérimental dans le tournant culturel de l’après-guerre”, *Pleine Marge*, n. 47 (2008): 17-37.
- ⁶ Cfr. *Il Gesto*, n. 4, settembre 1959. Le altre riviste raccomandate sono: *Parler, Sens Plastique, Action Poétique, Documento Sud* appunto, *L’esperienza moderna, Evento delle arti, Phases, Edda, Boa*. Anche *Il Gesto* e *L’esperienza moderna* sono state completamente digitalizzate e rese disponibili online sulla piattaforma del progetto CAPTI: <<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=44&lang=IT>>; <<http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=1&id=11&lang=IT>>
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Mario Persico, “Prima idea per una etica dello scandalo”, *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p.n.n. Su Persico cfr. *Mario Persico. No*. A cura di Mario Franco (Napoli: Castel dell’Ovo, 2007). Cat. (Napoli: Electa, 2007).
- ⁹ Mario Persico, “valore delle cose”,

- Documento Sud*, n. 1, ottobre 1959, p. n. n.
- ¹⁰ Edouard Jaguer, “Matiere + Mouvement = Feu”, *Il Gesto*, n. 1, giugno 1955, p. n. n. Bisogna ricordare che il primo numero de *Il Gesto* è anche, come recita la quarta di copertina, “il n.2 del Bollettino Internazionale di Informazione del Bauhaus Immaginario”, e infatti sono chiari i legami con le sperimentazioni artistiche portate avanti in quegli anni da Asger Jorn e dagli artisti dell’ambito del Bauhaus imaginiste.
- ¹¹ Citazioni tratte da: Edouard Jaguer, “Così come vi furono un tempo dei poeti maledetti...”, *Il Gesto*, n. 2, 1957.
- ¹² Guido Biasi, “invettive”, *Documento Sud*, n. 4, maggio 1960, p.n.n.
- ¹³ Citazioni tratte da: Toni Toniato, *Documento Sud*, n. 6, gennaio 1961, p. n. n.
- ¹⁴ Citazioni tratte da: Marcello Andriani, “Sculptura di Antonio Venditti”, *Documento Sud*, n. 4, maggio 1960, p. n. n.
- ¹⁵ Guido Biasi, “Invettive”, *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p. n. n.
- ¹⁶ Alexandre Henisz, “L’avantgarde en Pologne”, *Documento Sud*, n. 1, ottobre 1959, p. n. n.
- ¹⁷ Walter Fedler, “Realismo socialista nella Repubblica Democratica Tedesca”, *Documento Sud*, n. 6, gennaio 1961, p. n. n.
- ¹⁸ Al riguardo cfr. il saggio di Maria Antonietta Picone Petrusa, “Napoli 1945-1955: Gli anni della ricostruzione e il dibattito fra realisti e astrattisti”, in *Fuori dall’ombra*, 31-62. Più in generale sul tema cfr. Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale del P.C.I. dal 1944 al 1956* (Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1973); *Arte in Italia 1945 – 1960*. A cura di Luciano Caramel (Milano: Vita e Pensiero, 1994); *Pittura degli anni ’50 in Italia*. A cura di Elena Volpato (Torino: GAM, 2003). Cat. (Torino: GAM, 2003); *Materiali per lo studio del Realismo in Italia nel dopoguerra*. A cura di Franco Sborgi (Genova: De Ferrari & Devega S.r.l. Editoria e comunicazione, 2003).
- ¹⁹ “Editoriale”, *Documento Sud*, n. 4, maggio 1960, p. n. n.
- ²⁰ “Editoriale”, *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ²¹ [Dialogo tra uno “sprovveduto” e due pittori], *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p. n. n.
- ²² “Editoriale”, *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ²³ È evidente come tale substrato culturale, e un’analoga commistione tra arte “alta” e arte “bassa”, abbia giocato una parte fondamentale nell’elaborazione figurativa degli artisti napoletani della Transavanguardia. In particolare Mimmo Paladino si era potuto avvalere di un accesso diretto al materiale sperimentale napoletano, considerando che aveva avuto come professore al liceo Mario Persico e lo zio Salvatore rientrava nell’ambito del Gruppo 58. Al proposito mi permetto di rimandare al mio: Giorgio Bacci, *La parola disegnata. Il percorso di Mimmo Paladino tra arte e letteratura* (Pistoia: Gli Ori, 2015).
- ²⁴ “La superstizione contro la ragione”, *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p. n. n. La citazione di Goethe è riportata in tedesco: “Der Aberglaube ist die Poesie des Lebens; deswegen schadet’s [sic] dem Dichter nicht, abergläubisch zu sein”.
- ²⁵ Mario Persico, “Gli ‘atti deformanti’”, *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ²⁶ Henry Delau, “Imagerie cosmica meravigliosa”, *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ²⁷ Mario Persico, “1° appunto”, *Documento Sud*, n. 5, luglio 1960, p. n. n.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Guido Biasi, “Elogio del rifiuto”, *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ³⁰ Guido Biasi, “invettive”, *Documento Sud*, n. 4, maggio 1960, p. n. n.
- ³¹ Pertinente al nostro discorso è quanto osserva Francesco Tedeschi: “Già il nouveau réalisme si può dire che svolga la propria azione nei confronti della realtà esteriore in una doppia direzione: da una parte l’attenzione per l’oggetto, recuperato nella sua entità esistenziale, dall’altra la sostanza o la traccia dell’immagine, anch’essa soggetta a processi di riuso e consumo, fino a farla divenire parte di una fagocitazione del reale in una nuova proposta di

assemblaggio. Ancora di più questo avverrà nel momento in cui l'adesione a una modalità 'meccanica' di rappresentazione porrà il modello della 'constatazione' come principio estetico primario con il quale confrontarsi, secondo i termini adottati, *in primis* da Restany, per qualificare la *mec-art*"; [Francesco Tedeschi, "La Mec-art e i suoi protagonisti", in *Mec Art. Arte oltre la fine della pittura*, a cura di Volker W. Feierabend, (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2010), 58].

- ³² Marcello Andriani, *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ³³ Cfr. un articolo non firmato su Colucci: *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ³⁴ Cfr. Un articolo di commento sulle opere di Gabriel Cena: Walter Fedler, *Documento Sud*, n. 4, maggio 1960, p. n. n.
- ³⁵ Enrico Baj, "A proposito di coesistenza e modificazioni", *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p. n. n.
- ³⁶ Riccardo Barletta, "L'Eden e la satrapia del sesso", *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p. n. n.
- ³⁷ Si veda il racconto affiancato a *Il tagliatore di teste* di Mario Persico: Marcello Andriani, *Documento Sud*, n. 6, gennaio 1961, p. n. n.
- ³⁸ Ragnart van Holten, *Documento Sud*, n. 6, gennaio 1961, p. n. n.
- ³⁹ Guido Biasi, "Dalla 'Lunga lettera da PARIS' all'amico Mario Persico", *Documento Sud*, n. 5, luglio 1960, p. n. n.