

FRANCESCA GALLO

Modelli non normativi: qualche considerazione sul nudo maschile nei contesti della performance art in Italia (1968-1974)¹

ENGLISH TITLE: Non-normative models: some considerations on the male nude in performance art contexts in Italy (1968-1974).

ABSTRACT: The essay analyzes some examples of the use of the male nude in photographic and performance works made in Italy between 1968 and 1974, starting from the hypothesis that merely departing from the norm – represented by the female nude – is already a noteworthy fact. Although, in some cases, the thematization of the androgyne resorts to the mythological and allegorical filter, the use of the male nude contributes in various ways to shaking gender clichés and traditional heterosexual binarism. What emerges is a potential area of tangency and overlap between the affirmative postures of the homosexual movement and a certain tendency to rethink masculinity, which is also being challenged in parallel by feminism.

KEYWORDS: male nude, Ferruccio De Filippi, Renato Mambor, Luigi Ontani, Tommaso Binga, Vector Pisani

Seguendo una ormai consolidata tradizione di studi – che da John Berger (1972) passa per Laura Mulvey (1975) e arriva fino a Griselda Pollock (1977) – capace di guardare in controluce il nudo nelle arti visive mettendone in evidenza l’ancoraggio a culture patriarcali, nelle pagine che seguono si avanzano alcune prime considerazioni sul ricorso a corpi nudi di uomini nelle ricerche performative nel nostro paese. La riflessione si concentra sul contesto storico segnato – oltre che da macrofenomeni come la contestazione studentesca – dalla condanna di Aldo Braibanti per “plagio” (1968) e dalle prime forme di autorganizzazione degli omosessuali (DE LEO 2023) e che, per l’ambito artistico, ha nella mostra itinerante (tra Svizzera e Germania) *Transformer. Aspekte der Travestie* (1974) una celebre tematizzazione e codificazione estetica del *crossdressing* esteso anche a star della musica leggera

¹ La mia gratitudine per l’aiuto e il sostegno nella ricerca, i confronti e i consigli agli Archivi del MAXXI, alla responsabile Giulia Pedace e a Giulia Cappelletti; all’Archivio Renato Mambor e a Patrizia Speciale Mambor; a Ferruccio De Filippi e a Pasquale Polidori; a Dora Stiefelmeir.

(ALINOVI 1981b)², come registrato con tempismo sulle pagine di *Playmen*: “Incredibili personaggi, finti e veri omosessuali, bisessuali, travestiti, effeminati e imbellettati sono i nuovi eroi dei giovanissimi” (PERGOLANI 1973: 28). Con la sua ampia eco mediatica, invece, l’omicidio di Pier Paolo Pasolini, nel novembre 1975, costituisce un possibile spartiacque, avviando una più diffusa considerazione delle ricadute sociali e umane delle discriminazioni di cui sono vittima le persone con orientamenti sessuali divergenti dall’eteronormatività, e conclude idealmente questa fase, in concomitanza con l’apertura delle liste e dei programmi del Partito radicale ai leader e alle richieste del Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano (RUSCONI 1976).

Nelle pagine che seguono, quindi, si intende delineare un’area di porosità tra questo articolato e complesso movimento sociale e culturale e le esperienze artistiche centrate sul corpo, sottoposto a provvisori ripensamenti grammaticali. L’arte d’azione, d’altronde, annovera una casistica diversificata: dalla nudità al travestimento, dall’attività all’immobilismo, dalla solitudine del performer alla dimensione collettiva, dalla delega dell’artista al corpo assoluto e alla sua relazione con oggetti, materiali, dispositivi tecnologici, in un elenco ampiamente incompleto³.

Nel panorama internazionale gli orientamenti sessuali e i ruoli di genere sono tematizzati con una frequenza crescente in un periodo segnato da rivolgimenti sociali e culturali profondi. Per il focus qui prescelto, si possono ricordare la serie di polaroid *S/He* di Ulay o l’esteso lavoro di Urs Lüthi (JONES 2015), e ancora *Piège pour un voyeur* (1969) con cui Michel Journiac espone in una galleria parigina un modello nudo (disteso o seduto per terra su una tuta integrale bianca con stampato il cognome dell’artista) all’interno di un recinto quadrangolare delimitato da tubi al neon bianchi. La “trappola” evocata nel titolo – oltre che riferirsi alla gabbia minimalista in cui è segregato il giovane – è diretta all’osservatore che diventa per l’appunto un *voyeur* quando si avvicina all’opera, volgendo in curiosità morbosa la fruizione estetica, in un’operazione che è anche una dichiarazione di omosessualità da parte dell’artista (WILSON 2000). Poco dopo sull’altra sponda dell’Atlantico, nelle due versioni di *Conversion* (fotografie e film, 1970-1971)

² In tale contesto va ricordata anche la sofferta pubblicazione del volume fotografico di Lisetta Carmi, *I travestiti*, Essedi, Roma 1972.

³ Per uno sguardo internazionale si rimanda a WARR 2006 e a WOOD 2018; per l’ambito italiano vedi GALLO 2014 e CONTE, GALLO 2023.

Vito Acconci nudo compie alcuni gesti per mimare la trasformazione del proprio corpo in uno femminile, oppure esegue semplici movimenti con il pene occultato tra le gambe (LIPPARD 1974, 1976; ACCONCI STUDIO 2006). Si tratta di esempi particolarmente significativi perché parzialmente indipendenti dall'inclinazione sessuale dei rispettivi autori, i quali mostrano verso la fluidità di genere un'attenzione variabile e mutevole nel tempo.

Nel contesto italiano artiste e artisti performano prevalentemente vestiti, spesso perché in sintonia con quello che all'epoca veniva definito *comportamento* in cui si ribadisce la contiguità con l'azione quotidiana e perfino banale, oppure più in generale perché gli interventi sono in rapporto con il contesto urbano e la comunicazione di massa. Se invece l'azione viene delegata a un sostituto, si ricorre a collaboratrici (più raramente uomini) talvolta proposte discinte, immobili e perfino in situazioni di costrizione: basti pensare alla donna incappucciata in *Motivo africano* (1970) di Jannis Kounellis o alle modelle che Vettor Pisani lega ai cavi di acciaio nelle versioni di *Lo scorrevole* (1972), per citare solo un paio di casi. Più in generale permangono logiche voyeuristiche anche quando la nudità è proposta in riferimento al mito o alla religione (ZANICHELLI 2019).

Il presente contributo si concentra sul nudo maschile, scelta controcorrente rispetto all'immaginario visivo prevalente e da intendersi, questa l'ipotesi euristica, come implicita proposta di un differente corpo reificato disponibile al controllo dello sguardo e pertanto in sintonia con la messa in discussione dei più tradizionali cliché di genere. L'approccio è storico-artistico, privilegiando per quanto possibile le fonti coeve, con l'intento di illuminare un territorio di tangenze e possibili interferenze tra le rivendicazioni del nascente movimento omosessuale, da un lato, e i temi affrontati dagli artisti che si concentrano sul corpo, anche se non partecipi di quel movimento né identificabili con tali nuove soggettività politiche. Si tratta, quindi, di una consonanza differente rispetto a quella più nota e studiata che riguarda le artiste, il femminismo e l'immagine della donna, anche se è probabile che alcune sollecitazioni a esporre corpi maschili nudi, accolte da Ferruccio De Filippi e da Vettor Pisani, siano originate proprio dalla concomitanza tra i due fenomeni che scuotono – seppure in maniera diversa – gli immaginari sessuali e i modelli virili.

Lungi dal basarsi su un censimento esaustivo, la prospettiva fortemente angolata qui adottata poggia sull'assunto che il semplice eccepire dalla norma – rappresentata dal nudo femminile – sia degno di attenzione, rimandando

a più sistematiche indagini che, nel considerare analoghe rappresentazioni visive presenti in questo medesimo torno d'anni tra arti colte e cultura di massa, mettano a sistema un *corpus* finora silente. Infatti, a fronte di una secolare iconografia del nudo maschile nelle arti visive, nell'ambito degli interventi performativi negli anni presi in considerazione, tale presenza è decisamente occasionale – per lo più tramite il ricorso a un modello – e pare concorrere a incrinare la tradizionale identificazione della donna come figura passiva disponibile all'attività scopica (presumibilmente di un uomo). Si tratta di azioni e di fotografie in cui i corpi di giovani uomini vengono implicitamente proposti come oggetti, esibiti in una complessa dinamica di sguardi, desideri e identità sessuate (talvolta perfino del riguardante).

In alcuni casi, la medesima iconografia ricorre sia nell'opera *live* sia nell'intervento fotografico, in altri invece l'artista si concentra solo su uno dei due medium. Per le azioni dal vivo, inoltre, la documentazione disponibile è prevalentemente fotografica, in un momento in cui il dibattito sul rapporto tra registrazione e performance era agli albori, dato che l'azione *live* si era da poco accampata nelle arti visive e gli artisti stavano esplorando le potenzialità del trattenere la volatilità degli interventi effimeri in funzione della creazione di “immagini” assorbibili dalle arti visive, nonché dal sistema delle gallerie e delle riviste. Lo sguardo che spingeremo su tali pratiche travalica pertanto i confini mediali, seguendo fundamentalmente la centralità del corpo nudo. A incoraggiare tale erranza concorrono, inoltre, sia i casi di azioni eseguite per la sola registrazione (fotomeccanica), cioè senza pubblico; sia il coefficiente performativo implicito nella fotografia di posa, in cui l'artista non di rado è tanto ritrattato quanto ideatore della composizione (anche se non esecutore materiale dello scatto); e, da ultimo, la ricorrente immobilità di alcune azioni, in cui il performer semplicemente si mostra, senza essere impegnato in alcuna attività.

PASSIVITÀ DELL'OGGETTO ARTISTICO

Appartengono al novero degli interventi ideati esclusivamente a favore dell'obiettivo fotografico gli *Itinerari* [*Itinerari indelebili*] realizzati nel 1968 da Renato Mambor nello studio condiviso con Emilio Prini a Genova (Fig. 1) consistenti nell'impiego del rullo per decori parietali indifferentemente sul torso nudo di Mambor e sul muro. Il focus dell'operazione coincide con una modalità impersonale, quasi meccanica, di produzione di segni – il rullo inchiostro – e l'assimilazione del corpo dell'artista al supporto

dell'intervento pittorico, ovvero dell'epidermide alla carta da parati e per analogia alla tela. Proprio attraverso tale concatenazione semantico-visiva Mambor si confina in una zona di parziale passiva accoglienza dell'agire del sodale, mettendo così implicitamente in discussione alcuni *topoi* legati alla creatività artistica, mentre la complicità virile schiude alla dimensione ludica e infantile che tanto peso ha nel lavoro dell'artista. L'esposizione del busto, invece, equivale a quella di una porzione di corpo saldamente identificato – sulla scorta della pubblicità e del cinema narrativo – con la maschilità.



FIGURA 1. Renato Mambor, *Itinerari indelebili*, 1968 (courtesy Archivio Renato Mambor).

L'attitudine parzialmente non assertiva si riscontra in alcune ricerche di quegli anni, in particolare attorno alla costituenda Arte Povera, attraverso l'uso dei calchi del corpo, per esempio, e in Mambor nel 1969-1970 si cristallizza anche nelle *Azioni fotografate*. In questo caso l'artista si fa ritrarre in condizioni di costrizione e difficoltà, talvolta usando delle corde per limitare i movimenti in composizioni in cui l'interesse per alcuni aspetti formali dell'opera pittorica di Emilio Scanavino viene tradotto su di sé, declinato attraverso il proprio corpo (CARPI DE RESMINI 2014) – come per certi versi appariva già negli *Itinerari* – coerentemente con la centralità e la continuità del dialogo con l'universo espressivo della pittura di molte ricerche degli anni Sessanta, ineditamente concentrate sul corpo: da Gutai agli Azionisti viennesi, da Yves Klein a Carolee Schneemann (WOOD 2012).

In particolare in *Nel cerchio*, Mambor si fa ritrarre sorridente, a torso nudo sulla sabbia, legato mani e piedi a una struttura circolare che lo sovrasta, probabilmente un cesto da pallacanestro in disuso, in immagini un po' sfocate a causa dell'involontario movimento del soggetto. In *Trattenere* (Fig. 2), invece, l'artista è ripreso nudo di schiena sul bagnasciuga con le

gambe legate e la mano destra avviluppata alla fune: la progressiva tensione della corda che attraversa il campo visivo perpendicolarmente al corpo suggerisce un lento abbandonarsi e scivolare via dell'uomo⁴. “Mettevo in scena delle realtà psicologiche che potevano essere riassunte in un modo di dire: Ho le mani legate. Non riesco a fare un salto di qualità. Mi sento bloccato” (CARPI DE RESMINI 2014: 69) spiegava l'artista molti anni dopo. In tale contesto gli scatti senza vestiti enfatizzano la passività, trasmettendo una sensazione di costrizione subita e di accoglienza dell'agire altrui: un diventare opera attraverso il corpo, il quale nei fatti viene assimilato a un materiale dell'agire artistico, privo di intenzionalità e soggettività. Sia l'intento di tradurre visivamente un significato verbale, sia il corpo legato, rimandano al Surrealismo così come le strategie sottrattive dell'attività individuale.



FIGURA 2. Renato Mambor, *Trattenere*, 1969 (courtesy Archivio Renato Mambor).

ATTORNO AL MITO DELL'ANDROGINO

La storia dell'arte con i suoi repertori iconografici e formali continua a rappresentare l'orizzonte di riferimento in termini operativi e metaforici sia per coloro che si cimentano con l'esibizione diretta del corpo, sia in generale per le tematiche affrontate nella nascente arte d'azione. Anche

⁴ Cfr. CARPI DE RESMINI 2014: 23. Mentre in MAMBOR, SPECIALE, RIPOSATI 1996: 52 una delle foto viene pubblicata con il titolo *In simpatia con Emilio. Attaccare*.

in questo campo, quindi, l'ermafrodito è “come un faro che si spegne e si accende dal fondo della notte” (BERNOBINI 1969).

Nel marzo 1971 Ferruccio De Filippi usa per l'invito della personale alla galleria Il Diagramma di Milano uno degli scatti di *Senza titolo (ermafrodito)* (1970), sequenza di cinque fotografie poi esposte nella sezione audiovisivi della 8e Biennale de Paris (1973). La serie presenta l'artista nudo di fronte all'obiettivo, disteso sul fianco destro, in un ambiente spoglio, asettico e chiaro. In tutte le fotografie, eseguite da Mariella Bolzoni, sistematica collaboratrice nonché compagna di vita dell'artista, De Filippi nasconde il pene tra le gambe chiuse e piegate: così come è riconoscibile il segno dell'abbronzatura, nessun altro accorgimento viene adottato per mascherare aspetti tipicamente maschili come l'abbondante peluria delle gambe, i baffi e il pizzetto. In uno scatto l'artista ha gli occhi socchiusi, in un altro è rilassato con la testa nascosta tra le braccia, in un terzo, invece, De Filippi vigile sembra posare annoiato per qualche rivista di moda (FIG. 3); infine una ripresa ne mostra una smorfia aggressiva⁵.

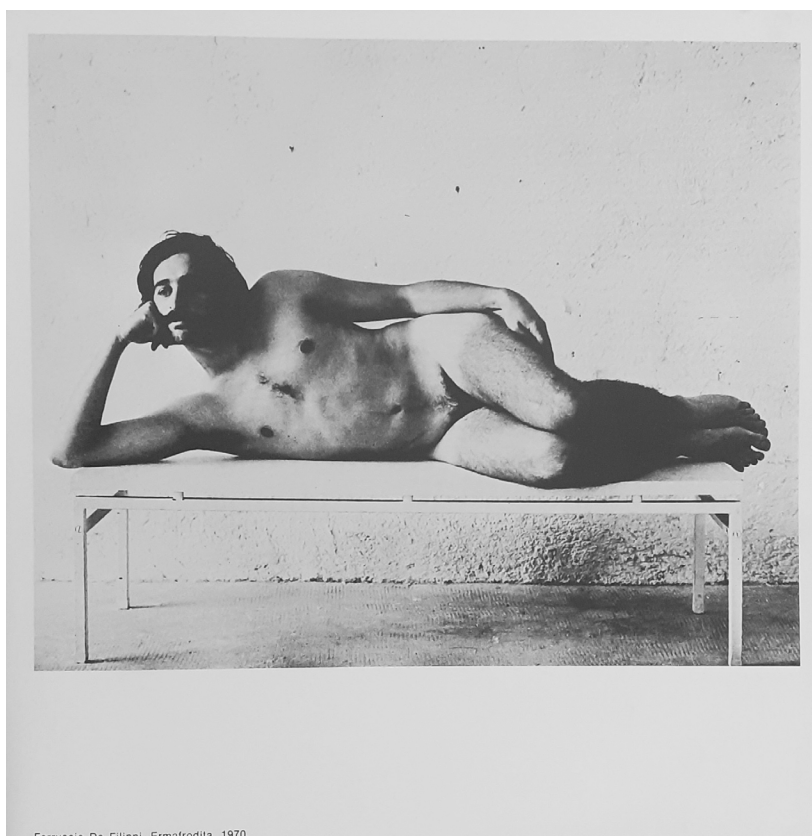


FIGURA 3. Ferruccio De Filippi, *Ermafrodita*, 1969 (foto Maria Bolzoni, dal catalogo della 8e Biennale de Paris 1973).

⁵ La serie completa è pubblicata in POLIDORI 2022: 175-177; mentre in BONITO OLIVA 1973: p.n.n. è riprodotta solo una fotografia con il titolo *Ermafrodita*.

Lo scatto con la testa nascosta tra le braccia distese confluisce in *Senza titolo* (*Méphistophélès et l'androgynie...*) (1971, FIG. 4), dittico su carta in cui la fotografia è affiancata al ricalco a penna e matita della copertina del volume di Mircea Eliade, di cui cita il titolo in lingua originale (Gallimard 1952)⁶.

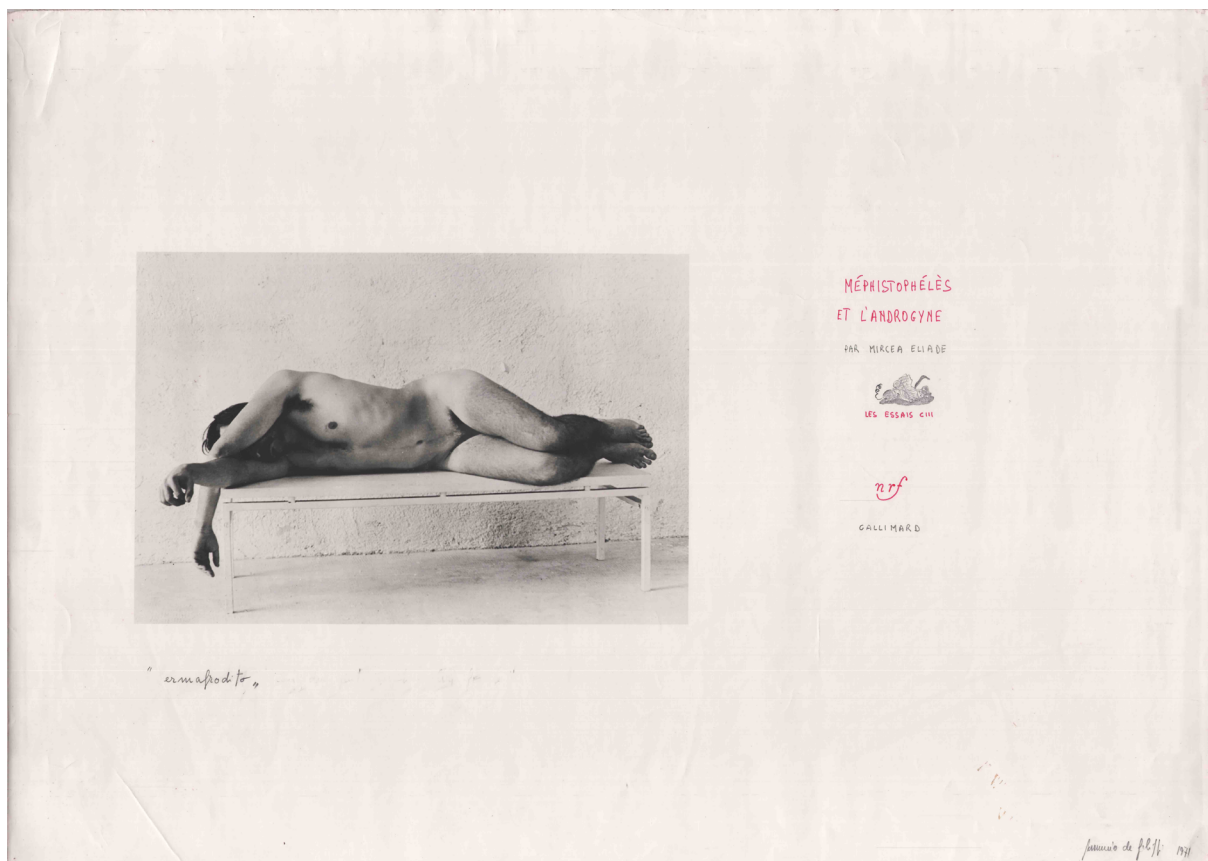


FIGURA 4. Ferruccio De Filippi, *Senza titolo* (*Méphistophélès et l'androgynie...*), 1971 (foto Maria Bolzoni, courtesy Pasquale Polidori).

De Filippi aveva già letto il testo in francese, dato che intorno al 1968 si trasferisce per qualche tempo a Parigi, così come i libri di Claude Lévi-Strauss e di Michel Foucault. Nel saggio che dà il titolo al volume, Eliade propone un ampio excursus su riti di compresenza degli opposti rintracciati sia nel folklore dell'Europa orientale, sia nella religione indù, fino ai rituali degli aborigeni australiani. Tale inchiesta gli permette di distinguere tra l'androginia – ideale compresenza spirituale del principio maschile e femminile – e l'ermafrodito – persona in cui coesistono anatomicamente i due differenti apparati sessuali. Se il primo è un mito ricorrente che indica una sorta di ideale completezza e perfezione spirituale della divinità

⁶ Appena tradotto in italiano con un titolo irrituale: Eliade M., 1971, *Mefistofele e l'androgine*, Edizioni Mediterranee, Roma.

a cui anche l'essere umano tende, nei medesimi contesti storico-sociali il secondo è malvisto, usato in letteratura prevalentemente nella prospettiva della sovrabbondanza di possibilità erotiche (ELIADE 1971: 71-114). Per l'ermafrodito, il cui mito risale al IV-III secolo a.C. – scrive Eliade – la statuaria antica è una fonte imprescindibile, mentre per l'androginia in ambito romantico molti scrittori ricorrono alla terminologia alchemica.

Nonostante manchino espliciti richiami all'iconografia antica⁷, De Filippi sembra assorbire solo nella seconda versione la distinzione, con il riferimento all'androginia (invece che all'ermafroditismo della prima versione). Dal punto di vista figurativo le opere non indulgono nell'ipersessualizzazione del soggetto e neppure adottano posture allusive, mutuandole per esempio dalla statuaria ellenistica. Al contrario De Filippi sembra optare per la semplice sottrazione dell'organo sessuale maschile: la presentazione è frontale, nulla nell'ambiente permette l'identificazione tra l'artista e il tema, il suo corpo è proposto come su un plinto, in un contesto non definito, mentre il soggetto rifugge dal contatto visivo con l'osservatore. L'artista sottolinea oggi l'atteggiamento ironico che connotava all'epoca il suo lavoro, cercando spesso per sé situazioni marginali: in questo caso l'ironia si rivolgeva alla virilità in sé, simbolizzata dal pene a cui, a suo avviso, uomini e donne – per motivi diversi – sono così legati⁸.

La serie fotografica, quindi, sussume il nudo in una dimensione simbolico-allegorica, che non mobilita nessun riferimento a situazioni o esperienze concrete, sia in termini individuali che generali. Propendiamo per interpretare le due opere nella prospettiva di autoritratti *come* artista, ovvero secondo una idea diffusa dell'artista come essere androgino, in cui maschile e femminile convivono, forse anche per mettere in crisi, e in definitiva evadere da nette dicotomie che il movimento femminista aveva messo sotto una nuova luce, da un lato contestandole e dall'altro reclamando una rinnovata declinazione, per esempio attraverso la pratica del separatismo⁹.

Una medesima prospettiva allegorica è adottata in questi primi anni Settanta anche da altri, si pensi a Vettor Pisani che si richiama all'alchimia e – tramite essa – si concentra sull'androginia, tema che compare

⁷ Anche se la testa abbandonata e seminascosta tra le braccia ricorda lontanamente il nudo addormentato dell'ermafrodito antico, con l'assenza determinante però della veduta di schiena che caratterizza la statua.

⁸ Da conversazioni e scambi di email di chi scrive con l'artista (settembre 2023).

⁹ Molte le dichiarazioni in tal senso, per esempio, da parte delle artiste italiane, mentre colpisce come tale tema ricorra anche nel lavoro militante di Lucy Lippard (1974).

già nel titolo della prima personale, *Maschile, femminile, androgino. Innesto e cannibalismo in Marcel Duchamp* alla Galleria La Salita (28 aprile-28 maggio 1970) (CHERUBINI, VILIANI, VIOLA 2016:71-75; CAPASSO 2002:1-6), frequentata anche da Ferruccio De Filippi. Tali riferimenti, secondo Trini (1978), si mescolano a quelli al Dada e al Surrealismo e sono il frutto di un lungo lavoro di apprendistato e studio che precede l'esordio espositivo e viene condotto alla luce della "traduzione visiva dal suo originale esotérico" (TRINI 1976: 21). D'altronde, Maurizio Calvesi aveva appena riportato in auge l'universo alchemico, soprattutto con la mostra *Fine dell'alchimia* (galleria L'Attico, 1970) a cui partecipa anche Pisani e in occasione della quale lo studioso spiega che uno dei fini di tale disciplina coincide con "il recupero di un'immagine globale dell'uomo" (CALVESI 1970: 196).

Nel 1971, Pisani richiama l'androgino in alcuni lavori fotografici – con la collaborazione di Claudio Abate – in cui il modello Gianni Macchia nudo indossa il calco in oro di un seno femminile, legato al busto da una cinghia che sostiene sulla schiena un coltello a serramanico, a volte affiancato a Lynn Ruby che, analogamente nuda, indossa una fascia nera a coprirle il seno destro. Quattro fotografie con il titolo *Carne umana e oro* sono riprodotte nel catalogo della 7e Biennale de Paris (24 settembre-1 novembre 1971),



FIGURA 5. Vettor Pisani, *Carne umana e oro*, 1971 (*Data* 1972, 2: 18-19).

a cura di Achille Bonito Oliva, ma in mostra probabilmente sono esposte solo due stampe (BONITO OLIVA 1971; CAPPELLETTI 2020). La coincidenza cronologica con le opere di De Filippi fa propendere per una parallela lettura del testo di Eliade, in un clima di generale interesse per culture lontane nel tempo e nello spazio. Nella mostra parigina i lavori sono attribuiti alla moglie, Mimma Pisani (al secolo Carmela Bruno), a cui Bonito Oliva si rivolge fin dai primi scambi in vista della manifestazione¹⁰: un dato di cui i coniugi sono consapevoli, al quale non si oppongono ma che forse hanno addirittura sollecitato visto che l'opera è dedicata alla compresenza di maschile e femminile¹¹. Nell'insieme, infatti, si potrebbe trattare di una variazione attorno alle modalità operative di *Plagio*, ma con una sfumatura gender. A proposito dei numerosi interventi che vanno sotto questo titolo, nati dalla collaborazione con Michelangelo Pistoletto, recentemente quest'ultimo ha evidenziato un dato molto significativo per il ragionamento qui condotto, ovvero che le riflessioni dei due artisti muovevano dal clamore suscitato dalle accuse di plagio a Aldo Braibanti (BELLINI 2016: 95-97), alla fine degli anni Sessanta. Il caso giudiziario innescò una serie di scambi ad ampio spettro tra i due attorno all'autorialità, all'originalità in arte, al dare e al ricevere nel processo collaborativo, alla confusione e fusione identitaria, da cui prendono corpo una serie di operazioni sgranate tra il 1970 e il 1976. Alcune di queste opere si basano sull'appropriazione *con variazioni* di lavori di Marcel Duchamp o di Man Ray, coinvolgevano la figura di Meret Oppenheim, oppure la compagna di Pistoletto, Maria Poppi. All'interno di tale collaborazione, tra l'altro, uno firmava i lavori realizzati dall'altro, e viceversa. Si conferma così la certa ricettività di Vettor Pisani rispetto al dibattito su costumi sessuali e morale in atto nel Paese in quegli anni.

Tornando alle opere fotografiche con nudo virile, nel 1972 altre quattro fotografie, eseguite tutte nella campagna romana, sono pubblicate su *Data*: titolo e data coincidono con le precedenti, mentre la compresenza del

¹⁰ Cfr. Archivi del Maxxi, Fondo IIA, Presenza italiana alla Biennale di Parigi, f. D., minuta della lettera di A. Bonito Oliva a Mimma Pisani, 28.V.1971, dattiloscritto; f. I, minuta dell'elenco opere da trasportate alla ditta Tartaglia, 1.XII.1971; in f. C, scheda di prestito (dove l'iniziale intestazione a Vettor è stata sostituita con quella a Mimma).

¹¹ Anche gli osservatori attribuiscono a Mimma l'interesse per il tema sessuale: "Mimma Pisani si esercita in metamorfosi sessuali" (Bo L., 1971, "Arte in fiera", in *Corriere della Sera*, 3 ottobre); "l'immagine ermafroditica allestita e fotografata da Mimma Pisani" (Menna F., 1971, "Gli artisti italiani alla Biennale di Parigi", in *Il Mattino*, 10 novembre: 11); Archivi del Maxxi, Fondo IIA, Presenza italiana alla Biennale di Parigi.

ragazzo e della ragazza rinforza una certa complementarità delle polarità di genere (FIG.) (AICARDI 1972). Infine, recentemente è stata pubblicata una diversa selezione della medesima serie fotografica con il solo Macchia, con il titolo *Androgino, carne umana e oro (Esperimento)*, confermando la datazione al 1971 (CHERUBINI, VILIANI, VIOLA 2016: 32, 122).

Qualche anno più tardi, in una sintesi della cultura alchemica, anche Arturo Schwarz concorda sulla distinzione tra ermafrodito e androgino: il primo “costituisce una mostruosità biologica, una sintesi *statica* delle componenti maschili e femminili” (SCHWARZ 1979: 20) mentre l’androgino è “la cosa *doppia* [...], in cui le componenti maschile e femminile non si annullano reciprocamente ma, di converso, si esaltano reciprocamente, sono in stato di equilibrio conflittuale” (SCHWARZ 1979: 20). Più di recente, infine, Italo Tomassoni, a proposito di *Carne umana e oro* scrive: “celebra il rito dell’Androgino cioè dell’arte come aspirazione alla totalità e all’unione dei contrari” (TOMASSONI 2021: 11).

Nel contesto di *Contemporanea* – la sorprendente mostra allestita nel parcheggio sotterraneo di Villa Borghese a Roma – in una data non precisata tra dicembre 1973 e gennaio 1974, Vettor Pisani presenta *Androgino, carne umana e oro (Azione)*, intervento dal vivo riccamente documentato dall’obiettivo di Abate, Cristina Ghergo¹² e Fausto Giaccone, oltre che dalla moglie dell’artista (CHERUBINI, VILIANI, VIOLA 2016: 123). In questa occasione Macchia nudo è seduto o sdraiato sul tavolo (munito di una stufetta elettrica visti i rigori invernali), in un alternarsi di pose rilassate e altre più esibite. Rispetto alle modelle legate da Pisani alle gambe dei tavoli o ai cavi d’acciaio tramite un collare, Macchia sembra a proprio agio e padrone della scena, soprattutto nel campo lungo della documentazione di *Contemporanea* (FIG. 6). Non è da escludere che a sollecitare la proposizione dell’androgino – al posto delle donne di cui l’artista si era fino ad allora servito nella dimensione *live* – possano aver contribuito le prime esplicite manifestazioni di autorganizzazione degli omosessuali a Roma, e in particolare il Primo congresso di controinformazione sulla sessualità, svoltosi nella capitale il 13 e 14 ottobre 1973 (DI MARCO, BATTISTI, LUNERTI 2023), in un clima di rinnovato interesse per queste tematiche¹³.

¹² Centro Archivi MAXXI Are, Fondo IIA, *Contemporanea*, scatola 2.

¹³ Già nel 1972 erano stati pubblicati due volumi di un certo seguito: Maria Silvia Spolato (a cura di), *Movimenti omosessuali di liberazione*, Samonà Savelli, Roma 1972; Dario Bellezza, *Lettere da Sodoma*, Garzanti, Milano 1972.



FIGURA 6. Vettor Pisani, *Androgino, carne umana e oro (Azione)*, 1974 c. (*Playmen* 1972, febbraio).

Relativamente al registro rappresentativo, il modello Macchia sembra reclamare il proprio spazio, cerca il contatto visivo con l'osservatore attraverso lo sguardo in macchina, mentre dal vivo indulge in pose esibizioniste a favore dell'obiettivo, oltre che dei presenti. Un insieme di atteggiamenti probabilmente da associare alla collaborazione sua e di Lynn Ruby con Abate per i servizi pubblicati su *Playmen*, in proposte tanto distanti dalla pornografia volgare quanto accordate a un'antica genealogia fotografica all'insegna dell'erotismo estetizzato (BELLONI 2018). Sebbene tale protagonismo del modello confligga con le intenzionalità dell'artista, Pisani lo accoglie di buon grado vista sia la consuetudine con cui coinvolge Macchia, sia la selezione degli scatti pubblicati.

In confronto a De Filippi, in Pisani sono in gioco elementi metaforici più evidenti, in cui il calco in oro e il coltello suggeriscono un richiamo al mito delle amazzoni, legendarie donne guerriere che si mutilavano un seno per usare meglio l'arco e le frecce. "L'aggiunta del calco non è, così, soltanto il segno distintivo della 'unità armoniosa', ma anche il segno

violento della sopraffazione”, scriveva Mimma Pisani (1973: 12) sottolineando quanto i materiali nominati nel titolo alludano alla tensione tipica della ricerca alchemica verso la perfezione. Per Pisani l’androgino simboleggia la coincidenza degli opposti e quindi una privilegiata condizione di pienezza, attingendo sia alle religioni antiche sia alla letteratura alchemica (FABBRIS 2016). Qui, invece che per sottrazione come in De Filippi, l’ambivalenza è ottenuta aggiungendo la protesi femminile in oro, materia dagli espliciti riferimenti alchemici: una scelta che iconograficamente spinge la composizione proprio verso l’ermafroditismo.

I due artisti, tuttavia, condividono una prevalente prospettiva simbolica, anche se De Filippi si mette in gioco in prima persona – ricorrendo al filtro fotografico analogamente a Luigi Ontani, per esempio – mentre Pisani usa i modelli come rappresentazioni, prosciugando il qui e ora della performance, cioè la contiguità con l’impermanenza dell’esperienza estetica nella fruizione dell’opera.

PROSPETTIVE DI IDENTIFICAZIONE

A differenza dei due casi precedenti, in cui l’iconografia del nudo risponde alla tematizzazione dell’androginità, in questo paragrafo conclusivo si considerano due diverse angolazioni in cui l’autore/autrice ha un differente grado di coinvolgimento personale con la maschilità.

Nel panorama (per altro ancora circoscritto) fin qui tratteggiato, le artiste sembrano assenti. Infatti a fronte del prevalente ginocentrismo figurativo – che Lucy Lippard (1975) delineava in termini di immaginario femminile da ricondurre anche agli interessi per questioni identitarie – allo stato degli studi risultano decisamente rari i nudi virili sia per affermare parità operativa rispetto ai colleghi, sia per veicolare il proprio immaginario erotico eterosessuale. Sebbene il campo sia ancora da studiare in maniera approfondita, sembra a tutti gli effetti una scelta volontaria, basata sulla consapevolezza – più o meno nutrita di riflessioni, di letture, di esperienze – che il ribaltamento delle posizioni di osservatore/osservato, soggetto/oggetto in tale contesto non basti, accompagnata da un diverso modo di intendere l’affermazione della soggettività femminile, che non intendeva solo sostituirsi al maschio ma piuttosto porre le premesse per diversi rapporti personali e sociali.

In ambito internazionale, Richard Meyer ha messo in luce come il nudo maschile sia proposto, in maniera quantitativamente contenuta,

prevalentemente come critica a un sistema sociale e culturale sintetizzabile come *imperialismo fallico* (MEYER 2007). Mentre, più di recente, Rachel Middleman ha meglio contestualizzato la ricezione delle opere di alcune artiste statunitensi che, tra gli anni Sessanta e Settanta, hanno sfidato il tabù, collocando il loro interesse per l'erotismo e il nudo maschile e femminile nella crescente consapevolezza di genere, sostanzialmente allineata all'effervescenza del femminismo (MIDDLEMAN 2018)¹⁴, lettura suggerita già nel 2015 dall'ampia ricognizione proposta da *The Ey Exhibition. The World goes Pop* (MORGAN, FRIGGERI 2015).

Anche le artiste italiane sembrano essersi di fatto private di tale ampio spettro espressivo per esplorare desideri o paure nei confronti dell'altro sesso. In tale contesto rarefatto risulta allineata alle strategie di ribaltamento delle convenzioni culturali l'azione *Nomenclatura* (1973) in cui Tomaso Binga (nome d'arte di Bianca Pucciarelli Menna) impiega un giovane a torso nudo come una sorta di modello anatomico per richiamare la tassonomia della muscolatura umana la cui conoscenza è alla base della formazione artistica. All'interno di una serrata e articolata critica al pervicace maschilismo, Binga si trattiene dal proporre il nudo integrale del giovane a favore di un approccio indiretto, da prediligere in un contesto culturale e sociale tradizionalista esperito in prima persona (PERNA 2021). In aggiunta, tuttavia, non è da escludere che in questo preciso momento il nudo maschile integrale sia associato a una virilità dimidiata, o comunque non eteronormativa, tenuto conto di come viene proposto da De Filippi e da Pisani proprio all'inizio degli anni Settanta. Mentre, come già osservato per Mambor, l'esibizione del torace è totalmente in linea con il canone della maschilità e proprio per questo visivamente più funzionale al ribaltamento dei ruoli di genere perseguito da Binga.

Diversa è la natura della identificazione del secondo caso considerato, Luigi Ontani, uno degli artisti che in maniera più sistematica ha fatto ricorso al proprio corpo nudo, già dalla fine degli anni Sessanta e che proprio tra il 1973 e il 1974 mette a punto una peculiare declinazione della presenza *live*. Inizialmente la nudità era comparsa nei brevi filmati girati nello studio Benvivoglio a Bologna, nei quali l'artista è impegnato in azioni incongrue con titoli in cui si mette in evidenza la natura plasmabile del linguaggio verbale, mobilitando una generale atmosfera surreale, segnata da inadeguatezza,

¹⁴ Tema già emerso per esempio in Tickner.

gratuità, imperizia (GALLO 2023). Parallelamente nelle opere fotografiche Ontani impersona rappresentazioni implicitamente omoerotiche, come il *San Sebastiano* (1969), oltrepassa le appartenenze di genere, in *Ermafrodito* (1970) o *EvAdamo* (1973), senza precludersi ruoli femminili, per esempio in *Maja desnuda* o in *Leda e il cigno* (1974) (MOSCHINI 2018): tutti casi in cui il filtro allegorico mutuato dalla storia dell'arte antica e moderna svolge una funzione decisiva in termini di idealizzazione e traduzione in un codice colto, in cui il nudo è canonizzato e sublimato.

Allo stato attuale delle ricerche, tuttavia, l'esplicita fluidità di genere sembra limitata ai *tableaux vivants* fotografici, mentre è dichiarata verbalmente sulle pagine di *Flash Art* nel 1974 e, l'anno successivo, riproposta nel volumetto stampato in occasione della personale torinese nella galleria di Franz Paludetto:

l'ambivalenza, la possibilità magnifica di essere contemporaneamente, a proprio piacimento e bisogno, obiettivamente pertinente alla contingenza, maschio/femmina, è la più [sic] delle aspirazioni latenti dell'umano che si celano ancora nelle sovrastrutture del civile repressivo. [...] un coacervo totale liberatorio infinito. (ONTANI 1975: 37)

La citazione appare anche un'implicita conferma del diverso clima culturale che si respira in Italia nella seconda metà della decade, quando Ontani si propone nudo nell'esecuzione *live* con una frequenza crescente e il sistematico ricorso ad accorgimenti distanzianti, come le diapositive proiettate e il sottofondo sonoro.

Tuttavia, almeno inizialmente, nell'azione dal vivo, più che il richiamo iconografico, l'artista mobilita una più sottile declinazione della maschilità "divergente", facendo perno sulla finzione dell'essere inconsapevolmente osservato, nonché sulla propria ricercata passività.

Ontani sperimenta per la prima volta il *tableau vivant* dal vivo nella rassegna romana *Contemporanea* (ALINOVİ 1981a), probabilmente anche lui – come Pisani – sollecitato dalle prime manifestazioni dell'orgoglio omosessuale nella capitale. In *Tarzan* (1974) l'aitante protagonista è impersonato dal corpo efebico dell'artista, quasi statico, coperto da una pelle d'animale e immerso nella lettura di fumetti dedicati al personaggio interpretato: un'attività intellettuale, ma anche di evasione, che se da un lato gli permette di estraniarsi, dall'altro sembra alludere al processo di "apprendimento", in questo caso anche di una dimensione virile naturalizzata.

La lettura è nuovamente l'unica attività a cui si dedicano le altre tre figure proposte da Ontani nella personale alla galleria romana L'Attico, sempre nel 1974: il cavaliere melanconico Don Chisciotte su un cavalluccio a gettoni (come quello delle giostre per bambini), Don Giovanni e Superman, riproposti ciascuno due-tre volte nel mese di novembre (*L'Attico 1957-1987*, 1987). La nudità – limitata in questo frangente al Don Chisciotte, probabilmente sulla scorta di alcuni passaggi dell'opera letteraria in cui l'eroe usa l'aggettivo 'nuda' in relazione alla propria anima, come sinonimo di sincerità e autenticità – non è esibita in quanto tale, anche perché non connaturata alle figure interpretate, differenza cruciale rispetto alle opere dedicate all'androginia¹⁵.

Interessanti in Ontani – tanto nella declinazione *live* quanto in quella fotografica – sia la pressoché totale assenza dello sguardo in macchina (l'artista quando non è assorto nella lettura guarda indifferente fuori campo o davanti a sé), sia l'immobilismo: scelte che ne accentuano l'ideale tensione verso l'oggetto quindi, per la postura passiva che implicitamente richiama una dialettica di sguardi tra una soggettività desiderante, portatrice di un'attività scopica da un lato e, dall'altro, un corpo disponibile e apparentemente inconsapevole dell'osservatore, e in tal modo vicino al cliché della femminilità. Convergono verso tale sovvertimento delle convenzionali posture di genere anche i riferimenti al quadro o alla statua in quanto oggetti inerti, immagini da contemplare (e possedere) da parte di un'individualità convenzionalmente attiva (HORN, LEWIS 1996; GETSY 2014). Tuttavia proprio la deriva della performance verso la messa in scena parateatrale traspone il corpo in un registro allegorico, concorrendo a rendere finzionale la messa in discussione degli immaginari virili, cioè alienandola dalla realtà effettuale, perfino quella legata alla soggettività autoriale.

A differenza di De Filippi e di Pisani, nella ricerca di Ontani, come in quella di Journiac citata in apertura, vi è una forte dose di identificazione tra temi trattati e condizione individuale, dato confermato dal perdurare di posture camaleontiche e trasformiste nel lavoro di entrambi, ben oltre la fase qui considerata; mentre l'incrinatura del binarismo di genere è interesse più circoscritto negli altri casi considerati. La contingenza, se confermata da più estese indagini, delineerebbe anche in Italia un'area di tangenza

¹⁵ Per una approfondita analisi del lavoro di Ontani in relazione all'omosessualità vedi l'intervento di Anna Mecugni in questo stesso numero della rivista.

(ancora da perimetrare), tra attualità sociologica e ricerche artistiche attorno alla ridefinizione delle appartenenze di genere. In un momento storico in cui proprio in questo campo si schiudono inedite possibilità esistenziali e simboliche, identità di genere incerte e sfumate sono tematizzate non solo da coloro che sono implicate/i direttamente dai processi di riscrittura in atto, come le donne, da un lato, o le persone omosessuali, dall'altro, ma diventano un campo di indagine ampio in cui ripensare anche la maschilità, perfino da parte di uomini eterosessuali.

BIBLIOGRAFIA

- ACCONCI STUDIO, 2006, *Vito Acconci. Diary of a Body 1969-1973*, Charta, Milano.
- AICARDI P., 1972, "Traduzione da Vettor Pisani", in *Data*, 2: 16-21.
- ALINOVİ F., 1981a, "L'Ombrofago", in Id., Marra: 147-151.
- ALINOVİ F., 1981b, "Transformer", in Id., Marra: 143-146.
- ALINOVİ F., Marra C., 1981, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna.
- ARSCOTT C., SCOTT K., 2000, *Manifestations of Venus. Art and Sexuality*, Manchester University Press, Manchester-New York.
- BÄTZNER N., DISCH M., MEYER-STOLL C. (a cura di), 2019, *Entrare nell'opera. Processes and Performative Attitudes in Arte Povera*, König, Köln.
- BELLINI, A., 2016, "Intervista a Michelangelo Pistoletto attorno alla collaborazione con Vettor Pisani", in Cherubini, Viliani, Viola 2016: 95-97.
- BELLONI F., 2018, "Stampo virile", in *Studi di Memofonte*, 21: 3-40.
- BERGER J., 1972, "Ways of Seeing", in JONES 2010: 49-53.
- BERNOBINI P., 1969, "Nati da venere", in *Playmen*, 1969, marzo: 148-157.
- BUTLER C., MARK L. G. (ed.), 2007, *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- BONITO OLIVA A. (a cura di), 1971, *7e Biennale de Paris*, Centro Di, Firenze.
- BONITO OLIVA A. (a cura di), 1973, *8e Biennale de Paris. Italie*, Centro Di, Firenze.
- BONITO OLIVA A. (a cura di), 2021, *Vettor Pisani. Apocalypse Now. Carpe Diem*, Carte Segrete, Roma.
- CALVESI M., 1970, *Fine dell'alchimia*, in CALVESI 1978: 192-197.
- CALVESI M., 1978, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Roma.
- CAPASSO A., 2002a, "Vettor Pisani: la follia e l'arte", in CAPASSO 2002: 1-6.
- CAPASSO A. (a cura di), 2002b, *Vettor Pisani. "Meglio un asino vivo che un artista morto"*, Flash Art Museum-Pio Monti, Roma-Trevi.

- CAPPELLETTI G., 2020, “Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971”, in *Studi di Memofonte*, 24: 113-144.
- CARPI DE RESMINI B. (a cura di), 2014, *Renato Mambor. Atto Unico*, Quodlibet-Macaro, Roma.
- CHERUBINI L., VILIANI A., VIOLA E. (a cura di), 2016, *Vettor Pisani. Eroica/Antieronica. Una monografia*, Electa, Milano.
- CONTE L., GALLO F. (a cura di), 2023, *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*, MAXXI-Quodlibet, Roma.
- DE Leo M., 2023 [2021], *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino.
- DI MARCO I., BATTISTI C.S., LUNERTI D. (a cura di), 2023, *Rivoluzionaria. 40 anni del circolo di cultura omosessuale Mario Mieli a Roma*, Tlon, Roma.
- ELIADE M., 1971, *Mefistofele e l'androgine*, Edizioni Mediterranee, Roma (ed. orig. Paris 1954).
- FABBRIS E., 2016, “Lemmario 1. Il dizionario alchemico-esoterico-filosofico”, in CHERUBINI, VILIANI, VIOLA: 34-36.
- GALLO F. (a cura di), 2014, “La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi”, in *Ricerche di storia dell'arte*, 114: 4-59.
- GALLO F., 2023, *Variazioni attorno al tableau vivant: appunti sulle performance di Luigi Ontani*, in ZANETTI: 252-259.
- GETSY D. J., 2014, “Acts of stillness: statues, performativity, and passive resistance”, in *Criticism*, 1: 1-20.
- HORNE P., LEWIS R. (eds.), 1996, *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Culture*, Routledge, London-New York.
- JONES A. (ed), 2010, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, London-New York.
- JONES A., 2015, “ ‘Individual Mythologist’. Vulnerability, Generosity, and Relationality in Ulay’s Self-Imaging”, in *Stedelik Studies*, 3: <https://stedelijkstudies.com/journal-archive/issue-3-place-performance/>
- L'ATTICO 1957-1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video*, 1987, Mondadori-De Luca, Milano-Roma.
- LIPPARD L., 1974, “Six”, in LIPPARD 1976: 90-95.
- LIPPARD L., 1975, “What is female imagery?”, in LIPPARD 1976: 80-89.
- LIPPARD L., 1976, *From the center. Feminist essays on women’s art*, Dutton, New York.
- MAMBOR R., SPECIALE P., RIPOSATI M. (a cura di), 1996, *Renato Mambor Relazione*, Carte Segrete, Roma.

- MECUGNI A., 2011, "A 'Desperate Vitality'. Tableaux Vivants in the Work of Pasolini and Ontani (1963-1974)", in *Palinsesti*, 2: teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/782/441 (25.III.2023).
- MEYER R., 2007, "Hard Targets: male bodies, feminist art, and the force of censorship in the 1970s", in BUTLER e MARK 2007: 362-383.
- MIDDLEMAN R., 2018, *Radical Eroticism. Women, Art, and Sex in the 1960s*, University of California, Oakland.
- MORGAN J., FRIGGERI F. (eds.), 2015, *The Ey Exhibition. The World goes Pop*, Tate-Graphicon, London.
- MOSCHINI F. (ed.), 2018, *Luigi Ontani. SanLuC'astoMalinl'conicoAttoniT'onicoEstEstE'tico*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.
- MULVEY L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in JONES 2010: 57-66.
- ONTANI L., 1975, *L'onfalomane*, 1975, Franz Paludetto, Torino.
- [ONTANI L., testi di Alessandra Galasso], 2003, *Luigi Ontani: Genthara*, SMAK-Italtre, Gent-Roma.
- PERGOLANI M., 1973, "Gli idoli ambigui", in *Playmen*, agosto: 26-37.
- PERNA R., 2021, "Le performance di Tomaso Binga: una rilettura attraverso le fonti", in *Arabeschi*, 18: 19-33.
- PISANI M., 1973, "L'eroe da camera. Tutte le parole dal silenzio di Duchamp al rumore di Beuys" [dattiloscritto distribuito a *Contemporanea*], in PISANI 2011: 10-13.
- PISANI M., 2011, *Il lettore capovolto. Scritti critici su Vettor Pisani 1973-2009*, Horti Lamiani Bettivò, Roma.
- POLIDORI P. (a cura di), 2022, *Io sono un frammento archeologico. Ferruccio De Filippi*, Cambiaunavirgola, Roma.
- RUSCONI M., 1976, "La carta dei diritti dell'omo", in *L'Espresso*, luglio: 16-17.
- SCHWARZ A., 1979, *L'immaginazione alchemica*, La Salamandra, Milano.
- TOMASSONI I., 2021, "Vettor Pisani: antagonismo abissale", in BONITO OLIVA 2021: 11.
- TRINI T., 1976, "Vettor Pisani", in *Data*, 23: 21.
- TRINI T., 1978, "Vettor Pisani", in *Data*, 32: 33.
- WARR T. (ed), 2006, *Il corpo dell'artista*, Phaidon, London.
- WILSON S., 2000, "Monsieur Venus: Michel Journiac and love", in ARSCOTT, SCOTT: 156-172.
- WOOD C., 2012, *A Bigger Splash. Painting after Performance*, Tate, London.
- WOOD C., 2018, *Performance in Contemporary Art*, Tate, London.
- ZANETTI U. (a cura di), 2023, *La performance a Bologna negli anni '70*, MAMbo, Bologna.

ZANICHELLI E., 2019, “Between Different Thinking and Neo-Avant-Garde Approaches: Creative Practices of Italian Women Artists in the 1970s”, in BÄTZNER, DISCH, MEYER-STOLL: 372-375.

L'AUTRICE

Francesca Gallo insegna *Storia dell'arte contemporanea* alla Sapienza Università di Roma, alla performance art ha dedicato *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia* (Mimesis 2022), primo contributo sistematico sulle declinazioni discorsive dell'azione dal vivo dagli anni Settanta al XXI secolo. Con Lara Conte ha curato sia la mostra e il catalogo *Territori della performance: percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)* (MAXXI-Quodlibet 2023), sia *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982* (Silvana Editoriale 2024).