

*SERGIO CORTESINI

Madame Pontormo in leather

Pathosformeln, “citazione deviata” ed ermeneutica sadomasochista nella storia dell’arte secondo Corrado Levi

ENGLISH TITLE: Madame Pontormo in leather. *Pathosformeln*, “deviant citation” and sadomasochistic hermeneutics in art history according to Corrado Levi

ABSTRACT: The article profiles Corrado Levi – architect, artist, critic, and gay activist – during the 1970s. Levi evolved from revolutionary Marxist convictions in the early 1970s to embracing the liberating and creative potential of alienation in capitalist affluent societies by the end of the decade. The essay examines how Levi utilized examples from art history, including Dadaism and Jacopo Pontormo, to articulate a politics of the image for queer subjects. Through theoretical reflection and the practical experience of sadomasochistic eroticism, Levi contributed to a visual atlas suggesting the existence of queer desires and potentialities in Western art history. By finding expressive similarities between Pontormo’s drawings and Tom of Finland’s leather imagery, Levi challenged the linearity of historicism and the emotional neutrality of formalism and philology. He proposed an “empathetic” and affective historiography capable of capturing the perpetuation of *Pathosformeln* through time. This historiography retrieves, from an LGBTQ perspective, both the historical lessons of Aby Warburg’s *Kulturwissenschaft* and Achille Bonito Oliva’s notion of “deviant citation.”

KEYWORDS: Corrado Levi, Jacopo Pontormo, FUORI, leather, Tom of Finland, BDSM, sadomasochism, Achille Bonito Oliva, Aby Warburg, *Pathosformeln*. John Heartfield, Dario Trento

Nei primi anni del FUORI (il Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano, la prima organizzazione nazionale degli omosessuali, fondata a Torino e attiva tra il 1971 e il 1982), più che il termine scientifico “omosessuale” o l’anglosassone gay, gli appellativi frocio, finocchio (spesso declinati al femminile) e checca significarono una chiamata all’azione rivoluzionaria, anticapitalista e anti-patriarcale. La rivoluzione, secondo il teorico e attivista Mario Mieli, sarebbe avvenuta praticando una sessualità sfacciata, seduttiva, procacciatrice, che celebrava più l’erotismo dell’ano che il fallo, e che confondeva i codici del maschile e del femminile. Ostentare l’ambiguità semantica e la vitalità erotica del corpo significava farsi testimonianza e agenti di sovvertimento sociale, attraverso le performance del

vestirsi (e del “travestirsi”¹) e del comportamento, oltre che atti di sincerità verso se stessi. Mieli, più che una monosessualità, preferiva ragionare in termini di “ambiguità transessuale del nostro essere-in-divenire” (MIELI 1977: 48). Lo vediamo in un’immagine di quello che potrei definire il primo *coming out* italiano (la contestazione del congresso internazionale di sessuologia a Sanremo il 5-7 aprile 1972) tra i militanti del neonato FUORI in una mise androgina (rossetto sulle labbra, turbante e giacca ricamata a fiori, e pantaloni a zampa d’elefante) (FIG. 1). Un’altra fotografia di quel giorno – un gruppo di militanti, uomini e donne, che salta gioiosamente contro il cielo sanremese virato in rosa – chiude il terzo numero della rivista *Fuori!* La fotografia implicitamente oppone alla logica patologizzante e disciplinante della sessuologia corpi mobilitati – letteralmente e politicamente – dal potere vitale dell’eros, propugnatori di una “gaia scienza” che ambiva a liberare il “transessualismo” (FIG. 2). Questo però fu solo l’inizio.

L’immagine dei corpi gioiosi, o eroticamente carichi, o agitati in una guerriglia culturale anti-patriarcale, espressa dall’iconografia seminale di *Fuori!*, mi porta a seguirne l’evoluzione. E in questo cammino, è inevitabile incontrare il lavoro di Corrado Levi. Fu tra i primi compagni del FUORI, uscitone nel 1975 perché assertore di una politica rivoluzionaria e ostile all’associazione col Partito Radicale, e tra i fondatori, nel 1976, dei COM (Collettivi Omosessuali Milanesi)². Nell’attività di Levi i percorsi della militanza politica, l’esplorazione dell’erotismo sadomasochista, la critica d’arte e la pratica artistica si intrecciano continuamente. Dal punto di vista ideologico, Levi evolse da una convinzione rivoluzionaria marxista a inizio degli anni Settanta (quando biasimava l’alienazione dei lavoratori e la reificazione dei soggetti nella società capitalista) fino ad abbracciare le potenzialità liberatorie e creative dell’alienazione stessa nelle società del benessere capitalista alla fine del decennio. Questo riorientamento politico passò anche attraverso il filtro ermeneutico del sadomasochismo (d’ora in avanti S/M), inteso sia come concettualizzazione interpretativa delle strutture psico-sociali del capitalismo, sia come esperienza vissuta sul piano dell’espressione sessuale personale.

¹ Nel lessico dell’inizio del decennio Settanta, il lemma “travestiti” includeva le persone transessuali, che si diedero in Italia la prima organizzazione politica autonoma nel MIT (Movimento Italiano Transessuale) solo nel 1979.

² Per un approfondimento sulla storia delle prime formazioni del movimento LGBTQ italiano, rimando a ROSSI BARILLI 1999.



FIGURA 1. Mario Mieli e altri compagni del FUORI protestano contro il congresso internazionale di sessuologia, Casinò di Sanremo, 5 aprile 1972.



FIGURA 2. Compagni del FUORI a Sanremo, da *Fuori!*, n. 3, settembre 1974, controcopertina.

L'immaginario erotico S/M divenne il filtro attraverso il quale Levi proiettò uno sguardo retrospettivo su alcuni esempi della storia dell'arte. Nel 1973 il S/M era più una categoria intellettuale di critica al patriarcato economico e sessuale, che Levi ritenne di illustrare simbolicamente recuperando l'immaginario delle avanguardie dadaista e surrealista (John Heartfield e Man Ray). Nel 1977 il S/M assunse la foggia del feticismo erotico *leather*, e contestualmente Levi fece dei disegni di Jacopo Pontormo, animati dall'energia erotica, l'oggetto di un'analisi sfaccettata che abbracciò critica sociale, critica d'arte e anche una forma di identificazione autobiografica, su cui voglio focalizzare l'attenzione³. Nel 1979 il libro *New Kamasutra* chiude il decennio ma anche la politica del corpo "transessuale", proponendo fogge iper-mascoline nell'aspetto e l'erotismo polarizzato più nelle fantasie S/M che dal mito dell'indifferenziazione androgina.

Pertanto, Levi contribuì a un atlante visivo di immagini che suggerivano l'esistenza di desideri e di potenzialità che oggi diremmo *queer* nei corpi della storia dell'arte. Tale operazione non va vista solo come atto di militanza, ma anche come una forma di critica d'arte "al vivo", ossia affettiva, emotivamente motivata. Essa fece dell'identificazione di sé come omosessuale rivoluzionario, che aveva portato a coscienza personale il proprio orientamento erotico e ne aveva fatto anche materia di analisi politica con i compagni di militanza, un'ipotesi euristica proiettata a riconoscere nella storia iconografica e stilistica dell'arte investimenti libidici simili ai propri. La critica affettiva di Levi non è stata solo una forma di "colonizzazione culturale" della storia dell'arte in nome delle istanze di riconoscibilità pubblica del nuovo soggetto politico (gli omosessuali italiani rivoluzionari). Essa ha soprattutto seguito l'intuizione che vi fosse un "rimosso" psicosociale storico – e conseguentemente una verità rimossa dalla storiografia dell'arte – da portare alla luce: il desiderio "polimorfo e perverso" (per usare il lessico freudiano immesso da Mario Mieli nei suoi *Elementi di critica omosessuale*). Più in generale, la politica dello sguardo di Levi può essere letta come una parte di un più ampio fenomeno di contestazione della norma storicista e formalista nella storiografia d'arte del decennio Settanta.

³ L'interesse di Levi per la storia dell'arte è stato versatile e diramato. Una delle sue passioni è stato Filippo de Pisis, di cui pubblicò disegni inediti sulla rivista di militanza gay *Lambda*, ma date le esigenze del presente studio, preferisco concentrarmi sul dadaismo e Pontormo.

HEARTFIELD E MAN RAY PER *FUORI!*

Nato a Torino nel 1936, Corrado Levi è un uomo d'arte sotto molteplici aspetti. Figlio di un collezionista, è stato a sua volta collezionista – ereditando dal padre una passione speciale per Filippo de Pisis. Tra il 1967-69 è stato membro del comitato per le acquisizioni della Galleria d'Arte Moderna di Torino, per la quale favorì l'acquisto di dipinti di Otto Dix, Francis Picabia e Andy Warhol⁴. Levi è stato artista in prima persona, sperimentandosi dalla fine degli anni Settanta nella scrittura poetica e nell'arte visiva, e anche critico e curatore di mostre. Inoltre, ha svolto la professione di architetto, e fino al 2002 è stato professore associato di Composizione architettonica al Politecnico di Milano.

Nel 1972 il collettivo *FUORI* di Milano praticava incontri settimanali di discussione, basati sui “vissuti specifici di ciascun partecipante in quanto omosessuale”, più che su preconette teorizzazioni ideologiche, in modo che ognuno si sentisse incoraggiato a “parlare liberamente di sé in ambiente paritetico” (COLLETTIVO *FUORI* DI MILANO 1972). Il modello era chiaramente ispirato alle sedute di autocoscienza introdotte nel femminismo italiano da Carla Lonzi⁵. Sebbene Levi abbia utilizzato solo una volta (per quanto sappia) il lemma “autocoscienza”, in questo saggio ricorrerò a tale parola tipica del lessico e della storia femminista perché analoghe sono le modalità e lo spirito delle riunioni dei collettivi omosessuali. Il primo intervento firmato da Levi nella rivisita *Fuori!*, dal titolo “Storia palpitante e violenta” (LEVI 1973) rese conto delle riflessioni cui il collettivo milanese era giunto: il patriarcato familiare, interiorizzato, generava tipicamente negli omosessuali sensi di colpa e relazioni interpersonali e affettive condizionate da repressione e pregiudizi, ma si riverberava anche nella struttura economica capitalistico-industriale (“nella fabbrica”)⁶. La consapevolezza di tale condizionamento – sosteneva Levi – doveva estendersi dal personale

⁴ Sull'interesse di Levi per Francis Picabia, si veda il saggio di Giorgio Di Domenico in questo numero di *Whatever*.

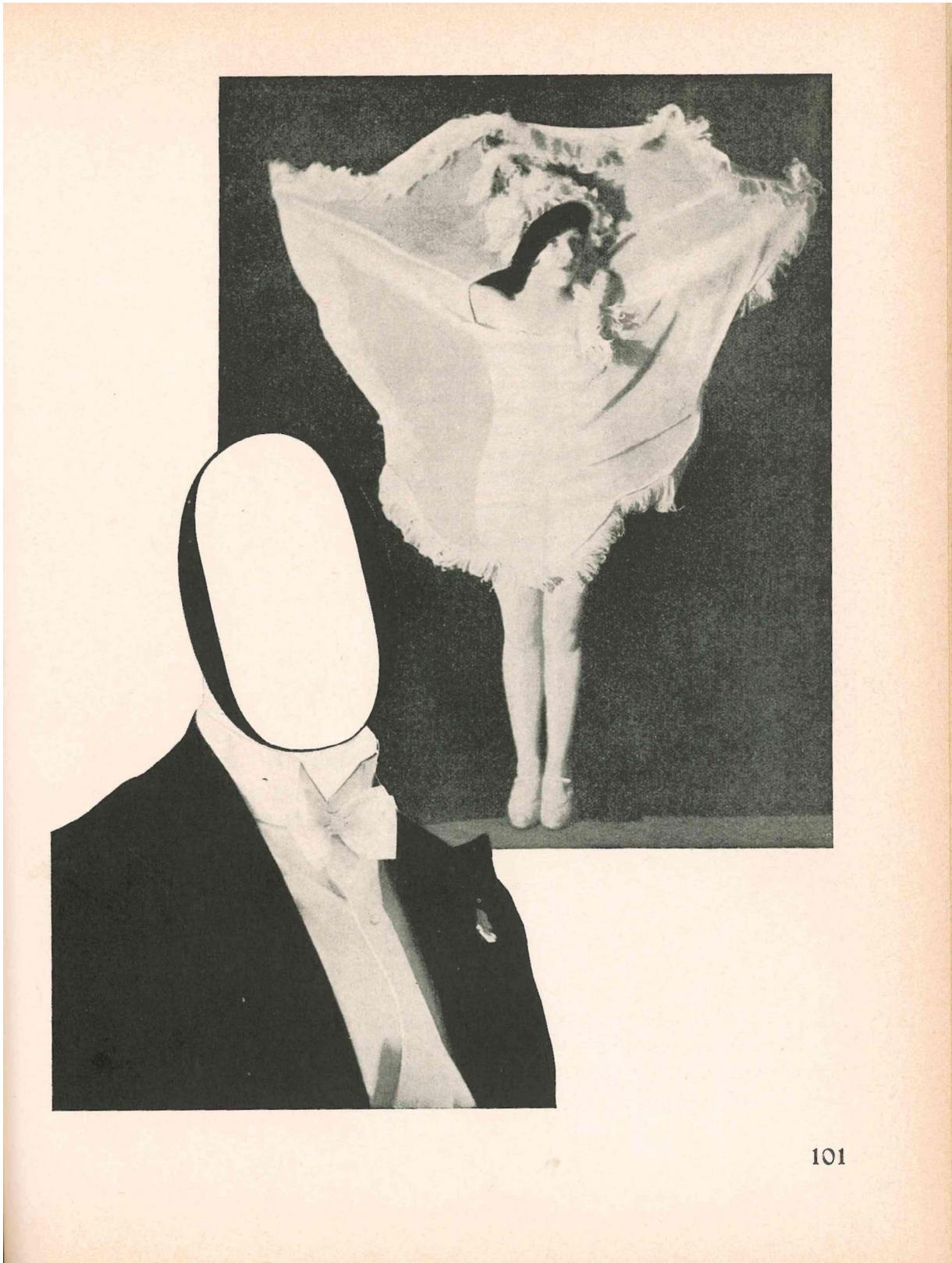
⁵ Su Carla Lonzi, la pratica dell'autocoscienza e l'importanza nella storia del femminismo italiano, la letteratura è vasta; rimando a ZAPPERI 2017.

⁶ Le idee che vi fosse un parallelismo tra patriarcato a livello familiare e patriarcato a livello macro-economico, e che la società del capitalismo avanzato fosse basata sulla repressione della libido soggettiva e la sua sublimazione per garantire il “principio di prestazione” dell'efficienza economica erano concetti centrali in MARCUSE (*Eros e Civiltà* [1955] e *L'uomo a una dimensione* [1964], pubblicati in Italia da Einaudi, rispettivamente nel 1964 e 1967), uno dei filosofi e sociologi più letti tra i decenni Sessanta e Settanta. Levi non menziona mai direttamente il pensiero di Herbert Marcuse, pur condividendone, nella sostanza, terreni di militanza

alla sfera pubblica, ossia all'analisi sociale marxista, per ridiscuterne tutti i valori inconsciamente accettati: “Si individua così il secondo significato di FUORI! che vuol dire fuori di questa società di merda, vuol dire il privilegio e il compito [...] di contribuire al radicale mutamento dei suoi valori e delle sue istituzioni. Rifiutarne i valori come sentivano i dadaisti, cambiare la vita come speravano i surrealisti” (LEVI 1973: 11; CORTESINI 2019: 55).

Per un uomo versato nella storia dell'arte, il riferimento al surrealismo era chiaro se si tiene conto che il fondatore del movimento, André Breton, in un intervento al Congrès des Écrivains nel 1935 aveva ascritto al pantheon surrealista tanto Arthur Rimbaud, il marchese de Sade, Sigmund Freud, quanto Karl Marx e Vladimir Il'ič Lenin (BRETON 1935: 172). E per illustrare il suo articolo, Levi scelse quattro fotomontaggi del dadaista berlinese John Heartfield (Helmut Herzfeld), che negli anni della Repubblica di Weimar aveva ingaggiato l'avanguardia estetica come forma di militanza anti-nazista e anti-capitalista. Due dei fotomontaggi erano originariamente comparsi nel pamphlet satirico di Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über Alles* (1929), che denunciò la bancarotta morale della Repubblica di Weimar, l'ottusità del militarismo, la mollezza del partito socialista (SPD), la meschinità della borghesia e lo sfruttamento del proletariato, attraverso commenti ironici o paradossali a fotografie di vari autori: documentarie, di reportage sociale, o di cronaca politica e di attualità. Dal libro di Tucholsky, Levi riprese il fotomontaggio di Heartfield di un borghese in smoking e dal volto sostituito da un grande carattere tipografico o, accostato all'immagine di una ballerina che esegue un numero di danza dei veli (FIG. 3) (originariamente illustrava un brano sull'insincerità e il conformismo delle produzioni teatrali e letterarie tedesche complici del regime politico). Un altro fotomontaggio mostrava borghesi che rispettosamente assistono a una parata dell'esercito (Heartfield lo usò anche come copertina di *Magazin für Alle*, 1929, FIG. 4)⁷. Una terza composizione fotografica di Heartfield scelta da Levi era *Wie im Mittelalter... So in dritten Reich* (Come nel medioevo, così nel Terzo

⁷ Il primo fotomontaggio è in TUCHOLSKY 1929: 101 (pubblicato nella sezione *Il tempo ha bisogno di satira*, che è un racconto che immagina le censure politiche imposte da un impresario teatrale nella produzione di uno spettacolo di rivista). Il secondo è p. 152, a commento di *La testa nel bosco*, un immaginario racconto post-mortem di un soldato che è stato decapitato, per rappresaglia, dai commilitoni, i quali praticavano (è detto modo allusivo) atti omosessuali cui il soldato, un tempo complice, si voleva sottrarre e denunciare al superiore. Non è chiaro se Levi conoscesse il contenuto del brano originale di Tucholsky, difficilmente conciliabile con la politica di liberazione omosessuale.



101

FIGURA 3. John Heartfield, fotomontaggio senza titolo, in Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über Alles*, Neuer Deutscher Verlag, Berlin 1929: 101. Il fotomontaggio è stato riutilizzato in Corrado Levi, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973: 10.

Reich), già dal settimanale comunista *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (1934), in cui Heartfield giustappose un rilievo della collegiata di San Giorgio a Tubinga raffigurante la tortura della ruota e un uomo legato a una svastica nazista, a significare la continuità della violenza politica nei secoli (FIG. 5). Un quarto fotomontaggio era l'innesto di un pallone da calcio sul corpo di un uomo vestito in abiti borghesi, già apparso sul foglio comunista *Jedermann sein eigener Fussball* (Ognuno ha il suo calcio) nel febbraio 1919, uscito in un solo numero e immediatamente sequestrato. Comunque, il reimpiego fatto da Levi dei fotomontaggi di Heartfield come commenti visuali al suo articolo è poco perspicuo. Tuttalpiù, essi suggerivano una generica violenza ipocrita della società borghese-capitalistica. Soltanto in modo ellittico essi fornivano un immaginario a una delle conclusioni dell'articolo sulla quale vorrei



FIGURA 4. Fotomontaggio di John Heartfield, in Corrado Levi, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973, p. 9.

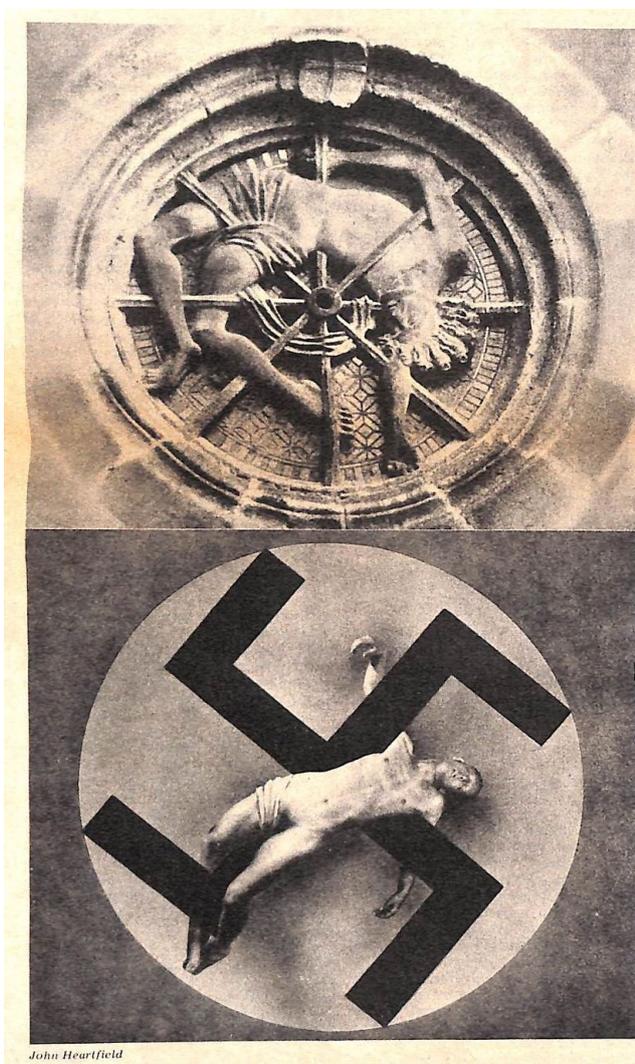


FIGURA 5. John Heartfield, *Wie im Mittelalter... So in dritten Reich*, in Corrado Levi, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973: 11.

concentrare l'attenzione: ossia che i compagni del collettivo di autocoscienza stavano teorizzando il corpo come terreno da esplorare e come fonte di conoscenza, "suonandolo in tutti i suoi registri [...] invertendo o assumendo tutti i ruoli, [...] ponendo l'attenzione sulle reazioni di piacere, ma soprattutto su quelle di dispiacere, di disgusto, di repellenza". Levi alludeva con ciò al superare i tabù, inclusa la libido sadomasochista, per abbattere i condizionamenti culturali e morali introiettati, che in ultima analisi riflettevano i modelli parentali e si estendevano alla subordinazione di classe nel sistema capitalista (LEVI 1973: 12; vedi anche LEVI 1974).

Sembra più perspicua la scelta, sempre attribuibile a Levi, di illustrare con le maschere decorate (*Masques peints*, 1941) e la *Venus restaurée* (1936) di Man Ray l'articolo successivo, firmato da una non meglio identificata Adriana, che a nome di molte lesbiche rivendicava l'urgenza immediata della rivoluzione nella prassi affettiva e sessuale, e non procrastinata da tatticismi della sinistra. Le maschere possono essere lette come allusioni al nascondimento degli omosessuali, e la *Venere restaurata* come una metafora della mutilazione della soggettività della donna e della sua costrizione nella società patriarcale. Ma dal punto di vista storico-artistico, tanto le maschere quanto la *Venere restaurata* sono altri esempi di risemantizzazione dell'avanguardia storica che stava avvenendo allora a Torino e nel discorso gay. Nel 1971, per esempio, Arturo Schwarz aveva tratto una riedizione limitata di alcuni "oggetti d'affezione" storici di Man Ray, ormai dispersi o distrutti, tra cui la *Venere restaurata*. Secondo l'artista americano, essi erano "semplici immagini poetiche", originate dalla combinazione di parole e oggetti (MAN RAY 1970: [5]). Ma la sua *Venere* alludeva a forme "perverse" di piacere S/M che Man Ray, grande ammiratore anche della filosofia del marchese de Sade, aveva esplorato nel 1930 assistendo lo scrittore americano William Seabrook nella realizzazione di tre piccole serie fotografiche che mettevano in scena le dinamiche intersoggettive di sessioni di BDSM *ante litteram* (bondage/dominazione/sado/masochismo) (vedi CORTESINI 2021; 2022).

Le forme S/M di espressione del desiderio avrebbero avuto comunque una particolare risonanza anche nell'esperienza e nella teorizzazione di Levi, determinando una peculiare condensazione tra storia dell'arte e vita, guidata dal fantasma della pulsione omoerotica e feticistica di genere *leather*.

MADAME PONTORMO NELL'IMMAGINARIO *LEATHER*

L'immaginario *leather* maschile, teatralmente ipervirile, è per molti aspetti l'antitesi della fluidità transessuale teorizzata da Mario Mieli. Sviluppato negli Stati Uniti dagli anni Cinquanta, il mondo *leather* coagulava più fonti feticistiche – dai corpi ipertrofici dei bodybuilder, alle uniformi di pelle della Wehrmacht e dei poliziotti, al machismo dei biker – e fantasie fascistoidi di dominazione e sottomissione. Soprattutto l'illustratore finlandese Touko Valio Laaksonen (1920-1991), più noto col nome d'arte Tom of Finland, aveva declinato l'iconografia di muscolosi uomini che indossano accessori di pelle sulle riviste *beefcake*, e i suoi fumetti pornografici erano arrivati in Italia nel 1973 attraverso la rivista *Superhomo*⁸ (FIG. 6). A Los Angeles dal giugno 1975 il mensile *Drummer*, organo della Leather Fraternity, largamente illustrato, declinava sia visivamente sia discorsivamente tutto lo spettro dei copioni dell'erotismo BDSM – prigionieri, stazioni



FIGURA 6. Rupert van Goosen (Tom of Finland), “Piatto ricco... mi ci ficco”, in *Superhomo*, aprile 1973: 90 (titolo originale: *The Rope*, 1968 ca.).

⁸ La prima pubblicazione italiana di un fumetto di Tom of Finland, sotto lo pseudonimo di Rupert Van Goosen, è probabilmente “Piatto ricco... mi ci ficco!”, in *Superhomo*, aprile 1973: 89-98. Seguirono, con corretta attribuzione a Tom of Finland, “Il camion del piacere”, in *Superhomo*, maggio 1973: 35-44; e “Anche Tarzan lo fa”, in *Superhomo*, giugno 1973: 35-45.

di polizia, palestre, officine, saune, scenari orientalisti, boscaioli, cowboys, motociclisti, centurioni romani, e tutta la gamma delle pratiche erotiche dal *pissing* (urinare su un partner) al *fist fucking* (introdurre la mano nel retto di un partner), fino alla mummificazione o alla coprofilia, nella dinamica consensuale del S/M, che inscena un'apparenza di violenza ma che nella sua essenza è anche acronimo di S per sensualità e M per mutualità, e implica spesso una ricerca di trascendenza meditativa contro l'ordinarietà della vita ossessionata dalla velocità e della produttività.

Nel 1976, assecondando il dettato dell'autocoscienza, Levi si spinse a esplorare nuove frontiere del S/M ma passando dal territorio dell'ideologia a quello empirico, e scoprendo la sottocultura *leather* e BDSM nelle scure salette del bar Mine Shaft di New York, e altri locali e saune a San Francisco. Un'opera, a mio avviso, coglie esemplarmente l'intersezione tra biografia personale e culturale di Levi in questa fase: il terzo numero della rivista *Dalle cantine frocie*⁹, e in particolare l'inserto *Madame Pontormo. Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale*. La rivista può essere considerata una gemma dell'esoeditoria politico-artistica ascrivibile, in senso lato, all'ala creativa del "movimento" del 1977. L'inserto su Pontormo è anche un tabulato che condensa i percorsi di autocoscienza di Levi – approfondita tanto nella dimensione fantasmatica quanto nell'uso del corpo – ma anche la frequentazione della storia dell'arte e dell'investimento affettivo e politico di essa.

Dalle cantine frocie, datato giugno 1977, consiste in un foglio rettangolare di 84 × 62 cm, piegato *in quarto* (due volte su se stesso, in modo da ricavare otto facciate di 42 × 31 cm), senza rilegatura, e stampato da entrambi i lati in inchiostro viola. Il recto del foglio contiene diciassette brevi frammenti dal saggio storico *Eliogabalo* di Antonin Artaud (apparso nel 1934 ma tradotto in italiano nel 1969, per Adelphi), alcuni dei quali si interrompono a mezza frase. Essi tratteggiano Eliogabalo (l'adolescente sacerdote del culto solare siriano di El-Gabal, che ascese al trono imperiale romano nell'anno 218) come campione di perversioni, un pansessuale, un degradatore di valori, che annullò nel suo corpo la differenza sessuale, travestendosi, e che si comportò tanto come monarca divinizzato quanto da prostituta. È "il re pederasta e che si vuole donna, è un sacerdote del Maschile. Egli realizza in se stesso

⁹ Scarse notizie su questo periodico, pubblicato al Politecnico di Milano, di cui esistono anche i "quaderni": alcuni cenni in: ZOMPA 2022.

l'identità dei contrari [in...] una lotta ostinata e astratta tra il Maschile e il Femminile" (ARTAUD 1991: 66). Per Artaud, nella sequenza di turpitudini, eccessi sessuali, degenerazione dell'ethos romano, Eliogabalo era "non un pazzo, ma un insorto" (116); per Levi incarnava la *jouissance* anarchica e liberatoria. I brani dell'*Eliogabalo* compaiono accanto a testi anonimi firmati dal COP (Collettivo Omosessuale Pederasta: probabilmente una sigla fittizia) o con pseudonimi. Essi recano le testimonianze, tra il registro confessionale e quello paradossale, di uomini omosessuali che si identificano però sovente nel genere femminile, e abbozzano discorsi semiseri sulla rivoluzione, sulle differenze di classe e di stili di vita tra omosessuali, sulle esperienze di lavoro, le aspirazioni sociali, il battuage e l'impegno politico, le avventure sessuali, incluso il riferimento a una presunta ispezione anale ricevuta da Levi in un ospedale militare. Nel loro complesso i brani – rubricati insieme agli estratti dell'*Eliogabalo* sotto il titolo *Gli insorti* – rivelano quanto la vera liberazione dei desideri e dei corpi e le intenzioni rivoluzionarie degli omosessuali militanti si trovassero ad accettare, o riprodurre sotto nuove forme, modelli culturali eterosessisti o di classe.

Nel verso del foglio, il collettivo (o Levi) combinò un florilegio di altre letture che svilivano la poesia dell'affettività e celebravano il sadomasochismo: un estratto dal noto romanzo erotico nel 1870 *Venere in pelliccia*, di Leopold Sacher-Masoch; estratti da un diario personale, forse dello stesso Levi, che raccontano i dettagli più animaleschi e feticistici di un incontro sessuale; e un testo dello psicanalista Sandor Ferenczi del 1913, sul *dressage* di una puledra. Anche quest'ultimo rimanda al tema della dominazione e subordinazione e insegna a diffidare dell'affetto, sotto il titolo ironico "Preziosi consigli a una frocia su come impadronirsi e tenersi uno (o più) stallone".

"Inserito nelle chiappe" della rivista (per citare LEVI, 1977: n.n.), *Madame Pontormo. Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale* era in effetti un foglio delle stesse dimensioni e caratteristiche del precedente, ma stampato in inchiostro rosa. Qui Levi fece riprodurre ventitré disegni del pittore manierista fiorentino Jacopo Pontormo (1494-1557), tratti dal catalogo ragionato dell'opera grafica redatto dalla storica dell'arte Janet Cox Rearick (1964), che aveva ordinato gli oltre 350 disegni secondo tipologie d'uso e tecniche (FIGG. 7 e 10).

Lo studio di Cox Rearick rimane un lavoro di *connoisseurship* basato sull'osservazione delle caratteristiche stilistiche e sulle "deviazioni" rispetto

ad altri artisti coevi. Ella concedeva che taluni disegni del fiorentino rivelavano uno stile eccentrico e anticlassico ma si limitò a descriverli come figure inventive. Levi, invece, smembrò il *corpus* filologico dei disegni, per disseminare una galleria di *corpi* vibranti di energia erotica. Pur conservando le didascalie originarie di Cox Rearick, risemantizzò il senso dei disegni con un impudico inserimento di commenti irriverenti, perfino blasfemi, e un linguaggio deliberatamente triviale, attribuendo loro una segreta carica erotica e intenzionalità inconscia.

Un lato del foglio (FIG. 7) riproduce sedici disegni di Pontormo e due di Tom of Finland. Essi fanno da cornice a un testo di Levi, che commenta la strategia della ripetizione usata da Pontormo, il quale talvolta replicava una figura nuda in dimensioni diverse sullo stesso foglio, oppure ruotandola un po', per avvicinare tra di loro gli organi genitali, oppure le zone erotiche dei corpi, o per collocare una persona in corrispondenza dei genitali di un'altra: tutti sotterfugi – insinuava Levi – per esprimere il desiderio omosessuale evitando la censura. Pontormo snudava un “cazzo scappellato” o faceva sfiorare tra loro o compenetrare corpi, mani e culi, cosce aperte (LEVI 1977: n.n.)¹⁰. Inoltre, la virilizzazione dei corpi femminili di Pontormo, secondo Levi, era un modo per “far entrare l'illecito, il rapporto maschio maschio attraverso il lecito maschio femmina (le tre grazie e molti altri disegni e lavori come l'Eva incastrata a X con l'Adamo nella scena centrale per San Lorenzo, che ha la testa contro i genitali della figura successiva, la quale tocca col braccio il culo al Cristo, il quale tocca con i piedi un putto e ne ha un altro davanti alle gambe arcuato di schiena... e questi putti sono i corpi più carnosamente splendidi del disegno...)”.

Levi sostenne che il senso di fastidio presto sorto tra i contemporanei di Pontormo, che causò la distruzione del suo capolavoro tardo (gli affreschi per il coro della chiesa di San Lorenzo a Firenze), fosse dipeso dal fatto che l'opera di Pontormo aveva simbolizzato “la morte, la distruzione, *la critica a tutti i valori e della visione del mondo etero sociale, con l'angoscia di spiazzamento che una simile operazione comportava. Tutto questo trovava il punto di forza emotivo e la sua origine nel desiderio omosessuale*”. Levi portò a esempio di sovversione del sistema sociale la proverbiale lunaticità di Pontormo, compreso il rifiuto a vendere i propri quadri a gentiluomini e ai

¹⁰ Tutte le citazioni non altrimenti indicate in questa sezione provengono da LEVI 1977. Le parti in stile corsivo sono nel testo originale.

PRIMO CONTRIBUTO PER UNA STORIA DELL'ARTE DAL RIMOSSO OMOSESSUALE

dedicato alla parte frocia dei maschi (campa caval che qui anche volta esce).
 Furibeto questo nostro/vostro desiderio omosessuale, seguitene nei trucchi che ha usato in Pontormo per potersi esprimere attraverso la consuetudine estetica (mica poi tanto fuori, ma come mai nessuno prima l'ha notato...)
 — Nel ragazzo seduto (disegni 127 e 128) una volta c'è il cazzo scappellato e l'altra volta in corrispondenza c'è un omino, che è a sua volta proprio fra le gambe allargate di un altro corpo maschile di cui è solo la parte inferiore...
 — 137, no comment; però
 — ripetizione della stessa figura sullo stesso foglio in dimensioni diverse, a mò di studio (studia studia, qualcosa guadagna)... così si realizza con questo artificio un rapporto erotico fra corpi: (221) la figura soprastante è in posizione, su quella inferiore più piccola, quella a sinistra del collo, e quella a destra fra le sue cosce.
 — Ripetizione (studio!) dello stesso nudo un pò ruotato però: ne viene una coppia di abbracciati (142)
 — (75), insomma.
 — (26), stai godendoti?
 — (55), ti avviciami ancora un po'?
 — ripetizione della stessa figura però capovolta (come si disegna bene all'incontrario!) così i genitali e i corpi possono, per puro caso essere vicinissimi (260)
 — bisogna proprio eliminarla, toglierla, rimuoverla, la parte inferiore del partner che sta sopra, se no l'inculcata fra i due Cristi, anche se appena deposti non ce la toglieva nessuno (68).
 — ripetizione di un particolare o studio di un particolare di una figura, ingrandito e fuori scala, così va a finire dove vuole: il braccio in primo piano è costretto a infilarsi, oh! è andata così, nel culo del Cristo. (70)
 — defemminizzazione dei modi femminili (come osservano la Janet Cox Reareck e Darío), che serve a far entrare l'illecito, il rapporto maschio maschio, attraverso il lecto maschio femminile. (le tre grazie e molti altri disegni e lavori come l'Eva incastrata a X con l'Adamo nella scena centrale per S. Lorenzo, che ha la testa contro i genitali della figura successiva, la quale tocca col braccio il culo al Cristo, il quale tocca con i piedi un putto e ne ha un altro davanti alle gambe arcuate di schiena... e questi putti sono i corpi più carnosamente splendidi del disegno... no, non sono riprodotti qui, se volete anche voi godere di più bisogna cercarli (naturalmente i disegni).
 — ecc. lasciatevi la cenura e scoprite gli arcaici trucchi in queste stesse pagine.
 Ma a Pontormo non è andata mica liscia, malgrado gli artifici...
 Il senso di morte, di angoscia e di fastidio, che alcuni rilevarono, (chissà quali...?) a partire dal ripieno Vasari fino ai critici contemporanei (i migliori « si avvilupparono » senza trovare il bandolo), che fece sì che la fortuna di P. cambiasse immediatamente di segno, fino a raggiungere lo stadio dell'insopportabilità con la distruzione materiale dei suoi ultimi affreschi (tra cui il coro di S. Lorenzo a cui dedicò totalmente gli ultimi 11 anni), era in realtà la morte, la distruzione, la critica di tutti i valori e della visione del mondo eterosessuale, con l'angoscia di spazzamento che una simile operazione comportava. Tutto questo trovava il punto di forza emotivo e la sua origine nel desiderio omosessuale di P. Rispetto ad altri che vivevano l'omosessualità in modo vecchio, (a un prossimo numero, se ne avremo voglia ed intelligenza, fatele voi, sarà da esplorare anche la rivoluzionarietà di Michelangelo e di Leonardo a partire dal loro desiderio omosessuale), P. approfondisce, come nessun altro, quella critica e quella distruzione. Così tutte le scelte esistenziali e formali del P. hanno senso preciso: il rifiuto di andare i propri quadri a gentiluomini e potenti e a fare ogni cosa per un uomo vile e plebeo e per vilissimo prezzo. Oude il Rossino muratore, persona assai ingegnosa secondo il suo mestiere, facendo il volta, ebbe da lui, per pagamento d'avergli mattonato alcune stanze e fatto altri muramenti, un bellissimo quadro di Nostra Donna, il quale facendo Laco, tanto sollecitava, lavorava in essa, quanto il muratore faceva nel murare. E seppur tanto ben fare il prelibato Rossino Laco, oltre il detto quadro, cavò di mano a Laco un ritratto bellissimo di Giulio cardinale de' Medici, fatto da mano di Raffaello, e da vantaggio un quadretto d'un crocifisso molto bello, il quale sebbene comperò il predetto magnifico Ottaviano dal Rossino muratore per cosa di mano del Bronzino... le quali tutte tre le pitture, cavate dall'industria del muratore di mano a Laco, sono oggi in casa messer Alessandro de' Medici. » p. 66

DISAVENTURE DEI CRITICI ETERO CHE HANNO LA PELLE DI SALAME SOLO SUGLI OCCHI

Dalla vita di Iacopo Pontormo del Vasari (1567) ed Rizzoli
 A CHI GLI PIACEVA
 « Ma quello che più in lui dispiaceva agli uomini, si era che non voleva lavorare, se non quando e a chi gli piaceva ed a suo capriccio; onde essere ricercato molte volte da gentiluomini che desideravano avere dell'opere sue, e una volta particolarmente Iacopo, tanto sollecitava, lavorava in essa, quanto il muratore faceva nel murare. E seppur tanto ben fare il prelibato Rossino Laco, oltre il detto quadro, cavò di mano a Laco un ritratto bellissimo di Giulio cardinale de' Medici, fatto da mano di Raffaello, e da vantaggio un quadretto d'un crocifisso molto bello, il quale sebbene comperò il predetto magnifico Ottaviano dal Rossino muratore per cosa di mano del Bronzino... le quali tutte tre le pitture, cavate dall'industria del muratore di mano a Laco, sono oggi in casa messer Alessandro de' Medici. » p. 66

SPIRITO
 « E quasi sempre stette da sé solo, senza volere che alcuno lo servisse o gli cucinasse. Pure negli ultimi anni tenne come per allersarlo, Battista Naldini, giovane di buono spirito... » p. 74

COME AMOREVOLE COME VANO
 « In questo tempo l'uno dei due giovani che stavano con Iacopo, cioè Giovannmaria Pichi... fece alcune opere, dipinse stando, dico, ancora con Iacopo... in un quadro grande un S. Quintino ignudo e martirizzato; ma perché desiderava Iacopo come amorevole di quel suo discepolo, che egli sentiva onorare e lodare, si mise a ritoccarlo, e così non sapendone levare le mani e ritoccando la testa, domani le braccia, l'altro il dorso, il ritocamento fu tale, che si può quasi dire che sia tutto di sua mano... L'altro dei due giovani, il quale fu Giovan Antonio Lappoli... avendo come vano, ritratto se stesso allo specchio, mentre anch'egli stava con Iacopo, parendo al maestro che quel ritratto poco somigliasse, vi mise mano e lo ritrasse egli stesso tanto bene, che gli parvi- » p. 49

CON UNA SPORCA
 « ...Tosel... riceve Iacob suo padre con tutti i suoi fratelli e figliuoli di esso Iacob, con amorevolezze incredibili; fra le quali figure ritrasse al piedi della storia a sedere sopra certe scale Bronzino allora fanciullo e suo discepolo, con una sporca, che è una figura viva e bella a maraviglia... » p. 51

QUESTE COSE
 « Ma ancorché questo procedere del P. e questo suo vivere solitario e a suo modo fusse poco lodato... Quanto alla solitudine, io ho sempre udito dir l'hàle amicissima degli studi, ma quando anzi non fusse, io non credo che si debba gran fatto biasimare chi senza offesa di Dio e del prossimo vive a suo modo ed abita e pratica secondo che meglio aggrada alla sua natura. Ma per tornare (lasciando queste cose da parte) all'opere di Iacopo... » p. 67

IN PARADISO
 « ... da ogni banda è una fila d'ignudi, che presi per mano e aggrappatisi su per le gambe e busti l'uno dell'altro, si fanno scala per salire in paradiso... » p. 72

TUTTI
 « ... Cristo... circondato da molti angeli, tutti nudi... dove sono i quattro evangelisti nudi con i libri in mano... » p. 72

GRANDI
 « ... essendo nella più parte i torci grandi e le gambe e braccia piccole... » p. 7

CERTE
 « ... onde pare che in questa non abbia stimato se non certe parti... » p. 73

IL BUONO
 « ... onde si vede, che chi vuole strafare e quasi sforzare la natura, rovina il buono... » p. 73

ATTUDINI
 « Ma in effetti non corrisposero interamente all'opinione; perciocché sebbene sono in questa molte parti buone, tutta la proporzione delle figure pare molto difforme, e certi stravolgimenti ed attitudini che vi sono, pare che siano senza misura e molto strane. » p. 69

INTENDERE
 « ... ma io non ho mai potuto intendere la dottrina di questo storia... » p. 72

NE'
 « ... non mi pare, anzi in niun luogo, osservato né ordine di storia né misura né tempo... ed insomma non alcuna regola, né proporzione, né alcun ordine di prospettiva; ma pieno ogni cosa d'ignudi con un ordine, disegno, invenzione, componimento, colorito e pittura fatta a suo modo... » p. 72

CON QUELLE
 « ... perciocché lo credere impazzarsi dentro ed avvilupparmi, come mi pare che, in undici anni di tempo che egli ebbe, cercasse di avviluppare se e chiunque vede questa pittura con quelle così fatte figure: ... » p. 72-73

IL SENSO
 « ... il P. diede in un eccesso di melanconia, e per fare al naturale quelle figure del coro di S. Lorenzo state sotto l'acqua del diluvio, teneva i cadaveri nei trogoli d'acqua per farli così gonfiare, ed appesare del puzzo tutto il vicinato » (Vasari) in questo modo il senso comune spiegava l'abnormità portata al massimo nella figura umana. Berti.

NON VOLEVA
 « Ebbe il P. bellissimi tratti, fu tanto pauroso della morte, che non voleva, non che altro, udire ragioni, e fuggiva l'aver a incontrare i morti. » p. 74

I MODELLI
 « ... e sebbene si vede in quest'opera qualche pezzo di torso, che volta le spalle o il dinanzi, ed alcune appiccature di fianchi fatte con meraviglioso studio e molta fatica da Iacopo, che quasi di tutte fece i modelli di terra toni e finiti... »

FINALMENTE
 « ... ma la verità è che essendo vecchio e molto affaticato dal far ritratti, modelli di terra, e lavorare tanto in fresco, diede in una idropisia, che finalmente l'uccise anni sessantacinque. » p. 73

INVECE
 « ... altre figure così abbandonate da rischiare l'osceno (v. dis. 137), se non fosse invece un abbandono tanto indifeso e commentato, puro, significato in ciò dal segno sfumato, estremamente parco di chiaro scuro, lirico e antimaterialistico ». L. Berti. Pontormo disegni 1975, p. 12

GUSTO
 sulla distruzione dei suoi ultimi cicli influirono « una contrarietà del gusto contemporaneo e successivo » Berti p. 19

ANCHE PONTORMO SOGGETTO DA PSICANALISI?
 « Sappur P. sia meglio soggetto da psicanalisi non vogliamo però insistere... » Berti p. 27

QUEL CHE RIMANE
 « la confusione tra introiezione ed espulsione (il mangiare, il dipingere) stanno a dimostrare che i due domenti vengono pareggiati e azzerrati, quel che rimane è la tipica malinconia del saturnino che ora diventa mania ed ossessione psicopatica » Achille Bonito Oliva « L'ideologia del traditore » Feltrinelli 1976 p. 38

CHE FIGURE LE AMMUCCHIAI?
 « distruggeva ormai l'individualità stessa delle figure nelle orride masse di cadaveri frammentati e ammucchiati » Berti p. 27

SE NON
 « ... giungeva invece al massimo grado del deforme; non più ansioso, si direbbe, se non di precipitare, di là dall'ultimo gradino di decadenza e di sofferenza, nel baratro del nulla. » Berti p. 27

IL SUBLIME
 « ... ma perché non comprende che il sublime ha un limite, oltre il quale sta l'abisso del grottesco e mostruoso? E mentre Tiziano dipingeva le sue floride veneri... » Berti p. 22

DICE BENE
 « Per spiritualizzare egli defeminizzò, come dice bene la Cox Reareck » Berti p. 22

SPORCA COSA
 « ... ha fatto un gran monte di corpacci... sporca cosa a vedere. » Borghini1570

CI SPIEGA
 « Qui gli mancava l'aiuto delle stoffe, risolvere in colore un'enorme quantità di stoffe né di senza soccorso di stoffe né di paesaggio sembra impresa disperata, ci spiega il perché dei corpacci gonfi ». G.N. Fasola. Del P. o del cinquecento 1957 p. 55

PURAMENTE
 « Il cervello, appunto, poiché per il Pontormo l'arte è un'operazione, come diceva Leonardo, puramente mentale ». Argan p. 142 vol. III st. dell'arte italiana

QUALCOSA
 « Qualcosa di sottile e torbidamente negativo lo portava a tendere all'estremo, quasi oltre se stessa, la solemne armonia del linguaggio classico ». Becherucci Disegni del P. 1948

PERIGOLOSA
 « La base di partenza per questa ultima pericolosa esplorazione di P. fu, del resto è solo apparentemente paradossale, Michelangelo ». Berti p. 21

ENIGMA?
 « Come la loro forma, il contenuto di questi ultimi lavori non può essere misurato in base ad alcun parametro normale, nemmeno quello delle opere precedenti del P. Ancora di più che nei suoi passati lavori, il contenuto dei disegni per S. Lorenzo è percepibile a noi soltanto attraverso il fuoco soggettivo della esperienza del Pontormo; questa esperienza stessa è ora divenuta enigmatica ». J. Cox Reareck p. 33-34. The drawings of Pontormo, 1964

TROVATE VOI IL TITOLO CE' SOLO DA SCEGLIERE
 « In questi ultimi disegni P. proietta emotivamente una spiritualità mistica che è a un tempo dolorosamente intima e indimenticabilmente inaccessibile: l'ultimo paradosso della sua singolare personalità artistica ». J. Cox Reareck p. 94. The drawings of Pontormo, 1964



128. Study for Veriunmus and Pomona, Florence, Uffizi 6685Fr (cat. 136)

127. Studies for Veriunmus and Pomona, Florence, Uffizi 6315Fr (cat. 135)



137. Studies for Veriunmus and Pomona, Florence, Uffizi 6557F (cat. 144)

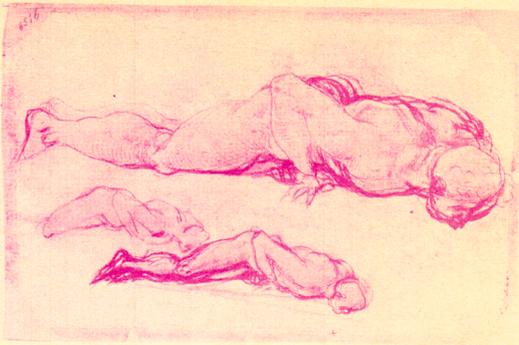


179. Reclining Nude, Florence, Uffizi 6504Fr (cat. 175)

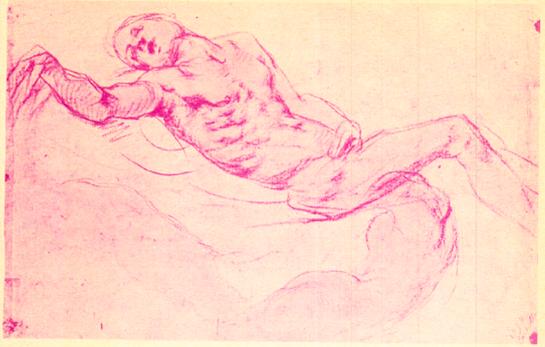


228. Nude and Putto, Edinburgh, National Gallery D.1612r (cat. 234)

FIGURA 7. Corrado Levi, *Madame Pontormo. Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale* (verso), in *Dalle cantine frocie*, giugno 1977.



221. *Studies for the Israelites Drinking the Water in the Wilderness*, Florence, Uffizi 6516v (cat. 226)



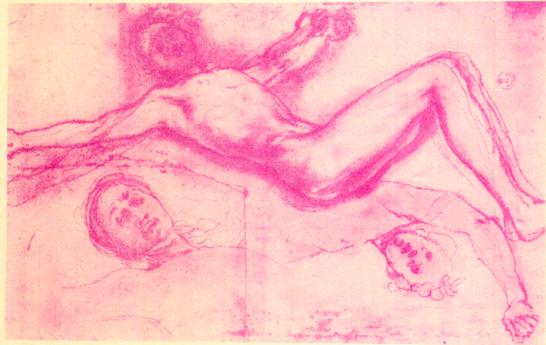
70. *Study for the Pietà*, Florence, Uffizi 6090v (cat. 66)



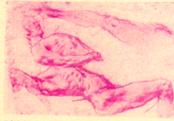
142. *Studies for Vermeer and Pomona*, Florence, Uffizi 6660Fr (cat. 150)



200. *Studies for the Deposition*, Florence, Uffizi 6613Fv (cat. 270)



199. *Studies for a Nailing to the Cross*, Florence, Uffizi 6661F (cat. 207)



68



73. *Studies for the Pietà*, Florence, Uffizi 6689v (cat. 69)



26. *Studies for Joseph (I)*, Florence, Uffizi 6601Fr (cat. 20)



75. *Studies for the St. Francis*, Florence, Uffizi 6601Fr (cat. 71)



34. *Studies for Joseph (III)*, Lille, Musée des Beaux-Arts 162r (cat. 25)



357. *Study for the Deluge*, Florence, Uffizi 6752Fr (cat. 373)

potenti e, di converso, “fare ogni cosa per un uomo vile e plebeo e per vilissimo prezzo”, come il muratore Rossino. Il non essersi sposato, le premure per alcuni garzoni-allievi (Giammaria Pichi, Giovanni Antonio Lappoli) e la parziale convivenza con uno di essi (Battista Naldini), la scelta di disegnare solo corpi nudi, di esplorarli in tutte le posizioni, di isolarli dal contesto ambientale, e di creare dei “concatenamenti sessuali fino all’ammucchiata”, erano indicati da Levi come altrettanti indizi di ribellione alle norme sociali ed estetiche.

“È sempre più una ricerca, fuori dai valori ufficiali, di un rapporto nuovo, a partire dal corpo. Come un iter esistenziale di autocoscienza e di scelta di lavori di vita”, chiosava Levi. Ma è chiaro, soprattutto in questo passaggio, che Levi, parlando di Pontormo, parlava di se stesso ricordando la propria pratica di autocoscienza a partire dal corpo, come asse di contestazione del sistema economico-sociale. La contro-didascalia di Levi “stai godendo?” riferita allo studio di Giuseppe Ebreo (un personaggio della Genesi, il più virtuoso dei figli di Giacobbe; FIG. 8) lo riconfigura come una sessione di *fist fucking*, che evidentemente rimanda al genere di esperienze che Levi aveva conosciuto a New York, e avrebbe descritto in *New Kamasutra*. Negli stessi anni il fotografo americano Robert Mapplethorpe, un frequentatore dell’ambiente leather, documentò il fist fucking in fotografie (per esempio: *Helmut and Brooks, N.Y.C.*, 1978, collezione del Getty Museum) in cui la sublime bellezza formale collide con la *bassesse* dell’atto sessuale, ma che rendono graficamente esplicito ciò che rimaneva insinuazione nell’interpretazione avanzata da Levi del disegno pontormesco (FIG. 9)

Un’altra parte col testo, intitolata *Disavventure dei critici etero che hanno la pelle di salame solo sugli occhi*, è una piccola antologia di storia della critica che va da Raffaello Borghini (1570) e Giorgio Vasari (1568), attraverso studi del dopoguerra fino al testo più recente: *L’ideologia del traditore* di Achille Bonito Oliva¹¹. Tutti costoro videro, o ancora consideravano, l’opera di Pontormo in luci negative: come una forma d’arte cerebrale (Giulio Carlo Argan), un’“ossessione psicopatica” (Bonito Oliva), come l’esito di una “singolare personalità artistica”, peculiarmente spirituale ed enigmatica

¹¹ Levi trasse citazioni da: Raffaello BORGHINI, *Il Riposo* (1570); Luisa BECHERUCCI, *Disegni del Pontormo*, Bergamo, Istituto italiano d’arti grafiche, 1943; Giusta NICCO FASOLA, *Pontormo, o del Cinquecento*, Arnaud, Firenze, 1947; COX REARICK 1964; Giulio Carlo ARGAN, *Storia dell’arte in Italia*, vol. III, Sansoni, Firenze, 1970; Luciano BERTI, *Pontormo disegni*, La Nuova Italia, Firenze, 1975; BONITO OLIVA 1976.



FIGURA 8. *Madame Pontormo*. *Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale*, dettaglio con Jacopo Pontormo, Studio per Giuseppe (Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi - inv. 6601).



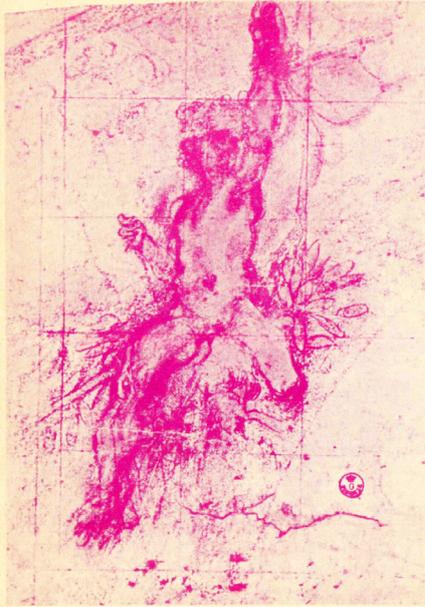
FIGURA 9. Robert Mapplethorpe, *Helmut and Brooks*, NYC, 1978, stampa alla gelatina d'argento, cm 19,5 × 19,5, The J.P. Getty Museum, © The Mapplethorpe Foundation.

(Cox Rearick), volgare (Borghini), o di un artista caduto nel “grottesco e mostruoso”, impotente, “nel baratro del nulla” (Luciano Berti).

Nell'altra facciata (FIG. 10) compaiono sette disegni di Pontormo e uno di Tom of Finland, che contornano brevi estratti dal diario del pittore fiorentino, che raccontano soprattutto del complesso e frustrante rapporto con il giovane Battista Naldini, che si dimostrò scarsamente affidabile in momenti di bisogno. Levi, inoltre, insinuò che l'ossessivo annotare i pasti da parte di Pontormo (il cibo portato alla bocca) nel proprio diario alludesse in modo traslato alla ricezione nell'ano.

Soprattutto l'ipotesi euristica di Levi è condensata nei tre montaggi di immagini di Pontormo e Tom of Finland. Nel quarto che potrebbe fungere da “copertina”, il tema è introdotto ancora con qualche delicatezza dall'accostamento tra un disegno (nella collezione degli Uffizi) di un giocatore sgambettante (un giocatore del calcio fiorentino, caduto in terra, ma in modo tale da esibire la sua nudità frontale) e un marinaio di Tom of Finland addormentato (dalla storia “Jungle seafood”, 1972 ca.) su una spiaggia esotica a gambe aperte, in una posizione che mette in evidenza il rigonfiamento del sesso (FIG. 11). Sono decisamente più espliciti i montaggi sul verso. Uno studio di tre muscolosi nudi, relativo alle storie di Giuseppe Ebreo (Musée des Beaux Arts di Lille) è accanto a un disegno di sette giovani e possenti maschi di Tom of Finland allineati in un “treno” di rapporti anali attivi e passivi reciproci (FIG. 12). Il climax è l'immagine che mette a confronto un giovane nudo che attrae a sé un putto (National Galleries of Scotland) e un gangster di Tom of Finland che preme contro il proprio pube la testa di un *leatherman* forzandolo a una *fellatio* (FIG. 13). È il montaggio oggi più problematico, poiché la logica del confronto insinua un impulso pedofilo in Pontormo, anche alla luce del fatto che nel 1977 Mario Mieli, in *Elementi di critica omosessuale*, considerava la pedofilia adulta e la libido infantile naturali espressioni del polimorfismo perverso della “rivoluzione frocia”.

Con i montaggi di disegni e commenti, Levi esasperò ciò che egli credeva che fosse rimasto latente in Pontormo, e portò l'artista fiorentino a prefigurare le fantasie orgiastiche che poi hanno trovato spiegazione nel contesto dei sex club per soli uomini. Levi fece di Pontormo un compagno di lotta anticapitalista e di liberazione nel godimento anale.



144. Study for *Vertumnus and Pomona*, Florence, Uffizi 6661F (cat. 153)

MADAME PONTORMO
(1494-1556)



insetto nelle chiappe di "dalle cantine frocie" dedicato a:



299. Study for *Nudes Playing Calcio*, Florence, Uffizi 6505F (cat. 308)

FIGURA 11. Madame Pontormo. Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale, dettaglio con Jacopo Pontormo (*Figura virile nuda giacente*, Gabinetto Disegni e Stampe, Uffizi - inv. 6505) e un disegno di Tom of Finland, dalla storia "Jungle seafood", 1972 ca.



FIGURA 12 (in alto). *Madame Pontormo*. *Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale*, dettaglio con Jacopo Pontormo (studio per Giuseppe, Musée des Beaux Arts, Lille) e un disegno di Tom of Finland dalla storia "Tea Room Odyssey", *Kake*, n. 7, 1970.

FIGURA 13 (in basso). *Madame Pontormo*. *Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale*, dettaglio con Jacopo Pontormo (*Giovane uomo e putto*, National Galleries of Scotland, inv. D 1612) e un disegno di Tom of Finland dalla storia "Hi-Jacked", *Kake*, n. 8, 1971.

UNA CRITICA AFFETTIVA: *PATHOSFORMELN* E “CITAZIONE DEVIATA”

L'operazione di Levi non è solo un caso di provocazione irriverente fatta da un militante. Nel suo radicalismo, essa contiene una dignità euristica, e trova collocazione in un più ampio ripensamento del paradigma storicista allora in discussione. Considero *Madame Pontormo*, pertanto, un caso di studio doppiamente interessante: come testo di critica d'arte in sé e come prodotto artistico che si estrinseca nel formato di proposizione contestativa del canone storiografico. Quest'ultima possibilità è consentanea alla rimessa in discussione, nel corso degli anni Settanta, della funzione autorevole del critico, e alla confusione tra i ruoli del critico che diventa un po' artista (Achille Bonito Oliva ne è l'epitome) e, viceversa, dell'artista che produce arte-in-quanto-critica della storia dell'arte. Il progetto di Levi è in sintonia con il lavoro femminista di Suzanne Santoro, che nel libretto *Per una nuova espressione*, pubblicato nel 1974, realizzò un montaggio di riproduzioni di nudi femminili della storia dell'arte, dettagli fotografici di vulve, fiori di ginestra, e conchiglie, per denunciare il tabù della rappresentazione dei genitali femminili nell'iconografia artistica occidentale (SANTORO 1974; VENTRELLA ZAPPERI 2020b). Inoltre, *Madame Pontormo* è un precursore di una pratica di critica istituzionale oggi ampiamente frequentata da artisti che lavorano a decostruire – e svelare i *bias* ideologici – dei criteri tassonomici degli archivi, o delle narrazioni storico artistiche.

Madame Pontormo era stato pensato come il primo di una serie di inserti di storia dell'arte, o critica alla storiografia, dal punto di vista omosessuale. Levi auspicò successivi interventi su Michelangelo Buonarroti e Leonardo da Vinci, poi non realizzati. Questo tentativo di storiografia *queer* seguì da presso l'avvio di una storiografia femminista similmente motivata dal desiderio di riscoprire un altro rimosso: il ruolo delle donne nella storia dell'arte. Nell'aprile 1976 la Cooperativa Beato Angelico a Roma, a cura in particolare di Eva Menzio, espose il quadro *L'Aurora* di Artemisia Gentileschi, e pubblicò le lettere e il catalogo delle sue opere, cui fece seguito (nel 1981) la pubblicazione, a cura di Menzio stessa, della documentazione del processo per stupro intentato da Gentileschi contro Agostino Tassi, che contribuì alla riscoperta artistica e femminista della pittrice seicentesca. Nel marzo 1977 la cooperativa organizzò una seconda mostra storica, per la pittrice bolognese Elisabetta Sirani (1638-1665) (SERAVALLI 2013: 83-85; BREMER 2021; ALMERINI 2020).

Madame Pontormo ostenta di essere un testo in cui i soggetti omosessuali prendono posto tra gli accademici e sono legittimati ad esprimersi sui fatti storico-artistici, avendo anzi una migliore perspicacia. In un passaggio, Corrado Levi allude alla “defemminilizzazione dei nudi femminili, (come osservano la Janet Cock Rearick e Dario)” (1977). Il Dario menzionato è Dario Trento, all’epoca ventiquattrenne studente di storia dell’arte all’Università di Bologna, impegnato – con “investimento totale libidinale” (TRENTO 1977: 49) – nelle ricerche per la sua tesi di laurea su Pontormo (si sarebbe laureato nel 1979)¹². Ma Trento era anche un giovane che aveva iniziato a sperimentare, dal gennaio-febbraio 1976, le sedute di autocoscienza nei COM, dove conobbe Levi e il suo proselitismo, quanto meno intellettuale, del S/M. In *Storiella omosessuale* – diario confessionale delle angosce esistenziali e dei desideri di Trento, pubblicato nel novembre 1977 – l’identità di Levi è nascosta dallo pseudonimo D., ma non possono esserci dubbi¹³. “Quando incontro D. è evidente la delusione [...]. Una delle cose che aderiscono alla sua immagine prefabbricata è la risposta alla domanda: Cos’è sadomasochismo, quello che sembrava il non plus ultra della liberazione allora: ‘Per sapere cos’è il sadomasochismo, andate a leggervi Sade e Masoch’, frase che mi abbaglia improvvisamente per il valore d’uso dei classici” (19). *Storiella omosessuale* registra l’arrovellarsi di Trento su sentimenti di indegnità e di vergogna; gli aneliti a diventare “selvatico” (16-17) e ricusare le sovrastrutture culturali; a superare le inibizioni verso la propria carnalità e a vivere pienamente la sessualità; il bisogno di una relazione romantica; la paura dell’ignoto che si ha quando si abbandonano le strutture sociali consuete, in particolare l’etero-normatività. Dall’esperienza dei COM Trento guadagnò un’implacabile autocritica sull’uso del linguaggio (che riflette o sovverte l’ordine sociale), la coscienza di sé come persona omosessuale e della propria corporeità, ma anche la consapevolezza del valore esistenziale del proprio interesse per la storia dell’arte: “L’arte, la nudità, la parte del sistema linguistico che critica il sistema generale... mi hanno permesso di tornare

¹² Per approfondimenti su Dario Trento (1953-2015), rimando a LONGARI 2020: in particolare ai saggi di Falciani (50-63) e Fergonzi (66-74). Dario Trento ha pubblicato (1984; 1988) studi sul diario di Pontormo di grande rigore filologico e contestualizzazione storica.

¹³ Trento in *Storiella omosessuale* cela Levi dietro il nome fittizio D., presentato come docente di architettura che passava parte del suo tempo a Istanbul (18-19) (in realtà Levi soggiornava spesso a Marrakesh); l’identità di Levi mi è stata confermata dallo storico dell’arte Giovanni Agosti, professore presso l’Università di Milano, in un’email allo scrivente: 6/03/2024.

via via all'indipendenza, fino alla pratica omosessuale che è stata l'ultimo stadio il più individuale e totale" (41).

Pertanto, la chiamata a testimone di Dario Trento, accanto alla *connais-seuse* Cox Rearik, fatta da Levi, suggerisce che il lavoro di decostruzione delle regole psicosociali del corpo fatto negli incontri di autocoscienza nei COM potesse arricchire di un senso esistenziale, affettivo, personale la comprensione di base della storia dell'arte e affinarla fino a potere affiancare lo sguardo di una storica dell'arte addottorata ad Harvard e all'epoca professoressa alla City University di New York (CUNY). Mi pare una prova di una storia dell'arte intesa come atlante d'immagini che vengono apprezzate in modo empatico e perfino erotico ("mamma mia che voglia di toccargli i coglioni!", scrisse Levi a proposito di uno studio per San Giovanni Battista agli Uffizi) e che avevano un valore d'uso per la politica nel momento di allora. A tal punto che Levi chiuse le citazioni dal diario di Pontormo con la promessa, quasi come un grido di lotta *queer* che ha il sapore di un obbligo morale: "Pontormo ti vendicheremo: tutte le checche a rubare lacche per unghie, rossetti, ombretti, cajal e via nelle chiese e nei musei a truccare tutte le figure dei maschi" (LEVI 1977). Anche lo stratagemma tipografico dell'inchiostro rosa assolve il compito di "virare" le immagini dalla lettura ordinata/ordinaria, introducendo un controverso/controsenso che le districava dalla loro sequenzialità storica rendendole palpitanti nel presente della politica "frocia".

Soprattutto Levi nello smontaggio della catena filologica del *catalogue raisonné*, nel riconoscere l'energia erotica delle figure, e nel rimontaggio che confrontava gestualità o coreografie simili tra Pontormo e Tom of Finland ha compiuto un'operazione che ha assonanze con i fondamenti concettuali sviluppati dallo storico dell'arte tedesco Aby Warburg tra la fine dell'Ottocento e gli anni Venti del Novecento. Per Warburg la *Kunstgeschichte* era piuttosto *Kulturwissenschaft* (scienza della cultura): migrazioni ed emersioni di formule grafiche espressive di moti passionali (*Pathosformeln*), che compongono un atlante di immagini trans-storiche, trans-iconografiche e anche recanti un'impronta mnestica trans-personale. Il metodo di Warburg si basava sulla costruzione dell'ipotesi tramite lo scavo e la comparazione delle immagini, mentre Levi sembra utilizzare le immagini per un'ipotesi teorica già optata in precedenza. Nonostante le differenze di metodi, vorrei suggerire un'affinità nel sentire la potenza "anacronistica" delle immagini radicate nella storia della cultura, nella psicologia storica e portatici di

esperienze emotive ed esistenziali, e la riconsiderazione tanto della teleologia degli storicismi quanto del formalismo.

Inoltre, sebbene Levi non abbia dichiarato esplicitamente un debito verso Warburg, il suo metodo poteva benissimo essere incoraggiato dalla recente riscoperta del pensiero dello studioso di Amburgo in Italia. Nel 1966 l'editore fiorentino La Nuova Italia fu il primo in Europa a tradurre la raccolta di saggi *La rinascita del paganesimo antico* (1932). Da allora al 1977, il metodo asistemico di Warburg fu commentato da studiosi diversi come Carlo Ginzburg, Carlo Ludovico Ragghianti e Giorgio Agamben¹⁴. Nel 1974, l'architetto Marco Dezzi Bardeschi e gli storici dell'arte e dell'architettura Marcello Fagiolo e Eugenio Battisti fondarono *Psicon*, rivista internazionale d'architettura (fu attiva fino al 1977), richiamandosi a Warburg, alla teoria della cultura fondata sulla funzione dei simboli di Ernst Cassirer, all'iconologia di Erwin Panofsky, alla psicologia di Carl Gustav Jung e Sigmund Freud, contro i testi critici dell'estetica idealistica e positivista. In Warburg e compagni essi ritrovavano i germi della "eresia rivoluzionaria", che voleva conciliare iconologia, psicoanalisi e metodo marxiano (AGOSTI 1985: 43). Un articolo di Giulio Carlo Argan in apertura del primo numero (1974), citando Panofsky, definiva il lavoro dello storico dell'arte come una "sintesi ri-creativa" (dunque non un referto neutro), in cui l'atto interpretativo/ri-creativo procede insieme all'indagine filologica/archeologica dell'immagine. E Argan ammetteva che se talvolta le correlazioni tra le immagini e i possibili precedenti storici non sono coscienti né dirette, cioè "non dimostra che non esista[no] a livello dell'inconscio e che non agisca[no] come motivazione profonda. [...] Allora veramente l'intera area fenomenica dell'arte apparirà come un'immensa rete di relazioni interagenti. [...] Riportando l'arte dal piano "intellettuale" al piano della psicologia individuale e collettiva, si apre la via a una confluenza della ricerca psico-analitica e della ricerca sociologica, cioè quell'incontro dialettico della linea freudiana-junghiana con la linea marxista, che è uno dei traguardi della cultura moderna" (ARGAN 1974: 9-10).

Dato questo contesto teorico, posso tornare all'affinità tra Warburg e Levi. Ritrovo due concetti fondamentali del metodo di Warburg – l'"intensità" delle immagini che si manifesta nei *dinamogrammi* (ossia le tracce

¹⁴ GINZBURG 1966; RAGGHIANI 1974; AGAMBEN 1975. Sulla riscoperta di Warburg in alcuni episodi dell'arte italiana intorno al 1970, vedi anche GOLAN 2021: 152.

grafiche dell'energia vitale), e la discontinuità della storia che procede per scissioni e per riemersioni – al cuore concettuale di *Madame Pontormo*, sebbene non esplicitati in quanto tali. Quattro volte Levi commenta le “ripetizioni” della stessa figura nelle carte di Pontormo. I suoi disegni non hanno linee di contorno precise, sembrano sfrangiarsi, vibrare nelle linee moltiplicate, e anche in parte compenetrarsi e fondere i corpi tra di loro. Tali irregolarità ripetute sono forme di intensificazione del movimento, alludono a moti emotivi, passionali, che riverberano nei linguaggi gestuali delle figure di Pontormo. Come osserva Georges Didi-Hubermann, eminente studioso di Warburg, la ripetizione è il mezzo attraverso il quale avviene l'intensificazione dell'immagine, la rivelazione della sua energia erotica latente (DIDI-HUBERMAN 2006: 179).

Il concetto di “rimosso”, menzionato da Levi, chiaramente freudiano, implica il ritorno e il dislocamento di un contenuto emotivo messo a tacere. “Sia Warburg che Freud hanno interrogato entrambi la cultura nei suoi disagi, nei suoi continenti neri nelle sue regioni di inattualità e di sopravvivenze e quindi di rimozioni” (DIDI-HUBERMAN 2006: 256). La storia dell'arte muta da una storia di oggetti a storia della psiche incarnata in stili, forme, formule di pathos, simboli, fantasmi e credenze, insomma tutto ciò cui Warburg si è riferito col termine “espressione”.

Levi trovò una corrispondenza di forme tra Pontormo e Tom of Finland, ossia una migrazione dei significanti mentre i significati cambiavano (nel primo storie religiose o mitologiche, nel secondo espliciti rapporti omosessuali). Levi percepì l'esistenza di dinamogrammi – per usare il lessico warburghiano – comuni a Pontormo e a Tom of Finland, al di là del fatto che quest'ultimo conoscesse l'opera del maestro fiorentino (per questi concetti in Warburg: DIDI-HUBERMAN 2006: 164). Quello di Levi non fu tanto un semplice metodo comparativo tra modelli formali, quanto la constatazione che entrambi gli artisti esprimevano una dinamica fantasmale allo stesso tempo soggettiva e impersonale, che prende la forma dell'antropologia storica dei gesti corporei, incluse le posizioni sessuali¹⁵.

L'assemblaggio iconografico e testuale di *Madame Pontormo* fu dunque l'atlante *Mnemosyne* di Levi; ma si potrebbe anche dire che fu un esercizio di “citazione deviata”, per riprendere il titolo di una conferenza di Achille

¹⁵ Per questi concetti, DIDI-HUBERMAN 2006: 249 (sulle “parole primordiali”); 235-237 (sull'antropologia dei gesti corporei e sessuali).

Bonito Oliva, pronunciata il 30 marzo 1972 agli Incontri Internazionali d'arte a Roma, e ripubblicata nel libro *Ideologia del traditore* nel 1976, che recava nella copertina un ritratto virile di Pontormo¹⁶. Partendo dall'assunto hauseriano (HAUSER 1965) che gli artisti e gli intellettuali della seconda metà del XVI si sentissero dissociati dal loro mondo proto-capitalista, in cui il lavoro umano era già progressivamente meccanizzato e depersonalizzato, e l'economia finanziaria era già internazionalizzata, Bonito Oliva fece dell'artista manierista un paradigma dell'artista contemporaneo. Tra il discorso di Bonito Oliva sul Manierismo e la posizione di Levi su Pontormo vi sono alcuni punti in comune ma una sostanziale differenza nelle implicazioni finali che potevano essere tratte dallo studio del passato ai fini della politica del presente.

Bonito Oliva e Levi condivisero il rispetto (esplicito nel primo¹⁷, tacito nel secondo) per la concezione marxista di Arnold Hauser che l'arte sia una sovrastruttura delle dinamiche economiche e che il superamento manierista della prospettiva rinascimentale, razionale-antropocentrica (considerando la prospettiva come forma simbolica dell'ideologia) rifletta un distacco spirituale dell'artista rispetto al contesto economico. Nei grovigli di nudi di Pontormo, Levi nel 1977 lesse i sintomi di una posizione antisociale e anticapitalista; e nel 1981 precisò che vi era anche il collasso della concezione patriarcale dello spazio rappresentativo della pittura classica (basato su un ordine gerarchico che converge verso un centro focale) (*Il sapere non ha centro*, in LEVI 2009). Nel discorso di Bonito Oliva, molto più articolato e lungo, la questione del senso irrazionale e anti-prospettico dello spazio nella pittura manierista torna ripetutamente, ma al di là di un iniziale riferimento al sistema capitalista, poi sono l'eccentricità o il disagio psicologici che prendono il sopravvento come categorie interpretative. Rifacendosi al lavoro dello psichiatra svizzero Ludwig Binswanger (che, per inciso, ebbe in cura Aby Warburg tra 1919-1924, e mantenne con lui un profondo scambio intellettuale, contribuendo a immettere nel pensiero di Warburg elementi freudiani), Bonito Oliva riteneva che la struttura anti-prospettica e irrazionale manierista fosse un sintomo di *stramberia*

¹⁶ *La citazione deviata* è il titolo dell'intervento di Achille Bonito Oliva al ciclo di conferenze *Critica in atto*, a Palazzo Taverna, Roma, ripubblicata come il primo capitolo (col titolo mutato in *Tradimento, lateralità, citazione*) in BONITO OLIVA 1976: 13-16.

¹⁷ Bonito Oliva cita più volte HAUSER 1965, che peraltro recava nella copertina un dettaglio della *Deposizione* di Pontormo in Santa Felicita a Firenze.

(BONITO OLIVA 1976: 159), la rappresentazione di un mondo in cui i significanti astratti presero il sopravvento sui significati realistici, lo stile prevalse sull'essere, la "ripetizione" di norme e schemi servì "a schivare l'esistenza presa nella sua più urgente e brutale negatività" (25). Il Manierismo fu, per Bonito Oliva, il riflesso di un disallineamento psicologico, e lo tratteggia come un periodo di paranoie difensive ("Il pathos trattenuto dell'io e del suo profondo, dove il racconto finisce [...] per parlare [...] del nascosto e del taciuto") (161) e sostanzialmente di finzioni. Il collasso della logica ordinatrice prospettica nelle scene dipinte manieriste vuole suggerire nello spettatore la palese falsità artificiosa delle rappresentazioni ("la disuguaglianza tra *vissuto* e *rappresentato*, dove l'eccedenza del vissuto è spesso *omessa*, nel senso freudiano. [...] lo *scenario* significa vivere nello spazio dell'*altrove*, dei fantasmi o comunque delle pulsioni inconscie piuttosto che nell'*hic et nunc* della piramide visiva") (151). Mentre nel primo Cinquecento "la prospettiva funziona da ordine del discorso", il Manierismo "ama lasciare a livello di *produzione di desiderio*. [...] l'anti-prospettiva manierista è [...] sostanzialmente il privilegio accordato alla *scena*, come luogo del *diverso* o delle ipotesi contrarie a quella logocentrica" (153). In sintesi, Bonito Oliva e Levi potevano convergere sulla concezione antropologica del segno artistico, nel quale essi riconoscevano il ruolo della vita emotiva, fantasmatica, della psicologia e del desiderio. Per usare le parole di Bonito Oliva, "lo spazio non è più misura razionale [...] ma sentimento emanato dai corpi" (16).

Ma le allusioni di Bonito Oliva alla dimensione fantasmatica e della psicologia profonda dell'era manierista rimanevano generiche diagnosi di malessere, mentre Levi indicava nell'immaginazione di Pontormo il motore incessante della libido. In ultima analisi, Bonito Oliva patologizzò Pontormo, definendolo "misanthropo, ipocondriaco, eccentrico, malinconico" (39). Per Bonito Oliva, il diario di Pontormo rivelava una scissione tra biologico (l'ossessivo annotare il cibo mangiato e i bisogni corporali) e l'arte (i riferimenti al lavoro per il coro di San Lorenzo); inoltre, interpretò l'arte del fiorentino come uno spettacolo fatiscente di forme dubbiose, mascherate rispetto alla realtà, povere cromaticamente (negli affreschi) e innaturali. Pontormo "chiude nel cerchio della propria creatività sia l'eros che la morte" (39); Bonito Oliva ne ha fatto un artista impotente, la cui libido si consuma nel feticismo delle cose quotidiane, oppure si riversa nella posizione del voyeur (allude alla figura retorica del "dicitore", negli affreschi). Levi, invece, ha reso Pontormo un insorto, e ne ha riscoperto il potere

sintomatico dell'omoerotismo che Bonito Oliva non mise in luce. Di conseguenza, Levi iscrisse il critico salernitano tra coloro che avevano la pelle di salame sugli occhi.

Infine, sia Bonito Oliva sia Levi lessero nel fenomeno del manierismo un parallelismo con la condizione del presente, ma le analogie finiscono quanto al valore d'uso di tale lettura "deviata" della storia dell'arte. Infatti, Bonito Oliva interpretò l'eccentricità del manierista come il desiderio di trovare una connotazione individuale nella società, prefigurando la condizione dell'intellettuale contemporaneo "di fronte all'astratto potere della tecnologia" (14), e in qualche modo ponendo le basi teoriche della transavanguardia e del proprio ruolo come critico-artista costruttore di un brand culturale. Come afferma Denis Viva, "divenuta una sorta di prototipo psicopatologico, la figura dell'artista manierista era l'implicita negazione dell'intellettuale organico gramsciano o dell'artista engagé e rivoluzionario", e *L'ideologia del traditore* era una latente metafora della condizione del mondo dell'arte negli anni 70 (VIVA 2020: 40). Invece Levi, muovendosi dalla concezione storicistica marxista verso una culturalista, non sminuì Pontormo e il manierismo come espressione di crisi ma come agente di ribellione culturale e sovversione sociale. I corpi irradiano sentimento, creano spazio, e Levi ha glorificato Pontormo per il potenziale rivoluzionario anti-patriarcale del "culo indiavolato"¹⁸. Se nella lettura di Levi l'eros di Pontormo incontra l'istinto di morte, lo fa nella forma fantasmatica della perdita di sé nel godimento anale di un *fist fucking*.

DA PONTORMO A *NEW KAMASUTRA*

Madame Pontormo fu anche un'agnizione di Levi, una sorta di riconoscimento di un fratello elettivo nella storia. Il pittore divenne da allora una sorta di alter ego di Levi. Il disegno *Giocatore del calcio atterrato* (vedi

¹⁸ Nel discorso rivoluzionario dei primi anni sia del FUORI che dell'omologo francese il F.H.A.R. (Front homosexuel d'action révolutionnaire) il godimento nella sessualità anale passiva venne celebrato come una pratica non solo alternativa al godimento del pene ma anche come sovversiva del fallo metaforico (il Fallo, inteso come ordine del discorso eterosessista e capitalista). L'articolo anonimo (probabilmente di Christian Maurel), *Les culs énergumènes* (Culi indiavolati) originariamente pubblicato in *Recherches*, n. 12, marzo 1973: 130-169 (e tradotto in italiano in HOCQUENGHEM 2014, e ancora nel 2021 come *Culi indiavolati*, stampato in proprio da fuckgender@riseup.it), è un testo ricco di spunti in questa prospettiva. Anche sul numero di *Dalle cantine frocie* in cui compare l'inserito *Madame Pontormo*, l'importanza del discorso sulla sessualità anale emerge non solo nei testi, ma anche nel riferimento, sebbene ironico e antifrastico, alle "cule" padane che è reiterato nella (pseudo)-lista dei credits della rivista.

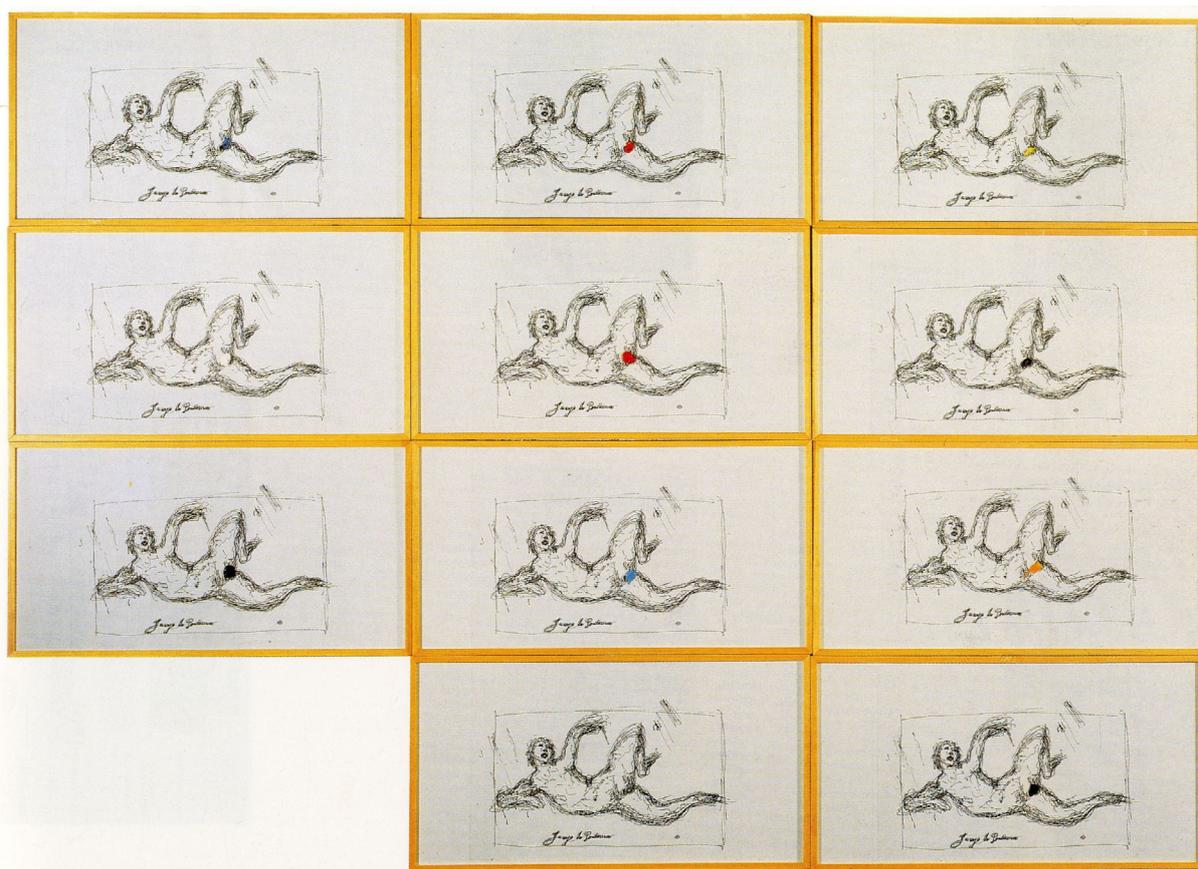


FIGURA 14. Corrado Levi, *Undici volte col Pontormo*, litografie.

FIG. 11) rimase una sorta di ossessione per Levi, che ne realizzò diverse versioni in vari formati, materiali e con accessori aggiunti: come un disegno a inchiostro su carta, o come undici litografie in inchiostro nero ma colorate nella zona del pene (FIG. 14), o come sagoma di legno con l'aggiunta di uno specchio retrovisore attaccato a un piede¹⁹.

La serie di acqueforti *Biffe d'architetture* (FIG. 15) del 1991-92 rappresenta oggetti che hanno valore autobiografico per Levi (alludono alla professione di architetto e a una sua residenza temporanea a La Spezia nel 1979), per quanto elusivo²⁰. Vi si intravedono assonometrie di edifici, planimetrie, segni rappresentanti strumenti di disegno tecnico, una mappa di città, un cappello di marinaio, che allude agli incontri sessuali con marinai dell'Arsenale ma possibilmente anche ai modelli che Filippo de Pisis usava nei suoi ritratti di nudi in studio. Ma tutte le lastre delle biffe sono rese quasi

¹⁹ Disegno di Corrado Levi dal Giocatore atterrato di Pontormo, inchiostro su carta, cm 26,7 × 40,3, collezione privata (pubblicato in LEVI 2012: 62). *Ce l'ho in un piede*, 1987, tavola di legno sagomato e specchio retrovisore, cm 70 × 110 (pubblicato in LEVI 2013a: 130).

²⁰ Le *Biffe d'architetture* sono state stampate da Franco Masoero, Torino, e misurano 63 × 87 cm. Per un approfondimento e commento, rimando a LEVI 2015: 4-61.

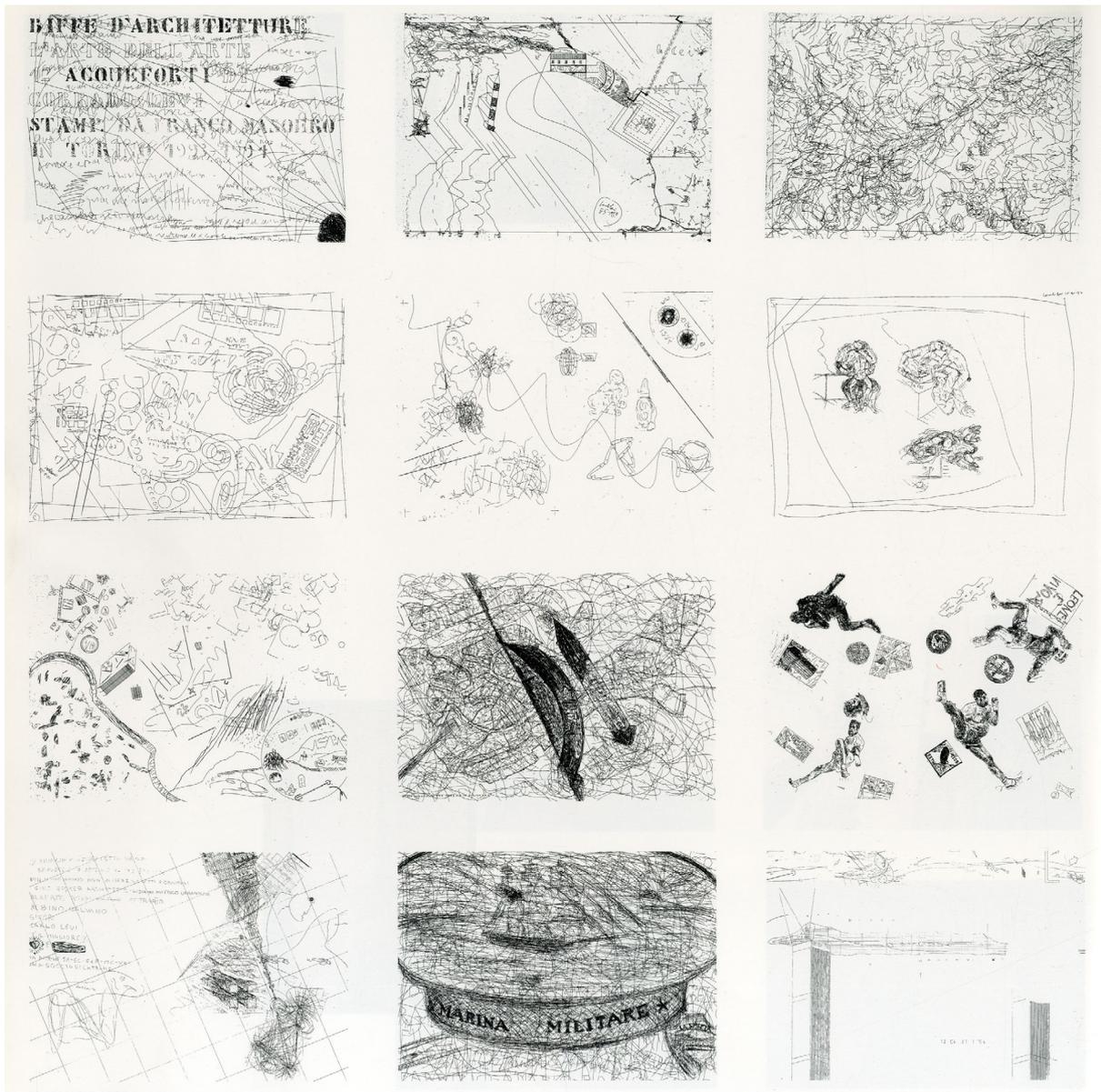


FIGURA 15. Corrado Levi, *Biffe d'architettura. L'arte dell'arte*, 1993-1994, dodici acqueforti e frontespizio, stampate da Franco Masoero, cm 63 × 87 cm ciascuna.

illeggibili dai segni aggrovigliati (ergo simbolicamente anti-patriarcali), che sembrano derivare da – e ulteriormente sviluppare – i dinamogrammi dei corpi di Pontormo. In una delle acqueforti (FIG. 16), essi prendono le sembianze di schizzi di corpi muscolosi tratti dalla rivista *Muscles&Fitness*, mescolati a forme di cellule cerebrali. In un'altra (FIG. 17), i segni si coagulano nelle forme di quattro *leathermen* di Tom of Finland ingaggiati in un amplesso e visti in una proiezione ortogonale di Monge (LEIGH 1994: 116). La triangolazione e la coesistenza tra Pontormo, Tom of Finland (tramite *Muscles&Fitness*), e una tecnica di rappresentazione grafica dello spazio tipica del mestiere di architetto rinforzano il carattere autobiografico delle

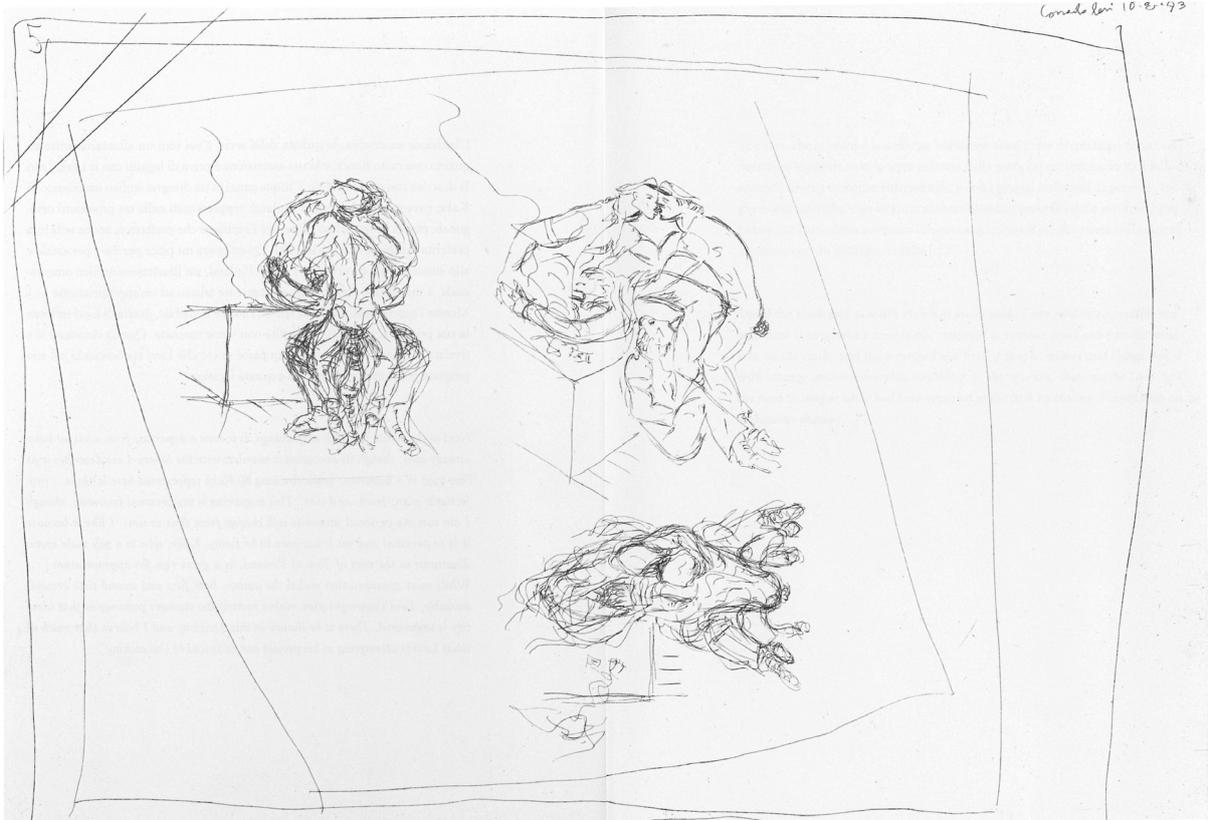
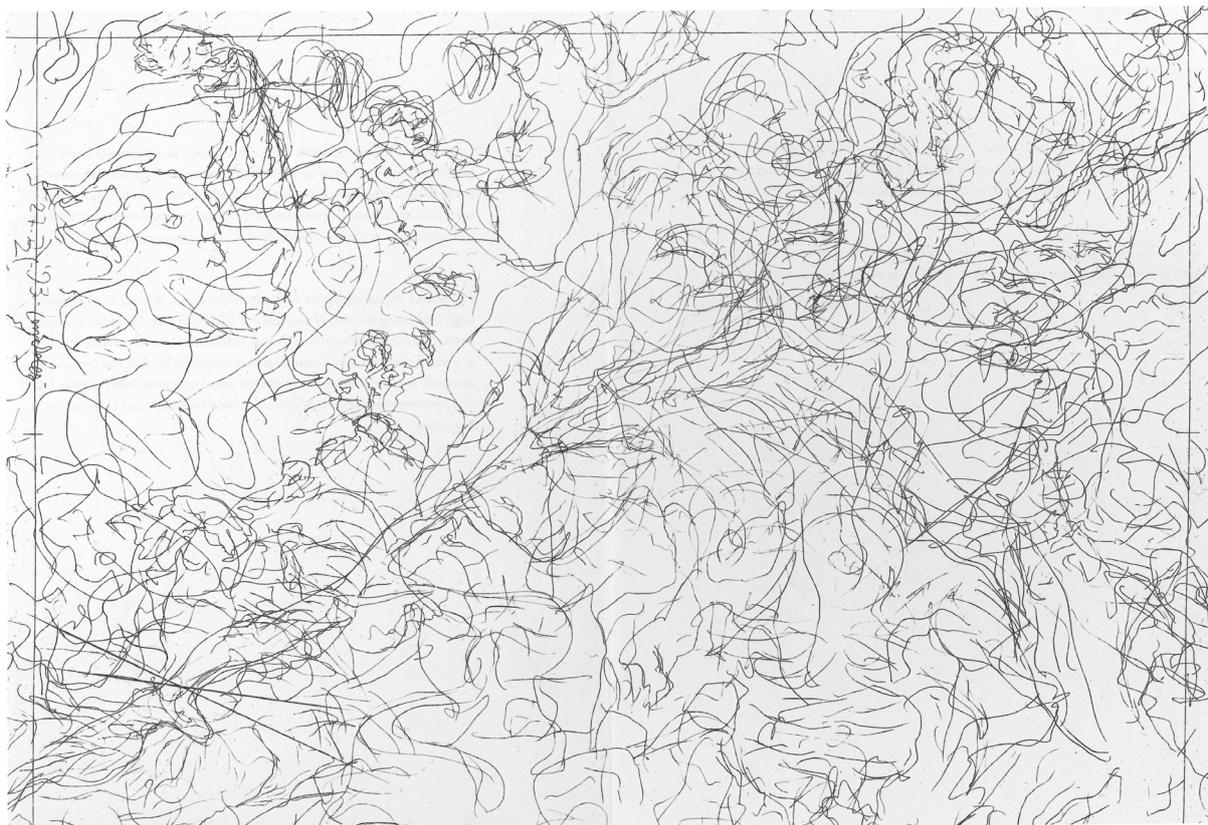


FIGURA 16 (in alto). Corrado Levi, *Biffe d'architetture. L'arte dell'arte* (stamperia Franco Masoero, Torino 1994): incisione n. 2, 1993, acquaforte, cm 63 × 87.

FIGURA 17 (in basso). Corrado Levi, *Biffe d'architetture. L'arte dell'arte* (stamperia Franco Masoero, Torino 1994): incisione n. 5, 1993, acquaforte, cm 63 × 87.

biffe, che nel pullulare di segni vibranti, come fulmini o grafici energetici, appaiono organismi enigmatici che condensano e fanno ora riemergere, ora inabissare, memorie di passioni sia erotiche che culturali.

Nel 2012 nel libro *Non c'è posto per la polvere*, Levi inserì un omaggio al diario (più propriamente libro di conti e ricordi) di Pontormo, diventando una sorta di suo replicante moderno; infatti Levi appuntò minuzie abitudinarie e la cronaca spiccia di alcuni giorni a Marrakech, replicando stile e lessico di Pontormo: “Venne il giovane falegname Alì e gli ordinai sei tavolette per il lavoro [...]. Feci quattro note sugli artisti italiani. Stasera mangerò un pesce d'uovo”, per citare un esempio (LEVI 2012: 53).

Madame Pontormo è però un testo di transizione. Levi nel 1977 (l'ultimo anno in cui l'utopia della rivoluzione antiborghese sembrò a portata di mano) leggeva ancora la vicenda dell'artista fiorentino in una chiave di scontento anticapitalista, ma nel 1979, quando pubblicò il diario *New kamasutra. Didattica sadomasochista* gli scrupoli morali dell'anticapitalista vacillarono. Qui Levi menzionò ancora Pontormo en passant, in un flusso narrativo volutamente ellittico e frammentario, e ancora una volta fece collassare il tempo storico del fiorentino con il proprio quotidiano. Un esempio è il seguente passaggio, dove Levi immagina una visione pontormesca in un ristorante, forse di New York, in una specie di schizofrenia della storia e del sé popolati dai fantasmi del desiderio e delle passioni artistiche: “al *Troubadour*, il giovane della deposizione di Pontormo in Santa Felicità (quello a sinistra, che sostiene il Cristo, alle ascelle, che ti guarda sparuto, pallido, riccio, con le labbra appena incarnate (ci sei?) però non dimenticarti (se il primo non ci sta) l'altro, quello accovacciato quasi di schiena, con le gambe larghe, in punta di piedi [...che] ti guarda anche lui fisso) che mi lanciava delle occhiate rapide e intense mentre leggeva e scriveva, da quando ha un piatto davanti non mi guarda più” (LEVI 2013b: 83). Memorie di Pontormo comunque coabitano con l'incunarsi di altri ricordi di storia dell'arte (dalla pittura veneta, a de Pisis, al pittore naïf Jean Carreau) nell'arazzo discorsivo a tematica S/M e tra le prevalenti immagini di Tom of Finland.

Più si va avanti nella lettura di *New Kamastura*, più ci si accorge che Levi stava ricusando la critica marxista alle disuguaglianze e l'utopia comunista. A sorpresa, Levi benediceva l'alienazione indotta nel lavoro capitalista: “e se fosse il più prezioso bene che ci ha dato il capitalismo? [...] vivaddio la mercificazione, il lavoro astratto, essere altro da sé (?) che ci toglie da tutte

le menate del ciabattino, del vasaio, della vita a contatto con le cose” (76). Le grandi metropoli capitaliste offrono la possibilità di vivere le parti conflittuali di sé: la “schizofrenia”, sia dell’anima che del corpo (intendendo, in questo, l’estasi mutuale del rapporto S/M, che è anche un dislocamento di sé nell’altro).

Inoltre, Levi se ammetteva che la rivoluzione potesse nascere da una dimensione libidinale (cioè dall’invidia dei poveri per i ricchi, e dei sottomessi per i dominanti), l’uguaglianza raggiunta con l’abolizione della proprietà gli parve un obiettivo moralista, che avrebbe spento il piacere. Con il livellamento collettivo, il comunismo sarà sempre perdente rispetto al capitalismo, concluse Levi. E se la religione è l’oppio dei popoli, Levi ammetteva che Paradiso ed Inferno sono fantasie S/M iscritte nel culto cattolico: “rispetto ai favoreggiamenti della totalità e della pacificazione, i cattolici [...] hanno vinto. Infatti [...] seppur ti hanno propinato il paradiso (noiosissimo per altro) hanno conservato la tensione mantenendo l’inferno. Di più, con la Passione di Cristo (le stazioni della via crucis, le spine, il sangue, le frustate, le spade, le lance, il fiele) hanno dato la possibilità a uomini e donne di viverci [...], almeno a livello emozionale [...], il proprio sadismo ma soprattutto il proprio masochismo” (2013b: 78).

Infine Levi ribadì che i ruoli parentali e le relazioni di classe celano una struttura libidica connessa al potere, quindi di natura S/M. Ma ora Levi affermava che “Bisognerà riconoscere, facendo marcia indietro (?), che le ideologie dell’uguaglianza dei rapporti sessuali e sociali, dell’androginia, della non violenza sul corpo, della indifferenziazione ante e post ruoli, della non penetrazione eccetera sono evasive per quanto riguarda il piacere. Sciogliendo questo nodo [...] riportare pertanto l’incubo e il succubo (del diavolo) dai corpi sociali alle frustate benedette sui corpi propri” (81). Alla fine del decennio, le utopie rivoluzionarie e “transessuali” dell’esordio del FUORI soccombevano in Levi al fascino del feticismo e dell’esaltazione fantasmatica dei ruoli sessuali.

CONCLUSIONI

La riscrittura della critica d’arte secondo una logica affettiva, che include anche l’apprezzamento per la tensione erotica sottesa alle scene di tortura nell’arte sacra, cui alludeva Levi, trova diverse conferme coeve. Nel 1976 il film *Sebastiane* di Derek Jarman sancì la definitiva risemantizzazione del martire cristiano – già iniziata dalla cultura dell’estetismo e del



FIGURA 18. Fotogrammi da *Sebastiane*, diretto da Derek Jarman e Paul Humfress, Regno Unito 1976, 85'.

decadentismo – a emblema della persecuzione storica degli omosessuali, ma anche del parossismo del godimento. Nel corpo di Sebastiano, penetrato da frecce, agonia ed esaltazione si uniscono. Anche il film di Jarman celebra la gioia della carnalità, l’erotismo dei giochi tra maschi – è memorabile la sequenza al *ralenti* di lotte amorose in acqua. L’insistenza visiva su bellissimi corpi e sui loro movimenti (soldati che nelle pause ballano, lottano, si detergono il corpo con strigili) ne fa un film più aptico e coreografato (il tatto è il senso spesso evocato, negli abbracci, nelle carezze, nei placcaggi) che narrativo, e in questo riecheggia la motilità dei corpi e delle passioni descritti nei testi e nelle immagini di Levi, e indirettamente nelle mappature di *Pathosformeln* di Warburg (FIG. 18).

Ad essi si lega nel paradosso di una inconsueta scelta filologica (il film è recitato in lingua latina), ma contraddetta dalla intrusione di ovvie sviste anacronistiche (tessuti di lamé, un personaggio punk della Londra di allora; un gioco col frisbee, gli stivali di pelle moderni che ricordano il feticismo *leather*), segnalando che il passato, anche in questo caso, parla alle istanze della politica di oggi. Anche qui la storia collassa, ai fini di arruolare il soldato-santo Sebastiano nella politica del presente.

Lo stesso a-storicismo *queer* (la stessa proiezione sul passato di pulsioni libidinali presenti; il viverle nelle iconografie storiche) appare nella scandalosa poesia dell’inglese James Kirkup, *The Love that dares to speak its name* (pubblicata originariamente nel giornale *Gay News* nel 1977), che racconta l’attrazione erotica che un presunto centurione romano provò assistendo alla crocifissione di Gesù. La poesia fu tradotta dalla rivista *Lambda* e abbinata all’illustrazione della statua di Cristo portacroce, di Michelangelo, conservata nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma (FIG. 19) (KIRKUP 1978).

L’appropriazione di iconografie sacre di estasi e martirio (inclusa la crocifissione, come abbiamo visto), insinuando che esse incapsulassero segrete pulsioni erotiche, ci ricorda che per le generazioni di gay prima del 1969 la storia dell’arte è stata anche un catalogo di corpi sexy. Giova ricordare il passaggio del libro *Confessioni di una maschera*, di Yukio Mishima, nel quale il protagonista racconta che la sua prima eiaculazione adolescenziale avvenne masturbandosi sull’immagine di un dipinto di San Sebastiano di Guido Reni, conservato a Palazzo Rosso a Genova. Lo stesso Mishima ci informa che Magnus Hirschfeld (il sessuologo e pioniere del movimento omosessuale, che nel 1864 coniò il termine “uranista” e teorizzò

L'AMORE CHE OSA PRONUNZIARE IL SUO NOME

James Kirkup

Quando lo tolsero dalla croce
io, il centurione, lo presi nelle mie braccia —
il forte, magro corpo
di un uomo non più giovane,
senza barba, senza fiato,
ma ben dotato.

Era ancora caldo.
Mentre preparavano la tomba
gli feci la guardia.
Sua madre e la Maddalena
erano andate a prendere del lino pulito
per coprire la sua nudità.

Ero da solo con lui.
Per l'ultima volta
gli baciai la bocca. La mia lingua
trovò la sua, amara dopo la morte.
Leccai le sue ferite —
il sangue era sgradevole.

Per l'ultima volta
appoggiai le mie labbra sul glande
di quel fantastico uccello, lo strumento
della nostra salvezza, la nostra eterna gioia.
Il fusto ancora pulsava, unto
dall'eiaculazione finale della morte.

Sapevo che lui l'aveva fatto con altri uomini —
con le guardie di Erode, con Ponzio Pilato,
con Giovanni il Battista, con Paolo di Tarso,
col vigliacco Giuda, gran baciatore, col
resto dei Dodici, insieme ed a parte.
Lui amava tutti gli uomini, corpo, anima e spirito —
pure me.

Allora, mi spogliai l'uniforme e, nudo
mi sdraiai insieme a lui nella sua desolazione,
carezzando ogni ombra della sua carne che si raffreddava,
abbracciandolo e cercando di riscaldarlo alla vita.
Lentamente il fuoco nelle sue natiche si è spento,
mentre in me cresceva il calore di un amore extraterreno.

Era l'unico modo che conoscevo per pronunziare
il fiero nome del nostro amore,
per raccontargli della mia lunga devozione, del
mio desiderio, del mio timore —
Qualcosa su cui non avevamo mai parlato.
La mia lancia, umida di sangue,
il suo caro, deperito corpo, pieno di piaghe aperte,
ed in ogni ferita — nel suo fianco, addosso,
nella sua bocca — veni, e veni, e venni...
Come se ogni schizzo fosse il mio ultimo.

Ed ora il miracolo ci possiede.
Lo sentii entrare in me e fieramente versare
il seme finale del suo spirito nel mio buco, l'ultimo,
pulsata dopo pulsata, fino ai confini della terra —
lui mi crocifisse con sé nel regno del venire.

Questa è l'appassionata, beatissima crocifissione.
La stessa sessualità sofferta dagli amanti, pazientemente e
gioiosamente. Loro infliggono queste amorose ingiurie di gioia e
di grazia una dopo l'altra, finché muoiono di lussuria e dolore
dentro il focoso paradiso dei membri l'un l'altro
con una voce gridano al cielo in un ultimo scarico divino.

Ed allora giacciono a lungo insieme, in pace intrecciata di speranza
di resurrezione, come noi, facenti in quella verde collina tanto
lontana. Ma, prima che ci rialzassimo, vennero loro e
lo portarono via da me.

Sapevano cosa avevano fatto, ma non sentirono
vergogna né rabbia. Si sentivano invece felici per noi.
E ci benedissero, come lui l'avrebbe fatto, lui che amava tutti
gli uomini.

E dopo tre lunghi giorni di solitudine, come degli anni,
in cui girovagai i giardini del mio dolore,
cercandolo, al mio unico amico che se n'era andato da me,
lui si sollevò dal sonno, all'alba, e si mostrò a me
prima che a tutti gli altri. E mi portò con sé con
l'amore che adesso per sempre osa dire il suo nome.

*ricerca, traduzione e redazione di
ILION e CAROL WESTERNIK
c/o Living Theatre
via Ferruccio n. 4B - Roma (Italia)*



FIGURA 19. James Kirkup, “L'amore che osa pronunziare il suo nome”, in *Lambda*, a. 3 (1978), n. 10: 6.

l'omosessualità come “terzo sesso”), aveva “assegnato alle immagini di San Sebastiano il primo posto fra quei generi d'opere d'arte dai quali l'invertito trae un godimento speciale” (MISHIMA 1981: 41).

Dal punto vista della storia del movimento *queer*, il grande album visivo della storia dall'arte è servito a dare iconografia a soggetti politici che fino al 1970 erano invisibili nella cultura e nel lessico pubblici, oppure ridicolizzati, o patologizzati. D'altro canto, la produzione visiva e discorsiva del movimento LGBTQ+ può essere letta come una forma di critica d'arte al vivo, per così dire, una forma di storiografia amatoriale. Nel senso che gay e lesbiche si sono spesso rispecchiati nell'arte del passato, quando non esistevano altri modelli positivi, sentendo il *punctum* (per citare Roland Barthes) delle immagini, che pungevano esistenzialmente l'animo oppure erotizzavano i sensi. Tale critica d'arte dunque è stata empatica e affettiva, e annodava fili trasversali, investendo le immagini di senso per il sé soggettivo e collettivo, e trascurando criteri storiografici progressivi o le concatenazioni filologiche. Furono una critica o una produzione artistica nate antagoniste e rabbiose, altre volte ironiche, irriverenti, ma sempre affettivamente motivate, e alla fine anche euristicamente produttive.

Janet Cox Rearick, che si è spenta a New York nel 2018 all'età di 88 anni, dopo avere concluso la sua carriera come Professoressa Emerita a CUNY, potrebbe essere rimasta all'oscuro del lavoro fatto da Levi sul *catalogue raisonné* dei disegni di Pontormo. Con quel catalogo, Cox Rearick costruì la sua reputazione e avviò la carriera universitaria, ma trovo un significativo segno dei tempi che il suo necrologio sul sito della Renaissance Society of America sia stato scritto da James M. Saslow, che con il pionieristico *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society* nel 1986 contribuì a conferire dignità accademica agli studi sull'arte LGBT (ora *queer*). Nel necrologio, Saslow ha ricordato che quando nel 1986, allora giovane dottore di ricerca, propose un panel sull'omosessualità nell'arte alla conferenza annuale di College Art Association, temendo un rifiuto, con sua sorpresa Cox Rearick “accepted the idea on the spot, declaring with her customary firm conviction, ‘It’s about time’”. Lei stessa in seguito organizzò un convegno a CUNY sulla sessualità nell'arte e nella poesia di Bronzino, che riconobbe le sfaccettature omoerotiche talvolta presenti nel lavoro del pittore (SASLOW 2018).

Passando dall'impegno rivoluzionario all'esaltazione delle libertà insite nel capitalismo, Levi descrive il trapasso degli anni Settanta negli Ottanta,

stagione di edonismo, di postmoderno rimescolamento di stili e di sfiducia progettuale, ma anche di inventività e possibilità di fecondare le pratiche sociali attraverso un' esemplare indisciplina. E mentre nel 1973 fece ricorso a John Heartfield, ossia a un dadaismo ideologicamente impegnato, che credeva di potere direzionare i comportamenti politici, le parole di Levi nel 1981 sono inconclusive: “noi [artisti] non abbiamo più nessuna legittimazione e fiducia nel discorso politico tradizionale, né in quello analitico, né nel sapere assoluto, né nella ragione. A questo punto abbiamo spezzoni, scintille, costellazioni di esperienze. Può darsi che io sia ancora un politico perché queste esperienze le vedo in antagonismo alla struttura patriarcale [...]. Non so. Non puoi chiedere da questa scintilla una risposta quando il racconto generale è in crisi [...] perché la realtà è più complessa” (*Il sapere non ha centro*: 37).

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G., 1975, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, in *Prospettive settanta*, n. 2, luglio-settembre: 70-85.
- AGOSTI G., 1985, “Qualche voce italiana della fortuna storica di Aby Warburg”, in *Quaderni storici*, vol. 20, n. 58: 39-50, <https://www.jstor.org/stable/43777299>
- ALMERINI K. 2020, *The Cooperativa Beato Angelico: A feminist art space in Rome*, in VENTRELLA e ZAPPERI 2020a: 209-229.
- ARGAN G. C., 1974, “Iconologia, psicanalisi e metodo marxiano” [1969], in *Psicon*, 1: 6-10.
- ARTAUD A. [1934], 1991, *Eliogabalo*, Adelphi, Torino.
- BONITO Oliva A., 1976, *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano.
- BREMER M., 2021, “Unexpected Artists. The Cooperativa Beato Angelico in the Context of 1970s Feminism”, in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 44 (2019-20): 483-498. DOI: <https://doi.org/10.11588/rjbh.2020.1.95014>
- BRETON A., 1935, “Discorso al Congresso degli scrittori”, giugno 1935 in Breton, A., 1966, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino: 165-172.
- COLLETTIVO Fuori di Milano, 1972, “Metodi e contenuti delle prime riunioni del gruppo Fuori! di Milano”, in *Fuori!*, n. 3, settembre: 4.
- CORTESINI S., 2019, *La fondazione del FUORI e la mobilitazione degli artisti (1971-1974)*, in *Whatever*, Volume 2, issue 2, July 2019: 27-69, <https://whatever.cirque.unipi.it/index.php/journal/article/view/33>
- CORTESINI S., 2021, *Valori d'uso di Sade: erotismo, primitivismo e utopia rivoluzionaria tra Man Ray, William Seabrook e i surrealisti nel 1930*, in *Arabeschi*, n. 18, luglio-dicembre 2021: 50-62, <http://www.arabeschi.it/valori-du>

- so-di-sade-erotismo-primitivismo-e-utopia-rivoluzionaria-tra-man-ray-william-seabrook-i-surrealisti-nel-1930/
- CORTESINI S., 2022, *William Seabrook and Man Ray: Visualizing Sodomasochistic Intersubjectivity*, in *Whatever*, vol. 5, 2022: 97-126, <https://whatever.cirque.unipi.it/index.php/journal/article/view/167/89>.
- COX Rearick J., 1964, *The drawings of Pontormo*, Harvard University Press, Cambridge MA.
- DIDI-HUBERMAN G., 2006, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FALCIANI C., *Dario Trento, Pontormo, Pasolini, fra filologia e temperamento*, in LONGARI 2020: 50-63.
- FERGONZI F., *Un romanzo del 1977*, in LONGARI 2020: 66-74.
- GINZBURG C., 1966, "Da A. Warburg a E. H. Gombrich (note su un problema di metodo)", in *Studi medievali*, vol. 7, 2: 1015-1065.
- GOLAN R., 2021, *Flashback, Eclipse. The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Zone Books, New York.
- HAUSER A. [1964], 1965, *Il manierismo: la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- HOCQUENGHEM G., 2014. *Les culs énergumènes: le cule perse*, Skene Publishing, Milano.
- Il sapere non ha centro. Colloquio di Ida Faré con Corrado Levi sull'avanguardia, la strategia del dubbio, i rapporti umani e la crisi della conoscenza (1981)*, in LEVI 2009: 34-35.
- KIRKUP J., 1978, "L'amore che osa pronunziare il suo nome", in *Lambda*, a.3, n. 10: 6-7.
- LEIGH C., 1994, "Costruire, dolcemente (Building, softly): la mente come luogo. Corrado Levi su un Progetto incompleto", in LEVI 2015: 109-118
- LEVI C., 1973, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo: 9-12.
- LEVI C., 1974, "Il lavoro di presa di coscienza", in *Fuori!*, n. 12, primavera: 3-5.
- LEVI C., 1977, "Madame Pontormo (1494-1557). Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale", in *Dalle cantine frocie*, giugno 1977 (supplemento a Stampa Alternativa).
- LEVI C., 2009, *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Electa, Milano.
- LEVI C., 2012, *Non c'è posto per la polvere. Sestaetà. Omaggio al diario di Pontormo. Combinato*, Et al. Edizioni, Milano.
- LEVI C., 2013a, *Soggettività opere luoghi*, Et al. Edizioni, Milano.
- LEVI C. [1979], 2013b, *New Kamasutra. Didattica sodomasochista*, ES, Milano.

- LEVI C. 2015, *Corrado Levi, 1993-2015 Incisioni e litografie*, Corraini, Mantova.
- LONGARI E., 2020, a cura di, *Dario Trento. Una storia aperta*, Postmedia Books, Milano.
- MAN Ray, 1970, *Oggetti d'affezione*, Einaudi, Torino.
- MENZIO E., 1981, a cura di, *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi*, Edizioni delle donne, Milano.
- MIELI M., 1977, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino.
- MISHIMA Y. [1949], 1981, *Confessioni di una maschera*, Feltrinelli, Milano.
- PALLOTTA L., 2023, *Porpora*, Nero, Roma.
- RAGGHIANI C.L., 1974, "Warburg retrospettivo", in *Critica d'arte*, vol. 21, n. 134: 3-5.
- ROSSI Barilli, G., 1999, *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano.
- SANTORO S., 1974, *Per una espressione nuova. Towards new expression*, Rivolta Femminile, Roma.
- SERAVALLI M., 2013, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink, Roma.
- SASLOW J.M., 1986, *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven CT, Yale University Press.
- SASLOW J.M., 2018, *In Memoriam: Janet Cox-Rearick, June 28, 1930 — November 28, 2018, 6 dicembre 2018*. <https://www.rsa.org/blogpost/856879/314441/JANET-COX-REARICK-June-28-1930--November-28-2018>
- TRENTO D., 1977, *Storiella omosessuale*, Squilibri edizioni, Milano.
- TRENTO D., 1984, *Pontormo. Il diario alla prova della filologia*, L'inchiostroblu, Bologna.
- TRENTO D., 1988, "Due edizioni del diario di Pontormo e la pontormomania", in *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 34: 35-54.
- TUCHOLSKY K., 1929, *Deutschland, Deutschland über Alles*, Neuer Deutscher Verlag, Berlin.
- VENTRELLA F., Zapperi G., 2020a, ed., *Feminism and art in postwar Italy: the legacy of Carla Lonzi*, Bloomsbury, London.
- VENTRELLA F., Zapperi G., 2020b, *I thought art was for women. Suzanne Santoro interviewed by Francesco Ventrella and Giovanna Zapperi*, in Ventrella F., Zapperi G., 2020a: 137-156.
- VIVA D. 2020, *La critica a effetto: rileggendo la trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata.
- ZAPPERI G., 2017, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, DeriveApprodi, Roma.
- ZOMPA G., 2022, "Il peso di *Una diversa tradizione*. Corrado Levi nella Milano degli anni ottanta", *Palinsesti*, n. 1, 2022: 16-37. <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/2832/2668>

THE AUTHOR

Sergio Cortesini teaches at the University of Pisa. He has contributed essays on aspects of the political rhetoric and nationalistic discourses in Italian and American art in the 1930s. His book, *One day we must meet: le sfide dell'arte e dell'architettura italiana in America 1933–1941* (Johan & Levi, 2018), discusses the diplomatic challenges undergirding the Italian fascist government's marketing of modern art and architecture in New Deal America. His upcoming book, *Italo Griselli* (Edizioni ETS, 2024) aims at casting a new light on the artistic journey of the once-acclaimed sculptor (1880-1958). A member of CIRQUE, Cortesini has explored the intellectual fascination for sadomasochism and BDSM intersubjective rationality in Man Ray, William Seabrook, and their Surrealist *coterie* in Paris around 1930. He has embarked on researching Italian art history from a queer perspective, unveiling the mobilization of the artists in the burgeoning Italian movement of homosexual liberation (FUORI) in the early 1970s. His current contribution to *Whatever* reflects both interest in BDSM culture and visuality and the history of the Italian gay movement.