

La fondazione del FUORI e la mobilitazione degli artisti (1971-1974)

SERGIO CORTESINI

ABSTRACT: This article discusses the foundation of the FUORI – the first national organization of Italian homosexuals in 1971– and its journal, *Fuori!*, from an unprecedented angle, that is the contribution of the artists to the politics of visual and discursive representation of the new social subject. Working on primary sources, the author casts a light on the stimulating microsocial milieu of intellectuals, artists, designers in Turin that originated the FUORI and describes how artistic vanguard and reformist or revolutionary political discourse allied in propelling the first gay liberation front.

KEYWORDS: History of Italian contemporary art; History of LGBT movement; FUORI; Angelo Pezzana; Riccardo Rosso; Alfredo Cohen; Ugo Nespolo; Ettore Sottsass jr; Armando Puglisi; Corrado Levi; Vincenzo Francone.

Questo articolo intende essere una prima ricognizione sul ruolo che le arti visive hanno avuto nell'accompagnare la presa di parola degli omosessuali italiani, attraverso la loro prima organizzazione pubblica: il collettivo FUORI (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano). Il FUORI si formò nell'aprile 1971 a Torino, per iniziativa di un gruppo di omosessuali e lesbiche, quasi tutti trentenni, collegati da rapporti di amicizia e di condivisione della lotta di liberazione sessuale e di contestazione della logica patriarcale. Un elemento comune era l'eco dello spirito antiautoritario del maggio 1968 e soprattutto lo spirito ribelle e libertario della letteratura americana underground. Angelo Pezzana, che all'epoca possedeva la Libreria Internazionale Hellas in via Bertola – dove poteva essere trovata molta stampa alternativa dagli U.S.A., tra cui romanzi a tematica omosessuale, libri di fotografia, arte, grafica, e riviste culturali quali *Advocate*, *Gay Sunshine* e *Evergreen Review*, o la canadese *The Body Politic*, o la francese *Arcadie* – fu il principale organizzatore del gruppo.¹ Nel 1965 la pubblicazione in Italia,

¹ Sono debitore per molte delle informazioni sui primi componenti e iniziative del FUORI a Enzo (Vincenzo) Cucco, Angelo Pezzana e Riccardo Rosso, intervistati nella sede della Fondazione Sandro Penna, in via Santa Chiara 2, Torino, il 15 ottobre 2018. Riccardo Rosso ha anche aggiunto informazioni in una e-mail allo scrivente il 26 ottobre 2018, e in un ulteriore incontro a

per la Mondadori, dell'antologia poetica *Jukebox all'idrogeno* di Allen Ginsberg – che cantava la ribellione al conformismo borghese istupidito dai miti consumistici e celebrava la propria comunità di libertari, l'esperienza delle droghe, la promiscuità e l'esplicita omosessualità – accompagnata dalla lunga introduzione di Fernanda Pivano che descriveva la storia del movimento *beat* e dei suoi eroi irregolari, fu un'esaltante scoperta per una generazione ansiosa di cambiamento e senso di libertà, e spinse Pezzana a cercare il contatto con la studiosa. In effetti, l'appartamento milanese de "la Nanda" e del marito Ettore Sottsass jr – poliedrica figura di architetto, designer, fotografo, pittore e viaggiatore – usualmente aperto dalle 18:00 alle 20:00 ogni giorno, era diventato un cenacolo per tutta la cultura underground, e fu fondamentale anche nella formazione intellettuale e motivazionale dei primi componenti del FUORI.

Nato parallelamente ad altri gruppi omosessuali e lesbici allora embrionali a Roma e Milano, il FUORI divenne la loro prima organizzazione nazionale. Il collettivo decise anche la pubblicazione della rivista, *Fuori!*, che dopo un numero 0 nel dicembre 1971, uscì per 30 fascicoli dal giugno 1972 a ottobre 1981, nella cui redazione figurarono inizialmente: Angelo Pezzana come direttore, Alfredo Cohen (pseudonimo di Alfredo Daloisio), Anna Della Vida (uno pseudonimo dello stesso Pezzana, inventato per equiparare formalmente le presenze femminili); Margherita Leist Jorino; Riccardo Rosso, Mario Mieli, Francis Padovani, Stefania Sala (Emma Allais), Maria-silvia Spolato, Domenico Tallone (Carlo Sismondi). L'uso di pseudonimi fu una scelta prudentiale da parte di chi aveva rapporti di lavoro dipendente, soprattutto se insegnante: Daloisio per esempio era professore di lettere alle scuole medie inferiori e prese il nome Cohen perché ammirava il cantautore Leonard Cohen; Allais e Sismondi ugualmente insegnavano alle scuole superiori, mentre Spolato, che era docente di matematica a Roma e non si celò dietro uno pseudonimo, venne licenziata per indegnità dopo il suo *coming-out* (cfr. BIAGINI 2018). Tra gli altri componenti della redazione e del collettivo, Rosso era un rispettato architetto e designer *radical*,

Torino il 18 maggio 2019. Desidero anche ringraziare per la generosità di informazioni e la visita al suo studio Armando Puglisi, incontrato a Torino il 18 maggio 2019, e Corrado Levi, incontrato a Milano il 9 aprile 2019. Una ulteriore fonte è il documentario di Pezzana, A., E. Cucco, M. Brignone, 2001, a cura di, *Fuori! 1971 Il primo movimento di liberazione omosessuale italiano*, BabyDoc Film. Ove non altrimenti indicato, si intende che le informazioni qui contenute provengono dalle suddette fonti. Per un inquadramento del FUORI in una più ampia storia del movimento omosessuale italiano, rimando a ROSSI BARILLI 1999.

mentre Mieli era allora solo diciannovenne e matricola del corso di laurea in Filosofia a Milano. Tutti erano borghesi di estrazione ma lo spettro delle posizioni politiche andava dal riformismo di Pezzana e di Cohen, che lottavano per la liberazione del soggetto omosessuale nel campo del costume e della mentalità, alla posizione più rivoluzionaria di Tallone e Mieli, il quale riteneva che solo la sovversione del capitalismo condotta dal proletariato avrebbe restituito all'uomo "la sua propria essenza, [e] gli renderà con essa la sessualità, che gli è strutturale, in quanto componente fondamentale del suo essere animale" (MIELI 1972: 1).

L'uscita pubblica del FUORI e della rivista fu chiaramente una presa di parola in prima persona; fu la scelta di non delegare più ad altri la rappresentanza, e di definire il proprio vocabolario, in un mondo in cui il soggetto omosessuale era escluso dal linguaggio giornalistico o televisivo. Pezzana ricorda che il giornalista della *Stampa* di Torino che scrisse sulla manifestazione di Sanremo nel 1972 (vedi *infra*) obiettò che nessun giornale aveva mai usato la parola "omosessuale"; i gay fino ad allora erano stati discussi nelle pagine di cronaca nera, e evocati da perifrasi come "torbido ambiente", "terzo sesso", "balletti verdi", "vizio" e simili. Analogamente, la politica della parola ebbe un parallelo nel desiderio di conquistarsi un'immagine pubblica autogestita e, in quanto politica dell'immagine, l'elaborazione artistica entra in campo.

Il mio intento è esplorare in che misura il nuovo soggetto politico omosessuale mobilitò l'espressione artistica per rappresentare le nuove identità "devianti" di genere e di desiderio. Mentre nell'ambiente accademico anglosassone dagli anni Ottanta del secolo scorso si è affermata una specifica attenzione per una prospettiva omosessuale nella storia dell'arte, in Italia questa storia è rimasta trascurata.² Un'eccezione è stata la mostra *Arte e omosessualità da von Gloeden a Pierre et Gilles: l'amicizia amorosa*, curata da Vittorio Sgarbi e Eugenio Viola nel 2007, ma a fronte dello scandalo causato

² L'iniziatore degli studi di storia dell'arte da una prospettiva omosessuale è probabilmente James Saslow, il cui primo saggio *Closets and the Museum: Homophobia and Art History* (in *Lavender Culture*, New York, 1979) ha rivelato il silenzio sulle tematiche omosessuali nella storia dell'arte ufficiale. Importanti pubblicazioni sull'arte americana del XX secolo sono state: Weinberg, J., 1993, *Speaking for Vice. Homosexuality in the Art of Charles Demuth, Marsden Hartley and the First American Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven – London, e Weinberg, J., 2004, *Male Desire. The Homoerotic in American Art*, Harry N. Abrams, New York; Meyer, R., 2002, *Outlaw Representation. Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Oxford University Press, Oxford – New York.

dalla decisione del Comune di Milano di censurare alcune opere dopo l'inaugurazione, con il conseguente spostamento della mostra a Firenze, fu più un'imponente rassegna di artisti internazionali che una mostra di ricerca storica. La storiografia sull'arte italiana da una prospettiva omosessuale è ancora embrionale e soprattutto iniziata da studiosi formati metodologicamente negli Stati Uniti; tra di essi, Anna Mecugni, in coda a un bel saggio sui *tableaux vivants* di Luigi Ontani e di Pier Paolo Pasolini, ha accennato alla "identità omosessuale" dell'artista e ha letto il *tableau San Sebastiano nel bosco di Calvenzano (d'après Guido Reni)*, ca. 1970, come un'immagine di desiderio e ambiguità che rivela la natura performativa della cultura e dell'identità. Questa considerazione è però lungi da consentire di considerare Ontani come un militante al fianco del coevo movimento omosessuale, e d'altro canto la questione rimane marginale nel saggio di Mecugni (2001).³

Il mio studio non ambisce a essere esaustivo; semmai vorrebbe tentare di aprire un capitolo di storia dell'arte che promette di essere più articolato di quanto si prospetterà nelle pagine seguenti. L'ambito cronologico si concentra tra il 1971 e il 1974, anno in cui il FUORI si federò con il Partito Radicale, causando la scissione del collettivo milanese, guidato da Mieli. Mi sono limitato a questi primi anni sia per la necessità di analizzare con sufficiente dettaglio il periodo ancora aurorale e unitario del movimento, prima della diversificazione di collettivi e di pubblicazioni, riservandomi di estendere la ricerca in un articolo successivo, che nelle mie intenzioni dovrebbe arrivare a coprire il periodo fino al 1982, l'anno che vide la fine dell'azione politica del collettivo FUORI ma anche la nascita di un nuovo mensile nazionale, *Babilonia*. Il suicidio di Mario Mieli nel marzo 1983 e soprattutto a giugno di quell'anno l'identificazione dei primi casi di omosessuali italiani affetti dall'AIDS furono due simbolici spartiacque: il tramonto – con la morte del suo principale portavoce – della visione rivoluzionaria dell'omosessualità, mentre il traumatizzante avvento dell'epidemia di immunodeficienza acquisita, il "cancro gay" come era giornalmisticamente definita la sindrome, fu un evento che comportò una trasformazione complessiva sia della società nei confronti delle questioni sessuali, sia del movimento nei confronti delle sue priorità (cfr. ROSSI BARILLI 1999: 155-157).

³ Una recente tesi di Bachelor of Art in storia dell'arte presso Pacific University, di Keylock, S., 2015, "A Simulacrum of Ambiguity: Luigi Ontani and the Deconstruction of Gender and Sexuality in the *Tableau Vivant*", applica i principi della teoria *queer* al lavoro di Ontani, sebbene in modo meccanico, e con scarse conoscenze sulla storia e cultura italiane, e quindi in modo meno convincente.

Dal punto di vista metodologico è bene premettere che sarebbe velleitario pensare di trovare un'esplicita e rilevante elaborazione iconografica dell'omosessualità nelle sedi istituzionali delle gallerie o nelle riviste di critica d'arte coeve. Un percorso più produttivo è esplorare il campo allargato della pratica artistica, quale si è configurato negli anni intensamente ideologici tra il 1968 e i primi anni Settanta, in cui le barriere tra arte, design, performance, cinema sperimentale, comunicazione, ideologia e attivismo si sono molto assottigliate. Percorrendo a zigzag questo terreno, intendo mettere in luce l'ambiente micro-sociale delle relazioni di conoscenza, collaborazione, condivisione ideologica o militanza diretta, tra gli artisti torinesi e compagni del collettivo FUORI. Inoltre, intendo verificare l'ipotesi di considerare le tangenze tra il FUORI e il recupero dell'avanguardia dada-surrealista – le cui opere, storicamente nate da un clima culturale antiborghese e libertario, furono mobilitate di nuovo ai fini del nuovo discorso omosessuale – nonché tra il FUORI e il dibattito sul design, fino a indicare che, secondo questo paradigma, lo stesso collettivo redazionale di *Fuori!* ebbe la ventura di essere equiparato, nominalmente, a designer industriale.

LE PAROLE DELL'ORGOGGIO E DELLA LIBERAZIONE

Il documento che aprì *Fuori!* ebbe la perentorietà di un atto di rivolta: proclamò l'orgoglio conquistato attraverso il superamento della sofferenza. Gli omosessuali “fuori” affermarono di essere diversi dai tipi sociali del regista famoso, dall'arredatore, “dall'enfant gaté” della letteratura, tipicamente concessi dal regime borghese capitalista secondo la logica della “desublimazione repressiva” marcusiana, e pretesero l'abbattimento dei ruoli e di non essere “normalizzati” da una finta tolleranza. Il testo esaltava la “corporalità” liberata e la contrapponeva alla corporalità “tanto più offesa, schiacciata, priva di vitalità quanto più ingombrante diventa il processo di trasferimento su quella larva d'uomo che è il prodotto [...] di strutture reificanti” (Collettivo Fuori! 1972: 1). Il corpo desiderante era opposto alla reificazione del borghese, esemplificato da una campagna pubblicitaria della birra Peroni, allora famosa, in cui una sensuale modella bionda “fresca e spumeggiante” ammiccava al bevitore eterosessuale, dicendogli “chiamami Peroni, sarò la tua birra”.

Come prima manifestazione pubblica, i membri del FUORI con alcuni

compagni di associazioni sorelle europee⁴ decisero di sabotare i lavori del congresso internazionale di psichiatri sessuologi a Sanremo nell'aprile 1972. Mentre una quarantina di persone presidiarono la piazza del casinò con cartelli di slogan e volantini – tra di essi Mario Mieli, “truccatissimo” e vestito in abiti femminili, “da zingara” (PEZZANA 1996: 60) – altri (Pezzana, Sismondi, Padovani e la scrittrice lesbica e femminista francese Françoise d'Eaubonne) erano nella sala, facendosi passare per medici. D'Eaubonne prese finalmente il microfono sul palco per affermare il diritto degli omosessuali a parlare di sé, dopodiché i compagni in sala ruppero fialette puzzolenti, mettendo in subbuglio il convegno. Il senso di gioia di questo atto trapela nell'articolo di Alfredo Cohen, *L'Omosessuale Rivoluzionario presente al I Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire*, che sembra entrare in risonanza con molta della retorica delle avanguardie politiche e moderniste, per il senso di annuncio “universale” (“A tutti i compagni omosessuali [...] diciamo: esci fuori! Il rischio è molto spesso immaginario ma se anche fosse reale, non importa. A un passo c'è la vita”), per la definizione di antagonisti (i benpensanti), e per una scrittura che scorre tumultuosa carica di rabbia e esaltazione. Cohen contrappose “loro” (vecchi muri dell'oscurantismo) e “noi” (giovani rabbiosi e felici) e fece dei concetti di Immaginazione e Creatività le forze costruttive e positive del nuovo soggetto politico. Cohen descrisse la maturazione di coscienza nelle molte riunioni preparatorie, il caricarsi dell'energia morale, quindi lo scattare dell'anelito all'Utopia e lo slancio vitale e libertario quasi istintivo. L'annuncio di avere trapassato un punto di non ritorno risuona chiaramente:

quella per noi ormai storica giornata, il 5 aprile del 1972, anno primo, giorno primo Momento Primo Irrinunciabile della uscita fuori [...] la nostra Immaginazione contro i muri del Casinò [...] la Mente vasta aperta, la nostra Invenzione svolta in consapevoli processi di Liberazione, le Idee ruotanti intorno alla Forza di quel 5 aprile fantastico, e la nostra Creazione era quel giorno e quel momento (COHEN 1972a: 4-5).

Un altro stralcio potrebbe confermare l'enfatico carattere di annuncio, l'instaurazione di una nuova temporalità, il tono palingenetico, le metafore

⁴ Erano presenti rappresentanti del Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire (FHAR) francese, il Mouvement Homosexuel d'Action Révolutionnaire (MAHR) belga, il Gay Liberation Front inglese, e l'Internationale Homosexuelle Révolutionnaire (IHR).

che descrivono un senso di svolta nella storia e uno slancio futuribile:

Da una parte loro, la loro fine, la loro caduta; loro, le pedine del tavolo da scacchi del Sistema, i frutti della Terna Economico-Politico-Sociale del Padrone, i rifiuti del Pianeta. [...] dall'altra parte [...] NOI. Era il momento, era l'occasione che ci permetteva di scavalcare il contingente [...] per superarlo e proiettarci in prospettive più ampie e vaste. [...] Era il preciso e singolare scatto della nostra UTOPIA, l'Immaginazione Espansa, il risultato del nostro convincimento; era per noi la LIBERAZIONE ulteriore [...], il recupero della Cultura non avulsa dall'esuberanza della Invenzione [...]. PER NOI eravamo a Sanremo [...]. In noi cantava l'Idea, ed eravamo tutti felici [...e] la determinazione a continuare a proseguire, a chiamare gli altri, tutti: quanti si levano sul Pianeta, e non hanno dove andare a cercare il proprio complemento. In noi oggi c'è la certezza della Gioia, l'unica per noi valida perché risultato della nostra consapevolezza [...] il nostro essere protesi nel futuro, il nostro stare nella Storia e rimanerci con la pienezza della nostra Dimensione, finalmente LIBERI [...]. E noi siamo Visione, Viaggio, l'Andata: lo scorrere del Tempo all'Uscita del Sole. Noi siamo Braccia sul Corpo di chi ci piace, Sessualità che ha riscontri di completezza, la pienezza del nostro riconoscerci, l'urgenza di essere FUORI! [...]. Noi siamo la Giustizia che canta sul letto, il Colore del Bacio sulla Memoria. Siamo il Dato e il suo Rimando, l'Ineffabile e la Costruzione della Certezza, il Viola e il Rosso, il Bianco e il Giallo. Accensione e calore. La Conduzione del Nostro Giorno e La Composizione del Nostro Gesto. Noi siamo l'Immaginazione di quello che dovrà ESSERE (COHEN 1972a: 4-5).

Molti di questi concetti tornarono in un altro articolo di Cohen, *L'uomo del gas venuto a casa stamattina è omosessuale (ma non l'avevi capito)?*, che si trasforma progressivamente da pezzo di analisi politica a soliloquio/ flusso di coscienza, un fiume senza punteggiatura, carico di sentimenti di frustrazione per l'emarginazione subita e di orgoglio finalmente trovato. Il testo faceva appello alla rivoluzione che doveva compiersi nella libertà della mente, della fantasia e della creazione, nella liberazione dagli schemi culturali, tanto quanto nella libertà dal Capitale. Cohen osservava che i rivoluzionari operaisti avevano solo "tollerato" gli omosessuali al loro fianco nella lotta anticapitalista, in realtà rimandando la liberazione sessuale a un futuro mondo migliore, successivo all'abbattimento delle classi. La frustrazione di Cohen nel sentire che in fondo i soggetti omosessuali continuavano a essere emarginati anche da chi si proclamava rivoluzionario si espresse con: "io sono e devo essere con la mia IMMAGINAZIONE e la mia immaginazione è la mia classe. [...] W la rivoluzione di quelli che

[...] tentano il NUOVO e si sforzano di recuperare spazi alla FANTASIA. [...] noi non ci smarriremo perché crediamo nella vita e la vita è poesia e questa è soltanto e sempre e non può essere altrimenti che dare potere all'IMMAGINAZIONE" (COHEN 1972c: 9-12).

Sarebbe tentante applicare alla prosa di Cohen la categoria di "avanguardia di massa", così ben descritta da Maurizio Calvesi in un celebre saggio del 1978, in cui sottolineò, con raffronti filologici, i debiti degli slogan degli Indiani metropolitani e di altri esponenti dell'ala creativa del Movimento del 1977 rispetto alle scritte del sessantotto e, ancora prima, i testi del futurismo e del surrealismo. Insegnante di italiano, poeta e cantautore, Cohen conosceva il futurismo come episodio della storia della letteratura italiana, ma ciò non autorizza a riferimenti più espliciti, almeno secondo l'autorevole testimonianza di chi lo conobbe bene. "Facevamo queste cose perché le sentivamo; non abbiamo mai pensato di essere un movimento anche artistico, mai", mi dice Pezzana; e Vincenzo Cucco: "Le assonanze al futurismo non sono consapevoli". Quanto al surrealismo, "secondo me, i movimenti che si dicevano rivoluzionari (non che fossero rivoluzionari), si sono richiamati in qualche modo *tutti* al surrealismo. Se si rilegge criticamente tutta la letteratura americana, che è stata la fonte principale del FUORI, ci sono esattamente lo stesso tipo di: 'Noi siamo la fine della storia', 'con noi inizia una nuova storia', 'noi siamo contro di loro'... in generale il movimento di liberazione delle persone di colore, e ancora più il movimento delle donne, usavano questi termini, tantissimo, quindi non so quanta consapevolezza ci fosse. Di sicuro Alfredo non si richiamava al surrealismo".⁵ È possibile infatti trovare risonanze tra la prosa di Cohen e la prosodia di Allen Ginsberg, sicuramente nota all'autore, il cui *Howl (Urlo)* è salmodiante nel ritmo e visionario e profetico nel tono, in cui i riferimenti autobiografici sono trasfigurati in una litania di eventi punteggiati da riferimenti ermetici al Tempo e all'Eternità.

Non voglio quindi forzare troppo questa lettura di reminiscenze avanguardistiche, né indicare fonti precise e univoche; ma ammettendo che ai militanti del FUORI interessasse soprattutto portare le modalità di lotta sessantottine e post-sessantottine (fatte di azioni spettacolari, irriverenti, colorate, teatrali, provocatorie) all'interno del discorso nuovo della liberazione omosessuale, credo che la storia delle matrici culturali e della loro

⁵ Dichiarazioni di Enzo Cucco e Angelo Pezzana allo scrivente, Torino, 15 ottobre 2018.

rivitalizzazione ai fini della nuova agenda politica sia più complessa e ramificata. Non solo i ripetuti appelli di Cohen all'immaginazione al potere riecheggiano evidentemente l'*Imagination au pouvoir* sessantottina, che – come ha mostrato Calvesi – derivava storicamente dal surrealismo ma, per li rami, dal futurismo di Marinetti (CALVESI 1978).⁶ Anche a prescindere da questo, se si allarga lo sguardo all'operato di altri compagni del collettivo e della rivista, nei loro rapporti con l'ambiente artistico coevo a Torino, spero di mostrare nelle pagine seguenti alcune tangenze con pratiche di neoavanguardia, nonché un rifarsi più chiaramente alle avanguardie storiche come modelli ancora funzionali. Inoltre le estreme declinazioni del surrealismo sfociate nel Situazionismo possono fornire una cornice per le azioni e la visione sociale del FUORI. I concetti de *La società dello spettacolo* di Guy Debord erano presenti nella cultura di molti fondatori del collettivo, come ad altri della loro generazione, anche senza presupporre una deliberata affiliazione a gruppuscoli situazionisti. La denuncia di Debord del carattere chimerico dello “spettacolo” tardocapitalista che nasconde la struttura economica, i temi della reificazione dei soggetti e della loro alienazione nelle “immagini dominanti del bisogno” (DEBORD 2002: 53) che narcotizzano il vero desiderio, e la composizione comportamentale di teoria e prassi anti-istituzionale discendevano senz'altro dal surrealismo e al contempo esprimevano le critiche in cui molti compagni del FUORI potevano ritrovarsi.

Prima però di approfondire questo tema, è utile osservare la rivista come oggetto grafico.

LA PRIMA IMPOSTAZIONE GRAFICA

A onta dei contenuti rivoluzionari e delle proclamazioni liberatorie e gioiosamente rabbiose dei primi articoli, i primi dieci fascicoli di *Fuori!* ebbero un'impostazione grafica piuttosto sobria. Con l'intento di farne un periodico culturale, Pezzana guardò alle riviste americane, in particolare *The New York Review of Books*, da cui riprese il motivo dei titoli del sommario disposti sulla copertina in fasce orizzontali a colori alterni, che fu usato

⁶ Si veda in particolare p. 83: “Un motivo che rilega nella continuità le avanguardie storiche al Sessantotto e al Settantasette è appunto quello della creatività e dell'immaginazione esaltate come forze rivoluzionarie e destinate a prendere il potere. Anche nelle scritte del '77 troviamo: ‘L'imagination au pouvoir’, ‘la fantasia distruggerà il potere’ [...]. L'immaginazione al potere è una [...] variazione di Breton sul tema marinettiano: ‘Artecrazia e artisti al potere’”).

fino al n. 10 di luglio-agosto 1973. “Sono stato accusato di rigorismo: a me sembrava necessario che il FUORI si distinguesse dalle riviste dalla grafica un po’ approssimata che uscivano in quel momento. L’underground, del quale riconoscevo l’importanza, veicolava una visione sfumata della sessualità, mentre il movimento di liberazione esprimeva idee esplicite e politicamente definite (soprattutto Domenico Tallone, Mario Mieli, Corrado Levi). Si deve tener conto che il giornale era espressione di un gruppo di intellettuali borghesi e a tale ambiente in fondo si riferiva, ai modelli di una sinistra che esprimeva giornali come *Il manifesto* (grafica di Giuseppe Trevisani) o appunto la *New York Review of Books*. Sembrava opportuno cercare un’identificazione alternativa ai modelli *Camp*”, ricorda oggi Riccardo Rosso, che fu con Pezzana il responsabile grafico.⁷

Quanto all’apparato iconografico, non esistevano immagini specifiche per una pubblicazione omosessuale, quindi la redazione ricorse di volta in volta a una varietà di immagini che sembravano adattarsi ai testi, per contrasto o per associazioni simboliche. La maggior parte di queste immagini venivano da *Gay Sunshine* o da altri libri di grafica o d’arte dalla libreria di Pezzana. Anche le fotografie di Ettore Sottsass jr usate nei primi fascicoli non erano prodotte espressamente per la rivista, ma erano scelte da Pezzana tra le tante che l’architetto-designer aveva nel suo archivio a Milano, in base al fascicolo di *Fuori!* che era in preparazione. Così per illustrare la prima pagina del numero uno, la redazione usò una piccola riproduzione dell’araldo nudo sul grifone che apre il gigantesco fregio, composto di decine di incisioni con temi antiquari e geroglifici, del corteo trionfale di Massimiliano I, disegnato da Albrecht Dürer e stampato nel 1526 (Fig. 1); la figura, ibrida e chimerica, dovette apparire abbastanza *queer* (diremmo oggi) e appropriata come araldo di un nuovo messaggio.

I primi articoli di *Fuori!* erano incentrati sul codice linguistico con cui gli omosessuali venivano rappresentati: sul secondo fascicolo, Domenico Tallone e Cohen analizzarono il modo morboso in cui una trasmissione televisiva, *AZ: un fatto come e perché*, affrontò l’episodio di cronaca nera dell’assassinio del travestito Sofia ucciso dal suo “amico” a Torino, mentre Pezzana criticò il modo in cui “il solito ‘grande’ quotidiano” (*La Stampa*) associava l’omosessualità alla cronaca nera, usando toni scandalistici,

⁷ Riccardo Rosso allo scrivente, e-mail, 26 ottobre 2018.



FIG. 1. L'araldo nudo sul grifone del corteo trionfale di Massimiliano I, disegnato da Albrecht Dürer (1526) usato come illustrazione per "Omossessualità e liberazione", in *Fuori!*, n. 1, giugno 1972, p. 1.



FIG. 2. Illustrazioni per Alfredo Cohen, "La trasmissione andava avanti così tra sbadigli e sorrisetti mentre A ci ricordava", in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972, p. 5.

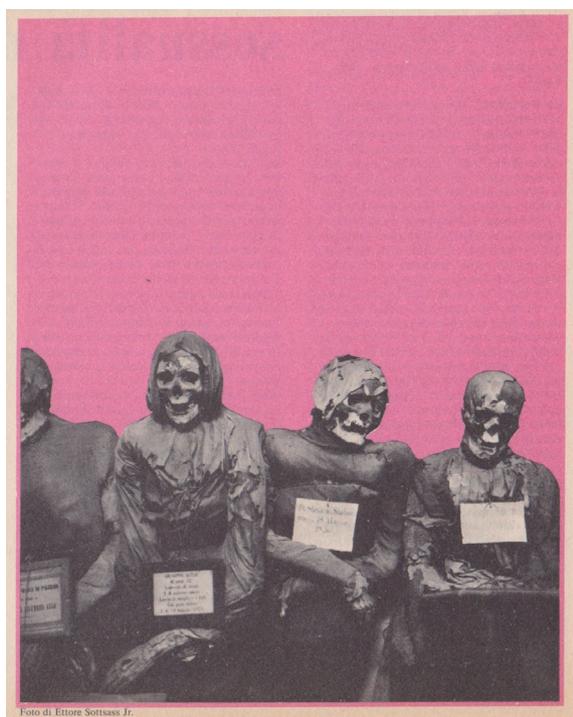


FIG. 3. Foto di Ettore Sottsass jr usata a illustrazione di Anna Siciliano, "I cani da guardia del sistema", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972, p. 5.

e opponendo moralità e famiglia contro ripugnanza e devianza.⁸ Per i corredi iconografici si ricorse alle storiche illustrazioni di Carlo Chiostrì per un'edizione di *Pinocchio* (1901), racconto di un'educazione normalizzante, oppure a incisioni prelevate da un catalogo di vendita di bizzarri dispositivi tecnologici: un salvagente per naufraghi del 1886 e un apparato per prevenire il russamento, del 1871 (Fig. 2), che parvero adatte per il loro senso di costrizione (e che involontariamente somigliano ai fotomontaggi di Max Ernst per i suoi romanzi illustrati surrealisti, come *La femme 100 têtes*).

⁸ Si vedano TALLONE 1972: 1-4 (con illustrazioni di Carlo Chiostrì); COHEN 1972b: 5 (con illustrazioni di dispositivi tecnologici); Della Vida e Pezzana, 1972: 6.

Solo nel terzo numero (settembre 1972) si iniziò a usare il colore: un inchiostro rosa per titoli e per qualche gabbia. Comparvero anche fotografie di Sottsass. Una – raffigurante mummie vestite delle catacombe dei cappuccini di Palermo (Fig. 3) – illustra un articolo di Anna Siciliano contro il carattere normativo e non rivoluzionario della psicanalisi che interpreta la sessualità femminile, e le sue presunte “devianze”, come dipendente dal paradigma del fallo, quindi perpetuando la subordinazione della donna. Indicando negli psicanalisti i “cani da guardia del sistema”, è facile associare l’immagine delle mummie al potere mortifero dei costrutti culturali dominanti, inculcati, opposti al potenziale rivoluzionario della consapevole vita omosessuale; l’applicazione delle sagome scontornate sul fondo rosa esaspera il contrasto tra l’immagine macabra e la gioiosità del colore (SICILIANO 1972: 5). Foto di Sottsass con motivi simili (statue cimiteriali, tra cui una donna piangente sulla tomba, e la statua di uno scheletro drappugiato) illustrano un articolo di Stefania Sala che biasima l’educazione patriarcale e borghese imposta da una non meglio identificata signora della buona borghesia su una figlia che è stata meno desiderata rispetto al fratello maschio (SALA 1972). In questo caso, dietro la statua piangente compaiono le complicate linee di un cartamodello tedesco, altra allusione alla stilizzazione esteriore normalizzante data dalle convenzioni sociali come la



FIG. 4. Rielaborazione grafica di una foto di Ettore Sottsass jr usata per Stefania Sala, “Maledetta ed esecranda signora”, in *Fuori!*, n. 4, ottobre 1972, p. 17.

sartoria (Fig. 4). Altre fotografie à la Eugène Atget scattate da Sottsass (Fig. 5), che mostrano vetrine di un sex shop che espone biancheria femminile erotica, finti seni, una bambola gonfiabile, e un dildo (tutti oggetti diretti alla sessualità presumibilmente etero), corredano un articolo tratto dal mensile *Gay Sunshine*, che descrive paradossalmente l'eterosessualità come una pericolosa perversione sado-falocratica, rispetto alla normalità omosessuale. Le foto di Sottsass ovviamente alludono all'oggettivazione della donna (che nella critica femminista è vista come una versione sessuale della "reificazione" capitalista; SHAFFLER 1972: 9).

Nel corso dei mesi le pagine di *Fuori!* cominciarono ad arricchirsi di fotografie delle riunioni o delle manifestazioni di piazza dei compagni del collettivo, ma erano rari i disegni originali, se si fa eccezione per una periodica striscia umoristica di Stefania Sala, *Gay Flowers*, che raccontava il punto di vista degli omosessuali attraverso dialoghi tra un fiore aperto e fiori dalle corolle richiuse o altre piante. Un'eccezione è un disegno di Enrico Colombotto Rosso per la quarta di copertina del secondo fascicolo (Fig. 6). Sotto la didascalia "Ecco come siamo 'dentro'", una specie di cellula ingloba un groviglio di teste, mani, corpi, di varie età e ambo i sessi, incastrati in un inquietante intreccio, caratteristico dell'onirismo surrealista di Colombotto – pittore allora piuttosto noto a Torino e sostenitore del FUORI, cui donò diversi suoi disegni – ma di dubbia coerenza comunicativa per la liberazione sessuale. Nel giugno 1973 Colombotto Rosso coinvolse molti artisti – soprattutto di fama locale ma tra cui spiccano i nomi di Salvador Dalì, Leonor Fini, Mario Lattes, André Masson, Aldo Mondino, Ugo Nespolo, Man Ray, Sergio Sarri – a esporre dipinti e disegni presso la galleria Mela Verde e a donare il ricavato della vendita alla redazione di *Fuori!* allora indebitata a causa di mancati pagamenti da parte del distributore.⁹

Solo dal 1974 la rivista cominciò a ospitare in modo più consistente illustrazioni realizzate appositamente, come i disegni di Ugo Nespolo e poi di Marco Silombria, che impostò la veste grafica e arricchì iconograficamente la pubblicazione nei suoi ultimi anni, sia con immagini delicatamente

⁹ Si veda, "La mela verde", 1973, in *Fuori!*, n. 10, luglio-agosto 1973, p. 15. L'elenco completo degli artisti è: Stefano Balsano, Mario Bariona, Franco Bortoloni, Pier Canosa, Adriano Campisi, Enrico Colombotto Rosso, Salvador Dalì, Emilio Donaggio, Leonor Fini, Vasco Fontana, Duilio Gambino, Attilio Gardino, Giuliano Ghelli, Mario Gramaglia, Giovanni Grasso, Mario Lattes, Stanislaw Lepri, André Masson, Guglielmo Meltzeid, Mitsuo Miyahara, Aldo Mondino, Luigi Mottura, Luigi Nervo, Ugo Nespolo, Giorgio Pramaggiore, Michela Pron Pachner, Renata Rampazzi, Man Ray, Fabrizio Riccardi, Renato Ricci, Mario Sanna, Sergio Sarri, Michele Venturi, Vanni Viviani.



L'eterosessualità è un problema poco studiato. Mentre il sesso non psicopatico (l'omosessualità) è stato studiato profondamente, l'eterosessualità non è stata esaminata con la stessa abbondanza di dati etici. Questo è davvero sorprendente in previsione del danno sociale estessimo derivante dall'eterosessualità in espansione. In questo breve articolo tenterò di colmare questa lacuna.

Quale motivo spingerà un individuo a passare la linea di divisione dei sessi per abbracciare l'eterosessualità?

Dalla mia ormai lunga familiarità con l'eterosessualità e il modello di vita etero e dal mio profondo studio su questi esseri infelici, mi pare di arguire che c'è una caratteristica matrice familiare al di fuori della quale gli eterosessuali devianti arricchiscono il loro disgustoso nasso.

Piuttosto che un rapporto di eguaglianza tra i cosiddetti genitori, il tipico eterosessuale padre è generalmente la figura dominante nell'ambito familiare. La madre svolge il ruolo di domestica e bambinaia. Il padre è caratterizzato da una profonda consapevolezza della sua superiorità maschile, guardando alla moglie essenzialmente come un oggetto o piuttosto una comodità da sfruttare a suo uso e consumo. Alcuni eterosessuali ad esempio prendono moglie come un mezzo per far carriera.

Il prodotto maschio di questa unione assomiglia questa stessa attitudine verso le donne per imitazione del padre che egli adora al pari dell'immagine di un eroe. Comunque, il bambino è privato di attenzione tenera ed erotica da parte del padre. Allo stesso tempo la presenza del genitore femmina è ubiqua. Il bambino comincia ad opporre resistenza alla presenza dominante della madre supersviluppando tratti "mascolini". Questo tipo di ribellione dimostra che il primo comportamento del bambino si manifesta con atti molesti o puerili, come gettare il biberon dalla carrozzella o rispondere con ribellione ad insegnamenti di tipo igienico.

Viene a determinarsi una formazione di tipo ribelle che io chiamo FALLOCRATISMO. Il bambino crescendo esagera le sue mortifere reazioni emotive: aggressione e ostilità. Questo rinforza la sua irrompente mascolinità. I suoi contatti con gli altri ragazzi, come quelli con il padre, sono ostili e competitivi piuttosto che teneri ed erotici. Il contatto fisico è permesso solo nello sport (competizione) e nella lotta (ostilità). Per un ragazzo, il modo (mascolino) per risolvere una disputa è di usare i pugni.

Questi degenerati diventano un pericolo sociale sessopolarizzato (polarizzati cioè verso l'immagine supermascolina), per cui picchiano brutalmente e uccidono i normali omosessuali. Questo comportamento di attrazione-ripulsa è un tentativo infantile di stabilire normali contatti fisici con gli altri maschi, ma (essendo così distorto le loro manifestazioni erotiche) possono solamente manifestare questo desiderio nor-

La perversione eterosessuale

male attraverso un'ostilità estrema. Tale comportamento simbolico è spesso esteso alle donne ed anche ai bambini. Le condizioni di repressione tendono a suscitare una violenta eterosessualità, per cui violenze carnali sono perpetrate da eterosessuali contro uomini normali o anche eterosessuali. I dipartimenti di polizia di ogni metropoli sono focolai di sado-fallocrati. Perciò una società in cui l'eterosessualità fosse predominante, sarebbe propensa alla guerra e alla violenza. Elevata al rango sociale la sado-fallocrazia diventa BELLOMANIA, cioè una perversità insi-

stenza a fare la guerra. Gli uomini che non possono amarsi diventano soldati assassini.

Il non controllo delle nascite farebbe morire di fame la maggioranza della popolazione mondiale. Un tipo di benessere di massa nel nostro paese crescerebbe a tale dismisura da minacciare la sicurezza della nostra economia. Un eccesso di popolazione graverebbe enormemente sul sistema di vita, con il risultato di un disastro ecologico ed infine la distruzione della terra e dell'umanità.

Il comportamento eterosessuale è altamente regressivo in natura. Quando un uomo suoceria i capezzoli di una donna, significa un ritorno alla prima infanzia, cioè il livello emotivo a cui l'eterosessuale è rimasto legato.



Cercando di rientrare nel grembo materno per godere della felicità prenatale, il maschio eterosessuale, sopprimendo il disgusto, inserisce il pene nella vagina della donna. Il comportamento eterosessuale, sia detto per inciso, è spesso insoddisfatto per la donna, che il più delle volte non riesce a raggiungere la massima intensità erotica durante l'accoppiamento (copulazione eterosessuale). Poco si sa comunque delle donne eterosessuali. Anche i maschi eterosessuali non capiscono le "loro" femmine, attribuendo loro ciò che noi chiamiamo la "Mistica Femminile".

Non credo nella negazione dei diritti civili a nessun essere umano; anche gli eterosessuali, dopo tutto, sono degli esseri umani. Ma io credo che per salvare la nostra società dagli effetti socialmente dannosi della estesa perversione eterosessuale, abbiamo bisogno di un programma umano di ETEROCONTROLLO (controllo dell'eterosessualità).

La sovrappopolazione può essere combattuta meglio da un programma governativo obbligatorio di vasectomia per i maschi eterosessuali. I behavioristi stanno lavorando su mezzi effettivi di cura eterosessuale con shok-terapia.



Ma forse il dottor M. Sidney Margolese (psichiatra nazista americano, n.d.t.) lavorando per l'Istituto nazionale di sanità mentale ha scoperto qual è la più promettente chiave per la soluzione del problema. Egli ha scoperto che l'ormone maschile, il testosterone, si scinde in due sostanze, derivate. Sono l'Androsterone (A) e l'Etiocolonolone (E). Studiando campioni di urine di eterosessuali e omosessuali, costui ha scoperto che l'eterosessuale ha più A di E, che sia cioè il risultato biochimico di un'anormalità biologica piuttosto che una causa.

Non si esclude che sia possibile sviluppare un trattamento medico dell'eterosessualità basato su questa conoscenza biochimica. Inoltre, dal momento che le caratteristiche ormonali possono essere determinate nel feto, si potrebbe identificare un feto eterosessuale e abortirlo. Questo porta ad un programma di prevenzione contro l'eterosessualità. E' una possibilità teorica del futuro più che una realtà presente, naturalmente, ma è promettente.

Ralph S. Schaffer / tradotto da GAY SUNSHINE



Foto di Ettore Sottsass Jr.

Fig. 5. Foto di Ettore Sottsass jr per Ralph S. Schaffer, "La perversione eterosessuale", in Fuori!, n. 3, settembre 1972, p. 9.

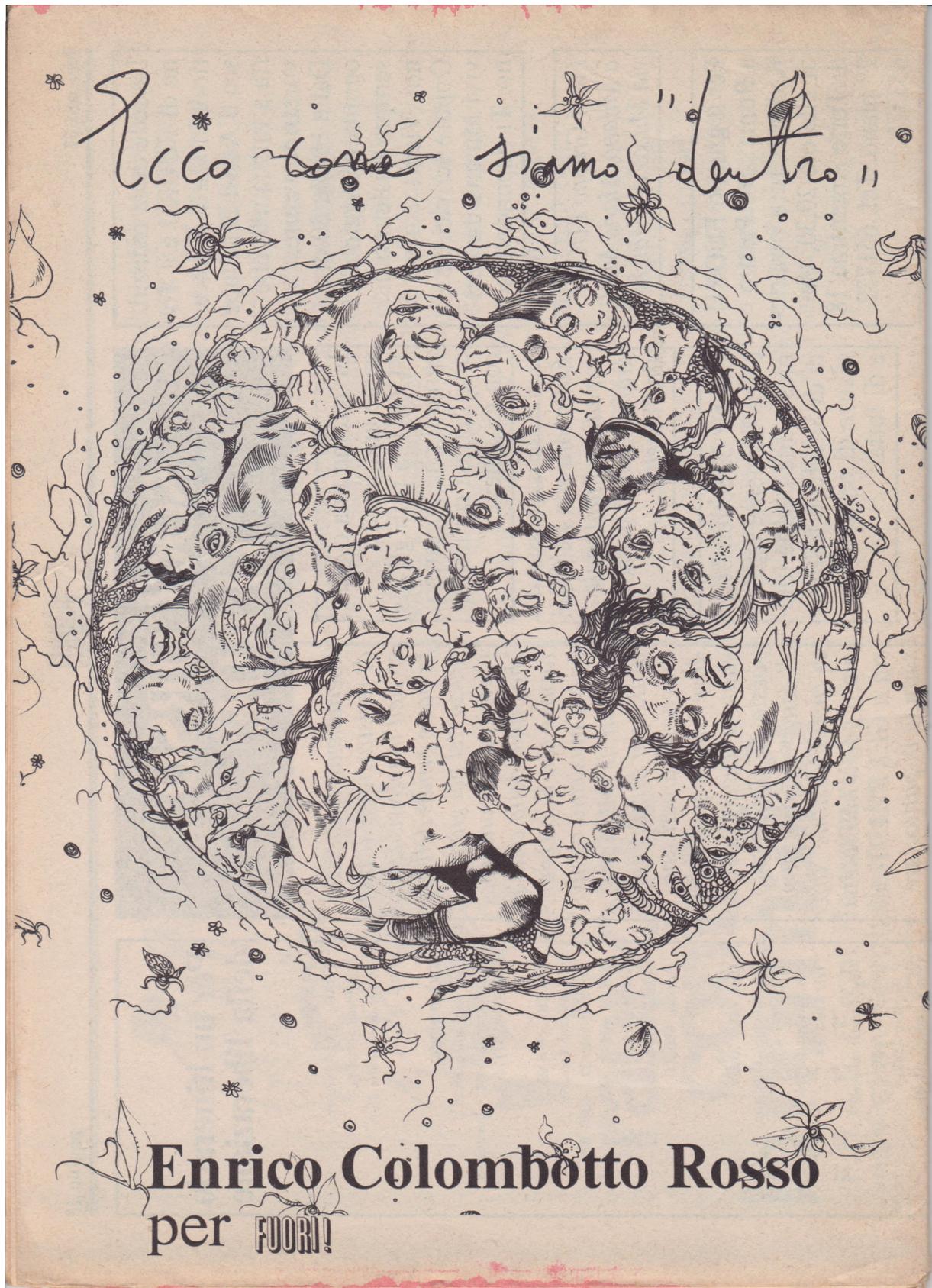


FIG. 6. Enrico Colombotto Rosso, *Ecco come siamo 'dentro'*, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972, quarta di copertina.

erotiche, sia con satira anticlericale. Il suo lavoro però esula dalla presente indagine, che vuole focalizzarsi sui primi fascicoli, quando la politica dell'immagine era ancora da inventare, e il bagaglio delle avanguardie storiche e delle neoavanguardie poté essere mobilitato, ibridato e piegato alle esigenze di un nuovo discorso.

IL FUORI, LE AVANGUARDIE E LE NEOAVANGUARDIE

Più vicini a matrici culturali anticapitaliste erano Enzo (Vincenzo) Francone e Riccardo Rosso. Il primo aveva partecipato alla contestazione studentesca del '68 torinese, che ebbe come climax l'occupazione di Palazzo Campana, poi aveva frequentato riunioni e iniziative dell'organizzazione Soccorso Rosso, dove incontrò Riccardo Rosso che gli fece conoscere il FUORI, di cui divenne uno dei militanti più attivi, entrando anche nella redazione della rivista dal n. 6 (dicembre 1972) al n. 12 (primavera 1974). Nello stesso periodo Francone ebbe contatti con l'ambiente artistico più sperimentale di Torino. Essendo stato allontanato da casa dai genitori dopo aver dichiarato la propria omosessualità, nell'inverno 1970 fu ospitato da Mario Ferrero, un giovane cineasta molto attivo nell'allora vivace ambiente del cinema d'avanguardia (aveva tra l'altro fondato nel 1967 la rivista *Ombre elettriche* e aveva risposto all'invito rivolto da Michelangelo Pistoletto a giovani artisti a sperimentare forme di creazione collaborativa e interdisciplinare nel suo studio di via Raymond tra gennaio e aprile 1968).¹⁰ In casa di Ferrero, Francone conobbe Armando Puglisi, uno scultore che nel giugno 1968 aveva esposto alla galleria Il Punto sculture di legno sagomato e dipinto con vernice da carrozziere che simulavano alettoni di aerei o bombe, dichiaratamente ispirate dalla serie delle armi di Pino Pascali ma che, pur apparendo come feticistici giocattoli bellici, intendevano essere più una "precisa messa in situazione a livello storico"

¹⁰ Sono scarse le notizie sulla breve carriera di Mario Ferrero, che fece anche parte della Cooperativa Cinema Indipendente, un'associazione nazionale di cineasti underground; si veda SCANDURA, F., 2011-12, *Torino: occhio all'avanguardia... dell'invisibile cinema sperimentale anni '60*, tesi di laurea, Università degli Studi di Torino, in parte riportata in Scandura, F., 2017, "Appunti su un cinema che non c'è", in *Filmidee*, n. 21: <https://www.filmidee.it/2017/06/appunti-un-cinema-non-ce-lo-sperimentale-anni-60-torino/> (accesso 27/05/2019); si veda anche <http://www.roccobiondi.it/Neoavanguardia.htm> (accesso 27/05/2019); SCANDURA, F., senza data, "But What is This Stuff... The Cinematographic Experimentation in Turin", in *La furia umana*, n. 21, consultabile in <http://www.lafuriaumana.it/?id=230> (accesso 27/05/2019); Bursi, G., 2013, "The rest is our business. La 'questione' sperimentale (dalle origini agli anni Sessanta)", in APRÀ, A. 2013, a cura di, *Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio, Venezia: 38.

– come commentò Ugo Nespolo nella presentazione della mostra – che non oggetti esteticamente godibili; erano insomma una forma di critica “politicamente avanzata che si batte contro il sistema” capitalista e la sua arte soggettivista (NESPOLO 1968). Puglisi proseguì a realizzare oggetti paradossali miranti a parodiare gli apparati della politica, soprattutto in chiave antiamericana, ma formalmente immaginifici – a esempio un imponente *Pulpito presidenziale* (1968) per comizi – ma rimase escluso dalla scuderia di Gian Enzo Sperone (il gallerista che contribuì largamente al successo dell’Arte povera) e dal Deposito di Arte Presente (lo spazio alternativo del collezionista e mecenate Marcello Levi, che ebbe un ruolo di volano nella scena artistica torinese), anche per le forti implicazioni marxiane del suo lavoro.¹¹

Francone condivise con Puglisi l’interesse per un importante testo di Friedrich Engels (*La scienza sovvertita del signor Eugen Dühring*), le cui conseguenze furono dapprima la stampa del libello *Apertura del processo a Stalin* (FRANCONE e PUGLISI 1972), e nell’estate 1972 il progetto di trasformarlo in una “scultura parlante” da installare nei saloni della Promotrice di Torino. La scultura, *Dall’alto di una palina del tram – apertura del processo a Stalin* (Fig. 7), era costituita da una vera palina dell’azienda dei trasporti locale, sormontata da un altoparlante che diffondeva a ciclo continuo un dibattito a più voci tra accusa e difesa di Stalin, di circa 20 minuti. La palina ready-made, che recava l’itinerario delle linee 1 e 1/ che collegavano il cimitero di Torino coi viali Luigi Settembrini e Enrico Tazzoli, ossia i due principali accessi al complesso della FIAT a Mirafiori, poteva essere letta come un’amara metafora del pendolarismo della classe operaia tra la catena di montaggio e la morte. Tuttavia nell’opera prevaleva il carattere dottrinario: la registrazione audio era un attacco allo stalinismo (inteso in senso lato, come formazione economico-sociale statalista e burocratica) che, dietro la parvenza della nazionalizzazione della proprietà in URSS, aveva tradito gli obiettivi libertari del marxismo-leninismo sostituendo alla dittatura del proletariato la nuova oppressione della classe burocratica, ciò che Puglisi e Francone definivano “capitalismo di stato”. Secondo Puglisi, “la scultura parlante era [...] arte figurativa, piegata all’urgenza di dare preminenza al messaggio politico, ma anche arte per vocazione, capace

¹¹ Le principali informazioni su Puglisi sono gli scritti autoprodotti, tra cui: PUGLISI, A., 1995, *Antidogma. Un percorso*, Armando Puglisi, Torino; molti dei testi redatti dall’artista sono anche disponibili sul sito web <https://digilander.libero.it/armandopuglisi/?nocache=1558984945>.



FIG. 7. Armando Puglisi (a sinistra) e Vincenzo Francone (a destra) posano accanto alla scultura *Dall'alto di una palina del tram – apertura del processo a Stalin*, (1972, ferro, legno, ghiaia, impianto audio) provvisoriamente installata in Corso Parco Regio, Torino 1972.

di sposarsi, liberamente, con tale messaggio e di autoesaltarsi nell'assunzione del nuovo ruolo e, in quanto tale, in grado di rappresentare una delle opere più significative e originali di un'arte povera" (PUGLISI 1985). L'opera fu proposta alla mostra della Società Promotrice di belle arti, che tuttavia informò che l'avrebbe ammessa solo a condizione che fosse silenziata; i due autori rifiutarono il compromesso e tentarono di sollevare la solidarietà degli artisti, ottenendo però solo l'aiuto di Ugo Nespolo che si offrì di esporla nel proprio studio.¹²

Dal 2 al 4 febbraio 1973 Francone e Puglisi organizzarono un'altra "mostra antiautoritaria", anch'essa intitolata *Apertura del processo a Stalin*, composta da manifesti riportanti slogan antistalinisti (categoria che, di nuovo, includeva tutte le forme di autoritarismo burocratizzato, antitetico al socialismo marxiano) ma anche appartenenti ai movimenti di liberazione delle donne e del FUORI, scritti da Francone, in una piccola galleria torinese. Altri dettagli sulla mostra, menzionata in *Fuori!*,¹³ non sono noti ma tanto questo evento quanto il precedente si allineavano ad altre iniziative in cui artisti torinesi misero in connessione spazi autogestiti dell'arte e lo spazio politico della strada, con l'idea di annullare l'autoreferenzialità dell'arte e dilatarla alla dimensione comportamentale e performativa, alla contestazione ideologica, e a forme di contropotere cittadino. Per esempio, Puglisi e Piero Gilardi avevano condiviso molte idee sul loro lavoro tra autunno 1969 e la prima metà del 1970, nell'ambito dell'Atelier Populaire – il laboratorio di serigrafia che Gilardi e altri artisti avevano attrezzato per pubblicare manifesti degli studenti medi e degli studenti lavoratori contro la scuola classista (sul modello dell'Atelier Populaire che si era installato nell'Ecole des Beaux Arts di Parigi occupata nel maggio-giugno 1968; cfr. ARTIÈRES e DE CHASSEY 2018). Puglisi aveva aderito anche ad alcune azioni pubbliche (per esempio impersonando un malato mentale che veniva raggiunto e prelevato da infermieri psichiatrici) organizzate nelle strade e parchi cittadini da Gilardi, che in quel periodo aveva abbandonato l'arte per militare

¹² La frequentazione tra Francone e Armando Puglisi e dettagli sulla loro scultura sono nella lettera aperta di Puglisi a Piero Gilardi, *A proposito di coerenza*, in PUGLISI 1982 (accesso 30/10/2018), scritta in riferimento a una polemica tra Gilardi e Germano Celant in occasione della mostra e catalogo Celant, G., 1984, a cura di, *Coerenza in coerenza, dall'Arte povera al 1984*, Mondadori, Milano. Altre precisazioni mi sono state fornite dallo stesso Puglisi nel nostro incontro a Torino il 18 maggio 2019.

¹³ Si veda, per la citazione della mostra, "Radio-checca dappertutto", 1973, in *Fuori!* n. 9, maggio-giugno 1973, p. 6.

in formazioni di sinistra extraparlamentare e aveva abbracciato forme di creatività collettiva e di animazione culturale di base. Inoltre, gli slogan del maggio 1968 francese, scritti sui muri della Sorbona o nelle strade di Parigi, erano già filtrati nel mondo più ristretto delle gallerie e delle mostre, per esempio con l'inclusione della frase *Objet cache-toi* nell'igloo eponimo di Mario Merz (1968), oppure con uno slogan di tattica di guerra del generale vietnamita Võ Nguyên Giáp in un altro lavoro di Merz (*Igloo di Giap*, 1968). Nanni Balestrini partecipò al *Teatro delle Mostre* alla Galleria della Tartaruga di Roma nel maggio 1968 con un intervento *in progress*, dettando per telefono dalla Sorbona, poi dall'aeroporto di Parigi, le scritte che stavano aparendo sui muri dell'università, per poi completare la trascrizione sulle pareti della galleria appena atterrato a Roma e arrivato alla Tartaruga. Altre iniziative simili sono state l'affissione, ad opera dei servizi comunali, di manifesti disegnati da Gianfranco Baruchello a Roma, Bologna Milano (*One man billboard*, 1968) o i murali e le bandiere relativi ai problemi dei quartieri operai e popolari fatti dal Collettivo di Porta Ticinese e Giovanni Rubino a Milano nel 1974 (LONGARI 2009), solo per fare alcuni esempi. Francone quindi, incoraggiato dalle pratiche di fusione tra comunicazione politica e artistica a lui note dalla militanza sessantottina e la frequentazione dell'ambiente artistico torinese, ritenne di espandere il proprio impegno libertario e anticapitalista anche al territorio dell'espressione artistica. L'esperienza rimase tuttavia occasionale; se nel 1972 lui e Puglisi proclamarono solo verbalmente che “Di fronte alle voci che si levano da Budapest, Praga, Danzica o da Siniaskj, Solgenitsin, Almarik, ecc. e da tutti coloro che nei campi di concentramento, negli ‘ospedali psichiatrici’, nelle carceri, nei campi e nelle fabbriche soffrono la dura e criminale oppressione del dispotismo burocratico staliniano, è assurdo mantenere il silenzio o [...] falsi miti” (FRANCONE e PUGLISI 1972: 13), negli anni successivi Francone si distinse per più coraggiosi atti di dissenso politico che misero a repentaglio la propria libertà fisica, manifestando per i diritti dei gay a Teheran nel 1978 e a Mosca nel 1980.

La figura di Riccardo Rosso invece ci rimanda alla questione dei rapporti tra il FUORI e il mondo del design. Negli anni di formazione del FUORI, Rosso e Ettore Sottsass jr intendevano il design non solo come progettazione di oggetti ma anche come possibilità di ridefinire lo spazio, e quindi le interazioni sociali. Insieme ai colleghi Giorgio Ceretti e Piero Derossi, Rosso aveva alle spalle la progettazione a Torino del Piper club, che fu

attivo dal 1966 al 1969 come locale da ballo e musica dal vivo e che divenne uno spazio performativo non istituzionale per l'arte contemporanea; un luogo dove "tutte le arti venivano rappresentate. Da Carmelo Bene che recitava Majakovskij al Living Theatre, l'Open Theatre di New York, tutti gli artisti dell'Arte Povera, da Pistoletto a Gilardi a Merz. Tra gli altri avevamo invitato anche Schifano a realizzare una mostra. Ma lui ci rispose che avrebbe preferito mandare una band e così si costituirono le Stelle di Schifano [...] che ha suonato al Piper per qualche mese. Ogni giorno c'era sempre un happening diverso", ha ricordato Pietro Derossi, la cui moglie ebbe in gestione il locale (Derossi in BRIA 2017). Alla XIV Triennale di Milano nel 1968 lo studio Ceretti-Derossi-Rosso propose *Spettacolo*, un ambiente polivalente e da vivere collettivamente. Formato da sedute imbottite cilindriche, collinette di moquette, cabine e schermi di proiezione, era uno spazio accogliente per il relax o la discussione, fornito anche di strumenti audiovisivi per girare un film, o per scrivere, stampare, col quale gli architetti intendevano superare l'idea della casa privata, favorire la cooperazione e riappropriarsi idealmente dei mezzi di comunicazione, incluso il teatro di strada, e quindi della città.¹⁴ L'istallazione della Triennale è stata l'origine concettuale di *Pratone* (1971), la seduta in poliuretano espanso che lo studio firmò negli stessi mesi in cui si stava formando il collettivo FUORI, e che rimane uno degli oggetti più iconici e pop della storia del design italiano: una zolla di prato ingrandito, su cui ci si poteva accomodare quasi distesi, in modi spontanei e variabili (Fig. 8).

Pratone celebrava le possibilità di un design lontano dai dogmi del funzionalismo, più assecondante la fantasia che l'ergonomia; ma quando i tre architetti, insieme ad altri due colleghi – Carlo Giammarco e Maurizio Vogliazzo – parteciparono come Gruppo Strum all'importante mostra *Italy. The New Domestic Landscape*, nel 1972 al Museum of Modern Art di New York, decisero di non esporre oggetti (sebbene *Pratone* figurasse nella copertina). Invece contribuirono con tre testi di carattere politico ma redatti nel formato divulgativo e popolare del fotoromanzo: *Utopia*, *The Struggle for Housing*, *The Mediator City* (*La città intermedia*, nella versione italiana), che erano liberamente distribuiti in contenitori dipinti di verde, bianco e rosso. Accomunati dall'immagine di un corteo sotto uno striscione

¹⁴ *Quattordicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, 1968, Triennale di Milano, Milano, p. LXXIX.



FIG. 8. *Pratone*, di Ceretti-Derossi-Rosso, 1971, seduta in poliuretano espanso prodotta da Gufram.

con la scritta “Prendiamoci la città” nelle quarte di copertina, i tre fascicoli interpretavano la missione dell’architettura come possibilità di riconfigurare spazi – da quello domestico alla scala urbana – liberati dalle pratiche alienanti del capitalismo. Illustrati da fotografie (in bianco e nero ma con inserti di viraggi “pop” in rosa o verde), di cortei, assemblee di fabbrica o di studenti, alternati a periferie urbane, squallidi alloggi e masserizie di baraccati, e animati da sequenze di fotoromanzi di proletari in discussioni e in azioni di lotta per la casa e contro il lavoro in fabbrica, i tre fascicoli articolavano in modo dialettico le voci degli operai e i punti di vista del professore solidare e del riformista benevolente, ma per far prevalere in ultima istanza un intransigente discorso di classe contro i “padroni”. Nelle intenzioni degli Strum, l’architetto doveva ridefinire il proprio ruolo, sottraendosi alla logica del mercato immobiliare, per proletarizzarsi al fianco della classe operaia. Il gruppo intendeva sollecitare investimenti nell’edilizia popolare ma soprattutto immaginava di “costruire esperienze di vita

sociale gestite dai proletari in alternativa alla divisione del lavoro e alla disgregazione sociale” (GRUPPO STURM 1972). Proponeva l’idea di riadattare architetture e spazi per forme di vita comunista e autogestita, immaginando l’utopia di una “città intermedia”, ossia plasmata in funzione dei “comportamenti politici anticapitalisti” e formalizzata in “situazioni, oggetti, simboli” del comunismo attuato (GRUPPO STURM 1972; cfr. AMBASZ 1972).¹⁵ Come questa utopia sarebbe stata effettivamente traducibile non era spiegato, né i componenti di Sturm erano interessati a un’analisi antropologica della classe operaia reale, e il loro discorso rimase più una proposizione sul livello immaginario e una presa di posizione contro il culto della bella forma del disegno italiano. Il discorso sulla città intermedia ha anche analogie con il pensiero di Debord sull’urbanistica, che nel capitolo “La configurazione del territorio” della *Società dello spettacolo* vedeva anche i casi di edilizia popolare come frutto di decisioni autoritarie che trasformano le città in “territorio dell’astrazione”, dell’omologazione, della paradossale atomizzazione degli individui connessi solo ai nuclei familiari e massificati in “pseudocollettività” (DEBORD 2002: 134-135).

L’idea situazionista del ripensamento della città in chiave liberatoria, creativa e anticapitalista, l’accento sull’utopia dell’avanguardia politica, e soprattutto la fiducia nella presunta “creatività proletaria” e nella possibilità di agire sui comportamenti individuali e collettivi sono il comune denominatore tra la militanza architettonica e la militanza nel FUORI di Rosso, il quale intervenne sul n. 3 di *Fuori!* con un fumetto chiaramente imparentato con i fotoromanzi per il MoMA. Realizzato in una grafica pop, con contrasti tra inchiostro nero e rosa, come nelle immagini di Martial Raysse, di Patrick Caulfield, o Andy Warhol, la tavola de *Le avventure di Giorgio Fuori* (Fig. 9) (prima di una serie mai portata a compimento) rappresenta un giovane omosessuale in ambienti diversi, nei quali vive costantemente in ruoli inautentici, tanto nei bagni pubblici dove “si batte”, quanto in famiglia e nella società, ma anche nei club di soli uomini, che – sottintendeva Rosso – erano altrettanti ghetti di finta liberazione e semmai di profitto economico (Rosso 1972: 13).

È implicitamente in alternativa a tutti questi luoghi di oppressione delle

¹⁵ Rosso, in conversazione con lo scrivente, ha definito i fotoromanzi “d’impostazione un po’ maoista”, precisando poi via e-mail: “Intendevo esteticamente didascalici, nell’impiego di un genere popolare italico come il fotoromanzo, a pensarci bene simile all’operazione condotta da Visconti ne *La terra trema*, senza la sua ambiguità estetizzante” (Riccardo Rosso allo scrivente, 26 ottobre 2018).

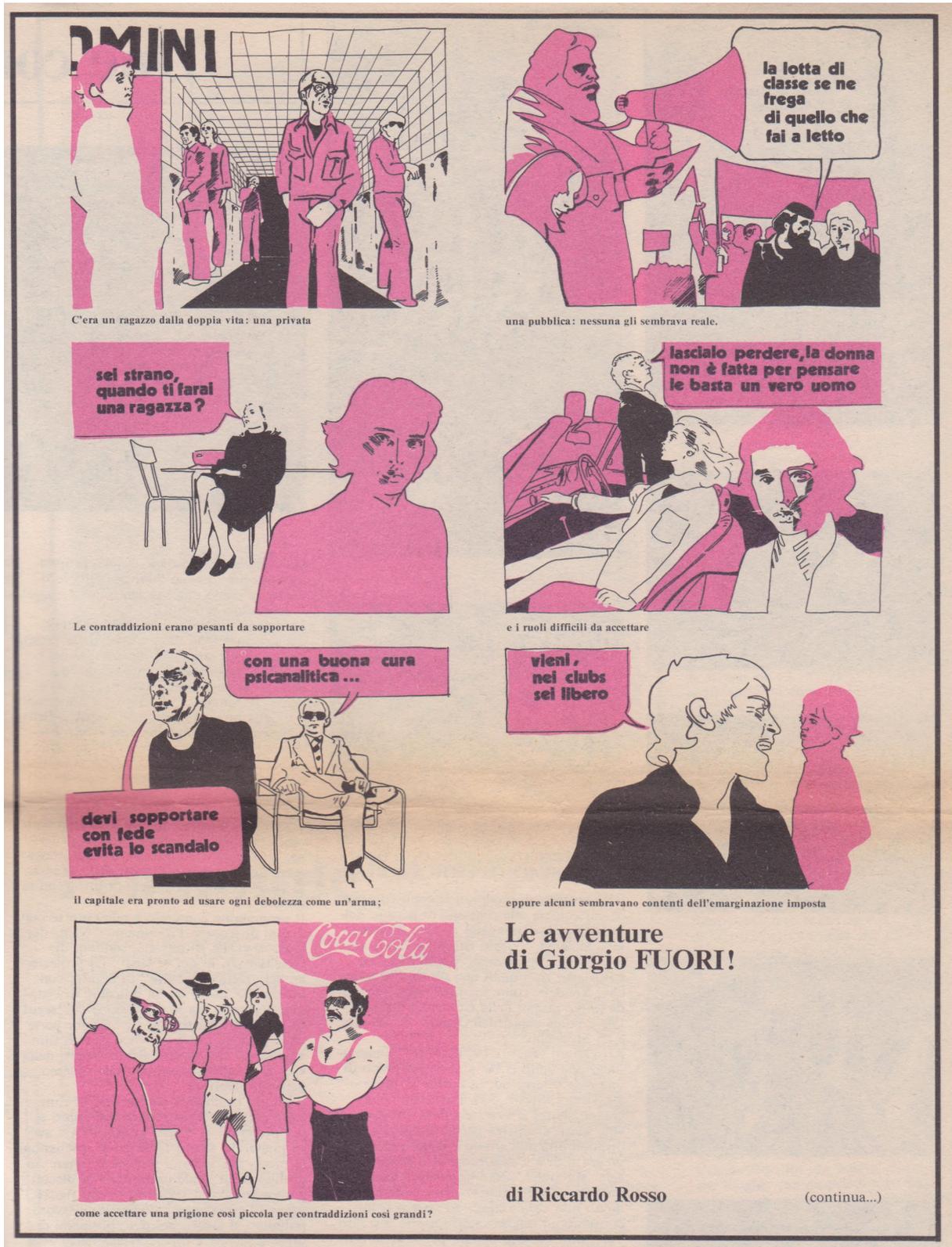


FIG. 9. Riccardo Rosso, "Le avventure di Giorgio FUORI", in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972, p. 13.

sovrastrutture capitaliste o di desumbilazione repressiva che Rosso progettò una velleitaria quanto improvvisata azione di occupazione simbolica del centro storico di Torino, un'iniziativa di spirito situazionista di cui non esiste documentazione fotografica, se non le memorie di Pezzana e di Rosso stesso: "Dopo aver partecipato con striscioni e cartelli ad alcune manifestazioni a fianco dei gruppi di sinistra, pensammo di compiere un'azione locale per renderci visibili, con lo slogan "prendiamoci il centro" [che chiaramente echeggia lo slogan dei fotoromanzi, n.d.a.]. Ingenuamente tralasciammo la regia e la pubblicizzazione, inoltre scegliemmo una sera gelida. Molti omosessuali incuriositi si accostarono al movimento, ma non fu certo un'azione coronata da successo".¹⁶

L'altro grande designer vicino al FUORI, Ettore Sottsass jr, alternava il disegno più funzionalista (per esempio la serie di moduli d'arredo per ufficio *Sistema 45*, 1972, per Olivetti), al design più fantasioso e meno utilitarista. Nei vasi e contenitori delle tre serie del 1969: *Ceramiche Tantriche*, *Ceramiche di Fumo* e *Yantra* di terracotta, esposti in gallerie d'arte, rielaborò motivi grafici derivati dai suoi interessi per l'architettura o diagrammi-amuleti mistici della tradizione religiosa indiana, conosciuti direttamente nei viaggi in India, o mediati nei dialoghi con Allen Ginsberg (THOMÉ 2014: 209-221). Il disegno di quei monolitici e arcaizzanti oggetti di terracotta, monocromi, totemici, "[la] loro presenza nello spazio, [il] loro raggrupparsi, [il] loro ravvicinarsi, [il] loro allontanarsi, in altre parole il disegno dell'environment non si giustificano se non come la funzione di agire come filtri per ordinare [...] il susseguirsi di stati di coscienza e del feedback verso la liberazione. Mi pare che questa possa essere la vera e ultima funzione del design, una funzione terapeutica" (SOTTASS 1970), affermò Sottsass nel 1970, mostrando più interesse per l'espansione dell'azione del design alla liberazione della sfera emotiva e soggettiva individuale.

Quando nel 1973 la XV Triennale gli affidò l'ordinamento della mostra del disegno industriale, Sottsass sembrò riprendere spunto dal rifiuto del Gruppo Strum di presentare oggetti al MoMA. Nel catalogo della Triennale osservò che negli ultimi anni era emersa una contestazione del design vincolato alla sola logica produzione-consumo, e che esso doveva invece assumersi "responsabilità sociali", definendosi come un "atto politico" consapevole "verso la costruzione di una civiltà dell'immagine, globale

¹⁶ Riccardo Rosso allo scrivente, e-mail, 26 ottobre 2018.

e liberatoria, e nella quale possono riconoscersi aree sociali sempre più vaste” (SOTTSASS 1973). In questa nuova concettualizzazione del design, che si allargava all’esperienza di “cosa poteva essere fatto”, anziché “cosa era stato fatto”, e che trasformava la Triennale in una “mostra di idee”, piuttosto che in uno shopping center (Sotssass in THOMÉ 2014: 260), Sotssass raccolse 132 videotape provenienti da molti paesi del mondo occidentale, della durata media di 15 minuti ciascuno, visibili su 19 monitor sparsi in una sala nera. Anche il collettivo redazionale di *Fuori!* fu invitato. Pezzana ricevette dalla Triennale 150.000 lire (la cifra forfettaria assegnata a tutti i film di contenuto sociale commissionati dalla mostra, a titolo di rimborso delle spese di produzione e acquisto di materiale).¹⁷ Con una scelta estetica wharoliana, Alfredo Cohen collocò una cinepresa fissa e riprese in pellicola 8 mm, in bianco e nero, sonoro, tutto il *battuage* che si svolgeva di notte intorno al gabinetto pubblico di piazza Benefica, davanti al cinema Principe: automobili che si fermavano, uomini che si appartavano, o fumavano sigarette. Per la scheda tecnica della Triennale, il soggetto del film, di 12 minuti, intitolato con amara ironia *Kasa* – a indicare la casa-ghetto riservata ai gay – era “la casa da una prospettiva di liberazione omosessuale”.¹⁸ Era quindi un contributo originale alla più ampia questione dell’abitare, centrale – come si è visto – nel dibattito architettonico e politico di quegli anni e affrontato anche da altri architetti nei video nella mostra del design, spesso con progettazioni immaginifiche che consideravano la geografia come il prodotto di pratiche sociali, desideranti e utopiche.

Con *Kasa* il collettivo *Fuori!* mise in luce la propria mappa psicogeografica, per usare un termine situazionista, parallela e invisibile a chi non aveva il codice della loro comunità, e allo stesso tempo il lavoro fu formalmente annoverato come proposta di design industriale. Si trattava pur sempre di uscire dai “disegni” schematici del Sistema e dalle logiche costrittive della progettazione, e il design diventava una metafora di modellazione sociale, o semmai decostruzione sociale, liberazione, espressione di libertà, di gioia. Questo piccolo ma straordinario video, ormai irreperibile, sembra oggi porsi in una singolare sintonia con il libro fotografico *Moscow* (2013), dell’artista

¹⁷ Il film è andato disperso; i pochi dettagli tecnici sono ricavati dalle pratiche di allestimento della mostra del design; si veda: Archivio storico della Triennale di Milano, TRN_15_DT_054_P, unità 54.05; e TRN_15_DT_054_V, unità 54.16 (Italia – Schede film).

¹⁸ Si veda: Archivio storico della Triennale di Milano, TRN_15_DT_054_V, unità 54.05 (Programmi proiezioni): *Quindicesima Triennale di Milano. Aula della Riunioni, 16 novembre 1973, ore 18,00.*

russo Yevgeniy Fiks, che ha fotografato lo stato attuale di tutti i luoghi che costituirono la topografia del desiderio e del sesso omosessuale clandestino a Mosca durante gli anni dello stalinismo e della Guerra fredda (certe aree dei Giardini di Alessandro, i bagni del Museo Lenin, alcuni monumenti pubblici), e restituiscono una storia che, paradossalmente, come in *Kasa*, avveniva in luoghi pubblici pur restando invisibile e impensabile ai più.



FIG. 10. Fotomontaggio di John Heartfield, in Corrado Levi, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973, p. 9.



FIG. 11. Fotomontaggio di John Heartfield, in Corrado Levi, "Storia palpitante e violenta", in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973, p. 11.

Altri compagni del FUORI hanno trovato un più esplicito modello nelle avanguardie. Nel suo primo intervento su *Fuori!* (n. 8, marzo 1973) Corrado Levi – poliedrico architetto, artista e critico d'arte – rese conto dei progressi della pratica di autocoscienza che il collettivo milanese stava sviluppando. Il patriarcato familiare era una matrice interiorizzata non solo nelle dinamiche familiari; essa generava negli omosessuali sensi di colpa, di dipendenza o necessità di controllo, oppure modalità relazionali condizionate da omosessualità repressa e pregiudizi, ma – Levi sostenne – si riverberava

Voglio vivere ora, subito, non domani.

Voglio distruggere la "politica", la realizzazione — rimandata ad un futuro imprecisato — delle mie/tue esigenze e dei miei/tuoi bisogni. Voglio finalmente che il mio essere ed il mio agire non siano un mezzo, sia pure per la rivoluzione, ma un fine.

Voglio che siano, sia pure imperfettamente, realizzazioni immediate di una dimensione e di una realtà diverse, non in ossequio ad un astratto, magari marxista, imperativo categorico, ma perché di questa dimensione alternativa io/noi non possiamo più fare a meno. Qui, all'interno di questa società/prigione, non resisto più, sopravvivo solo a fatica e allora rompo una sbarra, tutte le sbarre e divento-vivo-pratico la rivoluzione. Del resto cosa ci hanno insegnato i nostri Padri?

A rinunziare in nome di un principio della realtà, ineluttabile quanto spietato, a non giocare, a non godere, a non essere in funzione di un'efficienza/normatività individuale che è solo copertura per imporre a ciascuno una finalizzazione esclusiva di sé alla produzione, al profitto, allo sfruttamento.

Si deve obbedire, essere educati, studiare.

Si deve salutare, mangiare composti, essere ordinati.

Non si deve correre, saltare, ridere, gridare, fare all'amore.

Ma perché?

"Non sta bene, ormai sei grande, bisogna essere equilibrati, maturi, efficienti".

E siamo tutti cresciuti, sopravvissuti, ridotti ad oggetti, riducendoci ad oggetti, giustificando ogni azione dell'oggi solo come strumento per la realizzazione di un qualcosa domani.



Non solo sono ridotta a merce quando "lavoro", nel momento in cui sono inserita nel processo produttivo, ma mercificata è ogni atto, pensiero della nostra schifosa vita quotidiana nella misura in cui siamo esclusivamente finalizzati al dominio del capitale. Il sesso, il "tempo libero", l'amore, la "cultura", sono programmati e realizzati lungo binari rigidi che non fanno che rinsaldare la nostra soggezione a una realtà che non è la nostra.

Bene — si dice — allora si deve fare la rivoluzione.

Il Proletariato (ancora una volta si delega agli altri la nostra liberazione) deve prendere coscienza del fatto di essere oppresso, prendere il potere e — i più radicali dicono — distruggere le classi, (e forse) il potere. Ma ancora una volta i "rivoluzionari", che non hanno neppure incominciato a distruggere il Grande padre interiorizzato dentro di loro, rimandano a domani la rivoluzione, rimandano a domani il momento in cui si possa creare, essere felici, godere senza sentirsi in colpa.



Oggi fanno politica, parlano, discutono, distribuiscono volantini, fanno giornali ("...è faticoso, sai, difficile, non dormo la notte tanto ho da fare...") vanno davanti alle fabbriche, alle scuole, nei bar, sui marciapiedi, scrivono articoli per stabilire alleanze, darsi strumenti organizzativi, essere presenti, conosciuti e tutto questo per creare le condizioni della "rivoluzione", che è lunga difficile, dolorosa, richiede sacrifici, fermezza, coglioni duri. Che questa pratica "rivoluzionaria" sia l'unica possibile per i marxisti ortodossi, le forti, virili e tisti figure che pensano che il fulcro delle contraddizioni sia la fabbrica, il soggetto rivoluzionario la classe operaia o meglio se stessi in nome della classe operaia, è scontato.

Ma che anche noi ripetiamo lo stesso macroscopico errore è estremamente grave. Perché rifiutare il proprio ruolo di uomo/donna, secondo lo schema funzionale produttività/procreazione, soggezione/potere, passività/azione, norma/anormalità, cos'altro vuol dire se non sovvertire alle radici, radicalmente, il principio della necessità/realtà in nome di un'alternativa che ha segno rivoluzionario solo nella misura in cui è immediata liberazione, ora, adesso, non domani.

Quando facciamo le nostre riunioni, quando alcuni di noi fanno il loro giornale, quando l'unica azione prospettata è la distribuzione di volantini agli "altri", la diffusione di locandine per far conoscere il giornale (la nostra facciata pubblica); quando



La mia esistenza è rivoluzione

gli unici discorsi sono: "...sai, il Manifesto, la sinistra ha reagito positivamente... dobbiamo organizzarci... è questione di potere...".

Bene, vuol dire che noi ripetiamo meccanicamente i moduli, gli stereotipi della società patriarcale/capitalista.



Abbiamo talmente interiorizzato la esigenza di proiezione nel futuro, di realismo, di produttività al punto che cerchiamo ancora una volta la vita, la rivoluzione, al di là e contro la vita stessa. Ancora una volta misuriamo la validità delle nostre azioni, del nostro essere, secondo il metro dell'efficienza/trascendenza che cerca la conferma nella sua traduzione in termini di potere.

Sono le soluzioni finali che contano per voi, cari omosessuali sciovinisti; potete essere, agire solo in funzione di esse, non per questo attimo, per il presente che è il solo ad avere forza di modificazione reale, sostanziale della vita (della società, delle strutture, tanto per farsi intendere dai "marxisti").

Ciò che attuato è la solita sopraffazione del principio, potere, logica maschile come trascendenza contro l'essere della donna codificato come immanenza dal momento che vive e rivaluta il momento attuale, non il futuro.

Bene, io, noi donne omosessuali ne abbiamo abbastanza di tutto questo. Io rivendico il valore, l'esigenza insopprimibile del presente, della dimensione esistenziale (me ne fotto di essere definita piccolo-borghese). Io voglio vivere questo momento, e poi quest'altro, e questo momento è eccezionale.

Questo mio/nostro essere diverso è la



sola azione che non solo non è verifica di un'ideologia, ma è distruzione della stessa necessità ideologica.

E questo attimo è energia, pensiero, coraggio, follia, è espansione di me quanto più libera possibile.

Tenetevi le vostre riunioni noiose, il vostro giornale che ha molto, grande, intenso significato politico.

Tenetevi le vostre esigenze organizzative, la vostra efficienza che serve a compensare la vostra virilità non più riconosciuta a livello sociale e neutralizzare le vostre angosce patologiche per un potere che ancora non avete ma di cui sentite il disperato bisogno. Avete del resto buone probabilità di avere almeno una briciola di questo potere poiché siete sufficientemente forniti di quella particolare forma di alienazione che permette di mettervi in lizza per ottenerlo.

Io/noi donne omosessuali coscienti siamo, agiamo nel senso che ci è congeniale; noi vogliamo, perché è nostra esigenza, una immediata coincidenza tra il fare e il senso e il valore del fare.

Vogliamo slegare il nostro essere e il nostro agire dal criterio della riuscita, dalla garanzia della "cultura", sia pure marxista.

Noi rifiutiamo, perché siamo diversi ora, non domani, la competitività produttivistica, il massimo rendimento, la strumentalizzazione.

La rivoluzione, la vita, noi stesse siamo mezzo e fine nello stesso tempo. Non abbiamo bisogno del futuro per cominciare ad essere.

Adriana



FIG. 12. Riproduzioni di opere di Man Ray (*Venus restaurée* e *Masques peints*), in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973, p. 13.

anche nella struttura economica (“nella fabbrica”). Una soluzione proposta era l’acquisizione di consapevolezza attraverso le sedute di autocoscienza, che poteva espandersi dal privato al pubblico e completare l’analisi marxista; in ultima analisi, concludeva Levi,

Tutti gli attuali valori inconsciamente accettati sono messi in discussione e diventano lucidamente disvalori. Se ne prova ripugnanza. Si individua così il secondo significato di FUORI! che vuol dire fuori di questa società di merda, vuol dire il privilegio e il compito – e quindi la dignità – 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. Noi, con la nostra presenza ed azione, vogliamo contribuire a questo (1973: 11).

Il riferimento di Levi al surrealismo è chiaro se si tiene in mente che André Breton, in un intervento al *Congrès International des Écrivains* di Parigi nel 1935, spesso citato, indicò come opere esemplari Rimbaud, Sade, Freud, tanto quanto Marx e Lenin, concludendo: “‘trasformare il mondo’ ha detto Marx, ‘cambiare la vita’ ha detto Rimbaud; queste due parole d’ordine sono per noi una sola” (BRETON 1966: 172). Quanto al dadaismo, Levi scelse fotomontaggi del berlinese John Heartfield, l’artista che più esplicitamente aveva trasformato l’avanguardia estetica in avanguardia politica, mettendo la tecnica di distruzione dadaista dell’unità dell’immagine al servizio di riviste satiriche e illustrate di ampia diffusione, attraverso fotomontaggi contro il blocco sociale capitalista-militarista-clericale-nazista. Levi ripubblicò la copertina di *Magazin für Alle* (1929; Fig. 10) che mostrava borghesi che rispettosamente assistono a una parata dell’esercito tedesco, e – dal settimanale comunista *AIZ – Wie im Mittelalter... So in dritten Reich* (1934), in cui Heartfield giustappose la tortura della ruota da un rilievo della collegiata di San Giorgio a Tubinga a un uomo legato a una svastica nazista, per smascherare la brutalità medievale dietro il volto modernista del nuovo regime (Fig. 11).

Non sorprende quindi che nell’articolo successivo, firmato da una non meglio identificata Adriana (1973: 13), che a nome di molte donne omosessuali rivendicava l’urgenza della rivoluzione immediata nella prassi dei comportamenti affettivi e sessuali e non procrastinata da tatticismi o al conseguimento di un consenso allargato nella sinistra, compaiano maschere decorate di Man Ray (*Masques peints* 1941) (Fig. 12) e la sua *Venus restaurée* (1936). Le maschere sono una metafora di nascondimento nella vita degli omosessuali tanto ovvia da non dover essere commentata, e la *Venere*

restaurata – un torso dalla Venere Medici stretta in un *bondage* di corde – va letta, alla luce dell’articolo di Adriana, come metafora della mutilazione della soggettività della donna e della sua costrizione e subordinazione nella società patriarcale e produttivista.

Tanto le maschere dipinte, quanto la *Venere restaurata* fanno parte della serie degli “oggetti d’affezione” realizzati e fotografati da Man Ray e talvolta pubblicati in fogli surrealisti in un arco di tempo di cinquant’anni, il cui corpus quasi completo fu per la prima volta composto dall’artista americano e pubblicato in forma di libro su sollecitazione di Einaudi nel 1970, grazie all’iniziativa di Paolo Fossati. Nel 1971 Arturo Schwarz trasse una riedizione limitata di alcuni di essi, tra cui la *Venere restaurata*, realizzata in 11 esemplari (e in effetti *Fuori!* pubblicò un esemplare di questa riedizione). Gli oggetti d’affezione erano “semplici immagini poetiche”, disse Man Ray, originate dalla combinazione di oggetti prelevati dalla realtà combinati con le parole del titolo. Erano fatti per “dilettare, disturbare, disorientare o far riflettere” (MAN RAY 1970: [5]), e in ogni caso testimoniavano un approccio creativo alle cose, sollevando interrogativi più sul “come” che sul “perché” – come commentò Fossati – ossia ponevano l’accento sul libero stabilire nessi, un “modo di usare la realtà” fuori delle logiche d’uso o senso comune (ivi: 258). Da questo punto di vista, la lezione di Man Ray, e del dada-surrealismo in generale, non era molto diversa dal discorso sulla reinvenzione dello spazio fuori dai “perché” del capitalismo oppure dall’enfasi posta da Sottsass sulle cose che potrebbero essere fatte piuttosto che su quelle già prodotte.

Inoltre, la Venere di Man Ray – al pari di altri oggetti d’affezione dello stesso, di Meret Oppenheim o di Hans Bellmer – allude a forme “perverse” di piacere, inclusi il feticismo e il sadomasochismo. Con questa Venere acefala siamo nel territorio dell’erotismo, in un’atmosfera di fantasia sadica (Man Ray si era appassionato alla lettura del marchese di Sade negli anni Venti), in un’ambiguità tra costrizione ed esaltazione della femminilità che non appare “sottomessa, bensì trionfante, che asservisce più di quanto sia asservita”, ha scritto Arturo Schwarz (1998: 24). Anche queste suggestioni risuonano in sintonia con Levi e altri del FUORI milanese, che teorizzarono il corpo come un luogo da esplorare e 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” per liberarle dai condizionamenti culturali e morali introiettati, che in ultima analisi riflettevano i modelli parentali (maschio/femmina,

dominante/subordinato, attivo/passivo) e si estendevano alla subordinazione di classe nel sistema capitalista o nel sistema burocratico sovietico (LEVI 1973 e 1974). È per questa via sperimentale e analitica che Levi iniziò un percorso esperienziale nel mondo leather e BDSM (Bondage, Disciplina, Sado-Masochista), che poi ha descritto in *New Kamasutra* (1979).

Ma se la pubblicazione della *Venere restaurata* di Man Ray, infine, entrò nelle pagine di *Fuori!* come efficace illustrazione del pugnace articolo di Adriana è perché le opere e le idee del dadaismo e del surrealismo erano tornate d'attualità a Torino e, a onta dell'*understatement* odierno di Pezzana e Cucco, trovarono attenzione presso alcuni componenti del collettivo redazionale del *Fuori!* – senz'altro Levi – che vi leggevano una logica simbolica che poteva essere mobilitata ancora, e non per mero gusto di citazione colta. E questo ci porta per l'ultima volta a riscoprire una serie di coincidenze che rivelano quanto i primi passi del FUORI fossero intrecciati agli ambienti culturali e artistici torinesi, condividendo con essi il recupero dell'avanguardia storica. Infatti, oltre alla pubblicazione einaudiana degli "oggetti d'affezione", i rapporti di Man Ray con Torino erano stretti. Nel 1969 Luciano Anselmino aveva aperto la galleria Il Fauno, per la quale scelse come direttore artistico Janus, con cui condivideva la passione per il dadaismo e il surrealismo; insieme fecero di Man Ray (un esponente storico dell'avanguardia ma allora dalla fama appannata) il loro artista di richiamo. Tra 1970 e 1974 Il Fauno produsse alcune riedizioni di oggetti dell'artista (tra cui il metronomo *Object à détruire*, ribattezzato *Motif perpetuel*, 1970) e cartelle di grafica – tra cui una riedizione a *pochoir* tirata in dieci esemplari dei dieci collage del 1916-17 *Revolving Doors* – e nel 1973 collaborò con Bianca Pilat alla redazione del catalogo ragionato dei lavori su carta.¹⁹ Tutto questo ci porta infine a un altro artista torinese che da una parte trasse dal dada-surrealismo in generale, e da Man Ray in particolare, più di un motivo di ispirazione (peraltro omaggiandolo nel cortometraggio *Le porte girevoli*, 1982), ma che fu davvero il crocevia in cui molti dei sentieri che collegano FUORI, librazione sessuale, arte contemporanea e avanguardie storiche si incontrano: Ugo Nespolo.

¹⁹ Si vedano: Man Ray, 1972, *Revolving doors*, Luciano Anselmino, Torino; *Man Ray. Opera grafica*, Luciano Anselmino, Torino, 1973; Pilat, B. M., 1973, *Man Ray. Opera grafica*, Studio Marconi, Milano; Martano, G., 1971, *Man Ray. Clin d'oeil*, s.e. [Galleria Il Fauno – Galleria Martano], Torino; *Man Ray*, 1974, Galleria il Fauno, Torino. Su Anselmino come gallerista di Man Ray, si veda: Kamen-Kazhdan, A., 2018, *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray and the Conundrum of the Replica*, Routledge, London.

UGO NESPOLO E IL FUORI

Artista concettuale, pittore e film-maker, Nespolo era personalmente in contatto con Angelo Pezzana e Fernanda Pivano; fu uno dei cineasti che frequentò lo studio di Pistoletto insieme a Mario Ferrero nel 1968, e lo abbiamo già visto come ospite della scultura parlante di Puglisi e Francone. Intorno al 1965 Nespolo realizzava dei quadri di ritagli cartacei e puzzle di legni laccati che ricordano l'estetica e l'estro inventivo futurista (Enrico Crispolti – uno dei suoi primi critici – vi ravvisò “qualche [...] suggestione formativa dal comportamento liberamente immaginativo di un Balla”, di cui si era tenuta una “memorabile retrospettiva” alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nel 1963; Crispolti in NESPOLO 2003: 112). Nespolo realizzava anche piccoli oggetti “inutili”, non molto diversi dagli oggetti di design di Sottsass coevi, salvo che in essi Nespolo intendeva problematizzare e ironizzare sulle ambizioni della scultura. Li espose alla galleria Schwarz di Milano come *Macchine e oggetti condizionali* (5-30 marzo 1968), e vi si avverte una memoria degli arredi e oggetti di Fortunato Depero, anch'essi in legni colorati e dalle forme a incastro geometrico. Sul piano dei suoi primi cortometraggi, Nespolo rese chiaramente omaggio tanto al cinema futurista e dadaista, quanto al New American Cinema. Infatti, nel maggio 1967 Pezzana, nella sua opera di proselitismo della cultura underground, insieme al critico Franco Fadini organizzò all'Unione Culturale di Torino il festival *New American Cinema Group Exposition*, curato dal film-maker Jonas Mekas e dal critico P. Adams Sitney, chiuso da un seminario moderato da Mekas e da Fernanda Pivano, in cui Nespolo fu uno dei più entusiasti partecipanti (DELLA CASA 2003: 15; BOLINO 2018). L'estetica “rozza, mal confezionata, ma viva”, per usare una citazione di Mekas frequentemente ripetuta dai cultori del New American Cinema, che distruggeva i luoghi comuni del cinema narrativo, era tipica anche di Nespolo, che usava anche pellicola scaduta e un frenetico montaggio.

Nespolo ha avuto un rapporto dialettico con l'avanguardia storica, che non si limitava a omaggiare con semplici citazioni stilistiche, né venerava come paradigma politico rivoluzionario. In una sua opera concettuale, *Avantgarde* (1973), composta da dieci bastoni d'ebano con pomelli d'argento, che ricordano i bastoni da passeggio della *Belle époque*, ogni pomello reca incisa una lettera del titolo dell'opera, che però va anche letto come un acronimo di “Avere Voglia Ancora, Nonostante Tutto, Guardarsi Attorno, Ridere Di

Essere”, un messaggio che svislisce tanto il modello dell’artista profetico, quanto i miti redentori delle avanguardie stesse. Nespolo imparò dall’avanguardia soprattutto il potere dell’ironia e dell’irriverenza, la decostruzione dei significati nei calembour, l’antidogmatismo della patafisica (Alfred Jarry è stato una sua passione e Antidogma il nome dell’associazione culturale e casa di produzione cinematografica che ha fondato, nella quale coinvolse anche Armando Puglisi), per immaginare strutture sociali diverse attraverso l’invenzione formale. Il puzzle *Larcimbardo dei cazzi*, del 1971, è una formidabile prova di questo animus, particolarmente in tema con la questione della liberazione sessuale, e specificamente omosessuale (Fig. 13); similmente, i



FIG. 13. Ugo Nespolo, *Larcimbardo dei cazzi*, 1971, puzzle in legno, laminato e nitro, cm 180 x 180.

suoi film alludono all'intercambiabilità della stilizzazione maschile/femminile attraverso i travestimenti, e a una sessualità non più eteronormativa e funzionale al modello familiare.

Il cortometraggio *Con-certo rituale*, del 1973, sintetizza l'estetica "sporca" del New American Cinema e gli omaggi al cinema dada (*Entr'Acte*). Nel film, dall'esilissima traccia narrativa e dall'assordante e stridente sonoro, assistiamo alle sconclusionate azioni di una stravagante comunità di artistoidi riuniti in un salotto, fino a quando sono fatti scomparire da un mago in abiti stracciati, fantastico o girovago (l'artista Enrico Baj). Nell'episodio *Kawasaki Kid* entra in scena un motociclista in casco e tuta (l'attore è l'artista Gianni Piacentino) che insegue un efebico uomo in una veste di foggia settecentesca, calzamaglia grigia e guanti bianchi fatti all'uncinetto (è Toselli, interpretato da Gianni Colosimo, allora attore del gruppo Mobil Action e in seguito artista in proprio). Ritroviamo poi lo stesso Toselli protagonista di un duetto musicale con Petit Fleur, una donna in un candido abito, già comparsa in altre scene al pianoforte, o intenta a cucire, che sembra incarnare le tradizionali virtù femminili. Sul divano, i due cantano



Fig. 14. Fotogrammi dal cortometraggio *Con-certo rituale*, di Ugo Nespolo, 1973, con il bacio e la presa in braccio "nuziale" tra Sempronio e Toselli.

appassionatamente sulle note distorte della serenata *Rimpianto* (composta da Enrico Toselli nel 1900), sotto lo sguardo geloso di un tormentato Sempronio, che sembra impersonare l'artista romantico (vestito di scuro, con indumenti sformati, lunghi capelli impolverati, volto segnato dalle rughe). Nell'episodio *In bello stile (per gioco)*, dopo una scena parodica del rapporto anale tra Andy, che indossa un dildo attaccato al pube, e l'ormai smaliziata Petit Fleur, ritroviamo Sempronio che porge una rosa a Toselli in un romantico corteggiamento, che si conclude con un bacio (Fig. 14) e l'inaspettato gesto dell'effeminato Toselli che solleva Sempronio, nel tipico rituale del marito che varca la soglia della camera da letto con la sposa tra le braccia.

Tra gli attori del film ritroviamo Armando Puglisi, che interpreta La Dialettica, un personaggio di contorno che presiede le scene senza intervenire, limitandosi a sventagliarsi svogliatamente con una sagoma di falce e martello, oppure seduto con la testa camuffata da mascheroni di animali da circo. In sintesi, il film presenta una parodia dei cliché sentimentali (uno dei capitoletti, *Ci sono pur sempre i gerani*, è un citazione da una malinconica poesia di Guido Gozzano; poi c'è la melensa serenata, e una "preraffaellita"). Il film è "arcadico (per gioco) e... altosonante", come dichiara il titolo finale, ma tutto questo repertorio è sovvertito dall'irruzione del quotidiano moderno (Kawasaki Kid), dalla droga (Andy brandisce minacciosamente una siringa, e fuma uno spinello) e dall'ingresso della pornografia, del desiderio o dell'atto sessuale non normativi (la discinta Ya, spesso inquadrata dal fondoschiena, si presta a un servizio fotografico erotico; poi c'è la penetrazione anale di Petit Fleur con il finto fallo; e il bacio omosessuale). Nespolo ha dichiarato:

Plaisir de rire? O piacere di sorridere magari. [...] Ne vien fuori così fra Andy stereotipo (ed idiota) e lo stile raffinato-barbonesco, che il sesso si confeziona come in un casalingo Lovecraft (di indubbia provenienza svedese) con gli organi-ordigni in sete e vinavil per un amplesso totalmente improbabile. C'è poi il 'polaroidismo' di Ya e Frittella (incurabile vezzo di un intero lustro di conformismo) un'idiozia frustrante? Intanto l'amplesso omosessuale (Toselli-Sempronio) salva in modo brillante tristi relazioni etero tragicamente condotte e vissute ([Nespolo] 1978: 48).

"Il gioco di Nespolo si è incattivito, diventa tagliente, ogni personaggio è colto in un attimo di riconoscibile fragilità e personale *failure*. Ideologie ed emblemi diventano giocattoli. Un erotismo ambiguo e sfrenato lega i diversi personaggi", ha osservato Vittorio Fagone (1978: 8). Molti commenti

su questo film infatti puntano sulla vuotezza dei gesti, su rituali di artisti improduttivi (cfr. JANUS 1984: s.n.), ma pochi hanno notato il positivo giudizio di Nespolo sull'amplesso omosessuale – paradossalmente il gesto più risolto in un mondo ormai sovvertito, l'unico che sembra promettere una relazionalità felice – ed è un giudizio, vorrei sostenere, che derivava in Nespolo anche dalla familiarità con i componenti del FUORI e dalla simpatia per la loro politica di sovversione dei codici di genere. I rituali convenzionali (il “concerto rituale”), in effetti, sono in crisi, oppure – suggerisce Nespolo con il gioco di parole – il nostro essere è “un certo” rituale (“con-certo” rituale, recita il titolo del film), ossia sottolinea la natura performativa dell'identità. L'ambiguità dei ruoli di genere, che si manifesta anche nell'abbigliamento degli attori sia di *Con-certo rituale* che del precedente *Le gote in fiamme* (1967), echeggia la contemporanea pratica degli attivisti del FUORI che – come mi dice Riccardo Rosso – occasionalmente programmarono uscite in città con i visi truccati, o con capi di abbigliamento maschile e femminile mescolati, proprio per affermare un senso di indefinitezza della stilizzazione del genere (va poi ricordato che il *cross-dressing* era abituale in Mario Mieli).

Il successivo cortometraggio, *Un Supermaschio* (1976), in un certo senso ha chiuso il cerchio. Scegliendo il sensuale Galeno – un frequentatore del FUORI – per il ruolo che nell'originale romanzo di Alfred Jarry è un campione della virilità e delle prestazioni eterosessuali (ha un numero incredibile di coiti con una ragazza americana e quindi con una macchina), Nespolo ha intensificato la parodia di Jarry sulla virilità ma l'ha anche complicata con una presa di distanza rispetto ai cliché della seriosità della neoavanguardia più impegnata. Nel film, il supermaschio lascia la sua promiscua alcova in cui si alternano amplessi eterosessuali e lesbici, per una *flânerie* a Torino, dove ha un colpo di fulmine per un enorme busto di Joseph Beuys in cartapesta visto in una vetrina. Quando il protagonista rientra a casa, accomoda il fantoccio nell'alcova, per avere un coito con l'oggetto inorganico ma evidentemente fantasmatico. Il film in una sola mossa irride non solo la normatività sessuale ma anche il mito dell'ultimo artista sciamano e salvifico che portava avanti il mito palingenetico dell'avanguardia.

Enrico Baj, artista con cui Nespolo fu in sintonia (compare nei suoi film, formarono insieme il progetto produttivo di Premiato studio Baj-Nespolo e fu anche sodale patafisico), in un suo testo critico del tutto irrispettoso del registro stilistico accademico ha ricordato Nespolo soprattutto come

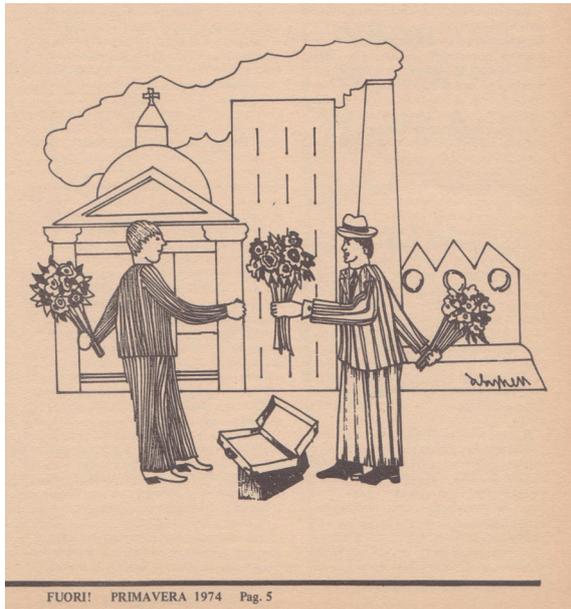


FIG. 15. Ugo Nespolo, illustrazione su *Fuori!*, n. 12, primavera 1974, p. 5.

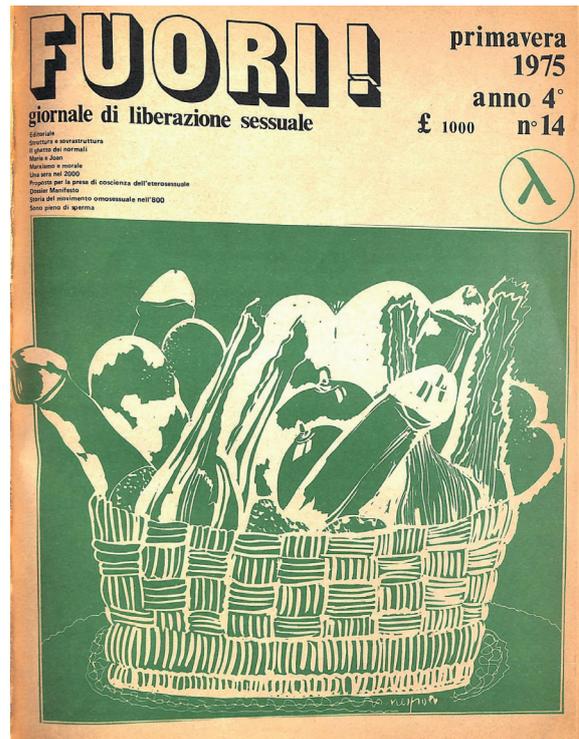


FIG. 17. Ugo Nespolo, copertina di *Fuori!*, n. 14, primavera 1975.



FIG. 16. Ugo Nespolo, illustrazione su *Fuori!*, n. 12, primavera 1974, p. 12.

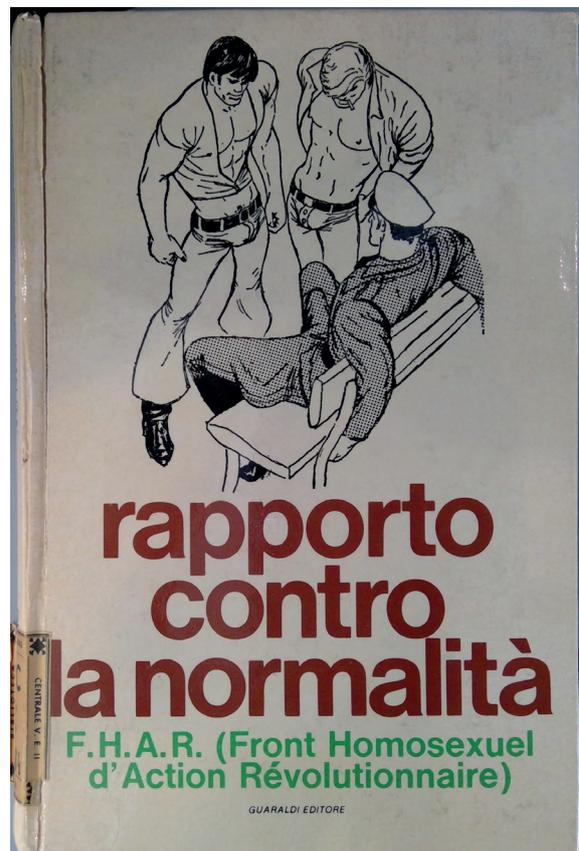


FIG. 18. Copertina della traduzione italiana di *Rapport contre la normalité* (1971), con vignetta di Tom of Finland.

compagno degli omosessuali e di una sessualità trasgressiva:

Quello sfigato dell'Ugo t'arriva con Bolex [un tipo di cinepresa, n.d.a.] di fianco, Canon davanti e Nagra [il marchio di un registratore audio, n.d.a.] sul culo, ti pianta cavalletto e baracche e ti gira lì per lì, davanti e di dietro fa ciac, tra lesbiche dure e dame desnude, deluse da un tal 'supermaschio'. Il quale *latin lover*, di cartapesta s'è comprata la testa di quel boia di Beuys e se la chiava la testa con la testa di cazzo, sino allo spasimo orgasmico al Vinavil.

Ma ritorna, o Nespolo prodigo! alla pittura, alla lito! e lui ci ritorna cantando: *una lito qua, una lito là Quanta grana si fa?* [Poca? allora niente, nisba, al diavolo, fatti fottere editore dei miei coglioni!]

C'è l'Antidogma, il Pezzana, e lui, fior di Nespolo, pantaloncini attillati e stivaletto bianco: già pensa al prossimo film con gli omosex e il 'supermaschio' libero ormai di quel tal Beuys che l'ha già fottuto. Il linguaggio? C'è quello scritto perché alla fine, se non va la lito, *meglio andar poetando i cazzi propri versificando.*

M'abbiglierò con stivaletti a sei cinghie, il mio Vibrator cerco, happy-end, qui Stimulator, sì Wondercrown, voglio Erosex con Intimist. Inventare, inventare, che cazzo sognate di fare. Copiare quando vi pare. Questo sì che è inventare... L'avanguardia è un drappello sul davanti sta il più bello! (BAJ 1980: 10).

Oltre al suo cinema sperimentale, Nespolo iniziò una breve collaborazione con *Fuori!*, interpretando con la sua tipica levità creativa la linea culturale della rivista. Tra i suoi primi disegni a penna, che apparvero nel numero primaverile del 1974, due giovani uomini si scambiano mazzi di fiori su uno sfondo cittadino composto da chiesa, palazzo (d'uffici?) e una fabbrica (Fig. 15), simboli ciascuno di oppressione; in un altro la cupola di San Pietro a Roma si rivela essere anche una mezzaluna (intesa come strumento di cucina) che trita la parola "sesso" (Fig. 16; in LEVI 1974: 5). Nella primavera del 1975 Nespolo regalò il disegno di un lussureggiante cesto di "finocchi" e altri fallici ortaggi per la copertina (Fig. 17) e nel 1977 disegnò la copertina dell'LP *Come barchette dentro un tram*, di Alfredo Cohen, un disco dedicato quasi completamente alla tematica gay da un'ottica liberazionista.

ALCUNI APPUNTI CONCLUSIVI

In conclusione, da questa non esaustiva ricostruzione dell'ambiente torinese intorno alla nascita del FUORI è possibile vedere che la critica alla normatività patriarcale ed eterosessuale intersecava una pluralità di esperienze che, dall'arte, al cinema sperimentale, all'abbigliamento, al design e alla sua teoria, interessò una quantità di intellettuali e artisti che parteciparono

a un clima di decostruzione e liberazione, avvalendosi liberamente della retorica distruttiva, dello stile parossistico, o gioioso, o della vis polemica delle avanguardie, ispirando e ricevendo ispirazione in uno scambio aperto.

Nella seconda metà degli anni Settanta, la celebrazione dell'androginia e della confusione dei generi e dei loro codici stilistici (nell'abbigliamento, nei gesti) tipica dei primi anni di *Fuori!* avrebbe lasciato il posto a immagini erotiche più esplicite e più impostate sulla tipologia di coppie omosessuali di giovani fisicamente attraenti, per esempio nelle illustrazioni di Marco Silombria, che spesso rappresentano ragazzi nudi a letto. Silombria cominciò a collaborare assiduamente a *Fuori!* – di cui riformulò la veste grafica in uno stile più pop – dal n. 16 (estate 1976) e, contemporaneamente, alla neonata rivista *Lambda* (diretta dallo stesso Pezzana). Realizzò anche la grafica di iniziative collaterali: fu per esempio autore del disegno di un ragazzo e una ragazza che corrono nudi e felici, le catene ai polsi spezzate, che venne usato come logo della discoteca Disco Dance Fuori, in via Principessa Clotilde a Torino. Ma il lavoro di Silombria e *Lambda* meritano uno studio a sé e fuoriescono dall'ambito cronologico che mi sono dato.

Gettando anche solo uno sguardo fugace al corso del decennio, si può notare che la questione della stilizzazione esteriore del genere, ironica, *queer* o, al contrario, polarizzata in “maschio”/“checca”, rimase centrale nel discorso e nell'iconografia omosessuale maschile. Le tematiche lesbiche ebbero invece un ruolo più marginale rispetto ai primi numeri di *Fuori!* e tendenzialmente furono gestite in una sezione separata del giornale. Nell'iconografia omosessuale si affermò anche il modello ipervirile e leather alla Tom of Finland. All'inizio degli anni Settanta, questo tipo era visto con biasimo, come sintomo di infiltrazione di modelli fascistoidi dentro la sessualità omo. Nel 1971 in *Rapport contre la normalité* gli autori del FHAR, pubblicando la vignetta di Tom of Finland (Fig. 18) di un poliziotto seduto su una panchina approcciato da due giovani con le camicie aperte sul petto muscoloso in atteggiamenti di chiara disponibilità sessuale, commentarono:

I fumetti per omosessuali negli Stati Uniti e in Danimarca sono pieni di queste scene, più per ritardati mentali che pornografiche, in cui secondini e prigionieri, pulotti [poliziotti, n.d.a.] e malandri [sic], s'inculano allegramente nel migliore dei paradisi omosessuali. L'ideologia fascista tenta così di recuperare gli omosessuali, e evidentemente ci sono quelli che gli diventa duro a guardare questi

disegni o fotografie piene di uniformi, di svastiche e di cuoio. Vorrebbero farci credere che il nazismo era un paradiso per i finocchi. O forse si conta invece sul nostro presunto masochismo (F.H.A.R. 1972: 62).

Ancora nel 1979 Piero Tarallo in un reportage su *Lambda* da un pub leather e una discoteca di Londra commentò “... niente gesti arpeggiati nell’aria e sbattiti di ciglia. Tutti profondamente e monotonamente ‘maschi!’”) illustrato da un’altra immagine di Tom of Finland (TARALLO 1979). Tarallo iniziò il suo articolo con una premessa di tipo sociopolitico, che reiterava i concetti del finto permissivismo che nasconderebbe la ghettizzazione lucrativa capitalista, e lamentava la repressione del femminile e la specializzazione dei ruoli nell’ambiente e nel codice leather. Ma la posizione di Tarallo sembra a quel punto un arroccamento dogmatico, inverso al discorso e all’esperienza di Corrado Levi che, a quella data, aveva ampiamente compiuto il suo viaggio nel solco nell’autocoscienza ma anche nella piena esplorazione di sé attraverso il piacere BDMS, traendone spunti per la “didattica sadomasochista” del suo *New Kamasutra*, pubblicato nello stesso 1979 (ora in LEVI 2013). Qui ammise che le pratiche di sesso omosessuale BDSM, pur sovvertendo la norma eterosessuale, non prescindevano dalla polarizzazione dei ruoli e dalle dinamiche di potere. Rispetto ai suoi primi contributi su *Fuori!* nel 1973, pertanto, la sovversione del capitalismo e il superamento delle pulsioni libidiche e di potere in una società socialista di uguali gli parevano, adesso, un’utopia in fondo meno desiderabile.

Sergio Cortesini

sergio.cortesini@unipi.it
Università di Pisa

CONTRIBUTI: Questo testo è frutto di ricerche finanziate dal Progetto di Ricerca d’Ateneo dell’Università di Pisa (PRA 2017-18): La mutevole ambivalenza epistemologica delle immagini. Invenzione, espressione, comunicazione.

OPERE CITATE

ADRIANA, 1973, “La mia esistenza è rivoluzione”, in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973: 13.

AMBASZ E., 1972, a cura di, *Italy, the new domestic landscape. Achievements and problems of Italian Design*, The Museum of Modern Art-Centro Di, New York-Firenze.

ARTIÈRES P., DE CHASSEY É., 2018, a cura di, *Images en lutte. La culture visuelle de l’extrême-gauche en France (1968-1974)*, éditions Beaux-Arts de Paris – Mini-

- stère de la Culture, Paris.
- BAJ, E., 1980, “L’iperbole del pretesto”, in *Pietre*, anno VI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1980: 10-11, antologizzato in Ugo Nespolo, 1990, Electa, Milano: 83-89.
- BIAGINI, E., 2018, “La luminosa radicalità di Mariasilvia Spolato”, in *Il manifesto*, 11 novembre 2018 (<https://ilmanifesto.it/la-luminosa-radicalita-di-mariasilvia-spolato/>) (accesso 15/11/2018).
- BOLINO, F., 2018, “Ugo Nespolo ‘Com’era bella Torino negli anni Sessanta Energia e avvenimenti’”, in *La Stampa*, 15 settembre 2018.
- BRETON, A., 1935, “Discorso al Congresso degli scrittori”, giugno 1935 in Breton, A., 1966, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino: 165-172.
- BRIA, G., 2017, “Sapere è ballare. Il Piper di Torino rivive ad Artissima”, in *Artribune*, 1 novembre 2017, consultabile in <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2017/11/piper-discoteca-torino-artissima-paola-nicolin/> (accesso 27/05/2019).
- CALVESI, M., 1978, “Avanguardia di massa”, in ID, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano: 55-96.
- CRISPOLTI E., 2003, in NESPOLO 2003: 112-114.
- COHEN, A., 1972a, “L’Omosessuale Rivoluzionario presente al I Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire”, in *Fuori!*, n. 1, giugno 1972: 4-5.
- COHEN, A., 1972b, “La trasmissione andava avanti così tra sbadigli e sorrisetti mentre A ci ricordava”, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972: 5.
- COHEN, A., 1972c, “L’uomo del gas venuto a casa stamattina è omosessuale (ma non l’avevi capito)?”, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972: 9-12.
- COLLETTIVO FUORI!, 1972, “Omosessualità e Liberazione”, in *Fuori!*, giugno 1972, 1: 1 (anche in PEZZANA A., 1976, a cura di, *La politica del corpo*, Savelli, Roma: 29-34).
- DELLA CASA, S., 2003, “Nespolo: la volontà di narrare”, in NESPOLO 2003: 15-17.
- DEBORD, G., 2002, *La società dello spettacolo* [1967], Massari, Bolsena: 53.
- MECUGNI, A., 2001, “A ‘desperate vitality’. Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)”, in *Palinsesti*, vol. 1, n. 2: 94-112.
- DELLA VIDA, A. e A. PEZZANA, 1972, “L’informazione manipolata ovvero la resistente disinformazione del solito ‘grande’ quotidiano”, in *Fuori!*, 2, luglio-agosto 1972: 6.
- F.H.A.R., 1972, *Rapporto contro la normalità*, Guarardi, Rimini.
- FAGONE, V., 1978, *La fugace vita dei fotogrammi*, Mastrogiacomo Editore, Padova: 2-10.
- FOSSATI, P., 1970, “Nota”, in MAN RAY 1970: 257-60.

- FRANCONE, F. e A. PUGLISI, 1972, *Apertura del processo a Stalin*, s.e. [Tip. Impronta], s.l. [Torino].
- GRUPPO STURM, 1972, *La città intermedia* (inserto di *Casabella*, a. XXXVI, n. 368-368, agosto-settembre 1972).
- JANUS, 1984, *Nespolo. Le cinéma diagonal*, Centre Georges Pompidou, Paris: s.n. (ad vocem: *Con-certo rituale*).
- LEVI, C., 1973, “Storia palpitante e violenta”, in *Fuori!*, n. 8, marzo 1973: 9-12.
- LEVI, C., 1974, “Il lavoro di presa di coscienza”, in *Fuori!*, n. 12, primavera 1974: 3-5.
- LEVI, C., 2013 [1979], *New Kamasutra. Didattica sadomasochista*, ES, Milano.
- LONGARI, E., 2009, “Chiamata collettiva. Per una storia sociale dell’arte a Milano”, in CASERO C. e E. DI RADDO, 2009, a cura di, *Anni ’70: l’arte dell’impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell’arte italiana*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo: 49-68.
- MIELI, M., 1972, “Per la critica della questione omosessuale”, in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 1.
- NESPOLO, U., 1968, “Situazionismo subito”, presentazione nel pieghevole-invito alla mostra *Armando Puglisi*, Il Punto, Torino.
- [NESPOLO, U.], 1978, sinossi senza titolo di *Con-certo rituale*, in FAGONE 1978.
- NESPOLO U., 2003, *Nespolo. Cinenespolo*, Art’è, Villanova di Castenaso.
- PEZZANA, A., 1996, *Dentro & fuori: un’autobiografia omosessuale*, Sperling & Kupfer, Milano.
- PEZZANA, A., E. CUCCO, M. BRIGNONE, 2001, a cura di, *Fuori! 1971 Il primo movimento di liberazione omosessuale italiano*, BabyDoc Film.
- PUGLISI, A., *A proposito di coerenza*, 1985: 10; <https://digilander.libero.it/armando-puglisi/coerenza1985.pdf> (accesso 30/10/2018).
- MAN RAY, 1970, *Oggetti d’affezione*, Einaudi, Torino.
- ROSSI BARILLI, G., 1999, *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano.
- ROSSO, R., 1972, “Le avventure di Giorgio FUORI”, in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 13.
- SALA, S., 1972, “Maledetta ed esecranda signora”, in *Fuori!*, n. 4, ottobre 1972: 16-18.
- SCHWARZ, A., 1998, *Man Ray*, Giunti, Firenze (inserto redazionale allegato a *Art e Dossier*, n. 139, novembre 1998: 24).
- SICILIANO, A., 1972, “I cani da guardia del sistema”, in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 5.
- SHAFFER, R. S., 1972, “La perversione eterosessuale”, in *Fuori!*, n. 3, settembre 1972: 9.
- SOTTSASS, E. Jr, 1970, “Disegnare uno Yantra”, in *Domus*, n. 489, agosto 1970: 56.
- SOTTSASS, E. Jr, 1973, “Mostra internazionale dell’industrial design”, in *Quindicesima Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell’architettura moderna*, Centro Di, Firenze: 45.

SOTTSASS, E. Jr, 1973, “La Triennale del 73. Conferenza stampa”, in *Rassegna*, 26, 1973; ora in THOMÉ 2014: 260.

TALLONE, D., 1972, “TV: un crimine contro gli omosessuali”, in *Fuori!*, n. 2, luglio-agosto 1972: 1-4.

TARALLO, P., 1979, “Proibito scheccare: siamo inglesi!”, in *Lambda*, n. 22, 1979: 12-13.

THOMÉ, P., 2014, *Sottsass*, Electa-Phaidon, Milano.

