

SERGIO CORTESINI, FRANCESCA GALLO, GIULIA SIMI

Visual Arts through a Queer Lens (1800-2000)

Introduction to the special issue

Over the last two centuries, in Western countries, many subjectivities judged socially eccentric and unable to fit into sexual, gender, or physical normativity have deployed strategies of dissimulation or adaptation before daring more explicit forms of contestation. Beginning in the 1970s, the organizing of homosexual, lesbian, and transgender movements (summarized in the 1990s under the acronym LGBT, later expanded over the decades to the current LGBTQIA+) provided the first discursive framework and history of proud resilience and anti-patriarchal struggle. Drawing on a body of theory ranging from Judith Butler's now classic definition of gender as performance to that of feminist biologist and theorist Anne Fausto-Sterling, according to whom "sex and gender are best conceptualized as points in a multidimensional space" (2000: 22), the contributions collected in this special issue of *Whatever* shed light on modes and forms of visual representation within twentieth-century Mediterranean artistic practices for the construction of expanded subjectivities in constant metamorphosis. The essays participate in the construction of an alternative historiography of Italian and Southern European art that acts as a narrative "against the grain" to foster a new area of art historical studies inflected by queer perspectives, complementary to the Anglo-American and North European theoretical and historiographical canons.

The studies published here focus on theories and experiences capable of expressing resilient and inventive forms of subjective identities that are hybrid or dissident from social norms. Authors in this special issue have addressed topics of the body, desire, and eroticism in areas traditionally considered particularly heteronormative and whose narrative strategies of subjectivity outside the norm have been less explored. We have welcomed research that aims to produce a cartography of desiring bodies, thoughts, and actions, particularly in Southern Europe and Italy. We have been

guided by the heuristic hypothesis that it is precisely in the Mediterranean area – where the culture of “male domination” (BOURDIEU 1998) seems to be most deeply rooted – that archaic motifs challenging bodies shaped by patriarchal masculinity have found their roots, and by the awareness that this narrative has been nourished by the interweaving of the arts. Thus an atlas of “becoming subjects” emerges, to echo a phrase born in feminist thought (beginning with DE BEAUVIOR 1949) and used by Mario Mieli in the context of homosexual critique (MIELI 1977: 48). They often draw on a karst counterculture already present in the Western Mediterranean tradition – from the iconographies and postures of the Dionysian to the filigree homoerotic narratives of Mannerism – and make it reappear in the present as a genuine return of the repressed.

The focus is on non-heteronormative male bodies, showing how narrative strategies and figurative models of marginalized and oppressed subjectivities can find areas of contact and proximity. From the practices of self-consciousness that were widespread in the Italian context in the 1970s, to the investigation of the body as a space of tension between oppression and liberation, to the subversion of gender as an act of social and political insurrection, iconographic and discursive genealogies originating in the feminist sphere resonate in much of the artistic research analyzed here. On the one hand, this points to the historical contiguity and ideal commonality between Second Feminism and the early gay and lesbian liberation movements, allied in the struggle against patriarchy and (often) capitalism; on the other hand, it suggests the idea of a plurality of feminisms, transcending an essentialist conception and open to a constellation of subjectivities in metamorphosis. This establishes the paradigm of ways of thinking that are emancipated from binary and hierarchical social schemes and that can be intertwined, in an intersectional perspective, with the whole range of other instances of emancipation, including the expression of gender and eros. The roots of queer, on the other hand, are in the wombs of feminism; and a cornerstone of the theory, *Gender Trouble* by Judith Butler (1990), stated this in its subtitle: *Feminism and the Subversion of Identity*.

From the beginning of the twentieth century to the decade of the 1970s, when the explosion of acts and paths of militancy and emancipation promoted, even in artistic practices, investigations of the body and sexuality as the foundational space of a new language, the essays in this issue of *Whatever* illuminate a web of threads that run underground through

the decades. Much like the anti-hierarchical rhizome of the *Mille Plateaux* evoked by Gilles Deleuze and Félix Guattari, it functions as a common insurrectionary root. It is a transhistorical *koiné* in which pictorial and photographic iconographies, performance practices, and curatorial and collecting choices have contributed to the nourishment of a determined and persistent, if long misunderstood, visual narrative.

Derived mostly from papers presented at the international conference *On Other Shores: queer counter-narratives in the art of Southern Europe and the Mediterranean: c. 1800-2000* (organized by Sergio Cortesini, Francesca Gallo, Giulia Simi, University of Pisa, December 12-13, 2000), the texts collected in the first part of the issue, entitled “Queer avant la lettre: allusions and reticences”, are dedicated to the experiences of the first half of the twentieth century, that is, before the explosion of LGBT movements in the 1970s.

Sara Vitacca’s study of Filippo de Pisis explores the construction of a kind of masculinity far removed from that promoted by the dominant culture. In de Pisis, classical mythology reappears not in the lines of muscular masculinity exalted by the fascist Ventennio, but in the ephebic, drawing on Dionysian iconography and depicting bodies that are either androgynous or reminiscent of typically feminine poses. They evoke both Pictorialist photography – such as that of Wilhelm von Gloeden, fashionable at the beginning of the twentieth century – and the long pictorial tradition of the female nude immersed in a natural landscape, reinterpreting it with explicit homage but with a bold subversion of the genre.

A reflection by de Pisis, published in 1923 in the pioneering journal *Rassegna di studi sessuali* (founded and directed by Aldo Mieli from 1921 to 1928), inspires the theoretical slant of the case studies inquired by Filippo Bosco. While de Pisis called in his article for a study of homoeroticism through art since – unlike the medical approach – it is able to capture those “irresistible complications” of the human soul, the magical realism of Felice Casorati and Ubaldo Oppi was more elusive. The latter, according to Bosco, explored the space of enigmatic inscrutability that escapes the normative boundaries of genre and transforms erotic desire into a field of negotiation for new subjectivities.

Evagelia Diamantopoulou guides us through the artistic journey of the Greek painter Diamantis Diamantopoulos, who was particularly active in the 1930s and 1940s. A homosexual with a socialist vocation, his research

combines iconographic patterns of popular culture, at a time when national identity was searching for roots in tradition, with the thrust of continental modernism. Combining the gaze of the avant-garde with the pace of militancy, Diamantopoulos illustrated a gallery of male bodies: from bathers to workers, from satyrs to cyclists, adding a piece to the image of a more complex, broader masculinity that was already emerging in the first half of the twentieth century.

Greta Plaitano's study leads through gendered performance as a form of agency by female mediums who deviated from the dominant positivist culture in early twentieth-century Italy and France. Exploiting the rhetoric of documentary evidence of the photographic apparatus, and while medicine was refining techniques of biopolitics and control of the body, Linda Gazzera and Eva Carrère sought spaces of freedom and self-determination in the vast sphere of performance – to which even mediumistic séances seem to belong – that also pass through the subversion of gender. The masculine returns here, as it has often done for women, as a site for the expression of the forbidden, a territory of experimentation for oppressed, unrecognized subjectivities, often pushed to the edge of madness.

The second part of the issue, entitled “Speaking out and calling to action in the 1970s”, brings together studies that focus on the explosion of political activism. In that decade, homosexual movements and anti-patriarchal art practices marked what could be called, albeit anachronistically, a queer turn, where a new masculinity forcefully emerged and sought new grammars among artistic, critical, and curatorial practices.

Giorgio Di Domenico's research highlights the role of Corrado Levi, a critic, artist and collector from Turin, in the circulation of Francis Picabia's works and writings in the 1970s. Levi's activity lies at the intersection of collecting and the circles of homosexual and Marxist activism, particularly in the orbit of *FUORI!* Di Domenico offers an insight into the history of the art market in Italy, showing how the taste and reception of artworks constituted a not insignificant part of the practice and language of the homosexual struggle.

The multifaceted figure of Levi is still at the center of Sergio Cortesini's study, which outlines the language of an affective and autoethnographic rewriting of art history by analyzing the Warburgian montage of the poster book *Madame Pontormo*, where the paintings of the mannerist painter coexist with some *leather* iconographies by Tom of Finland. In

an interpenetration of discursive and artistic practices also belonging to feminist activism – from self-consciousness to the reinterpretation of the historiographical canon to the idea of relational subjectivity – Levi's artistic-critical operations contributed to positioning the male body against the patriarchal canon and at the center of a network of meanings in which the repressed of the past emerges and finds a resemantization in the present.

The male body is also the subject of the essays by Francesca Gallo and Anna Mecugni. The former examines the performance practices of artists who have chosen to work with the nude as a space for possible negotiation between the sexes within new codes of desire and the erotic scopic act. Focusing in particular on the cases of Ferruccio De Filippi, Renato Mambor, and Vettor Pisani, Gallo traces the link between artistic languages, homosexual movements, and critical practices in the 1970s, in which some elements of premodern thought – such as alchemy and androgyny – rooted in the geocultural area of the Mediterranean appear.

Anna Mecugni's research on Luigi Ontani's *tableaux vivants* is in continuity with the same context and in a markedly socio-political perspective. In them, the artist plays with the potential conflict between sex and gender, drawing on past and present images, from Mediterranean mythology to mass culture, with the irony typical of camp, to redraw the extended boundaries of masculinity. Here, the queer perspective breaks down the boundaries of masculine and bourgeois dominance based on an oppositional, prevaricating binarism.

Instead, an intermediate lens runs through Antoni Danos' analysis of the pictorial work of the Cypriot Andreas Karayan. The beautiful male bodies that Karayan paints resonate with the homoerotic narrative of many of the texts by the Greek poet Konstantinos Kavafis. At the same time, as a discursive threshold of desire, they enter into a dialogue with the imagery of the national tradition. Indeed, the highly eroticized bodies of sailors and soldiers, inserted into the public spaces of everyday life, function as figures of the uncanny in years when, in the Cypriot context, the possibility of constituting homosexual movements was still far away.

The issue thus unfolds an articulated landscape, both in terms of the historical depth in which these themes emerge, albeit with varying sharpness, and in terms of the coefficient of identification and activism with respect to divergent identities, and we hope that it will be a driving force for intensifying studies and research in the same direction.

REFERENCES

- DE BEAUVIOR S., 1949, *Le Deuxième sexe*, Gallimard, Paris.
- BUTLER J., 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.
- BOURDIEU P., 1998, *La domination masculine*, Seuil, Paris.
- DELEUZE G., Guattari F., 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris.
- FAUSTO-STERLING A., 2000, “The Five Sexes, Revisited”, in *The Sciences*, 4: 18-23.
- MIELI M., 1977, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino.

I

QUEER AVANT LA LETTRE: ALLUSIONS AND RETICENCES

QUEER AVANT LA LETTRE: ALLUSIONI E RETICENZE

*SARA VITACCA

Dionysian fantasies and queer subtext in Filippo de Pisis' male nudes

ABSTRACT: The Italian painter Filippo de Pisis (1896-1956) often used references to Dionysians and Arcadian subjects to emphasize the homoerotic connotations associated with the representation of the male body. Sometimes, de Pisis represents a Dionysian male nude immersed in nature, as in *Bacchino* (1928) or the striking lithographs illustrating Catullo's *Carmi*. At other times, the animalistic dimension of the Dionysian world is transposed into the intimacy of the artist's studio, as in *Nudino sulla pelle di tigre* (1931). This paper aims to shed new light on the homoerotic and self-reflexive dimension of these Arcadian fantasies the artist elaborated during a lifetime. I will investigate their connection with a well-established homoerotic visual culture that has been widespread since the late 19th century and the way they offered the painter a prolific and safe outlet for representing the eroticized male body in the Italian context of the early 20th century. It will thus be possible to address through an original perspective the queer dimension of de Pisis' work, still too often overlooked by the artist's historiography.

KEYWORDS:

In a black-and-white photograph, the Italian painter and writer Filippo Tibertelli de Pisis (1896-1956) is immortalized on a rock in the middle of a lake. His legs are carefully staged in a masterful show of a classic *contrapposto*, the head is slightly lowered, he carries a wood stick in his hand. This very photograph was hung in good sight in De Pisis' studio, so that the young models coming to pose were able to see it, as the artist himself relates in his autobiographical memoir, *Il Marchesino pittore*:

To the side, pinned to the wall, there was a photograph of the Marquis in heavily tucked-in bathing panties. It has been executed in Lavarone on a boulder by a delightful pond, surrounded by trees. The marquis had assumed the pose of Praxiteles' satyr (with a bit more belly and hips), his beautiful legs were set in the classical pastoral pose [...]. The models looked at this photograph, but usually without much admiration, even if the marquis always tried to bring attention to it. It was not their ideal athletic body.¹ (DE PISIS 1969: 270)

¹ “Al lato, affissa al muro con spilli e chiodini, una sua fotografia in mutandine da bagno molto rimboccate. Eseguita a Lavarone su un masso in riva a un laghetto delizioso cinto di albe-

*corresponding author
sara.vitacca@univ-fcomte.fr
Université de Franche-Comté

De Pisis, who loved disguises and masquerades, played at embodying a famous statue from the classical repertoire and the choice of model is anything but accidental. To choose Praxiteles's satyr as a double is a way to identify with an active, desiring, and passionate figure of the ancient Dionysian world. Moreover, the fascination with the figure of the satyr, a vector of erotic suggestions, is a recurring feature in the artist's writing. The painter, for example, used to linger in front of the colossal satyr of the Villa Borghese, to admire his sensual beauty:

In that Herculean and muscular body F. saw a secret tempting sweetness; the right foot, on which the figure rests by lifting his heel, the fleshy thighs, the rhythm of the whole figure had the power of recalling to him very sweet things, linear memories, countries seen who knows where, and beautiful idolized bodies.² (DE PISIS 1984: 213)

These intimate fragments suggest that Ancient Greece, and more specifically an image of Antiquity associated with the Dionysian, Hellenic, and Arcadian universe, offered de Pisis a space of sensual projection, charged with a homoerotic dimension. Dionysian subjects, portraying longing beautiful ephebes under the guise of Bacchus, Pan or young Fauns, lying on tiger's furs, are indeed recurrent in the artist's works. And they seem to offer the artist a "place to fantasize, and, also, and to live out fantasies" to quote Robert Aldrich's fundamental contribution on the Mediterranean imagery and the homosexual subculture (Aldrich, 1993: 167). It is precisely de Pisis' Dionysian subjects that I would like to study more thoroughly in this essay, to investigate their connection with a well-established homoerotic visual culture that has been widespread since the late nineteenth century, and the way they offered the painter a prolific and safe outlet for representing the eroticized male body. De Pisis' arcadian production, in fact, must also be contextualized in a more general interest shown by the artist in the representation of male nudes, a topic on which much remains to be said. Despite the artist's albeit very extensive bibliography, the many

ri. Il marchesino aveva assunto la posa del satiro di Prassitele (un po' più di ventre e di anche), le gambe bellissime eran poste in evidenza nella posa pastorale classica, la testa reclinata [...] I modelli guardavano questa fotografia, ma quasi sempre senza ammirazione vera, sebbene il marchesino la sottolineasse. Non era così il loro ideale sportivo".

² "Nel corpo muscoloso da Ercole per F. era una segreta dolcezza tentatrice; il piede destro, su cui la figura si appoggia sollevando il tallone, le cosce carnose, il ritmo di tutta la figura avevan la potenza di richiamargli cose dolcissime, ricordi di linee di paesi viste chissà dove, bei corpi idolatrati."

drawings and paintings by de Pisis depicting young male bodies have never been interpreted in light of the artist's overt homosexuality. While the artist's homosexuality is certainly no secret, thanks to an abundant literary and autobiographical production that provides, among other things, valuable accounts of homosexual lifeways from the early twentieth century, the queer dimension of his painting has rarely been addressed head-on.³ Mention must be made, however, of Lorenzo Benadusi's important contribution (2006: 135-52), which addresses, through the case of de Pisis, the issue of homosexuality in Fascist Italy, while delving into intimate and personal events that deeply marked the artist's career and reputation. John Champagne has also perfectly demonstrated the difficulty of traditional Italian art historiography in approaching the homoerotic subtext of the de Pisis's production of male bodies: "when it comes to enumerating the various tropes the artist employed, the male nudes remain unmentioned", says Champagne (2023: 160), who also points the inability of critics and curators to interpret this side of de Pisis' work beyond the classicizing body trope, or to see them other than a sign of a melancholic, veiled and unfulfilled homoerotic longing.⁴

However, the frequency and variety of Dionysian subjects cannot be simply reduced to the fascination of the ephebic body, or to the sublimation of an unfulfilled forbidden desire. Instead, it seems to reveal the recourse to a codified and shared homoerotic subtext, which often lets out a dimension of irony and lightness. The Dionysian world, after all, has always embodied a space for liberating the body and the senses, and for overcoming social as well as gender boundaries. In ancient sources Dionysus is the god who loves women and men without distinction. He is both active and passive, the creator of the

³ On De Pisis and the human figure see Caramel 2002; LOPRESTI 1996 and SERRANO 1996. Serrano's essay explores De Pisis' production of male nudes, but mostly focuses on the trope of the young ephebe, transporting the analysis of such works into an aestheticizing dimension of abstract and classicizing desire.

⁴ John Champagne's essay focuses more precisely on De Pisis' exhibitions of the post-Stonewall years, highlighting the nuances and different approaches to the artist's homosexuality. Luca Massimo Barbero, in the exhibition catalogue *L'Uomo e la natura* (BARBERO 2001: 139), does not ignore, nor underplay De Pisis' love of men, and does not reinforce the stereotypical image of the melancholy homosexual, inherited in part from the artist's own biographers, and especially from Nico Naldini. We also owe to John Champagne a rare approach of early twentieth-century Italian art through a queer perspective. See for example CHAMPAGNE 2019, and CHAMPAGNE 2013. We also point out the interesting approach of Alessandra Vaccari (2021: 71-80), who proposes a queer reading of De Pisis' taste for fashion and flowers that runs through the artist's work and life.

dildo, and described as the god who reconciles the male and female in his own body.⁵ Even before Nietzsche's theory, the queer and subversive potential of the Dionysian myth had been widely grasped and exploited by late Nineteenth-Century art and visual culture, when the Ancient God played a key role in the development of homosexual identities, in search of representational figures. The famous text by Walter Pater, "A study of Dionysus" marked a fundamental landmark in this sense.⁶ The reception of this text led to associate Dionysus with male homoerotic desire and homoerotic aestheticism, making him a symbol of the Victorian homosexual, torn between amorous passion and the melancholy of repressed desire much like the *Bacchus* painted by the homosexual Victorian artists Simeon Solomon (FIG. 1).

De Pisis began to take an interest in the representation of the nude figure around the mid-1920s, that is, after his move to Paris, which is usually interpreted by the artist's biographers as a moment of profound artistic and private freedom and experimentation.⁷ In addition to numerous erotic encounters with young models whom he invited to pose in his studio, de Pisis frequented clubs, taverns, night parties, and even masquerade balls. The artist attended, for example, the famous themed Bal des Quat'z'art, organized yearly by the students of the École des Beaux-Arts in Paris. The Bal was commonly referred to as a modern, orgiastic bacchanal.⁸ Themes and disguises varied from year to year, always choosing, however, an antique, exotic, or Orientalist setting that allowed for sexual transgressions and gender role subversions to be experienced in a fictional and fetishized elsewhere. Marino Moretti, in a 1926 letter sent to Aldo Palazzeschi recounts

⁵ In Euripide's *The Bacchae*, Dionysos has a male body, but is often described as an effeminate god. In other ancient sources, such as in Eschyle's *Edonoi* he also takes the appearance of a young girl. He is known for having both female and male lovers, such as Ampelos and the shepherd Prsymnos. According to Clement of Alexandria, Dionysos wanted to descend to Hades and asked Prsymnos for directions on how to get there, promising sexual favors in exchange. Upon the God's return from the underworld, Prosymnos has died, yet Dionysus penetrated his own anus with a wooden dildo made from a tree to pay his due.

⁶ On this subject see Friedman, 2019: 64-70; on the reception of Hellenism as homosexual code in Victorian society see DOWLING 2014. On Walter Pater's use of Dionysus see for example GILLARD-ESTRADA 2008.

⁷ On De Pisis' Parisian years (1925-1939) see the exhibition catalogue BRIGANTI 1987; GIAN FERRARI 2006. On the group of Italian artists working in Paris at the same time see COLOMBO, GODIO 2021.

⁸ An extensive artistic and cultural study of the Bal des Quat'z'Arts tradition has been conducted by Isabelle Conte, in her PhD thesis (CONTE 2021). The writer and De Pisis' close friend Giovanni Comisso also recounts the experience of this ball, whose aim was to be as naked as possible, in his Parisian memoirs (COMISSO 1993: 123-132).

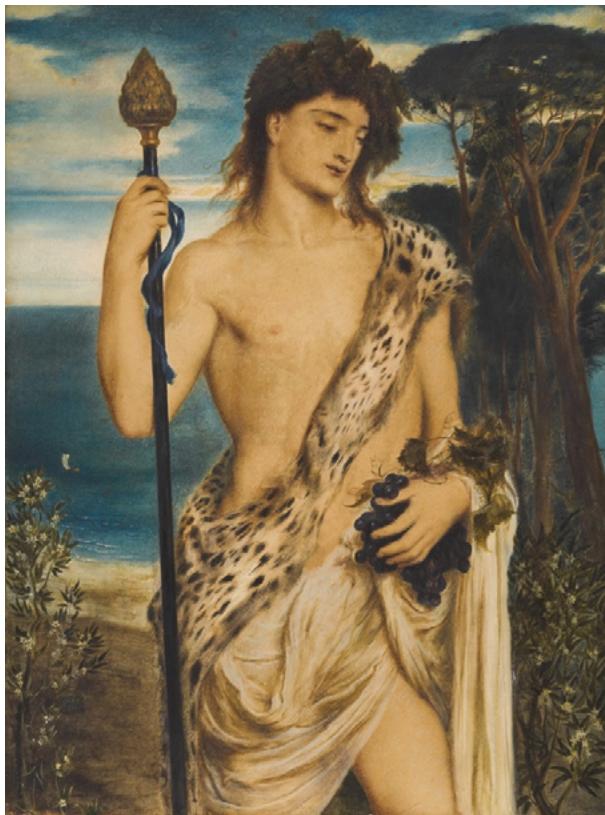


FIGURE 1. Simeon Solomon, *Bacchus*, 1867, oil on canvas, 50×37 cm, private collection.

the enthusiasm with which the artist disguised himself, offering his own naked body as a work of art:

The other day there was the amazing ball of (I don't know how to write it) *4 arts*. Paris by night was all awash with naked men making an infernal racket from and about everything. Need I tell you that de Pisis also attended the ball, and indeed de Pisis was one of the most naked? You should have seen how his skin was painted and tattooed!⁹ (MORETTI, PALAZZESCHI 2001: 29)

De Pisis paints his first explicitly Dionysian subject, the *Bacchino* or *Piccolo Bacco* (FIG. 2), in 1928, that later became part of the collection of Vittorio Fossati Bellani, friend of the artist, along with another painting with explicit homoerotic subtext, the *Saint Sebastian* of 1930.¹⁰

The small, intimate painting depicts a nude young man with a svelte,

⁹ “C’è stato l’altro giorno lo stupefacente ballo dei (non so come si scrive) *4 Arts*. Parigi notturna era tutta inonda d'uomini nudi che facevano un chiasso d'inferno da per tutto, ma più spesso nelle stazioni del metro. C’è bisogno di dirti che al ballo ha partecipato anche de Pisis e che anzi de Pisis era uno dei più nudi?”

¹⁰ The history of the Fossati Bellani's collection has been carefully explored by the exhibition CAMPIGLIO, DULIO 2019. See in particular DULIO 2019 and CAMPIGLIO 2019. The painting has been already published by Cesare Brandi (BRANDI 1932, p. 395). See also BRIGANTI 1991, vol. I, cat. 1927/106; 1927/107.



FIGURE 2. Filippo De Pisis, *Il Bacchino*, 1928, oil and tempera on cardboard, 31,5×41,5 cm, Rome, Collezione Claudio Cervini.

androgynous body sprawled and abandoned on panther fur and immersed in a rural landscape. In his hands he clutches a pink flower, his head is encircled with ivy leaves, and the sandals on his feet are his only garment. If the figure's eroticism seems at first glance to be diluted by the painting's mythological pretext, on a closer look, the Dionysian dimension gives the work a greater erotic charge. The black patches of the tiger fur, a typical attribute of the followers of Dionysus, immediately orient the viewer's gaze toward the young men's pubic hair and member, while traces of red paint in the foreground, evoking the intoxication of spilled wine, provide the scene of a carnal and passionate atmosphere. It is also interesting to note the symbiotic relationship between the nude and nature, which seem to merge into each other. Among other things, the viewer's attention is drawn to the pink flower clutched in the young god's hand. The flower, of the same colour as the young boy's cheeks reddened by wine or pleasure, seems to reiterate the erotic availability of the young man, who openly offers himself to the viewer as an object of desire and longing, in a pose which suggests both passivity and availability. The flower device is used by De Pisis in another work of ancient inspiration, the 1930 *Pan* (FIG. 3), where the figure, sketched by broad, vigorous brushstrokes, stands out against a hinted natural background.

The young arcadian figure, however, is shown in a more confrontational



FIGURE 3. Filippo De Pisis, *Pan*, 1930, oil on canvas, 90×80, private collection.

pose than the young Bacchus. The look he sends back to the viewer is tinged with a defiance even more emphasised by the red flower in the foreground.

In the same years, artists such as Pablo Picasso and Francis Picabia, whom De Pisis frequented in Paris, were also involved in a general revival of the Dionysian and pastoral theme, influenced by their reading of Nietzsche's texts.¹¹ De Pisis was also thoroughly familiar with Nietzsche's philosophy, which had been a fundamental point of reference for de Chirico in the

¹¹ See for example FLORMAN 2002; LEYMARIE J. et alii 1996: 22-36; LOS ANGELES 2011; and the exhibition catalogue MILOVANOVIC 2022.



FIGURE 4. Filippo De Pisis, *Homage to Corot*, 1945, oil on cardboard, 21×36 cm, private collection.

development of metaphysical painting.¹² However, looking at de Pisis' Dionysian works, I would like to suggest that such Dionysian inspiration comes from other sources, perhaps more anachronistic, but deeply connected to a widespread homoerotic visual culture. While these kinds of representations are certainly to be related to the artist's greater creative freedom in the Parisian sphere, they also reveal a subtle play of citation of the French academic nude tradition, which de Pisis enjoys reinterpreting through a subversion of gendered conventions. Looking back at *Piccolo Bacco*, the painting clearly tries to revive the Renaissance tradition of the nude in the landscape, but it also parallels Corot's nudes, which often depicted young bacchants on tiger's furs lying in the wilderness.¹³ Among other things, the parallel with Jean-Baptiste Camille Corot seems to me effective when considering a later work by de Pisis, entitled *Homage to Corot* (FIG. 4) which refers precisely to the artist's sensual female nudes immersed in nature, to which, however, De Pisis responds with an eloquent gender substitution.

¹² De Pisis started to get acquainted with Nietzsche's and Schopenhauer's philosophy already around 1917, thanks to his contacts with Guillaume Apollinaire and Paul Fort. In 1919, De Pisis also used to attend the circle of Julius Evola, a fundamental figure in Nietzsche's reception in Italy, with whom De Pisis shared a common interest in esoteric and theosophic ideas. On De Chirico and Nietzsche, see for example BENZI 2020: 12-25; and BALDACCI 2021: 26-30, 50. See also MERJIAN 2014.

¹³ See for example Camille Corot, *Bacchante in a landscape*, 1865-1870, Oil on canvas, 30,8×61,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.

It is also clear that these kinds of depictions also owe something to the overtly homoerotic photographs of young male nudes made at the turn of the 20th Century by Wilhelm von Gloeden, Wilhelm von Plüschow, or Vincenzo Galdi, whose arcadian and bucolic setting, also well-informed of the French Academic painting tradition, authorized a freedom of poses and interactions between male bodies that would have been otherwise publicly unrepresentable.¹⁴ If much has been written about the homoerotic dimension and reception of Von Gloeden, Von Plüschow, and Galdi's photographs, it will suffice for us to point out here their fundamental role in consolidating an homoerotic visual culture firmly associated with a fetishized fantasy of the Antiquity and "Mediterranean South", made up of languidly stretched ephebic nude bodies, and offered to the gaze and consumption of a conscious viewer. This production also very clearly produced a modern imagery of the idealized "Greek love", mostly based on pederastic relationship between adult males and young boys,¹⁵ that worked as one of the role models through which male homosexuality was conceived and experienced at the beginning of the 20th Century. This was also true for De Pisis, as Benadusi pointed out in his exploration of De Pisis homosexual ways of life (BENADUSI 2006: 147-150).

There is no noted evidence that the artist may have possessed or collected those kinds of photographs, which, however, circulated widely in Italy in the early decades of the twentieth century. They were often displayed in official exhibitions where they would even win medals. They were also reproduced in the photographic magazines of the time or distributed as post-cards among gay collectors.¹⁶ However, it seems that de Pisis made extremely conscious use of that codified construction of desire, elaborated through the works of Gloeden, Plüschow or Galdi, and that he knowingly exploits this specific reference to enhance the erotic dimension of his own work. A simple visual comparison between De Pisis' 1928 *Bacchino* and von Gloeden, *Sleeping boy in Sicily* (FIG. 5) shows a close proximity, in the pose surrendered to the viewer's desire, in the intermingling of the body with

¹⁴ See PERNA 2013; ZANNIER 2008; KIERMEIER-DEBRE 2007; MAFFIOLI, FAVROD 2000; NATTER, WEIERMAIR 2000; MIRAGLIA 1977. On the subject see also ALDRICH 1993: 136-161.

¹⁵ See Bolognari, 2012 for an anthropological take on von Gloeden's works, and a focus on homosexuality and the representation of a Sicilian eroticism in von Gloeden's photography. See also MIRISOLA, VANZELLA 2004, for a focus on Sicily and arcadian imagination.

¹⁶ Von Gloeden, for example, took part in the 1909 National Photographic Exhibition in Milan, where he won the golden medal, and he also presented his works at the International Exhibition in Rome, in 1911, where he won the silver medal.



FIGURE 5. Wilhelm von Gloeden, *Sleeping boy in Sicily*, 1900, albumen print, private collection.

nature, in the use of Dionysian attributes such as animal skin, but also in the crossed position of the legs that emphasizes the boy's pubis.¹⁷

The reference to this late 19th-century imagery of a Dionysian Greece as a land of young ephebes, however, is all the more interesting for it is slightly, yet fundamentally, anachronistic. While the photographs of Gloeden, Pluschow, and Galdi had been extremely popular in the early years of the 20th century, the interest aroused by this type of production had gradually waned over the years, no doubt because of the new political and moral climate of Fascist Italy.¹⁸ But it's also because the new ideal of a virile and athletic body did not match the ephebic ideal extolled by this type of artistic production. The very image of Antiquity promoted by the regime as the ideal of health and "virility" was certainly not the Dionysian, sensual and lascivious Greece made up of satyrs, fauns and flute players, but the Classical and Roman canon land of athletes and muscled heroes. Then again, von Gloeden's archives of negatives and photographs,

¹⁷ Champagne also suggests a possible inspiration of von Gloeden's works on the already mentioned De Pisis' painting *Pan*, but also on Corrado Cagli's 1938 *Bacchino* (Champagne, 2023: 169, n. 11).

¹⁸ See also HEWITT 1996. For an historical account homosexuality and homosexual repression in fascist Italy see BENADUSI 2012; GORETTI, GIARTOSIO 2006 and PINI 2011. On the imaginary of virility in fascist discourse see SPACKMAN 1996.

inherited by the photographer's assistant and close friend Pancrazio Buciunì, who continued their marketing in Sicily, were indeed seized by the fascist authorities in the 1930s. Buciunì was also accused of peddling pornographic material, although he was eventually acquitted.¹⁹ According to the Tribunal's ruling, "most of the youths photographed had their members in evidence", but they were "in the floppy state and not at all erect so as to arouse erotic feelings". And the inexpressive faces and inactive attitudes were not provocative enough to be accused of being pornographic.

De Pisis, thus, seems to pursue an image of Antique and Dionysian beauty that was certainly not in line with the virile idea of the male body promoted by Fascist discourse and Propaganda, as John Champagne has also demonstrated with his works on the representation of masculinities in Italy during the *Ventennio* (CHAMPAGNE 2019: 125-180). But the artist is also choosing to bring the Dionysian inspiration in a very different direction than what modernist artists in Paris were doing, whose revival of Arcadian motifs was reviving a very heteronormative image of the ancient Bacchic frenzy, such as in works by Picasso or Picabia. De Pisis does not really use the myth to disguise the homoerotic dimension of the painted nude. Other figures from modern life, from sailors to boxers, come in fact to enrich the constellation of homoerotic icons that emerge from his corpus. And quite often the artist indulges in the sheer sensual representation of the anonymous naked model, without needing any kind of representational justification for it. Instead, it seems that when the Dionysian element comes into play it is precisely for its capacity to enhance, rather than veiling, the affective potential of the image, and to call back to a shared homoerotic visual culture.

Furthermore, alongside these representations that reintroduce an ancient myth and create a fabulous world of projection and sensual possibilities, we also find numerous representations of male nudes where the bucolic setting gives way to the intimacy of the artist's studio. In these cases, the Dionysian reference is then reduced to some of its most obvious symbols and attributes, such as tiger furs or bucolic costumes, which serve as a visual code aimed at emphasizing the eroticism of the young models'

¹⁹ Van Gloeden's photographic material was seized in 9133. Buciunì's trial took place on October 17, 1940 and he was completely acquitted from all charges in 1941 (Tribunale di Messina, sentence of 30/05/1941). On this subject see BOLOGNARI 2012; MORMORIO 1994 (includes quotations from the tribunal ruling); MIRAGLIA, MUSSA 1996 (includes further quotations from the ruling). See also BOLOGNARI 2017.



FIGURE 6. Filippo de Pisis, *Nudino sulla pelle di tigre*, 1931, oil on canvas, 60×91 cm, private collection.

bodies, posing under the artist's gaze. Any explicit reference to the myth, for example, is missing in the case of the famous *Nudino sulla pelle di tigre*, painted in 1931 (FIG. 6), which plays instead with the iconography of the courtesan in the alcove, echoing a tradition going from Titian to Manet.

However, the animal skin is used consciously as an instrument of pose and play, which allows visually to put the emphasis on the black stockings of the young man lying down and offered to the viewer's gaze. And it is precisely the contrast between the triviality of the black stocking and the artifice of the display, that gives rise to the erotic tension of the painting, that also re-enacts the nineteenth-century academic tradition.

In later drawings and sketches, such as *Figura nello studio* (FIG. 7), the artist fixes on the canvas the very moment of the pose, in which the model dresses in the shoes of a mythological figure, Bacchus or Pan. Works like this one, thus come to reveal the power of myth as a play of doubles, as a space to invest new possible identities.

De Pisis seems here to unveil the artifice of the mythical subject, but at the same time reveals its role as a space of performance and subversion that can be experienced in an even more personal and intimate way, where the artist and the model consciously play at, and pretend to. The atelier itself becomes then a fabled place, a new domestic and domesticated Arcadia, where models can play the role of Bacchus, Pan, Narcissus or St. Sebastian, transforming themselves in front of the artist's gaze, into new deities. Sometimes, the model posing in disguise becomes almost a decorative motif, an arabesque in its own right, that strongly evokes Matisse and French post-impressionists, such as in *Nudo*, or *Riposo del Fauno* (FIG. 8).

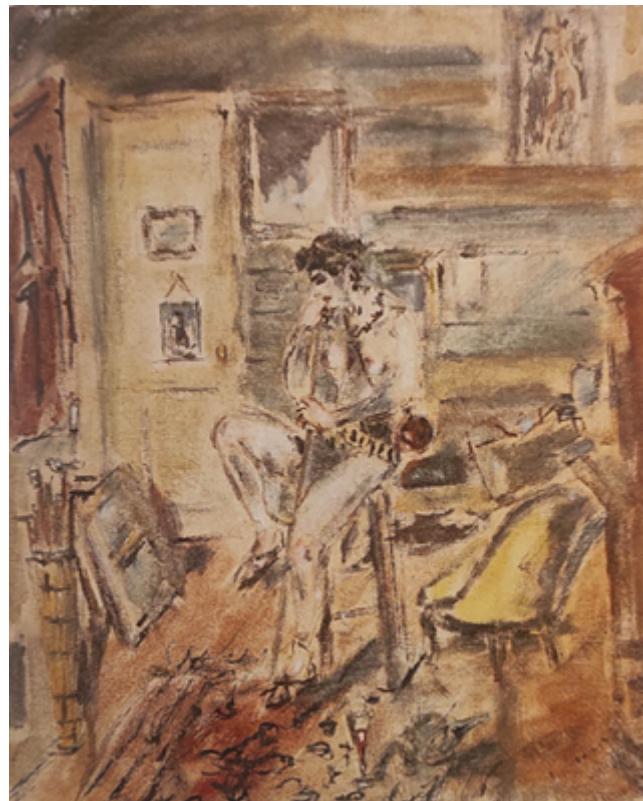


FIGURE 7: Filippo de Pisis, *Figura nello studio*, 1937, oil on canvas, 65×54 cm, private collection.



FIGURE 8: Filippo de Pisis, *Nudo (Riposo del Fauno)*, 1934, watercolor, 33×25,2 cm, Torino, GAM, Gabinetto Disegni e Stampe.



FIGURE 9. Filippo de Pisis, *Bacchanal*, 1940, oil on cardboard, private collection.

The male models are further objectified, nearly transformed into those statues whose pose they imitate, merging with the domestic decor of the atelier and becoming much like still lifes, creating a constant tension between real life and representation, between the model and the character he personifies. Within this Dionysian corpus of work, there is however a painting that is quite surprising for its disruptive erotic charge and for its singularity in the artist's production, which, in my knowledge, rarely gets so explicit in term of representation of sexual acts. In 1940, one year after de Pisis' return to Italy, and as the war rages on, the artist paints a frieze-like *Bacchanal*²⁰ (FIG. 9).

There is nothing in this work of the languorous passivity of the *Bacchino*. Here, the Dionysian subject is displayed in its collective and orgiastic dimension, which includes the representation of both heterosexual and homosexual couplings, masturbation and oral sex. Both in its format and in its iconography, de Pisis seems here to be directly inspired by the ancient Dionysian vases and sarcophagi where sexuality was explored in all its possible combinations. All the participants of the feast are absorbed in their own erotic acts. Yet, it is interesting to note that de Pisis paints the vigorous and muscled figures in the foreground from behind, offering an explicit invitation to the viewer, much like that raised cup of a Bacchus in the centre, or the erected members of the male bodies opening and closing the frieze. Unfortunately, I could not find more information about the making or the reception of this work, now in a private collection, which may shed new light on its meaning and origin. Investigating the network of collectors and amateurs of de Pisis' erotic works would be, among other

²⁰ On this work, see BRIGANTI 1991, 2, n° 68.

things, a useful and necessary research, which we hope to realize in the future. Indeed, it would allow us to build a full-scale history of queer art in Italy, based on the reconstruction of networks and private relationships of friendship and the circulation and exhibition of works.

The illustrations made by de Pisis for the new edition of Catullus' *Carmi* can also be interpreted as a way of rediscovering the primordial potential of the Arcadian world, even if, given their public destination, they clearly temper and dilute the visual directness of the 1940 *Bacchanal*. The gestation of the work is long and quite painful, as de Pisis does not show much enthusiasm for the project, and often postpones the insistent requests of Giovanni Mardersteig, who had commissioned the illustrations from him.²¹ The first preparatory drawings date back to 1943, and, after numerous rehearsals, the artist brings to life 17 illustrations that give life to an overly erotic, yet playful and joyful, Arcadian imagery. In the letters that the artists wrote to Mardersteig, de Pisis addresses precisely the anti-classical nature of these illustrations. "These drawings are free, and they have an explicit *ironic* character, and anti-classical (classical as in the boring way)"²². De Pisis' illustrations, in fact do not really match the text, but they create a free world of naked archers, zither-playing shepherds, and playful fauns and shepherds, where male and female bodies coexist in a great variety of visual solutions and interactions between the genders, offering themselves to the desiring viewer's gaze (FIG. 10).

In their watercolor version, as three volumes presented the watercolor lithographs, the play between line and color and the bucolic, almost cartoonish dimension of the illustrations are even more noticeable. The color does indeed emphasize the flushed cheeks, draws attention to the nudity and volumes of the body, to the nipples.

After the Liberation, in 1945, de Pisis seems to want to bring to life this very orgiastic universe when the artist decides to organize a celebration with a certainly Dionysian atmosphere, in which his most beautiful models were supposed to take part. In fact, as writer Giovanni Comisso recalls in *Il mio sodalizio con de Pisis*: "It would be up to de Pisis to choose the participants to decorate, all of whom were to be beautiful". And of course,

²¹ On De Pisis' lithographs see MALABOTTA 1969 and BARBERO 1996.

²² Letter from Pisis to Giovanni Mardersteig 1945 (MALABOTTA 1969: 29): "Questi disegni sono liberi e vogliono avere espressamente un carattere ironistico e anti classico (nel senso noioso della parola)."



FIGURE 10. Filippo de Pisis, *Fifth illustration for I Carmi di Catullo* (Milano, Hoepli, 1945), 18,4×14,4 cm, lithograph.

“The participants would be entirely nude”, writes Comisso, and the party was called the “Crab Bal” since their models were supposed to be “covering only their genitals with a crab shell”²³, from which small chains decorated with shells would be dangling and move to the rhythm of the dance. However, de Pisis proposed to paint on the bodies of the guests his best watercolors, he “painted with the utmost brio on each participant’s chest and back seascapes, Venetian canals, flowers, and still lives, and when he wanted to be spic and span he would sketch Harlequin’s checkerboard or fanciful tattoos on them”²⁴ (Comisso, 1993: 111). Somewhat as he had done on his own body for the Parisian Quat’z’arts dance. The artists indeed decorated his models’ bodies with seascapes, flowers or still lifes, using the naked body as a blank canvas, and setting them in motion.

Unfortunately, de Pisis had the unwise idea of discarding one of the models that did not meet his beauty standards anymore, and much like in the script of an ancient myth or fairy tale, the jealous model is said to have

²³ “I partecipanti sarebbero stati tutti nudi, solo coperti da gusci di granseole attorno ai fianchi. Il ballo si sarebbe chiamato della granceola. [...] Sarebbe spettato a de Pisis la scelta dei partecipanti da decorare che avrebbero dovuto essere tutti bellissimi.”

²⁴ “dipingeva con il massimo brio sul petto e sulla schiena di ogni partecipante paesaggi marini, canali veneziani, fiori e nature morte e quando voleva essere spicciativo vi tratteggiava la scacchiera di arlecchino o fantasiosi tatuaggi”.

reported the news of the party to the Venetian authorities. When the police intervened, they found some 20 young people dancing to the sound of music, solely covered in tattoos and crab shells, in an orgiastic party atmosphere. All participants are escorted to police headquarters, where they faced accusations of harm to the public moral. When De Pisis was asked for an explanation of his role in such a scandalous party, he is reported to have replied that as a painter, he wanted to have before his eyes “a painting of original representational vigor”²⁵ (Naldini, 2013: 268). A real bacchanal, in short, staged and enacted by the artist, now truly become a new Dionysus.

REFERENCES

- ALDRICH R., 1993, *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*, Routledge, London/New York.
- BALDACCI P., 2021, “La traduzione francese di “Ecce homo” e la ricezione del fenomeno della rivelazione da parte di de Chirico note su ‘L’Enigma dell’oracolo’, autunno 1909”, in *Studi Online*, 15-16: 26-30, 50.
- BARBERO L. M., 1996, *De Pisis. Opera grafica*, Il Cardo, Venezia.
- BARBERO L. M., 2001, ed., *Filippo de Pisis: l’Uomo e la natura*, exhibition catalogue, Cicero, Venezia.
- BENADUSI L., 2006, “Comisso, Rosai e de Pisis: l’arte di vivere nell’Italia fascista”, in Domenico Rizzo (eds.), *Omosapiens. Studi e ricerche sugli orientamenti sessuali*, Carocci, Roma: 135-152.
- BENADUSI L., 2012, *The Enemy of the New Man. Homosexuality in Fascist Italy*, University of Wisconsin Press, WI.
- BENADUSI L., BERNARDINI, P. L., BIANCO E., GUAZZO P., 2017, eds., *Homosexuality in Italian literature, society, and culture, 1789-1919*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne.
- BENZI F., 2020, “New evidence on the origin of the influence of Nietzsche and of the idea of immanent myth in Giorgio de Chirico: Mavilis, Palamàs and the early 20th century Athens literary scene”, in *Metaphysical art*, 19-20: 12-25.
- BOLOGNARI M., 2017, “Taormina and the strange case of Baron von Gloeden”, in BENADUSI, BERNARDINI, BIANCO 2017: 155-183.
- BOLOGNARI M., 2012, *I ragazzi di Von Gloeden: poetiche omosessuali e rappresentazioni dell’erotismo siciliano tra Ottocento e Novecento*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria.

²⁵ “un quadro di originale vigore rappresentativo”.

- BRANDI C., 1932, *Il pittore Filippo De Pisis*, Dedalo, Milano.
- BRIGANTI G., 1987, ed., *De Pisis gli anni di Parigi*, exhibition catalogue, Mazzotta, Milano.
- BRIGANTI G., 1991, *De Pisis: catalogo generale*, 2 vols., Electa, Milano.
- BUZZONI A., 1996, ed., *Filippo De Pisis*, exhibition catalogue, Ferrara Arte, Ferrara.
- CAMPIGLIO P., DULIO R., 2019, eds., *La stanza di Filippo de Pisis: Luigi Vittorio Fosatti Bellani e la sua collezione: Filippo de Pisis, Antonio Antony de Witt, Ottone Rosai, Alberto Savinio*, exhibition catalogue, FI, Milano.
- CAMPIGLIO P., 2019, “La collezione ricomposta”, in Campiglio, Dulio 2019: 20-30.
- CHAMPAGNE J., 2013, *Aesthetic Modernism and Masculinity in Fascist Italy*, Routledge, London/New York.
- CHAMPAGNE J., 2019, *Queer Ventennio: Italian fascism, Homoerotic Art, and the Nonmodern in the Modern*, Peter Lang, Oxford.
- CHAMPAGNE J., 2023, “Exhibiting the homoerotic Body, the queer afterlife of Ventennio male nudes”, in Hecker Sharon and Bedarida Raffaele éds., *Curating Fascism*, Bern/Oxford/Berlin, Peter Lang: 159-171.
- COLOMBO N., GODIO G., 2021, eds., *Parigi era viva: De Chirico, Savinio e les Italiens de Paris (1928-1933)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.
- COMISSO G., 1993 [1954], *Mio sodalizio con De Pisis*, Neri Pozza, Vicenza.
- CONTE I., 2021, *Le Bal des Quat’z’Arts (1892-1966). Quand la célébration de l'esprit d'atelier devient œuvre d'art*, PhD dissertation, Université Paris Sciences et Lettres/EPHE, Paris.
- DE PISIS F., 1984, *Ver-Vert*, Einaudi, Torino.
- DOWLING L. C., 2014, *Hellenism and Homosexuality in Victorian Oxford*, Cornell University Press, New York.
- DULIO, R., 2019, “La stanza di Filippo De Pisis” in Campiglio, Dulio, 2019: 10-19.
- FLORMAN L., 2000, *Myth and Metamorphosis: Picasso’s Classical Prints of the 1930s*, MIT Press, Cambridge.
- FRIEDMAN D., 2019, *Before Queer Theory. Victorian Aestheticism and the Self*, Baltimore John Hopkins University Press, Baltimore.
- GIAN FERRARI C., 2006, dir., *Filippo De Pisis: taccuino Parigi 1925*, exhibition catalogue, Milan,
- GILLARD-ESTRADA A.-F., 2008, “The Resurrected Youth and the Sorrowing Mother”: Walter Pater’s Uses of the Myths of Dionysus and Demeter”, in *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, 68:155-180, <https://doi.org/10.4000/cve.7827>.
- GORETTI G., GIARTOSIO T., 2006, *La città e l’isola. Omosessuali al confine nell’Italia Fascista*, Donzelli, Roma.

- GREEN C., 2011, ed., *Modern Antiquity: Picasso, de Chirico, Léger, Picabia*, exhibition catalogue, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
- HEWITT A., 1996, *Political Inversions: Homosexuality, Fascism & the Modernist Imaginary*, Stanford University Press, California.
- KIERMEIER-DEBRE J., 2007, *Wilhelm von Gloeden—auch ich in Arkadien*, Kulick, Köln.
- LEYMARIE J., et al., 1996, eds., *Picasso and the Mediterranean*, exhibition catalogue, Louisiana Museum of Modern Art, Louisiana.
- LOPRESTI E., 1996, “De Pisis e l’arte antica”, in BUZZONI 1996: 213-233.
- MAFFIOLI M., FAVROD Ch., 2000, *Von Gloeden fotografie. Capolavori dalle collezioni Alinari*, Art&Libri, Florence.
- MALABOTTA M., 1969, *L’opera grafica di Filippo De Pisis*, Edizioni di Comunità, Milano.
- MERJIAN, Ara H., 2014, *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City: Nietzsche, Modernism, Paris*, Yale University press, Yale.
- MILOVANOVIC N. et al., 2022, eds., *Picasso, Poussin et l’amour*, exhibition catalogue, In Fine Editions/Musée des beaux-arts de Lyon, Paris/Lyon.
- MIRAGLIA M., 1977, *L’eredità di Wilhelm van Gloeden: (1856 - 1931)*, Amelio, Napoli.
- MIRAGLIA M., MUSSA I., 1996, *Le fotografie di von Gloeden*, Tea, Milano.
- MIRISOLA V., VANZELLA G., 2004, *Sicilia mitica Arcadia. Von Gloeden e la “scuola” di Taormina*, Gente di Fotografia, Modena.
- MORETTI A., PALAZZESCHI M., 2001, *Carteggio. Vol: II: 1925-1939*, Diafani L. éd., Edizioni di Storia e Letteratura, Rome.
- MORMORIO D., 1994, “Processo a von Gloeden”, in *Gente di fotografia*, 3: 8-11.
- NATTER T., WEIERMAIR P., 2000, eds., *Et in Arcadia Ego: Turn-of-the-Century Photography*, Oehrli, Zurich.
- PATER W., 1876, “A study of Dionysus: the Spiritual Form of Fire and Dew”, in *Fortnightly Review*, 20: 752-772.
- PERNA R., 2013, *Wilhelm von Gloeden: travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Postmedia books, Milan.
- PINI A., 2011, *Quando eravamo froci. Gli Omosessuali nell’Italia di una volta*, Il Saggiatore, Milano.
- SERRANO M., 1996, “Segni d’incanto e di inquietudine: il tema dell’efebo nelle opere su carta di Filippo De Pisis”, in BUZZONI 1996: 135-171.
- SPACKMAN B., 1996, *Fascist Virilities Rhetoric, Ideology, and Social Fantasy in Italy*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

VACCARI A., 2021, “Moda e Queer nei fiori all’occhiello di Filippo de Pisis”, in *Ceramica e arti decorative del Novecento*, 9: 71-80.

ZANNIER I., 2008, *Wilhelm von Gloeden: Photography*, Alinari, Firenze.

THE AUTHOR

Sara Vitacca is a lecturer in contemporary art history at the Université de Franche Comté. Her PhD dissertation, *Michelangelismes. La réception de Michel-Ange entre mythe, image et création 1875-1914*, was published in 2023 by Les presses du réel. She is a former fellow of the Académie de France in Rome and the Biblioteca Hertziana – Max-Planck Institut für Kunstgeschichte. Her research focuses on the reception of the Renaissance in nineteenth-century art, artistic revival phenomena, and the history of the body, sport, and virility in the 19th and 20th century art and visual culture.

*FILIPPO Bosco

“...irresistibly attracted to certain complications”: queering desire and painting in Italian Magic Realism

ABSTRACT: This paper aims at a queer theoretical reading of what the painter Filippo de Pisis called “irresistible complications”, that is subtle deconstruction of heteronormative narratives, in Magic Realism paintings of the 1920s in Italy. Exemplified by rare emergences of the sociological reception of painted subjects concerning desire, the discussion takes into account two male painters, Felice Casorati and Ubaldo Oppi. Their works dedicated to disquieting female, same-sex affection (the typical subject of *Le amiche*) are analyzed through the lens of queer theory. René Girard’s triangular desire allows to articulate the thematic presence of the male gaze in this representation of sapphism.

KEYWORDS: art history, queer, Magic Realism, Sapphism, triangular desire.

1. In 1923, the painter Filippo de Pisis contributed an article to *Rassegna di studi sessuali*, the only Italian journal at the time that dealt with sexology in a “modern” or up-to-date way (and which was soon to be obstructed by the Fascist regime¹). The artist lamented the clichés so often found in the construction of psychology in Italian novels, stories, plays, and popular literary taste. Instead, he argued,

True artists are irresistibly attracted to certain complications. In life (to speak of love, which so travails and gladdens the wretched mortal) there is not only the love, or the instinct of desire, of the male for the female, there is not only the drama of adultery, the trio ‘he, she, the other’ seasoned in all sauces and which some, posing as a ‘broad spirit’ might say is ‘the only thing that really interests’² (DE PISIS 1923: 336).

¹ The journal has been the subject of the MA thesis at the University of Pisa MASI 2015. In particular, see pp. 180-182.

² “I veri artisti sono attratti irresistibilmente da certe complicazioni. Nella vita (per parlare dell’amore, che tanto travaglia e letifica il misero mortale) non c’è solo l’amore, o l’istinto di desiderio, del maschio per la femmina, non c’è solo il dramma dell’adulterio, il terzetto «lui, lei e l’altro» condito in tutte le salse e che alcuno, atteggiandosi a «largo spirito» potrebbe dire «l’unica cosa che davvero interessa».” Unless otherwise stated, all translations from Italian sources are mine.

De Pisis then proposed a counter-example of psychological subtlety and refinement, namely the Socratic love between Elder Lama and Kim in Rudyard Kipling's famous 1901 novel. Not just as an attraction between two male characters, but above all one expressed with narrative strategies, such as a "subtle interweaving of reticence" and "few but revealing hints" (DE PISIS 1923: 337-338)³ in order to bypass standard heteronormative binarism – in fact, as tools of queer deconstruction.

Of course, the term queer is anachronistic, and its present use is understood in a theoretical frame. In synthesis, it stands here for the "deconstruction of identity categories". Indeed, categories of heteronormativity are the object of de Pisis' polemic in 1923, and the subject of this paper, which is devoted to painting of the same time of his article for *Rassegna di studi sessuali*. Further in the same text, the painter brought up some positive examples from the visual arts, "from Greek statues to the Renaissance artworks, from Botticelli's paintings to Michelangelo's frescoes and sculptures, it is always present a mordant, tender psychological complication".⁴

Referring to the most advanced subjects discussed in the *Rassegna* (for example, the first updates in Italy on the studies of Magnus Hirschfeld on homosexuality, or the "intermedial sexual forms"), de Pisis encouraged the import of scientific knowledge in contemporary art, in order to create "an art of transition" "actually aware of our tormented period". "Suffice it to say, to conclude, that the facts that refer to the phenomenon we generically call sexual, of a purely psychic order, have and should raise a lively interest outside the specialist field. Those facts should not be considered from a rigidly scientific point of view, they require not only the study of the physician and the psychiatrist, but also the philosopher, the critic, the aestheticist, if they really want to make a work of profound and certain investigation" (DE PISIS 1923: 341).⁵

³ "[...] intreccio sottile di reticenze [...] Kipling si mostra nell'intessere la sottile trama psicologia, artista finissimo, gli accenni sono pochi ma rivelatori."

⁴ "[...] dalle statue greche alle opere della Rinascenza, dalle tavole del Botticelli agli affreschi e alle statue di Michelangelo, sia sempre presente una mordente e tenera complicazione psicologica [...]."

⁵ "Ci basti dire, per concludere, che i fatti riferentisi al fenomeno che chiameremo genericamente sessuale, fatti anche di ordine puramente psichico, anno e dovrebbero destare un vivo interesse anche fuori del campo degli specialisti. Tali fatti non si devono considerare solo dal punto di vista rigidamente scientifico, ma anche del filosofo, del critico, dell'esteta, se egli vuole davvero fare opera di profonda e sicura indagine".

The attempt to read the visual arts through this key (that is, the construction of desire) guides the selection of case studies for the following analysis. I aim at an examination of the “irresistible complications” that in the 1920s characterized a certain area of Italian painting, now known as “Magic Realism”, and the practice of artists like Felice Casorati and Ubaldo Oppi. The two were the protagonists of the 14th Venice Biennale in 1924, contributing to establish a “neo-classical” taste, and becoming internationally known as Italian Magic Realists. On the other hand, the two artists soon encountered resistance in the reception of their paintings, and in 1926 two scandals arose, one concerning Casorati’s treatment of the female nude and the other Oppi’s use of photographic sources. The analysis of their work here attempts at a clearer definition of the sexual ambiguity often acknowledged as a major feature of the figurative culture of Magic Realism. The classic literature on the subject had maintained a rather vague approach, that is elusive as it came to address sexuality. For instance, a commentary by Maurizio Fagiolo dell’Arco appears to intentionally discourage a structural understanding of such ambiguity: “the subtle eros that permeates the paintings of this period is once again something indefinable. I think of the languid knot that binds Oppi’s female friends; of the complicit and discordant air that binds, in [Carlo] Levi’s painting, brother and sister; of [Mario] Tozzi’s attitude as he spies through the keyhole on his turgid women at the toilet...”⁶.

However, a framework can be articulated in order to account for the “indefinable” and investigate how desire works within painting. The following analysis is based on historical and social documents of gender and sexual constructs, and explores theoretical categories of queer analysis concerning desire and discourses about gender and sexuality. Such framework is tested on a typical subject for paintings of the time, *Le amiche* (“Friends”), in order to open a broader discussion of how lesbian affection can be framed within a (painter’s) male, heterosexual perspective, and yet devoted to what can be defined, following de Pisis’s proposal, a queer sensibility to “complication”.

2. An example of “complication” might have been found in *Conversazione platonica* (“Platonic Conversation”) painted in late 1925 by the Turin-based

⁶ FAGIOLO DELL’ARCO 1988: 32.

artist Felice Casorati (figure 1). Let it be said incidentally, the painting may have appealed to de Pisis as it was an overt tribute to a shared master such as Edouard Manet – the composition of the reclining nude and its counterpart echoing the famous *Olympia* (1865)⁷. When it was exhibited at the first Milan exhibition of the Novecento Italiano, which was inaugurated by Benito Mussolini in February 1926, this artwork aroused a quite exceptional debate extended outside the art world. It thus offers a rare case of surfacing of a sociological reception, so to speak, of a nude painting and the theme of desire⁸.



FIGURA 1. Felice Casorati, *Conversazione platonica*, 1925, oil on board, 78×100 cm, private collection.
[browse higher resolution b/w version at [Fondazione Raggiante](#)]

The issue was raised by Daria Banfi Malaguzzi Valeri in the pages of the Milanese newspaper *L'Ambrosiano*; and a series of articles followed for about a month by some ordinary readers and cultural personalities. Born to a noble family that traced back to Ludovico Ariosto's mother, Daria Malaguzzi Valeri was a writer and literary critic, wife to the philosopher Antonio Banfi, who had signed the Manifesto of the Anti-Fascist Intellectuals written by Benedetto Croce in 1925. At the time, she often contributed to the critique of Post-War costumes from a sort of anti-misogynist moralism, that is, a support of women's role in society based on the need for

⁷ See LAMBERTI, FOSSATI 1985: 106-107; FERGONZI 2013.

⁸ "Casorati is an artist who has, at his best, the sensibility of our time and his paintings are syntheses that hit and invite to the analysis, because when a lifestyle emerges with such precision in an artwork, we sense that it is mature to offer to our investigation the most interesting consequences" (BANFI MALAGUZZI VALERI 1926a).

equal dignity with men.⁹ According to her judgment, Casorati's painting was symptomatic of the current idea of femininity:

The woman, as the fashion of today wants her to be, is continually in a state of semi-nudity and thus can live semi-disguised with a freedom she has never had. The man, particularly the young man, stands by her with quiet indifference and comes out of his planetary serenity only in time and place, showing either an admirable self-control or a lukewarmness that is perplexing. (BANFI MALAGUZZI VALERI 1926A)¹⁰

On the basis of the supposed collective reaction to the depicted situation, she lamented the superficial freedom of the female modern costumes and their “inferior sexuality”, behind the hypocritic platonicism of the scene:

From the affirmed platonicity this couple, that is poised on an absurd attempt, is ready to plummet into the most demeaning materiality: we all know it. (*Ibid.*)¹¹

In her final reply to the objections of the other debaters, one of whom he questioned the relevance of such reflection in the new Fascist era of rigor and morality, she pointed out that:

[...] the very Executive these days has felt the need to protect the patriarchal family, the only one that can give the Fatherland strong children; now I ask: do we see at the head of the patriarchal family the little woman with her eyes to the black smoke, and her knees to the open air? (BANFI MALAGUZZI VALERI 1926B)¹²

The sexualized relationship of the two protagonists of the painting caused dissatisfaction on the opposite side of the debate too. The novelist Guido da Verona, already known as a retrograde sexist at the time, turned to the pensive male character and lamented his scarce virility and inaction. His comments are interesting as they call in other cultural references

⁹ Her critique was collected in her 1928 book on “contemporary femininity” (BANFI MALAGUZZI VALERI 1928) and has been shortly discussed in DE GRAZIA 1993: 252-253 and BEN-GHIAIT 2001: 104-105 (where Banfi Malaguzzi Valeri is mentioned as a “Bolognese writer”).

¹⁰ “La donna, così come la vuol la moda d'oggi è continuamente in condizione di semi-nudità e così semisvestita può vivere con una libertà che non ha avuto mai. L'uomo, particolarmente l'uomo giovane, le sta vicino con tranquilla indifferenza ed esce dalla sua planetaria sensibilità solo a tempo e luogo, dimostrando un controllo di sè stesso ammirabile oppure una tiepidezza che lascia perplessi”.

¹¹ “Dall'affermata platonicità questa coppia che sta in bilico su di un tentativo assurdo è pronta a precipitar nella più avvilente materialità: lo sappiamo tutti”.

¹² “[...] proprio il Governo in questi giorni ha sentito la necessità di proteggere la famiglia patriarcale, la sola che possa dare alla Patria i forti figli; ora io chiedo: vediamo noi a capo della famiglia patriarcale la donnina con gli occhi al nero fumo, e le ginocchia all'aria aperta?”.

behind such a representation of masculinity apparently deprived of heterosexual desire: the hatted man could be a frigid reader of modern literature (“Novecentista”) or a homosexual inspired by Nietzsche.

It may also be that he read some novel by a Novecentist author instead, and this dissuaded him once and for all from woman, from the boredom of possessing her, and from everything concerning his love [...] a Nietzschean superman, passed beyond good and evil, - meaning by superman those who know how to be a woman as well if necessary. (DA VERONA 1926)¹³

Probably worried by such a broad reaction to his painting, and its immediate political or cultural consequences, Casorati tried to delegitimize any content reading of his work. Interviewed few months later, he provided some atelier anecdotes on the origin of the painting pushing to a purely formalist interpretation:

Meaning? But there is no meaning. Things went like this. I had a beautiful model, and I used to study her for her beauty and for certain purplish tones in her flesh, which was a wonderful and unusual thing. One day a friend [the architect Alberto Sartoris, ed] came in in that dress and sheath and approached the woman. I am not sure what emotion I felt, but I saw the picture, the picture to be painted and not interpreted. (Felice Casorati quoted in BERNARDELLI 1926)¹⁴

Even in 1929, when the polemics had ceased, he challenged unfair critical overinterpretation:

I don't know if [the man in the painting] looks at the woman. In that case he would be an indiscretion. But ancient examples would speak in my favor. Some said that gentleman is a sadist, others an impotent. Critics have so much imagination.... Take your pick. (Felice Casorati quoted in BERNARDI 1929)¹⁵

3. Obviously Casorati was true and right to highlight the fictionality of his painting in respect to any political or moral comment on Italian current,

¹³ “Può anche darsi ch’egli abbia letto invece qualche romanzo d’autore Novecentista, e ciò lo abbia disincantato una volta per sempre della donna, della noia di possederla, e di tutto quanto concerne il suo amore [...] un super'uomo di Nietzsche, passato al di là dal bene e dal male - intendendo per superuomo quegli che sa essere all’occorrenza anche donna”.

¹⁴ “significato? Ma non v’è alcun significato. La cosa è andata così. Io avevo una splendida modella, e la studiavo per la sua bellezza e per certi toni violacei delle carni, che erano cosa mirabile e inconsueta. Un giorno entrò un amico con quell’abito e quel tubino, e s’accostò alla donna. Io non so bene che emozione provai, ma vidi il quadro, il quadro da dipingere e non da interpretare”.

¹⁵ “io non so se guardi la donna. In questo caso sarebbe un indiscreto. Ma gli esempi antichi parlerebbero in mio favore. Chi ha detto che quel signore è un sadico, chi un impotente. I critici hanno tanta fantasia... Scelga lei”.

actual society. But the question can be turned to the opposite: it was precisely the formal strategy of such paintings to trigger the beholders’ reaction and to actively cause possible readings in a sense of deviated representation – or “irresistible complications”. Casorati’s studio practices can be analyzed in order to highlight such sophisticated, intentional and effective strategy. For example, the drawing studies for the figures of *Conversazione platonica* suggest that female and male models did not pose together, and the insertion of the latter reportedly occurred at a later stage¹⁶. “Platonic” somehow defines both the mysterious, non-sensual relationship represented as subject matter, and the operative primacy of the author’s mind that constructed and staged the scene, over his real subjects. Other compositional sketches also indicate a former hypothesis for the title, *Disputa sull’amore* (“Dispute over love”), which appears philosophically ambitious rather than merely formal.

In other paintings from the following years, Casorati further developed the theme of desire of *Conversazione platonica*, and manipulated it as a pictorial function. This is highlighted by the sequence of other two paintings in which the dual and heteronormative structure was rearranged. Painted between the late 1928 and 1929, *Susanna* was titled after the famous biblical episode of Susanna and the Elders (figure 2¹⁷). What had previously been a verbal and acoustic function in the “conversation” is here transformed into a field of vision and a scopic determination of desire. However, Casorati replaced the male figure with a fully dressed mannequin, who turns to “look” at the female model. The eroticism between the two figures was then atrophied, “paralyzed”¹⁸; or rather it was revealed as an artificial construct itself at the same time as it was activated in the painting. The painter returned to the scene of the crime, and *Susanna* can be seen as a response to the debate surrounding him two years earlier. However, to theoretically frame Casorati’s strategy, it is possible to refer to the concept of “male gaze”

¹⁶ Two studies of the single figures are published in BERTOLINO, POLI 1994: 275. The woman is studied in a full figure nude immersed in soft light, recently appeared on the private market. The drawing (43x63 cm) shows Casorati’s typical technique of dry oil on paper (and not “graphite” as indicated in the caption). The man instead is studied only in one quick sketch in ink.

¹⁷ See *Ibid.*: 305-306, where Giorgina Bertolino defined it as a “variant on the theme of *Conversazione platonica*”.

¹⁸ To paraphrase Emily Braun’s observation on compared strategies in German, Italian and American Magic Realism: “A sense of paralysis haunts the mannequin-like heterosexual couples of Anton Raderscheidt, while in the ostensibly erotic scenes by Donghi, Felice Casorati, and Cagnaccio di San Pietro, the feigned sobriety of depiction simultaneously masks and insinuates desire – or the fear of it” (BRAUN 2018: 75).

notoriously formulated by Laura Mulvey in respect to the cinematographic visual treatment of the woman: her figure functions both as “erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen” (MULVEY 1975: 12). In respect to Casorati, Paolo Fossati has addressed a similar shifting function when he discussed *Conversazione platonica* under the category of “self-portrait”¹⁹. Adding on such observations, it may be suggested that the mannequins work as a “drag” strategy, both in a literal and theoretical sense. Casorati literally dresses up the inanimate object “as a (desiring) male observer/painter”. The critical potential of drag as a marker of the artificiality of identity categories deconstructs the heteronormative binarism of desire and overturns the subject-object relationship in respect to the female model.²⁰



FIGURE 2. Felice Casorati, *Susanna*, 1929, oil on canvas, 123×98 cm, Galleria d’Arte Moderna, Rome. [browse at <https://artsandculture.google.com/asset/susanna/dAHaVswfZHqZSA>]

The large 1929 painting that concludes this virtual series, *La lezione* (“The Lesson”)²¹ adds a fundamental element to the deconstructive analysis of heteronormative desiring male gazes. This time, Casorati positioned

¹⁹ “Casorati need not be directly present for the work to be about himself” (FOSSATI 1998: 26).

²⁰ Casorati’s “drag” operation might be accounted among other painting strategies (for example, in Rembrandt’s *Bathsheba at Her Bath*) that James D. Bloom theorized as a “post-Mulvey understanding of male gazing [...] as a cognitively demanding, conceptually sophisticated intellectual practice” (BLOOM 2017: 26).

²¹ See *Ibid.*: 304-305.

the clothed mannequin not only unusually standing in front of the female model, but also in front of the canvas with a palette in “his” hand (figure 3). The identification of the male pole of the platonic-desiring dual structure with the painter himself is then evident, and is also supported by a few autobiographical hints.²² And yet this painting seems to overturn the vectorial axes of the relationship towards the female, who turns from looked-at object to looking subject, from model to painter, from pupil to teacher of a disquieting, magical “queer lesson”. However, in respect to *Conversazione platonica* and *Susanna*, this further deconstruction ultimately addresses a third implicit pole of the desiring function in painting, that is the painter and beholder, which in *La lezione* is represented as within the composition.



FIGURE 3. Felice Casorati, *La lezione*, 1929 (destroyed; see BERTOLINO, POLI 1994).

Casorati pointed to artificiality, and various themes of modern painting as a self-referential operation (which came from the generational model of de Chirico’s Pittura Metafisica, to put it shortly), in a way that seems to exclude any direct or “natural” content reading of his works. He expressed this opinion quite clearly in a 1928 article, with which he participated in a debate on the “crisis of figurative arts” that took place on the Turinese

²² For example, the painting on the easel probably alludes to *Mozart*, a large oil painting from 1928 that was sent to the XVI Venice biennale. Interestingly, the view from the open window corresponds quite exactly to the skyline that was visible from Daphne Maugham’s studio. Maugham had been attending Casorati’s school since 1926 and by the late 1920s they were in a romantic relationship.

newspaper *La Stampa*. Some critics (Marziano Bernardi, Roberto Papini) deplored the current detachment of art from the public and from everyday life as an avant-garde and snobbish claim to isolation²³. This position was in fact represented by Casorati:

it doesn't seem right to me [...] to think about art with the same logic that is needed for the other things of life. It is not possible to use the same words, draw the same inferences and make comparisons, balances, predictions, that are made when one speaks about trade, professions, industry, politics. *It is not possible to speak about the social function*, about supply and demand, about production and purchase, of furnishers and clients, it is not possible to establish fixed rules nor to speak about personal or class interests. *Art is an exception in every sense of the word; and, as an exception, it escapes any rule, any statistic, any law.* If the correct and logical reasonings, that are made for any other manifestations of the social life, are to be extended to art, then the pessimism of today [for the loss of the social function of art] seems unjustified to me [...]. (CASORATI 1928, emphasis added)²⁴

Nevertheless, careful insertions of details from contemporary daily life are intentionally evident in all the three paintings taken into consideration: the fashionable haircut of the female models; the bowler hat of the looking man and the clothes dressed by the mannequins; the front pages of newspapers, which were indeed faithfully copied from actual issues published in late 1928 and early 1929²⁵; finally, a subtle anti-idealization of the female bodies²⁶. In other words, Casorati intentionally avoided presenting

²³ The debate occurred on the Turinese newspaper *La Stampa*, and involved other personalities beside Bernardi (who started publishing on February 9, and concluded the debate on April 10) and Papini (February 14, March 6), namely sculptors Michele Guerrisi (February 29) and Leonardo Bistolfi, architect Giuseppe Pagano, and painter Luigi Onetti (all on March 22). The physiognomy of the debate echoed, with a different problem at stake, the inquiry about the definition of the fascist art, which took place on the journal *Critica fascista* between 1926 and 1927.

²⁴ “Non mi sembra giusto, amici, ragionare delle cose d’arte con la stessa logica che serve per le altre cose della vita. Non si possono adoperare le stesse parole, trarre le medesime deduzioni e fare i raffronti, i bilanci, i pronostici che si fanno quando si parla di commercio, di professioni, di industria, di politica. Non si può parlare di funzione sociale, di offerta e di domanda, di produzione ed acquisto, di fornitori e di clientela, non si possono stabilire leggi fisse e non si deve parlare di interessi personali o di classe. L’arte è eccezione in tutto il senso della parola e, come eccezione, sfugge a qualsiasi regola, a qualsiasi statistica, a qualsiasi legge. Se si dovessero davvero estendere alle cose d’arte i giusti e logici ragionamenti che si fanno per tutte le altre manifestazioni della vita sociale, allora non mi sembra giustificato il pessimismo di oggi”.

²⁵ In *Susanna*, the newspaper under the chair corresponds to *Il Selvaggio* published on December 31st, 1928, with urban landscape on the front cover. In *La Lezione*, the February 29th issue of the same journal is recognizable by the cartographic plan of the invented “Strapaese” island.

²⁶ In many documented examples, photography was the means with which Casorati maintained a certain degree of realism and even a morbid detailing in the description of the female

the scene as a reassuring and innocuous “elsewhere”, to charge it with the urgency of the present times. Scandalized reactions like the following (by another painter and engraver, Luigi Bartolini) can be explained precisely by this intentional tension:

A certain danger to morals could be seen by the Royal Police [...]. If there is anything in Casorati, if there is anything to be gleaned from his paintings and drawings, especially the recent ones, it is a love for the unplumed and the prepubescent, a love for little girls of fourteen, their lips already swollen with desire, but with eyes full of wonder; female blackbirds who have glimpsed the hunter among the bushes. [...] A Japanese drawing made by such an academic [...], that's what Casorati is, and the subject is, invariably the 'Vie Parisienne'. (BARTOLINI 1929)²⁷



FIGURE 4. Covers and illustration from *La Vie Parisienne*, (from left to right, 1927, 1922, 1921; browse full issue on [Gallica.fr](#)).

Although blatantly adverse to the painter, this critique is a useful trace of another theme offered to the social debate about contemporary paintings. The accusations of pedophilia may have generically referred to the appearance of young models in Casorati's paintings and drawings, often portrayed in languid positions and seeming availability to the observer. The final reference though addresses the French weekly journal *La Vie Parisienne*, that was

figures.

²⁷ “Un certo pericolo per la morale potrebbe vedercelo la Regia Questura [...] Certo che se in Casorati c'è qualche cosa, se vi trasparisce qualche cosa dai suoi quadri e disegni, specialmente i recenti, è l'amore per l'implume o l'impubere, l'amore per le bambine di quattordici anni con le labbra già gonfie di desiderio, ma con occhi stupiti, di merle che hanno scorto il cacciatore tra le fratte. [...] Un disegno giapponese tratto da un accademico [...], ecco cos'è il Casorati e il soggetto è, invariabilmente la «Vie Parisienne»”.

famous at the time for its equivocal, erotic imagery of women. In the 1920s, it was considered a pornographic journal, in which male fantasies constructed images of desiring women, actively lustful, and often ambiguously represented in sapphic attitudes (figure 4). This imagery was partly incarnated by the literary work of the French writer Sidonie-Gabrielle Colette published regularly from the beginning of the century. Obviously, again, Casorati would have denied any of such qualities in the representation of women in his paintings. However, again, Bartolini's reaction points to another "irresistible complication" present in Magic Realist paintings, that of the desire of women and between women.

4. A painting like *Le amiche* ("Friends"), also painted in 1928, may have been among those disturbing Bartolini. Representing two naked models in the act of reading together the same book, it stands out as a rare adoption in Casorati's oeuvre of the title, which was very common at the time. However, at least since 1922 Casorati had largely explored the dimension of the "gynoecium", in Maria Mimita Lamberti's expression,²⁸ when he grouped female models together in suspended or indefinite activity in the painter's studio. Male figures were significantly excluded from this dimension, but the presence of the painter's gaze was all the more highlighted by the atelier background and the usual stress on the artificiality of the creative process. This point is perfectly explained by the genesis of *Concerto* ("Concert"), exhibited at the 1924 Venice Biennial: the heirs of the model and painter herself, Cecilia Lavelli Gilardi, had recently documented how she (addressed to as Lia by the painter in his letters to her) posed for all the eight nudes in the painting, and she was photographed for the seated figure with the guitar.²⁹ The eventual feminine world was then produced by virtual multiplication, as such gatherings never occurred in the studio, where it was rare that more than one model posed at one time (as photographs document). In this sense it is particularly significant that a drawing that had been published under the title *Two Nudes* on closer inspection reveals that Casorati actually used a large mirror to multiply the model (figure 5).

As already said, the subject of "women friends" was very typical in the 1920s. By that time, its historical parable was already long, as its origin

²⁸ See LAMBERTI 1989.

²⁹ See LAMBERTI 2007.



DUE NUDI (1923)
Coll. Casorati - Torino

FIGURE 5. Felice Casorati, *Nudo*, 1923, graphite on paper, size unknown (see CARLUCCIO 1964).

traditionally traced back to the fortune of “the bohemian world in the 19th century” in which, according to art historian Sigrun Paas, for the first time “the depiction of lesbian love became a motif of ‘real’ contemporary life” (HAMBURG 1986: 257). Italian art was no exception: a first spread of the subject, *Le amiche*, evidently responded to the impactful trend of international, *fin de siècle* symbolisms and secessionisms (Gustav Klimt’s homonymous painting exhibited at the Venice Biennial in 1910 appears to have been one of the most important prototypes). However, the theme enjoyed great fortune throughout the following decades, being included in different aesthetical regimes, stylistic orientations and formal predilections, and was then transformed in its internal values. Sapphism was declined – in a quick roundup – into a large spectrum of explicitness, ranging from a typology of modern, bourgeois portraiture of women gathered in cultural or social activities without men, to purely formal compositions deprived of any sensuality; from representations of affection that almost resembled family ties, to overtly erotic gestures like touching hands and embracing.

The relationship between such representations, mostly by male painters, and the real, extra-diegetical reality of lesbians or loving women is rather difficult to define. It is likely to be interpreted in a perspective of “fiction as a weapon”, as Lisa Faderman defined the popular narratives on

female same-sex affection in early 20th century, which in fact produced a form of control by the male, heteronormative narrative:

The ‘popularity’ of lesbianism increased during the 1920’s and 1930’s. [...] lesbianism was the new cosmopolitan chic, which women were not only anxious to experience but delighted to talk about. In the 1930’s it was associated with “the beauty of evil, the magic of the lower depths” (*The Secret Paris of the 30’s*). The fashionability and excitement of lesbianism together with its sinful connotations must have created a painful ambivalence in many women who chose to be lesbians during those decades. (FADERMAN 1981: 361)

Paintings devoted to *Le amiche* in the 1920s mostly avoided the typical narratives on lesbians as decadent immoral, evil vampires or “carnivorous plants”, often pursuing a corrupted substitution with masculine roles and qualities of power. Such features were still to be found in a bestseller novel like Victor Margueritte’s *La Garçonne* (“The Bachelor Girl”), that was timely translated into Italian in 1923.³⁰ Instead, as Paas put it, “the voyeurism of the [painters] artists left women their feminine qualities even in self-relationships, for it was precisely here in the two females act and its intimacy, which could actually be shielded from men’s eyes, that the ‘more attractive’ views lay” (HAMBURG 1981: 259). From a visual and formal point of view, a central device was the doubling of the female figure: “In painting, lesbian contact between women was portrayed as an inevitable extension of their narcissistic desires. Women were frequently depicted as if mirror-images of each other: identical faces, hair, clothes. They were usually shown as locked in a close embrace as in Fernand Khnopff’s *The Kiss* (1897), Edmond Aman-Jean’s *In The Theatre Box* (1898) and Pablo Picasso’s *The Friends* (1903)” (CREED 1995: 86).

The list may be extended to include Casorati’s already mentioned specular multiplications of female figures. However, the psychoanalytic reading of the narcissistic mirror image does not take into account the third pole of the painted desire structure, that is the (male) painter’s gaze and desire.

5. René Girard’s theory of triangular desire has proved to be a useful theoretical instrument in order to frame desire as a construct, which is both

³⁰ “In all these novels the lesbian is obsessed with a need to control a human life and lead it to destruction, a drive as irrational as that of the worst hell-engendered villains in eighteenth-century gothic novels” (FADERMAN 1981: 344). On the Italian fortune of Marguerite’s novel, see also BERTILOTTI 2019.

an aim of queer theory and of my present analysis dedicated to narrative of desire in painting. In synthesis, Girard argues that the desire that moves narrated action is always mimetic, and therefore it is modeled after a triangle rather than a vector: the subject of desire is actually moved towards their object by a “mediator”, a third character that can be external or internal, that is implicit or declared.³¹ Coherently, it is possible to frame in this way some fictions of the twenties in which same-sex female desire is narrated from a male point of view, positioning the male gaze as the mediator. Pier Maria Rosso di San Secondo’s *La festa delle rose* (“The Roses Festival”) is a novel of this kind, written in 1921, which can be taken as the average treatment of the theme in Italian taste of the twenties, in theater, writing, and painting. Rosso di San Secondo was positively mentioned in Filippo de Pisis’ article on the “irresistible complications”, as an example of the Italian trend of subtle psychological description of the relationships between characters.

The apparent structure of Rosso di San Secondo’s 1921 novel is actually the trio “he, she and the other”, that is the brilliant and irresistible composer Quintilio Majani, his fiancée Lucilla, with whom he takes a trip to the Netherlands, and the new local maiden, Hedda, who becomes the man’s muse. She arouses Lucilla’s jealousy, so that Lucilla starts seducing Hedda only to have her ruined for revenge (confirming the model of the “lesbian as evil vampire” accounted for by Faderman in early 20th century literature). For many pages, the reader assists in the blossoming of love between the two women: they separate progressively from the male figure, spending time together, sharing intellectual connection through reading and visiting museums. A turning point occurs when a painting enters the seduction game. Walking through the Mauritshuis in The Hague, Lucilla and Hedda, who repeatedly call each other “friends”, are captured by a portrait of Helena Fourment by Peter Paul Rubens.³² The text makes explicit the mediating role of the painting. First, Lucilla pushes towards an erotic reading of the painting: “she [the portrayed woman] smiles and tells you

³¹ We shall speak of external mediation when the distance is sufficient to eliminate any contact between the two spheres of possibilities of which the mediator and the subject occupy the respective centers. We shall speak of internal mediation when this same distance is sufficiently reduced to allow these two spheres to penetrate each other more or less profoundly (GIRARD 1965: 9).

³² Peter Paul Rubens (and studio), *Portrait of a Young Woman*, c. 1620-1630, oil on panel, 98×76 cm, in the collection of the Mauritshuis since 1822. See <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/251-portrait-of-a-young-woman/>.

that these are the signs of her spasms of voluptuousness: it seems that she has now salted her lips to regale the last kisses she has received. Hedda, look at her hands too!” (ROSSO DI SAN SECONDO 1921: 164). Hedda in turn completes the mediation by identifying her friend with the portrait, “running her eyes from the painting to her friend” (165). At that point Lucilla seizes the opportunity for physical contact: “Lucilla freed her arm and passed it around [Hedda’s] neck, tipping her head on her cheek, pressing her hand to her mouth and chin; while Helena, from the picture, continued to look at her, and seemed to still faint with love” (166).

Such mediation of sapphic love might also be interpreted as a *mise en abîme* that points to the presence of the male author. Helena Fourment’s erotic gaze is directed to Rubens, and inevitably reminds to the other painter, Quintilio, loved by the two women who look at the portrait. Moreover, going further in the transitive construction of meaning, the figure of Quintilio at the heart of the whole affair reminds to the narrator and author of the novel himself (Rosso di San Secondo), who is “looking at” the female-only seduction while he describes it with overt eroticism. Obviously, the eventual male control over female non-heteronormative affection ensures the non-subversion of the patriarchy, not only in the narrative.³³

The inclusion of the male gaze by the triangular structure of desire in the representation of lesbianism can also be read in the light of the tension that Faderman pointed out in Edouard Bourdet’s 1926 *La Prisonnière* (“The captive”), as “an interesting comment on romantic friendship in the context of the twentieth century”. In a conversation between two male characters, one warns the other for

he had once been deceived into viewing the relationship between his wife and other women with complacency. It is dangerous, he suggests, to accept ‘ardent friendship’ and ‘affectionate intimacy’ between women, to say that it is ‘nothing very serious—we know all about that sort of thing!’ Men know nothing about it, [the other man] protests: ‘We can’t begin to know what it is. It’s mysterious—terrible!’ Women have an intimacy with each other that men cannot possibly fathom, “a secret alliance of two beings who understand one another because they’re alike”. And once those female beings get together, man becomes the stranger, the enemy, powerless to separate them because there are no terms on which he can fight them. (FADERMAN 1981: 348)

³³ “When lesbians enter the field of visibility as it has been constructed within gender dimorphic parameters, the threat that they pose to the dominant order is seen as a usurpation of masculine privilege” (HART 1994: 93).



FIGURE 6. Ubaldo Oppi, *Le amiche*, oil on canvas, 1924, 100×80 cm, private collection [browse higher resolution b/w version at [Fondazione Ragghianti](#)].

6. The most famous painting devoted to the sapphic theme of the women friends in the 1920s was Ubaldo Oppi’s *Le Amiche* (“Friends”, figure 6). It was resoundingly exhibited at the 1924 Venice Biennale and then reproduced on art journals, where it was praised by influential critics such as Margherita Sarfatti and Ugo Ojetti mostly for its harmonious formal values, its smooth surface and rhythmical and plastic composition, a manifesto for classicism and the “return to order”³⁴. Two women dressed with long robes that adhere to their body embrace in the middle of the scene, under the appearance of a classical sculpture in the background.

The painting can be associated with the taste for subtle, psychological allusion to sapphism, that was found in Rosso di San Secondo’s passage published only a few years earlier. The striking analogy with the gestures of Lucilla and Hedda in front of Rubens’ painting may be coincidental, but it seems that Oppi’s artwork can be read according to a similar triangular structure of desire. Obviously, painting does not support proper narrative analysis; nevertheless, as it was pointed out in Casorati’s example, desire can be thematically constructed through careful pictorial strategies. In addition to the biunivocal vector of the women’s affection represented by

³⁴ “He already knows the hierarchy of the elements constituting an artwork, and he knows that measure is the norm of art and that style is born from a thought sobriety: more is not said than is said. His classicism [...] is the need to comfort himself and us with a humanity more beautiful and ordered, which gives to our feelings a calmer and more lasting expression” (OJETTI 1924: 792).

the chaste embrace, the statue of an Amazon, copied after the type of the Mattei *Amazon*, works as a third focal point in the reading of the image. A classical model of beauty, it subtly strengthened the female-only system of desire and gaze. However, like Rubens and Quintilio (and Rosso di San Secondo) behind the portrait of Helena Fourment, the presence of art itself in the scene triggers a new *mise en abîme*, and the artwork points to the painter, Oppi himself, as mediator of the sapphic desire.

However, the particular visual source at the origin of *Le amiche* problematizes the obvious acknowledgment of the male (painter's) gaze onto this lesbian fantasy. As it was the case for Casorati, real models never posed for the painting, for Oppi followed the trace of a photograph published almost fifteen years earlier in the Parisian periodical *L'étude académique*.³⁵ The demure-title journal was one of numerous publications of the kind that provided artists with less expensive and ready-to-use "models" in academic poses; their success, however, was due to the circulation of almost exclusively female and frankly pornographic images. Starting from 1924, Oppi largely resorted to such materials, which also caused him a huge scandal in 1926.³⁶ Sapphism was then the result of actual "collage" manipulations of found images and poses: it is the case of another painting also exhibited in Venice, *Le amazzoni* ("Amazons", figures 7-8), a work that dialogued with Casorati's gynoecia but made their disquieting, matriarchal contents more evident. In the case of *Le amiche*, Oppi chose an overtly sapphic image that gave the subject a veiled eroticism (figure 9), in apparent contrast to his formal choices of balanced, slightly cold classicism (note the way the anatomy gently comes out from under the robes). The source itself carried a very specific discourse on sapphism: the photograph was titled *Gestes d'affection* and the ages of the two models were given, with a sensible difference, 21 and 30 years old, which does not seem accidental. "Affection" was a generic and ambiguous definition that avoided referring directly to love, sex or any fixed category of heteronormative love. Such undefinition matches with the historical manifestations of lesbianism as accounted by Faderman.³⁷ Moreover, indicating the age gap confirmed the cliché of the

³⁵ See PORTINARI 2019: 25-27. The author lists here nineteen possible visual sources for Oppi's *Le amiche* (artworks from Old Masters to contemporary international painters), none of which can substitute the direct photographic source in its making.

³⁶ See COLOMBO 2019: 198-199; and PONTIGGIA 2002. An anthology of the debate is in FAGIOLO DELL'ARCO 1988: 337-339.

³⁷ "[Two loving women] might kiss, fondle each other, sleep together, utter expressions of

mentoring lesbian, who seduces a younger mate by occupying a position of relative power over her.



FIGURE 7. Ubaldo Oppi, *Le amazzoni (bozzetto)*, 1924, oil on canvas, 120×100 cm.



FIGURE 8. From *L'étude académique*, 2, 1906: 349, 105, 300 [browse full issue on [Gallica.fr](#)].

In a crucial passage of the creative process, Oppi corrected the original kiss by bending the gaze of the blond woman towards the beholder. This strategy was not merely dictated by a censoring move; it actually created the third element of the scene, namely the painter/beholder's gaze. In this way,

overwhelming love and promises of eternal faithfulness, and yet see their passions as nothing more than effusions of the spirit. If they were sexually aroused, bearing no burden of visible proof as men do, they might deny it even to themselves if they wished. [...] What surprised me most about these romantic friendships was that society appeared to condone them rather than to view them as disruptive of the social structure. I needed to find what it was that made such relationships [...] seem nonthreatening in other eras" (FADERMAN 1981: 16).

the manipulation highlights the male gaze already included in the source's pornographic quality, or scopophilia. In particular, it eventually mirrored the statue in the background, looked at by the brunette, on the axis articulating the third pole, the mediator, of the triangular desire.



FIGURE 9. From *L'étude académique*, 2, 1905: 259 [browse full issue on [Gallica.fr](#)].

The “irresistible complication” of *Le amiche* diverted heterosexual desire into a triangle, the vertex of which remained a male beholder. Therefore, these paintings should not be taken as lesbian manifestos, nor documents of the social condition of women or the real experience of queer subjects of the time. However, they can provide material to lesbian historiographies and theories on lesbian visibility.³⁸ Sapphic artworks entered the visual culture and taste of the time, becoming available for reappropriation and for unexpected cultural discourses by contemporaries. Few months after Oppi's *Le amiche* was exhibited and acclaimed in Venice, Anne Weber started the publication of the first female homosexual magazine, titled *Die Freundin* (“Girlfriend”). The term was then reappropriated to designate a platform of aesthetic, cultural and political affirmation of the lesbian identity, as were photographs and paintings dedicated to female sensuality and desire. In 1925, Tamara de Lempicka debuted in Italy with a solo show in Milan, where she exhibited female sensual portraits and sapphic figures like *Irene and her Sister*, mentioned by Stefania Portinari as an evident echo

³⁸ See in particular the vast debate recapitulated in JAGOSE 2002: 6-13.

of Oppi’s masterpiece³⁹. A study on the female perspective and reception of these paintings as sapphic fiction is yet to be undertaken; however, it will benefit from a detailed analysis, internal to the works, within the painting strategies of Magic Realism and the queering of heteronormative desire.

REFERENCES

- BANFI MALAGUZZI VALERI, Daria, 1926a. “Nudo platonico”. *L’Ambrosiano*, April 9.
- BANFI MALAGUZZI VALERI, Daria, 1926b. “Tiriamo le somme”. *L’Ambrosiano*, May 14.
- BARTOLINI, Luigi, 1929, “Osservazioni a Casorati. *Corriere Adriatico*, March 29.
- BEN-GHIAT, Ruth, 2001. *Fascist Modernities. Italy, 1922-1945*. University of California Press Berkeley, Los Angeles.
- BERNARDELLI, Francesco, 1926, “Artisti al lavoro. Casorati”. *La Stampa*, March 13: 3.
- BERNARDI, Marziano, 1929, “«Conversazione platonica» con Casorati”. *La Stampa*, November 26: 3.
- BERTILOTTI, Teresa, 2019, “Identità malcerte. Modelli di genere nell’Italia degli anni venti”. In Matteo Fochessati, Gianni Franzone, eds. *Anni Venti. L’età dell’incertezza*, SAGEP, Genoa: 85-93.
- BERTOLINO, Giorgina, Francesco POLI, 1994, *Felice Casorati. Catalogo generale dei dipinti I*. Allemandi, Turin.
- BLOOM, James D., 2017, *Reading the Male Gaze in Literature and Culture. Studies in Erotic Epistemology*. Palgrave Macmillan, London.
- BRAUN, Emily, 2018, “Cryptic Corn. Magic Realism and the art of Grant Wood”. In Barbara Haskell, ed. *Grant Wood: American Gothic and Other Fables*. Yale University Press, New Haven and London: 67 -77.
- CARLUCCIO, Luigi, 1964, a cura di, *Felice Casorati*, Editrice Teca, Turin.
- CASORATI, Felice, 1928, “La crisi della Arti figurative”. *La Stampa*, February 29: 3.
- COLOMBO, Nicoletta, 2019, “Ubaldo Oppi e il dibattito critico”, in Stefania Portinari, ed., *Ritratto di donna. Il sogno degli anni Venti e lo sguardo di Ubaldo Oppi*. Centro Studi Andrea Palladio, Vicenza: 194-201.
- CREED, Barbara, 1995, “Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts”, in Elizabeth Grosz and Elspeth Probyn, eds. *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. London - New York, Routledge: 86-103.
- DA VERONA, Guido, 1926, “Il parere di Guido da Verona”. *L’Ambrosiano*, April 30.
- DE GRAZIA, Victoria, 1993, *How Fascism Ruled Women. Italy, 1922-1945*. University of California Press, Berkeley.

³⁹ See PORTINARI 2019: 25, 27.

- DE PISIS, Filippo, 1923, “Psicologia e l’arte narrativa in Italia”, *Rassegna di studi sessuali*, 3, 335-341.
- FADERMAN, Lilian, 1981, *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, Quill, New York.
- FAGIOLI DELL’ARCO, Maurizio, 1988, “Realismo magico. Ragioni di una idea e di una mostra”, in Id., ed. *Realismo magico. Pittura e scultura in Italia 1919-1925*. Mazzotta, Milan.
- FERGONZI, Flavio, 2013, “La fortuna italiana di Manet, 1865-1948”, in Gabriella Belli, ed. *Manet. Ritorno a Venezia*, Fondazione Musei Civici Venezia, Venice: 34-60.
- FOSSATI, Paolo, 1998, *Autoritratti, specchi, palestre. Figure della pittura italiana del Novecento*, Mondadori, Milan.
- GIRARD, René, 1965, *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*. John Hopkins Press, Baltimore.
- HART, Lynda, 1994, *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression*. Routledge, London.
- JAGOSE, Annemarie, 2002, *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*. Cornell University Press, New York.
- LAMBERTI, Maria Mimita, 1989, “I nudi nello studio”, in Ead., *Casorati*, Electa, Milan: 13-28.
- LAMBERTI, Maria Mimita, 2007, “Casorati e la fotografia”, in *Casorati. Dipingere il silenzio*, Electa, Milan: 24-35.
- LAMBERTI, Maria Mimita, e Paolo FOSSATI, eds., 1985, *Felice Casorati 1883-1963*, Fabbri, Milan.
- MASI, Lorenzo, 2015, “*Rassegna di studi sessuali*” (1921-1932): anatomia di un periodico. MA thesis, University of Pisa, 2014-2015.
- MULVEY, Laura, 1975, “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen*, 16, 3, 1975: 6-18.
- OJETTI, Ugo, 1924, “Il pittore Ubaldo Oppi”. *Dedalo*, 2, 12, May 1924: 769-792.
- PONTIGGIA, Elena, 2002, ed., *Ubaldo Oppi. La stagione classica*, Skira, Ginevra - Milan.
- PORTINARI, Stefania, 2019, “Lo sguardo di Ubaldo Oppi. Come «dipingere delle storie meravigliose»”, in Ead, ed. *Ritratto di donna. Il sogno degli anni Venti e lo sguardo di Ubaldo Oppi*. Centro Studi Andrea Palladio, Vicenza 2019: 181-186.
- ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria, 1921, *La festa delle rose*, Treves, Milan.

THE AUTHOR

Filippo Bosco is 2024-26 research fellow at the Institute of Cultural Inquiry in Berlin. He received his PhD at the Scuola Normale Superiore, with a dissertation on conceptualist drawing in Italy in the 1970s. His research has been supported by the 2021–22 Pre-Doctoral Fellowship at the Menil Drawing Institute, Houston, and the Center for Italian Modern Art, New York. His publications concern early twentieth-century Italian art, Arte Povera drawing and queer art criticism.

GRETA PLAITANO

Travestimento, gender performance e fotografie di fantasmi

Le sedute medianiche di Linda Gazzera ed Eva Carrière.

ENGLISH TITLE: Cross-dressing, gender performance and photographs of ghosts. The mediumistic sessions of Linda Gazzera and Eva Carrière.

ABSTRACT: Between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, scientific practices and phenomena linked to the paranormal world intermingled, influencing the cultural and artistic scenario of the time and showing different studies around spiritism and the role of mediums. In this context, the present contribution analyzes the work of two women, Linda Gazzera and Eva Carrière, and the use of photography within the sessions for the purpose of testifying to their mediumistic powers. The analysis of these two case studies, in which mechanisms of suggestion and illusionism meet, will make it possible to observe the original employment of a symbolic gender disguise aimed at conquering a new space of freedom and social emancipation.

KEYWORDS: history of photography, spiritism, medium, gender performance

INTRODUZIONE

La storia dello spiritismo tra Ottocento e Novecento e delle ricerche scientifiche attorno ai fenomeni paranormali, come diversi studiosi hanno già messo in luce, incrocia spesso quella della fotografia e dello sviluppo dei dispositivi tecnologici e medi¹ che disegnano l'ampio panorama della cosiddetta ‘archeologia dei media’². Nonostante questo, poche indagini hanno tentato di individuare il complesso rapporto tra alcune prassi performative attuate da diverse medium – le quali spesso impiegavano direttamente o indirettamente la fotografia – e quello degli studi femministi che, più nello specifico, guardano al *gender performing* e all’impiego sovversivo

¹ Su questi temi esiste un’ampia letteratura, ci si limita a rimandare alle ricerche recenti che si ritengono più complete e bilanciate: COX 2003; CHÉROUX, FISCHER 2004; WARNER 2006; LACHAPELLE 2011; NATALE 2016; GEIMER 2018.

² Per una panoramica su questo genere di indagini e i loro plurimi approcci si veda: ZIELINSKI 2006; HUTHAMO, PARIKKA, 2011; FIDOTTA, MARIANI 2018, PARIKKA 2019.

*corresponding author

gretaplaiano@fadbrera.edu.it

Accademia di Belle Arti di Brera, Accademia Albertina di Torino

di un travestimento reale o simbolico³.

In questo senso, accanto alla storia di alcune sensitive popolari in Europa e oltreoceano come Katie King, le sorelle Fox o Eusapia Palladino, provare a ripercorrere le orme di figure femminili sovversive dimenticate e degli stratagemmi da esse escogitati – sempre sotto il travestimento medianico – permette di riscoprire modalità e inventive di un soggetto femminile che lotta per guadagnare un proprio spazio di libertà e di parola. I casi delle medium Linda Gazzera ed Eva Carrière contribuiscono, difatti, a mostrare quanto, all’apogeo estremo del Positivismo, lo studio della medicina sperimentale e i fenomeni legati al mondo degli spiriti e dell’invisibile vengano attraversati da desideri e proiezioni di genere agli antipodi. Da un lato, quelli della scienza e dei protagonisti delle ricerche psico-fisiologiche e antropologiche che mirano a salvaguardare l’ordine sociale che vede la donna inquadrata in un ruolo passivo – spesso patologico – prestabilito e invariabile di moglie, figlia o amante, sempre oggetto di cure e controllo da parte dell’uomo che gode della sua proprietà⁴. Dall’altro, quello di un femminile che freme, si contorce, scompagina la realtà delle cose, ambendo a un’inusitata forma di emancipazione che comprende non soltanto la necessità di diversi terreni di espressione artistica e culturale, ma anche la ricerca di impieghi ed escamotage performativi che consentano una nuova indipendenza sociale ed economica. Stretto tra queste maglie, il travestimento nei panni del medium si presenta come uno spazio simbolico di potere insieme pericoloso e onorifico, vestendo la donna di quell’aura oscura e sospetta volta al male che ricorre nella cosiddetta “mythologie de la féminité” (DOTTIN-ORSINI 1993: 17). Ma, allo stesso tempo, questo permette di esercitare quella che veniva considerata un’energia sensibile fuori dall’ordinario per eludere i confini socio-culturali a lei normalmente assegnati, impiegandolo “come pratica di rivendicazione o svelamento attraverso cui affermare una soggettività o sessualità difforme rispetto ai modelli egemoni” (SCHETTINI 2011: 9).

³ Tra i pochi studi in merito si segnala: BRAUDE 2001 (1989); LOWRY 2011; DEL PILAR BLANCO PEEREN 2013; MASSICOTTE 2017. Sulle diverse forme di travestimento e della sua percezione sociale si rinvia naturalmente a GARBER 1994 (1992).

⁴ Per un inquadramento sullo spazio sociale e culturale riservato alla donna e sulle categorie artistiche e letterarie nelle quali questa viene intrappolata nell’epoca in esame si rimanda a: DIJKSTRA 1988 (1986); DOTTIN-ORSINI 1993; POLLOCK 2000.

SPIRITI E SCIENZA A INIZIO NOVECENTO

Nel 1908 Enrico Morselli, docente del corso di Psichiatria e Psicologia sperimentale dell’Università di Genova, pubblica per gli editori torinesi Fratelli Bocca un volume dal titolo *Psicologia e “spiritismo”*. Questo studio, condotto da un autorevole esponente del Positivismo italiano specializzato in ricerche psico-antropologiche, si presenta come un resoconto illustrativo della storia dei fenomeni spiritici e del loro studio scientifico, proponendosi come una guida generale aggiornata per tutti coloro interessati ad approfondire la commistione tra scienza e occultismo.

Tale operazione risultava indispensabile in un ambiente accademico in cui l’ascendenza di alcuni fenomeni popolari propagatisi in tutta Europa a partire dalla metà dell’Ottocento sembrava ormai inarrestabile. Allucinazioni, possessioni spiritiche, telepatia, levitazioni di ogni genere infestavano l’immaginario culturale, mentre gli annunci che sulla stampa promettevano l’esistenza di un altro mondo, pur apparendo già allora inverosimili, erano considerati degni di essere analizzati da un punto di vista clinico, fisiologico e psichico. Sull’onda del Mesmerismo e dei fenomeni di magnetismo animale di pochi decenni precedenti, delle sperimentazioni di William Crookes, William James, del tedesco Wilhelm Wundt e della scuola raccolta attorno a Jean-Martin Charcot presso la Salpêtrière, queste ricerche rappresentavano, come ha giustamente sottolineato Simona Cigliana, “il corrispettivo razionalistico della fede perduta, il recupero, sul piano dell’empiria, di quella possibilità metafisica o almeno ultrafisica di cui il determinismo positivista dichiarava l’illegittimità” (CIGLIANA 2010: 524), aprendo un nuovo campo di studi ibrido, che si sosteneva con tensioni enigmatiche rette su un sottile equilibrio tra credenze popolari, trucchi illusionisti, performance e scienza.

Nel cercare di storicizzare e inquadrare le complesse problematiche insite nelle ricerche scientifiche svolte intorno allo spiritismo, Enrico Morselli individua prima di tutto quelli che dovrebbero essere gli obiettivi principali dei medici: da un lato “accertare la *realità* ed *autenticità* dei *fenomeni mediatici*” e, dall’altro, “stabilire la *fisiopsicologia* e la *psicopatologia* dei soggetti aventi la facoltà di produrli, ossia [...] dei *medium*” (MORSELLI 1908: 75). Questi presuppongono l’investigazione diretta su alcuni avvenimenti fuori dall’ordinario che, a partire dalla seconda metà del secolo precedente, si espandono a macchia d’olio tra l’Europa e gli Stati Uniti, come fenomeni di

personificazione, telepatia, scrittura automatica, levitazione, apparizioni di fasci di luce, suoni, battiti (i cosiddetti *raps*), e materializzazioni di oggetti e figure oscure, tutti frutto di un presunto contatto diretto tra il medium e diverse figure provenienti dall'aldilà.

L'autore prosegue giustificando in parte la diffidenza verso questi soggetti, che dilaga ormai da una ventina d'anni nell'ambiente accademico non soltanto a causa dei numerosi smascheramenti avvenuti tra salotti privati e spettacoli itineranti, ma anche e soprattutto per colpa della loro mancata collaborazione a offrirsi come oggetti disponibili a una vera e propria analisi scientifica:

La storia dello spiritismo ci dice che i medi accessibili a *sperimentazione* scientifica non sono fin qui stati molti. Alcuni dei più famosi [...] sono morti; dei viventi, qualcheduno s'è ritirato dall'agone e si limita a tener conferenze o a scrivere articolo [...]. Quasi sempre i medi si fanno ammirare in circoli ristretti o privatissimi, dove la scienza vera non penetra mai o penetra a stento [...]. Poi vi son quelli che volentieri sfuggono ad un controllo serio, e sono i più, [...] quelli sempre sospettati [...]; infine, non mancano, a parer mio, i conclamati psicotici. [...].

Dei moltissimi medi, il cui nome si incontra ad ogni pagina nelle pubblicazioni spiritistiche, massime di quelle che seguono gli ammaestramenti kardeschiani e consimili, de' medi psicografi, degli intuitivi, dei visionari la immensa maggioranza sfugge all'esame degli scienziati competenti. Pertanto risulta che oggidì i medi suscettibili di investigazione metodica si contano sulle cinque dita della mano. (MORSELLI 1908: 77)

Il fondamento della circospezione che infesta i cabinet medici è dunque causato dai medium stessi che, seppur vendendosi come intermediari di una comunicazione esclusiva e segreta tra il mondo dei viventi e quello degli spiriti, sono di norma restii a farsi esaminare e consentono soltanto in rari casi di farsi seguire da psicologi e fisiologi nelle fasi preparatorie e durante le sedute medianiche.

Queste si svolgevano la sera, attorno a un tavolo, al buio, e potevano coinvolgere dalle tre alle dieci persone raccolte attorno al medium, ritenuto un soggetto ricettivo dotato di una forza emotiva ed empatica speciale, capace di catturare con la propria sensibilità innata energie altrimenti impercettibili. Nel 1898 Adriano Pappalardo, l'autore del fortunato manuale pubblicato da Hoepli sullo spiritismo, descrive così lo svolgimento delle *séance* spiritiche dell'epoca:

Gli sperimentatori si dispongono intorno ad una tavola a quattro piedi, possibilmente di pioppo bianco, con le mani a contatto del piano della tavola, leggermente, a mezzo dei polpastrelli. Non è indispensabile che tutti formino catena, toccandosi cioè coi mignoli. In questa posizione si attende una qualunque manifestazione, per lo più qualche colpo secco battuto nel mezzo della tavola, o qualche segno di convulsione e di tremito nelle fibre del legno. (PAPPALARDO 1898: 65)

I medium, accumunati tutti da un potere fuori dal comune, volto a captare parole e immagini inviate dal mondo dei morti, potevano essere però predisposti a differenti manifestazioni e classificati dunque secondo diverse tipologie: gli scrittori ‘automatici’, gli uditivi e i veggenti (tra i quali si distinguono i musicisti e i disegnatori), i medium detti ‘a incarnazione’, cioè soggetti alla possessione degli spiriti, i ‘tiptologi’ che comunicano attraverso i battiti sul tavolo, gli ‘apportatori’, dediti ad azioni fisiche o meccaniche a distanza (che spostano e materializzano le cose), gli ‘psicometri’, che riescono a leggere attraverso gli oggetti la storia di chi li possedeva e, infine, i rarissimi ‘plasmatori’ che “posseggono la straordinaria facoltà di esteriorizzare fuori del loro corpo i fluidi vitali o perispiritali di cui questo dispone in tutti gli individui, ma che non in tutti son capaci di fuoriuscire rendendosi tangibili, visibili, fotografabili...” (MORSELLI 1908: 81). Questi rappresentano una casistica particolarmente importante per gli studiosi proprio perché richiamano delle manifestazioni concrete e che diventano leggibili grazie all’impiego dell’apparecchio fotografico, riuscendo a documentare l’esistenza non soltanto dell’aldilà, ma anche di energie vitali altrimenti invisibili all’occhio umano.

L’insieme di questi soggetti, divenuti protagonisti di uno studio scientifico dimostrativo volto a smascherarli o ad avallare l’ipotesi dell’esistenza di una dimensione ‘altra’, erano considerati da studiosi del calibro di Cesare Lombroso come un ricettacolo dei cosiddetti ‘stati alterati di coscienza’, riscontrabili per esempio in alcuni casi di ipnosi e isteria, in cui la sovraeccitazione di alcuni centri nervosi, insieme alla paralisi di altri, materializzava una fenomenologia fuori dal comune. Per Lombroso, difatti, la causa “dei fenomeni medianici deve cercarsi [...] nelle condizioni patologiche del medium stesso” (LOMBROSO 1892: 42). Lo stesso sosteneva Pierre Janet, precisando nel suo studio sulla psicologia sperimentale che “la plupart des médiums [...], presque toujours [...], ce sont des névropathes” (JANET 1889: 404) e presentano un restringimento del campo di coscienza che gli consente di accogliere percezioni e sensazioni estranee alla natura di un’esistenza mentale ‘normale’.

LINDA GAZZERA E L'ALTER EGO MEDIANICO ‘VINCENZO’

Nel 1914 Eduardo Balbo Bertone di Sambuy scrive un fortunato articolo intitolato *l'Evoluzione nella fotografia*. In questo, l'autore, una personalità di spicco nell'ambiente fotografico italiano e in particolare torinese, illustra le due maggiori tendenze estetiche che si propagano nel suo tempo, in cui il medium oscilla ancora tra le braccia materne dell'oggettività scientifica⁵ e il desiderio di acquisire un proprio statuto artistico⁶. Sambuy illustra, infatti, due fenomeni sperimentali agli antipodi: uno improntato sull'indagine del movimento, con una ricerca che prende in esame il corpo maschile, l'altro che guarda verso il mondo degli spiriti e si sviluppa attorno all'immagine e all'operato di alcune misteriose figure femminili.

Il primo consiste nello studio intorno al cosiddetto ‘fotodinamismo’ creato dai fratelli Bragaglia, ritenuto di maggior interesse sia rispetto alle ricerche grafiche e pittoriche del Futurismo, a cui oppone la capacità di conferire realtà plastica agli spostamenti del corpo nello spazio, sia rispetto al cinema, – considerato alla stregua di uno spettacolo mondano – in confronto al quale esplicita in termini analitici i segreti del movimento, delle sue pause e delle sue accelerazioni. Il secondo fenomeno, invece, fa riferimento alla ricerca intorno a quella che già allora veniva definita fotografia psichica, spiritica, o di fantasmi, ancora in grande voga nei primi due decenni del Novecento, impiegata da tutti gli scienziati per esaminare, secondo i parametri della medicina sperimentale, una serie di fenomeni paranormali apparentemente inspiegabili. Questi, legati all'emergere dei nascenti studi neurologici e psicologici, vedevano fiere, teatri e salotti riempirsi di persone, soprattutto donne, che sostenevano di essere in grado di comunicare con l'aldilà in una grande varietà di modi. In riferimento a quest'ultimo studio l'autore presenta due immagini pressoché sconosciute, tratte dal libro scritto dal medico Enrico Imoda, *Fotografie di fantasmi* (IMODA 1912). Le fotografie in questione, secondo Sambuy, sono anch'esse, come quelle prodotte dai fratelli Bragaglia, “un'immagine reale dell'inesistente” (DI SAMBUY 1914: 436), una rappresentazione di visioni evanescenti che a volte appaiono “piatte, quasi fossero riproduzioni di stampe o di disegni”

⁵ Su questo tema esiste un'ampia bibliografia internazionale; ci si limita dunque a rimandare a due volumi collettanei usciti in Italia in tempi recenti che ben indagano il complesso legame tra scienze, scienze della mente e fotografia: SCALA 2018; ADDABBO, CASATI 2023.

⁶ Per un'indagine accurata sul legame tra fotografia e arti e, nello specifico, sul rapporto con la pittura nel periodo storico d'interesse si veda SCHAFER 1974 (1968).

proprio perché catturano dei corpi non umani, tutt’altro che solidi, “composti a guisa di gaz, di molecole che possano rapidamente allontanarsi le une dalle altre” (DI SAMBUY 1914: 438). Queste testimonianze documentarie delle apparizioni degli spiriti sono indagate nel volume di Imoda, pubblicato postumo dai suoi allievi per i fratelli Bocca nel 1912, con un’introduzione dell’importante fisiologo francese Charles Richet e numerose immagini che illustrano le ricerche condotte dal medico torinese. Le fotografie, rispetto a quelle delle pubblicazioni periodiche sul tema, non sono delle riproduzioni fotomeccaniche, bensì delle stampe positive alla gelatina bromuro d’argento tratte dai negativi originali, scelte per riuscire a mostrare ogni dettaglio di uno studio che l’autore ritiene unico e rivoluzionario.

L’indagine aveva per oggetto la giovane medium Linda Gazzera, il cui vero nome era Ermelinda Nicoletta Gazzera, nata a Roma nel 1890 e morta presumibilmente in Brasile nel 1942, che già all’età di ventidue anni risultava dotata di inquietanti e prodigiosi poteri paranormali. Al contrario di molte altre colleghi che si erano costruite una carriera leggendo il futuro attraverso sfere di cristallo e foglie di tè o offrendo spettacoli di cose mai viste, come levitazioni di oggetti e comunicazioni con l’aldilà di varia entità, Gazzera si era specializzata nelle manifestazioni di speciali ‘ectoplasmi’, delle forme, spesso dalle sembianze umane, che fluttuavano nella stanza quando la medium entrava in trance durante la seduta. Queste rappresentavano, secondo i medici del suo tempo, una sorta di collegamento tra il mondo materiale e quello spirituale ed erano il frutto concreto non tanto del “contatto con gli spiriti”, quanto quello di “un’abilità psichica del medium di trasformare la materia” (MORTON 2022: 192): un’abilità superiore rispetto alle altre, che rendeva chi la possedeva particolarmente richiesto nel mondo degli spettacoli paranormali.

Nel testo Gazzera viene descritta come una donna fisicamente ‘normale’, ben proporzionata, pallida, con lunghi capelli neri, sopracciglia folte e grandi occhi penetranti. Dotata di “una singolare, istintiva, ripugnanza a lasciarsi scoprire e visitare dal medico”, il più delle volte però essa si presenta

remissiva e docilissima: si lascia esaminare il vestito che prima della seduta si cambia alla presenza della padrona di casa. Ha grande desiderio di riuscire una buona media: i risultati che si conseguono la entusiasmano, alla vista delle fotografie ottenute batte le mani e salta dalla gioia. È docilissima alla persuasione: insofferente invece di ogni freno, di ogni comando, al quale dimostra spiccato lo spirito di rivolta. (IMODA 1912: 26)

La medium viene dunque presentata come un essere potente ma ambiguo, restituito sempre in maniera dicotomica: da un lato come un essere docile, remissivo, infantile, con alcuni tratti patologici afferenti alle descrizioni coeve d'isteria ed epilessia⁷; e dall'altro, come un soggetto femminile fuori dalla norma, descritto come impulsivo, volubile, arrogante, istintivo come un animale. Tali descrizioni fanno emergere così un immaginario duplice, in cui Gazzera appare sia come una figura passiva – in linea con gli idiomi sociali e culturali dell'epoca – pronta ad accogliere il controllo del maschile sul proprio corpo; sia come un ricettacolo di forze fuori dall'ordinario, una batteria pronta a esplodere, una sorta di entità insieme organica e meccanica: un corpo-dispositivo. Come hanno difatti rilevato studiosi come Simone Natale e, più di recente, Mireille Berton, il medium è un essere che sembra dotarsi di un'agency duplice, allo stesso tempo passiva e attiva: non appare cioè soltanto come un semplice ricettore, bensì anche come un trasmettitore, capace di contenere sia la propria personalità che quella di un altro “il medium non è mai completamente inerte dal momento che mescola sempre, in un modo o nell'altro, le sue idee a quelle dello spirito che ne fa il suo strumento” (BERTON 2023: 238).

Delle sedute studiate da Imoda, che si svolsero in maniera continuativa per circa tre anni presso la villa della Marchesa Ruspoli a Torino, il volume presenta anche una piantina del salotto nel quale Gazzera metteva in atto le proprie performance (FIG. 1), che prevedeva un gabinetto medianico: un apposito spazio coperto da tende scure riservato soltanto alla medium e, in rari casi, ai suoi assistenti, nel quale venivano stipati giocattoli, carte, matite, fiori, tamburelli, sonagli, sedie e sdraio, macchine fotografiche, candele e tutto l'occorrente ritenuto indispensabile per la riuscita della seduta. Davanti all'entrata di questa fucina dove la donna imbastiva i suoi trucchi, era posto un ampio tavolo rettangolare, il fondamento sul quale si giocava la comunicazione con l'aldilà, e un apparecchio per il lampo di magnesio che serviva ad azionare le macchine fotografiche, che potevano variare da una a sei a seconda dell'occasione.

⁷ Sulla scuola della Salpêtrière guidata dal neurologo Jean-Martin Charcot e sull'iconografia della donna isterica, in grado di migrare dal mondo medico alla letteratura, sino al mondo delle arti visive è stato scritto molto. Il testo più recente che tiene conto dei legami con il mondo filosofico è GROSSI 2017. Per una ricostruzione degli scambi mediatici e dei rapporti diretti tra l'ospedale e l'Académie des Beaux-Arts di Parigi si veda PLAITANO 2019.

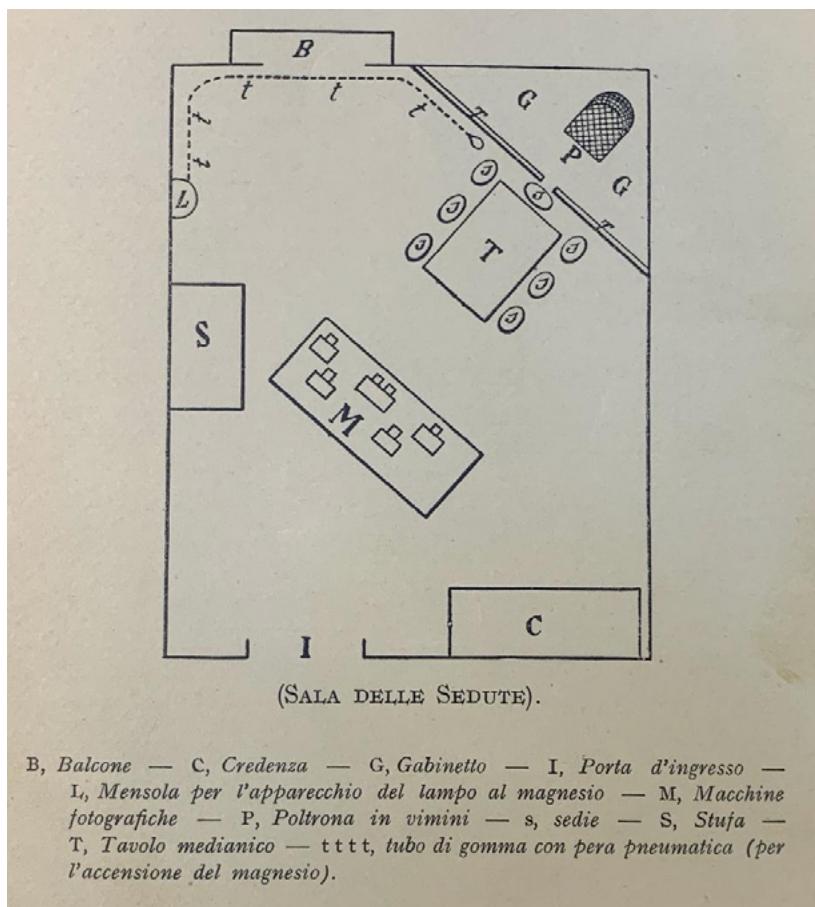


FIGURA 1. *Sala delle sedute*, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.

Nelle performance orchestrate durante le sedute, svoltesi sempre la sera e al buio, Gazzera passava velocemente da una fase di sonno lucido a uno stato di trance, inscenando respiri profondi, sudori, lamenti, sbuffi, agitandosi sempre di più sino a diventare violenta: ribaltava il tavolo, svuotava il contenuto di armadi e cassettoni, spezzava e lanciava oggetti sui presenti, sino a perdere infine coscienza e ad assumere la voce e le movenze di uno spirito, il suo alter ego e travestimento simbolico maschile che prendeva il nome di Vincenzo. Secondo il racconto, infatti, la principale personalità medianica di Gazzera era un ufficiale di cavalleria, contraddistinto da un carattere difficile e schivo, “grossolano, triviale, dedito al turpiloquio” dotato di “un’autonomia assoluta, insofferente a ogni comando e impostazione dall’esterno” (IMODA 1912: 29-30). In sintesi, Vincenzo si manifesta come una sorta di estremizzazione di quelle che erano le peculiarità caratteriali descritte come negative e pericolose da parte dei medici della medium stessa, delle caratteristiche ritenute inconcepibili per una donna del tempo, a cui di rado era concessa libertà di pensiero e creazione.

Questo genere di autonomia era ottenuto da Gazzera attraverso una serie di trucchi fraudolenti e goliardici, agiti sempre e solo durante le sedute quando indossava i panni di Vincenzo, in cui oltre a emettere gemiti e urla, a suonare tamburelli e sonagli, provocava ripetutamente ogni partecipante maschile, lanciandogli addosso bambole e giocattoli, accarezzandolo e palpeggiadolo, spesso sino a provocargli dolore. Il medico Imoda e i suoi allievi ammettono così a più riprese di essere stati costretti a sottostare ai capricci e ai dettami di Vincenzo (che chiedeva per esempio di bere numerosi bicchieri di Marsala o di comprare mussole di velluto e altri oggetti da dargli in dono), una figura descritta come indipendente dal volere altrui, disposta, capace di urlare e ribellarsi a qualsiasi richiesta non gli andasse a genio:

Nelle sedute noi conseguiamo soltanto ciò che a lui piace si consegua: non soffre né imposizioni di comando, né pressioni per preghiera: nei primi tempi avendo io cercato di ribellarci e tentato di costringerlo ai miei voleri, ebbi sempre a pentirmi della mia condotta. A titolo di esempio, avendo uno di noi una sera proposto di continuare la seduta dopo che Vincenzo aveva ordinato di svegliare la media, questo gli sputò in piena faccia. Per oltre dieci sedute Vincenzo pretendeva che noi introducessimo nel nostro circolo un altro medio, perché affermava di averne bisogno. Noi tentammo di distoglierlo [...] e speravamo che la nostra cocciutaggine avrebbe vinta la sua: non ci fu verso. Appena entrata la media in trance Vincenzo domandava: “E il secondo medio?”. Noi si rispondeva “Non lo abbiamo ancora trovato” e replicava Vincenzo “Ed io non faccio la seduta!” (IMODA 1912: 30)

In un ambiente in cui viene predisposta un’oscurità totale dove, come Tom Gunning ha più volte rilevato⁸, le tenebre sottraggono ai partecipanti le coordinate spaziali e temporali attraverso le quali di norma si osserva il reale, la medium abolisce così il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti e, allo stesso tempo, tra natura e artificio, inventando una personalità che si muove tra due poli “in una zona d’interscambio tra universi ritenuti fra loro impermeabili” (GRESPI, VIOLI 2019: 13). È qui che Gazzera assorbe delle presunte energie esterne, invisibili, che le consentono di indossare i panni figurati di un’entità attiva e autoritaria, lontanissima dalla normale posizione che essa abita in quanto donna e raggiungibile soltanto grazie al privilegio offertole dalla sua natura di figura ponte tra umano e sovraumano.

Ma la conquista di autonomia e autodeterminazione più evidente è

⁸ Sul buio e il suo ruolo all’interno degli spettacoli mediali si rimanda a: GUNNING 2007; ELCOTT 2016.

dimostrata dal fatto che fosse proprio Vincenzo, l’alter ego maschile della medium, a ordinare al direttore della seduta – colui che veniva prescelto per supervisionare i fatti – quando scattare le fotografie delle presunte apparizioni e, come si evince anche da quanto riportato nella pubblicazione, a scegliere quali immagini portare in stampa e quali no, proprio per avere un controllo totale della performance medianica, della sua credibilità e, infine della veicolazione dell’immagine di Gazzera sulla stampa. In questo senso Vincenzo si impossessa del corpo della donna non soltanto per comunicare un messaggio, ma per implementarne lo spazio di libertà sociale e creativa, schermandola dall’incrédulità e dalle accuse di frode attraverso una manipolazione duplice, che passa dall’architettura dei trucchi messi in scena in seduta, alla selezione e agli scatti concepiti all’apice delle ‘materializzazioni’ degli spiriti, facendosi regista e medium della *séance*⁹.

La costruzione di uno spazio scenico privato come il gabinetto medianico, in cui produrre ingegnose allucinazioni sonore fatte di musiche e sciampanellii inquietanti, insieme alla simulazione di dolori e spasmi, permettevano alla medium di far apparire nell’apice della seduta i cosiddetti ‘ectoplasmi’: dei simulacri di sezioni organiche quali teste, visi, braccia e mani. Questi si materializzavano di norma a tarda sera, come per esempio nella seduta del 20 giugno 1908, in cui viene descritta la visione, corredata dall’immancabile fotografia, di “un volto a metà nascosto dalle tende, bianchissimo, come di gesso [...] una testa di cera a mezzo fusa al calore” (IMODA 1912: 54) (FIG. 2) o ancora un’altra, avvenuta nella seduta del 12 novembre dello stesso anno, in cui “un avambraccio ed una mano bianchissima” (IMODA 1912: 83) si palesano sopra la testa di Gazzera.

I fantasmi talvolta assumevano poi delle forme più consistenti, come mostrano numerose fotografie dove si può osservare il culmine della messa in scena creativa e libertaria condotta dalla medium che, dopo aver imbastito un lungo monologo nei panni dell’alter ego Vincenzo, giace languida e stremata dalla possessione su una sdraio, con alle spalle quello che più che una presenza paranormale si mostra come un cartonato pittorico avvolto da un panneggio di seta e organza, che rappresenta lo spirito femminile di ‘Carlotta’ (FIG. 3). Lo stesso spirito torna anche nella seduta del 25 gennaio in cui Gazzera, secondo la descrizione, gode di ottime condizioni

⁹ Per approfondire la sovrapposizione tra medium e media si veda SCONCE 2000; BERTONI 2021.



FIGURA 2. *Seduta del 20 giugno 1908* (da negativa 8x8), stampa positiva alla gelatina bromuro d'argento, 63x73 mm, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.



FIGURA 3. *Seduta del 19 gennaio 1909* (da negativa 13x18), stampa positiva alla gelatina bromuro d'argento, 160x115 mm, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.

fisio-psichiche che le consentono di far apparire Carlotta e un altro cartone dipinto, quello del presunto figlio di Vincenzo.

La maestria degli escamotage messi in atto da Gazzera attira in seguito l'attenzione anche di Lombroso¹⁰ e di importanti medici stranieri, come il già menzionato fisiologo Charles Richet, che partecipa personalmente recandosi a casa della marchesa per la seduta del 9 aprile (FIG. 4) e che scrive l'introduzione al volume, prodigandosi per proteggere questo campo di studi, spesso bistrattato dall'ambiente scientifico: "Les faits sont des maîtres auxquels il faut obéir, et notre chétive intelligence ne doit pas dire à l'Inconnu, qui est infiniment grand: 'Tu resteras toujours l'Inconnu!'" (RICHET, 1912: 10). Per Richet la sfida principale dello scienziato, qualunque sia la sua specializzazione, è dunque quella di mettersi alla prova di fronte al mistero, ai fatti di ordine sconosciuto, tentando di sondare e analizzare quello che a prima vista può risultare inspiegabile. In questo senso la fotografia, secondo la lettura dell'epoca, rappresenta un medium 'oggettivo', in grado di penetrare i segreti più reconditi del corpo umano attraverso la sua applicazione agli studi anatomici, fisiologici e antropologici ma, al tempo stesso, capace di catturare la natura invisibile degli spiriti e degli ectoplasmi.



FIGURA 4. *Seduta del 9 aprile 1909* (da negativa 13x18), stampa positiva alla gelatina bromuro d'argento, 160x112 mm, in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino, 1912.

¹⁰ A Lombroso Imoda invia un album fotografico delle sedute svolte presso la casa della marchesa Ruspoli, contenente parte delle fotografie inserite poi nella pubblicazione, a oggi ancora conservato presso l'archivio del Museo Lombroso dell'Università degli studi di Torino.

MARTHE BÉRAUD E LE PROIEZIONI ECTOPLASMICHE DI EVA CARRIÈRE

Un'altra medium le cui sedute si dimostrano rilevanti per comprendere i nessi che si stavano instaurando tra fotografia e spiritismo e che colpisce per le modalità con cui gestiva le performance medianiche è Eva Carrière, pseudonimo di Marthe Béraud. A seguito di una ‘perturbazione nervosa’ sopravvenuta dopo la morte del marito violento, questa giovane aveva iniziato presso la famiglia dei suoceri a presentare delle oscure doti medianiche, che con il tempo erano diventate sempre più spiccate e oggetto di studi differenti, prima da parte di Richet e, in seguito, dallo psicologo tedesco Albert Von Schrenck-Notzing e dallo studioso francese Gustave Geley.

Come nel caso di Gazzera, anche Carrière è descritta dai medici secondo due registri differenti. Da un lato come una donna di bell’aspetto e in salute; dall’altro, invece, come una figura fuori dagli schemi, volubile, rabbiosa, irresponsabile e sgarbata nei confronti di coloro che si accingevano a studiarla. Nel trattato dattiloscritto delle sue memorie, conservato nel fondo personale del fisiologo presso l’Académie de Medicine di Parigi, Richet racconta di essere venuto a conoscenza di Marthe (che all’epoca non aveva ancora assunto il suo pseudonimo) nel 1900, quando un ufficiale gli aveva raccontato di aver assistito ad Algeri, nella villa del generale miliare Nöel – padre del marito della giovane – a un’apparizione spiritica straordinaria. Impressionato dal caso, Richet si era recato in città per indagare le doti della medium, la quale era in grado di far materializzare il fantasma di un grande uomo barbuto soprannominato Bien-Boâ o Bébé. Questo fantasma era però un po’ troppo vitale: si muoveva, camminava, respirava, parlava e presto il caso di Villa Carmen era stato smascherato, anche grazie al controllo continuo di Carrière che, come ricorda Richet sempre nei suoi *Souvenirs*, avveniva in modo serrato e piuttosto invasivo

Quant à Marthe, nous ne la laissions entrer qu’après l’avoir sinon déshabillée complètement, du moins palpée assez sérieusement pour qu’il lui eût été difficile d’avoir tout un attirail caché: nous regardions ses cheveux, ses bas, ses souliers, et, comme il faisait extrêmement chaud, et qu’elle n’avait qu’une mince étoffe sur elle, on pouvait sentir sous ce léger vêtement toutes ses formes. (RICHET s.d.: 117)

Nonostante questi controlli coercitivi, Eva era riuscita a ingannare a lungo i medici che l’avevano esaminata durante le sue sedute medianiche e, una volta rientrata in Francia, era diventata sempre più popolare grazie

anche alla sua impresaria e – secondo alcune carte manoscritte – presunta amante, Juliette Alexandre-Bisson¹¹. È accanto a quest’ultima che la medium si convince a proseguire la propria impresa, abbandonando in Algeria il proprio nome di nascita e assumendo un nuovo travestimento professionale sotto pseudonimo, occupando completamente lo spazio della finzione performativa “con un’azione libertaria – il rifiuto del patronimico – che equivale come una fuga da un’identità avvertita come una clausura e diffusamente considerata come subalterna” (MUSCARIELLO 2003: 227-228). In tali occasioni, sapientemente architettate dalle due donne, Richet si convince della potenza delle doti della sensitiva, affermando con certezza di aver visto

une sorte de masse gélantineuse sortant du cou, mobile, s’organisant peu à peu, sous mes yeux mêmes, prenant consistance, me pressant le genou avec une force croissante” che si sviluppava sino a diventare una sorta di “bras, avec les os radius et cubitus, et le commencement des métacarpius, formation osseuse rudimentaire, dont je pouvais suivre le graduel développement. (RICHET s.d.: 125)

Nel volume scritto da Juliette Alexandre-Bisson, *Les phénomène dits de matérialisation étude expérimentale* illustrato con numerose figure e trentasei tavole fotografiche, dato alle stampe per diffondere la fortuna di Carrrière, si ritrova la descrizione della sala nella quale questa faceva apparire gli ectoplasmi che, oltre al tavolo e alle sedute per i partecipanti, veniva illuminata da tre lampade rosse e da un numero variabile dalle tre alle trenta candele e poteva contenere dai tre ai cinque apparecchi fotografici, ogni volta disposti in posizioni diverse a seconda dell’occasione e delle richieste dei supervisori. Dalla prefazione dell’autrice emerge costantemente la volontà di proteggere la medium dai controlli invasivi dei medici che si prodigavano per spogliarla, palparla, frugarle tra i capelli ed entrare in tutti i suoi orifizi, sino a mostrare quella che, al fine di salvaguardare non soltanto l’intimità della sua amante ma anche la sua messa in scena, si palesa come una vera e propria collaborazione professionale: “En 1910, j’endors moi-même Eva; elle vient seule aux séances. En novembre de la même année, elle habite à mon atelier. En janvier 1912, elle s’installe complètement chez moi, partageant ma vie” (ALEXANDRE-BISSON 1921: XVI).

Prima di questo periodo, in cui la medium viene adottata e protetta dalla sua impresaria, il medico Von Schrenck-Notzing si era recato a Parigi per condurvi uno studio a riguardo, durato per circa quattro anni attraverso

¹¹ Una parte di queste sono conservate presso l’Istituto di Metapsichica di Parigi.

l’analisi di numerose sedute avvenute tra il 1909 e il 1910, sempre documentate con l’uso di diverse macchine fotografiche (VON SCHRENCK-NOTZING 1923). Anche in questo testo Carrière è descritta in maniera duplice: un soggetto instabile, emotivo ed empatico, ma anche una donna fuori dall’ordinario, egocentrica, impulsiva, rabbiosa, violenta, sessualmente provocante e legata da un rapporto di dipendenza emotiva e fisica alla sua impresaria. L’apparato iconografico dei due testi, composto da riproduzioni fotomeccaniche di stampe alla gelatina bromuro d’argento¹², documenta il prodotto performativo delle sedute della giovane che, al culmine dello stato di trance, era in grado di far uscire da sé degli aggregati di materia inorganica che sgorgavano dalla sua bocca, dal naso, dai capezzoli e persino dal grembo (FIGG. 5-6).

Questa materia, come testimonia anche lo studio condotto da Gustave Geley nel testo *De l’inconscient au conscient*, era prodotta da soggetti medianici ‘speciali’, capaci di superare il loro campo d’azione creando dei fenomeni di materializzazione di “une substance d’abord amorphe ou polymorphe. Cette sustance se constitue en représentations diverses, généralement représentations d’organes plus ou moins complexes” (GELEY 1921: 53). La sostanza degli ectoplasmi, sempre secondo lo studioso, poteva risultare gassosa, come una sorta di agglomerato nebuloso che si condensa rapidamente, ma poteva anche manifestarsi in forma liquida o solida, sino a diventare quello che definisce un vero e proprio corpo articolato.

Gli ectoplasmi, “qualcosa che può essere formato o modellato” (WARNER 2019) – perlomeno fatti di stoffa e cartapesta – erano dunque in grado di interagire con il corpo della medium, mostrandosi come entità attive, agitate e agite da una forza oscura che rompe la prassi, giocando con i sensi del fruitore traghettato in un “ambiente immersivo, animato e polisenso-riale che sembra quasi anticipare un’installazione multimediale” (GRESPI, VIOLI 2019: 16). Geley osserva questi abili trucchi per tre mesi a cavallo tra il 1917 e il 1918, durante i quali, nonostante l’iniziale scetticismo, si convince dell’autenticità degli apparenti fenomeni paranormali, affermando che le materializzazioni egli le aveva potute vedere, toccare e soprattutto fotografare, creando dunque una collezione di documenti considerati di inequivocabile valore scientifico. La macchina fotografica, difatti, secondo le

¹² A oggi queste sono conservate presso diversi siti museali e archivistici, come il Moma di New York e l’Istituto di psicologia di Friburgo.

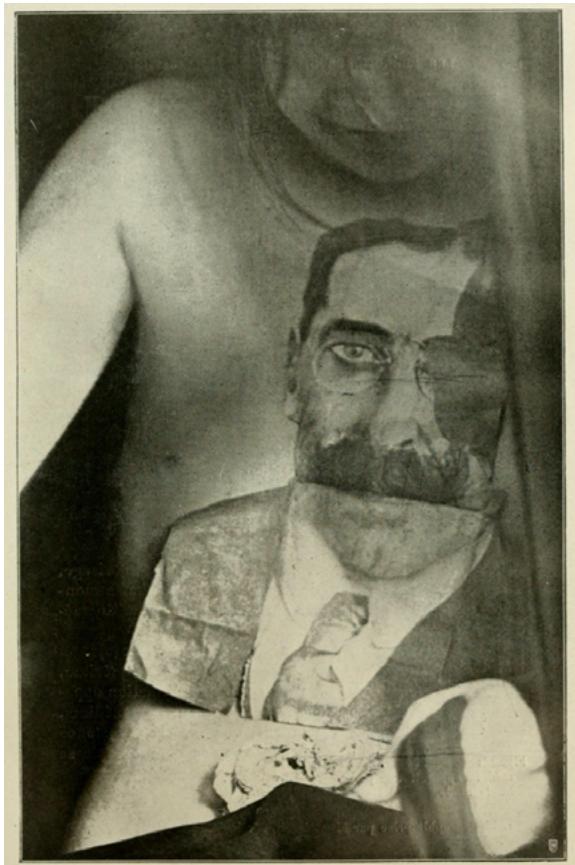


FIGURA 5. *Apparition d'un visage d'homme paraissant dessiné et découpé*, in J. Alexandre-Bisson, *Les phénomène dits de matérialisation étude expérimentale*, Librairie Félix Alcan, 1921.



FIGURA 6. *De la bouche du médium sort un paquet de substance dans lequel des doigts sont visibles*, in J. Alexandre-Bisson, *Les phénomène dits de matérialisation étude expérimentale*, Librairie Félix Alcan, 1921.

considerazioni scientifiche dell'epoca, inquadra e cattura la verità e viene intesa “quale componente e manifestazione di una nuova mitologia dell’accelerazione fisiologica-percettiva come la condizione esistenziale inedita della modernità” (GALLUZZI 2017: 25).

Come per Gazzera, le apparizioni si presentavano mentre la medium giaceva in uno stato di ipnosi superficiale, in cui simulava dolori e spasmi, inscenando lamenti, sospiri e gemiti che vengono paragonati talvolta all’orgasmo, talvolta al momento del parto, sino a giungere a un distacco completo dalla soggettività canonica femminile mansueta e accondiscendente. La sostanza fuoriusciva così direttamente dal corpo della donna, brulicando attraverso i suoi orifizi, imperversando attorno alle estremità del suo corpo e, in particolare, facendosi spazio fuori dalla sua bocca. Descritta come una ragnatela filamentosa, questa si muove sulla medium come un rettile, che appare e scompare, nascondendosi dentro il suo corpo sino al momento ritenuto opportuno per liberarsi, assumendo le fattezze

tridimensionali di sezioni umane come braccia, mani, dita o, spesso, di volti e teste maschili. Secondo Geley, le apparizioni, sempre legate alla medium da una sorta di cordone ombelicale, apparivano difatti intimamente connesse ai suoi sentimenti, al suo stato d'animo, sino a confondersi con la sua stessa natura: “Toute impression reçue par l'ectoplasme se répercute au médium et réciprocquement. L'extrême sensibilité reflexe de la formation se confond étroitement avec celle du médium. Tout prouve, en un mot, que l'ectoplasme, c'est le médium même, partiellement extériorisé” (GELEY 1921: 65). Gli ectoplasmi rappresentano dunque una parte della medium stessa, o forse, più che una sezione organica o spiritica di questa, una proiezione dei suoi desideri di libertà e di parola, mostruosi e affascinanti per i medici, normalmente celati alla vista, che nella seduta spiritica trovano uno spazio reale, ottenuto con la suggestione e l'inganno, inventato e costruito per scompaginare quel genere “as performance which is performative”, un atto, come sostiene Butler, “broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority” (BUTLER 1988: 528).

CONCLUSIONI

I due casi indagati presentano uno spaccato segnante dell'attività performativa, artistica, in qualche modo politica, di soggetti resistenti al panorama culturale della *Belle Époque* alla quale appartengono. Entrambe le giovani donne, Linda Gazzera ed Eva Carrière, sebbene soddisfino le richieste dei medici assecondando una sperimentazione invasiva operata direttamente sui loro corpi, attuano grazie al travestimento medianico un'originale operazione di *gender performing*. Questo si gioca nell'indossare i panni di una figura femminile moderna, la sensitiva, che sfida le convenzioni e trasgredisce la norma con un costume che permette loro di conquistare una posizione mai sperimentata prima con cui ottenere una nuova libertà di espressione. L'abito da medium trasforma l'angelo del focolare dedito al solo spazio privato, succube dell'uomo ed escluso da uno spazio pubblico, in una donna dotata di poteri straordinari che le consentono di allargare i confini riservati al suo genere, dandole un'indipendenza economica e creativa senza eguali.

È una performance che si gioca in gran parte sul piano simbolico, fatto di fantasmi di un maschile ambito e insieme fagocitato – tra alter ego, spiriti e materializzazioni – che vede un originale *fil rouge* tendersi tra un'energia immateriale propria del presunto mondo invisibile e un apparato

reale, fatto di oggetti e dispositivi di scena, capace di conferire un'apparente veridicità ai fenomeni paranormali messi in atto. Il medium, difatti, inventa se stesso “non tanto come depositario di rituali segreti o linguaggi occulti, bensì come gestore di una interlocuzione condotta sulla base di una procedura pubblica, almeno in teoria, e di un codice noto” (DE CEGLIA, LEPORIERE 2018: 20-21), che si costruisce sull’uso di un allestimento tecnico e tecnologico, dove insieme al gabinetto medianico – chiuso e accessibile soltanto alla medium – fatto di scialli, veli e stipato di oggetti finemente selezionati per la *séance* performativa, l’impiego dell’apparecchio fotografico assume un ruolo fondamentale per confermare l’esistenza delle manifestazioni spiritiche. Le fotografie per gli scienziati sono dei documenti ‘oggettivi’, che confermano in maniera incontrovertibile l’esistenza di una natura sovrannaturale e, per la quasi totalità degli studiosi e dei curiosi dell’epoca, secondo le parole dello scrittore inglese Arthur Conan Doyle, queste “prove positive e definitive [...] sono ben più valide, da un punto di vista scientifico e razionale, rispetto alle mere opinioni di chi non ha mai investigato la questione” (CONAN DOYLE (1922) 2022: 137). Nonostante tali assunti appaiano ai nostri occhi difficilmente sostenibili, le immagini delle sedute medianiche rappresentano ancora oggi una segnante fonte storica, la quale non testimonia l’esistenza dei fantasmi ma contribuisce certamente a riscoprire i numerosi travestimenti performativi e percorsi di libertà intrapresi dal soggetto femminile. Come rileva Berton, difatti

lo spiritismo procura a molte donne disoccupate o con posizioni lavorative poco valorizzate un’occupazione stimolante che concede loro una nuova visibilità sulla scena sociale. Il medium spiritico si unisce, in questo senso, ad altri ambiti professionali composti in modo maggioritario da donne, come le sonnambule, le telegrafiste, le telefoniste e le segretarie che sono chiamate a incarnare un ideale di femminilità incentrato sulla passività, la discrezione, l’ascolto, la dolcezza e l’empatia. (BERTON 2023: 249)

A queste caratteristiche, tuttavia, si affiancano, come si è tentato di evidenziare, anche quelle che derivano da un’energia vitale perentoria, ‘magica’, frutto di una commistione tra l’incarnazione di un dispositivo mediale e l’assunzione di un alter ego, indispensabili alla medium per raggiungere con un linguaggio polisemico la staticità dei ruoli di genere, per guadagnare un nuovo spazio sociale altrimenti proibito.

BIBLIOGRAFIA

- ADDABBO C., CASATI S. (a cura di), 2022, *L'occhio della scienza*, Edizioni ETS, Pisa.
- ALEXANDRE-BISSON J., 1921, *Les phénomène dits de matérialisation étude expérimentale*, Librairie Felix Alcan, Paris.
- BERTON M., 2021, *Le medium (au) cinema*, Georg éditeur, Gèneve.
- BERTON M., 2023 (2021), “Dal medium (spiritico) ai media (tecnologici), in DALMASSO A.C., GRESPI B. (a cura di), *Mediarcheologia. I testi fondamentali*, Raffaelelo Cortina, Milano: 229-272.
- BRAUDE A., 2001 (1989), *Radical Spirits. Spiritualism and Women's Rights in Nineteenth-Century America*, Indiana University Press, Bloomngton.
- BUTLER J., 1988, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, 40, December, 4: 519-531.
- CHÉROUX C., FISCHER A. (eds.), 2004, *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte* (cat. de l'exposition, Maison Européenne de la Photographie, Paris), Gallimard, Paris-New York.
- CIGLIANA S., 2010 “Spiritismo e parapsicologia nell’età positivistica”, in Cazzaniga G. M. (s cura di) *Storia d’Italia, Annali*, 25, *Esoterismo*, Einaudi, Torino: 522-546.
- CONAN DOYLE A. 2022 (1922), *Fotografare gli spiriti*, Marsilio, Venezia.
- COX R.S., 2003, *Body and Soul: A Sympathetic History of American Spiritualism*, University of Virginia Press, Charlottesville.
- GRESPI B., VIOLI A. (a cura di), 2019, “Circondati dalle immagini. Fantasmagoria e archeologia dei media”, in GRESPI B., VIOLI A. (a cura di), 2019, *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Aracne, Roma: 9-20.
- DIJKSTRA B., 1988 (1986), *Idoli di perversità. La donna nell’immaginario artistico filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Garzanti, Milano.
- DE CEGLIA F., LEPORIERE L., 2018, *La pitonessa, il pirata e l’acuto osservatore. Spirito e scienza nell’Italia della belle époque*, Editrice bibliografica, Milano.
- DEL PILAR BLANCO M., PEEREN E. (eds.), 2013, *The spectralities reader. Ghosts and haunting in contemporary cultural theory*, Bloomsbury, London.
- DI SAMBUY E., 1914, “L’evoluzione nella fotografia”, in *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arti*, CLXXIV, 1029, 1 dicembre: 426-441.
- DOTTIN-ORSINI M., 1993, *Cette femme qu’ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Bernard Grasset, Paris.
- ELCOTT N.M., 2016, *Artificial Darkness*, University of Chicago Press, Chicago.
- FIDOTTA G., MARIANI A. (a cura di), 2018, *Archeologia dei media. Temporalità, materia, tecnologia*, Meltemi, Milano.

- GALLUZZI F., 2017, *Fantasmi elettrici. Arte e spiritismo tra Simbolismo e Futurismo*, Pacini, Pisa.
- GARBER M., 1994 (1992), *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, Cortina, Milano.
- GEIMER P., 2018, *Inadvertent Images. A history of photographic apparitions*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- GELEY G., 1921, *De l'inconscient au conscient*, Félix Alcan, Paris.
- GROSSI G., 2017, *Le regole della convulsione. Archeologia del corpo cinematografico*, Meltemi, Milano.
- GUNNING T., 2007, "To Scan a Ghost. The Ontology of Mediated Vision", *Grey Room*, 26: 94-127.
- HUTHAMO E., PARIKKA J. (eds.), 2011, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, University of California Press, Berkeley-London.
- JANET P., 1889, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Félix Alcan, Paris
- IMODA, E., 1912, *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino.
- LACHAPELLE S., 2011, *From Spiritism & Occultism to Phychical Research & Metapsychics in France, 1853-1931*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- LOMBROSO C., 1892, "I fatti spiritici e la loro spiegazione psichiatrica", in *Vita Moderna. Giornale d'arte, scienza e letteratura*, I, 6 febbraio: 1-43.
- LOWRY E. 2012, "Gendered Haunts. The Retorical and Material Culture of the Late Nineteenth-Century Spirit Cabinet", *Aries. Journal for the Study of Western Esotericism*, 12: 221-235.
- MASSICOTTE C., 2017, *Trance Speakers. Femininity and Authorship in Spiritual Séances, 1850-1930*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London-Chicago.
- MORSELLI E., 1908, *Psicologia e "spiritismo". Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Palladino*, Fratelli Bocca, Torino.
- MORTON L., 2022 (2020), *Evocare gli spiriti. Storia delle sedute spiritiche*, Odoya, Bologna.
- MUSCARIELLO M., 2003, "Donne e pseudonimia tra Otto e Novecento" in GUIDI L., LAMARRA A., *Travestimenti e metamorfosi. Percorsi dell'identità di genere tra epoche e culture*, Filema, Napoli: 225-234.
- NATALE S., 2016, *Supernatural entertainments. Victorian spiritualism and the rise of modern media culture*, The Pennsylvania State University Press, University Park.
- PAPPALARDO A., 1898, *Spiritismo*, Hoepli, Milano.
- PARIKKA J. 2019, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma.

- PLAITANO G., 2019, “*La crono fotografia dell’événement tra pedagogia clinica e artistica*”, *Fata Morgana*, 38, Evento XIII: 161-170.
- POLLOCK G., 2000, “Modernità e spazi del femminile” in TRASFORINI M.A., *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*, FrancoAngeli, Milano: 17-48.
- RICHET C., s.d., *Souvernirs*, volume dattiloscritto, fondo Richet, Académie Nationale de Médecine, Parigi.
- RICHET C., 1912, “Préface” in IMODA, E., *Fotografie di fantasmi*, Fratelli Bocca, Torino: 1-17.
- SCALA D. (a cura di), 2018, *Fotografia e scienze della mente tra storia, rappresentazione e terapia*, Aracne, Roma.
- SCHARF 1974 (1968), *Art and Photography*, Penguin Books, Harmondsworth.
- SCHETTINI L., 2011, *Il gioco delle parti. Travestimenti e paure sociali tra Otto e Novecento*, Le Monnier, Firenze.
- SCONCE J., 2000, *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*, Duke University Press, Durham-London.
- VON SCHRENCK-NOTZING A., 1923, *Phenomena of materialisation. A contribution to the investigation of mediumistic teleplastics*, Kegan Paul, Trench, Trubner & co, London.
- WARNER M., 2006, *Phantasmagoria, Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford University Press, Oxford.
- WARNER M., 2019, “L’immateriale materializzato” in GRESPI B., VIOLI A. (a cura di), 2019, *Apparizioni. Scritti sulla fantasmagoria*, Aracne, Roma: 77-98.
- ZIELINSKI S., 2006, *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*, MIT Press, Cambridge.

L'AUTRICE

Greta Plaitano ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia dell’arte, Cinema e Media audiovisivi tra la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 e l’Università degli studi di Udine, dove attualmente ha un assegno di ricerca in arte contemporanea. Si occupa di storia della fotografia, immaginari e iconografie del corpo e storia della pedagogia artistica tra XIX e XX secolo. Dal 2021 collabora a diversi progetti di conservazione e valorizzazione delle fototeche storiche dell’Accademia di Belle Arti di Brera e dell’Accademia Albertina di Torino, dove è docente di Catalogazione e gestione degli archivi e Beni culturali.

EVAGUELLIA DIAMANTOPOULOU

Hiding the queer identity in painting: The case of the Greek painter Diamantis Diamantopoulos

ABSTRACT: The article explores the nuanced and often concealed representation of queer identity in prominent Greek artist Diamantis Diamantopoulos, who navigated his identity within a conservative society by utilizing themes of masking and heterotopia. His works, particularly from the late 1970s to 1980s, reflect a struggle with his sexual identity, often portraying mythical monsters and homoerotic themes. These paintings reveal his internal conflict and societal pressures to conform to heterosexual norms. This research, based on Goffman's theory on social roles and Eribon's books on sexual and class identity, delves into how Diamantopoulos's adherence to social decorum influenced his artistic expression, leading to the sublimation of his queer identity into coded visual language. The analysis leverages Michel Foucault's concepts to interpret the latent anthropocentrism and eroticism in Diamantopoulos's work – mostly focusing on the male human body –, offering a critique of the societal constraints on queer expression. Ultimately, the article posits that understanding Diamantopoulos's oeuvre requires recognizing the interplay between his personal identity and broader socio-political contexts.

KEYWORDS: history of contemporary Greek art, Modernism, social class, heterotopia, male nudes, installation, transformation

*To be pleasant to everyone,
Even to myself,
I always dressed my face in masks
That are liked*

(Ouranis 1953)

THE MASK OF NORMALITY

The mask was used to serve ritualistic ceremonies in primitive societies and by ancient theatre actors to perform a role. In each case, a mask was used to transform the face (HARTNOLL 1968: 7-50). However, the mask enables the wearer to construct a different facial identity, to construct a mask that is added to the face and changes it according to the role that the subject wants to play in a particular space and time. Indeed, Cesare Ripa (1613) calls the mask an element of lying ("bugia"), deceit ("fraude") and deception ("inganno"; see also PANOFSKY 1939: 69-93).

*corresponding author

evadiam@media.uoa.gr

National and Kapodistrian University of Athens

On the other hand, in his book *The Presentation of Self in Everyday Life* Erving Goffman uses theatrical practices to define the social role of an individual associated with a social position. He compares a closed political, structural, or cultural system to the theatrical space and the subjects acting within it and calls it a *social installation*. He points out that, just as an interaction between the spectators and the actors takes place in the theatrical space, the main hall, the stage and the backstage, the same happens in the social installation: just as actors try to respond to the expectations of the spectators by playing a role on stage and leaving a part of themselves in the backstage, so people adopt accepted roles by concealing or transforming certain aspects of their true self, through defensive and protective practices, to achieve a symmetrical communication with their social environment (GOFFMAN 1959: 1-9 and 160-162).

To respond to the social stereotypes of the time, the mask of normality is mainly found in various social groups of stigmatized people, such as those who are excluded because of their racial, ethnic, political, or religious identity and those whose sexual preferences, especially homosexual preferences, do not adhere to social norms (GOFFMAN 1963: 126 - 139). However, because homosexuality is mainly manifested in very private moments and is related to the prevailing moral behavior, it could be said that its concealment is a more frequent phenomenon. Society's explicitly disapproving, often offensive and violent, reaction to homosexual people forces them to shape their relationship with it and transform their subjectivity by playing unquestionable and acceptable roles.

THE HETEROTOPIA OF HOMOSEXUAL ARTISTS

In the case of homosexual artists, things are a little different. This is because, according to social stereotypes, they seem to be eccentric individuals with a particular attitude. We could say, using Foucault's terminology (Foucault 1984), that in the heterotopia of all homosexuals, society incorporates the heterotopia of homosexual artists. Although in modern times gay artists do not hesitate to project their sexual identity, both through their behavior and through their artworks, things were not so easy for artists of earlier periods, even in the twentieth century. Also, it is not certain whether the word *homosexual* was used in the countries of South-eastern Europe before 1960, although it was established in Western Europe as early as the end of the nineteenth century (HAPERIN 1989: 155 n. 1 and 158-159 n.17). In the

best-case scenario, the word *kinaidos* was used for men and *lesbian* for women in Greece, until 1970. The former is an ancient Greek word meaning the passive homosexual, and the second, which is better known, comes from the island Lesvos, which was the home of the ancient Greek poetess Sappho. However, the most prevalent descriptions of homosexuals were mocking, insulting or abusive (ERIBON 2009: 23-26). Homosexual artists were treated in the same way. Moreover, they had to cover their sexual identity more than anonymous homosexuals, because they were known to a wider audience.

THE PAINTER DIAMANTIS DIAMANTOPOULOS

Diamantis Diamantopoulos was a homosexual Greek painter (STEFANIDIS 2021: 249-250 and 304), born in 1914 in Magnesia, Asia Minor, now western Turkey, and found himself in Greece as a refugee, at the age of eight, after the Asia Minor disaster. Afterward, he experienced the loss of his loved ones (first, his father and then his brother), and he was forced to work from a very young age, mainly as a manual worker, for his own and his family's survival. Despite his financial problems and the fact that he was always working, he studied painting at the Athens School of Fine Arts (1931-1935), as he showed his artistic talent from an early age. He later traveled to various parts of Greece to learn about Greek traditional and Byzantine art. He also travelled to Italy and France, where he became closely acquainted with modern art movements.

Although Diamantopoulos had participated in many exhibitions, in Greece and abroad, as early as 1940, there were long periods of time when he was absent from the artistic scene, and he finally retired in 1983 until his death in 1995. The occasional negative criticism he received, his disapproval of the commercialization of art and the art circuits, as well as his livelihood needs, are the main reasons for his artistic isolation and possibly his depression (KOUNENAKI 2005: 173-182).

Diamantopoulos lived at a time when the issue of Greek artistic identity was very important to Greek artists. Their desire to discover the roots of Greek art in post-Byzantine and folk painting, as well as their aim to follow European modernism, were their main concerns. It was in this context that the 'Generation of the 30s' was born, with Fotis Kontoglou, Yannis Tsarouchis, and Nikos Engonopoulos as its main representatives. With the exception of Kontoglou, who adopted the rules of Byzantine painting, the

latter two combined the Byzantine and folk painting traditions with modern artistic movements such as Fauvism and Surrealism (KOTTIDES 1993).

Although the dominant issue in the artistic field at the time in Greece was the research on the issue of Greekness, as well as the tendency of artists to combine Greek traditional art with the modern artistic movements of the West, Diamantopoulos argued that the quality of the artwork is degraded when the artist imitates forms of the past. For this reason, he was systematically concerned with the evolution of art and modern movements and set as his goal a new realistic painting, strictly delimited by technical rules and representative of visible reality. As one can see in many of his paintings, Diamantopoulos was greatly influenced by Fauvism and Matisse's paintings in particular. His parallel livelihood, teaching drawing in secondary schools, and writing his essay on art, played an important role in coupling practice with theory. What he was most interested in was grounding the drawing technique in a scientific theory. That is why he analyzed the painting path on the white surface of the painting, from the initial design to the filling with paint and framing. In addition, he considered it necessary to exhibit the drafts along with the finished works, to indicate painting techniques to young artists. Both his special interest in the drafts and the whole preparation of his artistic creation are indicative of a continuous research path to discover new techniques, which he applied to render in his own way the physical and collective reality of his time (DIAMANTOPOULOU 2018: 164-166).

Man, as the main creator of this reality, acts as a necessary driving force and features prominently in most of his works. In many of his anthropocentric works, especially the one-face ones, male figures are depicted, clothed, half-naked, or naked. The truth is that through the depiction of the body, particularly the nude, Diamantopoulos, like most modernist artists, was able to experiment with the possibilities provided by colors for rendering the flesh and molding the form, limiting to the necessary lines that render the anatomical details of the body. Indeed, it is no coincidence that many of the subjects he chose to paint, such as the soldier and the footballer, were also painted by Yannis Tsarouchis, with whom they were friends for a time and who, although older, regarded Diamantopoulos as the wise man of the group (STEFANIDIS 2021: 52-58). In fact, Diamantopoulos, who adopted the views of modernist artists, found the artistic technique more important than the artistic subject itself. However, aesthetic qualities did not overshadow

Diamantopoulos' conscious choice of subjects, as his choice to paint workers and bricklayers to express his socialist views by depicting human labor. In the same context, it is interesting to identify in his works indicative elements of his homosexual identity. In this direction, we will examine depictions of men, distinguishing them into three categories according to their appearance, namely naked, semi-naked, and clothed men.

Diamantopoulos painted a few male nudes, most of which were drawings exhibited in a group exhibition at the Romvos Gallery, in Athens, in 1947. In fact, they are works he painted mainly in his early artistic period, until 1949. It is worth noting that until 1978 most of his nudes were female. In his male nudes, the body is formed by rough contours and open forms, in which color acquires a dynamic material presence and functions as an active mass. Bodily plasticity is rendered by balancing the constituent elements of the chromosome scheme in three dimensions. That's because his initially two-dimensional formed contour by the elementary lines of the drawing seems to be swelled by the chromatic mass in such a way that the depicted form indicates its vital functions. We could say that the flesh of the bodies that Diamantopoulos paints is the flesh of his painting itself



FIGURE 1. Diamantis Diamantopoulos, *The Dive*, 1931-1936, tempera on paper, 43×30cm, Private Collection.

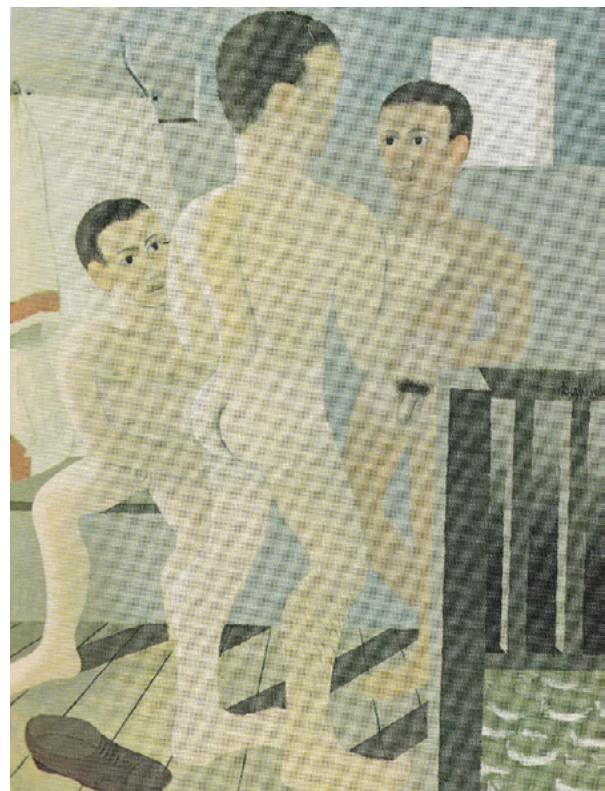


FIGURE 2. Diamantis Diamantopoulos, *Bathers*, 1928-1930, tempera on paper, 60×47cm, Private Collection.

(DIAMANTOPOULOU 2018: 166-177). In *The Dive* (FIG. 1), the suppleness of the bodies is conveyed only by the curvature of the contour and the minimal, but strictly considered, linear markings, on the buttocks, back, and sternum, to create the sense of movement and the pulse of life of the naked young body. The small penis is barely discernible in the swimmer in the second plan.

In *Bathers* (FIG. 2), there is a gradual revelation of the male genitals, with its realistic imprint on the young man's body in the background. However, a more erotic mood is evoked by the curves of the man in the foreground, with his back to the viewer. It is worth noting that in the female nudes the curves are not as pronounced, but even when they are, the bodies do not radiate the same eroticism. In some cases, the female forms are rigid and static, while the male forms are more mobile.

Most of the semi-naked figures that Diamantopoulos paints refer to manual work and people of labor, such as designers and workers. In *Drawing* (FIG. 3), the young man's huge and solid palms are in constant dialogue with his semi-naked body, so that his attempt to draw is rendered in entirely physical terms. The dynamics of his fingers are more reminiscent

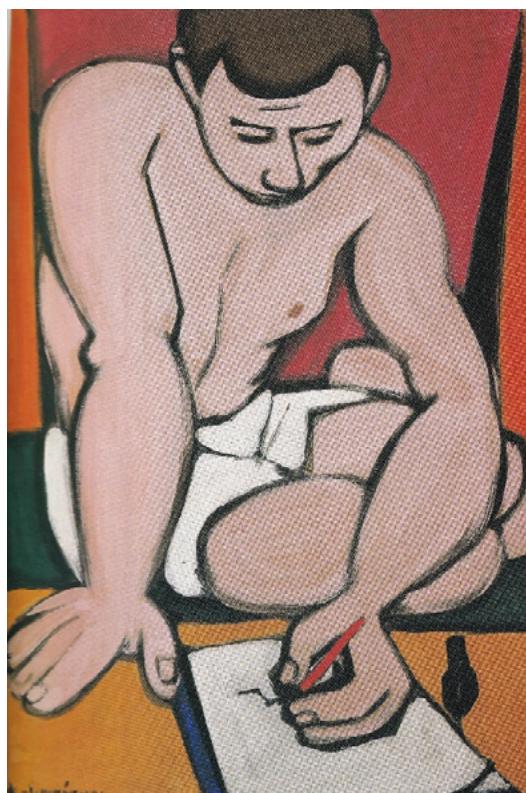


FIGURE 3. Diamantis Diamantopoulos, *Drawing*, 1937-1949, tempera on canvas, 100×70cm, National Gallery of Athens.



FIGURE 4. Diamantis Diamantopoulos, *Builder*, 1949-1978, oil on canvas, 150×94,5cm, Private Collection.

of the fingers of a sturdy worker than of a designer. On the other hand, along with this obvious masculinity, there is also a latent eroticism in the depiction of the youthful chest and the suggestive triangle of the genitals. Similarly, in *Builder* (FIG. 4), a half-naked man is depicted, with his sunburned arms and face and the evident signs of physical labor.

However, eroticism is also implicitly projected in this painting, through the underwear protruding from the trousers and the right hand, which is depicted between the belt and the trousers, in the direction of the genital area. In addition to these indications, we must consider the fact that to paint the concrete workers and bricklayers, Diamantopoulos used as models, unbeknownst to them, the workers he saw in a construction site opposite his studio. This means that he systematically observed their bodies, perhaps not only with artistic interest but also with sexual interest (DIAMANTOPOULOU 2018: 180 and STEFANIDIS 2021: 250-259).

The allusions in the works depicting clothed male figures are also noticeable, as the clothes are applied in such a way as to highlight the naked, offensive body parts beneath them. For example, in the work *Spong-ers* (Fig. 5), the genitals are marked with the blue triangular shape on the



FIGURE 5. Diamantis Diamantopoulos, *Spong-ers* (detail), 1949-1978, oil on canvas, 152,5×200cm, Private Collection.



FIGURE 6. Diamantis Diamantopoulos, *Cyclists*, 1949-1978, oil on canvas, 65×37cm, Private Collection.

all-white clothes. The spreading of the legs of one of the spongers also contributes to this. Furthermore, the feminine posture of the last sponge on the left highlights the naked body. Similarly, the body of the young man in *Cyclists* (Fig. 6) is feminine, as is the emphasis on his backside.

Diamantopoulos never spoke openly about his sexual preferences. Moreover, he lived for a long time out of the public eye, and, towards the end of his life, he chose isolation, which gradually led to depression. This happened because he disliked superficial public relations and refused to sell his works, especially to the newly rich. His sexual identity has always been discreetly hidden behind clothing, professional, or any other status of his subjects, while at the same time, he created female nudes (STEFANIDES 2021: 249-250). He lived, of course, at a time when conservative and homophobic views were the norm in Greece. Nevertheless, in artistic circles, some individuals bypassed social disapproval and dared to declare their homosexuality directly or indirectly. Indeed, Manos Hatzidakis, an important Greek composer declared his sexual identity with the phrase: “they say that artists are either communists or homosexuals. However, I am not a communist...” (SARANTAKOS 2014). Similarly, Yannis Tsarouchis, a former friend and then antagonist of Diamantopoulos (STEFANIDIS 2021: 52-59), did not hesitate to depict the young men with whom he socialized, naked or half-naked and with an overtly erotic mood as a central theme in his works. However, Tsarouchis belonged to the bourgeoisie, he did not face difficult living conditions as Diamantopoulos did, and was extroverted and communicative, unlike Diamantopoulos, and socialized mainly with people from the artistic world.

Historically, many queer artists have tried to hide their sexuality and personal life. Some of them created works of art that implied their queerness, such as Lucian Freud’s painting *Naked Man on Bed* (1989), Paul Cadmus’ painting *The Bath* (1951), and Pierre Commoy and Gilles Blanchard’s photograph “Vive la France” (2006). These works were presented in 2013 in Musée d’Orsay, as part of the artistic exhibition *Masculin / Masculin. L’homme nu dans l’art de 1800 à nos jours* (Exhibition Catalogue 2013). The exhibition also included the work of Belgian Symbolist painter Jean Delville *L’Ecole de Platon* (1898). In this work, there is an idealistic mask that covers latent eroticism and is based on an idealistic aesthetic, i.e. the expression of an idea through embodiment. The work depicts Plato in the form of Christ among his naked or semi-naked students. However, their shapely erotic

bodies hide latent homosexuality (Dekeukeleire, 2020) behind the painter's idealistic vision (COLE 2005: 301). Parallels can be drawn between Diamantopoulos' work and that of Jean Delville, who lived around the same time (1867-1953). Like Diamantopoulos, he lived in poverty and was against the commercialization of art (COLE 2010: 129-146).

The question that arises, then, is whether social class could be one of the reasons why Diamantopoulos concealed his homosexuality. Considering that personal issues are directly related to political circumstances, the French writer, Didier Eribon, in his autobiographical novel, *Retour à Reims* (ERIBON 2019; see also LOUIS 2020), relates his unpleasant experiences as a gay man to the working-class town where he lived until his adolescence. In particular, he addresses the stereotypes of masculinity and the patriarchal family, as well as the homophobia that characterizes the lower class. He also refers to his marginalization by the Parisian bourgeoisie because of his class background. He talks about the insults he received and the shame he felt, both for his homosexual and class identity. In fact, in his book, *Insult and the Making of the Gay Self*, he discusses at length the issue of insult and its authoritative role in self-determination. It says specifically:

The act of naming produces an awareness of oneself as other, transformed by others into an object....(The person who insults me) is letting me know that he or she has something on me, has power over me. First and foremost, the power to hurt me, to mark my consciousness with that hurt, inscribing shame in the deepest levels of my mind... The insult lets me know that I am not like others, not normal. I am queer: strange, bizarre, sick, abnormal. (ERIBON 1999; Eng. tr. 2004 15-17)

Diamantopoulos respected the working-class, as a socialist, and believed that he somehow belonged to it, as it is evident from his interviews, in which he constantly refers to the manual jobs he was forced to do to survive and the fact that he never stopped working (DIAMANTOPOULOU 2018: 154, 186-189). He was therefore class-conscious, and certainly conscious of his homosexuality. He might not have wanted to add another label to himself. He was, after all, already socially marginalized, as a working-class man, but most importantly as a refugee. The people he associated with, when he worked as a manual worker, were lay people, like his family, nurtured with stereotypical moral values. The fact that, during the German occupation of Greece, he worked as a drawing teacher in high schools in Athens and the provinces played a decisive role. His status as a teacher

required him to obey the rules of decency and moral behavior and adapt to the stereotypes of a conservative society, especially provincial society. It is therefore possible that the fear of negative heterodetermination prevented self-determination through his behavior or artistic creation. It is also possible that he saw his sexual identity as a burden or even did not want to accept it. It is to this hypothesis that one of the most enigmatic and controversial group of paintings of his last years of artistic creation (1978-1980), *Teratologies* (FIG. 7), leads us. These are works depicting mythical monsters which, according to the Greek art critic Peggy Kounenaki, function as symbols of power and reflect the artist's personal nightmares or social positions (KOUNENAKI 2005: 120). These works were associated with the persecution mania that Diamantopoulos manifested. In one of these works, in which two male figures are depicted, the lower part of the body resembles an animal. Most likely, they are satyrs fighting. However, there is also an obvious eroticism in the way they fight and in the way one body touches the other. If, indeed, Diamantopoulos is depicting one of his nightmares in this painting, it could be his homosexual desire, which he is struggling to repel from his life.



FIGURE 7. Diamantis Diamantopoulos, *Teratology*, 1978-1980, oil on canvas, 144,5×122cm, Private Collection.

EPILOGUE

Of course, class identity is not the only cause that led Diamantopoulos to hide reference to his homosexuality. Moreover, any attempt to interpret the works based on the artist's life, i.e., talking about the artist in the absence of the artist himself, is risky. In addition, the research for expressive modes and technical solutions generally characterized Diamantopoulos' artistic career. However, as Michel Foucault noted (1966), visual language marks things, and as it is a brain function, it cannot be independent of experiential perceptions. On the other hand, the intense anthropocentrism and latent eroticism in Diamantopoulos' works, as well as the rich material of his interviews, open the way for the removal of the mask of normality and the approach of his homosexual identity.

REFERENCES

- COLE, Brendan, 2010, 'Jean Delville and the Belgian Avant-Garde: Anti-Materialist Polemics for 'un art annonciateur des spiritualités futures', in Rosina Negin-sky (ed.), *Symbolism. Its Origins and Its Consequences*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- COLE, Brendan, 2015, *Jean Delville, Art between Nature and the Absolute*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- DEKEUKELEIRE, Thijs, 2020, 'The Perception of Men's Intimacy in the *Fin de Siècle*: A Consideration via Delville's *The School of Plato*', in *Art History*, Volume 43, Issue 1, February 2020, Pages 154–175, Association for Art History, Oxford University Press.
- DIAMANTOPOULOU E., 2018, *Outside the family: Communicating with the Art of the Stranger*, Epicentro, Athens.
- ERIBON D., 1999, *Insult and the Making of the Gay Self*, Duke University Press, Durham U.S.A, Eng. tr. M. Lucey 2004.
- ERIBON D., 2019, *Returning to Reims*, Eng. tr. M. Lucey, Penguin, London; or. ed. 2009, *Retour à Reims*, Librairie Arthème Fayard, Paris.
- EXHIBITION Catalogue: *Masculin / Masculin. L'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, 2013, Flammarion, Paris.
- FOUCAULT M. 1966, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris.
- FOUCAULT, Michel, 1984, "Des espaces autres", Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n. 5.
- GOFFMAN E., 1959, *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre.

- GOFFMAN E., 1963, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Simon & Schuster, New York.
- HALPERLIN M. D., 1989, *One Hundred Years of Homosexuality*, Routledge, New York.
- HARTNOLL, P. 1968, *The theater - A Concise History of the Theatre*, Harry N. Abrams New York.
- KOTTIDES, A., 1993, *Modernism and Tradition in Greek Art of the Interwar Period*, University Studio Press Thessaloniki.
- KOUNENAKI P., 2005, *Diamantopoulos*, Adam, Athens.
- LOUIS E., 2020, *En finir avec Eddy Bellegueule*, Points, Paris.
- OURANIS K., 1953, *Poems*, Estia, Athens.
- PANOFSKY, 1939, *Studies in Iconology*, Oxford University Press.
- RIPA C., 1613, *Iconologia, ouero, Descrittione di diuerse imagini cauate dall'antichità, & di propria inuentione* <https://archive.org/details/iconologiaouerodooripa/page/350/mode/2up?ref=ol&view=theater> accessed on 3-9-2023.
- SARANTAKOS N. 16-6-2014, "A Manos Hatzidakis' text and his campaign against avrianism" in *The words have their own history* <https://sarantakos.wordpress.com/2014/06/16/hatzidakis/> accessed on 3-9-2023.
- STEFANIDIS M., 2021, *The body drama – Diamantis Diamantopoulos, Aesthetics and Ideology of an epoch*, University Studio Press, Athens.

THE AUTHOR

Evaguelia Diamantopoulou is an associate professor at the Department of Communication and Media Studies of the National and Kapodistrian University of Athens. She is a member of the Hellenic Section of the International Union Art Critics AICA GREECE and of the Association of Greek Artist Historians. Her BA and MA courses are related to issues such as History of Art, Visual Arts and Communication, Image Dialectics, Issues of European Art, Issues of Modern and Contemporary Greek Art, Artistic Portraits, Issues of Artistic Creation. Her academic interests focus on Art and Communication, Art and Society, Issues of Identity in Art, Symbolic and Experienced Space in Visual Arts, Art and Play, Art and Historical Memory. Her published academic work includes 5 books, as well as many research projects in Greek and International interdisciplinary journals concerning matters of Art and Culture.

II

SPEAKING OUT AND CALLING TO ACTION IN THE 1970S

PRESE DI PAROLA E CHIAMATE ALL'AZIONE NEGLI ANNI SETTANTA

*GIORGIO DI DOMENICO

Riscoperte e appropriazioni queer di Francis Picabia nell'Italia degli anni Settanta

ENGLISH TITLE: Queer Rediscoveries and Appropriations of Francis Picabia in 1970s Italy

ABSTRACT: In an article he published in 1973 in the queer magazine *FUORI!*, Mario Mieli stated his appreciation for Francis Picabia's aphorisms. Building on this surprising statement, the paper addresses and contextualises the underground circulation and some queer appropriations of Picabia's work and writings in 1970s Italy. The publishing history of Picabia's aphorisms leads to a reconstruction of the gallerist Luciano Anselmino's collection and commercial activity. Next, the paper focuses on the role that Corrado Levi played in the dissemination, critical reception, and Italian collecting of Picabia, tracing and contextualizing the presence of writings by the artists in Levi's publications of the 1970s and early 1980s.

KEYWORDS: art history, reception, 1970s, Italy, Francis Picabia

“L'essere rivoluzionari” mi disse una volta un'etero-checca milanese “si fonda sulla coscienza delle proprie aspirazioni borghesi”: un *detto* che, subito, mi piacque molto. Infatti, quando – soltanto qualche giorno prima – un compagno del *FUORI!* mi aveva iniziato alla lettura di Picabia, avevo immediatamente realizzato che, per poterne apprezzare i *detti*, era necessario saper cogliere in essi quanto vi fosse di spontaneità espressiva carica di significato, di trovata sintetizzante, di *exploit* del pensiero, evitando invece di soffermarsi sulla loro imprecisione e mancanza di correttezza teorica. (Mieli 1973: 16)

Così sul settimo numero del *FUORI!* Mario Mieli apriva uno dei suoi articoli più celebri e incendiari: “I radical-chic e lo chic radicale”. Niente affatto scontato, e in netto anticipo sul recupero critico internazionale degli anni Ottanta, era il riferimento ai *Detti* di Francis Picabia, il più ostentatamente e provocatoriamente borghese tra i protagonisti dell'avanguardia dada-surrealista. I *Detti* erano una raccolta eterogenea di aforismi dell'artista assemblata da Yves Poupart-Liessou compulsando riviste ed *ephemera* Dada (Picabia 1960). Mieli li aveva probabilmente letti nella loro prima e unica traduzione italiana, apparsa appena un anno prima in una straniante

*corresponding author

giorgio.didomenico@sns.it

Scuola Normale Superiore, Pisa

grafica rosa-azzurra sulla rivista *Quinta parete – Documenti del surrealismo* (Poupard-Lieussou 1973).

Quinta parete era l’organo a stampa della galleria torinese Il Fauno, diretta da Luciano Anselmino: “Ho fatto personalmente l’editore: cinque numeri di una rivista, in cui scrivevano nomi noti in tutto il mondo” (1974: 5). A differenza di molte delle riviste di galleria apparse in quegli anni in Italia, *Quinta parete* non documentava l’attività espositiva del Fauno, ma offriva saggi storico-critici raccolti, curati e spesso direttamente redatti dal direttore Janus: “Voglio che la gente sia preparata. Io ho studiato. Pretendo che lo facciano anche i collezionisti, prima di fregiarsi di questo titolo” (Anselmino 1975: 112). Qui soltanto evocata, la vicenda della galleria e, in particolare, dei suoi rapporti con Andy Warhol è stata recentemente ricostruita da Alessandro Del Pupo (2019).

Investendo una modesta liquidazione, Anselmino aveva fondato Il Fauno nel 1968 con la mostra programmatica “Surrealismo e dissenso”. Come ricorda Janus, la galleria aveva sede in un appartamento di Piazza Carignano ed era “arredata in maniera stravagante e molto colorata, secondo la moda dell’epoca, un po’ *kitsch* [...] Solo in seguito si liberò di tutti quegli orpelli, dette una mano di bianco alle pareti e la trasformò in una galleria seria e molto professionale” (Kamien-Kazhdan 2018: 254). Nei suoi sette anni di vita, sino al 1974, Il Fauno ospitò oltre quaranta mostre personali, tratteggiando una precisa fisionomia espositiva: a farla da padroni erano Dada, Surrealismo e le loro derivazioni – Man Ray, Leonor Fini, Meret Oppenheim, Max Ernst, Marcel Duchamp, Stanislao Lepri, Roberto Matta –, cui occasionalmente si affiancavano impreviste figure eterodosse, spesso indirettamente avvicinabili alla galassia surrealista: da Graham Sutherland ad Allen Jones, da Piero Fornasetti a William Copley, da Carol Rama a Pino Pascali.

Nel 1975 il gallerista si era spostato a Milano, aprendo la Galleria Luciano Anselmino negli spazi di via Manzoni già occupati da Alexandre Iolas, cui era stato anche legato sentimentalmente. Nella nuova sede le occasioni espositive si diradarono, ma si fecero sempre più impegnative: Yves Klein, Allan Kaprow, Andy Warhol, ancora Carol Rama, Makos, ancora Man Ray, Eugène Berman. Principale elemento di continuità tra le due stagioni della galleria era stata l’attenzione per Man Ray: sottratto al precoce controllo di Arturo Schwarz e Giò Marconi, era l’artista di punta di Anselmino, che ne era stato uno dei principali riscopritori e promotori a livello internazionale: oltre a dedicagli mostre personali, rieditò multipli e libri rari, ne promosse le

studio¹, ne curò il primo volume del catalogo della grafica (Anselmino 1973), lo inserì in un sistema di relazioni rinnovato e ne promosse retrospettive istituzionali a Ferrara (Janus 1972) e a Roma (Fagiolo Dell'Arco 1975). Nel 1973, inoltre, Anselmino commissionò ad Andy Warhol una serie di ritratti dell'artista, promettendogli in cambio opere originali, tra cui il dipinto del 1954 *Peinture féminine*, riconoscibile sia nel servizio dedicato alla casa torinese di Anselmino uscito su *BolaffiArte* nella primavera 1973 (Kalliany 1973), sia nelle fotografie scattate nel 1987 da Evelyn Hofer nel salotto di Warhol. Lo stesso servizio, tra numerosissimi Man Ray appesi in ogni angolo della casa del gallerista, permette di riconoscere un raro foglio di Picabia risalente agli anni Venti, *L'enfer* (Camfield *et al.* 2014-2023, n. 942). Gli esiti di questa prima collaborazione con Warhol furono presentati a Torino nell'agosto 1974 e nell'ottobre successivo presso la galleria milanese di Iolas. In quegli stessi mesi "Anselmino of Torino, because he looked more like a hairdresser than an art dealer" (Colacello 1990; poi Del Puppo 2019: 50) commissionò a Warhol la celebre serie *Ladies and Gentlemen*. I dipinti furono presentati nell'ottobre 1975 a Ferrara, al museo di Palazzo dei Diamanti (Janus 1975), diretto da Franco Farina. Nella primavera successiva alcune delle opere furono esposte presso la galleria milanese di Anselmino: il catalogo stampato per l'occasione era introdotto dall'ultimo testo, pubblicato postumo, di Pier Paolo Pasolini (1976; poi 1999: 2710-2714). L'arrivo di Warhol in Italia fu documentato da Dino Pedriali, all'epoca assistente di Anselmino, finanziatore di tre suoi volumi fotografici all'interno della collana "Quinta parete" dalla casa editrice Magma (Benincasa-Pedriali 1975; Janus-Pedriali 1975; Pedriali-Salzano 1976). Ricordata nei suoi toni più farseschi dalla giornalista Daniela Morera, quella stagione rappresentò il culmine dell'impresa di Anselmino:

Andy was involved with this schizo dealer Luciano Anselmino. He was a crazy person who was involved with Iolas in a homosexual relationship. The show was incredible. There were many people and they were spending a lot of money and Andy loved that. He said, 'Daniella, these Italians, they are so rich! They are so rich!' (Bockris 2003; poi Del Puppo 2019: 50)

La galleria cessò stancamente le sue attività nel 1978. Nell'agosto 1979 il cadavere di Anselmino venne ritrovato all'interno della vasca da bagno

¹ Sia l'autobiografia *Autoritratto* (Man Ray 1975), sia l'edizione Feltrinelli di *Tutti gli scritti* dichiaravano un debito di riconoscenza nei suoi confronti: "Last but not least vorrei inoltre ricordare Luciano Anselmino, prematuramente scomparso, che fu molto amico di Man Ray e che molto mi incoraggiò in questa impresa" (Man Ray 1981: 34).

del suo appartamento milanese. Le poche cronache della morte si soffermarono con sorprendente violenza e curiosità sull'omosessualità del gallerista, offrendo un saggio prezioso dell'approccio al tema da parte della stampa italiana verso la fine degli anni Settanta:

Luciano Anselmino era conosciuto per le sue amicizie particolari che come osserva il Corriere della Sera “coltivava però con discrezione”. Diceva di questa sua tendenza: “Nella vita ci si muove come durante un volo in aliante, mai toccare con le ali qualcosa di più pesante dell’aria. Si potrebbe cadere rovinosamente”. Sempre in polemica con la nostra città, osservava: “Certe posizioni personali dovrebbero solo riguardare l’interessato e invece qui si polemizza e si fa del male inutile”. (s.a. 1979: 8)

Affrontato il contesto che aveva reso possibile l’edizione dei *Detti* con cui Mieli era entrato in contatto, occorre interrogarsi su chi potesse essere quel “compagno del FUORI!” che lo “aveva iniziato alla lettura di Picabia” (Mieli 1973: 16-17). Si trattava quasi sicuramente dell’architetto, artista, attivista e scrittore torinese Corrado Levi. Figlio di un importante collezionista, Levi era entrato in contatto con la prima fortuna espositiva dell’artista in città, visitando la mostra allestita alla Galleria Notizie nell’autunno 1969 (Fagiolo dell’Arco 1969). In quello stesso anno, da membro del comitato per le acquisizioni della Galleria Civica d’Arte Moderna, aveva promosso l’acquisto di *Le Baiser* (Camfield *et al.* 2014-2023, n. 914), spiazzante olio anni Venti dalle evidenti risonanze *kitsch* (FIG. 1) che ben si abbinava a un altro acquisto di cui andava fiero, il *Matrose Fritz Müller aus Pieschen* (1919) di Otto Dix. Il ruolo di Levi nell’acquisto è testimoniato da una lettera indirizzatagli dell’allora direttore dei Musei Civici, Luigi Mallè: “Il Comitato è stato d’accordo per dare la precedenza degli acquisti ai Picabia ed al Depero [...] Siccome però l’Assessore ci tiene che si risolva la questione dell’Italo Cremona, è stato dell’idea che [...] per il Picabia si attenda alcuni giorni”².

L’interesse di Levi per Picabia non si era limitato ad acquisti istituzionali, ma aveva riguardato anche la sua collezione privata, come avrebbe rivelato la retrospettiva curata da Fagiolo alla GAM di Torino nel 1974, principale snodo della fortuna italiana dell’artista negli anni Settanta. Un anonimo collezionista C.L. di base a Torino figurava infatti in una lista preliminare di “Opere in Italia” approntata per la mostra: nella sua raccolta

² Lettera dattiloscritta di Luigi Mallè a Corrado Levi, Torino, 5 maggio 1969, Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, Verbali comitato acquisizioni, 1969.



FIGURA 1. Francis Picabia, *Le baiser*, 1923-1926, (Camfield et al. 2014-2023, n. 914), 92×74 cm. Torino, GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, inv. P/1838.

erano incluse cinque opere datate tra il 1917 e il 1923³. Un quaderno su cui furono segnate le opere effettivamente andate in mostra⁴ permette di identificarlo con sicurezza in Levi e dunque di ricostruire il catalogo della sezione picabiana della sua collezione: *Arbre*, un olio precocissimo risalente alla prima stagione impressionista dell’artista; l’importante dipinto meccanico *Novia* (Camfield et al. 2014-2023, n. 535), esposto alla galleria Au Sans Pareil nel 1920 e già nella collezione di Tristan Tzara; i due fogli ottico-mecanici dei primi anni Venti *Tickets annulés* e *Sans titre* (760), i tre quadri di figura dei pieni anni Venti *Le Baiser* (912), *Personnage* (960) e *Femme nu au bord de la mer* (936).

³ *Opere in Italia*, documento dattiloscritto, Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, 4790, SMO 703, segnatura 1974 – E 6, 1973-1975, “Francis Picabia”.

⁴ Quaderno manoscritto, Archivio Storico dei Musei Civici di Torino, 4790, SMO 703, segnatura 1974 – E 6, 1973-1975, “Francis Picabia”.

Si trattava di una raccolta rappresentativa di almeno tre stagioni della produzione dell'artista, assemblata scientemente e con pochi eguali in Italia, in anni in cui la riscoperta di Picabia era soltanto agli inizi, anche a livello internazionale. Al di là della raccolta personale di Arturo Schwarz,⁵ legata alla sua attività commerciale, le uniche collezioni italiane comparabili a quella di Levi, ricostruibili attraverso il catalogo ragionato dell'artista e i documenti della retrospettiva torinese, si erano formate a Milano negli anni Sessanta, in ambienti prossimi ai circoli patafisici: in particolare, spiccavano i dieci pezzi della raccolta dell'avvocato Paride Accetti⁶ e i dodici lavori raccolti dal pittore Enrico Baj.⁷ A Torino erano significative, ma non comparabili a quella di Levi, le collezioni di Luigi Campi⁸ e quella di Rosangela Cochrane,⁹ a Venezia quella di Attilio Codognato.¹⁰

Oltre a rappresentare un episodio significativo di storia del gusto e del mercato, la presenza massiccia di opere di Picabia in Italia negli anni Settanta ebbe inevitabili ricadute artistiche e culturali. Particolarmente significativa in questo senso fu la vicenda del grande foglio *Sans titre* (760), esposto alla galleria Dalmau di Barcellona nel 1922, presentato alla Galleria Notizie nel 1969 e lì acquistato da Levi. Questi l'aveva subito concesso a Giulio Paolini che l'anno successivo lo aveva esposto alla *Terza Biennale della Giovane Pittura* di Bologna presentandolo come una sua opera ed accompagnandolo in catalogo a brani di Giambattista Vico, Maurice Merleau-Ponty e Jorge Luis Borges (Barilli-Calvesi-Trini 1970, p.n.n.). Così ricorda l'artista:

Ebbi occasione di sorprendermi nella Galleria di Luciano Pistoi che mi mostrò il

⁵ Nella sua disponibilità transitaroni almeno trentaquattro opere: *Église de Moret* (130), *Sans titre* (204), *Les jardins de Saint-Cloud* (387), *Paysage* (405), *Guillaume* (428), *Le poulailler* (430), *Étude pour Udnie* (469), *Volant qui régularise le mouvement de la machine* (522), tre *Dessin mécanique* (530, 531, 532), *Réveil matin II* (604), *Turbine* (611), *Profil de oisif* (612), *Prenez garde à la peinture* (615), *La danseuse Jasmine* (669), cinque disegni del 1920 (670, 685, 686, 687, 688), *Tickets* (737), *Totalisateur* (741), *Volucelle* (764), *Échynomie livide* (852), *Man Ray* (896), *Cure-dents* (923), *Les centimètres* (929), *Plumes* (932), *Vénus et Adonis* (950), *Sybil* (960), *Espagnole* (1032), *Portrait de Suzy Solidor* (1267), *Sans titre* (1356) e il dipinto *L'arbre jaune*.

⁶ *Les Îles Marquises* (588), *Barcelone* (1048), *Sans titre* (1060), *Villica Caja* (1071), *Zic-Zac* (1116), *La Révolution Espagnole* (1422), *Sans titre*, *Autoportrait* (1608), *En faveur de la critique* (1922) e una *Composition abstraite* (1985).

⁷ *Alberi* (1), due *Paesaggi* (42, 197), *Les Îles Marquises* (588), *Turbine* (611), *Couple au profil de Marcel Duchamp* (910), *Cyclope* (946), *Barcelone* (1006), *Cellophane* (1061), *Têtes superposées* (1566), *Composition* (1920) e *Elle danse* (1999).

⁸ *Astrolabe* (726), *Décaveuse* (736), *Les Trois Grâces* (948) e *Minos* (1082).

⁹ *Danseuse Jasmine* (669), *Totalisateur* (741) e *Volucelle* (764).

¹⁰ *Modèle vivant* (963) e *Ça m'est égal* (1974).

quadro di Picabia ‘Senza titolo’, 1917, poi acquistato dal noto amico collezionista Corrado Levi che me lo concesse in prestito per la Biennale di Bologna del 1970 e che volli esporre come ‘mia opera’. Si trattò quindi di uno ‘scambio di persona’ o ‘scambio d’autore’, atteggiamento che nello stesso anno mi aveva portato a replicare molte volte il mio primo quadro ‘Disegno geometrico’ (1960), nella mostra dal titolo ‘Un quadro’ presso la Galleria dell’Ariete a Milano.¹¹

Presente all’allestimento della retrospettiva del 1974 (Madaro 2020), autore di numerosi riferimenti all’opera di Picabia all’interno dei suoi lavori, Paolini possedeva inoltre un’opera dell’artista, una *transparence* su carta donatagli in quegli anni da Ippolito Simonis. L’episodio bolognese rivela come l’azione culturale e l’attività collezionistica di Levi si riverberassero non solo sugli orientamenti del mercato, sulle politiche di acquisizione dei musei pubblici e sul sistema di riferimenti di Mieli e del Movimento, ma anche sulla pratica dei giovani artisti d’avanguardia con cui era in contatto.

Il registro dei prestiti della retrospettiva torinese rivela come anche Luciano Anselmino avesse contribuito alla sua riuscita. Oltre a *Monstre* (Camfield *et al.* 2014-2023, n. 1917), urticante dipinto del 1946 poi passato nella collezione di Warhol, il gallerista aveva prestato una sorprendente raccolta di documenti: i cataloghi delle mostre di Picabia alla galleria Au San Pareil nell’aprile 1920, da Chez Danthon nel maggio 1923, alla Galerie de Beaune nel novembre 1938 e alla Galerie Colette Allendy nell’ottobre 1946, il terzo numero della rivista *DADA* del 1918, la monografia di Marie de la Hire del 1920, il catalogo della collettiva *Salon Dada Exposition Internationale* allestita alla Galerie Montaigne nel giugno 1921 e l’annuncio della *1ère Visite Dada: Saint Julien le Pauvre* del 1921. Oltre ad attestare una pratica precoce di collezionismo e di circolazione di *ephemera* d’avanguardia condivisa con altri prestatori come Ippolito Simonis, Luigi Campi, Gabriele Stocchi e Fabio Sargentini (Fagiolo dell’Arco 1974: 137), il prestito dimostrava il grado di rigore dell’attività di Anselmino e il suo interesse a raccogliere documentazione d’epoca su Picabia, artista di cui non organizzò mai una mostra in galleria, ma a cui dedicò ampio spazio su *Quinta parete*. Alla sua mediazione si doveva probabilmente anche il piccolo, divertito contributo di Warhol in catalogo, “I like Picabia al limone coi funghi” (Fagiolo dell’Arco 1974: 25). La mostra diventava quindi il banco di prova, e l’unica traccia rimasta, di un “ambiente micro-sociale” di “relazioni di conoscenza, collaborazione”

¹¹ Giulio Paolini, e-mail all’autore, 19 settembre 2021.

(Cortesini 2019: 31) sviluppatisi nel mondo dell'arte torinese verso la metà degli anni Settanta, facilitato da forme di socialità omosessuale e aggregatosi in maniera sorprendente attorno alla figura di Picabia.

La retrospettiva segnò l'avvio di un poderoso ritorno di popolarità dell'artista in Italia: l'anno successivo comparve l'anastatica di un suo album privato promossa dalla Galleria Notizie (Menzio 1975), seguita a stretto giro dalla monografia Fabbri curata dallo stesso Fagiolo (1976). Nel 1974 erano intanto stati presentati su *BolaffiArte* gli interni della residenza veneziana di Attilio Codognato: nella camera da letto faceva bella mostra di sé *Ça m'est égal* (Camfield et al. 2014-2023, n. 1974), imponente olio su tela del 1947 raffigurante una freccia falliforme sospesa tra occhi galleggianti (Marini 1974) – un dipinto di grande impatto, proveniente dalla collezione di Warhol (FIG. 2).

All'interno del più generale fenomeno di recupero dell'avanguardia da parte dei movimenti underground, poi messo a fuoco da Maurizio Calvesi (1978), i materiali di Picabia, adesso tornati in circolazione, sembravano distinguersi per le loro possibilità evocative e la loro efficacia comunicativa, in sorprendente sintonia con le ricerche più aggiornate. Verso la metà del decennio lo stesso Levi si avvicinò al mondo della stampa indipendente



FIGURA 2: Francis Picabia, *Ça m'est égal*, 1947, (Camfield et al. 2014-2023, n. 1974) nella camera da letto di Attilio Codognato, Venezia, 1974 (Marini 1974, p. 28), ph. Emmett Bright. Image courtesy of Bolaffi S.p.A.

e iniziò a definire un suo personale, riconoscibilissimo stile grafico: testi dattiloscritti, ampi spazi vuoti, sovvertimento di ogni orientamento della pagina, con testi verticali e capovolti, forse memori dell'invito picabiano alla prima e ultima *Visite Dada*, organizzata il 14 aprile 1921 presso la chiesa di Saint Julien le Pauvre, incluso tra i documenti prestati da Anselmino alla retrospettiva torinese (FIG. 3).



FIGURA 3. Volantino: *Excursions & visites DADA. 1ère Visite: Eglise Saint Julian le Pauvre*, 27x21 cm, Paris, 1921. Cellatica, L'Arengario Studio Bibliografico

Tra i primi esiti di questa nuova attività editoriale di Levi vi fu il suo contributo a *IL VESPASIANO degli omosessuali* (Levi 1976), numero unico assemblato nell'estate 1976 dai Collettivi Omosessuali Milanesi. L'anno successivo Levi avrebbe poi curato il fascicolo *Dalle cantine frocie*, terzo numero del periodico *Dalle cantine*, da lui fondato nel 1975 nell'ambito della Facoltà

di Architettura del Politecnico di Milano.¹² Il grande foglio formato tabloid, non rilegato, stampato a inchiostro viola e arricchito dal celebre *Inserto nelle chiappe di «dalle cantine frocie» dedicato a: MADAME PONTORMO (1494-1556)*, rappresentò forse il contributo più significativo del movimento omosessuale italiano alla galassia esoeditoriale del Settantasette (FIG. 4).

La prima pagina era dedicata quasi interamente ai crediti: “a questo ‘numero’ 3 di ‘dalle cantine’ hanno collaborato”, seguiva quindi una lista divertita di cinquantatré acronimi fantasiosi di collettivi omosessuali inesistenti e stampato in verticale:

ed inoltre: Sandor Ferenczi, Maria Ivana, Sergia, Bambola, Maria Mieli, Sacher Masoch, Sandra, F. Picabia e K. Kraus: (però con spintarelle in punti cruciali), Antonina Artaud, ed è stato goduto fino in fondo (pensato oh) da: Corrada Levi, Lorenza, Norma Lucaa, Roberta C. (Levi 1977, p.n.n.).

L’inclusione di Picabia era ancora una volta sorprendente. Il suo contributo al fascicolo era limitato a tre brevi aforismi stampati in maiuscolo e in diagonale, scelti tra gli stessi *Detti* pubblicati da Anselmino che avevano colpito Mieli. Il primo, “LO SPIRITO DI FAMIGLIA HA RESO TUTTI CARNIVORI”, era apparso nel 1920 sul sesto numero di *Littérature* (Picabia 1922: 20). Il secondo, “L’AMORE INGHΙOTTE GLI UOMINI COME LE OSTRICHE” era rimasto a lungo inedito e solo nel 1950 era stato inserito in un numero monografico della rivista *La Nef* dedicato all’*humour poétique*, curato dal critico George Charbonnier assemblando testi inediti (Picabia 1950: 116). L’aforisma di Picabia menzionava, in realtà, “des moules”, rese erroneamente come “ostriche” già nell’antologia pubblicata su *Quinta parete* nel 1972: il piccolo errore era la prova che Levi aveva attinto dal fascicolo edito da Anselmino, lo stesso che aveva raccomandato a Mieli quattro anni prima. Il terzo aforisma incluso in *Dalle cantine frocie* era “AMO LE CHECCHE PERCHÉ NON FANNO IL SOLDATO”. Si trattava del detto in cui le “spintarelle” erano risultate più determinanti: l’originale francese,

¹² Il primo numero era apparso nel luglio 1975 col titolo tematico *Occasioni interventi pratica teoria politica*; il secondo, uscito nel febbraio 1976 e intitolato *A ciascuno il suo*, conteneva, oltre a numerosi estratti di tesi di laurea, tre disegni di Italo Rota, documentazione dell’azione *Robinson Invertito* di Marco Bagnoli e un testo di Sacher Masoch. Al terzo fasciolo, *Dalle cantine frocie*, sarebbero poi seguiti tre *Quaderni di “Dalle cantine”* distribuiti dalla cooperativa milanese Punti Rossi. Il primo era titolato *Corpi? Scintille? Casa? Ruoli? Che fare? Le posizioni reciproche*, il secondo *Ti prendo in parola, non sottogamba* (Corrado Levi), il terzo *La vecchia storia, alla sagra, leggeva sul serio il futuro a certi giovanotti* (Marco Mercanti). Giulia Zompa e la libreria LibriSenzaData di Milano mi hanno aiutato nella ricostruzione della sequenza.

Riscoperte e appropriazioni queer di Francis Picabia nell'Italia degli anni Settanta

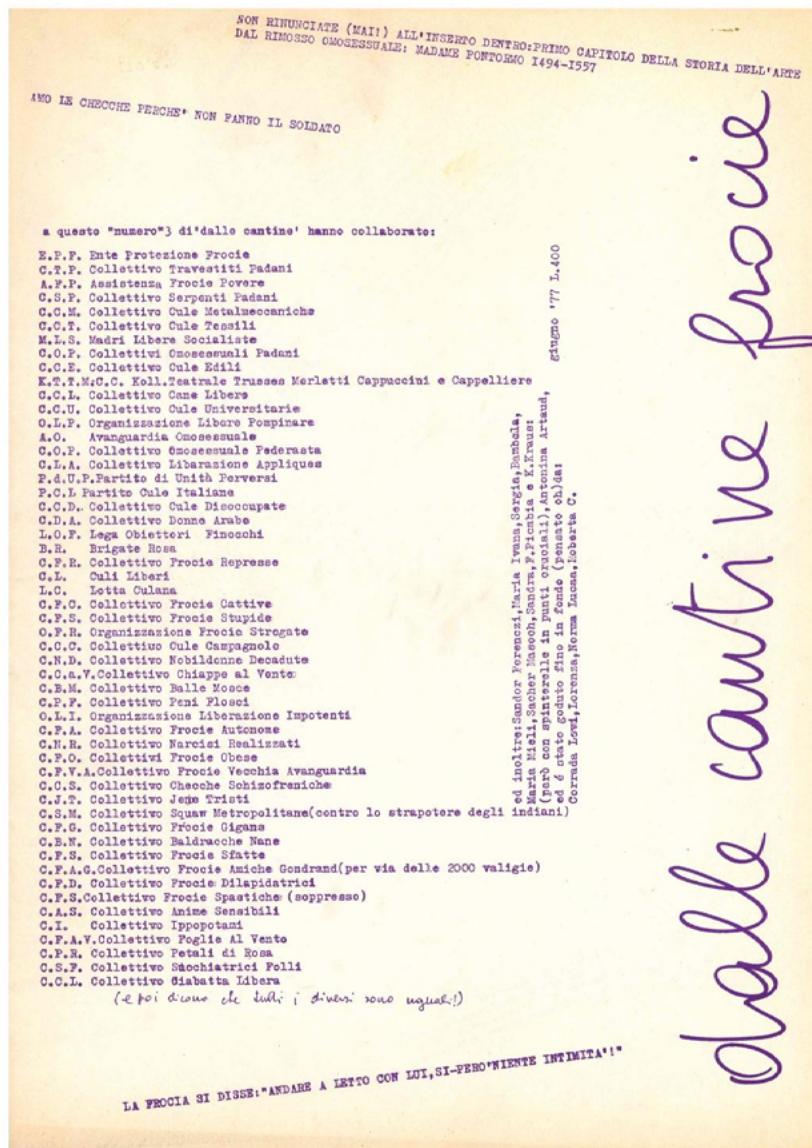


FIGURA 4. *Dalle cantine, 3, (Dalle cantine frocie)*, giugno 1977, copertina, 31×42 cm. Pisa, archivio privato

apparso sul diciassettesimo numero di 391 nel 1924, recitava infatti “J'aime les pédérastes, car ils ne font pas de soldats” (Picabia 1924, p.n.n.). L'intervento più vistoso era ovviamente la traduzione come “checche” di “pédérastes”. Il termine era stato utilizzato sistematicamente nella pubblicistica surrealista e risuonava ripetutamente nel più esteso intervento del gruppo sul tema dell'omosessualità, le “Recherches sur la sexualité” apparse nel 1928 su *La Révolution Surréaliste* (Breton et al. 1928), appena rimesse in circolo dall'anastatica della rivista realizzata da Jean-Michel Place (1975). In quell'occasione Breton aveva rivelato tutta la sua radicale omofobia, attaccando Raymond Queneau e rifiutando qualsiasi discussione sul tema. Il termine risuonava anche nell'irricevibile diario di Salvador Dalí, pubblicato in italiano nel 1965, proprio a Torino: “Ero autorizzato alle rappresentazioni

sessuali, ma non alle fantasie anali. Qualsiasi ano era visto di cattivo occhio! Le lesbiche piacevano molto, ma non i pederasti” (Dalí 1965: 22). Risalendo indietro nel tempo, inoltre, ci si imbatteva in una nota polemica di Anton Giulio Bragaglia, apparsa su *Cronache d'attualità* nel 1921 e probabilmente riferita proprio a Picabia:

CURIOSITÀ DADAISTE. – J. Evola, dadaista, pittore e filosofo (gli piace tanto d’essere detto filosofo) ci ha formalmente assicurato che il movimento *dada* prospera sfruttando le donne. Curioso però che tra i dadaisti ci siano tanti pederasti! Come si rileva anche dal 391, corriere massimo dei *dada* parigini!¹³ (Bragaglia 1941: 43)

Al di là dell’utilizzo storico del termine negli ambienti dada-surrealisti, molto significative erano le sue risonanze contemporanee. Proprio nel maggio 1977, un mese prima della comparsa di *Dalle cantine frocie*, si era infatti tenuta una tesissima discussione parlamentare tra il leader radicale Marco Pannella e lo storico segretario del PSDI Luigi Preti. Questi, tre anni prima, in un articolo dedicato alla Biennale di Venezia del 1974, aveva definito Pannella “protettore dei pederasti”, ottenendo una denuncia per diffamazione in merito alla quale la Camera era stata chiamata a pronunciarsi per la necessaria autorizzazione a procedere. Proprio durante il dibattito – poi ripubblicato sul *FUORI!* già federato al Partito Radicale (s.a. 1977: 10-13) – Preti aveva ammesso, non senza sprezzante ironia, l’errore terminologico: “Se ho commesso un errore, questo è stato di usare il linguaggio comune (parlando di pederasti), ma l’onorevole Pannella di queste cose se ne intende meglio e conosce i termini esatti. E gli devo dar ragione, anche perché è più colto di me!”.¹⁴ In quegli stessi mesi, in apertura degli *Elementi di critica omosessuale*, Mieli avrebbe, non a caso, avvertito la necessità di una premessa lessicale: “Ho usato il termine «pederastia» soltanto in senso proprio, ovvero per definire il desiderio erotico rivolto verso le persone giovanissime” (Mieli 1977: [xi])

La scelta terminologica era dunque dirimente: la questione era troppo scottante per permettere un’appropiazione anche ironica del termine ‘pederasti’. Levi era costretto a trovare un sinonimo: optò per ‘checche’, il più connotato in senso anti-machista e dunque il più efficace come contraltare a ‘soldato’. Proprio il riferimento militare costituiva il secondo elemento di

¹³ Sono grato a Filippo Bosco per avermi segnalato questo testo.

¹⁴ Atti parlamentari, Camera dei Deputati, VII Legislatura, Discussioni, Seduta del 5 maggio 1977, Domande di autorizzazione a procedere in giudizio (Esame), pp. 7277-7286.

attualità del detto di Picabia. Subito di seguito, infatti, lo stesso Levi pubblicava un testo sul tema: “All’ospedale militare hanno esaminato il mio culo per trovare la prova della mia nefandezza..... Ed hanno trovato il mio culo. Oppure:volevano trovare nel mio culo la prova della mia nefandezza ed hanno ammirato il mio culo. oppure:e consultandosi palpavano il mio culo” (1977, p.n.n.). Dal 1964 era in vigore in Italia un Decreto del Presidente della Repubblica il cui articolo 28 esonerava dalla leva militare obbligatoria “le personalità abnormi e psicopatiche (impulsivi, insicuri, astenici, abulici, depressivi, labili di umore, invertiti sessuali)”. Precludendo la successiva partecipazione a concorsi pubblici, l’esonero aveva per oltre un decennio compromesso il ruolo pubblico delle persone omosessuali. Quando, nel 1977 e in un clima di crescente presa di coscienza e liberazione sessuale, un nuovo decreto vietò la registrazione del motivo dell’esonero, attenuandone così le ricadute sulla vita pubblica dell’esonerato, il ricorso all’articolo 28 crebbe al punto da spingere gli apparati militari a richiedere un certificato ufficiale di omosessualità (Marco 1979: 15).

Il detto di Picabia finiva così per riverberare almeno due questioni di grande attualità, condensandole in un efficace motto di spirito. Il suo peso nell’equilibrio complessivo del fascicolo, monumentale palinsesto di testi e citazioni, non deve comunque essere sopravvalutato. Come evidente dai crediti di apertura, Picabia si inseriva in un sistema complesso di riferimenti, capace di tenere insieme i testi dello psicanalista ungherese Sándor Ferenczi (1970: 27-31; tr. it. 1977, p.n.n.), un passo di *Venere in pelliccia* di Sacher-Masoch fresco di ristampa Bompiani (1977) e varie citazioni dall’*Eliogabalo* di Artaud, anch’esso appena ristampato da Adelphi (1977) e, soprattutto, attualizzato dell’azione incrociata del *Super-Eliogabalo* di Alberto Arbasino (1969) e del concept album *L’Eliogabalo* di Emilio Locurcio. Più sorprendente era il coinvolgimento dello scrittore austriaco Karl Kraus, i cui *Detti e contraddetti*, anch’essi appena ristampati da Adelphi (1977), funzionavano bene da contraltare ai *Detti* picabiani, a conferma di come lo stile apodittico, verso il Settantasette, fosse più urgente del contenuto o della biografia dello scrivente – “Un filo (di che colore?) lega il Bovarismo e il Bouvardismo (Pécuchetismo) al Karl-Krausismo: la fascinazione della stronzaggine contemporanea”, avrebbe commentato Arbasino (1980: 62). Sul fascicolo appariva così “LA FROCIA SI DISSE: ‘ANDARE A LETTO CON LUI, SÌ-PERÒ ‘NIENTE INTIMITÀ!’”, versione rettificata dell’originale “Lei si disse: ‘Andare a letto con lui, sì – però niente intimità!'” (1977: 75). Era

invece riportato senza modifiche il più serioso "Ormai non si può separare l'erotismo dalla sociologia, e così anche dall'economia. L'amore sta sempre in un qualche rapporto col denaro. Quest'ultimo deve esserci, ed è indifferente se lo si prende o lo si dà" (1977: 187), cui però seguiva una chiosa di Levi, già apparsa sul *Vespasiano* (Levi 1976: 19): "disse il giovane al vecchio (mentre questi gli stava dando dei soldi) -io ti dò una cosa a te, tu mi dai una cosa a me -sì, io ti do il piacere del mio corpo, tu mi dai il piacere di prendere i soldi da me, rispose il vecchio al giovane" (Levi 1977, p.n.n.).

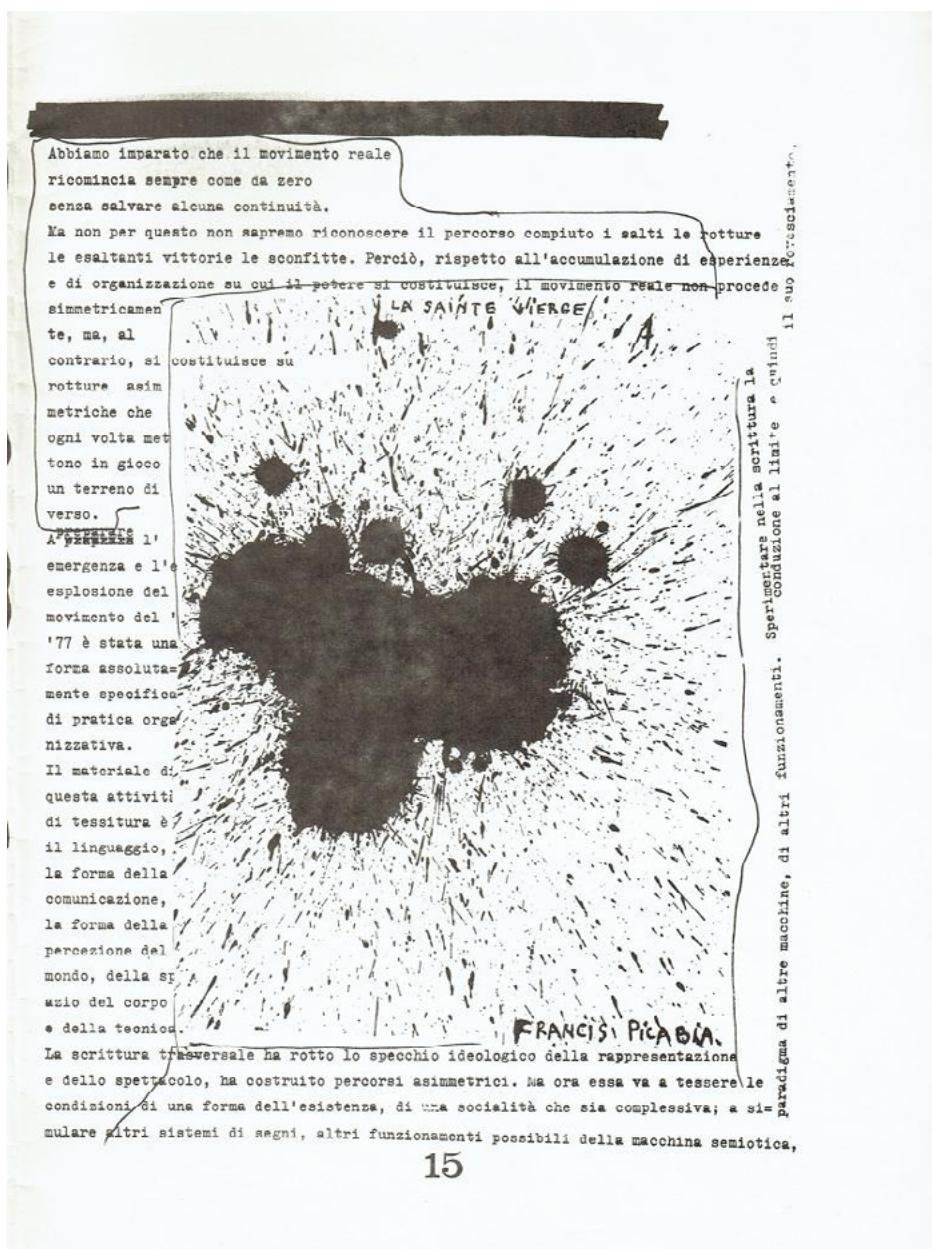


Figura 5. *A/Traverso*, nuova serie, numero 2, maggio 1978, p. 15. Archivio Daniele Briganti – stampamusicale.altervista.org

In quei mesi, intanto, Picabia iniziava a riscuotere l'interesse anche di altri gruppi vicini alla galassia del Settantasette. Sul numero zero del foglio *L'indice dell'umidità*, come segnalato da Raffaella Perna (2017: 163), comparivano dieci detti prelevati da *Jésus-Christ Rastaquoère* (Picabia – Ribemont-Dessaignes 1920), in una selezione assemblata da Picabia per *391* (1920), mentre sul numero del maggio 1978 di *A/traverso* era riprodotto l'inchiostro blasfemo *La Sainte Vierge* (Perna 2017: 163) (FIG. 5). Significativamente, i redattori non avevano utilizzato la prima versione del disegno apparsa sul dodicesimo numero di *391* nel 1920 (Camfield *et al.* 2014-2023: 660) e neanche la versione più celebre oggi al Centre Pompidou (659), ma una terza versione meno nota (658) che proprio nel 1976 era stata riprodotta nel catalogo di una doppia mostra allestita a Roma da Sprovieri e Toninelli (Fagiolo dell'Arco 1976), a riprova delle tante connessioni impreviste tra collezionismo, mercato e ambienti controculturali. Negli stessi mesi, inoltre, Stefano Tamburini, Marco d'Alessandro e Massimo Mattioli avevano fondato la rivista di fumetti *Cannibale*, numerando “3” il primo numero del maggio 1977, in omaggio e in ideale continuità con la rivista omonima fondata da Picabia nel 1920 e di cui erano comparsi soltanto i primi due numeri.

Mentre Picabia prendeva piede negli ambienti underground, l'interesse di Levi nei suoi confronti non accennava a diminuire. Nel 1979 esprimeva le sue speranze per l'epocale *New kamasutra*: “In questo scritto vorrei [...] l'esperienza psico-linguistica dei concettuali ma non la prosopopea. un tocco di Savinio di Satie del trasformismo di Picabia ed il budino è mal riuscito” (1979: 72). L'anno dopo, nella dispensa di un seminario milanese dedicato a Robert Walser, Fernando Pessoa, Lewis Carroll e Alfred Jarry, includeva un detto picabiano, come sempre dattiloscritto in verticale: “per avere idee bisogna cambiarle come camicie”¹⁵ (1980: 101). Sempre in *Una diversa tradizione*, nel seminario dedicato ad Alighiero Boetti, proponeva invece una divertita riscrittura del detto già apparso su *Dalle cantine frocie*: “amo i marinai quando amano l'arte di Boetti” (1980: 65). Del resto, come si evince dai *Canti spezzini*, Levi avrebbe voluto dedicare uno di quei sedici seminari proprio a Picabia:

e io che quest'anno farò a scuola sedici (!) seminari ristrutturazione permettendo su: l'architettura del portacenere (Erik Satie), l'impossibile del possibile (Escher), l'intelligenza e l'intoppo (Alighiero e Boetti), il tiro alla fune col linguaggio

¹⁵ La citazione originale, non inclusa nell'antologia di *Quinta parete*, recitava “Si vous voulez avoir les idées propres changez-les comme des chemises”. Picabia l'aveva inclusa nel volantino che aveva distribuito ai visitatori del Salon d'Automne del 1921.

(Corrado Levi), esattamente l'opposto (Robert Walser), il dolcissimo eccesso (Niccolò Paganini), un poco più in là (la variazione in musica), dove ti trascino? (il moto perpetuo), rosso sfrenato isterico (Antonio Vivaldi), la vertigine del segno infantile (Cy Twombly), l'antiforma e il piacere (Filippo De Pisis), metropoli e larve (Wols), esploriamo il cattivo gusto (Francis Picabia), gli eccessi e le facciate (Otto Dix), tu sei tanti (Fernando Pessoa), l'architettura sprecata (Alessandro Antonelli Franco Albini), per provare le sensazioni dell'elettroshock. (1986)

Ormai si erano traghettati gli anni Ottanta e Picabia iniziava a conoscere una vasta fortuna internazionale, con un repentino rialzo delle sue quotazioni alimentato dal parallelo affermarsi delle tendenze neoespressive. Proprio la retrospettiva torinese del 1974, non a caso, aveva aiutato Bonito Oliva a definire per la prima volta alcuni dei dispositivi critici alla base della Transavanguardia: "Nella vita Picabia ha adottato la strategia del cleptomane, di colui che non crede all'idea evoluzionistica, in definitiva darwinistica, del linguaggio artistico" (1975: 52). Levi, nel suo diario newyorkese, registrava anche questa nuova fase, intrecciandola ancora una volta all'agenda e alle preoccupazioni della comunità omosessuale:

- 16.2.(1983) Ospedale malessere paura del nuovo cancro AIDS dell'herpes ecc.
16.2.(1983) Mostra di David Salle da Mary Boone, che mi piaceva per un suo picabianismo domestico ridotto per tessiture diverse accostate o sovrapposte sfumati fotografici e pittura rappresentativa sovrapposta... (1989: 14).

Queste citazioni episodiche, spie della presenza costante di Picabia all'interno del sistema di riferimenti intellettuali di Levi, potrebbe continuare ancora a lungo. Meglio fermarsi al *Cangiante*, la mostra allestita al PAC di Milano nel 1986, sintesi della sua postura, delle sue passioni intellettuali e della sua pratica curatoriale. La mostra, ovviamente, includeva anche un'opera di Picabia: il foglio *Sans titre* acquistato alla Galleria Notizie nel 1969, prestato a Giulio Paolini nel 1970, ricomparso alla retrospettiva torinese del 1974 e ora accompagnato in catalogo, come tutte le opere del *Cangiante*, soltanto da una definizione minima: "Eterna" (Levi 1986: 71).

RINGRAZIAMENTI

Sono grato alla Biblioteca della Scuola Normale, alla Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa, all'Archivio storico dei Musei Civici e alla GAM di Torino, a L'Arengario Studio Bibliografico, a Daniele Briganti e a Silvia Lusetti per i materiali che hanno messo a mia disposizione e

permesso di riprodurre. Devo ricordi preziosi, e informazioni utilissime, a Giulio Paolini, Bettina Della Casa e Maddalena Disch. Corrado Levi mi ha gentilmente concesso di citare i documenti riguardanti la sua collezione. Devo riscontri e indicazioni utili, infine, ai revisori anonimi.

BIBLIOGRAFIA

- ANSELMINO, L., 1975, “Perché dico no a Torino”, in *BolaffiArte*, 46: 65, 112.
- ANSELMINO, L., 1974, “Anche le mogli sono contro l’arte moderna”, in *Stampa Sera*, 9 dicembre: 5.
- ANSELMINO, L., 1973, ed., *Man Ray: Opera grafica*, Luciano Anselmino, Torino.
- ARBASINO, A., 1980, *Un paese senza*, Garzanti, Milano.
- ARBASINO, A., 1969, *Super-Eliogabalo: romanzo*, Feltrinelli, Milano.
- ARTAUD, A., 1977 (1969), *Eliogabalo o L’anarchico incoronato*, Adelphi, Milano.
- BARILLI, R., CALVESI, M., TRINI, T., 1970, eds., *3^a Biennale internazionale della giovane pittura: gennaio 70: comportamenti progetti mediazioni*, Edizioni Alfa, Bologna.
- BENINCASA, C., PEDRIALI, D., 1975, *Man Ray: Les heures heureuses*, Magma, Roma.
- BOCKRIS, V., 2003, *Warhol: The Biography*, Da Capo, Boston MA.
- BONITO OLIVA, A., 1975, “Picabia cleptomane: ‘homme d’inexpérience’: una grande mostra a Torino”, in *Domus*, 544: 52-53.
- BRAGAGLIA, A.G., 1921, “Cronache d’arte – I misteri della Cabala”, in *Cronache d’attualità*, gennaio: 40-44.
- BRETON, A., et al., 1928, “Recherches sur la sexualité. Part d’objectivité, déterminations individuelles, degré de conscience”, in *La Révolution Surréaliste*, 11: 32-40.
- CALVESI, M., 1978, *Avanguardia di massa*, Feltrinelli, Milano.
- CAMFIELD, W., et al., 2014-2023, ed., *Francis Picabia: Catalogue Raisonné*, 4 voll., Mercatorfonds, Bruxelles.
- COLACELLO, B., 1990, *Holy Terror. Andy Warhol Close Up*, Harper Collins, New York NY.
- CORTESINI, S., 2019, “La fondazione del FUORI e la mobilitazione degli artisti (1971-1974)”, in *Whatever*, 2: 27-70.
- DALÍ, S., 1965, *Diario di un genio*, Edizioni dell’Albero, Torino.
- DEL PUPPO, A., 2019, *Pasolini Warhol 1975*, Mimesis, Milano.
- FAGIOLO DELL’ARCO, M., 1976, ed., *Surrealismo: “La création d’un mythe collectif”: Omaggio a André Breton*, Agenzia d’Arte Moderna – Toninelli Arte Moderna, Roma.
- FAGIOLO DELL’ARCO, M., 1976, *Francis Picabia*, Fabbri, Milano.

- FAGIOLI DELL'ARCO, M., 1975, ed., *Man Ray. L'occhio e il suo doppio*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
- FAGIOLI DELL'ARCO, M., 1974, ed. *Francis Picabia 1879-1953. Mezzo secolo di Avanguardia*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.
- FAGIOLI DELL'ARCO, M., 1969, ed., *Picabia. Opere dal 1917 al 1950*, Galleria Notizie, Torino.
- FERENCZI, S., 1977, "Preziosi consigli a una frocia su come impadronirsi e tenersi uno (o più) stallone, di S. Ferenczi 1913", in *Dalle cantine frocie*, 3: p.n.n..
- FERENCZI, S., "Dressage d'un cheval sauvage", in *Id.*, 1970, *Oeuvres complètes: II: 1913-1919: Psychanalyse 2*, Payot, Paris: 27-31.
- JANUS, 1972, ed., *Man Ray*, Comune di Ferrara, Ferrara.
- JANUS, 1975, ed., *Andy Warhol: Ladies and gentlemen*, Mazzotta, Milano.
- JANUS, PEDRIALI, D., 1975, *Pier Paolo Pasolini*, Magma, Roma.
- KALLIANY, D., 1973, "La casa-galleria di un giovane mercante torinese: un tempio privato per Man Ray", in *BolaffiArte*, 30: 48-51.
- KAMIEN-KAZHDAN, K., 2018, *Remaking the Readymade. Duchamp, Man Ray, and the Conundrum of the Replica*, Routledge, New York City, NY-London. <https://doi.org/10.4324/9780429453724>
- KRAUS, K., 1977 (1969), Calasso, R., ed., *Detti e contraddetti*, Adelphi, Milano.
- LEVI, C., 2009, *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Electa, Milano.
- LEVI, C., 1989, *Diari di qua e di là*, Giancarlo Politi, Milano.
- LEVI, C., 1986, ed., *Il cangiante*, Nuova Prearo, Milano.
- LEVI, C., 1986, *Canti spezzini*, Chimera, Milano.
- LEVI, C., 1985, *Una diversa tradizione*, Clup, Milano.
- LEVI, C., 1980, "Altrimenti: Robert Walser, Fernando Pessoa, Lewis Carroll, Alfred Jarry, e", in Levi 1985: 97-110.
- LEVI, C., 1980, "Alighiero e Boetti", in Levi 1985: 41-68.
- LEVI, C., 1979, *New kamasutra. Didattica sadomasochistica*, La Salamandra, Milano.
- LEVI, C., 1977, ed., *Dalle cantine frocie*, 3.
- LEVI, C., 1976, "s.t.", in *IL VESPASIANO degli omosessuali*, supplemento speciale a *Re Nudo*, 43: 18-19.
- MADARO, L., 2020, *I grandi solitari dell'arte italiana. Il libro di Laura Cherubini e l'intervista*, in *Artribune*, 10 dicembre.
- MAN RAY, 1981, Janus, ed., *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano.
- MAN RAY, 1975, *Autoritratto*, Mazzotta, Milano.

- MARCO, 1979, “La patente di frocio che ti toglie la divisa”, *Lotta Continua*, 22 novembre: 15.
- MARINI, G.L., 1974, “*La Scuola di New York in un palazzo veneziano: Welcome in Venice*”, in *BolaffiArte*, 44: 26-29.
- MENZIO, E., 1975, ed., *Album Picabia. Immagini della vita di Francis Picabia raccolte da Olga Picabia Mohler*, Galleria Notizie-Stampatori, Torino.
- MIELI, M., 1977, *Elementi di critica omosessuale*, Einaudi, Torino.
- MIELI, M., 1973, “I radical-chic e lo chic radicale”, in *FUORI!*, 7: 16-17.
- PASOLINI, P.P., 1999, DE LAUDE, S., SITI, W., eds., *Saggi sulla letteratura e sull’arte, II*, Mondadori, Milano.
- PASOLINI, P.P., 1976, “*Ladies and Gentlemen*”, in *Andy Warhol. Ladies and Gentlemen*, Galleria Luciano Anselmino, Milano.
- PERNA, R., 2017, “‘Il complotto di Zurigo’: la rilettura del Dadaismo nella cultura e nelle pratiche espressive del movimento del ’77”, in CASERO, G., DI RADDO, E., GALLO, F., eds., *Arte fuori dall’arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia books, Milano: 160-167.
- PICABIA, F., 1960, *Dits – Aphorismes réunis par Poupart-Liessou*, Eric Losfeld, Paris.
- PICABIA, F., 1950, “s.t.”, in *La Nef*, 71-72: 116-123.
- PICABIA, F., 1924, “391”, in *391*, 17: p.n.n.
- PICABIA, F., 1922, “Pithécomorphes”, in *Littérature*, 6: 20.
- PICABIA, F., 1920, “Extrait de Jésus-Christ rastaquouère”, in *391*, 13: p.n.n.
- PICABIA, F., RIBEMONT-DESSAIGNES, G., 1920, *Jésus-Christ rastaquouère*, Collection Dada, Paris.
- PLACE, J.M., 1975, ed., *La révolution surréaliste: collection complète: 1924-1929*, Jean-Michel Place, Paris.
- PEDRIALI, D., SALZANO, G., *Andy Warhol*, Magma, Roma.
- POUPARD LIEUSSOU, Y., 1973, “Linguistica e moralità di Picabia”, in *Quinta parete*, 3: 49.
- S.A., 1979, “Il gallerista Anselmino trovato morto nel bagno”, in *Stampa Sera*, 4 settembre: 8.
- S.A., 1977, “Omosessualità: se ne parla alla camera. Come?”, *FUORI!*, 17: 10-13.
- SACHER MASOCH, L. von, 1977, *Venere in pelliccia*, Bompiani, Milano.

THE AUTHOR

Giorgio Di Domenico (Livorno, 1996) is a graduate student in art history at the Scuola Normale Superiore, Pisa. His research project focuses on the reception of Surrealism in Italy in the 1960s and 1970s. A former intern at

La Galleria Nazionale in Rome and the Italian Cultural Institute in New York, he has been a visiting student at New York University and a research fellow at the Center for Italian Modern Art in New York. His publications include essays on Jannis Kounellis, Alberto Burri, Diego Marcon, and Robert Rauschenberg.

*SERGIO CORTESINI

Madame Pontormo in leather

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

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

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

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

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

*corresponding author
sergio.cortesini@unipi.it
Università di Pisa

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

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

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

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



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



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

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

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

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

HEARTFIELD E MAN RAY PER FUORI!

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

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

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

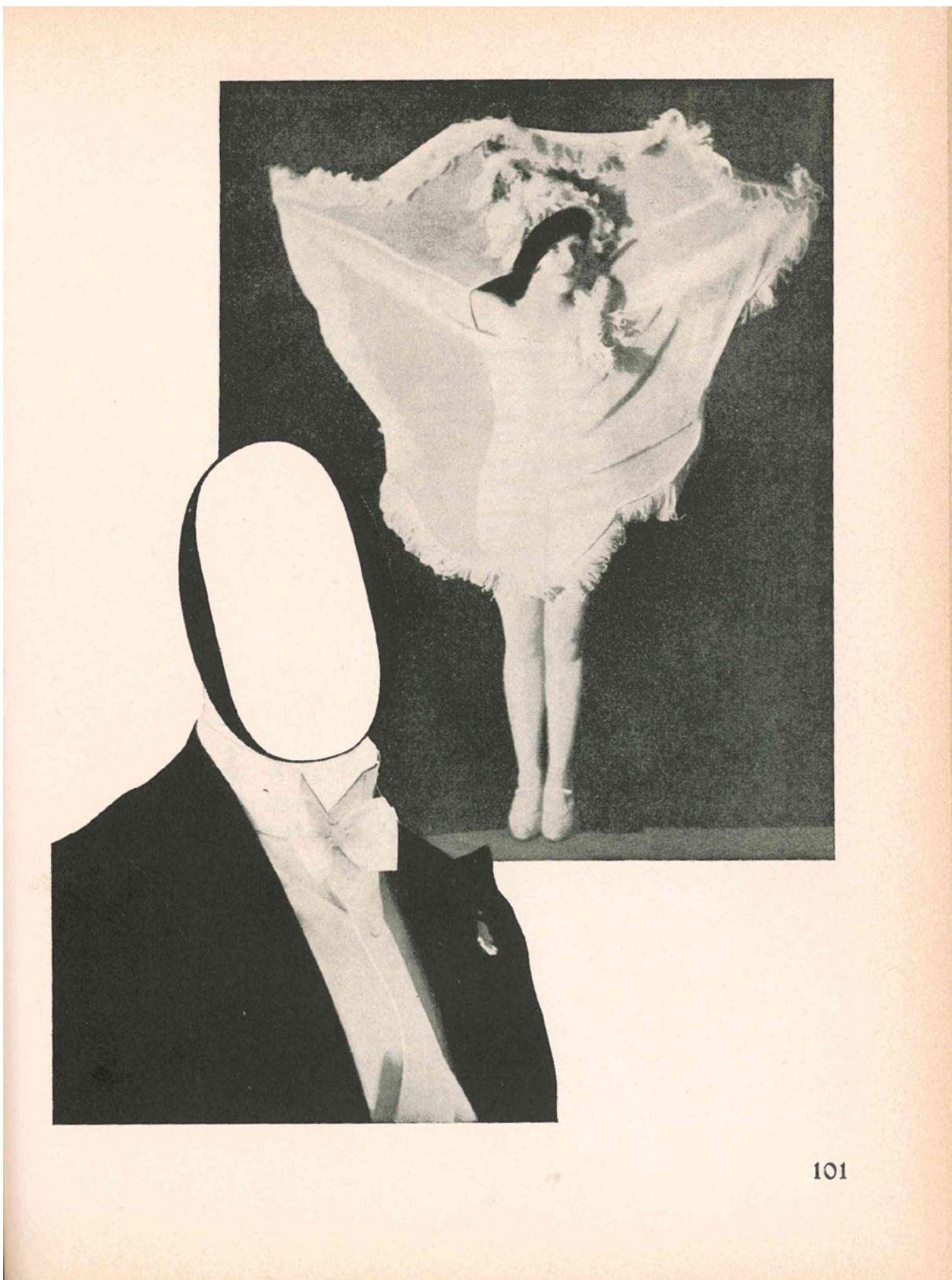
⁵ Su Carla Lonzi, la pratica dell'autocoscienza e l'importanza nella storia del femminismo italiano, la letteratura è vasta; rimando a ZAPPERI 2017.

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

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

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

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



101

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

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



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



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

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

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

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

MADAME PONTORMO NELL'IMMAGINARIO *LEATHER*

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

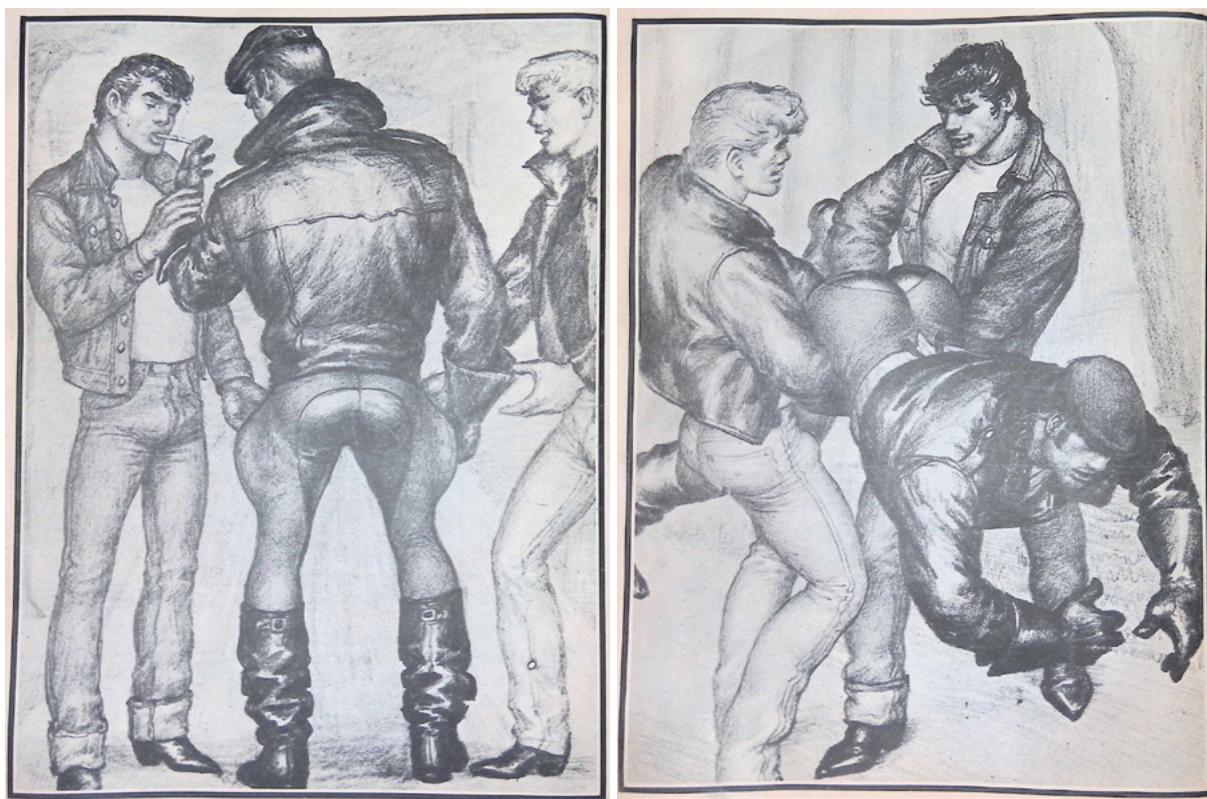


FIGURA 6. Rupert van Goosen (Tom of Finland), "Piatto ricco... mi ci ficco", in *Superhomo*, aprile 1973: 90 (titolo originale: *The Rope*, 1968 ca.).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



128. Study for *Vertumnus and Pomona*, Florence, Uffizi 6683Fr (cat. 136)



127. Studies for *Vertumnus and Pomona*, Florence, Uffizi 6119Fr (cat. 135)



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



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



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

MADAME PONTORMO (1494-1557)

PRIMO CONTRIBUTO PER UNA STORIA DELL'ARTE DAL RIMOSO OMOSESSUALE

dedicato alla parte frosia dei maschi (campagna cavall e que qualche volta esse).
Furbetto questo nostro/vostro desiderio omosessuale, seguitevi nei trucchi che ha usato in Pontormo per potersi esprimere attraverso le censure interne ed esterne, (mica poi tanto forti, ma come mai nessuno prima l'ha notato...) e in corrispondenza c'è un omone, che è a sua volta proprio fra le gambe allargate di un altro corpo maschile di cui c'è solo la parte inferiore...
— Nel ragazzo seduto (disegni 127 e 128) una volta c'è il cazzo scappellato e l'altra volta in corrispondenza c'è un omone, che è a sua volta proprio fra le gambe allargate di un altro corpo maschile di cui c'è solo la parte inferiore...
— 137, no comment; però
— ripetizione della stessa figura sullo stesso foglio in dimensioni diverse, a modo di studio (studi studia, qualcosa guadagni...) così si realizza con questo artificio un rapporto erotico fra copri: (221) la figura soprastante è in posizione, su quella inferiore più piccola, e quella a sinistra piccolissima ha il viso fra le sue cosce.
— Ripetizione (studio!) dello stesso nudo un po' ruotato però: ne viene una coppia di abbracciati (142)
— 173, insomma.
— (26), stai godendo!
— (55), ti avvicini ancora un po'?
— ripetizione della stessa figura però capovolta (come si disegna bene all'incontrario!) così i genitali e i corpi possono, per puro caso essere vicinissimi (209)
— La maledizione, quando si compiuta, rimuoverla, la parte inferiore del partner che sta sopra, se no l'incula fra i due Cristi, anche se non ci sono i genitali perché lo toglieva (76)
— ripetizione di un particolare o studio di uno particolare di una figura, ingrandito e fuori scala, così va a finire dove vuole: il braccio in primo piano è costretto a infilarsi, oh! è andata così, nel culo del Cristo. (70)
— deformenilizzazione dei nudi femminili (come osservano la Janet Cox Rearick e Dario), che serve a far entrare l'Elle-
cita, il rapporto maschio-maschio, attraverso il leccito maschio-femmina, (le tre gracie e molti altri disegni e lavori come l'Eva incatenata a X con l'Adamò nella scena centrale per S. Lorenzo, che ha la testa contro i genitali della figura successa, la quale tocca col braccio il culo al Cristo, il quale tocca con i piedi un putto e ne ha un altro davanti alle gambe arcuate di schiena... e questi putti sono i corpi più carnosamente splendidi del disegno... no, non sono riprodotti qui, se volete anche voi godere di più bisogna cercarli (naturalmente i disegni).
— ecc, lasciatevi venire a scoprire gli altri trucchi in queste stesse pagine.

Ma a Pontormo non è andata nient'altro liscia, malgrado gli artifici.

Il senso di morte, di angoscia e di fastidio, che alcuni rilevavano, (chissà quali?) a partire dal ripieno Vasari fino ai critici contemporanei (i migliori « si avvolgono » senza trovarne il bando), che fece sì che la fortuna di P. cambiasse immediatamente di segno, fino a raggiungere lo studio dell'insopportabilità con la distruzione materiale dei suoi ultimi affreschi (tra cui il coro di S. Lorenzo a cui dedicò totalmente gli ultimi 11 anni), era in realtà la morte, la distruzione, la critica di tutti i valori e della visione del mondo etereosiale, con l'angoscia di spacciamento che una simile operazione comportava. Tutto questo trovava la sua origine nel desiderio omosessuale di P. Rispetto ad altri che vivevano l'omosessualità in modo vecchio, e a un aristocratico come Raffaello, la sua omosessualità, fatela a meno, sarà da esplorare anche la rivoluzionarietà di Michelangelo e di Leonardo a partire dal loro desiderio omosessuale. P. apprezzandone, come nessun altro, quella critica e quella distruzione. Così tutte le scelte esistenziali e formali del P. hanno senso preciso: il rifiuto a vendere i propri quadri a gentiluomini e potenti e « fare ogni cosa per un uomo vile e plebeo e per vilissimo prezzo » (Fantastico e pieno di humor quello operato nei confronti del Magnifico Ottaviano de' Medici che sarà costretto a comprare da lui « prezzo » muratore Rosso: tre quadri, un Pontormo un Bronzino un Raffaello, avuti da P. in cambio di certi lavori di muratura fatigati in casa); il vivere scalpo e isolato, una proposta ed ipotesi di vita diversa, convivendo a tratti con i « suoi » ragazzi (conosciamo il Pichi il Lopoli il Battista, nel diario di P. vi è una testimonianza prestigiosa del rapporto con quest'ultimo); la scelta del corpo nudo quale unico soggetto di interesse per esplorarne le possibilità; la tendenza ad isolare le figure da qualsivoglia intorno, così da porle al riparo dalle raffigurazioni correnti, ed arrivare ai concatenamenti sessuali fino alle ammucchiate; la distruzione di ogni spazio prospettico oggettivo e neutrale (già iniziativa di Michelangelo nel giudizio, anche quest'ultima insultato dai panneggi svolti copricapelli, e non a caso...). E sempre più una ricerca, fuori dai valori ufficiali, di un rapporto nuovo, a partire del coro. Come un iter esistenziale di autocoscienza e di scelta di lavoro e di vita, con una precisa determinazione ed una accelerazione impressionante: si ha approfondito sviluppati e divaricato sempre di più la contraddizione: « a chi piace e a chi no » come riferisce il Lanzi all'atto della scoperta del coro di S. Lorenzo. Tra il discorso della norma ufficiale del giovanile S. Giovanni paleologo in atteggiamento di dolcastro comizio, (le due figure grandi sul retro) ed il discorso del disegno preparatorio, nudo, dolcissimo, eroticissimo, sensualissimo, mamma mia che voglia di toccargli i coglioni! P. ha scelto quest'ultimo, contro il primo. Olà!

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

Dalla vita di Jacopo Pontormo dal Vasari (1567) ed Rizzoli

A CHI GLI PIACEVA

« Ma quello che più in lui dispiaceva agli uomini, si era che non voleva lavorare, se non quando e a chi gli piaceva ed a suo capriccio; onde essere ricercato molte volte da gentiluomini che desideravano avere dell'opere sue, e una volta particolarmente dal magnifico Ottaviano de' Medici, non gli volle servire; e poi si sarebbe messo a fare ogni cosa per un uomo vile e plebeo e per vilissimo prezzo. Quanto al muratore Rosso, non era assai ingenuo secondo il suo mestiere, facendo il goffo, ebbe di lui, per pagamento d'avergli messo alcuna stampa, l'« *Ecce Homo* », nella chiesa di Santa Croce a Firenze. Il quale secondo lasciò, tanto sollecitava e lavorava in esso, quanto il muratore faceva nel murare. E seppé tanto ben fare il predetto Rosso, che, oltre il detto quadro, cavò di mano a Iacopo un ritratto bellissimo di Giulio cardinale de' Medici, tolto da Raffaello, e da vantaggio un quadretto d'un crocifisso molto bello, il quale sebbene comprerò il prodotto magnifico Ottaviano dal Rosso, sono stato in casa messer Alessandro de' Medici » p. 66

SPIRITO

« ... e quasi sempre stette da sé sola, senza volere che alcuno le servisse o gli cucinasse. Pure negli ultimi anni tenne come per alle-varelse, Battista Naldini, giovane di buono spirito... » p. 74

COME AMOREVOLÉ COME VANO

« In questo tempo l'uno dei due giovani che stavano con Iacopo, cioè Giovanmaria Pichi..., fece alcune opere, dipinte stando, dico, ancora con Iacopo... in un quadro grande un S. Quintino ignudo e martirizzato; ma perché desiderava Iacopo come amorevolezza, e non come amico, quindi lo mandò via, e così non sapeva più che cosa fare per salvare il suo affresco. I altro dei due giovani, il quale fu Giovan Antonio Lappoli... andava come vano, ritrasse steso allo specchio, mentre anch'egli stava con Iacopo, parendo al maestro che quel ritratto poco somigliasse, vi mise mano e lo ritrasse egli stesso tanto bene, che par vi-

COTTA UNA SCORTA

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

QUESTE COSE

« Ma ancorché questo procedere del P. e questo suo vivere solitario e a suo modo poco lodato... quanto alla solitudine, io ho sempre creduto che ciò era ammischia degli studi; ma quando anci non fusse, io non credo che si debba gran fatto blasimare chi senza offesa di Dio né del prossimo vive a suo modo ed abita e pratica secondo che meglio agrada alla sua natura. Ma per tornare (lasciando queste cose da parte) all'opere di Iacopo. » p. 67

IN PARADISO

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

TUTTI

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

GRANDI

— essendo nella più parte i tori grandi e le gambe e braccia piccole... » p. 7

CERTE

— ora pare che in questa non abbia stimate se non certe parti... » p. 73

IL BUONO

— onde si vede, che chi vuole sfarfare e quasi sfiorare la natura, rovina il buono... » p. 73

ATTITUDINI

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

INTENDERE

— e' ma io non ho mai potuto intendere la dottrina di questo storia... » p. 72

NE'

— non mi pare, anzi in un luogo osservato mi ordine di storia ne' misura ne' tempo... ed insomma non alcuna regola, né proporzione, né alcun ordine di prospettiva; ma pieno ogni cosa d'ignudi con un ordine, disegno, invenzione, componimento, co-

COSÌ QUELLE

— perchicché io crederò impazzirò dentro ed avvilupparmi, come mi pare che, in undici anni di tempo che egli ebbe, cercasse di avviluppare se e chiunque vede questa pittura con quelle così fatte figure: » p. 72-73

IL SENSO

— il P. diede in un excesso di melancolia, e per far a naturale quelle figure del coro di S. Lorenzo stato sotto l'acque del diluvio, quando i cadaveri nei trogloli d'acqua per farli così gonfiare, ed appesare del puzzo tutto il vicinato » (Vasari) in questo modo il senso comune spiega l'abomino li portate al massimo nella figura umana. Berti

NON VOLEVA

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

I MODELLI

— e' sempre si vede in quest'opera qualche pezzo di torso, che volta le spalle o il dinanzi, ed alcune appiccicature di fianchi fatte con meraviglioso studio e molta fatiga da Iacopo, che quasi di tutte fece i modelli di terra tondi e finiti... »

FINALMENTE

— ma la verità è che essendo vecchio e molto affaticato dal far ritratti, modelli di terra, e lavorare tanto in fresco, diede in una

idropisia, che finalmente luccise d'anni sessantacinque. » p. 73

INVECE

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

GUSTO

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

ANCHE PONTORMO SOGGETTO DA PSICANALISI?

Sarà stato questo soggetto da psicanalista non vogliano però insistere... » Berti p. 27

QUEL CHE RIMANE

« la confusione tra intrattenzione ed espulsione (il mangiare, il dipingere) stanno a dimostrare che i due domeni vengono pareggiati e asseriti, quel che rimane è la tipica malinconia del saturnino che ora diventa mania ed ossessione picopatica » Achille Bonito Oliva « L'ideologo del traditore » Feltrinelli 1976 p. 38

GI FIGURE LE AMMUCCHIATE!

— distruggeva ormai l'individuialità stessa delle figure nelle seride masse di cadaveri frammati e ammucchiati... Berti p. 27

SE NON

— giungeva invece al massimo grado del deformo; non più annesso, si direbbe, se non di precipitare, di là dell'ultimo gradino

IL SUBLIME

— me non comprende che il sublime ha un limite, oltre il quale sta l'abisso del grottesco e mostruoso? E mentre Tiziano dipingeva le sue floride vene...

— Berti p. 22

DICE BENE

« Per spiritualizzare egli definimmo, come dice bene la Cox.Rearick » Berti p. 22

SPORCA COSA

— ha avuto un gran monte di corporaci... sporca cosa a vedere... » Borghini 1975

CI SPIEGA

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

PURAMENTE

« Qualcosa di sottilmente e torpidamente negativo la portava a tendere all'estremo, quasi oltre se stessa, la solenne armonia del linguaggio classico ». Becherucci Disegni del P. 1948

PERICOLOSA

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

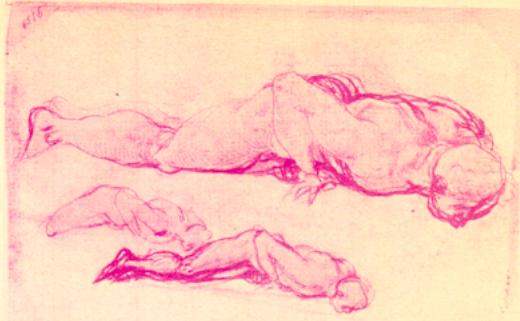
ENIGMA

« Come la loro forma, il contenuto di questi ultimi lavori non può essere misurato in base ad alcun parametro normale, nemmeno quello delle opere precedenti del P. Ancora di più che nei suoi passati lavori, il contenuto dei disegni per S. Lorenzo è perce-abile solo soltanto attraverso il fuoco soggettivo della esperienza del Pontormo; questa esperienza stessa è ora divenuta enigma » J. Cox Rearick p. 93-94. The drawings of Pontormo, 1964

TROVATO VOI IL TITOLO C'E' SOLO DA SCEGLIERE

« In questi ultimi disegni P. proietta emotivamente una spiritualità mistica che è a un tempo dolorosamente intima e indimenticabilmente inaccessibile: l'ultimo paradiso della sua singolare personalità artistica ». J. Cox Rearick p. 94. The drawings of Pontormo, 1964

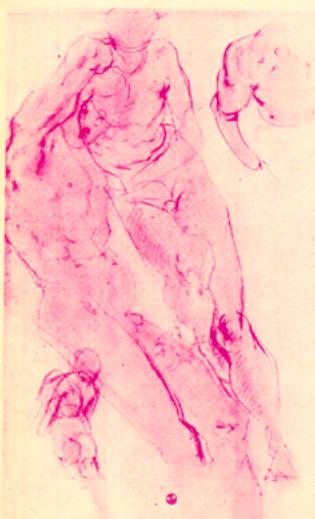
FIGURA 7. Corrado Levi, Madame Pontormo. Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale (verso), in *Dalle cantine frocie*, giugno 1977.



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



70. *Study for the Pietà*, Florence, Uffizi 6690Fc (cat. 66)



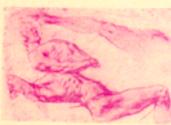
142. *Studies for Vertumnus and Pomona*, Florence, Uffizi 6660Fr (cat. 150)



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



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



68. *Study for the Pietà*, Florence, Uffizi 6690Fc (cat. 66)



73. *Studies for the Pietà*, Florence, Uffizi 6680Fc (cat. 69)



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



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



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



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

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

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

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

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



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



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

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

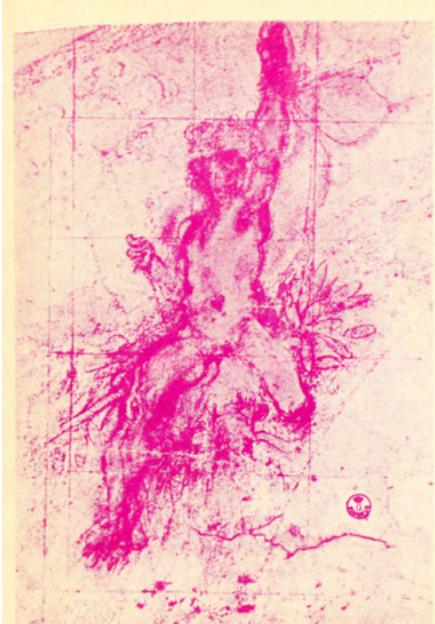
Nell’altra facciata (FIG. 10) compaiono sette disegni di Pontormo e uno di Tom of Finland, che contornano brevi estratti dal diario del pittore fiorentino, che raccontano soprattutto del complesso e frustrante rapporto con il giovane Battista Naldini, che si dimostrò scarsamente affidabile in momenti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

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

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



FIGURA 10. Corrado Levi, *Madame Pontormo. Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale* (recto), in *Dalle cantine frocie*, giugno 1977.



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

MADAME PONTORMO
(1494-1556)



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

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

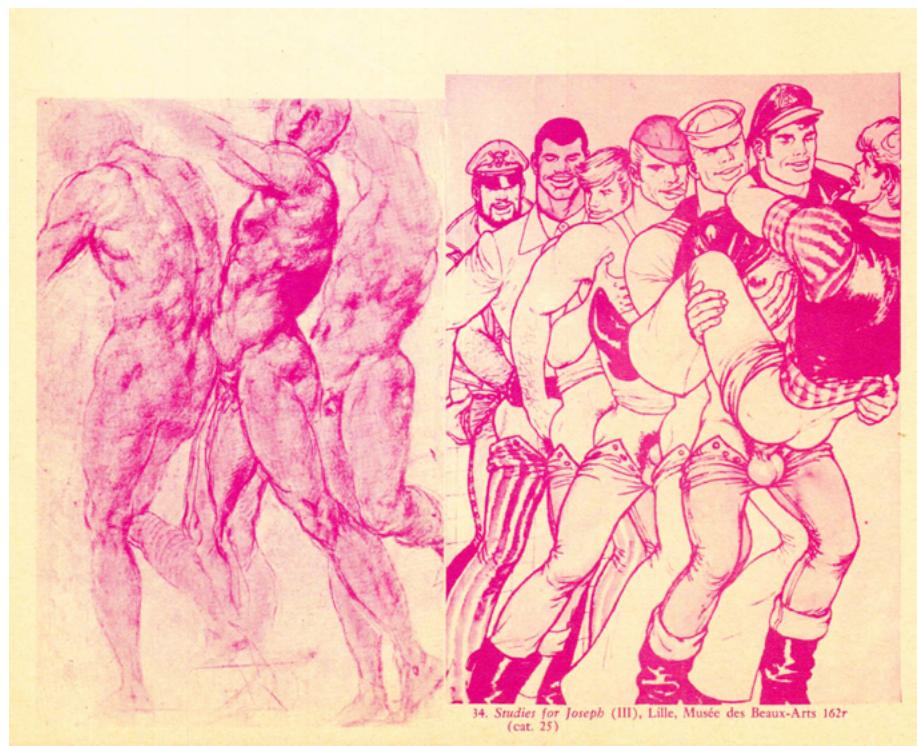


FIGURA 12 (in alto). *Madame Pontormo. Primo contributo per una storia dell’arte dal rimosso omosessuale*, dettaglio con Jacopo Pontormo (studio per Giuseppe, Musée des Beaux Arts, Lille) e un disegno di Tom of Finland dalla storia “Tea Room Odyssey”, *Kake*, n. 7, 1970.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DA PONTORMO A NEW KAMASUTRA

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

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

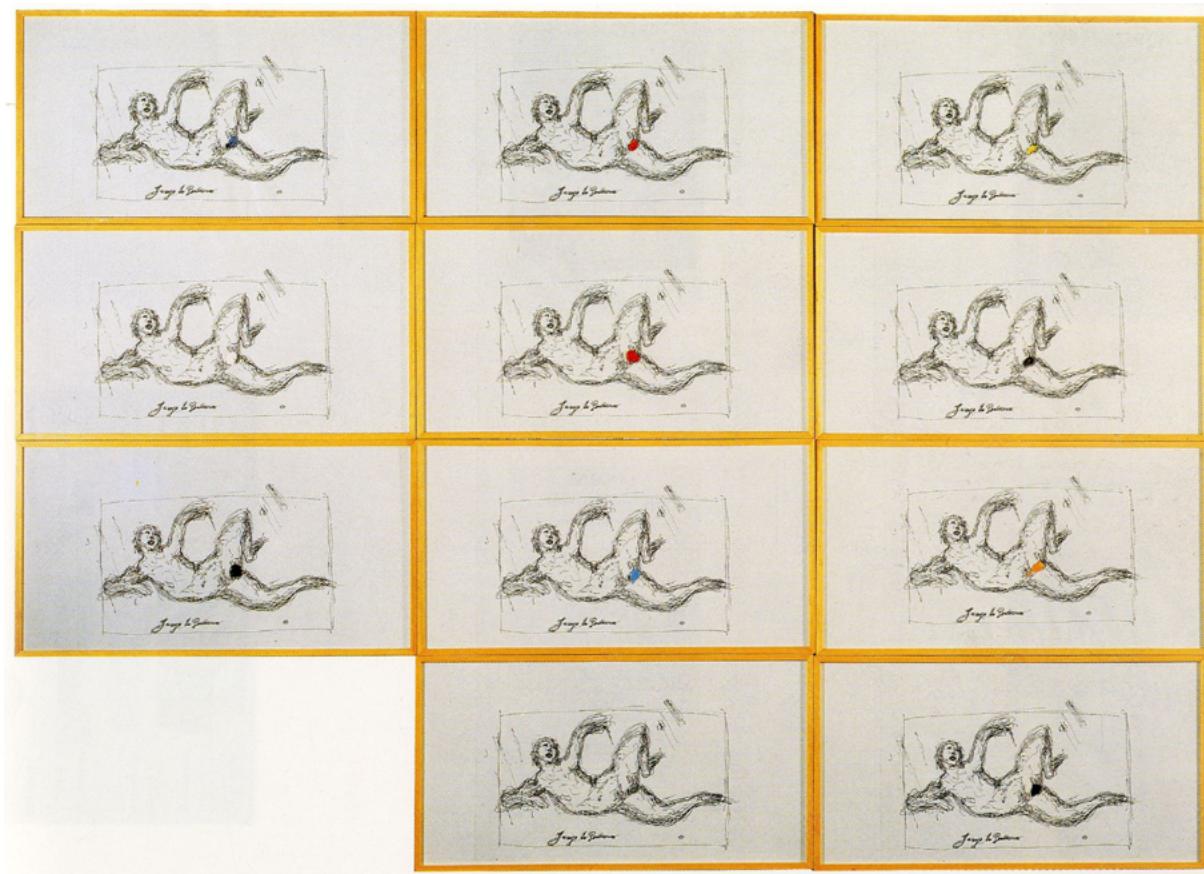


FIGURA 14. Corrado Levi, *Undici volte col Pontormo*, litografie.

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

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

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

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

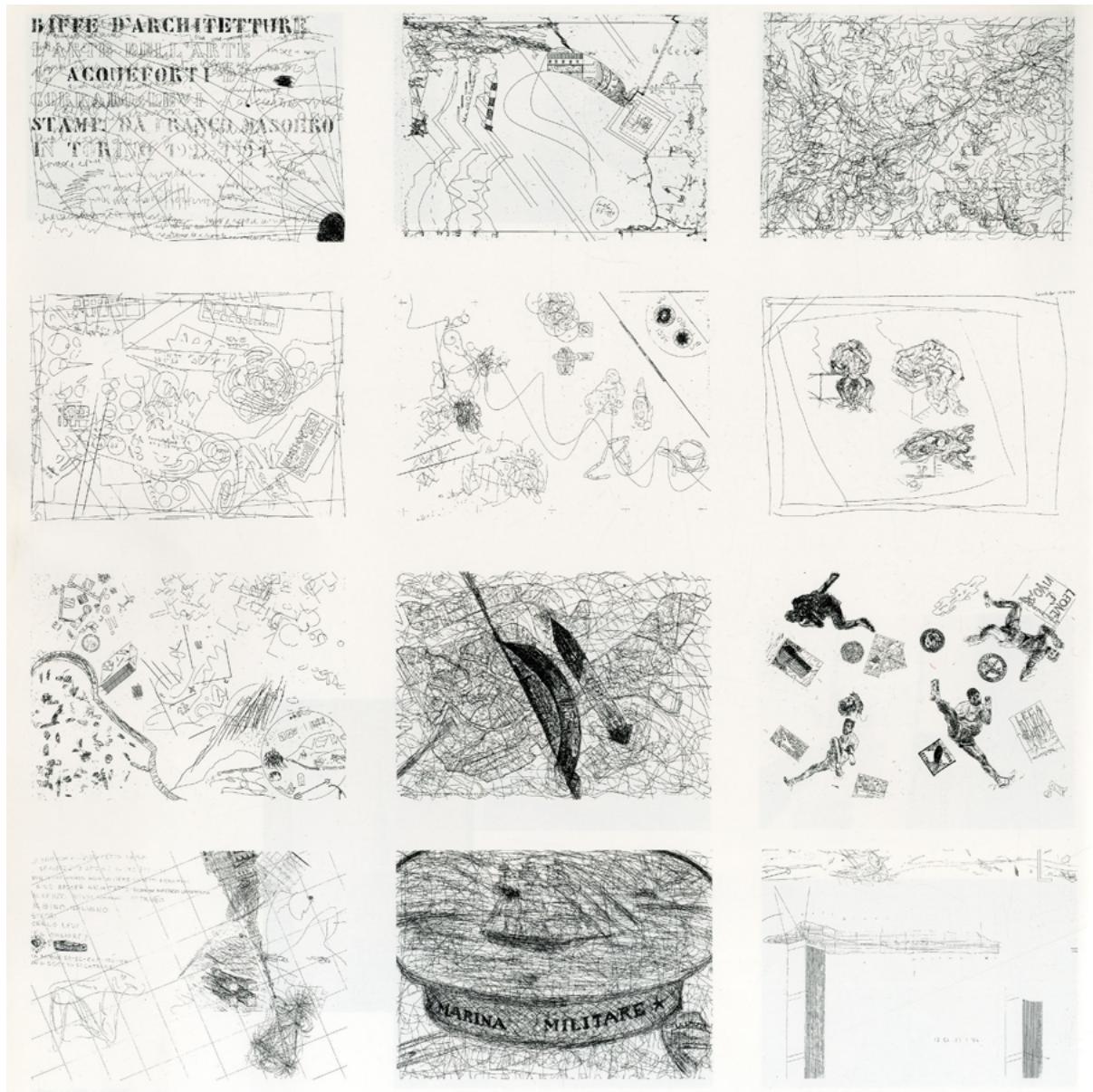


FIGURA 15. Corrado Levi, *Biffe d'architettura. L'arte dell'arte*, 1993-1994, dodici acqueforti e frontespizio, stampate da Franco Masoero, cm 63 × 87 cm ciascuna.

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

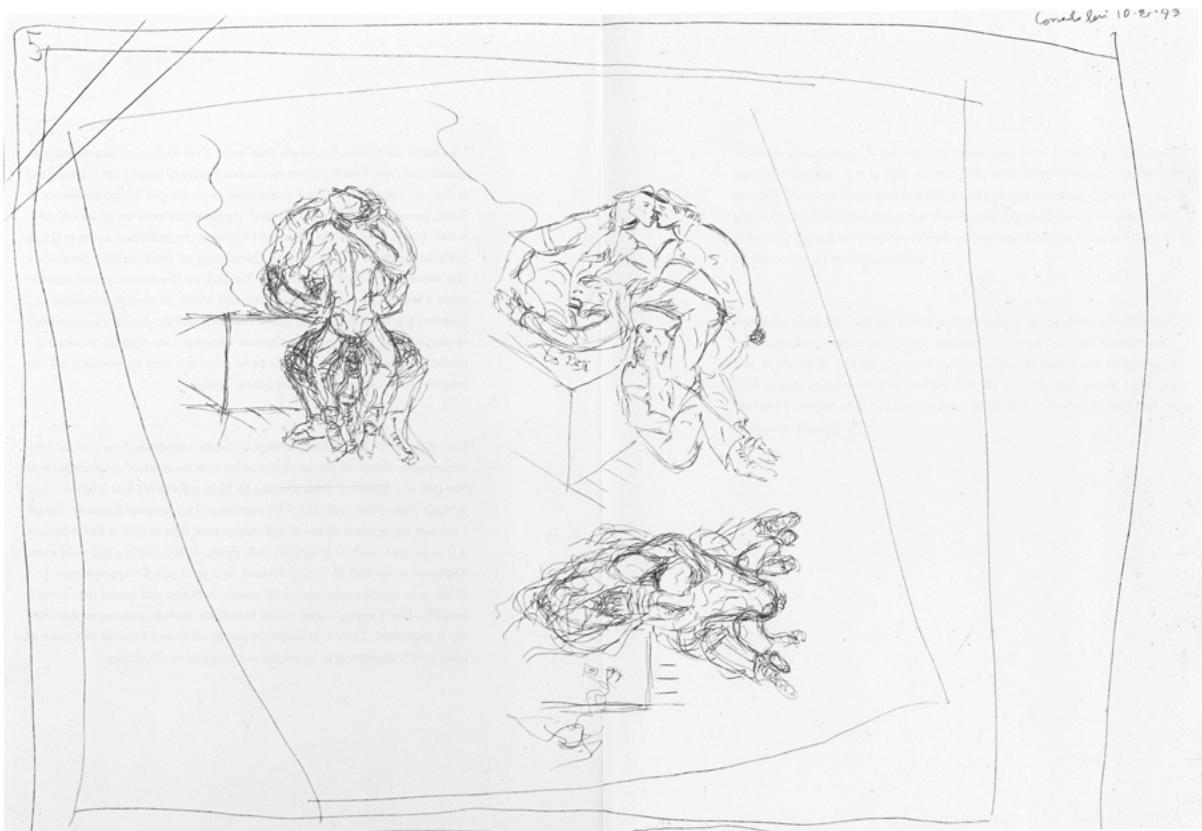
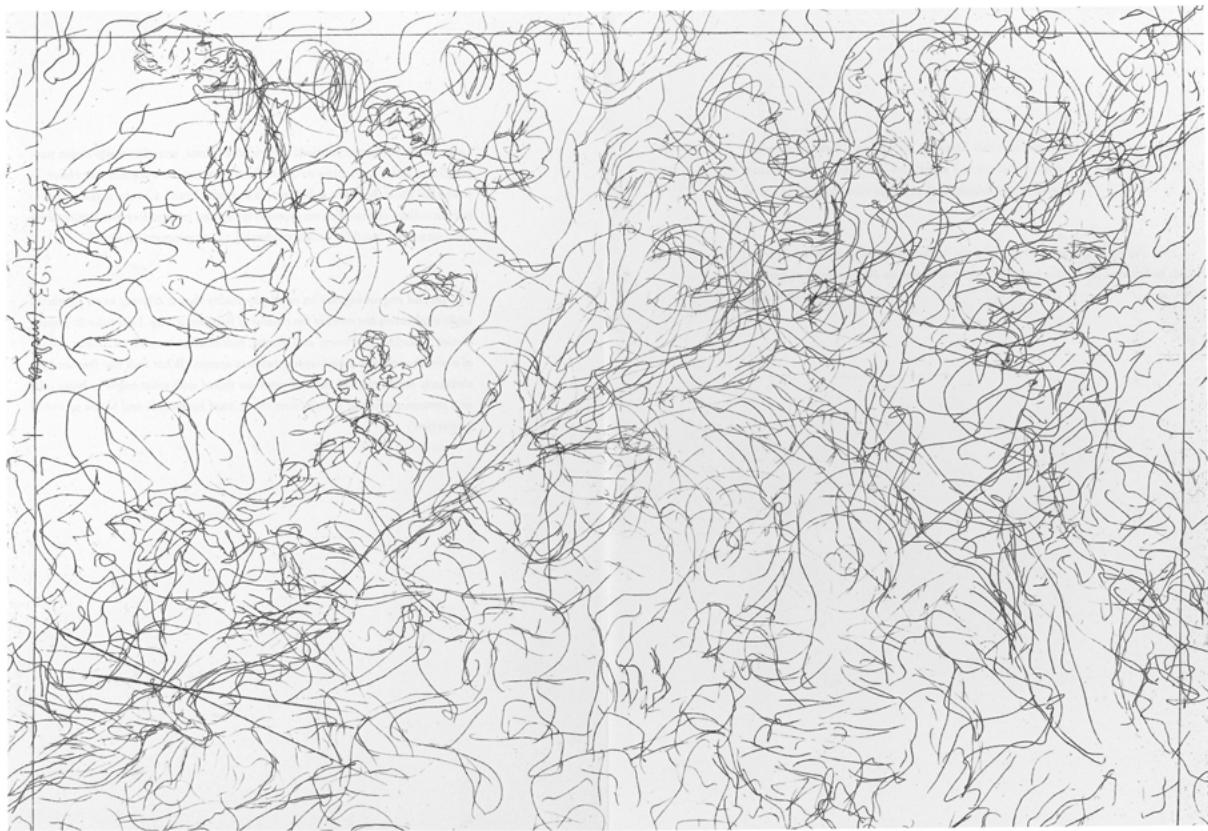


FIGURA 16 (in alto). Corrado Levi, *Biffe d'architetture. L'arte dell'arte* (stamperia Franco Masoero, Torino 1994): incisione n. 2, 1993, acquaforte, cm 63 × 87.

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

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

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

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

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

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

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

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

CONCLUSIONI

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

Madame Pontormo in leather



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

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

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

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

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

L'AMORE CHE OSA PRONUNZIARE IL SUO NOME

James Kirkup

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

so-di-sade-erotismo-primitivismo-e-utopia-rivoluzionaria-tra-man-ray-william-seabrook-i-surrealisti-nel-1930/

CORTESINI S., 2022, *William Seabrook and Man Ray: Visualizing Sadomasochistic Intersubjectivity*, in *Whatever*, vol. 5, 2022: 97-126, <https://whatever.cirque.unipi.it/index.php/journal/article/view/167/89>.

Cox Rearick J., 1964, *The drawings of Pontormo*, Harvard University Press, Cambridge MA.

DIDI-HUBERMAN G., 2006, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino.

FALCIANI C., *Dario Trento, Pontormo, Pasolini, fra filologia e temperamento*, in LONGARI 2020: 50-63.

FERGONZI F., *Un romanzo del 1977*, in LONGARI 2020: 66-74.

GINZBURG C., 1966, “Da A. Warburg a E. H. Gombrich (note su un problema di metodo)”, in *Studi medievali*, vol. 7, 2: 1015-1065.

GOLAN R., 2021, *Flashback, Eclipse. The Political Imaginary of Italian Art in the 1960s*, Zone Books, New York.

HAUSER A. [1964], 1965, *Il manierismo: la crisi del rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.

HOCQUENGHEM G., 2014. *Les cults enérgumènes: le cule perse*, Skene Publishing, Milano.

Il sapere non ha centro. Colloquio di Ida Faré con Corrado Levi sull'avanguardia, la strategia del dubbio, i rapporti umani e la crisi della conoscenza (1981), in LEVI 2009: 34-35.

KIRKUP J., 1978, “L'amore che osa pronunziare il suo nome”, in *Lambda*, a.3, n. 10: 6-7.

LEIGH C., 1994, “Costruire, dolcemente (Building, softly): la mente come luogo. Corrado Levi su un Progetto incompleto”, in LEVI 2015: 109-118

LEVI C., 1973, “Storia palpitante e violenta”, in *Fuori!*, n. 8, marzo: 9-12.

LEVI C., 1974, “Il lavoro di presa di coscienza”, in *Fuori!*, n. 12, primavera: 3-5.

LEVI C., 1977, “Madame Pontormo (1494-1557). Primo contributo per una storia dell'arte dal rimosso omosessuale”, in *Dalle cantine frocie*, giugno 1977 (supplemento a Stampa Alternativa).

LEVI C., 2009, *È andata così. Cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Electa, Milano.

LEVI C., 2012, *Non c'è posto per la polvere. Sestaetà. Omaggio al diario di Pontormo. Combinato*, Et al. Edizioni, Milano.

LEVI C., 2013a, *Soggettività opere luoghi*, Et al. Edizioni, Milano.

LEVI C. [1979], 2013b, *New Kamasutra. Didattica sadomasochista*, ES, Milano.

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

THE AUTHOR

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

FRANCESCA GALLO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PASSIVITÀ DELL'OGGETTO ARTISTICO

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

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



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

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

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

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



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

ATTORNO AL MITO DELL’ANDROGINO

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

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

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

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

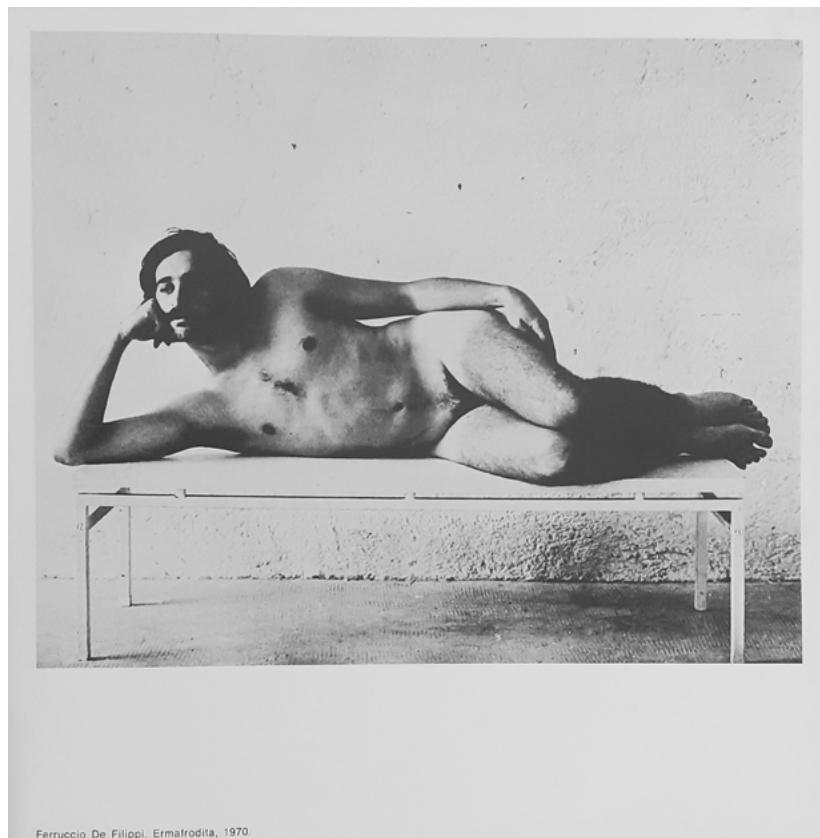


FIGURA 3. Ferruccio De Filippi, *Ermafrodita*, 1969 (foto Maria Bolzoni, dal catalogo della 8e Biennale de Paris 1973).

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

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

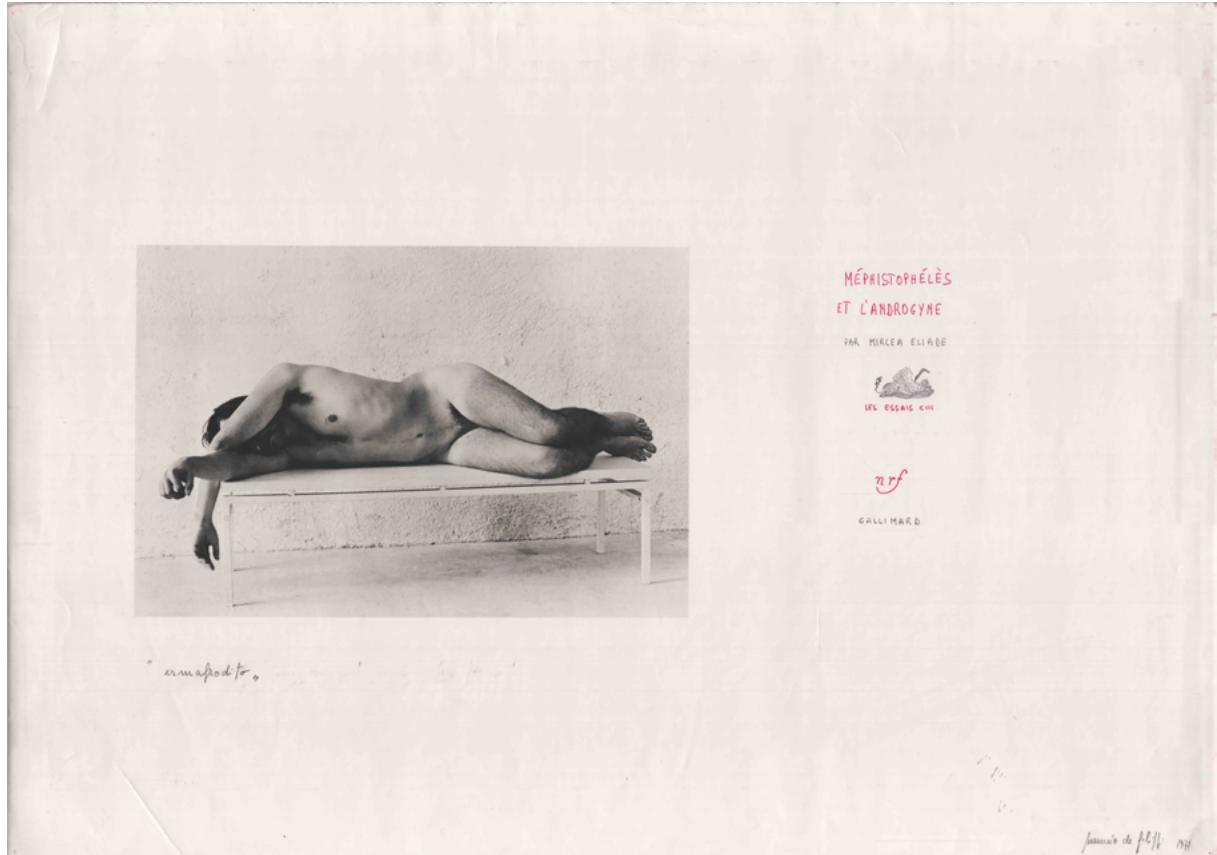


FIGURA 4. Ferruccio De Filippi, *Senza titolo (Méphistophélès et l'androgyne...)*, 1971 (foto Maria Bolzoni, courtesy Pasquale Polidori).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

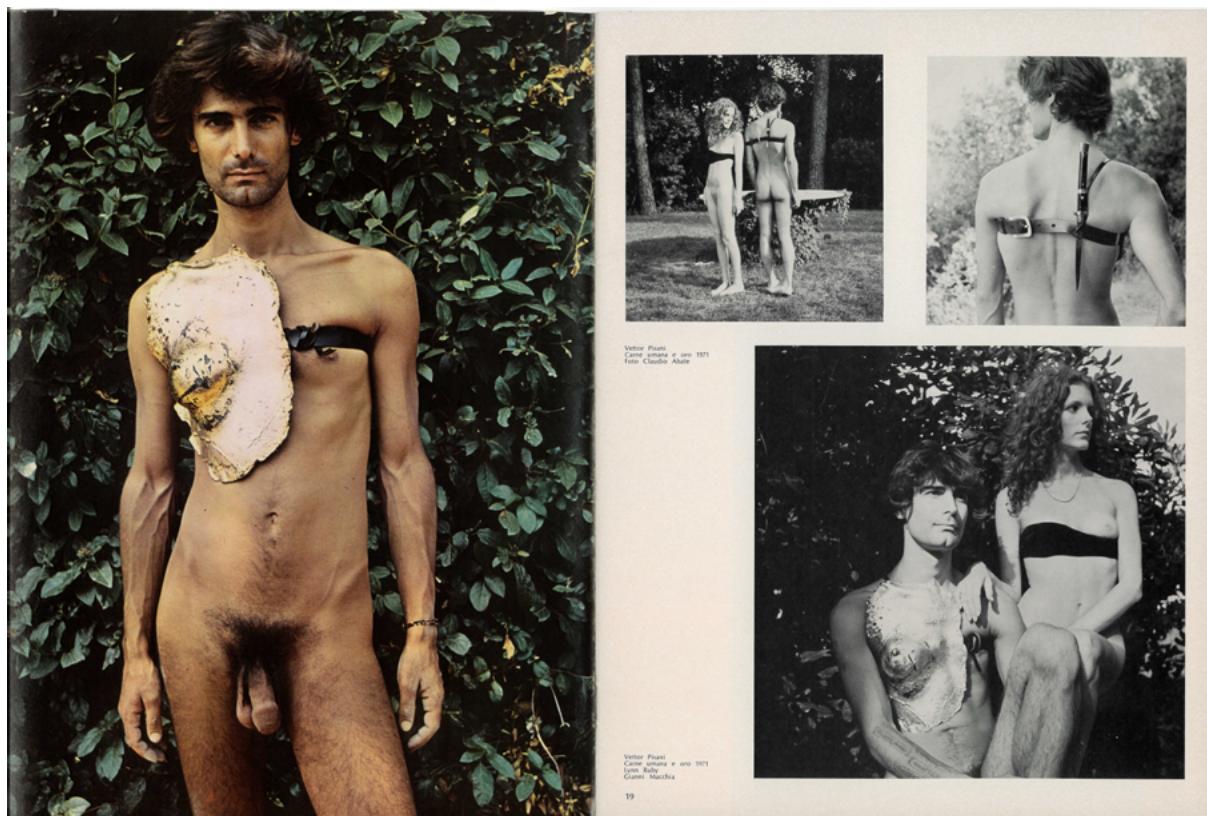


FIGURA 5. Vettor Pisani, *Carne umana e oro*, 1971 (Data 1972, 2: 18-19).

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

PROSPETTIVE DI IDENTIFICAZIONE

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

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

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

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

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

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

¹⁴ Tema già emerso per esempio in Tickner.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

L'AUTRICE

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

*ANNA MECUGNI

Queering identity: Luigi Ontani's camp tableaux

ABSTRACT: This article contributes to a queer historiography of 1970s Italian art by taking an unprecedented approach to the study of Luigi Ontani's artistic practice: it investigates the camp qualities and queer subtexts of a group of tableaux vivants that he performed in the early 1970s, either in front of a live audience or for the camera impersonating various iconic male and female characters drawn from high and popular culture. Situating the works in the context of the emergent Italian gay liberation movement, FUORI, this study builds on discussions of camp and kitsch by Susan Sontag and Gillo Dorfles in the mid- to late 1960s, as well as later articulations of gender performativity and queer theory by Judith Butler and others, to show how Ontani's enactments at once embrace camp – in its citational, ironic, theatrical, incongruous, non-hierarchical character – and posit identity as performative, queer, that is, as unstable, fluid, plural, thus undermining the patriarchal, essentialist, bourgeois model of identity predicated on binary oppositions and postulated as fixed, coherent, and natural.

KEYWORDS: tableau vivant; self-portrait photography; performance art; gender performativity; kitsch, camp, and queer aesthetics and politics; Italian gay liberation movement; 1970s Italian art

This article examines a series of tableaux vivants that Luigi Ontani performed in the early 1970s, either in front of a live audience or for the camera. In his poses, Ontani impersonated a series of iconic characters, both male and female, drawn from high and popular culture. Characters range from Saint Sebastian to Tarzan, from Leda to Pinocchio, and from Francisco Goya's *Maja* to *commedia dell'arte* stock types. These works are part of a much larger group of tableaux vivants Ontani realized during that decade and later. Furthermore, the hybrid genre of the tableau vivant – part performance and part fixed image, part citation and part embodiment – has been a constant of Ontani's practice throughout. Indeed, one may claim that what the tableau vivant was for the artist in the 1970s – a strategy of self-performance, embodiment, and enactment – informs his entire oeuvre, including later sculptural production in ceramic, wood, and other mediums.

The literature on Ontani's tableaux vivants from the 1970s has predominantly focused on their postmodern aspects such as the appropriation of the past and the transformation of the individual into an icon, fictional

*corresponding author
amecugni@uno.edu
University of New Orleans

character, or simulacrum in the age of the mass media¹. For example, Carole Halimi casts the tableau vivant revival in twentieth-century art, particularly in works by Ontani, Cindy Sherman, and Yasumasa Morimura, as a phenomenon that, for its intermediality and theatricality, challenges “the purist logic of modernism” (2019: 22)². This line of interpretation owes much to art and literary critic Renato Barilli, Ontani’s first and foremost advocate, whose early writings highlight characteristics later codified as postmodern (1973; 1974). With Umberto Eco and others, Barilli was a member of Gruppo 63, a group of poets, novelists, and critics who, in the mid-1960s, set some of the primary coordinates for subsequent discussions of the postmodern (Eco 1983; BARILLI and GUGLIELMI 2003).

While these aspects are significant, my article investigates another meaningful facet of Ontani’s tableaux vivants that has yet to receive due attention: their camp qualities and queer subtexts³. Taking a socio-political angle, my study situates the works in the context of the newly formed gay liberation movement in Italy, proposing to view Ontani’s practice as a form of resistance to patriarchal norms of gender and sexuality. I contend that, in the early 1970s, his impersonations, presented as mutable, multiplied selves, offered a form of quiet counterculture undermining heteronormative, binary gender constructs and challenging bourgeois conformism and hierarchies, which, as he put it in his first published artist’s statement, have historically underpinned social and labor inequities and exploitation (ONTANI 1974c). I also argue that, with their camp aesthetic, these works prefigure the notion of gender performativity foundational to queer theory, that is, of gender identity as performative, embodied and enacted, rather than as the expression of an interior essence or stable core.

Ontani emerged on the Italian art scene around 1970, casting himself

¹ The literature on Ontani primarily consists of texts published in monographic exhibition catalogues, including WEIERMAIR 1996; CHRISTOV-BAKARGIEV 2001; GALASSO *et al.* 2003; MARANIETTO 2008; VECELLO 2012; DI PIETRANTONIO 2014; MOSCHINI 2018. See also GALASSO 2004; MECUGNI 2011 (a comparative analysis of Pier Paolo Pasolini and Ontani’s tableaux vivants through the lens of mannerism as a meta-historical category); MECUGNI 2013.

² See also HALIMI 2014a; HALIMI 2014b. All translations into English are my own unless otherwise noted.

³ I first explored this key dimension of the works in my doctoral dissertation, MECUGNI 2013. In an article on postwar Italian art history methodologies, Denis Viva suggests that one might eschew interpretations of citational trends as “a symptom of postmodern nostalgia (or irony)” by focusing on what one may learn from artworks and wonders if it is possible to study Ontani’s from a queer perspective (2018: 45).

as an independent figure interested in performance art, photography, and the body. At the time, the artists gathered by Germano Celant under the label of Arte Povera were commanding national and international attention. However, there were also many independent figures such as Vasco Bendini in Bologna, Salvo in Turin, Gino de Dominicis and Vettor Pisani in Rome. Ontani lived in his hometown of Vergato, a mountain village south of Bologna, where he was employed as a factory worker at a local manufacturer of iron wire, part of the Maccaferri group, while making art in his spare time. He immersed himself in sophisticated readings of poetry and fiction that helped him transcend the constrictions of provincial life⁴. In the late 1960s, his practice centered on creating Neo-Dada-inspired, whimsical objects that could be performed or activated. It later shifted to performing actions with simple, everyday objects. Then, having elected as his school the fin-de-siècle traditions of dandyism and Aestheticism, it transitioned to making tableaux vivants. After quitting his factory job and relocating to Rome around 1970, he frequently returned to Vergato and Bologna to realize many of his photographic tableaux, coordinating the work with local practitioners.

SAINT SEBASTIAN

Ontani professes that *San Sebastiano nel bosco di Calvenzano (d'après Guido Reni)* (c. 1971; FIG. 1) is the first tableau vivant he ever realized. He dates it to 1970⁵. A commercial photographer from Bologna named Giorgio Gramantieri captured the pose. It was the first of a series of tableaux vivants dedicated to Saint Sebastian that the artist made over the years. He stated that he was drawn to the subject as “a powerful image of ambiguity and desire” (MECUGNI 2009a), calling Saint Sebastian “the saint of ambiguity, all ambiguities” (FREEDMAN 1980: 109), and referring to his first Saint Sebastian after Reni as “an image of my own story, like a self-portrait, in the sense that it expresses my own personality but also my origins” (STORACE 2003, in GALASSO 2004: 13). Both Reni and Ontani are from the greater Bologna

⁴ “I traveled with Petronio Arbitro’s *Satyricon*, I read Dylan Thomas and all Pirandello; I have not read the Bible, but I have been *en enfer* with Rimbaud . . . with Beckett to visit the dying Malone and with Kafka to the trial” (ONTANI 1968).

⁵ The dating of Ontani’s early tableau photographs is difficult to ascertain and often inconsistent in the literature. Ontani first presented these works to the public, in print and exhibition, in 1973-1974. Considering his earlier publications and shows, it seems feasible to hypothesize that his first tableau photographs date to 1971-1972.



FIGURE 1. Luigi Ontani, *San Sebastiano nel bosco di Calvenzano (d'après Guido Reni)*, c. 1971. Chromogenic print, 100 × 70 cm. Collection of Fabio Sargentini. Courtesy of Luigi Ontani.

area and although Reni was born in Bologna, according to a persistent popular tradition dating to the late eighteenth century, he was born in Calvenzano, a hamlet north of Vergato⁶. Regardless, the relationship between Ontani and the Baroque classicist painter extends well beyond their physical places of origin.

Among the earliest known representations of Saint Sebastian is a Byzantine mosaic panel dating to the 7th century in the Basilica of San Pietro in Vincoli in Rome (Beckwith *et al.* 1986: 152 FIG. 127). It portrays the Christian martyr as a Father of the Church in the austere style of early Christian art: a bearded man of mature years dressed in regal attire. During the Renaissance, however, his depiction transitioned to that of a handsome, languid, sensual youth, more akin to a pagan god than a Christian martyr. The painting Ontani used for his tableau vivant is in the collection of the Pinacoteca Nazionale of Bologna (FIG. 2). It is one of several that Reni realized with this subject and that are among the most ambiguous depictions of the saint for their heightened sensuality. As Richard Kaye has shown, since the late nineteenth century the subject of Saint Sebastian has inspired a great many works of visual art, literature, theater, and cinema that address themes of homoerotic desire, male victimhood, and sadomasochism (1996; 2003)⁷. One may think of authors Oscar Wilde, Thomas Mann, and Gabriele D'Annunzio; painters Odilon Redon and Filippo De Pisis; filmmaker Derek Jarman. In photography, at the turn of the nineteenth century, the subject was pursued by artists including Baron Wilhelm von Gloeden, Fred Holland Day, and Pietro Poppi, who posed their nude male models for some of the most erotically charged renditions of the saint⁸. A later example, dating from 1968, is a photograph of Japanese novelist Yukio Mishima, one of Ontani's favorite authors, posing as Saint Sebastian from another painting by Reni housed in Palazzo Rosso, Genoa. In Mishima's homosexual coming-of-age novel *Confessions of a Mask* (*Kamen no kokuhaku*, 1949), deemed autobiographical, the narrator recounts how a chance encounter with a

⁶ RODRIGUEZ 1954: 21.

⁷ See also WAUGH 1996: 96–97, 145; WYKE 2001. On Saint Sebastian's transformations in art since the Middle Ages, see JACOBELLI 2022.

⁸ For images of von Gloeden's *Saint Sebastian* (c. 1905), Holland Day's *Saint Sebastians* (c. 1906), and Poppi's *Ritratto come San Sebastiano* (1888–1890), see, respectively, AU BONHEUR DU JOUR 2008: 19; JACOBELLI 2022: 277; and KAYE 1996: 92. On Holland Day's treatment of the subject, see also ELLENZWEIG 1992: 55–56; SMITH 2013: 50–51. I wish to thank historian of homosexuality and gay activist Giovanni Dall'Orto for helping me locate a reproduction of von Gloeden's *Saint Sebastian*.



FIGURE 2. Guido Reni, *Saint Sebastian*, 1640-1642. Oil on canvas, 232 × 135 cm. Pinacoteca Nazionale, Bologna.

reproduction of this painting triggered an overwhelming sexual response, prompting his erotic self-awakening. Titled *Mishima as Saint Sebastian*, Mishima's tableau photograph features added streams of blood flowing down from the wounds of the piercing arrows in the chest⁹. The image circulated widely in print after Mishima committed suicide by ritual *seppuku*, or *hara-kiri*, in 1970, becoming a symbol of the author's sado-masochistic fantasies (NATHAN 1974).

Kaye calls Saint Sebastian "the single most successfully deployed image of modern male gay identity" (1996: 87). Homoeroticism, dissidence, and resilience are inscribed in the story of Sebastian as an army deserter and rebel with whom the Roman Emperor was infatuated and who miraculously survived his death sentence, in which he was shot by his fellow archers¹⁰. For Ontani, picking one of Reni's Saint Sebastians as the first character to enact in what was to become his signature genre meant claiming membership among a community of like-minded individuals while also establishing a kinship to a specific representational tradition. It was, too, an opportunity to assert his idiosyncratic place in that tradition. Ontani's pose is visually and affectively at the opposite extreme from Mishima's intense and dramatic impersonation. Instead, it resonates with von Gloeden's hedonistic rendering (also after Reni's painting in Palazzo Rosso), in which Saint Sebastian is impersonated by a Sicilian youth, who, leaning against a gnarled olive tree, basks in the warm sun, his arms gently crossed above his head, his lips lightly parted, his eyes half-closed¹¹.

Among the versions of Saint Sebastian by Reni that Ontani could have used for his tableau vivant, he chose the one without arrows. Traditionally, arrows pierce the body of the Christian martyr and make palpable the life-threatening violence inflicted on him. However, even without arrows, Reni's painting exudes a sense of impending doom, with Sebastian's intensely pale body silhouetted against a gloomy sky towering over a barren landscape. Ontani's recreation bears formal similarities with Reni's

⁹ For an image of this photo, see FETZ and MATT 2003: 78. The execution date of the work has been published as 1966, 1968, and 1970. My thanks to scholar of Japanese photography Yasufumi Nakamori for confirming 1968.

¹⁰ Sebastian's story was first popularized by Jacobus de Voragine in the *Legenda Aurea* (1265-1266).

¹¹ Ontani's and von Gloeden's photography also share kitsch and camp aspects, such as the mixing of codes and leveling of hierarchies. On these aspects of von Gloeden's work, see BARTHES 1978; ELLENZWEIG 1992; PERNA 2013.

painting, but the differences are striking and seem more significant than the similarities. Ontani substituted Reni's dark, gelid atmosphere with a bright, sunny environment of lush vegetation that embraces the saint's silhouette; the scene evokes the *dolce far niente* of a midsummer afternoon. We can almost hear Ontani's gentle whistling and the rhythmic, peaceful chirping of summer crickets. Ontani wears the traditional loincloth similarly to Reni's Sebastian. Yet, he replaced the neutral white with flamingo pink, reminiscent of the pink triangle with the peak pointing down that became a symbol of gay activism in the early 1970s, starting in Germany. Overall, Ontani's tableau vivant strikes us as lighthearted and fun, in contrast with other, more common renderings that highlight pain and suffering. Indeed, in Ontani's hands, Saint Sebastian becomes "a bird of paradise" (MATT 2003: 127). One may say that his impersonation looks to the possibility of emancipation and freedom from the cul-de-sac of Catholic guilt and self-punishment at a time when Italian society was overtly homophobic, publicly condemning homosexual behaviors as deviant, "unnatural", and a threat to procreation (MALAGRECA 2007: 97).

CAMP (AND KITSCH)

The sense of detachment and lightheartedness that emanates from Ontani's Saint Sebastian is typical of his tableaux and is distinctly camp, an aspect of the works that has generally been ignored in the literature¹². As Susan Sontag observes in her landmark essay, "Notes on Camp" (1964), "the whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to 'the serious'" (1966: 288). The use of color film, largely unconventional among artists in the early 1970s, is also camp. At a time when the photographic medium was still struggling to be recognized as a fine art, practitioners were generally suspicious of color photography, which was common in advertising, considering it kitschy for its association with consumer and mass culture, or spurious, for its association with painting. One may say that Ontani's choice of color film is part of a camp sensibility – an aesthetic

¹² A notable exception is Edit DeAk's review of Ontani's 1977 solo show at Sonnabend Gallery, New York. The critic calls his "transformations" camp, which she characterizes as "delicate, totally rarefied in beauty and almost angelically innocent" (1977: 61). A suite of Ontani's works, including three 1970s tableau photographs, is featured in the visual art section of the first anthology on camp published in Italian, but without accompanying text (CLETO 2008: 222-231).

of pleasure taken seriously. Another camp trait of these works is the paradoxical combination of aristocratic detachment and democratic leveling of social and cultural hierarchies, already present in a particular strain of *fin-de-siècle* dandyism (289). Most importantly, perhaps, Ontani's numerous tableaux, always declaring both the subject enacting and the subject enacted, speak to camp's ability to see everything in quotation marks and understand "Being-as-Playing-a-Role", camp being "the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater" (280).

If Sontag's "Notes on Camp" left an indelible mark in the United States and United Kingdom, including prompting a reclaiming of camp by the gay community¹³, it fell flat in Italy, even after its translation came out in 1967. However, there was one critic who took notice: Gillo Dorfles. Having published on kitsch as a socio-cultural phenomenon since the late 1950s (1958; 1963; 1964), Dorfles discussed Sontag's essay in his seminal anthology on kitsch, first published in 1968. Considering both kitsch and camp as direct offspring of consumer society, he calls camp, alternatively, "a revival of kitsch", "anti-kitsch", and "the best of kitsch" (Engl. trans. 1969: 291-292, 294). Dorfles's anthology features various scholarly essays dedicated to aspects of kitsch in everyday culture and society. One of them, penned by semiologist Ugo Volli, presents the photograph of a tableau vivant after Rodin's *Kiss* as "the most blatant example of 'artistic' pornokitsch" (245 [caption]). Volli tells us that the photographic tableau appeared in Italian and French magazines for men with the title *Living Rodin*. He attacks the photo as "an obviously false interpretation which fails to respect even the fundamental aesthetic qualities of the original" (243). The silhouetted figures of Rodin's *Kiss* and *Living Rodin* were prominently featured on the cover of the 1969 second edition of the book (FIG. 3), along with Volli's words, nested between the two images, warning readers about the misleading, superficial similarities and inviting them to recognize differences in mediums, attitudes, and desired effects. This kind of cautionary-tale approach regarding the altered, inferior quality of kitsch objects recurs in the anthology. In his main text for the volume, Dorfles comments on the broad availability of affordable, high-quality color reproduction of artworks, criticizing them as a manifestation of kitsch (29-32)¹⁴. However, these were not only essential for the

¹³ On the essay's reception, see CLETO 1999: 4-5, 10, 46-47.

¹⁴ This was a recurrent topic in Dorfles's earlier writings on kitsch.



FIGURE 3. Cover of Gillo Dorfles's anthology on kitsch in its second edition, published in 1969.

realization of tableaux vivants by Ontani and others, such as Mighelangelo Pistoletto and Pier Paolo Pasolini, but they were sometimes included in the enactments, thus incorporating the process of making into their works and turning the tables on kitsch's common expectations of debased value¹⁵.

For his tableaux vivants, Ontani often relied on the "Maestri del colore" series – the first affordable artist monographs published in Italy by Fratelli Fabbri. These monographs were sold weekly at newsstands starting in 1963 and featured glossy, high-quality color reproduction of artworks printed full-page. Ontani displayed the issue he used, open to the page spread where the artwork was reproduced, in two tableaux (Figs. 4-5) in which he reinterpreted enigmatic naked figures from paintings that made history:

¹⁵ A prominent example is Pistoletto's short, *Pistoletto & Sotheby's* (1968), filmed by Pia Epremiam and screened at L'Attico, Rome, during the closing days of the artist's 1968 solo exhibition. Here, Pistoletto stages several tableaux vivants, including one after James Ensor's *Self-Portrait with a Flowered Hat*. This enactment is preceded by a scene in which the "Maestri del colore" issue on the Belgian painter appears on a table.

Edouard Manet's *Déjeuner sur l'herbe* (1863) and Jacques-Louis David's *Intervention of the Sabine Women* (1799). Setups and props are minimal in these works, as is typical of Ontani's early tableaux; though unusually he picked paintings depicting not a single figure but a group of figures from which he chose one to enact. In *Déjeuner sur l'art* (c. 1971; Fig.4), Ontani, like Manet's model Victorine Meurent, gazes out at the viewer unabashed, at ease, with a subdued smile, while his naked buttocks rest on a small piece of white garment covering the grassy ground of the wood near his home in Vergato. The artist dates this photograph, taken by a friend named



FIGURE 4. Luigi Ontani, *Déjeuner sur l'art*, c. 1970. Chromogenic print, 83 × 83 cm (with frame). Collection Galassi Ferrari. Courtesy of Luigi Ontani.

Renzo Bressan and probably printed a decade or so ago, to 1969¹⁶. While it is difficult to know if Ontani performed this tableau prior to or following his Saint Sebastian after Reni, his statement that the latter was his first tableau acquires additional significance as part of a personal narrative.

From David's painting, Ontani picked a secondary male figure near the right edge of the painting: an ephebic groom glancing back at the battle scene before leaving it behind. His attitude is strangely detached and nonchalant given the chaos behind him. If Victorine engages with the viewer through her direct gaze, the young groom functions as a counterpart to the viewer; both help to connect the pictorial space of representation with the lived space of the beholder¹⁷. Standing against a white photographic backdrop, the artist mimicked the youth's striding pose and backward glance while pointing at the color reproduction of the painting from the "Maestri del colore" issue, held up to the viewer (FIG. 5). Casere Bastelli captured this pose; he was one of Ontani's most frequent collaborators in the 1970s. An experimental theater actor beginning to work for film director Pupi Avati, later his director of photography, Bastelli became friends with the artist. Bastelli's photos are some of the most powerful for their composition and lighting. The tableau after David is one of Ontani's best-known outside Italy, thanks to RoseLee Goldberg selecting it for the cover of the 1988 second edition of her popular book on the history of performance art.

PUBLIC PRESENTATIONS

Ontani's tableaux vivants were first presented to the public in the pages of *NAC: Notiziario Arte Contemporanea* in December of 1973, with an article by Barilli (FIG. 6). Here, as in his later texts, the critic focused on the recuperation of the past, not on camp or questions of gender. Accompanying the text is Ontani's *Saint John the Baptist*, probably after Reni's painting of the same subject in the "Maestri del colore" issue dedicated to the Baroque painter. The following year, 1974, was Ontani's breakthrough in terms of the public presentation and circulation of his tableau vivant work¹⁸. He staged

¹⁶ To my knowledge, this work was first presented in the exhibition *Luigi Ontani: "Le Déjeuner sur l'art"* at Le Consortium, Dijon, in 2012.

¹⁷ Writing about the pose after David, Robert Rosenblum remarked that Ontani "restored, with an acute intuition, the intense illusion of a theatrical spectacle that David himself had in mind when he presented his canvas to the public for the first time in 1799" (1993: 469).

¹⁸ For a chronology of Ontani's exhibitions and performances, see CHRISTOV-BAKARGIEV 2001: 88ff.



FIGURE 5. Luigi Ontani, *SabineRatto (d'après David)*, 1974. Chromogenic print, 176 × 131 cm. Collection of the artist. Courtesy of Luigi Ontani.

Area di ricerca

Il comportamento frequenta il museo

di Renato Barilli

Luigi Ontani si è fatto conoscere attraverso due mostre milanesi (al « S. Fedele » sulla fine del '69 e al « Diagramma » nel '71) svolgendo fin dal primo momento quella che si deve considerare la sua tendenza caratteristica: un regredire, un ritornare alle origini. Queste origini, dapprima non erano trovate molto lontano, risiedevano in un'infanzia compiuta di sé, chiusa nel cerchio dei propri affetti; infanzia dell'individuo, o anche del gruppo umano, nel qual caso tutto ciò significava ritrovare i tempi di un'arte ingenua e popolare, anch'essa apparentemente fuori della storia. Ontani produceva degli oggettini « di cattivo gusto » ricalcando le cose domestiche, o ritagliava aquiloni, sagome di animali, motivi decorativi nel cartone ondulato e nella gommamucca, come per arredare un'ideale kindergarden. Successivamente, come tutti i giovani, egli ha patito la crisi dell'oggetto, ha avvertito la non indispensabilità di procedere a concretizzazione materiali, e anzi l'urgenza di continuare più liberamente il proprio discorso agendo senza limiti e confini nello spazio, cioè « comportandosi ». Ne sono venute molte performances, affidate al film o più raramente al video-nastro: con qualche rischio di personalizzazione, poiché negli oggettini i colori vivaci e i materiali « di cattivo gusto » valevano di per se stessi a stabilire un'atmosfera del tutto particolare, mentre la « povertà » di mezzi consona alle *filmperformances* (il corpo nudo dell'operatore, il vuoto di stanze-contenitori neutri, la rudimentalità dei pochi strumenti impiegati) sembrava sintetizzarsi alla generale elegia della sterilità e dell'aridità propria di tante ricerche tra il concettuale e il comportamento. Eppure i temi stavano a indicare il proseguimento del filone infantile: tipico lo sketch del giocare alla corda entro un cerchio magico di fuoco, o del ricoprirsi il corpo con delle regole, o del trastullarsi con delle uova, in una prestidigitazione volutamente goffa e pronta a trasformare (al rompersi delle uova) in una sorta di primizia cosmesi. Ma l'intenzione, qui, non è certo di mettere a posto queste schede sul lavoro passato di Ontani; molto più interessante rilevare una svolta compiuta negli ultimi tempi: o meglio, un allungamento di tiro nella regressione stessa, che non si ferma più, come era avvenuto finora, ai lidi un po' facili e stupevoli dell'infanzia (dell'individuo o del gruppo, poco importa), al riscatto compiaciuto delle zone della non-cultura. In fondo, che cosa di più impossibile e lontano, oggi, della cultura stessa, di quella migliore che una volta faceva il vanto della nostra tradizione? Che cosa di più sepolto, o se si vuole di più represso (rimosso) in un inconscio collettivo? Le splendide pose retoriche e declamanti della nostra arte dei secoli d'oro giacciono nei musei, fatte oggetto di un omaggio di maniera, ma congelate nel loro potenziale mitico, antropologico, iconologico, come tante « belle addormentate nel bosco » per effetto di qualche incantesimo. Occorre scioglierle da quel sonno, rianimarle magari cospargendole (tanto per valersi ancora una volta delle armi dell'infanzia) con la proverbiale vernice del Dottor Alambicchi. E quanto sta facendo Ontani, chi rivive, riattualizza le pose ora di un Bacchino malato del Caravaggio, ora di un S. Sebastiano « alla Guido Reni », ora di un « Buon Pastore » « alla Poussin », su su fino alle pose eroiche e atletiche di un David. Si potrebbe obiettare che la « libera uscita » (nello spazio concreto del comportamento) di queste pose classiche è di breve durata, in quanto Ontani ce le fa giungere irridigite di nuovo nell'immobilità di una foto. Ma sono ormai foto che, a differenza di quelle « povere », lavorano in aggiungere piuttosto che in togliere, non mirando a ridurre le sensazioni, bensì a ricaricarle di tutti gli splendori che ritenevamo ormai infrequentabili perché troppo frequentati nel passato. Invece della ricerca dell'autenticità assoluta, subentra la ricerca dell'inautentico, cioè l'assunzione di tutti gli attributi di cui il bosco, la natura, il corpo umano hanno via gnoduto nel corso del tempo.

Conosco assai meno il lavoro di Giancarlo Croce, ma anche per lui mi sentirei di congetturare qualcosa di simile, e per esempio un periodo, negli anni passati, di collocazione nell'ambito delle ricerche « povere », con qualche pericolo di anomalia, come quando usava il neon, pur con pregevoli varianti personali. Ma in una mostra della scorsa stagione allo Studio Maddalena Carioni di Milano egli si è riproposto in termini assai più vivaci, e non molto diversi da quelli di Ontani (pur senza alcuna tangenza e influenza reciproca). Ci sono ovvie diversità tra il lavoro dell'uno e dell'altro, ma senza che venga meno un loro reciproco riconoscimento. Croce, per esempio, non si colloca personalmente nelle pose del passato, ma vi pone degli amici (appartenenti come lui al mondo dell'arte). E neppure si può dire che egli visiti la pinacoteca ideale dove stanno i prodotti tipici delle « belle arti ». Visita piuttosto un museo etnico che raccolga costumi, ambienti e arredamenti. Ma resta lo stesso la tendenza che si è detto in aggiungere, in arricchire. Se cioè finora lo sforzo era di togliere disperatamente dal nostro campo perettivo e d'azione il « già fatto », in una ricerca parossistica del nuovo e dell'autentico, le operazioni di Croce e di Ontani sembrano risiedere esattamente nel contrario: nel recupero all'infinito del già fatto per dare spessore mitico, antropologico, culturale a ogni scena del presente.



L. Ontani, *S. Giovanni Battista*.



G. Croce, *Ritratto di dama*.

FIGURE 6. Renato Barili, "Il comportamento frequenta il museo", in *N.A.C.: Notiziario Arte Contemporanea*, no. 12, December 1973: 18.

six different tableaux in front of live audiences in Rome, Naples, and Turin. In Rome, he impersonated Tarzan, Don Quixote, Don Juan, and Superman. He posed as *commedia dell'arte* stock types in the cities where the characters were born: for Pulcinella in Naples he was completely naked but for a half-face black mask; for Gianduia in Turin he dressed in a costume borrowed from a designer working for the theater and Cinecittà. Ontani had his first museum exhibition that year, participating in the legendary show that Swiss curator Jean-Christophe Ammann organized on cross-dressing and drag as an increasingly visible phenomenon in both the visual arts and popular music. Titled "*Transformer*": *Aspekte der Travestie*, the exhibition opened at the Kunstmuseum Luzern in Switzerland and traveled to Graz in

Austria and Bochum in Germany. It featured artists such as Andy Warhol, Urs Lüthi, Katharina Sieverding, and Pierre Molinier, together with rock and pop stars who played with androgyny, such as Mick Jagger and David Bowie. Ontani exhibited several works in “*Transformer*”, including his photographic tableaux after Francisco Goya’s *Maja desnuda* and *Maja vestida* (FIG. 9) and impersonations of Pinocchio and Dante. He also presented his tableau photos at the third Festival of Expanded Media in Belgrade that summer¹⁹ and in *La ripetizione differente*, curated by Barilli at Studio Marconi in Milan, in October. Then, in November, he had his first solo exhibition in Rome, at L’Attico of Fabio Sargentini, working with some of the most experimental artists of the time who shared an interest in performance, such as De Dominicis, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Pisani, and Pistoletto. There, Ontani presented his *Don Quixote*, *Don Juan*, and *Superman*. Numerous tableau photos were shown on this occasion, likely including, according to Ontani, his *Saint Sebastian* after Reni, which Sargentini later kept for his collection (MECUGNI 2022a). In 1974 Ontani also published this work in two widely read art magazines – *Flash Art* and *DATA: Pratica e teoria delle arti* – and in a pocket-size artist book, released by Turin-based gallerist Franz Paludetto, featuring his poems (1974a, 1974b, 1974c).

TARZAN

Ontani’s first tableau vivant performed in front of a live audience – and probably the first tableau vivant ever to be included in an exhibition – was *Tarzan*, presented at *Contemporanea*, a show of international contemporary art curated by Achille Bonito Oliva in the underground parking lot of Villa Borghese in Rome²⁰. In late January of 1974, Ontani impersonated Tarzan naked but for a piece of leopard skin coming down from one shoulder to cover his genitals (FIG. 7). For two hours a day for five days, he rested on a large white platform, like the ones used to exhibit three-dimensional artworks or artifacts, either lying down or sitting up with his legs extended, always immersed in reading. He silently perused various publications: the novel *Tarzan of the Apes*, an anthology of Tarzan films, and Tarzan comics – all placed on the pedestal. A U-shaped configuration of temporary walls delimited the space, with the wall-size projection of a jungle photo, taken

¹⁹ Confirmed by Biljana Tomic, curator of the festival, in an email to me dated August 9, 2010.

²⁰ On *Contemporanea*, see LONARDELLI 2018.



FIGURE 7. Luigi Ontani, *Tarzan*, “Area Aperta” section, *Contemporanea*, Villa Borghese parking lot, Rome, January 1974. Photo by Massimo Piersanti. Centro Archivi MAXXI Arte, Fondo Incontri Internazionali d’Arte. Courtesy Fondazione MAXXI and Luigi Ontani.

from an image archive used by encyclopedia publishers, framing the scene from behind and determining the audience’s vantage point. As in his other live performances, he remained silent, anchored to a given position for an extended time, with background sound playing from a hidden source. In this case, it was a mix of animal sounds prepared by Angelo Lombardi, the former TV host of a popular 1960s show dedicated to animals called “L’amico degli animali”²¹.

In an interview about the performance a few months later, Ontani said that it was a sort of “anti-spectacle” and that he was interested in certain “heroes” that had become “symbols of collective projections and desires” (Ammann and Eigenhees: n.p.). Tarzan is, of course, the protagonist of the 1912 pulp novel *Tarzan of the Apes* by Edgar Rice Burroughs, one of the best-selling novels of the early 20th century. The character quickly became a global mass-media phenomenon through countless Hollywood films and comics series. Many have argued that Tarzan’s story is overtly ethnocentric, racist, and sexist, signifying the white male supremacist imagination of the

²¹ Ontani met Lombardi in the reptile store he ran in the underground of Rome’s Stazione Termini in the 1970s. Details about the performance come from MECUGNI 2009b.

post-Reconstruction era, much as in the American Western hero tradition²². It is a story that upholds the “powerfully appealing fantasy of perfect, invincible manhood” (BEDERMAN 1995: 219). Reviewing Ontani’s performance at *Contemporanea*, a critic asked if the artist’s “revival of a fallen hero” conveyed “irony and desecration” (RUGGIERO 1974). Indeed, the tableau vivant parodies Tarzan’s macho masculinity: physical strength, violence, or heroic action, customarily associated with the fictional character, are absent here. Instead, the artist’s slender, androgynous body takes the central stage; he is peacefully dedicated to the quiet, continued action of reading while taking ordinary, at times awkward poses. Rather than macho heroism, human vulnerability is the main subject of Ontani’s reinterpretation of Tarzan. One may say that, in debunking this model of male machismo and suggesting that other kinds of masculinity are possible, Ontani’s body becomes a site of queer resistance against patriarchal expectations of masculinity.

QUEER POLITICS

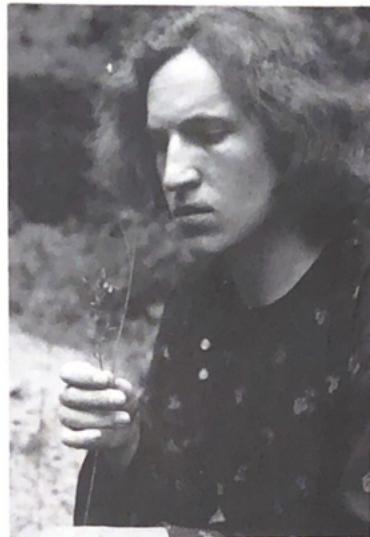
The first time that Ontani’s tableau photograph of Saint Sebastian after Reni was presented to a large audience was likely in April of 1974 in the pages of *Flash Art*, then the most popular magazine of contemporary art published in Italy and distributed internationally (FIG. 8). Accompanying the reproduction of this and other works was Ontani’s first general artist statement. Written in a non-linear, poetic style, sometimes convoluted and unintelligible, the text is also argumentative. The incipit emphatically reads “I am absolutely present: *ange infidèle*, androgynous, ephebe, hermaphrodite, hybrid, Sagittarius, heteroclite”²³. Accusing bourgeois society of being “mummified”, “conformist”, “false”, and “repressive”, he suggests that gender and power divisions are at the basis of social inequalities and labor exploitation. His response to this as an artist is to welcome, in both his work and life, the “wonderful possibility of being at the same time . . . masculine and feminine”, stating that the unity of masculine and feminine is one of the greatest latent human aspirations. He adds that the point of view of homosexuality can be as limited as that of heterosexuality if homosexuality remains “an epidemic manifestation”, a matter of “taste” and “reaction/survival”. These ideas resonate with the work of FUORI, the Italian gay liberation movement

²² See LUNDBLAD 2013: 139-156; BEDERMAN 1995: 217-239; TORGONICK 1990: 42-74.

²³ The expression *ange infidèle* is French for “unfaithful angel”.

Luigi Ontani

Luigi Ontani, Le tentazioni, 1973, Photo Cesare Bastelli.



— Sono assolutamente presenti: ange infidèle, androgino, efebo, ermafrodita, ibrido, sagittario, eteroclitico (implicazioni dall'iconico alla fisicità più agita); ed altre citazioni, segni, stilemi e di più: — autoidealizzazione, ossia testimonianza di mentalità, autosignificazione, ambivalenza, fluido di purezza, freschezza e ipersensibilità, atarassia, divinazione, trasmutazione, santità, doppio, comunione, ascetica, integrità, agape, energia, immaginazione, mistica, creatività, inventiva, conoscenza e memoria, ambiguità, incerenza e non, oblongovezza, onfalistica, onanezza, ipostatica, fantasia, poesia, dolcezza, maraviglia, estasi, intensità, mancanza, penetrazione, consapevolezza; guardarsi allo

specchio che dice: « Ci hai creduto faccia da velluto » oppure fare coro, paesaggio, statua, stilta, fantasma, o da presenza umana. L'eccezione, il paradosso, l'anacronismo, l'euritmia, la coesione, l'afflato, il memento si ottiene nell'estrema astrazione/assenza o consistenza/presenza. Con un minimo di volontà, con una estensione di desiderio, la catarsi/sublimazione/alternativa è diffusa e la volgarità anonima, come parametro del già, è demoralizzata/annullata. E poi l'ambivalenza, la possibilità magnifica di essere contemporaneamente, a proprio piacimento e bisogno, obiettivamente pertinente alla contingenza, maschio/femmina, è la più delle aspirazioni latenti dell'umano che si celano ancora nella sovrastruttura del civile repressivo.

— le separatezze sociali sono dovute alle separatezze del sesso
— attualmente questo porta: a una rigida divisione dei comportamenti e delle funzioni, e dei mestieri, alla supremazia del convenuto e alla serialità del banale. Il tattile e la concettualità + il fisiologico e il culturoso abbandonerebbero le parti per un coacervo totale liberatorio infinito. I termini di evoluzione/libertà, con i limiti definienti gli stessi, possono indicare la direzione che l'individuo non preso o perso o comunque teso senza esasperazione a realizzare desideri non della cronaca o dell'educazione pubblica e nemmeno del gratuito/vulgare (il franteso generico, omosessuale, è da considerarsi come manifestazione epidermica, fenomeno istico/isterico di costume, come reazione/sopravvivenza bassa e simpaticamente di gusto, a punto di vista limitato ed equivalente all'eterosessuale) ma come possibilità a concretizzare quelli che possono essere il maraviglioso personale/individuale nel più intimo dello spessore umano. Gli individui che pseudocomunicano presentemente hanno e danno considerazioni e possibilità depauperate, da sé al prossimo e viceversa, dovute alla mummificata prosemica; influenza del sessuale diviso e del potere/rispetto perbenistico fittizio. E poi nella totalità o quotidianamente le singolari iterate esplicazioni/specificazioni/precisazioni per una considerazione di se stessi



Luigi Ontani, D'après Guido Reni, Ippomene, Photo G. Gramantieri.

obiettiva, anche se soggettivamente esperita, del vedersi, elimina il super/iper maniacale o gli opposti banali e quindi per diverse si intende la capacità/possibilità/tentativo d'essere spontaneamente disinvolti, qualcosa che sente l'infanzia ma con pertinenza cosciente/adulta, lucidamente. Ricostituire l'unità originale, la follia controllata, il sorriso, il pianto, tutte le manifestazioni dei sensi, i segni dell'umore, creeranno una danza continua di felicità od altro o l'opposto completo e non ed oltre per una progressiva o repentina spogliazione dell'accumulata deformazione epidermica dell'itinerario del tempo/storia/spazio/traccia e così una vita - spero l'impossibile -. Luigi Ontani



Luigi Ontani, D'après Guido Reni, S. Sebastiano, Photo G. Gramantieri.

FIGURE 8. Luigi Ontani, "Luigi Ontani", in *Flash Art*, no. 44-45, April 1974: 11.

founded in 1971 in Turin, with Rome becoming a significant hub by 1972.

In its early stages, FUORI, which stands for *Fronte unitario omosessuale rivoluzionario italiano* (Italian revolutionary homosexual unitary front), and means “out” in Italian, from “coming out”, aspired to create a revolutionary subject, freed from the constraints of bourgeois morality and the oppression of capitalism. Activists upheld the slogan of 1968 – “power to the imagination” – proclaiming, in the editorial of the second issue of their namesake magazine, that “revolution is HAPPINESS” when “it becomes LIBERATION” (FUORI COLLECTIVE 1972: 1)²⁴. One of their fliers explained that “play, fantasy, collaboration, full capacity to enjoy are the political ends and means for a revolution whose final goal, the human being, does not remain abstract and unreachable” (ROSSI BARILLI 1999: 52). They warned against ghettoization and binaries. Later in the decade, FUORI’s primary concern shifted from the question of universal liberation to that of gay identity²⁵.

Ontani was not a FUORI militant. His 1974 statement remains one of his most explicitly political texts, with his preference being to adopt the persona of a dandy, seemingly disengaged and blasé. However, his continued engagement with camp aesthetics and the hybrid genre of the tableau vivant, at a time when the struggle for gay rights was gaining momentum, has evident political overtones. Indeed, his work suggests a consonance with some of the ideals informing the work of FUORI and other gay rights organizations at that time. Ontani’s tableaux vivants cast identity as malleable, changing, multifarious, intrinsically theatrical, in the sense of performative, constructed, historically, and culturally specific. Indeed, they embrace notions of gender performativity and radical difference and desire that became central to queer discourse in the 1990s and exemplary of what would be called queer politics.

Several of Ontani’s tableau photographs present the artist posing as a female figure from a past artwork. As with *Déjeuner sur l’art*, for *Maya-Goya vestito* and *MayaGoya desnudo* (c. 1972; FIG. 9), he picked paintings that had been regarded as scandalous for their unconventional presentation of the female body²⁶. Then, in his recreations, he further deconstructed

²⁴ The phrase “revolution is HAPPINESS” was already included in the manifesto-like declarations introducing the first issue, [FUORI Collective] 1971: 3.

²⁵ On FUORI, see CORTESINI 2019; MALAGRECA 2007; ROSSI BARILLI 1999.

²⁶ Goya’s paintings brought the artist before the Spanish Inquisition for the shocking depiction of the female body outside mythological, religious, or historical narratives.

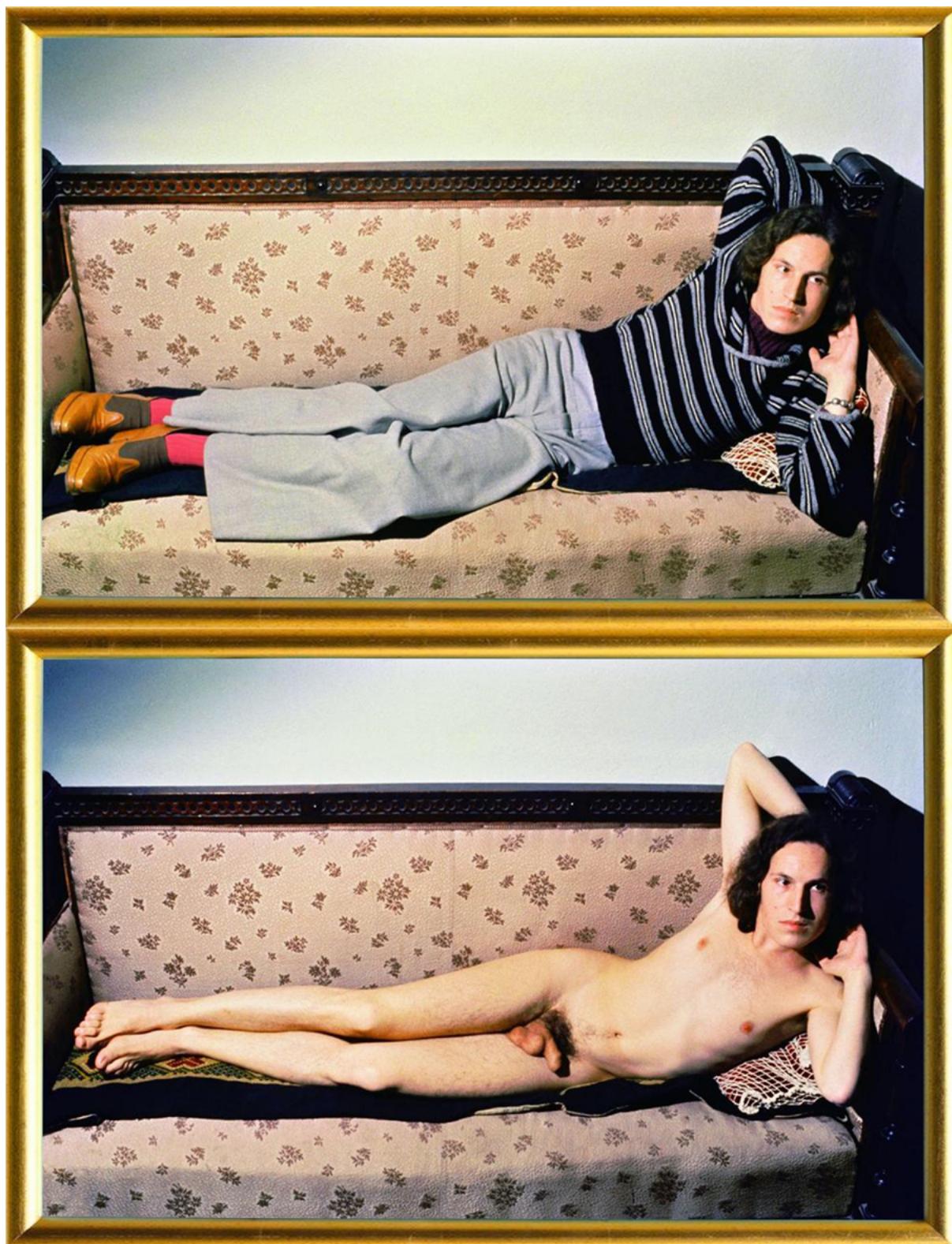


FIGURE 9. Luigi Ontani, *MayaGoya vestito* and *MayaGoya desnudo* (diptych), c. 1972. Chromogenic print, 100 × 200 cm (each photo). Collection of the artist. Courtesy of Luigi Ontani.

and denaturalized the controversial representations. While the protagonist of Goya's painting is seen lying comfortably on a plush chaise longue with large pillows supporting the torso, Ontani's tableaux show the artist awkwardly squeezing his elongated body to fit between the armrests of a stiff sofa (the sofa of Bastelli's studio in Bologna) with little extra cushioning. Looking sideways, rather than directly at the viewer, he appears aloof and disengaged, rather than intrigued and seductive, as does Goya's *Maja*. The overall composition feels locked in, almost claustrophobic: Ontani's feet nearly touch the edge of the picture frame to the left, and his head reaches the opposite end to the right; the sofa is sandwiched in a tight space between the picture plane and the bright white wall behind. The artist wears pastel blue bell-bottom pants with a tight, navy blue, striped sweater. His socks are magenta; his shoes are orange, high-heel, leather platform booties: two elements of cross-dressing that, with the rest of the artist's outfit and the setting, relate to his time rather than to Goya's painting.

Ontani's enactments of female figures from past artworks resignify and recontextualize gender by playing on the distinction between the anatomy of the artist and the gender of the figure enacted in a way similar to gay drag. In one of the most oft-quoted passages of *Gender Trouble* (1990), Judith Butler points out that, in gay drag, there are three "contingent dimensions of significant corporeality: anatomical sex, gender identity, and gender performance". Butler adds that "if the anatomy of the performer is already distinct from the gender of the performer, and both of those are distinct from the gender of the performance, then the performance suggests a dissonance not only between sex and performance, but between sex and gender, and gender and performance" (137). Without creating a unified picture of "woman", as in the case of drag and cross-dressing, Ontani's tableaux after female figures similarly function as gender parody through a process of recontextualization and resignification. Butler describes this imitative process as one that displaces the meaning of the original – of that causal unity of sex and gender that is naturalized through the regulatory fiction of heterosexual coherence. As they write, "in the place of the law of heterosexual coherence, [in drag] we see sex and gender denaturalized by means of a performance which avows their distinctiveness and dramatizes the cultural mechanism of their fabricated unity" (138).

Jennifer Blessing and Amelia Jones have drawn on Butler's theory of gender construction and performativity to analyze works in which artists

such as Claude Cahun, Marcel Duchamp, and Cindy Sherman stage fictional identities for the camera (BLESSING 1997; JONES 2002). For these artists, as for Ontani, the body is the primary vehicle with which to explore the repeated, performative acts and attributes through which cultural signification is shown or produced. Butler defines the “performative” as that which is “real only to the extent that is performed”, in contrast to the “expressive”, which is thought to express a preexisting identity (1988: 527). According to this constructivist model of identity, the performative constitutes, rather than reveals, identity. In his tableau vivant works, Ontani presents himself as another, but, as he emphatically asserts at the incipit of his 1974 artist statement, he is “absolutely present”. Recasting the genre of self-portraiture, Ontani’s enactments suggest that there is no stable, singular, essential identity, but that, instead, identity is performative, transient, incongruous, constituted through citation as Butler describes it, “not as a simple reiteration of the original, but as an insubordination that appears to take place within the very terms of the original, and which calls into question the power of origination” (1993: 45).

Ontani queers gender expectations and anatomical sex playfully in *EvAdam* (c. 1973; FIG. 10), after Lucas Cranach the Elder’s *Adam and Eve* (1528; FIG. 11). *EvAdam* toys with the viewer’s ability to identify which of the two figures is Adam and which is Eve, making the identification unstable. The artist accomplished this through a series of simple but meaningful adjustments. First, he swapped Adam and Eve’s positions; second, he contracted their names in the title – *Eva* (Eve) and *Adamo* (Adam) – indicating to the viewer that Eve is on the left. However, the viewer will tend to see Eve on the right because that is where she usually appears, not only in Cranach’s painting but generally in representations of this Biblical subject. Third, he kept the apple with Adam on the right, rather than with Eve, which is again the opposite of what appears in conventional depictions of the subject that, following the Biblical narrative, portray Eve as the primary sinner, either holding the fruit or in the act of plucking it. Essential to this play of mirrors is that Ontani poses completely naked, using body orientation, high-contrast lighting, and projected shadows either to hide his genitals completely or to allow just a glimpse of them. As the title suggests, Eve and Adam are one in Ontani’s queer imagery.

Another tableau in which Ontani enacted a female character is *Leda e il cigno* (c. 1975; FIG. 12), inspired by Michelangelo’s lost painting of the



FIGURE 10. Luigi Ontani, *EvAdam* (*d'après Cranach*), c. 1973. Chromogenic print, 63 × 23 cm (each photo). Collection of the artist. Courtesy of Luigi Ontani.

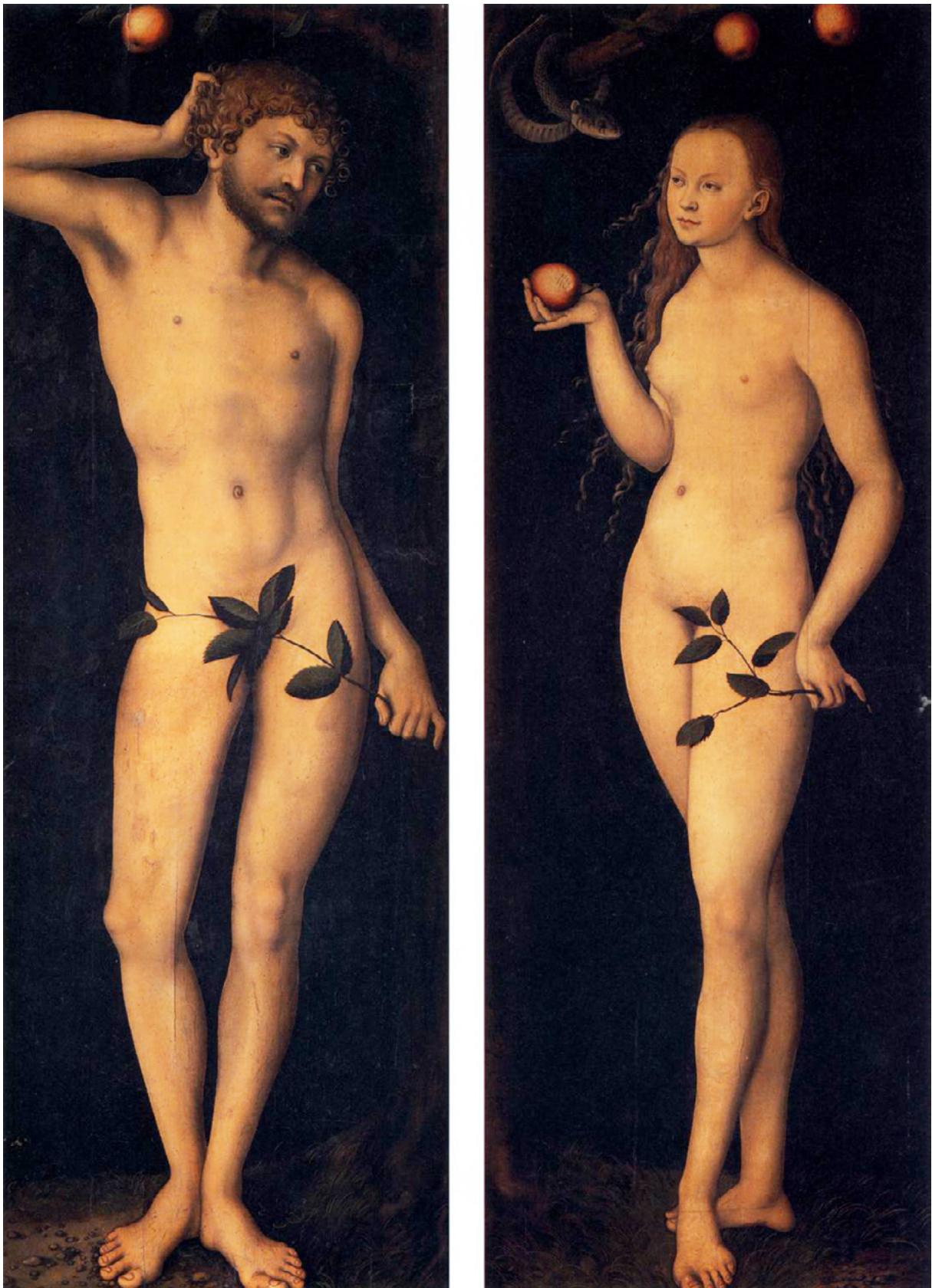


FIGURE 11. Lucas Cranach the Elder, *Adam and Eve*, 1528. Oil on wood, 172 × 63 cm (each panel). Galleria degli Uffizi, Florence.



FIGURE 12. Luigi Ontani, *Leda e il cigno*, c. 1975. Chromogenic print, 100 × 100 cm. Museo Ontani, Vergato (Bologna). Courtesy of Luigi Ontani.

same subject²⁷. Bastelli photographed this tableau, as well as *EvAdam*. It is worth sharing his recollections as they afford a glimpse into the process of making these works (MECUGNI 2022b). He remembers that Ontani would always arrive from Rome “out of breath” (*affannato*), in a hurry, loaded with bags for his enactments. They would work together quickly to complete the photographs with whatever light conditions were present. Bastelli had the impression that when Ontani was posing, he was not doing something he was sure about, that he had tried before, as in traditional acting. He sensed

²⁷ The appearance of Michelangelo’s lost panel is known from coeval copies in various mediums. See CHAPMAN 2005: 186–189.

some uncertainty on the artist's part, almost perhaps some "awkwardness" (*imbarazzo*), but also a precise determination. For *Leda and the Swan*, they met at the beach in Rimini. It was a winter day, so the beach was deserted and cold. Ontani arrived with a stuffed swan borrowed from a taxidermist, quickly got undressed, and set up the scene on the shore near the water's edge. The photo shows fabric stoles of different colors neatly arranged on the right shoulder and ruffled underneath the artist. The colors are pale yellow, flamingo pink, and pastel blue. For Ontani, they stand for, respectively, the hermaphrodite, the feminine, and the masculine. The hermaphrodite yellow stole sits on top and falls from the shoulder down to the abdomen: it becomes like a membrane between the two bodies of the artist-cum-Leda and the swan, in a queer twist of the ancient Greek myth that Italian artists popularized in the 1500s as a love-making scene.

CONCLUSION

In queer theory and politics, the body is seen as the primary site in which social constructions of identity and difference are "mapped onto human beings" (BROWN and ALLEN GERSHON 2020: 1). Featuring minimal props and settings, Ontani's early tableaux vivants foreground his slender, androgynous body, making it the common denominator of his various impersonations. Recognizability is central to each work, for both the impersonating subject and the impersonated subject, that is, for both the artist and the character enacted each time. In the tableaux vivants I have discussed, Ontani recreated both male and female characters, playing with the dissonance of sex and gender, much as gay drag does. As gay drag, these works mock the expressive model of gender, the notion of a primary and interior gendered self, showing the mechanisms of those constructions on the surface of the body. Indeed, they acknowledge the subject as both inhabited by social codes *and* plural, transient. Drawing on camp aesthetic – citational, ironic, theatrical, incongruous, non-hierarchical – Ontani's tableaux vivants queer identity: they promote a strategic undercutting of the patriarchal, bourgeois, essentialist model of identity predicated on binary oppositions and postulated as fixed, coherent, and natural.

REFERENCES

- AMMANN J.-C., EIGENHEES M., 1974, eds., “*Transformer*”: Aspekte der Travestie, exh. cat., Kunstmuseum, Lucerne.
- AU BONHEUR DU JOUR, 2008, *Wilhelm Von Gloeden, Guglielmo Plüschor, Vincenzo Galdi: Paradis Sicilien: Paysages, Portraits, Nus, 1890-1905*, exh. cat. Galerie Au Bonheur du Jour, Paris; Éditions Nicole Canet, Paris.
- BARILLI R., 1974, *La ripetizione differente*, exh. cat., Studio Marconi, Milan.
- BARILLI R., 1973, “Il comportamento frequenta il museo”, in N.A.C.: *Notiziario Arte Contemporanea*, no. 12, December: 18.
- BARILLI R. and GUGLIELMI A., 2003, “2003: quarant’anni dopo”, in Barilli and Guglielmi, eds., *Gruppo 63: Critica e teoria*, Testo & Immagine, Turin: XI-XIV.
- BARTHES R., 1978, *Wilhelm von Gloeden: Interventi di Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Andy Warhol*, exh. cat. Galleria Lucio Amelio, Naples; Amelio Editore, Naples.
- BECKWITH J., KRAUTHEIMER R., and ĆURČIĆ S., 1986, *Early Christian and Byzantine Art*, Yale University Press, New Haven CT.
- BEDERMAN G., 1995, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago University Press, Chicago. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226041490.001.0001>
- BLESSING J., 1997, ed., *Rrose Is a Rrose Is a Rrose: Gender Performance in Photography*, exh. cat. Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Guggenheim Museum Publications-Harry N. Abrams, New York.
- BROWN N., ALLEN GERSHON S., 2020, ed., *Body Politics*, Routledge, New York. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780429341922>
- BUTLER J., 1993, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*, Routledge, New York.
- BUTLER J., 1990, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York.
- BUTLER J., 1988, “Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory”, in *Theatre Journal* 40, no. 4, December: 519-531. DOI: <https://doi.org/10.2307/3207893>
- CHAPMAN H., 2005, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, Yale University Press, New Haven CT.
- CLETO F., 2008, ed., *PopCamp*, Marcos y Marcos, Milan.
- CLETO F., 1999, ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, University of Michigan Press, Ann Arbor. DOI: <https://doi.org/10.3998/mpub.11698>
- CHRISTOV-BAKARGIEV C., 2001, ed., *Luigi Ontani: 1965-2001, GaneshamUSA*, exh. cat., P.S.1 Contemporary Art Center, New York.

- CORTESINI S., 2019, "La fondazione del FUORI e la mobilitazione degli artisti (1971-1974)", in *Whatever: A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies* 2: 27-70. DOI: <https://doi.org/10.13131/2611-657X.whatever.v2i1.33>
- DEAK E., 1977, "Luigi Ontani: Sonnabend Gallery", in *Artforum* 16, no. 4, December: 1-62.
- DI PIETRANTONIO G., 2014, ed., *Luigi Ontani: "Er" "simulàcrum" "amò"*, exh. cat., Galleria d'arte moderna e contemporanea, Bergamo.
- DORFLES G., 1969, ed., *Kitsch: The World of Bad Taste*, trans. V. Menkes, Universe Books, New York. First published as *Kitsch: Antologia del cattivo gusto*, Mazzotta Editore, Milan 1968.
- DORFLES G., 1964, "Per una fenomenologia del cattivo gusto", in *Rivista di estetica* 9, no. 3, September-December: 321-334.
- DORFLES G., 1963, "Kitsch e cultura", in *Aut aut: Rivista di filosofia e cultura*, no. 73, January: 53-62.
- DORFLES G., 1958, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, Lerici, Rome.
- ECO U., 1984, *Postscript to "The Name of the Rose"*, trans. W. Weaver, Harcourt Brace Jovanovich, New York. First published as "Postille a 'Il nome della rosa'", in *Alfabeta*, no. 49, June 1983: 19-22. Reprinted as *Postille a "Il nome della rosa"*, Bompiani, Milan 1984.
- ELLENZWEIG A., 1992, "Von Gloeden in Europe, Holland Day in America", in *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*, Columbia University Press, New York: 35-64.
- FETZ W., MATT G. 2003, eds., *Saint Sebastian: A Splendid Readiness for Death*, exh. cat. Kunsthalle Wien, Vienna; Kerber Verlag, Bielefeld.
- FREEDMAN A., 1980, "Art and the metamorphosis of Luigi Ontani: An Italianate fusion of life and art", in *Toronto Life*, January: 109-111.
- FUORI Collective, 1972, "Omosessualità e Liberazione", in *FUORI!*, no. 1, June 1972: 1.
- [FUORI Collective], 1971, untitled statements, in *FUORI!*, no. 0, December 1971: 3.
- GALASSO A., 2004, ed., *Luigi Ontani: OntanElegia*, Umberto Allemandi, Turin.
- GALASSO A., HOET J., DI GROPELLO G. et al., 2003, *Luigi Ontani: Genthara*, exh. cat. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent; ITALRE, Rome.
- GOLDBERG R., 1988 (1979), *Performance Art: From Futurism to the Present*, 2nd ed., Abrams, New York.
- HALIMI C., 2019, "Tableau vivant et postmodernité : Quelles affinités?", in *Racar* 44, no. 2: 19-30. DOI: <https://doi.org/10.7202/1068315ar>
- HALIMI C., 2014a, "Le tableau vivant : Un genre faux en soi? Diderot, Klossowski, Ontani", in *Studiolo* 11: 132-149. DOI: <https://doi.org/10.3406/studi.2014.960>

- HALIMI C., 2014b, “Le tableau vivant contemporain : Une performance aux frontières de la représentation”, in RAMOS J., ed., *Le tableau vivant ou l'image performée*, Mare & Martin Editions, Paris: 322-340.
- JACOBELLI G. P., 2022, *Nel segno della freccia: San Sebastiano, una inesauribile “forma nel tempo”*, Meltemi, Milan.
- JONES A., 2002, “The ‘Eternal Return’: Self-portrait photography as a technology of embodiment”, in *Signs* 27, no. 4, Summer: 947-978. doi: <https://doi.org/10.1086/339641>
- KAYE R. A., 2003, “Saint Sebastian: On the uses of decadence”, in Fetz and Matt 2003: 11-16.
- KAYE R. A., 1996, “Losing his religion: San Sebastian as contemporary gay martyr”, in HORNE P. and LEWIS R., 1996, eds., *Outlooks: Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Routledge, New York: 86-105.
- LONARDELLI L., 2018, “*Contemporanea*: An exhibition in an underground car park”, in *Art Journal* 77, no. 1, Spring: 7-29. doi: <https://doi.org/10.1080/00043249.2018.1456247>
- LUNDBLAD M., 2013, *The Birth of a Jungle: Animality in Progressive-Era U.S. Literature and Culture*, Oxford University New York. doi: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199917570.001.0001>
- MALAGRECA M. A., 2007, *Queer Italy: Contexts, Antecedents and Representation*. Peter Lang, New York.
- MARANIELLO G., 2008, ed., *Luigi Ontani: Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro*, exh. cat., MAMbo, Museo d’Arte Moderna di Bologna, Bologna.
- MATT G., 2003, “Saint Sebastian: A journey to the center of pain or ‘If you love me, then kill me’”, in Fetz and Matt 2003: 121-129.
- MECUGNI A., 2022a, unrecorded in-person interview with Luigi Ontani, December 28, Rome.
- MECUGNI A., 2022b, unrecorded phone interview with Cesare Bastelli, December 12.
- MECUGNI A., 2013, “‘I am elsewhere’: Luigi Ontani and the tableau vivant in Italian art, 1969-1979”, PhD diss., City University of New York Graduate Center.
- MECUGNI A., 2011, “A ‘desperate vitality’: Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)”, in *Palinesti* 1, no 2: 94-116.
- MECUGNI A., 2009a, unrecorded in-person interview with Luigi Ontani, June 24, New York.
- MECUGNI A., 2009b, recorded in-person interview with Luigi Ontani, May 19, Rome.
- MOSCHINI F., 2018, ed., *Luigi Ontani: SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstateEstEtico*, exh. cat., Accademia Nazionale di San Luca, Rome.
- NATHAN J., 1974, *Mishima: A Biography*, Little, Brown & Company, Boston.

- ONTANI L., [1974]a, *Poesiæ adulescientiæ*, Galleria LP 220, Turin-Franz Paludetto Editore, Turin.
- ONTANI L., 1974b, “Luigi Ontani”, in *Data: Teoria e pratica delle arti*, no. 13, Fall 1974: 70-73.
- ONTANI L., 1974c, “Luigi Ontani”, in *Flash Art*, no. 44-45, April 1974: 11.
- ONTANI L., 1968, “Una poesia di Luigi Ontani: *La mela*”, in *Carlino Sera*, April 8: 5.
- PERNA R., 2013, *Wilhelm von Gloeden: Travestimenti, ritratti, tableaux vivants*, Postmedia, Milan.
- RODRIQUEZ F., 1954, “Dove nacque Guido Reni,” in *La Mercanzia*, no. 1-2, January-February: 21.
- ROSENBLUM R., 1993, “Essai de synthèse : *Les Sabines*”, in Michel R., ed., *David contre David: Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 6 au 10 décembre 1989*, vol I, La documentation Française, Paris: 459-470.
- ROSSI BARILLI G., 1999, *Il movimento gay in Italia*. Feltrinelli, Milan.
- RUGGIERO G., 1974, “Rassegna d’arte: Linguaggio del corpo”, in *Il Resto del Carlino* (Bologna), August 28: 3.
- SMITH S. M., 2013, “The politics of Pictorialism: Another look at F. Holland Day”, in *At the Edge of Sight: Photography and the Unseen*, Duke University Press, Durham and London: 39-71. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822378266-004>
- SONTAG S., 1966, “Notes on ‘Camp’”, in *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus & Giroux, New York: 275-292. First published as “Notes on ‘Camp’”, in *Partisan Review* 31, Fall 1964. It. trans. by E. Capriolo, *Contro l’interpretazione*, Mondadori, Milan, 1967.
- STORACE V., 2003, “Luigi Ontani”, laurea thesis for the Corso di laurea in Storia e conservazione del patrimonio artistico, Facoltà di Lettere, Università Roma Tre, Rome.
- TORGONICK M., 1990, *Gone Primitive: Savage Intellects, Modern Lives*, University of Chicago Press, Chicago.
- VECELLIO M., 2012, ed., *Luigi Ontani: CoacerVolubilEllittico*, exh. cat. Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli (Turin)-Le Consortium, Dijon-Kunsthalle Bern, Bern; JRP/Ringier, Zürich.
- VIVA D., 2018, “Learning from artists: Methodological notes on postwar Italian art history”, in S. HECKER and M. R. SULLIVAN, eds., *Postwar Italian Art History Today: Untying the “the Knot”*, Bloomsbury, London: 37-52. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501330087.ch-002>
- VOLLI U., 1969, “Pornography and pornokitsch”, in Dorfles 1969: 224-250.
- WAUGH T., 1996, *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from Their Beginnings to Stonewall*, Columbia University Press, New York.

- WEIERMAIR, P., 1996, ed., *Luigi Ontani*, exh. cat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt-Museum Villa Stuck, Munich; Edition Stemmle, Kilchberg (Zurich).
- WYKE M., 2001, “Shared sexualities: Roman soldiers, Derek Jarman’s *Sebastiane*, and British homosexuality”, in JOSHEL S. R., MALAMUD M., and MCGUIRE D. T., 2001, eds., *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture* Johns Hopkins University Press, Baltimore: 229-248.

THE AUTHOR

Anna Mecugni is an art historian specializing in postwar Italian art and global contemporary art. She is Assistant Professor of Art History and affiliate faculty in Women’s and Gender Studies and Justice Studies at the University of New Orleans. She received her Ph.D. in Art History from the City University of New York Graduate Center. Forthcoming and future publications include an edited volume on Sergio Lombardo’s pioneering participatory works from the late 1960s and an essay on Helen Cammock’s recent film work on forgotten stories of resilience by women. Mecugni’s scholarly and curatorial work has been supported by, among others, the Andrew W. Mellon Foundation, Harpo Foundation, New Orleans Jazz & Heritage Foundation, Louisiana Board of Regents, and the Italian Ministry of Culture.

*ANTONIS DANOS

Andreas Karayan's pioneering, queer counter-discourse in 20th-century Cypriot art

ABSTRACT: The pioneering depiction of male nudes by the Cypriot painter Andreas Karayan (b. 1943) caused quite a stir in the Cypriot art scene, when exhibited from the late 1970s onwards. Using Constantine Cavafy's poetry as a starting point and recurring reference, Karayan portrays the male nudes as both sexual(ized) subjectivities, as well as, and because of their eroticism, embodiments of social protest and queer subversion. Even more subversive, however, are some other works, from the late 1970s and through the 1980s: images of (fully dressed) young men in public spaces – bus stops, streets, coffee shops – and of sailors and soldiers in seemingly banal conditions (for instance, resting before or after an official parade). Such works, for the first time in Cypriot art, not only brought, literally, into the open, (homo)erotic desire (gazes are exchanged, seeking response, or are directed toward the viewer), but they are also imbued with political irony and critique that interrogate issues, and queerly subvert discourses, of power, desire, and national and other 'sacred' symbols of collective identity.

KEYWORDS: gay art, Andreas Karayan, queer counter-discourse, male nude, public sphere, Cyprus

In my life, I have always walked either crookedly or against the current!

A. Karayan, "Days in Stuttgart"¹

In March 1979, Cypriot painter (and more recently, writer of semi-biographical literary works) Andreas Karayan (b. 1943) held his first exhibition in Nicosia, Cyprus (it was only his second exhibition, after one in Athens the previous year). Even before the opening, his works (as soon as they were set up) were causing a bit of a stir. Rumors reached the gallery that the

¹ KARAYAN 2015a: 36 (from "Days in Stuttgart [1972-77]"): "Life was so organized that even pedestrians would get on the pavement on the right side and get off on the left. I, constantly confusing the two directions, had to cross myself, hoping to find the right side. I would absentmindedly walk on the wrong side, receiving comments and reprimands by passersby. I don't know how, but in my life I have always 'managed' to walk either crookedly or against the current!" All translations from Greek are mine, unless indicated otherwise.

archbishop might demand the taking down of the show, something that did not materialize, after Karayan appealed personally to the Minister of Justice, who ended up opening the show himself! His paintings of male nudes, often overtly (homo)eroticized, were the source of all the anxiety.

This was a time in Cyprus, when the cause of gay and lesbian rights had not yet made any inroads. Homosexuality was not decriminalized on the island until 1998, following the legal victory, in the European Court of Human Rights, of architect and gay activist Alecos Modinos, in 1993. Not only it took the Parliament five years to implement the Court's decision, but the majority of MPs unequivocally declared that they voted for the change in the law only as an obligation imposed from without; and they stressed that homosexuality was "foreign" to ("true") Cypriot culture, which for most of them meant a conservative Greek Orthodox, heteronormative family-centered society. Despite this legal victory, collective gay activism in Cyprus did not emerge until in the new century². Back then, only a few individual heroic voices were raised for gay rights. Karayan's was one of such voices³, the only one in the Cypriot visual arts; his oeuvre constituted what we can today recognize as queer counter-discourse. Even though, as it will be analyzed further on, Karayan's counter-discourse involves largely homo-erotic and homo-sexual subversion, my use of "queer" is not restricted to sexuality and/or gender "identity". It concerns, moreover, a wider stance of opposition and resistance vis-à-vis any orthodoxy and system of power and control (especially, control of the body and its erotic manifestations).

It is mostly the poetry of Constantine Cavafy (Konstantinos Kavafis, 1863-1933) that has constituted the 'source' for Karayan's (homo)erotic male nudes, offering an unexpectedly queer take on the Alexandrian's poems, some decades before this aspect was brought to the fore by recent analysts

² Collective gay (and, more recently, more subversive queer) activism and visibility did not arise until into the 21st century. I must point out here that, due to the de facto partition of the island since Turkey's military invasion in 1974 (a result of which was forced population relocation – Greek Cypriots to the South and Turkish Cypriots to the North, with almost no contact among them, until the first years of the 2000s), my analysis concerns the overwhelmingly Greek Cypriot culture and society in the area controlled by the Republic of Cyprus.

³ Only a handful of individuals were publicly and eponymously fighting for gay rights in the 1980s and 1990s in Cyprus. Karayan was one of them: he wrote regularly in the mainstream press, either arguing for the decriminalization of homosexuality or publishing historical texts on "homosexuality and art", "gay cinema" etc. – he was the only such presence in the Cypriot press of the time.

of the poet's work. As it turned out, Karayan's work was soon 'embraced' by the local arts public, in part, due to his classicist/realist style; equally helpful for the wider acceptance of his work was the (superficial) connection made to the already established paintings of the male nude by Greek artist Yiannis Tsarouchis (1910-1989). The 'affinity' with Tsarouchis was reinforced, in the minds of viewers, with Karayan's paintings of sailors and soldiers (that are frequent subjects in the older artist's oeuvre, as well). What such convenient connections seem to have overlooked, however, is the politically subversive character of these depictions in Karayan's paintings in the years from his first exhibitions to the end of the previous century.

Unlike Tsarouchis's more 'abstract' depictions, Karayan's sailors and soldiers are specifically placed in the public space, in seemingly banal conditions (for instance, resting before or after an official parade), yet highly eroticized, thus foregrounding issues of power and desire, and interrogating national and other 'sacred' symbols of collective identity, often with an ironic and/or playful manner. Equally subversive are his images of (fully dressed, yet also eroticized) young men in public spaces – bus stops, streets, coffee shops. These works brought, literally, (homo)erotic desire into the open – gazes are exchanged, seeking response, or are directed toward the viewer –, at a time when homosexuality and homoeroticism were absent from the public sphere, unless under persecution.

CAVAFY

"I 'used' Cavafy as a shield, to be able to tell certain contemporary things about estrangement, secret taboos, and to offer a critique of the erotic" (KARAYAN 2015b).

This quote (repeated in variations, throughout the artist's career) indicates the importance of Cavafy's (erotic) poetry to Karayan's artistic oeuvre. The Alexandrian's poems have constituted a constant reference point for the artist's works, especially in the depiction of the male nude – both as an erotic subject, as well as an agent of socio-political protest. Such aspects are manifested already in his early male nudes in the 1960s (when Karayan was still struggling with his sexuality)⁴, but especially in the works of the

⁴ Even though he has referred to photography in magazines such as PHYSIQUE PICTORIAL, which he "discovered" in the early 1960s while still a medical student in Athens, as the "inspiration" for his first works of nude youths, Cavafy has been the source and overarching referent for his male nudes, throughout his career.

“Cavafy section” in his first solo exhibitions (1978, 1979, 1980, 1981) in Greece and Cyprus; the male figures embody the kind of desire and eros that still did not dare to speak their name publicly in the two countries. Such works constituted, therefore, “a means of protest against the suppression of the relationship between two men, which inevitably leads, as shown in the [Cavafy] poems, to the estrangement of the two lovers” (KARAYAN 1980: n. p.).

It is the intertwining of the erotic and the social (hence, political) in Karayan’s works (which, as we’ll see further down, is not confined to his nude subjects) that makes his work a pioneering, queer creation, the only one in 20th-century Cypriot visual arts⁵. Moreover, having Cavafy’s poetry as a constant source and reference for his erotic-sexual works, Karayan has been a pioneer in unveiling the “radical dynamic of sexuality and identity in Cavafy’s work” (PAPANIKOLAOU 2014: back cover), a process that has, otherwise and more widely, been taking place in the 21st century.

In *San K’ Emena Kamomenoi* by Dimitris Papanikolaou (2014), the author embarks on deconstructing the decades long, prevalent (especially in Greek literary criticism) image of Cavafy as the “old homosexual” (PAPANIKOLAOU 2014: 16), “solitary, isolated and sexually inactive” (22), living his desires more as fantasy and unfulfilled longings, and unveiling (or revealing) (homo)sexual elements in his poetry (and other writings) of the later years – hence his “eroticism”. Instead, he foregrounds Cavafy as both a “prototypical poet of modernity and modernism” (39), as well as an active agent “at the historic juncture when a non-normative sexual behavior transforms into a homosexual subjectivity” (14-15).

According to Papanikolaou, Cavafy, in his poems, reconstructs a biography of the homosexual self, ending up creating an identarian platform, from which one can speak, and a subversive set of discourses about the homosexual self” (2014: 23). It is such a foregrounding of Cavafy that, I believe, Karayan’s oeuvre has (for decades) accomplished: a homosexual subjectivity emerges, that demands and claims a public presence, as the agent of a radical and subversive (against every seemly hypocrisy and authoritative suppression) eroticism.

In some of the early “Cavafy works” (FIG. 1), homoeroticism is manifested unashamedly, even if confined in private spaces. Instead, the sketches that

⁵ The only other such case, within the wider Cypriot cultural scene, is the poetry of Elias Constantinou (1957-1995).

Karayan made in dialogue with specific poems by Cavafy, in the 1993 bilingual (Greek and German) publication *Thirteen Erotic Poems [Dreizehn Liebesgedichte]* that came out in Berlin (Janssen Publications – another equivalent publication came out in Cyprus, 20 years later), are more overtly and unapologetically sexual. For the images in this publication, Karayan has referred to erotic and sexual imagery that he came across in the 1960s and 1970s:

'Good' pornography influenced my work. Jean Cadinot, Tom of Finland, even some sadomasochistic magazines that I found in some 'special preferences' bookstores in London, triggered a series of works with which I wanted to express the times, [and] the suppression I experienced on my return to Cyprus. [...] My art is erotic art. The erotic is the sense of life, of touch, of pleasure; to paint bodies [...] that give you the impression that they were borne out of an erotic act between the artist and the canvas. (KARAYAN 2016: 113-114)



FIGURE 1. Andreas Karayan, *Soldier and Nude*, 1978, oil on canvas, 100x83cm. Collection of the Tellogleio Foundation, Thessaloniki [Image courtesy of En Tipis Publications].



FIGURE 2. Andreas Karayan, *Dream*, 1995, oil on canvas, 100x150cm. Collection of the artist [Image courtesy of En Tipis Publications].

Following these sketches, he created larger (oil on canvas) works, based on the same poems, but ‘darker’ and in their sexuality (including portrayals of men in fetishistic leather gear in toilets and ‘dark rooms’), and more overt in their sense of protest (FIG. 2)⁶. These works in a way continue from the earlier *Cyprus 82-85 trilogy*, the parts of which (*The Martyrdom of St. Sebastian* (FIG. 3); *The Temptations of St. Anthony*; *The Annunciation*) are probably the most political of the erotic-sexual works. Karayan has frequently narrated these works as portraying and, at the same time, protesting against the suppression and stigmatization of non-normative sexuality, in Cyprus:

My subject matter is influenced by the socio-politico-erotic conditions in Cyprus. [In these works] my main theme is power, people’s relation to authority. [...] I feel strongly this suppressive relation between authority and the individual. I see the criminalization of the body by the guilt [of the individual] that results from such authority; it is not a clearly defined guilt, but it nevertheless suppresses the

⁶ Works from these groups, along with the earlier *Cyprus 82-85 trilogy*, were included in Karayan’s large exhibition, “Cavafy: 62 years from his death”, in 1995, in Berlin and Athens, and then in Nicosia and Limassol.



FIGURE 3. Andreas Karayan, *The Martyrdom of St. Sebastian (Cyprus 82-85 trilogy)*, 1982, oil on canvas, 150x200cm. Collection of the Vorres Museum, Paiania [Image courtesy of En Tipis Publications].

individual, both spiritually and sexually, or socially. This is the guilt I wanted to portray in the trilogy [...]. (KARAYAN 1985: n. p.)

Karayan's words echo Michel Foucault's analysis of sexuality, as a network and a discourse of control:

Sexuality must not be thought of as a kind of natural given which power tries to hold in check, or as an obscure domain which knowledge tries gradually to uncover. It is the name that can be given to a historical construct: not a furtive reality that is difficult to grasp, but a great surface network in which the simulation of bodies, the intensification of pleasures, the incitement to discourse, the formation of special knowledge, the strengthening of controls and resistances, are linked to one another, in accordance with a few major strategies of knowledge and power. (FOUCAULT 1978 [1976]: 105-106)

The desire to expose and protest against the strategies of control and restrictions that Karayan had been experiencing upon his return to Cyprus in the late 1970s, became even more urgent with the advent of AIDS. The AIDS scare in Cyprus reinforced the conservative attitudes and prejudices

against gay people (the “gay disease” label was easily adopted by society at large), delaying even further the rise of collective gay rights-and-visibility activism in the Republic⁷. Karayan, once again, turned to Cavafy:

I used, in [the works based on] “Cavafy”, the erotic aspect, aiming at expressing the suppression, the taboos regarding homosexuality, and issues related to AIDS. When I created the [new] Cavafy series in [the early 1990s], it was the time of AIDS; it was sweeping; it was shocking. [...] AIDS came down like a catapult! That’s what I wanted to express in the Cavafy works. (KARAYAN 2014: 69)

Some of these works (FIG. 4), rather than the earlier sadomasochism of *The Martyrdom of St. Sebastian*, portray, in scenes of bondage, a masochistic self-restriction, reflecting the epidemic’s new state of affairs, whereby gay people had to self-‘censor’ their sexuality.

All this raises, however, the question whether Karayan is actually exhibiting a ‘conservative’, as much as superficial, attitude toward sadomasochism, which is long established as a consensual, even if controversial (or notorious), arrangement that aims at psycho-emotional as much as sexual gratification of those involved. His above-quoted reference to the “criminalization of the body” by authority, and the suppression of the individual, in relation to *The Martyrdom of St. Sebastian* (FIG. 3), seem to suggest as much. The matter is more complicated, however, in (and due to) its contradictions. Even though he has called the painting, “a nightmarish work”, the sentence continues, “a painterly ‘choreography’ of the body and its forbidden *pleasures* [...]” (KARAYAN 2015a: 102; my emphasis). In this imbued-with-tensions description of *St. Sebastian*, he even includes religious references (Karayan was raised as a Catholic⁸): He likens the soldier by the window, to an “angel-judge”, while he talks of two of the other figures (the oversized head at the lower right-hand corner and the reflected image, on his glasses, of a young man in the distance) as engaged in an “erotic

⁷ The first ‘official’ gay rights group was not established until 2010, as LGBTI Cyprus (Accept). More generally, the ongoing, de facto division of the island (known as “The Cyprus Problem”) has functioned as an alibi for the conservative political and religious elite (the Greek Orthodox Church of Cyprus being an all-powerful institution) to obstruct progressive changes in human (including gay) rights, projected as detrimental (or, at best, secondary) to the “national” cause of the country’s “liberation”, for the achievement of which, a virile heteronormative masculinity is paramount (see, for instance, KAMENOU 2011: 26-29).

⁸ “Being a Roman Catholic [...] was another indication of [my] difference [...]. Three “cosmetic” adjectives [“Armenian”, “Catholic” and, occasionally, “sissy”], like the Lord’s wreath of thorns, stayed with me for a long time. I felt like a contemporary holy martyr” (KARAYAN 2015a: 50).

fantasy". He points to the dominance of the "executioner", and he stresses the prevalence of the "martyrdom" in the Catholic Church, as "a combination of agony, *pleasure and atonement*" (my emphasis). He adds that, as a (Catholic) teenager, he had gone through such a "martyrdom", in his effort, at the time, to suppress the "callings of the flesh" (102).

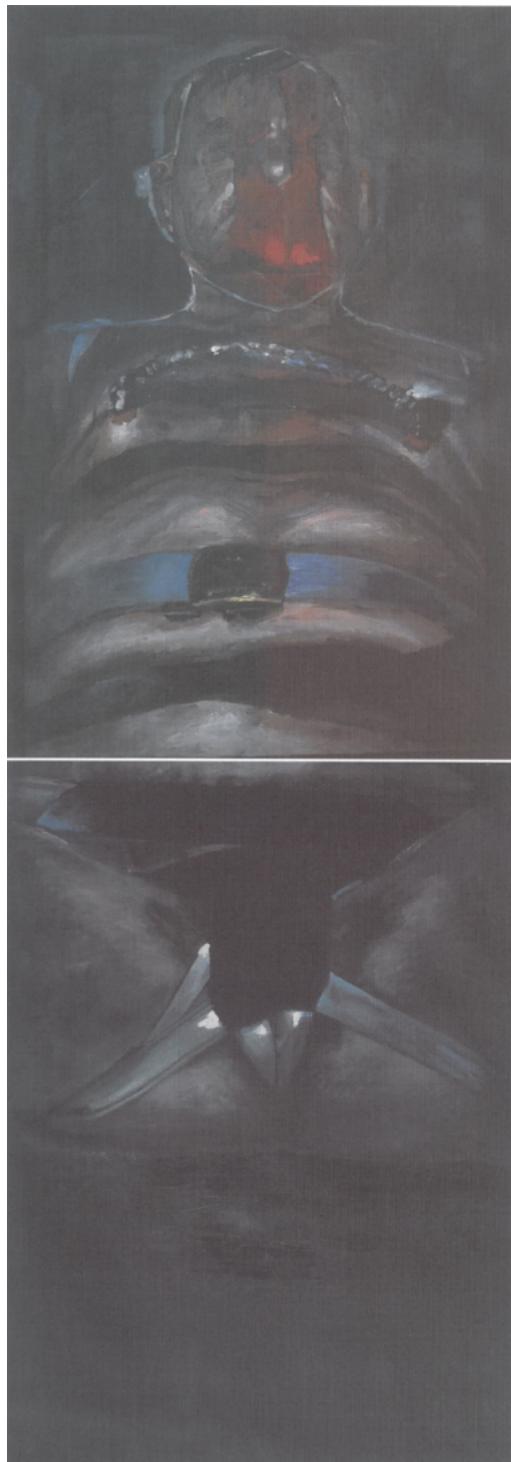


FIGURE 4. Andreas Karayan, *Protest* (diptych), 1989, oil on canvas 222x77cm. Collection of the artist [Image courtesy of En Tipis Publications].

In these works, therefore, Karayan projects the personal as political⁹, within the framework of the erotic: the unapologetic sexuality of the images foregrounds the artist's resistance to the (due to the AIDS crisis) renewed regime of stigmatization and marginalization of people of non-normative sexualities – a powerful, even if lone (at the time, in Cyprus), stance of queer counter-discourse.

QUEERING THE PUBLIC SPACE I: UNDERMINING HEGEMONIC IDEOLOGY

In spite of the overt eroticism and sexuality in many of Karayan's works, from early on in his career his paintings entered, as he characteristically points out, into some “very respectable parlors” of the high bourgeoisie, which, “exhibited a ‘liberal’ spirit, up to a point, of course” (KARAYAN 2016: 115)¹⁰. One of the factors that contributed to the gradual acceptance of his erotic works (by “good society” art connoisseurs), is their accessible, realist-classicizing style: “The basis of my painting is derived from the Renaissance. [...] I was struck by Masaccio’s works at the Brancacci Chapel; he, along with Piero della Francesca and Caravaggio, have been my teachers” (KARAYAN 2015a: 74-75). Elsewhere, he has referred to David Hockney, whom he met in person, when Karayan was living in London, in the late 1960s and early 1970s, and whose “paintings of nude boys, [were] coming to life” in his sleep (KARAYAN 2011: 44). More recently, Karayan mentioned ancient statues as another source for his works (KARAYAN 2022). All this confirms the eclectic character of his painting¹¹.

⁹ The *Martyrdom*'s photo-realist style was derived from pornographic magazines. “From [pornographic] magazines, I derived models and ideas, and I transformed the sexual into political” (KARAYAN 2016: 113).

¹⁰ “Eventually, the public surprised me! After the initial reaction, they accepted and loved my work, either because they wanted to show that they ‘knew’ [about art] – [since] I had come to Cyprus with excellent reviews from my Athens exhibition in 1978 – or something in my paintings moved them, or because they appreciated my honesty; in any case, the works sold, and the ‘revolution’ entered some very respectable parlors! Of course, we are talking about the high bourgeoisie that exhibited a ‘liberal’ attitude – up to a certain point, of course” (KARAYAN 2016: 115).

¹¹ In art historical terms, Karayan's oeuvre can be placed within the wider framework of postmodern resurgence of representational painting in the 1980s and 1990s, especially, in relation to the rise of “gay art”, and in parallel to other artists who have focused on the male body, in a classicizing manner: such as the Indian born British painter Michael Leonard and the American David Ligare. However, in addition to these artists (gay) eroticism, Karayan's work displays (queer) politics and subversion (in closer affinity, perhaps, to some of the works by American painter Delmas Howe).

More important for the eventual embrace of his work by the Cypriot art public was the convenient connection that was made between his painting and that of Yiannis Tsarouchis. The latter was responsible for the popularization of the eroticized, young male nude in modern Greek art. Even though this was a revolutionary intervention in 20th-century Greek art, Tsarouchis's rendition of the male nude was a highly aestheticized, almost fetishist portrayal, within a wider discourse of "Hellenicity" (Greekness), which, if anything, reinforced an ethnocentric discourse, rather than disrupting it (as will be proposed, in the next section, regarding works by Karayan)¹². The Greekness narrative (part of the wider project of a Greek modernism) was a prominent aspect in the work of the artists (as well as writers, architects et al.), who are usually bracketed within the so-called "Generation of the [Nineteen]Thirties" that dominated the aesthetic (and in great part, ideological) definition of 20th-century Greece, as well as, in great part, the Greek Cypriot cultural environment¹³. Karayan, who remembers being excited to have seen, in the early 1960s, an exhibition by Tsarouchis for the first time – "Tsarouchis's works implied all I couldn't taste" (KARAYAN 2008: 141) –, often quotes Tsarouchis telling him that Karayan's treatment of the male figure was distinctly different from his own¹⁴. And, as Karayan himself correctly points out, "I have a critical disposition in my work; that is, the erotic element is filtered through a critical stance – that's our main difference with Tsarouchis." And he adds: "My social stance is always the erotic position. I mean, for me, the erotic [...] is a political stance [...]" (KARAYAN 1985: n. p.).

It is such a stance that permeates much of Karayan's other (beyond

¹² "It was Greece of the time [of the aesthetics] of Tsarouchis, with [his] Piraeus's houses, and the nude young men who expressed an idiosyncratic eroticism, of their own rules and clearly defined roles. On the contrary, for me, the erotic was a diffused energy with multiple manifestations which I experienced and painted" (KARAYAN 2015a: 61; from the chapter, "Two Journeys to Greece" – "The Second Journey" [1978]).

¹³ The Greek aesthetic landscape of the second part of the 20th century, especially, the poetry and the music associated with the ideological aesthetics of the Generation of the Thirties (such as the poetry of Giorgos Seferis, Odysseas Elytis, Yiannis Ritsos and Nikos Gkatsos, or the songs of Mikis Theodorakis and Manos Hadjidakis) has been of paramount importance in the making of the aesthetic milieu of Greek Cypriots (see also note 16).

¹⁴ "The sexual and the erotic are forces that can shake the foundations of a static and conservative society. Imbued with such ideas, I returned from London. In Cyprus, the male nude was taboo – in Greece, it had been established by Tsarouchis. I met the master in 1983, at my show in Ora Gallery. Upon seeing my *Martyrdom of St. Sebastian*, he said: 'You, Mr. Karayan, in your painting you dare to do what I never did'" (KARAYAN 2016: 114–115).

the directly erotic, nude) works. In many other of his paintings, the now clothed, public body (again, to quote Pananikolaou on Cavafy) “acts, as a body within history, within aestheticism, within the politics of the self [...]” (PAPANIKOLAOU 2014: 68). Correspondingly, the body, in Karayan’s works, acts as a body within contemporary history, erotic and (because erotic) also political: whether it’s the Cavafian, young nude bodies – erotic subjects-objects of desire, as well as agents of protest and revolutionary dynamics –, or the eroticized bodies of sailors and soldiers – agents of collective, national symbolism and of hegemonic ideologemes, which are undermined by the very eroticism and sexuality of the agents themselves.

The male nudes were not the only works that invited, at least some, comparison with Yannis Tsarouchis. Way more, were his works with soldiers and, especially, sailors¹⁵. But again, the affinity is superficial: Karayan’s works are imbued not only with the aforementioned critical gaze, as well as with a hefty dose of irony; they are often importantly political. In *National Holiday (25th of March)*, from 1984 (FIG. 5), under a theme that refers directly to the ‘sacred’ symbolism of the nation, Karayan playfully sexualizes the men-carriers of that symbolism and ideology, in a homosocial setting. Rather than a portrayal of the pomp and ceremony of the national[ist] rituals, the sailors are here shown before or after a parade or some other event, thus undercutting the (hetero)normative associations of the viewers with the painting’s title; instead, allusions are made to the potential (homo) erotics of an all-male gathering, accentuated by the placing of the weapons in relation to the young men’s bodies, and their overall postures.

Already back in his 1980 exhibition, Karayan had included, next to the “Cavafy” group of works, another group, under the overall theme of the “25th of March”. The specific date is of supreme importance in the (modern) Greek national narrative, equally important in Cyprus, among Greek

¹⁵ His portrayals of sailors ended up becoming his most sought after works, to such an extent that, not wanting to be forever characterized as the “painter of sailors”, in 1999 he announced that he would stop painting them, “for good”. But he has had, several times, to go back on that decision, under pressure by gallerists or clients (or, as he put it, in 2014, “without them [meaning the paintings of sailors, as well as of cyclists, another of his commercially popular series of works], I wouldn’t survive financially” [KARAYAN 2014: 68]). But these later, made-to-order works in the new millennium, are often almost exact reproductions of parts of/or variations on earlier works, according to clients’ wishes! Inevitably, they do not contain the intertwining of the political and the erotic, of the earlier works.



FIGURE 5. Andreas Karayan, *National Holiday (25th of March)*, 1984, oil on canvas, 150x200cm. Private collection [Image courtesy of En Tipis Publications].

Cypriots¹⁶. Commemorated annually (and existing as an official holiday in Greece, celebrated with full pomp and circumstance, and as a school holiday in Cyprus, celebrated with student parades), it alludes to the supposed date (March 25, 1821) of the start of the Greek Revolution (as the Greek War of Independence [from the Ottomans] is referred to in Greece). While there is hardly any historical evidence to substantiate the specific starting date, it was not chosen arbitrarily, since on the same date the Greek Orthodox Church celebrates the Annunciation of the Virgin Mary. This not only conflates the national with the religious (a conflation that is widespread within Greek national discourse¹⁷), but it additionally parallels the annunciation of the birth of Christ (and thus the ‘salvation’ of humankind) with the

¹⁶ The majority of Greek Cypriots consider themselves as part of the wider Greek nation (the expression “Cypriot Hellenism” is widely used as a self-referent), never adopting any notion of a Cypriot “national” identity. All-important Greek national referents, therefore, such as the symbolism of the 25th of March, are as important in the Republic of Cyprus as in Greece, incorporated in all levels of public education.

¹⁷ See, for instance, DANOS 2002.

‘annunciation’ of the “re-birth” of the Greek “nation” after centuries of “enslavement”. Karayan noted, in the 1980 show’s leaflet, that the works constituted “a different negotiation of persons and situations”, suggesting, presumably, a non-normative or queer rendering of the sacred subject. Karayan, in other words, erotically and sexually re-narrates the nation in deviance from the dominant, heteronormative (and homophobic) nationalist discourse.

Such a counter-narrative is perhaps nowhere more pronounced than in two other of that earlier group of works (“25th of March”), which include soldiers (importantly, they are *stratonomoi* – military police), again, at the margins, both spatially and temporally, of the official ceremonies. In *Heroes Street* (diptych), from 1979 (FIG. 6), the figures are on the side-lines of whatever celebratory events are taking place. Here, however, instead of the playfulness of the sailors (FIG. 5), we face a more sinister portrayal of authority; in particular, the figures on the left (smaller part of the diptych) stand for authoritarian power: the two men in (military or police) uniform are sketchily portrayed in the background, as if the unseen agents of control. In front of them, civilian authority is represented by the two figures in lay clothing, the style of which, especially of the figure in front (perhaps, a Secret Service officer), alludes to the Junta period in Greece, which was in power until a few years before the painting’s date. The senior military officer in the middle of the composition (on the left of the larger part of the diptych) makes the transition to the youthful military group on the right – the flag-bearing members of the military police. Once again, the young men are sexualized, in the tightly fitting trousers¹⁸, the closely knitted bodies and the placing of the flag poles (in an equivalent way to the sailors’ weapons in the previous work).

All the allusions to the hetero-normative perpetuation of nation and power are present, yet the apparent agents of nation and power are not actively involved in the rituals that perpetuate them. They are on the side-lines, in a state of rest and/or waiting; as such, it can, in one way, be read as if they constitute a homosocial microcosm, parallel to the official, normative arena, temporally (and spatially) outside or in the margins of the public

¹⁸ “The soldier’s uniform, which envelops a young body, is his oppressor because it negates his subjectivity. It is an element of violence, but at the same time it is an erotic element because it expresses the force of authority” (KARAYAN 2002: 28).



FIGURE 6. Andreas Karayan, *Odos Iroon [Heroes Street]* (diptych), 1979, oil on canvas, 83x150cm. State Collection of Contemporary Cypriot Art, Nicosia [Image courtesy of En Tipis Publications].



FIGURE 7. Andreas Karayan, *25th of March: The Holy Family – The Flag Bearers* (diptych), 1978-1980, oil on canvas, 83x200cm. Collection of the Vorres Museum, Paiania [Image courtesy of En Tipis Publications].

arena, in a semi-private (almost conspiratorial, in its latent homoeroticism) state. Yet, it is a state in which the viewer cannot help but partake – the figures are lined-up, not yet for the parade or other pomposity, but to be looked at, and inevitably engage with the viewer. The latter has come to the work in order to witness the hegemonic performance of the nation, alluded in the title and symbols of the painting; instead, the viewer is witnessing the queering of that performance, which is subverted; not only it is not taking place, but it is also being replaced by an eroticization of its agents, with the scene having been turned into an erotic spectacle of looking. As such, this homosocially erotic setting may, alternatively, be seen not as constituting a parallel, non-normative arena, but as the queering of the very public, hegemonic space itself: the masculinity of the symbols of authority, of the army, and of the nation are clothed in (homo)erotic desire and aesthetics – not in secrecy, not in the private (or even a parallel) realm, but in the public space of pomp and circumstance¹⁹.

This undermining of national[ist] hegemony is even more pronounced in the diptych, *25th of March: The Holy Family – The Flag Bearers* from 1978-1980 (FIG. 7), perhaps, the most politically subversive painting by Karayan. The title of the work recalls the ‘sacred’ (such as in the period of the Junta in Greece) tri-motto of fatherland-religion-family. Seemingly, the painting brings these three together: on this most important national holiday, the “holy family” of petit bourgeoisie is earnestly walking toward or from the space of the parade. In contrast, the group of young soldiers (of the military police) is not moving towards any place; they have set aside the flag poles and are not wearing their caps. In their relaxed, homosocial setting, it seems that the narrative of authority, tradition and nation is (temporally and spatially) interrupted, producing instead an erotics counter-discourse.

¹⁹ It is interesting to compare such works by Karayan, to paintings from the early 1970s, by some of the so-called New Greek Realists: for example, some of the images in the 18-panel *Frieze* (1972) by Chronis Botsoglou (1941-2022), or in the polyptych *Patridognosia [Greek History Lesson]* (1976) by Jannis Psychopedis (b. 1945), are equally realistic and seemingly banal portrayals of either men in uniform or spectators at nationalist events such as parades, which constitute critical views of the dictatorship era in Greece (1967-1974), yet without the subversive (eroticizing) queering found in Karayan’s works.



FIGURE 8. Andreas Karayan, *Coffee-house in Omonoia Square (Athens)*, 1980, oil on canvas, 50x90cm. Private collection [Image courtesy of En Tipis Publications].

QUEERING THE PUBLIC SPACE II: BRINGING THE EROTIC OUT INTO THE (BANAL) OPEN.

If in the above works (Figs. 5-7), the public male eroticization is situated within collective, national symbolism, equally subversive is the queering of snapshots of banal situations, such as of young men (at times, again, soldiers or sailors, at others, men in civilian clothes), sitting in coffee shops, doing nothing remarkable (FIG. 8).

I was fascinated by Omonoia Square [in Athens]. [...] There dominated an idleness and an unspecified mystery, due to intense eroticism and narcissism. It was solely a male world. Young soldiers, sailors and working-class lads lounging in coffee shops or at telephone booths, posing sensually. I passed through as a spectator, and I recorded everything around me, either with a camera or in my sketch book. I was enjoying the theatricality of it all, full of unfulfilled promises. [...] In Salonika, I was impressed by the uniformed youth sitting at the seaside cafes, in the afternoon". (KARAYAN 2015a: 66 and 76; referring to his first exhibition, in Athens in 1978)

In most of these works, the only activity is that of looking – gazes exchanged among the figures and/or directed toward the viewer, who is drawn into the exchange (FIG. 9).

This is even more pronounced in a third group of works, also from the 1980 exhibition, under the overall theme of *Bus Stops*, which, according



FIGURE 9. Andreas Karayan, *Soldiers in Coffee-house in Salonica*, 1976, oil on canvas, 83x100cm. Private collection [Image courtesy of En Tipis Publications].



FIGURE 10. Andreas Karayan, *A Certain Gaze (Bus Stops)*, 1979, oil on canvas, 90x81cm. Private collection [Image courtesy of En Tipis Publications].



FIGURE 11. Andreas Karayan, *Street In Nicosia (Bus Stops)*, 1980, oil on canvas, 80x90cm. Private collection [Image courtesy of En Tipis Publications].

to Karayan, deal with “Man [Anthropos] and the political landscape” (KARAYAN 1980: n. p.). Interestingly, and more urgently, the scenes are now placed more squarely and specifically in the Cypriot urban landscape²⁰. In these works, the (homo)erotic play is no longer contained in private interiors, forced into the closet by the normative bourgeois morality of Cypriot society; it is instead an interaction brought out into the open, thus reinforcing the political in the erotic. Gazes are being exchanged between the figures (FIG. 10); or, they are seeking response (FIG. 11), including, from the viewer (FIG. 12).

The scenes are framed within the public, social sphere, with direct political references: pasted political posters and leaflets make up the background against which several male figures are placed. In agreement with Karayan’s insistence on the eroticism of the male figure as a protest, he juxtaposes the overt calls for justice and freedom in the posters (interestingly, the setting is Nicosia’s Freedom Square), with the covert but equally revolutionary (homo)erotic discourse unfolding in these seemingly banal

²⁰ It is interesting to note that, the kind of daytime “cruising” (more overt in *The Gaze* [Fig. 10]), though fairly common (especially in the 1970s and 80s) in places such as Athens or Saloniaka, was (and is) not that common in Cyprus, not even in the capital Nicosia.



FIGURE 12. Andreas Karayan, *Young Man in Yellow T-shirt (Bus Stops)*, 1979, oil on canvas, 91x82cm. State Collection of Contemporary Cypriot Art, Nicosia [Image courtesy of En Tipis Publications].

excerpts of daily urban routine. His representation and queering of the public, does not concern merely the space of public activity, but, as far as I'm concerned, the public sphere as analyzed by Jurgen Habermas, as the space of public discourse:

By “the public sphere” we mean first of all a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens. [...] Citizens behave as a public body when they confer in an unrestricted fashion – that is, with the guarantee of freedom of assembly and association and the freedom to express and publish their opinions – about matters of general interest. (HABERMAS 1974 [1964]: 49)

Importantly, state authority, even though “is so to speak the executor of the political public sphere, it is not part of it” (HABERMAS 1974 [1964]: 49); as a matter of fact, the two stand opposite each other.

The Habermasian public sphere (which he defines as historically constructed within European modernity), however, soon disintegrated, mostly due to its expansion, whereby it was no longer a ‘space’ for disinterested rational-critical debate²¹. Several commentators, however, have traced problems with Habermas’s “public sphere”, within its very inception as that ideal space of rational discourse. Nancy Fraser (1990) points out that, this bourgeois, masculinist construction of the “public sphere” contained several exclusions in what constitutes the discourse of “matters of general interest”. Among them, are the so-called “private” interests and issues, such as those “pertaining to intimate domestic or private life, including sexual life” (71). In the *Bus Stops*, Karayan subverts such a restriction, foregrounding a counter-public, which ties in with Fraser’s notion of “alternative” publics, which she calls “subaltern counterpublics”, that have historically been constituted by “members of subordinated social groups – women, workers, peoples of color, and gays and lesbians”. These counterpublics signal the existence of “parallel discursive arenas”, where counterdiscourses are invented and circulated (67). Karayan, however, rather than forming a parallel counterdiscourse, he injects into the dominant public discourse of social justice, expressed in the pasted posters, a queer demand for justice regarding, as well as visibility of, non-normative sexuality, something hitherto contained into the private realm and thus as not a matter of concern in the public sphere. “[Q]ueer commentary [...] sees intimate sex practices and affects as related not just to family, romance, or friendship but also to the public world governing both policy and everyday life. While to many these spheres are separate, in queer thinking they are one subject (Berlant and WARNER 1995: 346-347).

Fraser, moreover, makes the important point that, “public spheres are not only arenas for the formation of discursive opinion; in addition, they are arenas for the formation and enactment of social identities”²² (68). She stresses that, “preferences, interests, and identities are as much as outcomes

²¹ See Habermas’s *The Structural Transformation of the Public Sphere*; for an extensive synopsis of the book along with critical commentary, see CALHOUN 1992; for a very brief analysis of the concept, see also HABERMAS 1974.

²² In this, she criticizes “psychoanalytic accounts of identity formation”, including much of feminist theory, in that they “neglect [...] identity construction in relation to public spheres” (FRASER 1990: 79, note 25).

as antecedents of public deliberation, indeed are discursively constituted in and through it” (72). This, I believe, ties in with the Foucaultian analysis of sexuality, quoted early in this paper, based on which Papanikolaou refers to sexuality as “the connection of erotic desire with its discourses and their social negotiation. Sexuality is not so much as a deep trait of the inner self, as much as a surface network that connects discourses, bodies, power/s, and resistance/s” (PAPANIKOLAOU 2014: 17). It is to such connections that Karayan’s *Coffee-houses* and, especially, the *Bus Stops* works allude to, and with which he has set up a queer counter-discourse, standing against the dominant bourgeois public’s morality and strictures, in the last decades of the 20th century, long before, wide-spread gay and queer activism emerged in Cyprus, in the new century.

In these works (Figs. 8-12), furthermore, the young male bodies *perform* the public sphere, the way that Michael Warner refers to the “performative dimension of public discourse”²³ (2002: 82). For Warner, counterpublic discourse is far more than “the expression of subaltern culture” or “reverse discourse” (2002: 87). Instead, “[c]ounterpublics are ‘counter’ to the extent that they try to supply different ways of imagining stranger-sociability and its reflexivity; as publics, they remain oriented to stranger-circulation in a way that is not just strategic, but also constitutive of membership and its affects” (2002: 87-88).

Going beyond the “dominant [Habermasian] tradition of the public sphere”, in which “address to a public is ideologized as rational-critical dialogue” (82), Warner elaborates on the “poetic world-making” aspect of a/the public, that can bring about a world “in which embodied sociability, affect, and play have a more defining role than they do in the opinion-transposing frame of rational-critical dialogue” (88). Such sociability, affect, and play are manifested in Karayan’s *Coffee-houses* and the *Bus Stops* works. They manifest “an understanding of queerness” that points to the “necessity [of] a culture [...] in which intimate relations and the sexual body can in fact be understood as projects for transformation among strangers”²⁴ (WARNER 2002: 88).

²³ Warner builds on, as well as criticizes Fraser’s “counterpublics” (“Fraser’s description of what counterpublics do – ‘formulate oppositional interpretations of their identities, interest, and needs’ – sounds like the classically Habermasian description of rational-critical publics with the word *oppositional* inserted” [WARNER 2002: 85; emphasis in original]).

²⁴ For Warner (2002), “stranger-sociability” (or “-relationality”) is an essential aspect (for the formation) of a public, to which he refers as a “relation among strangers” (55).

REFERENCES

- BERLANT, L., WARNER, M., 1995, "Guest Column: What Does Queer Theory Teach Us about X?", in *PMLA*, 110, 3 (May): 343-349. <https://doi.org/10.1632/S003081290005937X>
- CALHOUN, C., 1992, "Introduction: Habermas and the Public Sphere", in C. Calhoun, ed., *Habermas and the Public Sphere*, The MIT Press, Cambridge MA, and London, England: 1-48.
- DANOS, A., 2002, "Nikolaos Gyzis's *The Secret School* and an Ongoing National Discourse", in *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 1, 2 (Autumn). <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn02/258-nikolaos-gyziss-the-secret-school-and-an-ongoing-national-discourse>.
- FOUCAULT, M., 1978 [1976], *The History of Sexuality*, vol. 1 – *An Introduction*, Penguin Books.
- FRASER, N., 1990, "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy", in *Social Text*, 25-26: 56-80. <https://doi.org/10.2307/466240>
- HABERMAS, J., 1974 [1964], "The Public Sphere: An Encyclopedia Article", translated by S. Lennox and F. Lennox, in *New German Critique*, 3 (Autumn): 49-55. <https://doi.org/10.2307/487737>
- KAMENOU, N., 2011, "Queer in Cyprus: National identity and the construction of gender and sexuality", in L. Downing and R. Gillett, eds, *Queer in Europe: Contemporary Case Studies*, Ashgate, Surrey England, and Burlington VT: 25-40.
- KARAYAN, A., 1980, Invitation leaflet to the exhibition in Polytopo Gallery, Limassol, 14-19 March – copy (n. p.) in the archive of the State Gallery of Art, Nicosia.
- KARAYAN, A., 1985, "'Lefkosia, mia poli pou krata mystika' – I Koinoniki mou thesis ine panta I erotiki topothetisi'. Synomilia tou zografou me tin Popi Perpiraki" ["'Nicosia, a town that holds secrets'. A conversation between the painter and Popi Perpiraki"], *Phileleftheros* newspaper (21 April) – photocopy (n. p.), in the archive of the State Gallery of Art, Nicosia.
- KARAYAN, A., 2002, *Andreas Karayan: A life* (Gallery Lia Rumma, Naples, March-April 2002), En Tipis Publications, Nicosia.
- KARAYAN, A., 2008, *I Alithis Istoria [The True Story]*, Kastaniotis Publications, Athens.
- KARAYAN, A., 2011, *Anithikes Istories [Immoral Tales]*, Garvielides Publications, Athens.
- KARAYAN, A., 2014, Interview given to Lambrou, G., Appendix (63-73) in "Homosexual eroticism in Art: from Modernism to Postmodernism, and the case of Cyprus" (Degree Thesis), Cyprus, University of Technology, Limassol.

- KARAYAN, A., 2015a [2013], *Skoteines Istories [Dark Tales]*, Estias Publications, Athens.
- KARAYAN, A., 2015b, “Eroton Atelon’ tou Andrea Karayan” [“Unrequited Loves Affairs’ by Andreas Karayan”]. <https://www.thinkdrops.gr/2015/03/03/er-wtwn-atelwn-toy-andrea-karagia/> (accessed 7 August 2022).
- KARAYAN, A., 2016, *Akratos Gelotas [Uncontrollable Laughter]*, Estias Publications, Athens.
- KARAYAN, A., 2022, “Ime xana ena vrefos anichto pros olo ton kosmo” [“I am once again like a baby open to the whole world”]. Interview to Giorgos Savvinides, *Phileleftheros* newspaper (26 December). <https://www.philenews.com/politism/prosopa/article/1655757/andreas-karagan-eimai-xana-ena-brefos-anoich-to-pros-olo-ton-kosmo> (accessed 8 January 2023).
- PAPANIKOLAOU, D., 2014, “*San K’ Emena Kamomenoi*”: *O Omofylofilos Kavafis ke I Poitiki tis Sexualikotitas* [“Made Just Like Me”: *The Homosexual Cavafy and the Poetics of Sexuality*], Pataki Publications, Athens.
- WARNER, M., 2002, “Publics and Counterpublics”, in *Public Culture*, 14, 1 (Winter): 49-90. <https://doi.org/10.1215/08992363-14-1-49>

THE AUTHOR

Antonis Danos is Associate Professor in the Dept. of Fine Arts, Cyprus University of Technology. Research areas: the ideology and aesthetics of the construction of nation states and “national” identities; gender and sexuality in art; the Mediterranean as a “hybrid” and “anti-hegemonic” political and cultural space, including anti-canonical experiences of modernity. Some publications: “Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An ‘Other’ Modernism on the Periphery”, *Journal of Modern Greek Studies*, 32, 2 (2014); “Mediterranean Modernisms: The Case of Cypriot Artist Christoforos Savva,” in *Critically Mediterranean: Temporalities, Aesthetics, and Deployments of a Sea in Crisis* (Palgrave Macmillan, 2018); “The Mediterranean as Anti-Hege-monic Heterotopia,” in *Maleth/Haven/Port: Heterotopias of Evocation* (Arts Council Malta & Mousse Publishing, 2019).