

*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 Poupard-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

WHATEVER, 7.1, 2024: 89-108 | CC 4.0 BY NC-SA
DOI 10.13131/unipi/7wh4-7f62

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 Puppo (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 avvicinate 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 dedicargli 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 feminine*, 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 alianti, 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-meccanici 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 Pistoï che mi mostrò il

⁵ Nella sua disponibilità transitarono 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 (Madarò 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) sviluppatosi 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 (Menziò 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 egal* (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 egal*, 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).

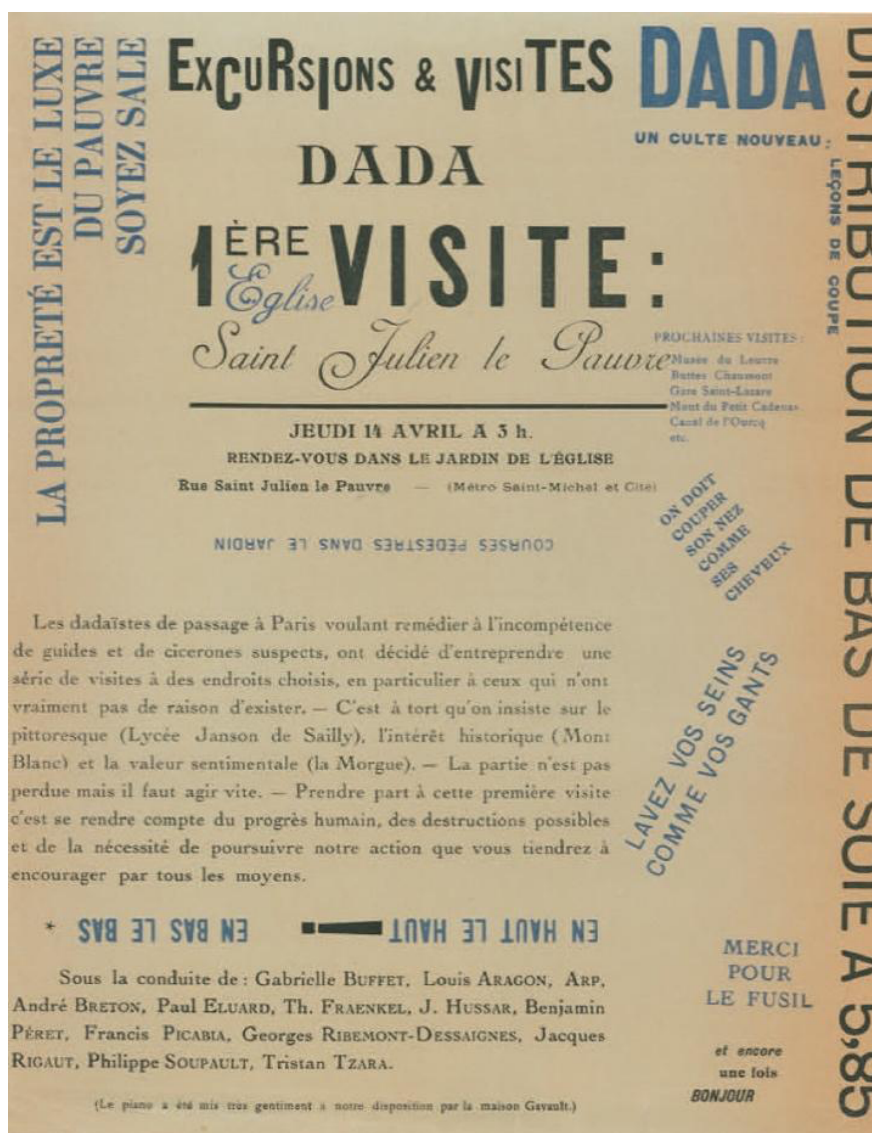


FIGURA 3. Volantino: *Excursions & visites DADA. 1ère Visite: Eglise Saint Julien le Pauvre*, 27×21 cm, Paris, 1921. Cellatica, L'Arengario Studio Bibliografico

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 *Insero nelle chiappe di «dalle cantine frocie» dedicato a: MADAME PONTORMO (1494-1556)*, rappresentò forse il contributo più significativo del movimento omosessuale italiano alla galassia esoeeditoriale 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 INGHIOTTE 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 fascicolo, *Dalle cantine frocie*, sarebbero poi seguiti tre *Quaderni di “Dalle cantine”* distribuiti dalla cooperativa milanese Punti Rossi. Il primo era intitolato *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.

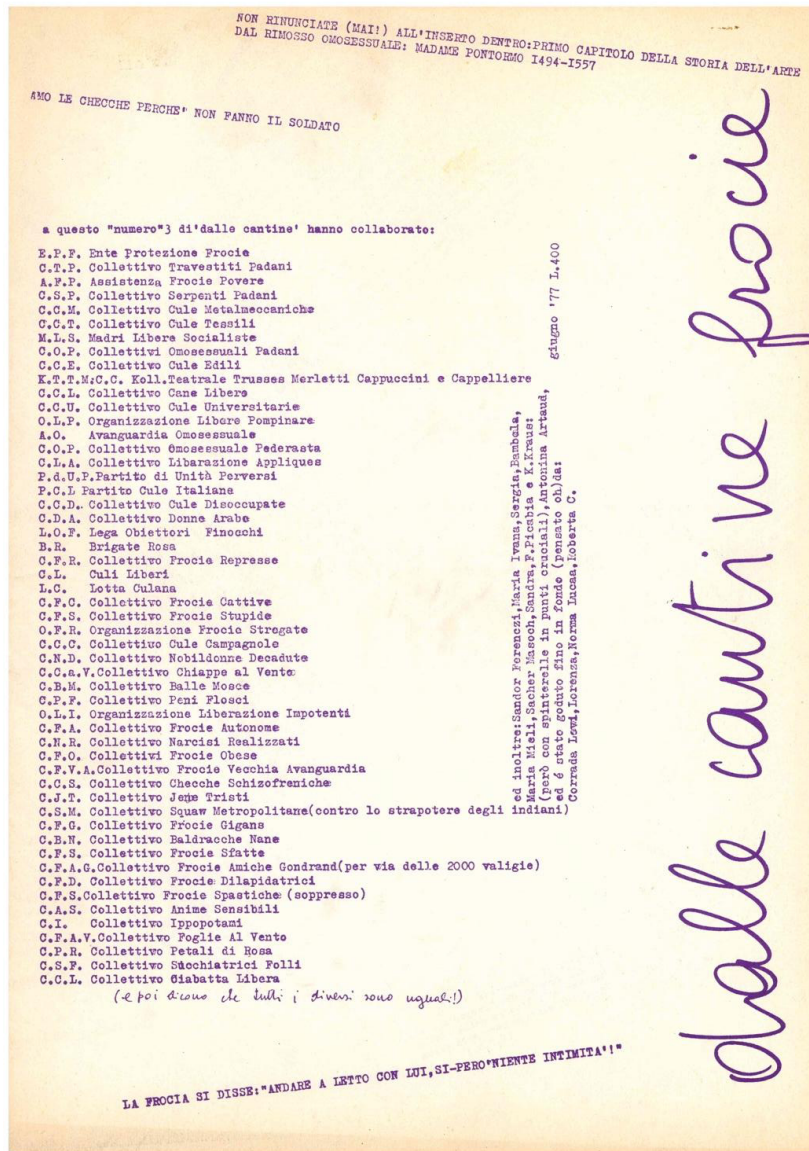


FIGURA 4. *Dalle cantine*, 3, (*Dalle cantine frocie*), giugno 1977, copertina, 31×42 cm. Pisa, archivio privato

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’esser 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’appropriazione 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 serio “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.).

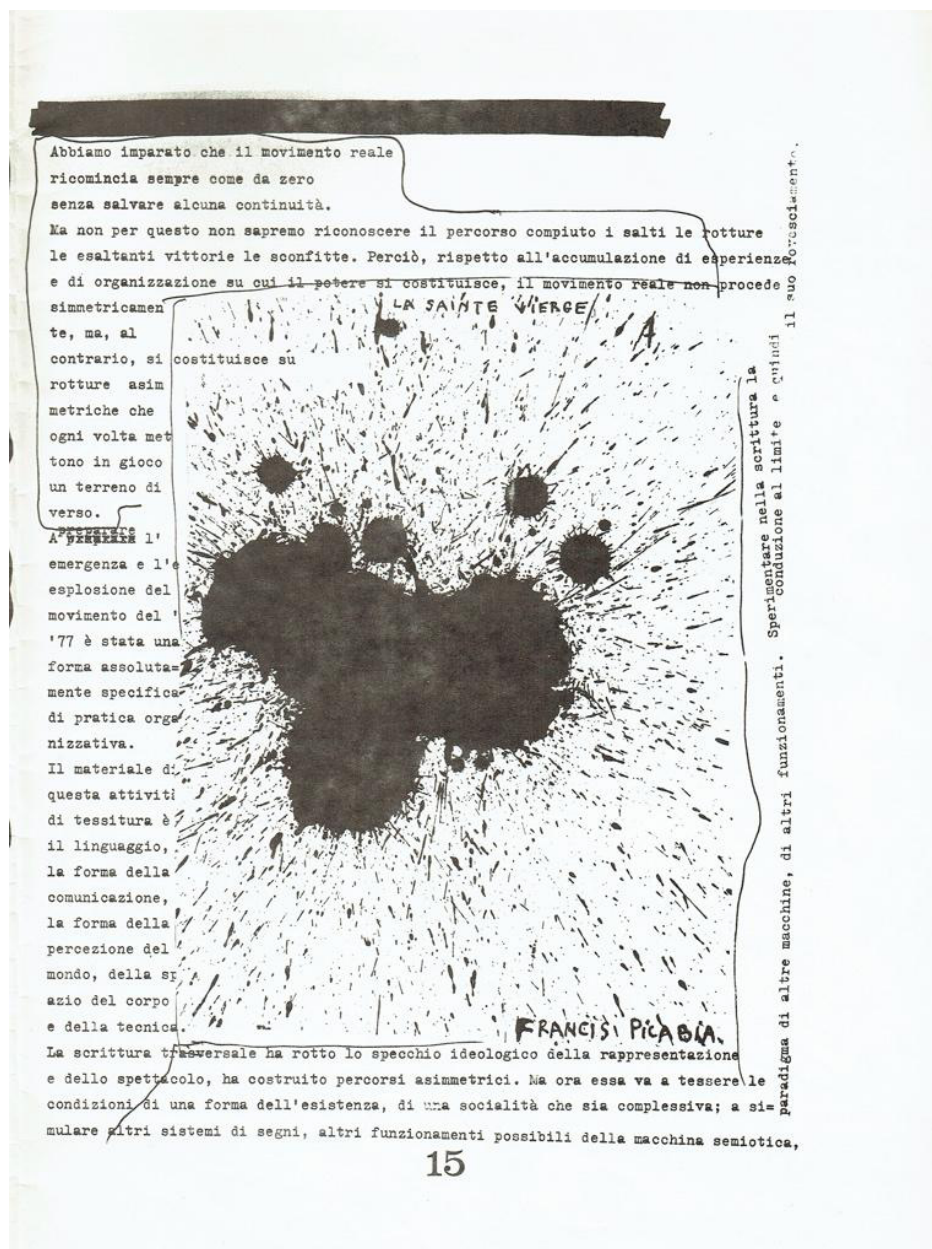


Figura 5. *A/Traverso*, nuova serie, numero 2, maggio 1978, p. 15. Archivio Daniele Briganti – stampamusicale.altervista.org

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 Carrol 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 spreca (Alessandro Antonelli Franco Albin), per provare le sensazioni dell'elettroshock. (1986)

Ormai si erano trapiantati 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 neoespressioniste. 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.

- FAGIOLO DELL'ARCO, M., 1975, ed., *Man Ray. L'occhio e il suo doppio*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., 1974, ed. *Francis Picabia 1879-1953. Mezzo secolo di Avanguardia*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino.
- FAGIOLO 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, *Œuvres 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 Carrol, 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 Poupard-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 complete: 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.