



«An ordinary maladjustment»: sull'identità di genere nelle mostre di Massimo Campigli da Julien Levy

Raffaele Bedarida

Sapienza Università di Roma

Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arti Spettacolo

Contact raffaele.bedarida@uniroma1.it

Noto come il gallerista dei surrealisti, Julien Levy è stato anche l'unico statunitense degli anni Trenta a promuovere un numero significativo di artisti italiani negli USA. Il principale tra loro è Massimo Campigli, che Levy presentava al pubblico americano nell'ambito tra Surrealismo e Arte fantastica a cui la galleria era legata, sottolineando la componente psicologica e destabilizzante del suo lavoro. Campigli partecipava a questa proposta interpretativa esplorando e destabilizzando nel lavoro esposto alla Levy Gallery la propria identità di genere secondo strategie che oggi definiremmo queer.

Known as Surrealism's promoter, Julien Levy was also the only art dealer in the 1930s to promote a significant number of Italian artists in the United States. The main one among them was Massimo Campigli: Levy introduced him to the American public in the context of Surrealism and Fantastic Art to which the gallery was associated, by emphasizing the psychological and destabilizing component of his work. Campigli participated in this interpretative approach by exploring and destabilizing his own gender identity in the work exhibited at the Levy Gallery according to strategies that today we would define as queer.

Keywords: Massimo Campigli, Julien Levy, Transatlantic transfers, Fantastic Art, Italian Surrealism, Queer art

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 30 November 2024; **Accepted** 31 December 2024; **First Published** March 2025

Citation Raffaele Bedarida, «An ordinary maladjustment»: sull'identità di genere nelle mostre di Massimo Campigli da Julien Levy, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 267-284.
DOI 10.36253/ladiana-3398

Copyright © 2024 Raffaele Bedarida

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

«An ordinary maladjustment»: sull'identità di genere nelle mostre di Massimo Campigli da Julien Levy

Raffaele Bedarida

Julien Levy è riconosciuto storicamente come il gallerista per eccellenza che, con le sue attività dal 1931 al 1948, ha portato il Surrealismo e consolidato la sua presenza negli Stati Uniti attraverso iniziative di vario tipo: dalla mostra *Surréalisme* del 1932, che esponeva per la prima volta il movimento a New York e importava il termine francese negli USA,¹ alla prima monografia americana sull'argomento, *Surrealism* del 1936.² Anche nel catalogo di *Fantastic Art Dada Surrealism* dello stesso 1936, con cui il MoMA collocava il Surrealismo nel pantheon americano del modernismo, il suo amico e rivale Alfred Barr nomina Levy ovunque: tra i principali prestatori, tra coloro che avevano contribuito all'allestimento, nella cronologia delle mostre più importanti e nella bibliografia, sia in veste di autore che di editore.³ Al di là del mondo dell'arte, come è noto, Levy è riuscito prima e più di chiunque altro a dare celebrità mass-mediatica al Surrealismo e a sé stesso lanciando Salvador Dalí: la pubblicizzata mediazione per la vendita al MoMA di *The persistence of memory*, il padiglione «Dream of Venus» alla New York World's Fair del 1939, le collaborazioni con «Vogue» e quelle con Hollywood.⁴ In breve, come rivendicato dallo stesso gallerista nelle proprie memorie e poi documentato da Ingrid Schaffner e da Marie Difiippantonio, il nome di Levy e la sua galleria sono inscindibili dalla vicenda del Surrealismo in America e viceversa.⁵

Fatto generalmente dimenticato nella letteratura su Levy, ma notato con il crescere negli ultimi anni degli studi sugli scambi transatlantici,⁶ è la presenza sostanziosa di italiani nella sua scuderia. Fatta eccezione per la breve vicenda della Comet Gallery di Mimi Pecci-Blunt (1937-38), si tratta di un caso unico negli Stati Uniti prima della mostra del 1949 *Twentieth-century Italian Art* al MoMA, che avrebbe dato il via ad un diffuso interesse critico e un mercato per l'arte italiana contemporanea oltreoceano.⁷ Sono state, infatti, numerose le personali di artisti italiani presso la Levy Gallery: Massimo Campigli (novembre-dicembre 1931, febbraio 1935, gennaio-febbraio 1936, gennaio-febbraio 1939); Giorgio de Chirico (ottobre-novembre 1936, dicembre 1937); Leonor Fini (novembre-dicembre 1936, febbraio-marzo 1939); Fabrizio Clerici e Giuseppe Viviani (febbraio 1945); Gianfilippo Usellini (marzo-aprile 1948). A queste vanno aggiunte le collettive tenute

ogni due anni circa e chiamate da Levy *review exhibitions*, in cui artisti come Campigli, de Chirico e Fini comparivano regolarmente mentre altri più sporadicamente, tra i quali Amedeo Modigliani (1933), Enrico Prampolini (1938, 1940) e Vittorio Rieti (1944). Infine, sappiamo di piccole mostre di disegni che spesso Levy allestiva in una sala sul retro senza pubblicazioni o inviti, dunque dimenticate dalla storiografia: ad esempio la mostra di Corrado Cagli nel 1940, che non ha lasciato tracce documentarie dirette ma che ha dato il via ad una collaborazione e scambio intellettuale per tutto l'esilio americano dell'artista fino al 1948.⁸ Negli archivi sono anche registrate vendite di Enrico Donati e Gino Severini. Sebbene sia difficile documentare quanto fosse programmatica la promozione degli italiani (probabilmente non lo era) e anche se l'asse Parigi-New York era inequivocabilmente il canale d'azione preferenziale del gallerista, di fatto la Levy Gallery ha svolto un ruolo importante per la carriera americana di un gruppo significativo di artisti italiani tra anni Trenta e Quaranta e ha preparato il terreno per la ricezione americana dell'arte italiana contemporanea nei Cinquanta, forgiando alcune modalità promozionali e un sistema interpretativo, tra metafisica, Surrealismo e arte fantastica, che le sono sopravvissute.⁹

Partendo da questo snodo, anche alla luce della documentazione raccolta nei quattro volumi pubblicati recentemente dalla Jean and Julien Levy Foundation,¹⁰ nel presente contributo voglio avviare una riflessione sulla natura delle collaborazioni di Levy con gli artisti italiani e sul tipo di clima culturale e sistema interpretativo che ne emergono. Non si tratta solo di una storia di ricezione: come ho documentato altrove, a cavallo della Seconda guerra mondiale, il dialogo con New York è laboratorio privilegiato per la definizione di una modernità italiana. O per dirla con Cesare Pavese:

A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto, uno stile, un mondo moderno che, forse con minore immediatezza ma con altrettanta caparbia volontà, i migliori tra noi perseguivano.¹¹

Da una parte, come ha dimostrato Emilio Gentile, l'americanismo è stato un fenomeno culturalmente e politicamente trasversale nell'Italia degli anni Trenta, che ha fornito non solo modelli culturali ma anche un palco metaforico su cui mettere in scena la propria modernità.¹² Dall'altra, come emerso dagli studi sulla diplomazia culturale Italia-USA, il consolidarsi del mercato e del sistema museale statunitense

negli anni Trenta ha rappresentato sempre di più una via alternativa per l'affermazione internazionale dell'arte italiana contemporanea, rispetto all'egemonia di Parigi. Su questi presupposti, nelle pagine che seguono propongo una riflessione, da sviluppare e circostanziare ulteriormente in uno studio più ampio, sul ruolo della Levy Gallery come veicolo e interlocutore per la formazione in Italia di un ambito di ricerca artistica tra Surrealismo e Arte fantastica che avrebbe trovato piena espressione nel dopoguerra.

Campigli e Levy

Lo farò attraverso la collaborazione di Levy con Massimo Campigli: è un caso studio forse sorprendente, non trattandosi di un artista generalmente interpretato in chiave surrealista o fantastica, ma che proprio per questo restituisce il senso, in primo luogo, dei confini dell'*expanded field* dell'Arte fantastica promossa da Levy; e, in secondo luogo, della centralità della componente che oggi chiameremmo *queer* nell'identità collettiva, nelle dinamiche sociali così come nella pratica artistica dell'ambiente della Levy Gallery. Da una parte, infatti, Levy era al centro di un'operazione di traduzione culturale di un Surrealismo espanso negli Stati Uniti: in conversazione con gli altri 'Harvard Modernists' (Barr al MoMA e Chick Austin al Wadsworth), Levy leggeva l'Arte fantastica e il Surrealismo in un continuum sia diacronico (a partire da Giovanni di Paolo, Arcimboldi e Bosch), sia sincronico (dai neoromantici a Walt Disney, dal de Chirico post-metafisico a Elsa Schiapparelli) svincolato da fazioni e modelli culturali europei, e in particolare dai dettami di André Breton.¹³ Sebbene Campigli non si identificasse col Surrealismo e, anzi, ne prendesse le distanze, veniva promosso e interpretato da Levy in termini di affinità con questo movimento, come vedremo.

Anche per una riflessione sull'identità di genere e sulle strategie *queer* nell'ambiente di Levy, Campigli è una scelta deliberatamente controintuitiva: a differenza di altri artisti legati a Levy, come Eugene Berman, Jean Cocteau e Pavel Tchelitchew o, tra gli italiani, Leonor Fini e Corrado Cagli, il cui lavoro presenta soggetti evidentemente omoerotici, Campigli ha dipinto ossessivamente e quasi esclusivamente figure femminili che rientrano in accentuati stereotipi di genere sia nella fisionomia che nei gesti.¹⁴ Nella collaborazione con Levy, tuttavia, Campigli ha dato voce a una prospettiva tutt'altro che conforme, interrogandosi pubblicamente sia sugli strumenti di rappresentazione che sulla posizione del proprio sguardo, sul desiderio sessuale e sull'identità di genere che altrimenti autocensurava o rimanevano latenti.¹⁵

Il caso di Campigli è rilevante nel contesto più ampio degli italiani di Levy in quanto, tra gli italiani, è stato l'artista che più di chiunque altro ha forgiato la visione di Levy e ha contribuito a definire l'immagine pubblica della galleria negli anni Trenta, sebbene poi sia stato in gran parte dimenticato dalla storiografia sul gallerista.¹⁶ Infatti, la personale di Campigli del 1931 è stata la prima mostra di pittura della galleria e la seconda in assoluto dopo l'esposizione inaugurale, *American photography retrospective*. Da quel momento ha continuato a esporre con regolarità per tutti gli anni Trenta, diventando con Berman e Dalí l'artista che ha tenuto più mostre personali da Levy. Inoltre, nella memoria visiva della galleria, la sua presenza è inscindibile dalla storia di Levy. Anche distanza di tempo, nel 1968, Levy avrebbe chiesto a Erró di inserire *Donna alla fontana* del 1929 di Campigli sullo sfondo del suo ritratto, insieme alle opere più rappresentative della storia della galleria con Dalí, Arshile Gorky, Marcel Duchamp e pochi altri, nonostante lo status internazionale di Campigli fosse ormai stato ridimensionato rispetto a questi altri. Esposto nel 1931, è uno dei primi quadri per cui Levy si entusiasma e che vende, come scrive in una lettera all'artista: una sorta di iniziazione che Levy non avrebbe dimenticato.¹⁷ Anche *Donna che si pettina* del 1935, esposto nella personale di Campigli del 1936, è stato poi collocato nel 1937 in una posizione d'onore sulla famosa parete ondulata nella mostra inaugurale della seconda sede della galleria sulla 57th Street: è uno dei pochissimi allestimenti documentati fotograficamente, pubblicizzato in un servizio su «Vogue» e altre testate. Rimasto a Levy per un decennio, fa da sfondo a un suo ritratto fotografico poi riprodotto quasi in ogni pubblicazione sul gallerista e che oggi apre la narrazione di oltre 2000 pagine che la Fondazione gli ha dedicato (fig. 1).¹⁸

Un Campigli fantastico-surrealista

L'incontro con l'opera di Campigli viene narrato nelle memorie di Levy con un tono tra casualità e predeterminazione di sapore surrealista: nel 1931, con i muratori ancora negli spazi che sarebbero diventati la sua galleria newyorkese, Levy partiva per Parigi alla ricerca di fotografi da esporre; durante la traversata transatlantica, si imbatteva per caso in una copia della rivista «Cahiers d'Art» lasciata da qualcuno nel lounge della nave, e rimaneva folgorato da un dipinto di Campigli riprodotto sulla quarta di copertina per pubblicizzare la galleria Jeanne Bucher. L'incontro fortuito gli faceva capire che la missione per cui stava andando a Parigi non era soltanto trovare fotografie, come aveva immaginato inizialmente, ma anche pittura. Una volta sbarcato, dun-



1. Fotografo sconosciuto, *Julien Levy nel suo studio con Donna che si pettina di Massimo Campigli*, 1936 ca. Jean and Julien Levy Foundation.

que, si recava da Bucher che lo metteva in contatto con Campigli. Al di là della veridicità dell'evento, due fatti sono degni di nota: che Levy riconoscesse a Campigli un ruolo iniziatico nella sua vicenda di gallerista e che lo facesse in toni surrealisti in un libro di memorie retrospettivamente volto a presentarsi come principale responsabile dell'arrivo del Surrealismo negli Stati Uniti. In altre parole, nell'auto-narrazione di Levy, Campigli non solo rientrava ma era addirittura via d'accesso che lo aiutava a individuare la pittura d'interiorità psicanalitica che avrebbe segnato l'identità della galleria.¹⁹

Nelle pagine dedicate all'artista, infatti, Levy ricorreva a temi cari alla versione espansa tra Surrealismo e Arte fantastica da lui promos-

sa: tanto l'opera quanto la persona di Campigli sono descritte come sospese in uno stato quasi allucinato, che paragona allo stadio intermedio tra veglia e sonno («some bewilderment or fuddled alienation is always implicit in Massimos»²⁰). Taciturno e bizzarro, il Campigli ricordato da Levy si animava raccontando parabole assurde, che Levy battezzava «Massimos», ispirate alla prigionia in Russia durante la Prima guerra mondiale e alle peregrinazioni rocambolesche per l'Europa a seguito dell'evasione dal carcere. Per esempio, diceva di un compagno di cella che per ore compiva gesti convulsi e mandava segnali incomprensibili a un interlocutore invisibile. Convinto fossero sintomi di un trauma di guerra o di una patologia mentale, Campigli poi scopriva trattarsi di un complesso sistema per giocare a scacchi a distanza con un carcerato recluso in un'altra cella, segnalando le mosse da compiere su una scacchiera immaginaria.²¹ In questo, come in altri racconti riferiti da Levy, Campigli era affascinato da incontri apparentemente assurdi la cui spiegazione razionale riportava a una normalità di piccoli gesti, giochi e rituali ancor più profondamente destabilizzanti. Nella storia del carcerato, per esempio, lo sguardo iniziale di Campigli era normativo: si poneva da persona razionale che osserva con timore un compagno di cella pazzo. Ma alla luce dei fatti diventava uno sguardo empatico e dunque destabilizzante: comprendeva lo sforzo umano, la creatività di una persona contro l'isolamento. Così facendo, Levy forniva una chiave di lettura al lavoro di Campigli, che prendeva le distanze dalla narrativa rassicurante del ritorno all'ordine e alla tradizione storico-artistica, a favore di una dimensione psichica sui rapporti, i gesti e i rituali.

È una lettura che, anche se in termini più sottili, affiorava già in occasione della mostra del 1931. Nella brochure della mostra l'anonimo autore (probabilmente lo stesso Levy) scriveva dell'esperienza traumatica delle trincee, dell'anno trascorso in prigione e del periodo di «unsettled and disconsolate wandering» come precedente immediato all'avvio dell'attività pittorica a sua volta descritta in chiave destabilizzante e psicologica: «a rebellion of his personal conscience and a desire to paint an intimate and necessary order of his own». La stessa riscoperta dell'antico e in particolare dell'arte etrusca non veniva interpretata come ritorno a una tradizione pacificata («he could make no logical return to the primitive»), ma come un mezzo di introspezione («a profound psychological experience») capace di dare voce ad una condizione di ordinario disadattamento («ordinary maladjustment»²²). Tramite la lettura di Levy, l'arcaismo e i semplici gesti femminili rappresentati da Campigli (donne alla fontana, che si pettinano, che gio-

cano, che siedono) raggiungevano l'America connotati in senso perturbante.

Se la prima mostra riceveva pochissime, tiepide reazioni (e vendeva due sole opere), le personali successive, rispettivamente nel 1935, 1936 e 1939, riscuotevano un notevole successo di critica e commerciale. Era in questa fase che l'interpretazione di Levy si diffondeva negli Stati Uniti, filtrata attraverso l'associazione della Levy Gallery con l'Arte fantastica, il Neoromanticismo e il Surrealismo. In occasione della seconda personale di Campigli, la rivista «Art News» parlava di una pittura che trasporta gli osservatori come su un «tappeto magico». Mentre Henry McBride del New York «Sun» scriveva di: «un livello inatteso di verità» e di «un tipo di verità non accettabile alle menti letterali e prosaiche».²³ Nel 1939 McBride aggiungeva:

C'è qualcosa di piacevole, quieto ma del tutto disarmante nel lavoro di Campigli. Nei soggetti e nello stile delle opere esposte non c'è niente di sensazionale al primo sguardo. Ma più si osserva il suo lavoro e più diventa strano.²⁴

Anche la lettura sostanzialmente formalista della critica Emily Genauer sottolineava:

una composizione in cui uomini, donne, bambini, alberi e cieli non sono collocati dove dovrebbero stare logicamente [...]. Questi stanno con braccia e gambe in gesti strani che potrebbero non significare nulla, anche se rientrano con naturalezza nei ritmi decorativi [del quadro].²⁵

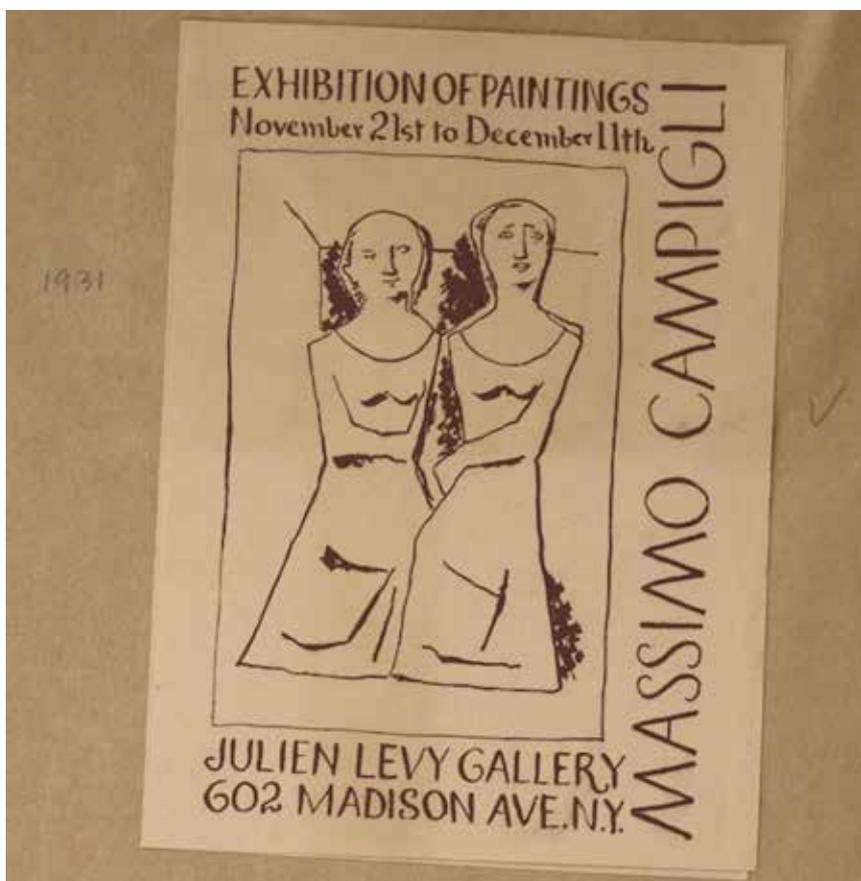
Il recupero dell'antico andava ben oltre l'interesse archeologico: alcuni critici trovavano nei suoi quadri la presenza inquietante («haunting») degli spettri di antiche civiltà.²⁶ Altri ricorrevano addirittura allo spiritismo: «sembra ricevere messaggi diretti dagli antichi romani, etruschi e altre popolazioni antiche che ancora infestano la terra dove vive».²⁷

Nelle sue memorie Levy avrebbe giustificato la scarsa ricezione della prima mostra con il fatto che la galleria era nuova e doveva ancora costruirsi una reputazione. Ma si può aggiungere che, a differenza della prima personale di Campigli del 1931, al momento della seconda (febbraio 1935), Levy aveva tenuto la prima mostra sul Surrealismo (1932), le personali di Berman (1932, 1933, 1934), Joseph Cornell (1932, 1933), Dalí (1934, gennaio 1935), Max Ernst (1932), Mina Loy (1933), Tchelitchew (1933, 1934): queste avevano ormai dato fama alla galleria di centro propulsore dell'arte fantastica, neoromantica e surrealista, fornendo le coordinate interpretative e il vocabolario per descrivere anche Campigli. Infatti, nel 1935 Campigli diventava

uno dei tre best-sellers della galleria insieme a Berman e Dalí, e la critica americana utilizzava per le sue opere espressioni adoperate comunemente per gli artisti della galleria come «magic carpet», «unexpected», «irrational» e «queer» (usato, questo, come sinonimo di strano).²⁸

Strategie queer

Campigli partecipava all'operazione di destabilizzazione del proprio sistema di significazione in occasione del suo esordio americano da Levy attraverso una strategia che oggi chiameremmo *queer*: ovvero rendeva instabili le categorie binarie di genere intervenendo sul sistema di rappresentazione che aveva messo a punto nei due anni precedenti. Apro una parentesi di metodo trattandosi di un aspetto del lavoro di Campigli che non è stato affrontato e che credo importante proprio nel contesto dell'ambiente della galleria Levy. Anticipo che non è mia intenzione fare *outing* per conto di Campigli oggi a più di cinquanta anni dalla sua morte; né voglio stabilire qui la «vera» identità di genere o le preferenze sessuali dell'artista. Mi interessa che il carattere che oggi chiameremmo *queer*, di una sessualità e identità di genere



2. Invito-brochure della mostra: Massimo Campigli. *Exhibition of paintings*, Julien Levy Gallery, New York, 1931.

non conforme alle norme sociali e legali del tempo, fosse costitutivo e identitario dell'ambiente socio-culturale della Levy Gallery, al punto che anche un artista come Campigli, altrimenti prudentemente privato, si inoltrava pubblicamente oltre i confini che oggi chiameremmo etero-normativi e cisgender attraverso il lavoro esposto da Levy. Nella versione altrimenti depoliticizzata del Surrealismo esteso portata da Levy negli USA, l'enfasi su una sessualità non conforme ai codici pubblicamente accettati veniva a far parte integrante di quel «ordinary maladjustment» apprezzato da Levy in Campigli e non solo.

Occupandoci di un contesto culturale censorio e omofobo non solo nella società borghese ma anche negli ambienti avanguardisti (nello stesso milieu frequentato da Levy, nota e documentata è l'omofobia di André Breton), bisogna interrogare le fonti alla luce di quella che Eve Sedgwick ha definito «epistemology of the closet», dunque leggendo tra le righe dei documenti testuali e tra i codici dell'iconografia, osservando le assenze e i silenzi.²⁹ A fronte del documento primario, che è visivo, utilizzare scritti retrospettivi e testi privati pubblicati postumi non è solo una necessità per ovviare alle reticenze del periodo affrontato, ma anche testimonianza di un sistema in cui censura e autocensura sono parte integrante e talvolta necessaria del significare, condizione linguistica oltre che ostacolo politico.

L'invito della mostra del 1931 consisteva in un doppio ritratto del pittore e di Joella Haweis Levy, moglie del gallerista (fig. 2).³⁰ Qui Campigli raffigurava il proprio volto con i tratti riconoscibili che aveva già colto in passato e che avrebbe poi ripreso negli anni: faccia tonda, orecchino a destra, segno delle occhiaie, forma della bocca fine a parentesi graffa e mento sporgente; lo completava un corpo a clessidra con seno femminile e vestito lungo, secondo lo stilema ormai cristallizzato nella sua opera per rappresentare le donne. È affiancato da un ritratto di Joella riconoscibile per il naso dritto e marcato, la mandibola accentuata, la piccola bocca a mandorla e i grandi occhi distanti. La somiglianza quasi sovrapponibile dei due corpi veniva sottolineata dal gesto speculare di cingersi il fianco, come se le due figure si specchiassero l'una nell'altra. Campigli rendeva esplicita l'identità del doppio ritratto non solo privatamente, scrivendone in una lettera a Joella,³¹ ma anche pubblicamente. Infatti, nella mostra da Levy, oltre a tre ritratti di Joella e a un autoritratto in cui il pubblico poteva riconoscere i due volti dell'invito, esponeva anche un quadro con due figure femminili nella stessa posa del doppio ritratto e intitolato *Le due sorelle* (figg. 3, 4, 5). L'artista, insomma, entrava a far parte del mondo sempre più esclusivamente femminile della sua pittura: come sorella, partner o doppelgänger di Joella.



Nella stessa mostra Campigli esponeva il quadro *Gli innamorati al caffè* del 1931 (*Café* nel catalogo di Levy), che rielaborava un disegno pubblicato su «L'Italia letteraria» pochi mesi prima (figg. 6, 7). Anche in questo caso l'artista rendeva permeabile il confine convenzionale di separazione tra maschile e femminile. Come ha notato Eva Weiss, la versione dipinta si discostava dal disegno proprio in questo senso:³² nella coppia a sinistra spariscono il seno, i capelli lunghi, la gonna della donna; l'uomo non è più pelato e non mette il braccio intorno alle spalle dell'innamorata. Nella coppia a destra l'ampio busto dell'uomo si riduce, le sue gambe accavallate diventano speculari a quelle della compagna; spariscono il volant e la scollatura della donna a favore di un generico busto chiaro. Se Weiss riconduce questa scelta al concetto platonico, poi ripreso da Sigmund Freud, della fusione dei due sessi per il raggiungimento di una completezza maschile-femminile, la lettura comparata di questo quadro con l'invito della mostra sembra indicare un'operazione più complessa, volta simultaneamente a complicare linguisticamente gli opposti semiotici, a rendere instabile la separazione dei generi, a introdurre il dubbio sull'entità stessa delle tantissime coppie che popolano il suo universo pittorico (innamorati, gemelli o *doppelgänger*?) e della logica che le tiene insieme (riflesso, sdoppiamento, gioco o desiderio sessuale?).³³

È possibile che Julien partecipasse giocosamente alla stessa operazione destabilizzante nel momento in cui posava di fronte a *Donna che si pettina* (cfr. fig. 1) in occasione della personale del 1936. Se l'invito della mostra

3. Massimo Campigli, *Ritratto di Joella Levy*, 1931, olio su tela (31-027).

4. Massimo Campigli, *Autoritratto*, 1931, olio su tela (31-019). Non avendo immagini dell'autoritratto effettivamente esposto da Levy, oggi disperso, si riproduce un autoritratto dello stesso anno a fini illustrativi.

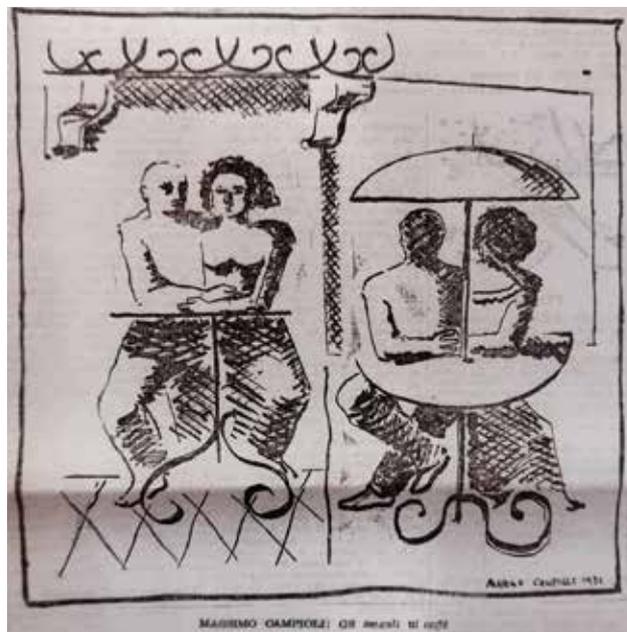


5. Massimo Campigli, *Les deux soeurs*, 1931 - primo stato, olio su tela (31-035).

era illustrato da una donna che si pettina, nella mostra erano esposti quadri che trasferivano e complicavano quel gesto riflessivo rappresentando rispettivamente una donna che si pettina (*Femme se coiffant*), una donna che pettina una compagna (*Deux femmes se coiffant*), e lo stesso gesto reiterato a tre (*Trois femmes se coiffant*). Posando per l'obiettivo fotografico, Levy sta di fronte alla donna dipinta come se si facesse pettinare e ne ripete la posa e la gestualità, sostituendo però il gesto di reciprocità femminile con quello tradizionalmente maschile di fumare.³⁴

Joella

Tanto i carteggi quanto i racconti retrospettivi delle persone coinvolte lasciano trapelare un'ambigua tensione sessuale-identitaria tra



il pittore e Joella Levy: è rilevante qui non tanto in senso biografico (il punto non è stabilire se c'è stata una relazione sentimentale tra i due), quanto come performance semipubblica che si intreccia con la presentazione del lavoro di Campigli da Levy e con i modi di socializzazione nell'ambiente della galleria. Figlia dell'artista Mina Loy, Joella era cresciuta negli ambienti cosmopoliti delle avanguardie prima a Firenze, poi a New York e infine a Parigi, dove aveva gestito l'attività commerciale della madre e i rapporti con la sua principale finanziatrice, Peggy Guggenheim.³⁵ Grazie all'esperienza così acquisita e al fatto di essere fluente in italiano, francese e inglese, Joella ha avuto un ruolo cruciale prima nel pianificare la Levy Gallery e poi nella vita sociale e intellettuale così come nell'amministrazione quotidiana della galleria, dai suoi esordi nel 1931 fino al divorzio nel 1942. Per gli italiani di Levy doveva rappresentare una fortunata eccezione nel mondo dell'arte newyorkese, un ponte, in quanto condivideva lingua e riferimenti culturali.³⁶ Come si deduce dagli scambi epistolari, Campigli ritrovava nella traiettoria di Joella un percorso per molti versi paragonabile al proprio.

Nelle memorie di Levy l'incontro con Campigli ruotava intorno all'intesa tra l'artista e Joella, e veniva evocato attraverso un intreccio di ambiguità sessuale ed equivoci linguistici. «Your wife is so *bellissima*», avrebbe detto Campigli baciando Joella. Per non rimanere indietro («not to be outdone»), il gallerista chiedeva alla giovane moglie di Campigli, Magdalena Radulescu: «voulez-vous me baiser?». All'imbarazzo di Mme

6. Massimo Campigli, *Gli innamorati al caffè o Il caffè degli amanti*, 1931, olio su tela.
 7. Massimo Campigli, *Gli amanti al caffè*, 1931. Da «L'Italia Letteraria», 12 luglio 1931, p. 7.

Campigli («her face flamed») gli veniva spiegato che: «nello slang popolare francese *baiser* significa fare all'amore». ³⁷ La goffaggine iniziale si risolveva nel connubio tra artista e modella, a cavallo tra pittura e vita vissuta: la fascinazione esercitata da Joella su Campigli portava a numerose sedute durante le quali il pittore eseguiva i tre ritratti poi esposti nella mostra del 1931. Vedere quei quadri era per Levy la rivelazione di come quell'incontro avesse lasciato tracce profonde:

l'interpretazione di lui forgiava il futuro portamento di lei, il suo modo di tenere la testa [...]; mentre l'aspetto prassiteleo di lei si infiltrava negli arcaismi di lui; cosicché nel periodo successivo le tele di Campigli sarebbero state popolate di donne simili a Joella e Joella sarebbe diventata un Campigli vivente. ³⁸

Già in tempo reale, i coniugi Levy avevano discusso con malcelato compiacimento della peculiare devozione di Campigli per Joella. Rimasta a Parigi dopo la partenza di Julien per posare per Campigli, Joella ammetteva al marito reazioni ambivalenti sulla fisicità e i modi del pittore:

è molto carino ma deve stare poco bene: i suoi occhi sono così pallidi ed ha un po' l'aspetto di una lumaca [...]. Parla pochissimo, cosa che all'inizio è un po' imbarazzante, ma mi ha conquistata; è così sincero riguardo al proprio lavoro. ³⁹

Di contro, l'anno successivo, arrivato da solo a Parigi, Julien riferiva alla moglie dell'ossessione di Campigli per lei: «Si è mostrato felice di vedermi finché non gli ho detto che tu non eri venuta. A quel punto è diventato velenoso (come avevi predetto)». ⁴⁰ Le lettere di Campigli a Joella giocavano a loro volta sulla tensione tra distanza e intimità, passando dal francese, che condividevano con Julien, all'italiano che era esclusivo di loro due, tra un'ammirazione che si avvicinava alla devozione, e un piano erotico, non di *avance* sessuali ma di immedesimazione autoerotica come se Joella rappresentasse una sessualità che Campigli ambiva a impersonare. ⁴¹

«Essere diverso, sbagliato, straniero»

Era solo a posteriori, in un testo mai pubblicato durante la sua vita, che Campigli affrontava il tema. Nel 1951, due anni dopo la chiusura della Levy Gallery, in occasione del rientro a Parigi dopo dieci anni in Italia, l'artista componeva una riflessione autobiografica in cui dava ampio spazio alla ricerca d'identità di genere rispetto al proprio lavoro. Né Joella né Julien vi erano nominati, ma rimanevano i dubbi, le strategie affrontate nel lavoro esposto alla Levy Gallery negli anni Trenta.

Tra i momenti-chiave è il racconto dal tono allegorico di un rito di passaggio in cui l'omosessualità latente, la non conformità della propria identità di genere vengono sacrificate sull'altare della pittura:

Bisognerà che mi sforzi a qualche confessione per quel che è di certi tratti femminili in me, dei quali non mi vanto, dei quali anzi, più che mai in quegli anni, soffrivo profondamente, con rivolte morali sproporzionate. Mi offendeva il fatto che il pittore Foujita osasse andare in giro con gli orecchini, mi rivoltava la sua mancanza di discrezione, di pudore. La verità era che io stesso avrei dato non so cosa per avere quel coraggio: come ci sono i maniaci che si riempiono la casa di scarpe femminili o di trecce tagliate, così io fin da giovinetto investivo i miei pochi soldi in gioielli. Non erano molto preziosi ma rappresentavano per me un tesoro inestimabile, ed erano costati sacrifici considerevoli. Ebbene, con un atto che ha del superstizioso, del religioso e anche della volontà d'autopunizione, credendo di fare un sacrificio alla mia pittura, uno dei tanti per rendermi più degno della pittura (o forse dell'Arte allegorica e divinizzata alla quale m'ero votato) e, più ragionevolmente, per procurarmi una maggiore libertà di spirito, ecco cosa feci: una notte che tornavo dal lavoro al giornale, era quasi mattino, sacrificai i miei tesori gettandoli uno a uno nella Senna dal ponte di Saint Michel.⁴²

Nelle pagine successive Campigli tornava con insistenza ossessiva su quella che oggi chiameremmo identità e performance di genere, sui desideri sessuali più o meno repressi (non senza pregiudizi omofobi): non come aneddoto autobiografico («una biografia non vorrei farla»⁴³), ma come chiave fondamentale di accesso alla propria pittura («la pittura è lo sfogo di ogni nevrosi. La pittura è sessualità simboleggiata»⁴⁴):

Mi attira la vita delle donne tra loro, il gineceo, e anche, della donna, l'idea, la donna idolo con i suoi attributi, ed è un sogno amoroso in cui il maschio è di troppo, non per naturale sentimento esclusivo di ogni maschio, ma arrivo sino a trovar di troppo la mia stessa presenza di maschio. Da piccolo avrei voluto essere bambina, pare che sia frequente nei bambini una simile ubbia che non viene quasi mai confessata. Sono cose che poi naturalmente si superano, magari si dimenticano del tutto. Io non le ho dimenticate e nemmeno completamente superate. Non vorrei essere una donna né vorrei essere preso per una donna, m'è rimasto però un senso di malcontento di me stesso, vago e uggioso come una carie, un senso di essere diverso, sbagliato, straniero.⁴⁵

Una versione molto ridotta di quel testo veniva pubblicata da Carlo Cardazzo già nel 1955 col titolo *Scrupoli*, ma epurata di tutti i passaggi confessionali su due aspetti identitari fondamentali per il suo lavoro: la crisi d'identità nazionale a seguito della scoperta di essere nato a Berlino, figlio illegittimo di genitori tedeschi (la quarta di copertina lo dichiarava nato a Firenze); e l'identità di genere, appunto.⁴⁶ Come sul Ponte di Saint Michel, ancora una volta l'artista sacrificava l'aspetto identitario a favore di una riflessione virilmente impersonale sull'Ar-

te (maiuscola). Ma conservava una copia dattilografata della versione integrale, che sarebbe stata rinvenuta e data alle stampe postuma dal figlio di Campigli, Nicola, negli anni Novanta.⁴⁷ Se l'enfasi posta in quella occasione riguardo al «segreto svelato» di Campigli era sullo scandalo familiare, l'invenzione del nome e dell'identità italiana, una rilettura oggi, alla luce di tre decenni di studi *queer*, rivela la centralità ricorrente e preponderante della riflessione sull'identità di genere, ben oltre i due passaggi citati. Questa riflessione così come le strategie espositive di Campigli da Levy sono state ignorate per decenni nella pur abbondante letteratura storico-artistica sull'artista e possono aprire nuove prospettive, al di là del caso specifico, sugli scambi artistici tra Italia e Stati Uniti e sull'Arte fantastica degli italiani di Julien Levy.

Grazie a Davide Lacagnina, Ilaria Schiaffini, Alessandro Nigro per il riscontro e il supporto durante la preparazione del saggio. A Marie Difilippantonio per avere condiviso la sua ricerca su Julien Levy prima della pubblicazione e a Duccio Castelli per i racconti sui suoi zii Massimo Campigli e Giuditta Scalini. La più sentita riconoscenza ai revisori anonimi per l'attenta lettura e i commenti generosi.

¹ Nicholas Fox Weber, *Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art 1928-1943*, Knopf, New York, 1992.

² Julien Levy, *Surrealism*, Black Sun Press, New York, 1936.

³ *Fantastic Art Dada Surrealism*, a cura di Alfred H. Barr, Jr., MoMA, New York, 1936.

⁴ Ingrid Schaffner, *Salvador Dalí's Dream of Venus*, Princeton, New York, 2002; Riccardo Venturi, *Into the Abyss. On Salvador Dalí's 'Dream of Venus'*, in *Botticelli Past and Present*, a cura di Ana Debenedetti e Caroline Elam, University College, Londra, 2019, pp. 266-289.

⁵ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, MFA, Boston, 2003 (orig. 1977); *Julien Levy: portrait of an art gallery*, a cura di Ingrid Schaffner e Lisa Jacobs, MIT Press, Cambridge, MA, 1998; *Julien Levy: The Man, His Gallery, His Legacy*, a cura di Beth Gates Warren e Marie Difilippantonio, 4 voll., Jean and Julien Levy Foundation for the Arts, 2023.

⁶ *New York New York. Arte Italiana. La Riscoperta dell'America*, a cura di Francesco Tedeschi, Electa/Mondadori, Milano, 2017; Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza, 2018; Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: "Like a Giant Screen"*, Routledge, Londra, 2022.

⁷ Sulla mostra del MoMA come momento di snodo si veda *Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth-Century Italian Art (1949)*, a cura di Raffaele Be-

darida, Silvia Bignami e Davide Colombo, «Italian Modern Art», 3 (gennaio 2020).

⁸ Sebbene la mostra del 1940 non lasci traccia negli archivi di Levy o nella stampa, a essa si fa riferimento già nella corrispondenza preliminare e nella nota biografica pubblicata nel 1941 in occasione della mostra di Cagli al Wadsworth di Hartford, ovvero un ambiente vicino a Levy: è improbabile che vi si pubblicizzasse una mostra mai avvenuta. Da quel momento il rapporto di amicizia e la collaborazione tra i due è documentabile: Cagli, che parte per l'addestramento militare all'indomani della mostra da Levy, aggiorna il gallerista sulle proprie attività e spostamenti durante le operazioni belliche e gli invia alcuni disegni. Levy da parte sua media per la vendita di un disegno di Cagli al Whitney e fa da garante per l'apertura di un conto in banca americano quando Cagli rientra dalla guerra. Raffaele Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli, Roma, 2018, pp. 100-106.

⁹ Sul ruolo di Levy nella promozione e ricezione di de Chirico in America si veda: *Giorgio de Chirico and America*, a cura di Emily Braun, Allemandi, Torino 1996; anche Katherine Robinson, *Giorgio De Chirico – Julien Levy Artist and Art Dealer*, «Metafisica», 2008, 7-8, pp. 326-356. Sulla continuità con la Galleria dell'Obelisco nel dopoguerra: Giulia Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, De Luca, Roma, 2020; Ilaria Schiaffini, *It's a Roman Holiday for Artists: The American Artists of L'Obelisco After World War II*, in *Methodologies of Exchange*, cit.; Ilaria Schiaffini, *Surrealisti e neo-romantici sbarcano a Roma, 1948-1954*, «Predella», a cura di Cristina Casero, Lara Conzente, Luca Pietro Nicoletti, 49 e 1/2, 2021, pp. 97-131; Ilaria Schiaffini, *From New York to Rome: Eugene Berman's 'journey to Italy' between reality and imagination*, in *Geographies of Surrealism. The*

internationalization of the movement: United States and Italy, a cura di Alessandro Nigro e Ilaria Schiaffini, «Mélusine numérique», 3, 2021, pp. 141-152. https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁰ Warren e Difilippantonio, *Julien Levy*, cit.

¹¹ Cesare Pavese, *Ieri e oggi*, «L'Unità» (Torino), 3 agosto 1947, riportato in Bedarida, *Exhibiting*, cit., p. 8.

¹² Emilio Gentile, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, «Journal of Contemporary History» 28, 1 (January 1993).

¹³ Fox Weber, *Patron Saints*, cit.; Steven Watson, *Julien Levy: Exhibitions and Harvard Modernist*, in *Portrait of an Art Gallery*, cit., pp. 80-95.

¹⁴ Se Nicoletta Pallini ha affrontato il tema in profondità, lo ha fatto in chiave primitivista e formalista, guardando alle fonti arcaiche e non occidentali del linguaggio visivo dell'artista: *Massimo Campigli. Il tempo delle donne*, Mazzotta, Milano, 2002. Un primo suggerimento potenzialmente nella direzione degli studi di genere è stato avanzato da Eva Weiss, ma non fino in fondo (vedi più avanti). Eva Weiss, *Sulle tracce della fama di Campigli*, in *Campigli. Il tempo, la fama*, Imago Gallery, Lugano, 2022.

¹⁵ La forte presenza di artisti omosessuali e di iconografia omoerotica negli artisti della Levy Gallery viene menzionata da Schnaffer, ma manca ancora uno studio sulla componente queer dell'ambiente di Levy nel suo insieme. Alcuni studi su casi individuali sono emersi negli ultimi anni. Tra i più efficaci è lo studio sul caso specifico di Cocteau, ma con una riflessione metodologica più ampia: *Jean Cocteau. La rivincita del giocoliere*, a cura di Kenneth Silver, Marsilio, Venezia, 2024.

¹⁶ Se Schaffner riduce Campigli all'artista grazie alle cui vendite Levy può sostenere iniziative più audaci, Difilippantonio gli dà più spazio, ma senza

collocarlo criticamente nel progetto del gallerista.

¹⁷ Levy a Campigli, 22 dicembre 1931, Julien Levy Gallery Records, Philadelphia Museum of Art, Box 8, Folder 8, «Massimo Campigli» (d'ora in poi JLG). Del carteggio è conservata solo la parte di Campigli rivolta ai coniugi Levy in quanto l'artista aveva l'abitudine di non conservare la posta ricevuta.

¹⁸ *Julien Levy: The Man*, cit., p. 86.

¹⁹ Levy, *Memoir*, cit., pp. 63-64.

²⁰ Ivi, p. 62.

²¹ Ivi, p. 63.

²² Julien Levy (?), *Massimo Campigli. Exhibition of paintings*, brochure della mostra, Julien Levy Gallery, New York, 1931.

²³ Henry McBride, *Massimo Campigli Modernist*, «The New York Sun», 16 febbraio 1935.

²⁴ Henry McBride, *Massimo Campigli's art: A difficult painter*, «The New York Sun», 21 gennaio 1939.

²⁵ Emily Genauer, *Massimo Campigli*, «New York World Telegram», 17 febbraio 1935.

²⁶ *Massimo Campigli*, «New York Herald Tribune», 2 febbraio 1936.

²⁷ McBride, *Massimo Campigli's art*, cit.

²⁸ I capitoli dedicati ai singoli artisti nel libro *Julien Levy: The Man*, cit., riportano ampi passaggi dalla rassegna stampa di ciascuna mostra facilitando un confronto di questo tipo.

²⁹ C.E.B. Miller, *Surrealism's Homophobia*, «October», 173 (estate 2020), pp. 207-229; Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet, Updated with a New Preface*, University of California Press, Berkeley, 2008.

³⁰ Anche se la brochure della mostra indica un solo ritratto, «n. 22 Portrait of Joella», lo scambio epistolare parla di tre ritratti esposti da Levy in quella occasione. Cfr. *Massimo Campigli catalogue raisonné*, a cura di Nicola Campigli e Eva Weiss, Silvana editoriale, Milano, 2013, p. 453.

³¹ Campigli a Joella Levy, 10 ottobre 1931, JLG.

³² Weiss, *Sulle tracce*, cit., p. 5.

³³ Julien Levy doveva essere particolarmente attaccato a questa opera dal momento che, avendola acquistata nel 1931 da Bucher per la propria collezione, non se ne è mai separato. Weiss, *Campigli*, cit., p. 457.

³⁴ Il gesto di fumare in pubblico e farsi ritrarre con la sigaretta veniva reclamato dalle donne, soprattutto nella Germania del periodo, come segno di emancipazione. Ringrazio il revisore anonimo che ha consigliato di leggere questa immagine in questo senso.

³⁵ Carolyn Burke, *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*, Ferrar, Straus and Giroux, New York, 1996.

³⁶ La reale importanza dell'apporto di Joella è documentabile solo indirettamente in quanto le memorie di Julien, scritte più di trent'anni dopo il loro divorzio, tendono a relegarla al ruolo della moglie bella e sofisticata; mentre gli archivi della galleria, donati nel 2008 al Philadelphia Museum of Art per volontà della seconda moglie del gallerista, Jean Farley Levy, documentano in modo solo indiretto e frammentario il suo apporto.

³⁷ Levy, *Memoir*, cit., p. 64.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Joella a Julien Levy, 29 giugno 1931, JLG, PMA.

⁴⁰ Julien a Joella, 24 aprile 1932, JLG, PMA.

⁴¹ Dal momento che Campigli non conservava la propria posta, conosciamo solo le lettere dell'artista a Joella, nelle quali si riscontra una tensione tra le righe di un tono generalmente formale e segnali di intimità: le lettere conservate sono quasi sempre per entrambi i coniugi Levy, ai quali dedica parti della lettera separate, a Joella dà sempre del lei; ma passa dal francese con cui si rivolgeva a Julien all'italiano con cui comunica con Joella, vezzeggiandola per il linguaggio infantile dovuto al fatto che Joella ha vissuto in Italia fino ai dieci anni («deve essere stata una studentessa un po' pigra», lettera del 10 ottobre 1931, cit.) fino ai ripetuti complimenti per la sua bellezza («prepari il suo viso angelico», Campigli a Joella e Julien Levy, ottobre 1937, JLG).

⁴² Massimo Campigli, *Nuovi scrupoli*, Allemandi, Torino, 1995, pp. 34-35.

⁴³ Ivi, p. 119.

⁴⁴ Ivi, p. 118.

⁴⁵ Ivi, p. 52.

⁴⁶ Non ho potuto determinare come o chi abbia operato i tagli: né dagli Archivi Campigli né dall'archivio Cardazzo è emersa alcuna corrispondenza intorno a *Scrupoli*. Ringrazio Edoardo Lo Cicero della Fondazione Cini per l'assistenza nella ricerca.

⁴⁷ In parte anticipata e discussa in Lilliana Bortolon, *Campigli e il suo segreto*, Giorgio Mondadori, Milano, 1992; pubblicata integralmente come *Nuovi scrupoli*, cit.