

MARIA ROSSA

LA RIPETIZIONE DIFFERENTE: LA FOTOGRAFIA EROTICA NELLE OPERE DEGLI ARTISTI ITALIANI TRA ANNI SESSANTA E SETTANTA

La sessualità riveste un ruolo fondamentale nelle trasformazioni socioculturali che interessano il mondo occidentale tra anni sessanta e settanta ed è terreno di espressione e contrasto tra ambizioni mercantili e spinte contestative. A partire dal dicembre del 1966 sono infatti pubblicate in Italia le prime riviste erotiche, che se da un lato sostengono lo sfruttamento commerciale del corpo femminile, dall'altro trasmettono un senso di liberazione dalle reti della repressione cattolica cui il clima culturale della Penisola era ancora soggiogato. Contestualmente, il nudo è presentato sui coevi giornali di controcultura con un chiaro significato rivoluzionario, che incarna lo spirito dei testi letti e diffusi come Bibbie della contestazione: *La rivoluzione sessuale* di Wilhelm Reich (la cui prima edizione risale al 1930, ma per la prima traduzione italiana bisognerà attendere il 1963), *Eros e civiltà* di Herbert Marcuse (e il successivo *L'uomo a una dimensione*, scritti tra anni cinquanta e sessanta e pubblicati in Italia, rispettivamente, nel 1964 e nel 1967) e *La vita contro la morte* di Norman Brown (e il seguente *Corpo d'amore*, contemporanei dei testi di Marcuse, usciti in traduzione italiana, rispettivamente, nel 1964 e nel 1966), tutti diversamente innestati su una rilettura della convinzione freudiana secondo cui la repressione della libido fosse necessaria all'ordine e all'organizzazione sociali. Se Reich ritiene che il soddisfacimento dell'istinto sessuale sia alla base di un sano rapporto con sé stessi e con gli altri, Marcuse slega la libido dalla dimensione carnale e la intende come energia vitale che

diffusa a tutto l'organismo garantirebbe la libertà e la felicità sociali. Pur identificando, come Reich, nella repressione dell'istinto sessuale l'origine della nevrosi, Brown giunge a conclusioni che richiamano quelle marcusiane di liberazione della libido e riscoperta del gioco per una più ampia trasformazione di carattere sociale, benché priva del significato politico che vi riconosce il filosofo tedesco.

L'illusione di una liberazione sessuale che non si sarebbe rivelata tale è tuttavia compresa fin dal 1964 da Marcuse, che ne *L'uomo a una dimensione* constata la capacità di riassorbimento e di sfruttamento dell'energia sessuale da parte della società capitalistica, che, attraverso il processo che il filosofo definisce di «desublimazione repressiva», consentirebbe all'individuo di godere di una maggiore libertà sessuale, relegandola però nell'ambito della soddisfazione genitale e impedendone così l'espressione eversiva in grado di sovvertire l'ordine sociale (Marcuse 1991: 91-94). Condivisa da diverse personalità del panorama culturale italiano tra cui Pier Paolo Pasolini (cfr. Pasolini 1974: 102), questa posizione assume maggiore concretezza tra la fine degli anni sessanta e i primi anni settanta, quando il fenomeno della pornografia satura il mercato, coltivata massivamente da sempre nuove e più accattivanti riviste e soluzioni commerciali che vi tolgono ogni significato politico per trarne sostanziosi vantaggi economici.

Tra anni sessanta e settanta la pornografia può quindi leggersi sia come espressione della liberazione del corpo e dell'individuo da logiche repressive sia quale strumento di sfruttamento che illude quest'ultimo di godere di una libertà che contestualmente gli è negata, aspetto che pare preponderante dagli inizi del nuovo decennio. Analogamente, in arte l'impiego di materiale pornografico da un lato riflette la libera espressione di un immaginario ormai sdoganato e il suo significato eversivo, dall'altro ne denuncia la mercificazione e il connesso tentativo di eterodirezione delle coscienze; è il caso, ad esempio, delle opere di tre artisti italiani in cui la fotografia erotica è impiegata con intenzioni differenti, rispondenti ciascuna a una delle diverse posizioni emerse nei confronti della pornografia e cronologicamente coerenti con gli sviluppi commerciali di cui essa gode: Massimo Pellegrini, Attilio Steffanoni e Paolo Baratella.

Nel 1966 è inaugurato a Torino il Piper Club, locale ideato dall'ingegnere Giorgio Ceretti e progettato dall'architetto Pietro Derossi su modello di quello aperto a Roma l'anno precedente, ma caratterizzato da un più fitto programma culturale, che alternava serate di musica e ballo a eventi espositivi, sfilate di moda, happenings, azioni teatrali e proiezioni. Massimo Pellegrini, nato a Torino nel 1945 e in quegli anni studente prima all'Accademia di Belle Arti poi alla Facoltà di Architettura, è invitato da Derossi a curare una serata il 9 maggio 1967, in vista della quale l'artista sceglie di rivestire le pareti di carte stropicciate su cui proiettare immagini e di esporre alcuni oggetti, tra cui un'aspirapolvere da cui fuoriescono bolle di plastica (cfr. Gava 2009: 89).

Tuttavia la produzione di Pellegrini è in quegli anni incentrata su un ciclo di opere

realizzate partendo da fotografie che rispecchiano i cambiamenti della vita giovanile e che l'artista fa trasferire su tela attraverso un procedimento di emulsione fotografica, combinandole a interventi cromatico-gestuali che simulano proiezioni di carattere psichedelico. I primi soggetti cui si dedica sono rielaborazioni di ritratti di attrici e modelle trovati sui rotocalchi, come nell'opera *Bevete Zippo* (1966) (fig. 1), che ripropone specularmente una fotografia di Catherine Deneuve stesa su una pelliccia di Guanaco pubblicata nel 1965 sull'edizione americana di «Playboy» (fig. 2), o *A quel matto di Voltaire* (1967) (fig. 3), in cui ne compare una scattata da Sam Haskins ripubblicata nel luglio del 1968 su «Executive» (fig. 4).

Pur mantenendo inalterata la fisionomia dell'immagine, l'artista vi interviene con inserti segnico-cromatici che rispecchiano in maniera evidente la moda dell'epoca (fig. 5); allo stesso modo l'estetica del nudo, celato e al contempo celebrato attraverso soluzioni analoghe a quelle sperimentate da Pellegrini, è affine a quella dell'immaginario erotico coevo (fig. 6).

La scelta dell'artista è peraltro coerente con il clima pop diffusosi a Torino alla metà degli anni sessanta, evidente nell'arredamento e nell'allestimento tecnico-luminoso del Piper, dove sono collocate sedie di vernice squillante e le proiezioni di luci e filmati sulle pareti, che verosimilmente si rifrangevano sui corpi danzanti, richiamano esperienze di carattere psichedelico (cfr. Gava 2009: 16-17). I corpi emulsionati nelle tele erotiche di Pellegrini paiono investiti da proiezioni luminose, in un connubio che l'artista rievoca nel maggio del 1967 rivestendo le pareti del locale torinese di carta stropicciata, provocando, ricorda, un «effetto di deformazione [delle immagini proiettate, ndr] che si poteva ricollegare ad una sorta di allucinazione. Con il Piper c'erano le prime esperienze psichedeliche che creavano suggestioni tremende in noi giovani e il mio obiettivo era il riprodurle, renderle visibili» (Gava 2009: 89); analogamente la scelta di un aspiratore che emette palle di plastica era utile a creare «anche in questo caso un effetto psichedelico... confusione» (Gava 2009: 90).

In queste opere Pellegrini incarna lo spirito *yé-yé* del Piper Club, che tuttavia si distingue per essere un locale in cui le espressioni della moda giovanile si intrecciano a spinte contestative di rinnovamento politico e culturale (cfr. Gava 2009: 15). In quegli anni l'artista non è però animato da passioni di ordine politico e l'impiego di fotografie di nudo nelle sue opere rispecchia la pura «gioia di vivere»: non è un caso che quando sul finire degli anni sessanta il fenomeno della liberazione sessuale diventa parte del costume di massa, Pellegrini decida di abbandonare i ritratti femminili di matrice fotografica, considerandoli «castranti» per la volgarità che avevano raggiunto sulle riviste erotiche (Pellegrini 2018).

Ugualmente raffreddato nell'interesse verso il nudo dall'esplosione del mercato pornografico è Attilio Steffanoni, che tra il 1969 e il 1971 si dedica a un ciclo di opere erotiche realizzate a olio su tela, accompagnate da diversi acquerelli e da un *Polittico* (fig. 7) sulla vita giovanile realizzato tra 1972 e 1974. Discendente di una famiglia di restauratori e antiquari, Steffanoni si forma tra l'Accademia Carrara di Bergamo

e la Scuola di incisione di Johnny Friedländer a Parigi. I ripetuti soggiorni all'estero per studiare o seguire l'attività di famiglia e gli estesi rapporti con il mondo artistico e culturale italiano arricchiscono il suo sguardo di una concezione politica che, pur non trasformandosi mai in partecipazione attiva e diretta, si riflette nella sua opera. Vigile osservatore della realtà, dalla seconda metà degli anni sessanta Steffanoni aveva infatti dato inizio a una pittura di stampo politico-sociale attenta ai fatti contemporanei, in cui prevalevano i simboli delle barricate e dei cortei, giungendo ad essere incluso nella schiera degli artisti "protetti" dai critici di area comunista.

Nella scelta di dedicarsi alla serie erotica gioca forse un ruolo chiave la figura dell'amico poeta Giorgio Cesarano: avvertita l'insufficienza dei mezzi della poesia nella lotta politica, questi aveva preso parte dapprima al movimento di rivolta proletaria, poi, tra 1970 e 1971, a un periodo di vita comunitaria a Pieve di Compito (Lucca); fallita quest'esperienza, negli ultimi anni di vita (si suicidò il 9 maggio 1975) Cesarano si dedicherà a una riflessione di matrice situazionista sulla necessità di una rivoluzione biologica che, attraverso l'erotizzazione della vita, liberasse il desiderio dell'individuo dal desiderio di consumo (cfr. Novello 2017).

È nel mezzo di questo percorso che si colloca la serie di Steffanoni. Nel ciclo sono infatti presenti tutti i motivi legati alla cultura contestataria: il libero amore, i rapporti poliamorosi, i rapporti omosessuali, la vita comunitaria, l'ecologismo e i riferimenti alla musica beat, che confermano la serie come parte integrante di un più ampio ciclo di opere dedicate alla vita giovanile, compreso tra 1966 e 1974, cioè dai quadri con i simboli della contestazione al *Polittico* (cfr. Steffanoni s.d.).

È proprio nella comune attenzione ai rivolgimenti sociali in corso che si riconosce l'importanza della figura di Cesarano per la nascita della serie, nella quale resta pregnante il riferimento all'attualità politica. Nel testo introduttivo ai cataloghi delle mostre di Milano e di Roma, dove il ciclo è presentato nei primi mesi del 1971, Steffanoni riflette sulla perdita di carica eversiva dei simboli della rivoluzione (come barricate e cortei) e su come attraverso quelle opere ritenesse invece «possibile condurre un discorso preciso, politicamente attivo e forse nuovamente rivoluzionario» (Steffanoni 2015: 26).

Nonostante l'approccio meditativo e distante dal coinvolgimento politico-esistenziale di Cesarano, l'artista condivide con l'amico poeta la speranza che la rivoluzione sia reale; il disincanto, che nel secondo avrà un tragico epilogo, porterà invece il primo ad abbandonare i quadri erotici.

Tuttavia, fin dalle prime opere del ciclo, Steffanoni pare attingere a un immaginario che, benché verosimilmente condiviso anche sui giornali di controcultura, risente di un'evidente mercificazione. L'artista stesso ha confermato di aver spesso utilizzato, quali modelli, fotografie prelevate da riviste erotiche, montate in una composizione nuova e inedita, che disegnava e proiettava su tela per testare il risultato e riprendere i contorni delle figure; più raramente si serviva di modelle sue amiche, che metteva in posa e fotografava, usando poi le fotografie ottenute nel medesimo tipo di mon-

taggio cui sottoponeva i ritagli delle riviste (cfr. Steffanoni 2018). Il confronto con il repertorio di pose e motivi offerto dalle riviste per adulti coeve permette di indicare probabili percorsi.

Nelle opere *Nudo primo e nudo secondo* del 1969 (figg. 8-9), ad esempio, compare la testiera di un letto in stile liberty, che, come gli inserti cromatico-gestuali nei quadri erotici di Pellegrini, cela e celebra a un tempo la nudità delle modelle.

Benché testiere analoghe siano frequenti nelle fotografie pubblicate sulle riviste di attualità (fig. 10) e possano leggersi alla luce di una ripresa di interesse per il gusto liberty di cui si ha testimonianza in quegli stessi anni (cfr. ad esempio Bossaglia 1968), la presenza dei corpi nudi vi attribuisce un significato chiave, che connota un preciso contesto, attivando un cortocircuito immediato nella mente del pubblico coevo che avesse familiarità con la stampa per adulti. Si tratta infatti di un motivo ricorrente nei servizi pubblicati sulle riviste erotiche alla fine degli anni sessanta, con la stessa funzione che esso assume nei quadri di Steffanoni di barriera e invito allo sguardo rivolto verso la nudità della modella (fig. 11); anche le pose di lascivia assunte dalle figure nei due quadri citati trovano riscontro sulle pagine dello stesso genere di rotocalchi (fig. 12).

Ancora nelle opere successive è possibile instaurare simili confronti: in *Bagnanti* (1970) (fig. 13), ad esempio, sia la figura che si sporge in avanti sia quella distesa richiamano le pose assunte dalle modelle su riviste analoghe (figg. 14-15); anche la posa della figura che incrocia le braccia sopra la testa, pur riecheggiando precedenti artistici (fig. 16), ricalca un motivo tipico nelle fotografie erotiche coeve (fig. 17).

Questi e altri possibili confronti sottolineano il rapporto tra fonti visive e opere. Non sorprende quindi che, in occasione delle prime esposizioni della serie nel 1971, parte dei recensori italiani abbia guardato con perplessità a questi lavori, ritenendoli copie pedisseques delle fotografie pornografiche veicolate sulle riviste per adulti (cfr. ad esempio Mascherpa 1971) e, al contempo, che la propensione dei critici cosiddetti di sinistra nei confronti dell'artista si sia raffreddata, per una forma di *pruderie* che condannava l'immaginario erotico come sottoprodotto del capitalismo di stampo americano (cfr. ad esempio Morosini 1975). Il lirismo della rappresentazione ad olio – che richiama l'aria arcadica delle opere di Felix Vallotton e le atmosfere matisiane di primo novecento, in un purismo tra Nabis e Liberty che ha in quegli anni una forte eco nelle opere di David Hockney – non è dunque sufficiente, agli occhi della critica, a celare la natura delle fonti impiegate.

Questa reazione critica permette due considerazioni: che all'inizio degli anni settanta la diffusione della pornografia fosse tale da farne un immaginario ormai noto anche a chi non fosse fruitore di tali riviste e, al contempo, che ci fosse una coincidenza stridente tra la rappresentazione del nudo intesa quale strumento di contestazione e il suo sfruttamento commerciale. La nudità in un ambiente rurale frequente nei dipinti di Steffanoni, ad esempio, se è un motivo tipico dell'erotismo editoriale della seconda metà degli anni sessanta (fig. 18), è anzitutto testimonianza di un sen-

timento ambientalistico e panteistico di coesione energetica con la natura sperimentato nelle comuni (fig. 19).

Il riassorbimento delle spinte contestative da parte del sistema, intuito da Marcuse, passa quindi anche attraverso l'apparato visivo: di questi presupposti si accorge Paolo Baratella, che nel ciclo *Vita, morte e miracoli di Joe Ditale* (1972-74) rappresenta l'atto sessuale quale strumento tanto di trasgressione quanto di sottomissione al capitalismo.

Dal 1964 la sua produzione, inizialmente informale poi aperta al prelievo visivo di rilievo storico, assume un chiaro intento ideologico, in una lotta al consumismo che dal finire degli anni sessanta si traduce in denuncia della violenza e della prevaricazione sociale, oltretutto politico-culturale.

Nel ciclo dedicato alla vicenda di Joe Ditale è evidente il connubio tra capitalismo e violenza, che passa attraverso la spettacolarizzazione dell'atto sessuale, interpretato da quattro attori e improntato sull'immaginario pornografico vigente.

La trama è presto detta. Joe Ditale è un ricco imprenditore americano, che decide di allargare anche all'Italia la sua produzione di preservativi per la testa, utili a impedire alla cultura progressista e agli stimoli rivoluzionari di sollecitare l'autonomia intellettuale degli individui. Qui Joe intraprende con Patrizia detta Italia, segretaria della nuova filiale, un'attività sessuale cui presto si aggiungono Cleo detta Speranza e Garcia detto Gerundio, due rivoluzionari che vogliono impedire l'ascesa industriale dell'americano. Dopo una serie di amplessi a coppie e di gruppo, i nuovi arrivati uccidono i due amanti. Ma l'illusione della libertà è breve: presto si riaffaccia sulla scena un nuovo Joe Ditale, che, urlando e uccidendo col mitra Cleo e Garcia, promette la sua presenza imperitura.

Nell'autunno del 1972 Baratella invita quattro amici a dar vita all'happening di cui ha allestito il set nel suo studio milanese: una grande discarica, formata da un cumulo di scatoloni e rottami su cui si sarebbero mossi e congiunti i personaggi (cfr. Antognoli 2013: 4). L'azione è immortalata in una serie di scatti (fig. 20), confluiti sia in un video trasmesso nel 1973 durante la mostra *Eros come linguaggio* alla galleria Eros di Milano (cfr. Gallo 1995, p. 18) sia in un fotoromanzo (fig. 21) che l'artista avrebbe voluto pubblicare in occasione della prima presentazione della serie alla galleria Borgogna di Milano, nel 1974, ma cui dovette rinunciare per l'opposizione del tipografo, che lo considerava troppo violento (cfr. Porzio 1974); le fotografie fanno inoltre da modello alle tele che l'artista espone in quest'ultima occasione (fig. 22), mentre, nel catalogo della mostra, la storia di Joe Ditale è narrata da Gian Pietro Testa (cfr. Testa 1974).

Il ciclo appare come una rilettura in chiave grottesca dell'attualità politico-culturale: ispirato dal film *Mr. Freedom* (William Klein 1968), in cui un violento supereroe americano è incaricato di fermare le avvisaglie comuniste in Francia, Baratella denuncia l'avidità coercizione del sistema capitalistico attraverso una trama in cui è preponderante l'impiego dei simboli del nazismo e della pornografia.

Joe porta infatti una svastica e il volto del *Führer* impressi sul petto, e in uno dei dipinti impugna fieramente la bandiera statunitense (fig. 23).

L'associazione tra America e nazismo risente di ragioni storico-biografiche, oltreché ideologiche: l'artista, che negli anni sviluppa una solida fede anti-capitalista, vive la liberazione americana dal nazismo con forte angoscia, sia per i bombardamenti a tappeto sia per le razzie e le violenze cui ricorda che le prime forze americane costrinsero la popolazione locale (Baratella 2018b).

Il rapporto tra nazismo e pornografia passa quindi attraverso il comune richiamo agli Stati Uniti, la cui economia trae in quegli anni significativi benefici dall'industria pornografica (cfr. Biagi 1973: 129-152). All'associazione tra simboli del nazismo e pornografia concorrono inoltre il cinema – una lettura strumentale del film *La caduta degli dei* di Luchino Visconti (fig. 24) inaugura il filone cinematografico del “Nazi exploitation” (cfr. Magilow/Bridges/Vander Lugt 2012) –, i fumetti e la stampa erotica (fig. 25). Nei primi anni settanta si assiste peraltro a un'esaltazione mediatica del male, alla quale non è estraneo il revival militare nella moda (cfr. Natoli 1971).

Anche le pose assunte dai quattro protagonisti del ciclo, benché presumibilmente spontanee, riflettono la foga di alcuni servizi erotici (fig. 26).

Accanto all'angosciosa identificazione tra sessualità e riferimenti alla malvagità umana, nel ciclo di Baratella è tuttavia presente il risvolto di un confronto positivo con la trasgressione sessuale, intesa quale strumento di liberazione nelle mani di Garcia e Speranza, come sembrerebbe dai simboli del nazismo e del comunismo impressi sui glutei di una delle figure femminili (fig. 27).

Se da un lato la serie si inserisce nel coevo contesto storico-culturale denunciando i soprusi del capitalismo, infatti, nelle gesta dei due rivoluzionari al contempo rivela la necessità della riscoperta di un erotismo che, sulla spinta dei testi teorici cari ai movimenti sessantotteschi, porti l'umanità a godere di una sessualità felice e liberatrice (cfr. Baratella 2018a).

BIBLIOGRAFIA

- Antognoli 2013 = Paolo Emilio Antognoli, *Joe Ditale reloaded*, in Id. (a cura di), *Paolo Baratella: Joe Ditale è ritornato*, (Fascicolo della mostra, Lucca, Galleria Numero 38, 15 marzo-22 aprile 2013), S.I, Propaganda publishing, pp. 2-10.
- Baratella 2018a = Paolo Baratella in conversazione con l'autrice, Lucca, 5 novembre 2018.
- Baratella 2018b = Paolo Baratella in conversazione con l'autrice, Lucca, 22 novembre 2018.
- Biagi 1973 = Enzo Biagi, *America*, Milano, Rizzoli.
- Bossaglia 1968 = Rossana Bossaglia, *Il liberty in Italia*, Milano, Il Saggiatore.
- Gallo 1995 = Francesco Gallo, *Volto Tragico Sorriso*, in Id., *Paolo Baratella*, Milano, Mudima, pp. 9-30.
- Gava 2009 = Francesca Gava, *La stagione del Piper: 1966-1968*, prova finale, relatore prof.ssa Federica Rovati, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea Triennale in Scienze dei Beni Culturali, a.a. 2008-2009.
- Magilow/Bridges/Vander Lugt 2012 = Daniel Magilow / Elizabeth Bridges / Kristin T. Vander Lugt, *Nazisploitation!: the Nazi image in low-brow cinema and culture*, New York-London, Continuum.
- Marcuse 1991 = Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi (1. ed. 1967).
- Mascherpa 1971 = Giorgio Mascherpa, *Non è testimonianza ma narcisismo*, in «Avvenire», 10 marzo 1971, articolo di giornale senza indicazione di pagina, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara.
- Morosini 1975 = Duilio Morosini, *Steffanoni e Jandolo*, in «Paese Sera», 12 aprile 1975, articolo di giornale senza indicazione di pagina, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara.
- Natoli 1971 = Davide Natoli, *Nazifascisti a fumetti*, in «l'Unità», 30 giugno 1971, p. 3.
- Novello 2017 = Neil Novello, *Giorgio Cesarano: l'oracolo senza enigma*, Roma, Castelveccchi.
- Pasolini 1974 = Pier Paolo Pasolini, *Tetis*, in Vittorio Boarini (a cura di), *Erotismo eversione merce*, Atti del convegno, Bologna, 15-17 dicembre 1973, Bologna, Cappelli, pp. 95-103.
- Pellegrini 2018 = Massimo Pellegrini in conversazione con l'autrice, Torino, 31 ottobre 2018.
- Porzio 1974 = Domenico Porzio, *Erotismo ideologico che nasce da un fotoromanzo*, in «Il Milanese», 147, 3 marzo 1974, p. 73.
- Steffanoni 2015 = Attilio Steffanoni, *A lato della pittura*, Milano, Il Faggio.
- Steffanoni 2018 = Attilio Steffanoni in conversazione con l'autrice, Bergamo, 27 novembre 2018.
- Steffanoni s.d. = Attilio Steffanoni, bozza di un'intervista rilasciata dall'artista senza firma e indicazione di data, Archivio Steffanoni, Fondazione Accademia Carrara.
- Testa 1974 = Gian Pietro Testa, *Riassunto delle puntate precedenti*, in Id. (a cura di), *Paolo Baratella: vita morte e miracoli di Joe Ditale*, (Catalogo della mostra, Milano, Galleria Arte Borgogna, febbraio-marzo 1974), Seriate, Mazzucchelli, snp.



fig. 1 Max Pellegrini, *Bevete Zippo*, 1966, tecnica mista su tela emulsionata, cm 188x103



fig. 2 «Playboy», ottobre 1965

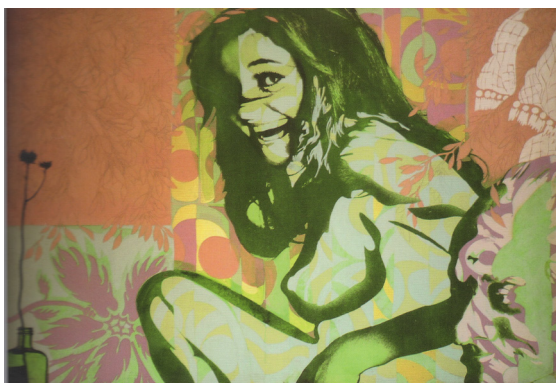


fig. 3 Max Pellegrini, *A quel matto di Voltaire*, 1967, tecnica mista su tela emulsionata, cm 80x110



fig. 4 «Executive», luglio 1968



fig. 5 «King», novembre 1967



fig. 6 «Playmen», giugno 1967



fig. 7 Attilio Steffanoni, *Polittico*, 1972-74, olio su tela, cm 510x173



fig. 8 Attilio Steffanoni, *Nudo primo*, 1969, olio su tela, cm 60x80

fig. 9 Attilio Steffanoni, *Nudo Secondo*, 1969, olio su tela, cm 60x80



fig. 10 «Ferrania», luglio 1964



fig. 11 «Playmen», luglio 1967

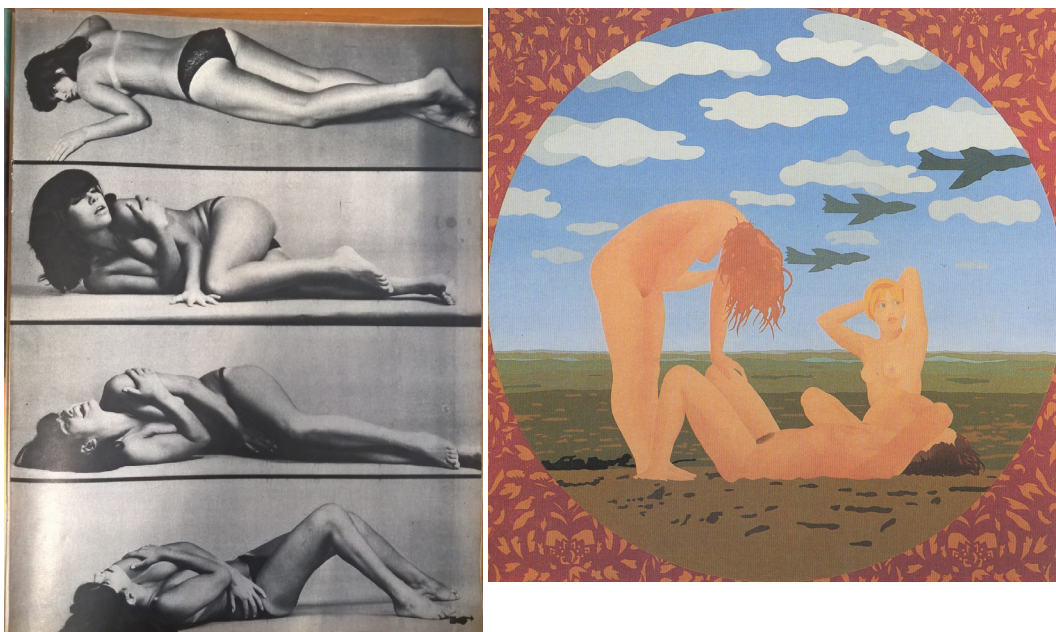


fig. 12 «Men», 11 agosto 1967

fig. 13 Attilio Steffanoni, *Bagnanti*, 1970, olio su tela, cm 135x135



fig. 14 «Playmen», ottobre 1970



fig. 15 «Cinesex», ottobre 1969



fig. 16 Théodore Chassériau, *La Toilette d'Esther*, 1841, olio su tela, cm 45x35, Parigi, Louvre
fig. 17 «Playmen», aprile 1970



fig. 18 «King», aprile 1968
fig. 19 «Re Nudo», giugno-agosto 1971



fig. 20 Fotografia scattata durante l'*happening*, autunno 1972



fig. 21 Vignetta del fotoromanzo, 1972

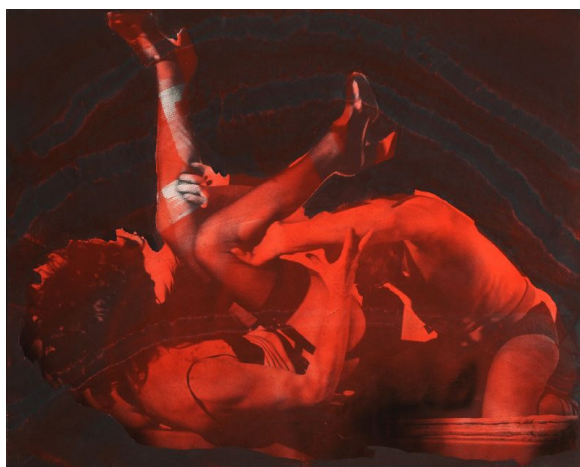


fig. 22 Opera del ciclo dedicato a Joe Ditale, 1973



fig. 23 Opera del ciclo dedicato a Joe Ditale, 1973



fig. 24 «Playmen», aprile 1969

fig. 25 «Jet», luglio 1969



fig. 26 «Playmen», maggio 1971

fig. 27 Opera del ciclo dedicato a Joe Ditale, 1973

