

Lo scardinamento dei ruoli e dello stereotipo sociale nella ricerca del Collettivo Donne Fotoreporter di Milano alla fine degli anni Settanta

Irene Boyer

Università degli Studi di Parma, Italia

Valentina Rossi

Università degli Studi di Parma, Italia

Abstract This paper investigates, based on unpublished archival sources, the work of the Collettivo Donne Fotoreporter (Lilli Barchiesi, Kitty Bolognesi, Giovanna Calvenzi, Mazia Malli, Laura Rizzi, Livia Sismondi and Chiara Visconti), formed in Milan as part of the feminist movements of the 1970s. Specifically analyzed are *I Ruoli* (January 1978) and *Una Nessuna Centomila* (1979), two photographic projects that aim to disrupt, in both an ironic and critical form, the female stereotype through actions of transformation and alteration in order to produce a metamorphic overturning of visual customs on identity. The article finally analyses their inclusion in peculiar travelling exhibitions through which the Collective attempts to subvert social and patriarchal constructs.

Keywords Collettivo Donne Fotoreporter. Photography. Gender role. Feminism. Seventies. Italy.

Sommario 1 Premessa. – 2 *I Ruoli*. – 3 *Una Nessuna Centomila*. – 4 Riflessioni finali.

1 Premessa

Nel 1976, e nel pieno contesto delle rivendicazioni femministe che caratterizzano la scena artistico-culturale del decennio, si forma a Milano il Collettivo Donne Fotoreporter, composto da Liliana Barchiesi, Kitty Bolognesi, Giovanna Calvenzi, Marzia Malli, Laura Rizzi, Livia Sismondi e Chiara Visconti¹ [fig. 1]. Nel corso di pochi anni, le autrici realizzano due progetti fotografici: *I Ruoli* nel gennaio del 1978 e *Una Nessuna Centomila* nel 1979, programmaticamente posti in relazione alle rispetti-

ve mostre itineranti: *Immagini Donne* (poi *Immagini Donna* e *Donne Immagini*, tutte nel 1978) e l'omonima *Una Nessuna Centomila* (1979-80). In essi il CDF si propone di decostruire lo stereotipo del femminile con l'adozione di processi sottili di travestitismo e immedesimazione. L'intento è indagare possibilità di trasformazione individuale, sfidando un immaginario radicato in dogmi e clichés, e promuovendo una riflessione critica sul concetto di femminilità.

Il lavoro di ricerca è stato condotto presso CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (Università di Parma) e MUFOCO, Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (MI) e gli archivi privati delle fotografe, in particolare quello di Liliana Barchiesi, che ringraziamo per la pazienza e collaborazione. La struttura generale e i contenuti del testo sono stati discussi e concepiti insieme dalle due autrici. Nello specifico Valentina Rossi è autrice della «Premessa» e di «Una Nessuna Centomila», mentre Irene Boyer de «I Ruoli» e delle «Riflessioni finali». Le ricerche effettuate si inseriscono nel progetto PRIN 'Fotografia femminista italiana/Italian Feminist Photography' (unità di ricerca: Università di Bologna, Università di Parma, Università Roma Tre; PI: Federica Muzzarelli): <https://site.unibo.it/fotografia-femminista-italiana/it>.

1 Sul femminismo in rapporto alla pratica artistica e fotografica: Perna 2013; Casero 2020; 2021.



Peer review

Submitted 2024-09-10
Accepted 2024-10-23
Published 2024-12-10

Open access

© 2024 Boyer, Rossi | © 4.0



Citation Boyer, I; Rossi, V.(2024). "Lo scardinamento dei ruoli e dello stereotipo sociale nella ricerca del Collettivo Donne Fotoreporter di Milano alla fine degli anni Settanta". *Venezia Arti*, 33, 137-150.

Nel primo articolo dedicato al gruppo Letizia Gonzales rileva come la presenza delle donne nell'ambito dell'attività fotografica sia limitata, rispetto a quella maschile.² Il testo richiama l'attenzione sulle differenze di genere nell'arte, fatte emergere già nel 1971 da Linda Nochlin in *Why Have There Been No Great Women Artists?*,³ e recupera a sua volta un senso di disparità che altro non è che la messa a tema della specifica ricerca fotografica del Collettivo. In parallelo alla loro attività come fotoreporter⁴ e al coinvolgimento nella scena femminista milanese, le autrici svolgono un lavoro comune in cui il *medium* fotografico è assunto per esplorare trasformazioni identitarie, spesso in chiave ironica, al fine di sovvertire i costrutti patriarcali.

Nel quadro artistico degli anni Sessanta e Settanta, sono numerosi i riferimenti sull'ambiguità consapevole del travestimento fotografico, già indagati dagli studi pionieristici di Lea Vergine e che giungono finanche alla lettura in chiave esoterica di Gillo Dorfles.⁵ Anche all'interno delle ricerche di stampo femminista, artiste e fotografe sono ricorse al mascheramento, allo sdoppiamento, al camuffamento e alle immedesimazioni per uno slittamento identitario. Nel contesto italiano, si pensi a Bianca Menna nel suo alter ego come Tomaso Binga; all'uso anche della maschera nel Gruppo del mercoledì, mostrato nel libro d'artiste *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*;⁶ alla tematica del doppio nel lavoro di Carla Cerati su Paola Mattioli⁷ e, ovviamente, a *L'invenzione del femminile: RUOLI* (1974) di Marcella Campagnano. In generale si agisce su costruzioni e trasformazioni del femminile, in cui l'enfasi è posta sulla rappresentazione visiva e nell'insistere sul 'sé fisico' e sul corpo, che, come individuato da Cristina Casero,⁸ diventano transitivi per pervenire a una dimensione collettiva, mutando così il personale in politico e plasmando un riflettere sulla società e sulla stessa identità. In questo, il lavoro del CDF si relaziona in modo distintivo, facendo diventare l'atto creativo veicolo di dichiarazione, spazio in cui affermare l'essere fotografa-E, dove la specificità fotografica viene fatta valere come strumento per riconfigurarsi a livello professionale, personale, sociale e culturale.

Nei due progetti realizzati il CDF presenta approcci diversificati ma con finalità comuni nell'an-



Figura 1 Collettivo Donne Fotoreporter. 1976. Foto Studio Tollini

dare a operare nelle maglie di stereotipi e costrutti. Come si proverà a mostrare, se il primo progetto spinge per una parità di trattamento nel campo della fotografia professionale, riconoscendo il ruolo delle donne fotografe e sfidando i pregiudizi di genere a livello lavorativo, il secondo scava in un ambito antropologico più ampio, per investigare la condizione delle donne attraverso gradi di immedesimazione. In entrambi i lavori si rinuncia ad artifici e ornamenti spesso associati al travestimento di natura artistica, per concentrarsi, invece, su un camuffamento basato sull'utilizzo di oggetti comuni, elementi simbolici e icone. Nel primo caso il CDF si cala in un contesto maschile per creare situazioni in cui le autrici assumono la

2 Cf. Gonzales 1977.

3 Cf. Nochlin 1971.

4 Ogni autrice ha un'attività indipendente come fotoreporter, che porta alcune di loro a collaborare con testate e agenzie fotografiche (es. Grazia Neri o DFP - Documents for Press).

5 Cf. Vergine 1974; Dorfles et al. 1976. Inoltre, Naldi 2003; Alfano Miglietti 2008.

6 Il gruppo è formato da: Bundi Alberti, Diane Bond, Mercedes Cuman, Paola Mattioli, Adriana Monti, Esperanza Núñez e Silvia Truppi, le quali nel 1978 realizzano il volume citato per le edizioni Gabriele Mazzotta (cf. Casero 2015).

7 Si fa riferimento all'opera *Professione fotografa* (1977) di Cerati, conservata presso CSAC (cf. Miodini 2021).

8 Casero 2020, 51.

figura professionale del fotografo, senza ricalcarne l'immagine (quindi senza baffi o basette posticce), ma rimanendo donne che adottano atteggiamenti, indumenti e strumenti del mestiere. Il loro travestimento gioca con le possibili identità della donna-fotografa, per trovare una dimensione, anche estetica, alla 'nuova' figura professionale. Di contro, in *Una Nessuna Centomila* il mascheramento è più essenziale e l'identificazione estremizzata negli stereotipi del femminile. Le autrici si impegnano in un processo di immedesimazione diretta e naturale, immergendosi in una dimensione in cui sono donne-fotografe-casalinghe. Tale lavoro sospinge un discorso politico: sono messe in luce contraddizioni e aspettative associate al ruolo convenzionale della donna di casa, ed è offerta una riflessione sulle dinamiche di potere, sui ruoli di genere e sulla costruzione culturale dell'immagine, e dell'immaginario, della e sulla donna.

2 I Ruoli

Tra il 28 gennaio e il 17 febbraio 1978 alla Galleria Quadrangolo Arte di Conegliano Veneto è presentata *Immagini Donne*, la prima mostra del CDF nella quale è esposta l'opera collettiva *I Ruoli*. Si tratta di una sequenza di sette scatti in bianco e nero realizzati presso lo studio di Gabriele Basilio. A turno ciascuna autrice si 'mette in scena' su un fondale neutro e con pochi oggetti, ricreando dei tipici set del mestiere del fotografo, al fine di ironizzare e criticare i luoghi comuni legati a questa attività, ritenuta allora di pertinenza maschile. Tradizionalmente, nel rapporto con lo strumento fotografico la donna sta di fronte all'obbiettivo, soprattutto se bella, raramente dietro, chiamata in questo caso come assistente o segretaria, mai come fotografa. Con un grado particolare di travestimento, ogni autrice si cala in un aspetto dell'essere fotografo, andando a produrre un mutamento delle consuetudini visive col fine di auto-affermarsi nel sistema professionale.

Come evidenziato anche nel testo per la mostra, la volontà di forzare il limite e presentarsi in questi termini porta a far affiorare «'tipi' o decisamente maschili o esasperatamente femminili»¹³ che enfatizzano o ribaltano la fissità di ruoli e cli-

Anche se non in un contesto specificatamente artistico, nei due lavori si riafferma la fotografia come «strumento privilegiato»⁹ per liberare ed emancipare visioni differenti della donna,¹⁰ in modalità che rispondono alle urgenze femministe del periodo. Pur non essendo il CDF un gruppo di autocoscienza, adotta comunque dei sistemi di indagine analoghi, andando a lavorare sul sé per raggiungere uno smantellamento delle dinamiche di potere. Questo, come si vedrà, sarà attivato e potenziato dalla relazione singolare che le opere avranno con le rispettive esposizioni itineranti prima citate, permettendo di leggere e interpretare l'attività del gruppo quale tentativo di emancipare le esposizioni di sole donne dall'etichetta di 'mostre ghetto',¹¹ esposizioni di cui le stesse autrici vedevano il limite, in quanto, come già avvertito da Romana Loda, non riuscivano a incidere davvero «su una realtà di fatto».¹²

chés. Se nell'opinione comune la madre-fotografa diventa «se non proprio snaturata quanto meno insensibile»,¹⁴ nella sua scena Malli veste con abiti 'bambineschi' e ignora la figlia dietro di lei; quando invece è moglie-fotografa smette di essere «comprensiva compagna», diventando «colei che antepone sé stessa»,¹⁵ così come fa Bolognesi in vesti 'maschili', nel non dare retta ai bisogni dell'uomo-marito inginocchiato e implorante. In altre immagini il ribaltamento e l'esasperazione sono indagati in forma più concettuale. Alla donna dolce, riflessa nel bucolico abito di Barchiesi, corrispondono come 'dantesco contrappasso' i simboli del duro e grezzo lavoro manuale maschile: martelli, pinze e cacciaviti. O, ancora, l'esile figura di Rizzi è sommersa da macchine fotografiche appese al collo, che tuttavia maneggia orgogliosa e allontanandole gelosamente dall'uomo accanto [fig. 2]. Laddove, invece, la donna-fotografa 'fa la bella', le sue sorti non seguono i dettami dei media che la vorrebbero ragazza-copertina, ma, così ne *I Ruoli*, sta 'dietro' l'obbiettivo o a dirigere il lavoro sul set, come nei ritratti di Calvenzi, Sismondi e Visconti [figg. 3-4]. Se è una giovane donna è fragile e inidonea al lavo-

9 Casero 2020, 51-2.

10 Valtorta 2001; Casero, Muzzarelli 2021, 263-4, 267-9.

11 Il dibattito sulle mostre ghetto è ampio e complesso; si rimanda alla ricostruzione in Perna 2015.

12 Loda 1975, 5.

13 CDF, testo in mostra *I Ruoli*, gennaio 1978. Attualmente si ha solo copia digitalizzata del testo dattiloscritto originale, conservata presso l'Archivio privato di Liliana Barchiesi (d'ora in avanti ALB).

14 CDF, testo in mostra *I Ruoli*, gennaio 1978.

15 CDF, testo in mostra *I Ruoli*, gennaio 1978.

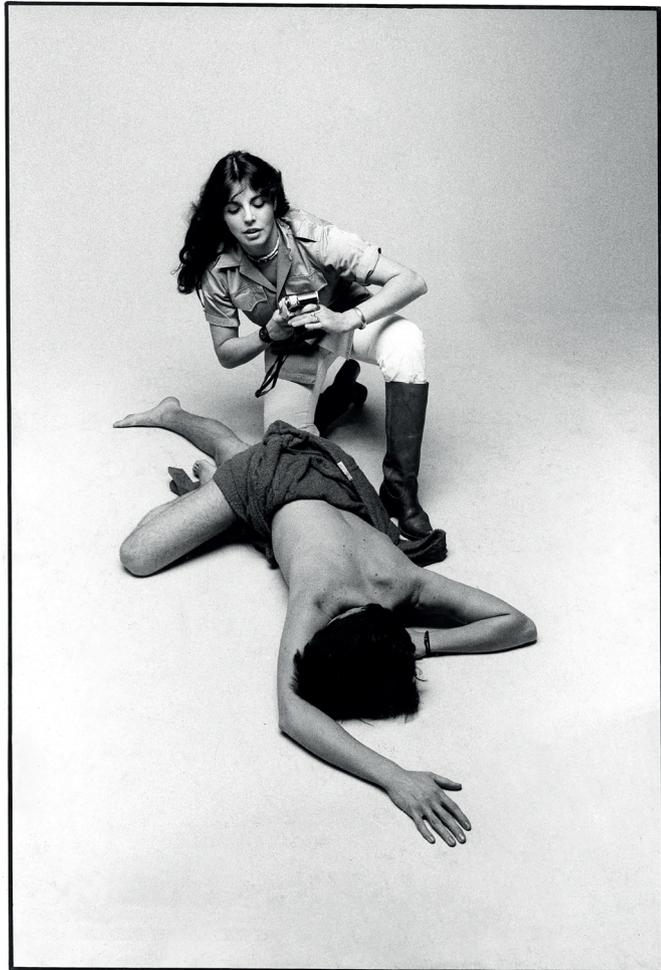


Figure 2, 3, 4 (a destra) Collettivo Donne Fotoreporter, *I Ruoli*. 1978. Fotografia su carta gelatina bromuro d'argento. Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo. © Collettivo Donne Fotoreporter

ro, ma nelle scene di Malli e Rizzi si prova a contraddire tale retorica.

Quello che gli scatti restituiscono è la creazione di possibili ruoli della fotografa, in cui è attivato un gioco sul sé e sul ritratto-autoritratto, incasellabile in generale nella parabola propria dell'arte femminile *tout court*.¹⁶ Questo trova dialogo con *L'invenzione del femminile: RUOLI* di Campagnano in cui sono denunciati in forma tassonomico-classificatoria gli stereotipi assegnati dalla società alla donna. Alternando una sequenza di travestimenti, Campagnano avvia un processo di moltiplicazione dei ruoli femminili conformati al pensare patriarcale: casalinga, sposa, intellettuale, icona sexy, e così a seguire.¹⁷ Il lavoro è emblematico, particolarmente per l'area milanese. Viene esposto in mostre¹⁸ e messo al centro di momenti di autocoscienza e confronto, molti realizzati alla Galleria di Porta Ticinese a Milano di Gigliola Rovasino, dedicata a sperimentazioni socio-culturali. L'opera è presentata qui nel dicembre 1976 durante una riunione del gruppo donne, documentata da Paola Mattioli,¹⁹ e una seconda volta per *Marcella Campagnano: Ruoli* (19-29 giugno 1978),²⁰ una mostra-performance in cui l'artista fa interpretare in fieri altri 'ruoli' al pubblico presente: allestendo un set, mettendo a disposizione abiti per il travestimento e scattando delle polaroid, subito sviluppate e fissate a parete²¹ - evocando *Esposizione in tempo reale n. 4: Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* (1972) di Franco Vaccari.

L'insieme delle circostanze individuate sono parte della rete situazionale vissuta dal CDF. Con la stessa Campagnano si instaurano rapporti di amicizia e, in relazione al secondo evento, è Marisa Chiodo, poi parte del gruppo, a catturarne fotograficamente gli aspetti.

Alla luce della ricerca svolta da Campagnano e di lavori coevi - si pensi ad *A Portfolio of Models* (1974) di Martha Wilson o a *Travestimento* (1976) di Silvia Truppi - quanto impostato dal Collettivo esprime, però, una messa a tema diversa, inne-

scata da un travestitismo che non rimane sospeso e irrealizzabile, non trasmuta desideri o prefigura una nuova realtà, come più spesso è sotteso nel camuffamento metamorfico in arte.²² Il CDF fugge da ogni deriva di psicologismo e da ogni melenso ripiegamento sul vissuto delle singole;²³ si allontana da ogni spinta alla riappropriazione di identità smarrite. Se i 'ruoli' di Campagnano manifestano, biasimando, le etichette che la società attribuisce alla donna - nascondendone la vera indole e realtà - i 'ruoli' del CDF diventano, al contrario, un terreno di reazione paradigmatico della nuova costruzione dell'io, che passa dall'autodeterminazione, dall'autorealizzazione e dall'autolegittimazione. Ogni ritratto non è un alter ego o un rifugio allegorico; non è un momento di interpretazione o uno slittamento fra finzione e simulazione. Essi sono il luogo di presentazione-rivelazione cosciente di quello che le autrici sono, unitamente autrici, fotografe e immagine; spazio di un esserci in prima persona - debitore a sua volta di una rilettura di istanze che il femminismo lascia nel visuale - e che porta con sé una posizione concettuale e fissa l'operazione alla realtà.²⁴ È il tentativo profondo di riscattare le donne di professione fotoreporter che, pur inseguendo le orme lasciate sul suolo milanese da figure come Jacqueline Vodoz e Carla Cerati,²⁵ incontrano difficoltà nel loro lavoro quotidiano, dove, come reso nelle interviste di Gonzales nell'articolo prima citato, domina il carrierismo maschile e l'essere femmina è un limite.

Da una parte *I Ruoli* è frutto di confronti con altre donne, fotografe e artiste nei momenti di autocoscienza, di lotte e manifestazioni in piazza (documentate dalle stesse autrici).²⁶ Dall'altra trova diretta concretizzazione nell'ambito di riunioni condotte nell'intimo delle case - già luogo simbolo del ritrovo femminile ottocentesco. Come ricordato in un articolo-intervista di Tamara Molinari, dall'emblematico titolo *Clic, e ti metto a fuoco il maschio*, in queste occasioni affiorano problemi ed esigenze comuni, fra cui quella di «aspirare a

¹⁶ Cf. Iamurri 2007.

¹⁷ Perna 2013, 67.

¹⁸ L'opera è presentata ad esempio a *La donna*, mostra curata da Lanfranco Colombo per il SICOF - Salone Internazionale Cine Ottico Fotografico di Milano del 1977, insieme a lavori di Carla Cerati e Paola Mattioli.

¹⁹ Nell'archivio della Galleria di Porta Ticinese sono presenti i provini originali, pubblicati ora in Casero 2020, 4-5.

²⁰ Nel quadro di *Mezzo cielo*, realizzata nel maggio-ottobre 1978 (cf. Iaquinta 2015, 131).

²¹ Cf. Casero 2020, 107-12 e Perna 2013, 64-5, 68.

²² Dorflès et al. 1976; Naldi 2003.

²³ Per questa riflessione si rimanda, più in generale, a Foschi 2001, 71-7.

²⁴ Per questa riflessione si evoca la lettura resa in Gallo 2014, 144.

²⁵ La quale partecipa in diverse occasioni fin dal 1976 alle riunioni del CDF. Per una panoramica sul lavoro di Jacqueline Vodoz: Cirino, Vodoz 1999 e Boyer, Rossi, in corso di stampa; su quello di Cerati: Mussini 2007; Miodini 2021.

²⁶ In particolare da Malli e Barchiesi che immortalano manifestazioni sull'aborto, per il referendum sul divorzio, per i diritti delle donne. Gli scatti sono conservati presso i loro archivi privati, in istituzioni come CSAC dell'Università di Parma e MUFOCO di Cinisello Balsamo.

una nuova logica etico-professionale»²⁷ dell'essere fotoreporter, connessa all'indagine sociale e al confronto con il soggetto fotografato, specialmente quando donna. Assecondando un atteggiamento velleitario, le autrici sorpassano l'idea del 'ruolo' legato al genere: scelgono di non prendere sul serio gli spazi in cui la società le ha confinate. Il fine è di sdoganare i clichés sul loro lavoro e di ridicolizzare le osservazioni degli uomini, come: «Che caruccia, perché non fa la fotomodella, guadagnerebbe molto di più?».²⁸

L'immagine stessa di questi uomini dalla battuta pronta subisce un rovesciamento, e così lo stereotipo del maschile in relazione al fotografare. C'è una metamorfosi di quella visione della donna segretaria, modella o assistente: è ora l'uomo a essere messo al servizio della fotografa. Questi è modello riverso nudo a terra; assistente indaffarato; fotografo intellettuale a cui è interdetto il lavoro pratico. Si mostra così uno stravolgimento della condizione iniziale nel settore: dal 'non possono esserci donne fotografati' al 'non possono esserci uomini fotografati'.

La portata concettuale dei sette scatti non si esaurisce però nell'osservazione di questi. Il lavoro è messo funzionalmente in circolo dal CDF all'interno di una sequenza di mostre, solo recentemente ricostruita da materiali d'archivio. Dopo Conegliano Veneto *I Ruoli* sono spostati a Roma alla Libreria La Vecchia Talpa (18 marzo-8 aprile 1978), a cura del collettivo di ricerca fotografica Immaginemagica [fig. 5], poi a Genova alla Galleria Il Vicolo (inaugurazione il 20 giugno 1978). La titolazione della mostra itinerante evolve nel tempo, passando da *Immagini Donne*, a *Immagini Donna* e a *Donne Immagini*, in dialogo stretto col titolo del libro *Donne Immagini*, edito da Moizzi nel 1976, in cui Campagnano aveva pubblicato la sua opera. Si evidenzia così uno scambio continuo tra il gruppo e l'artista, la quale partecipa da ora a tutte le mostre del CDF.

Da un lato, lo spazio di condivisione stimola la ricerca del CDF; dall'altro diventa luogo di riflessione, improntato alla reciprocità e allo scambio, elementi chiave delle pratiche delle artiste attive nel contesto femminista degli anni Settanta.²⁹ È in seno a questo che per la serie di esposizioni le autrici invitano a unirsi a loro figure come Angela Baroni, Lisetta Carmi, Carla Cerati, Paola Mattio-



Figura 5 Flyer della mostra *Immagini Donna* alla Libreria La Vecchia Talpa di Roma, 18 marzo-8 aprile 1978, per la cura del collettivo di ricerca fotografica Immaginemagica. Archivio privato Liliana Barchiesi

li, Maria Mulas e Laura Salvati,³⁰ per sviluppare in forme di auto-gestione il progetto di una «Mostra sulla donna» proponente una «analisi sulla donna eseguita da donne»,³¹ quale rivendicazione per esprimere il proprio punto di vista e una nuova auto-affermazione.

La portata del messaggio e le possibilità di confronto sono favorite anche dalla presenza di progetti singolari e occasioni di dibattito. Nel primo caso ci si riferisce alla scelta di presentare durante alcune inaugurazioni *Siamo donne*, un primario lavoro del CDF realizzato a scopo didattico

²⁷ Molinari 1978, 15.

²⁸ Molinari 1978, 15.

²⁹ In ambito milanese si rimanda alle esperienze simili del Gruppo del mercoledì, del Gruppo delle Pezze, del Gruppo Femminista Immagine di Varese, o del Gruppo Metamorfosi. Per una panoramica: Fedi 1986; Di Raddo 2012; Perna, Scotini 2019.

³⁰ Tutte le autrici partecipano alla tappa a Conegliano Veneto - tra esse: Cerati presenta il suo *Donne percorsi* (1977), Mattioli è con *Coprire scoprire* (1977), Campagnano seleziona sei sequenze dalla sua opera e Salvati porta il suo *Riti e miti* - mentre Roma e Genova (con Baroni inserita qui come membro del CDF) perdono la presenza di Carmi e Mulas.

³¹ CDF, testo di accompagnamento a *Immagini Donna*, ante marzo 1978, ALB.

e pensato come una proiezione, in cui sono raccolte su diapositiva le ricerche fotografiche svolte da ciascuna (prima della formazione del gruppo) e riguardanti attività del movimento femminista.³² Nel secondo, si ricorda l'intervento di una figura rilevante per le istanze femministe³³ come Dacia Maraini nel giorno della vernice di *Immagini Donna*, documentato da una serie di scatti;³⁴ e un altro confronto, avvenuto nel corso della stessa mostra, svolto in collaborazione con il Circolo Culturale L. Einaudi di Conegliano Veneto sul tema *La donna nella cultura locale*.

3 Una Nessuna Centomila

Nel periodo compreso tra il 1979 e il 1980 è allestita *Una Nessuna Centomila*, con la neo-sodale Mari-sa Chiodo e il coinvolgimento di Gabriella Peyrot e Campagnano, alla quale spetta la maternità del titolo della mostra come del lavoro stesso del CDF.³⁵ L'esposizione attraversa diverse città, con la prima tappa che inaugura il 26 ottobre 1979 al Laboratorio d'if di Palermo, la galleria fotografica diretta da Letizia Battaglia e Franco Zecchin³⁶ [fig. 6]. Nel giro di poco tempo sono cambiate tre sedi: Marostica (23 febbraio-9 marzo 1980), il Centro donne di Mestre (17-25 maggio 1980) e infine Palazzo Fortuny a Venezia (1-6 giugno 1980),³⁷ dove è organizzato l'incontro-convegno di sole donne *Noi e la Fotografia*. Il reperimento dei materiali relativi alle varie tappe permette oggi di approfondire le istanze con cui il CDF ha impostato il lavoro e il significato che le esposizioni acquisiscono in sé.

Alla base del progetto fotografico *Una Nessuna Centomila*, omonimo la mostra e creato per questa,³⁸ si situa l'esplorazione del lavoro dome-

stico offerente uno sguardo intimo ed empatico di esso. Si tratta di un'indagine articolata, composta da novantadue stampe fotografiche, suddivise a loro volta in nove serie,³⁹ in bianco e nero e a colori, in cui ciascuna autrice sviluppa un proprio soggetto secondo «un'espressione autonoma e un linguaggio personale».⁴⁰ Le fotografe si calano nel ruolo di casalinga, esplorando, documentando e denunciando (sempre con dosi di ironia) il 'mestiere'. Come un particolare reportage, l'insieme delle immagini offre l'essenza di alcune realtà comuni e quotidiane, che sono una costante della condizione della donna, ampiamente indagate nelle poetiche femministe negli anni delle contestazioni⁴¹ e già da alcune fotografe del gruppo.⁴² Come si evince dal flyer presentato a Palermo, ciò che viene avviato è un frazionamento del quotidiano «in una serie di tasselli: il 'momento', 'l'oggetto', 'il gesto', 'l'ambiente'» per comporre poi un mosaico «che si propone di essere 'campionatura' della realtà»;⁴³ «un'indagine quasi catalogica», come ri-

³² Lo stesso era stato diffuso nel corso di eventi sociali, educativi e durante i Festival dell'Unità. Probabilmente alla proiezione erano accompagnati in alcune occasioni un parlato e della musica.

³³ In più di un'occasione Maraini prende parte a discussioni e dibattiti sul femminismo, anche in relazione a esposizioni. Fra tutte, alla collettiva *Femministe* (Trieste, La Cappella Underground, 1 marzo-10 aprile 1975) organizzata dal Mareba Group.

³⁴ ALB.

³⁵ Da un confronto con Marcella Campagnano (24 maggio 2023). Inoltre, Giovanna Calvenzi nel video *Una Nessuna Centomila* a cura del CDF (https://www.youtube.com/watch?v=RU9LcjhKT_Y).

³⁶ Il Laboratorio d'if (Informazione Fotografica) è fondato nel 1974 da Battaglia e Zecchin come spazio adibito a galleria fotografica e, insieme, ad associazione e agenzia, frequentato anche da Josef Koudelka e Ferdinando Scianna.

³⁷ Le mostre venete sono realizzate con il contributo dell'Assessorato alla condizione femminile del Comune di Venezia.

³⁸ In alcune circostanze appare come titolo *Gesti e oggetti della casalinga*, che ricalca una descrizione che il CDF dava del lavoro, la quale è assunta in modo errato a identificazione del progetto.

³⁹ Per una visione del lavoro si rimanda alla pagina dedicata sul sito del MUFOCO di Cinisello Balsamo (<http://www.mufoco-search.org/ricerca?query=Collettivo+Donne+Fotoreporter>).

⁴⁰ Volantino della mostra *Una Nessuna Centomila*. Laboratorio d'if, Palermo. ALB.

⁴¹ Nel contesto italiano il soggetto è analizzato a quelle date anche da Diana Bond in *Casalinghe* (Alberti et al. 1978). In ambito internazionale si rimanda alla figura della *housewife* in *Untitled Film Still* (1977) di Cindy Sherman e nel video *Semiotics of the Kitchen* (1975) di Martha Rosler.

⁴² Un esempio sono i progetti fotografici di Barchiesi: *Eda fa il pane* (Monghidoro, Bologna, 1976); *Magliaia a domicilio*, (Mantova, maggio 1978) (cf. Barchiesi 2020).

⁴³ Volantino della mostra *Una Nessuna Centomila*. Laboratorio d'if, Palermo. ALB.

cordato anche da Giovanna Calvenzi, «nata dalla complicità fra fotografe e fotografate». ⁴⁴ Proprio i concetti di partecipazione e immedesimazione alla condizione di casalinga emergono nella struttura dell'intero lavoro, rendendolo un progetto di natura relazionale *ante litteram*.

Nella complessa opera sono fatti coesistere l'ambito professionale, per via dell'uso dello «strumento e la ricerca linguistica», e quello personale, «in quanto 'gli operatori' si riconoscono nei soggetti fotografati, sono interpreti degli stessi gesti, fanno uso dei medesimi oggetti». ⁴⁵ Su questo, si innesta un processo di identificazione diretta, con le fotografe che in un'azione di 'travestimento' assumono l'aspetto e il ruolo delle donne di casa all'interno delle loro stesse immagini. Ulteriori approfondimenti sulle finalità del lavoro si rintracciano nel ciclo stilato inerente le attività di Palazzo Fortuny, ⁴⁶ in cui sono esplicitate le metodologie di ricerca. Si sostiene che coinvolgere altri individui come campioni di verifica distolga il rischio di oggettivazione fra soggetto e fotografo, instaurando invece un cortocircuito di sguardi che riconosce la donna come detentrica dello sguardo fotografico. Tale approccio sottolinea l'importanza di una partecipazione inclusiva e rispettosa, in cui la fotografia è mezzo per comprendere e documentare la realtà, senza esercitare un controllo su chi viene ritratto.

Oltre a questa tematica, il CDF esplora il rapporto tra le persone e le cose attraverso il filtro di una «struttura ambientale - gli oggetti - l'individuo - comportamento». ⁴⁷ I lavori affrontano gli ambienti domestici, in particolare la cucina e la camera da letto, nonché gli oggetti a essi associati, come elettrodomestici e attrezzi per la pulizia, finché il tipo di abbigliamento adatto a ogni circostanza. Gli scatti si concentrano anche sul comportamento stereotipato delle casalinghe, amplificato, enfatizzato e reiterato. Le immagini servono così come punto d'osservazione, diventando stimolo per il confronto e per

cogliere similitudini e diversità, per scoprire quali sono e se ci sono le costanti che si riconducono poi a ruoli, schemi, comportamenti sociali. ⁴⁸

In esse viene mostrato ciò che *Succede tutti i giorni* - che completato da *Ma vi pare?* diventa il ti-

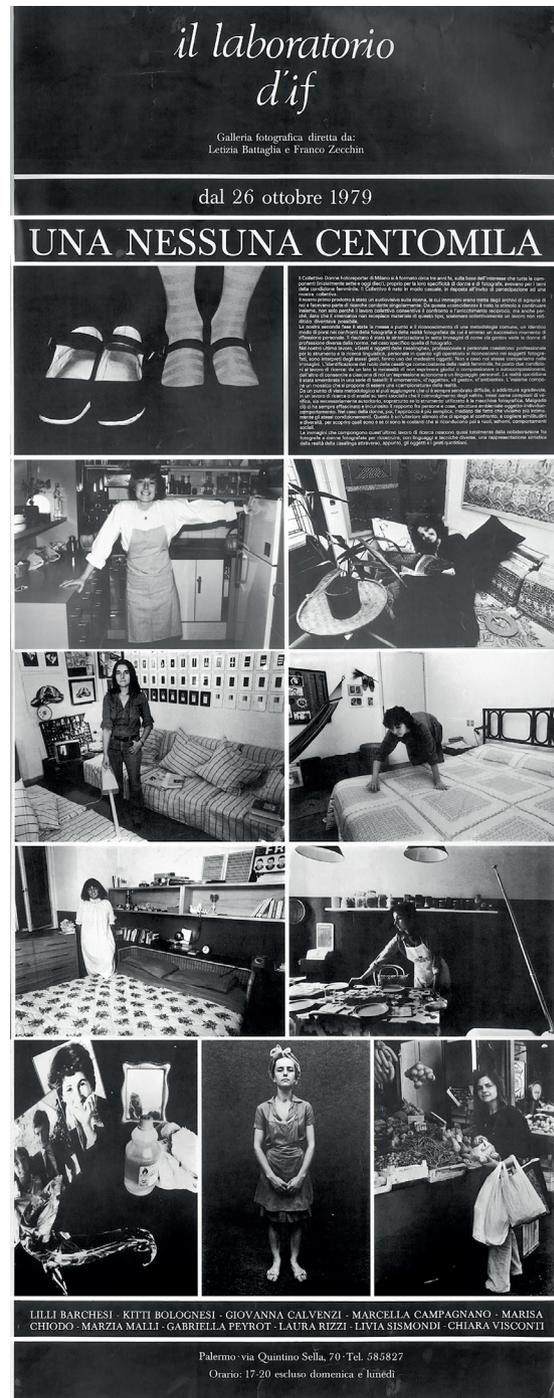


Figura 6 Flyer della mostra *Una Nessuna Centomila* al Laboratorio d'if di Palermo, 26 ottobre 1979. Archivio privato Liliana Barchesi

⁴⁴ Calvenzi 2021, 139.

⁴⁵ Ciclostilato per la presentazione di *Una Nessuna Centomila* al Centro Donne di Marostica. ALB. Si nota come nel testo si ricorre all'uso del maschile e non di 'operatrici', mostrando come il lessico della pratica fotografica fosse legata solo al contesto maschile.

⁴⁶ Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

⁴⁷ Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

⁴⁸ Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.



Figura 7 Liliana Barchiesi, Collettivo Donne Fotoreporter, *Una Nessuna Centomila. La Casa e i Riti (Marisa Chiodo con aspirapolvere)*. 1974-79. Positivo, stampa ink-jet / carta. Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo. © Collettivo Donne Fotoreporter

tolo dell'articolo su «Noi Donne», contenente una parte dell'opera stessa⁴⁹ – per auspicare la messa in discussione delle convenzioni e norme che influenzano il ruolo delle donne all'interno della sfera domestica.

Nei testi scritti depositati sui vari materiali di mostra emergono alcuni riferimenti cardine delle poetiche femministe: sono costanti i concetti di 'ruolo' e 'gesto' e viene dato risalto all'idea di 'individuo' e di 'comportamento'. Inoltre, affiorano parole come 'confronto' e 'collaborazione', poste alla base della metodologia adottata nel lavoro dal gruppo. Il progetto va infatti oltre la dimensione del reportage per immergersi nella realtà, creando un profondo stato di autoconsapevolezza dato dal processo di identificazione col fotografato.

In questo lavoro, come nel primo, si abbandona ogni strategia di travestimento fotografico tipica dell'arte contemporanea. Non si cerca un'illusione né di intrappolare l'autoritratto; non si verificano scivolamenti dall'identità, o di divisio-

ne dell'io. *Una Nessuna Centomila* si inserisce nel contesto da analizzare assumendo connotazioni di derivanza più antropologica che artistica. Il processo di metamorfosi adottato è più velato rispetto a *I Ruoli*, elementare e lineare, integrato nella quotidianità e basato sull'utilizzo di oggetti e vestimenti semplici ma simbolici. Per Barchiesi⁵⁰ l'accento è sull'elettrodomestico, visto come un oggetto presente in ogni abitazione, che, in base a dove viene usato, restituisce «una serie di spaccati d'ambiente»⁵¹ come traccia per una riflessione [fig. 7]. Il progetto di Bolognesi gioca sulla dicotomia pubblico/privato presentando nella stessa inquadratura calzature per la vita domestica e per la vita più mondana. Calvenzi si concentra sul grembiule, usato quale elemento per una attività quasi catalografica dello stesso [fig. 8]; Visconti sulla radio, per il suo essere «sottofondo di ogni gesto» e lavoro della casalinga, che segue negli spostamenti tra le varie stanze. Malli mostra il lavorare a maglia, accolto come tipica attività da tempo libero

⁴⁹ Cf. Lapasini 1980.

⁵⁰ Solo in questo caso il titolo della serie viene modificato: nel testo di Marostica, il titolo «L'elettrodomestico: una costante che introduce all'ambiente», presente anche a Venezia, è cancellato a penna e sostituito con *La Casa - I riti*. Dopo un confronto con l'autrice si assume quest'ultimo come titolo definitivo.

⁵¹ Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB. Dal presente documento sono estratte tutte le citazioni che seguono nel testo, fino alla nota successiva.



Figura 8 Marisa Chiodo, Collettivo Donne Fotoreporter, *Una Nessuna Centomila. Camicie da notte*, 1979. Positivo, stampa ink-jet/carta. Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo. © Collettivo Donne Fotoreporter

a casa ma accostato a una sensazione di solitudine. Rizzi «invece di rappresentare sotto forma di incubo i doveri quotidiani» preferisce «intraprendere una caccia al tesoro di tutti gli strumenti di pulizia». Sismondi evidenzia il perfetto ‘tocco finale’ nel rifare il letto, e chiedendosi se questo gesto dell’«accarezzamento» possa essere un profondo atto simbolico. Nella camera da letto agisce anche Chiodo, la quale si concentra sull’ambiente e sui ritratti di donne in camicia da notte.

In mostra si aggiunge il nome di Peyrot, che partecipa, però, solo alla tappa palermitana.⁵² Il suo lavoro è parte integrante di *Una Nessuna Centomila*, pur rimanendo il solo a spostare l’interesse anche allo spazio pubblico. In questo caso l’attività del fare la spesa al supermercato, connotata vividamente dai classici sacchetti di plastica, emerge quale ulteriore tappa tipica del lavoro e della vita della donna.

A tutte si unisce nuovamente Campagnano, presente con una parte tratta dalla sua *L’invenzione*

del femminile: RUOLI,⁵³ di cui seleziona solo immagini dove le donne sono ‘abbigliate’ da casalinga. Il fine ultimo è quello di ricordare ancora una volta come questo ruolo non sia uno fra i tanti, piuttosto

il ruolo a cui ogni donna è condotta, è il ruolo a cui ogni donna è chiamata, al di là delle apparenze che socialmente vengono offerte e consumate.⁵⁴

In generale, il *trait d’union* di *Una Nessuna Centomila* è la costante immedesimazione – diretta o traslata e con una dose di ironia – delle fotografe nel ruolo delle donne di casa. Il processo di trasferimento psicologico e fattuale è evidente nei testi, poiché le donne, assoggettate allo stereotipo femminile dell’epoca, si calano nei gesti di una donna degli anni Settanta. Come scrive Sismondi

In quanto fotografa che fotografava donne [...] l’approccio era senz’altro più semplice, mediato

⁵² Peyrot risiede a Roma e per motivi logistici decide di non partecipare alle tappe successive (da un confronto telefonico con Liliana Barchiesi in data 29 giugno 2023).

⁵³ Il titolo dell’opera è declinato in *Casalinga: I ruoli* all’interno del ciclostilato per la presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

⁵⁴ Ciclostilato per presentazione di *Una Nessuna Centomila* a Palazzo Fortuny di Venezia. ALB.

dal fatto che ci si riconosce [...] in quello che si fotografa: vedi i tuoi stessi condizionamenti, trovi similitudini e curiosità. (Sismondi 2021, 177)

Questa relazione emerge chiaramente in tutti gli scatti delle fotografe: Barchiesi ritrae Chiodo che abbraccia un'aspirapolvere, Visconti che lucida scarpe e sé stessa vicino alla lavastoviglie. Chiodo fotografa Bolognesi in camicia da notte, mentre Malli riprende Calvenzi nel suo tempo libero. Quest'ultima rifà il letto per il progetto di Sismon-

di, che interpreta una casalinga intenta a curare il proprio corpo per Malli. Questo gioco di scambi crea quello che Cristina Casero definisce un «afresco corale»⁵⁵ peculiare, con punti di contatto con l'esperienza del Gruppo del mercoledì nel volume *Ci vediamo mercoledì*. *Gli altri giorni ci immaginiamo* del 1978. Segno che nella ricerca delle donne sulle donne nell'ambito fotografico certe metodologie e *modus operandi* concorrono a far svolgere riflessioni e percezioni altrimenti non individuabili.

4 Riflessioni finali

Nel loro complesso, i due lavori fotografici e la loro presentazione in contesti espositivi che implicano situazioni di dibattito e confronto, mirano a smantellare i costrutti sociali e patriarcali. Questo consente di collocare la ricerca del Collettivo in una riflessione in cui la fotografia diventa uno strumento per esplorare e restituire la dimensione del sé e, contemporaneamente, un porre il lavoro su messe a tema di discorsi di mutamento identitario o indagine socio-antropologica.

Ne *I Ruoli*, il tracciato di un travestimento fotografico si inserisce sulla scia di un artistico che, fra gli anni Sessanta e Settanta, sonda le differenti declinazioni di un camuffamento e mascheramento consapevole, con interscambi e sovrapposizioni che reinterpretano la costruzione visiva della realtà e dell'individuo. Si pensi a certe dinamiche della Body Art, della ricerca di Urs Lüthi, Luigi Ontani, Katharina Sieverding, Eleanor Antin, fino alle già citate Binga o Sherman. Più spesso all'interno dello spazio fotografico sono generate identità che ricorrono anche alla dissimulazione per suscitare un capovolgimento sensoriale.⁵⁶ Come notato, però, l'immagine prodotta dal CDF affronta un altro territorio. Di impronta già spostata al sociale, *L'invenzione del femminile: RUOLI* di Campagnano si pone come riferimento di un discorso diverso di travestimento, seppur dettato da *clichés* esterni al volere e sentire della donna. Tuttavia, questo aspetto è a sua volta superato dalle sette autrici, le quali non si indagano ma si affermano, emancipando il proprio ruolo dalla dicotomia fotografo-maschio. Il loro è un forzare la visione giocando sapientemente e ironicamente con il mutamento dell'immaginario, attraverso un grado di travestimento che, come si è visto, è semplice ma tangibile. Si immergono in un ruolo per scardinarne lo stereotipo, pur rimanendo sé stesse. L'estetica delle immagini - frutto di set preparati e stu-

diati nei dettagli di luce e composizione - gioca in questo: evidenzia la capacità di produrre scatti di qualità, in totale parità con il procedere del mestiere, di cui le autrici enfatizzano i caratteri, trovando allo stesso tempo la possibilità di affermare la propria identità di donne-fotografe.

Il progetto *Una Nessuna Centomila* rimanda più alla mimica, alla gestualità e a un 'travestimento antropologico-iconografico' sottile, in cui sono performate ritualità stereotipate della sfera casa-casalinga con una dose di umorismo, per rifuggire da una alienazione e dalla prigionia delle donne nell'essere viste diversamente da ciò che sentono (così nel romanzo pirandelliano *Uno, nessuno e centomila*, da cui è tratto il titolo, declinato al femminile).

Anche in questo caso la scelta del codice visivo coadiuva una lettura degli scatti: rispetto a *I Ruoli* le immagini perdono ora in estetica per diventare ripresa intima, con set di presa diretta, più 'casalinghi' e 'rustici'. Le tipologie di immagini e situazioni sono reiterate e lasciate in un limbo sospeso fra denuncia e *loop* visivo. Questo mostra le costanti di schemi e comportamenti comuni e concorre a generare un grado di distacco in chi guarda: lo stereotipo stesso 'donna=casalinga' diventa sia un 'mito-icona' da cui togliere l'aura di finta verità sia un paradosso e un *non-sense*. La vista dell'ambiente domestico forza la necessità di fuggire da esso, evocando anche quella nozione freudiana di *unheimlich*, cioè del sentire la casa non più come spazio confortevole e familiare, ma come turbamento e annebbiamento della percezione. Senza avvertirlo quale corpo estraneo, come negli scatti di Cindy Sherman, o incubo *kitsch*, come in quelli di Laurie Simmons, ma più vicino a *Domestic Rituals* (1979-83) e *Real Life Dramas* (1984-87) di Mary Fray, l'ambiente casa è considerato dal Collettivo (e da tutto il femminismo) come qualcosa in cui la donna è

⁵⁵ Casero 2020, 69.

⁵⁶ Naldi 2003, 15.

incastrata da certi assunti decisi della società maschile. In questo quadro, e in un certo senso, *Una Nessuna Centomila* pare porsi sulla scia dell'operazione *Dietro la facciata*, compiuta nel 1975 da Cerati, Anna Candiani, Mattioli e Giovanna Nuvoletti.⁵⁷ In entrambi i lavori, l'entrare nell'ambito del quotidiano ha la volontà di indagare la condizione delle donne in relazione a esso. Tuttavia, quanto espresso dal Collettivo va oltre il lavoro delle altre quattro autrici, le quali, pur allontanandosi dal registro del reportage, conducevano una immedesimazione più di carattere 'concettuale' (non si riprendono in prima persona), per quell'essere «ogni ritratto di donna [...] una forma di autoritratto».⁵⁸

Nel suo insieme, la ricerca del CDF esprime le implicazioni possibili del fotografare donne da parte delle donne, esemplificando quanto già rilevato da Mattioli in *L'immagine fotografica* (1979).⁵⁹ Evitata una cronaca fotografica della condizione femminile, nel rapporto fra donne si rompe lo schema dell'oggettivazione del guardato attraverso l'obbiettivo e scatta un senso di soggettività, immedesimazione e rispecchiamento. La fotografia, da mezzo di riproduzione e documentazione per esplorare una creatività in senso artistico (patriarcale), diventa «un modo di conoscere la propria immagine».⁶⁰

Nel solco di ciò, la ricerca del gruppo si avvicina a una delle strategie messe in atto dalle ar-

tiste femministe anche in ambito internazionale, individuate in quegli stessi anni da Judith Barry e Sandy Flitterman-Lewis, in un articolo su *Screen*.⁶¹ Fra una attitudine essenzialista, una scelta di isolazionismo e una valorizzazione delle attività artigianali tradizionalmente femminili, emerge un'ulteriore via in cui l'assunzione di un'attività artistica (qui fotografica) è concepita come «pratica testuale» che, come evidenzia Raffaella Perna, «tende a esplorare le contraddizioni sociali esistenti».⁶² È in quest'ultimo agire, in accordo anche con la necessità di scardinare condizioni e *clichés*, che va collocata la ricerca del CDF. La quale, in forma nuova per l'ambito nazionale di quegli anni, non si ferma alla proposizione dei due progetti fotografici, ma immette questi in cicli di mostre in cui sono accolti programmaticamente eventi collaterali (dibattiti, autocoscienza e conferenze), proposti per innescare, accanto alle immagini, riflessioni e confronti. È attraverso questo singolare puzzle situazionale e contingente che il Collettivo Donne Fotoreporter prova ad attivare una serie di meccanismi di percezione sia visiva sia concettuale, per condurre a una decostruzione dei codici consolidati, a uno scardinamento e mutamento metamorfico e rigenerativo, della società, del suo pensare stereotipico e della sua, ormai inattuale, visione patriarcale.

Bibliografia

- Alberti, B. et al. (1978). *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*. Milano.
- Alfano Miglietti, F. (2008). *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano.
- Barchiesi, L. (2020). *Donne è bello*. Roma.
- Barry, J.; Flitterman-Lewis, S. (1980). «Textual Strategies. The Politics of Art-Making». *Screen*, 21(2), 35-48 [ora: Jones, A. (ed.) (2003), *The Feminism and Visual Culture Reader*. London; New-York, 53-9].
- Boyer, I.; Rossi, V. (forthcoming). «The Mondine' and Other Photographic Projects. The Portrayal of Women and Female Labor in Jacqueline Vodoz's Photographs from the 1950s to the 1970s». Muzzarelli, F.; Marino, S. (eds), *Italian Feminist Photography*, monogr. issue *Journal of Asia-Pacific Pop Culture (JAPPC)*, 9(2).
- Calvenzi, G. (2021). «Donne con le donne». Casero 2021, 136-40.
- Casero, C. (2015). «Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. A New Female Image in the Search-
es of Several Italian Artists and Photographers in the 1970s». *Between*, 6(10). Albertazzi, S. et al. (eds), *The Political Imaginary: Commitment, Resistance, Ideology*. <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1709>.
- Casero, C. (2020). *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*. Milano.
- Casero, C. (a cura di) (2021). *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagini critica e testimonianza*. Milano.
- Casero, C.; Di Raddo, E. (a cura di) (2009). *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*. Cinisello Balsamo.
- Casero, C.; Di Raddo, E. (a cura di) (2015). *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*. Milano.
- Casero, C.; Di Raddo, E. (a cura di) (2016). *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni Settanta, = Catalogo della mostra* (MAC - Museo d'Arte Contemporanea di Lissone, 24 settembre-25 novembre 2016). Milano.

⁵⁷ Esposto alla sezione culturale del SICO - Salone Cine Ottico Fotografico di Milano, dal 15 al 25 marzo 1975, curata da Lanfranco Colombo, direttore della galleria milanese Il Diaframma.

⁵⁸ Casero 2020.

⁵⁹ Mattioli 1979, 175-6.

⁶⁰ Mattioli 1979, 175-6.

⁶¹ Barry, Flitterman-Lewis 1980.

⁶² Perna 2014, 125.

- Casero, C.; Muzzarelli, F. (2021). «Feminism and Italian Photography: Notes on the Inheritance of New Generations from the 1970s». *JAPPC – Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, 6(2), 262-94.
- Cirino, M.; Vodoz, J. (a cura di) (1999). *L'avion de papier e altre storie. Jaqueline Vodoz, fotoreporter 1953-1958*. Parigi; Milano.
- Di Raddo, E. (2012). «Un'esperienza femminile del gruppo metamorfosi». *Ricerche di S/Confine*, 3(1), 93-102. <http://www.ricerchedisconfine.info/III-1/DIRADDO.htm>.
- Dorfles, G. et al. (1976). *Gli uni & gli altri: travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*. Roma.
- Fedi, F. (1986). *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi 1968-1985*. Roma.
- Foschi, G. (2001). «Travestimenti e avvistamenti: i giochi delle identità negli autoritratti al femminile».
- Leonardi, N. (a cura di), *L'altra metà dello sguardo: il contributo delle donne alla storia della fotografia*. Torino, 71-7.
- Gallo, F. (2014). «Temi di genere nelle pratiche performative delle artiste, in Italia». Bussoni, I.; Perna, R. (a cura di), *Il gesto femminista: la rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*. Roma.
- Gonzales, L. (1977). «È sempre guerra per la donna fotoreporter». *Amica*, 24 novembre, 68-9.
- Iamurri, L. (a cura di) (2007). *Autobiografia/autoritratto = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Hendrik Christian Andersen, 26 ottobre-20 gennaio 2008). Roma.
- Iaquinta, C. (2015). «Dalla 'Casba' alla città. Una cartografia di Milano negli anni Settanta tra impegno politico e autodeterminazione artistica». Di Raddo, E. (a cura di), *Milano 1945-1980. Mappa e volto di una città. Per una geostoria dell'arte*. Milano.
- Lapasini, G. (1980). «Succede tutti i giorni. Ma vi pare?». *Noi Donne*, 4 aprile, 26-35.
- Loda, R. (1975). *Magma = Catalogo della mostra* (Iseo, Castello Oldofredi, 29 novembre-18 dicembre 1975). Iseo.
- Mattioli, P. (1979). «L'immagine fotografica». Frabotta, M.A. (a cura di), *Lessico politico delle donne*. Vol. 6, *Cinema, letteratura, arti visive*. Milano, 175-6.
- Miodini, L. (2021). «Carla Cerati. Raccontare le donne fra reportage e sperimentazione narrativa». *Casero* 2021, 77-91.
- Molinari, T. (1978). «Clic, e ti metto a fuoco il maschio». *Repubblica*, 25 gennaio, 15.
- Mussini, M. (2007). *Carla Cerati = Catalogo della mostra* (Parma, CSAC, 2007). Milano.
- Naldi, F. (2003). *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*. Roma.
- Nochlin, L. (1971). *Why There Have Been No Great Women Artists?*. New York.
- Perna, R. (2013). *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Milano.
- Perna, R. (2014). «Politiche del corpo. La rappresentazione del sesso femminile nella critica e dell'arte delle donne». Bussoni, I.; Perna, R. (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*. Roma, 113-31.
- Perna, R. (2015). «Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta». *Ricerche di S/Confine*, 6(1), 143-54. <https://www.ricerchedisconfine.info/VI-1/PERNA.htm>.
- Perna, R.; Scotini, M. (eds) (2019). *The Unexpected Subject: 1978 Art and Feminism in Italy*. Milan.
- Sismondi, L. (2021). «Livia Sismondi». *Casero* 2021, 176-7.
- Valtorta, R. (2001). «Il contributo delle donne alla fotografia in Italia». Leonardi, N. (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*. Torino.
- Vergine, L. (1974). *Il corpo come linguaggio. La Body Art e storie simili*. Milano.

