

LA RIVOLUZIONE DELLO SGUARDO: DONNE E FOTOGRAFIA NEGLI ANNI DELLA CONTESTAZIONE TRA MILITANZA, INFORMAZIONE E RICERCA*

The Gaze Revolution: Women and Photography during the Contestation Years between Militancy, Information and Research

Tatiana Agliani

DOI: 10.36158/sef6061e

Abstract

Il testo propone una disamina degli interessi e dei percorsi di ricerca delle principali fotografe e artiste che usano la fotografia attive tra gli anni Sessanta e Settanta, mettendo in evidenza il forte legame con le istanze del movimento femminista e, più in generale, con quello della Contestazione, con la sua riflessione sul sistema della comunicazione e con il suo tentativo di affermare, anche attraverso “una rivoluzione dello sguardo”, nuovi rapporti sociali. Dalle fotografie di testimonianza e di denuncia sulle condizioni di vita e di lavoro delle donne e sul movimento femminista alle rivisitazioni ironiche e dissacratorie della tradizionale rappresentazione della donna, alla ricerca di una definizione di sé, del proprio corpo, della propria identità che passa anche dal mezzo fotografico, si delinea lo spaccato di un periodo in cui la fotografia diventa uno strumento importante nella definizione di una nuova cultura al femminile.

The text offers an examination of the interests and research paths of the main female photographers and artists involved with photography active between the 1960s and 1970s, highlighting the strong link with the instances of the feminist movement and, more generally, with that of the Contestation, with its analysis of the communication system and its attempt to affirm, also through “a revolution of the gaze”, new social relations. It considers the witness photography of the living and working conditions of women and of the feminist movement, the ironic and desecrating revisitations of the traditional representation of women, and the search for a definition of self, of one’s own body, of one’s own identity that also passes through the photographic medium. Thus emerges a cross-section of a period in which photography became an important tool in defining a new female culture.

Keywords: Fotografia, femminismo, Contestazione, psichiatria, genere.

Photography, feminism, Protests of 1968, psychiatry, gender.

Tatiana Agliani è studiosa di comunicazione visiva, si è formata all’Università Ca’ Foscari di Venezia dove ha conseguito un dottorato di ricerca in civiltà dell’India e dell’Asia orientale. I suoi ambiti di ricerca sono la storia della fotografia e del fotogiornalismo italiani dal secondo dopoguerra ad oggi. Autrice di saggi e curatrice di libri e mostre, è responsabile dell’archivio

* Questo testo nasce come rielaborazione e ampliamento di un saggio visivo dal titolo *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta* proposto nel 2019 sul «Quaderno di storia contemporanea», e di una serie di lezioni sulla fotografia legata al movimento della Contestazione e a quello femminista proposte all’Isia di Urbino negli anni accademici 2019-2020 e 2020-2021.

del fotoreporter Uliano Lucas. Ha insegnato storia della fotografia all'Isia di Urbino e attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni: *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia* (con Uliano Lucas, Torino, Einaudi, 2015).

Tatiana Agliani is a scholar of visual communication. She trained at Ca' Foscari University in Venice where she received a PhD in civilization of India and East Asia. She has written essays and edited books and exhibitions on photography and Italian photojournalism, including the volume La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia (Turin, Einaudi, 2015, with Uliano Lucas). She has been the curator of the archive of photojournalist Uliano Lucas since 2005, she has taught history of photography at Isia in Urbino and is currently a research fellow at the University of Bologna.

La memoria meccanica della fotografia, molto spesso occasione per non vivere e per non vedere, può diventare in mano alle donne supporto per vedersi e per immaginare. Cercare il proprio corpo, recitare, mimare o anche soltanto raccontare la ricerca della propria identità.

Mattioli 1978, 27

Fra la fine degli anni Sessanta e i Settanta si affaccia sulla scena della fotografia italiana una nuova generazione di donne, un numero impensato rispetto al passato, che riflette il nuovo protagonismo assunto dalle donne nella società e nel movimento di contestazione di questo periodo.

Il lavoro di queste fotografe nasce spesso da quel moto libertario e antiautoritario che segna il decennio coinvolgendo anche i modi di fare arte e informazione; rispecchia istanze e prerogative della fotografia dei movimenti e nello stesso tempo le sviluppa in direzioni peculiari, strettamente legate alle riflessioni e ai percorsi della storia femminista. È un corpus coerente di opere in cui si può ravvisare il segno di un itinerario comune, di ricerche condivise, in cui la fotografia diventa uno strumento di affermazione e di ricerca di sé, di definizione di una nuova cultura al femminile. In questo senso se in altri contesti è delicato o discutibile parlare di una fotografia delle donne, qui l'elemento di genere diventa un dato centrale che fa emergere temi ricorrenti e ricerche affini. Quello che mi propongo di fare con questo testo è proprio sottolineare lo stretto legame tra le riflessioni, le prerogative, le pratiche fotografiche di quello che in altre occasioni ho chiamato il Sessantotto della fotografia (Lucas, Agliani 2015, 400) e questa nascente fotografia delle donne.

1. Il confronto con il mondo e la scoperta della diversità

Tra i percorsi della fotografia del periodo, ci sono innanzitutto la testimonianza e la denuncia sociale, che sono spesso presa di posizione politica, atto di impegno civile e nello stesso tempo pretesto per una vita più libera e per un dialogo con la realtà.

Diverse donne si avvicinano alla fotografia vedendo in essa uno strumento di informazione, di partecipazione civile, ma anche un mezzo per uscire dai confini della propria vita privata, confrontarsi con la società del proprio tempo e intraprendere un'esistenza diversa. Lo racconta bene Carla Cerati, che anticipa di una generazione questa stagione intrecciando poi la propria storia con essa. Moglie e madre in una famiglia della piccola borghesia, attraverso la fotografia, frequentando prima il circolo fotografico milanese e poi avvicinandosi al professionismo, trova un modo per uscire dalle strettoie della sua vita familiare, mettersi in discussione e scoprire il mondo. «Ho cominciato a fotografare nel '60, la spinta è stata nel cercare una realtà più interessante che non fosse il piccolo mondo che mi stava attorno: i bambini, gli amici... Fotografare ha significato la conquista della libertà e anche la possibilità di trovare risposte a domande semplici e fondamentali: chi sono e come vivono gli altri? Lavorano? E se sì, dove lavorano? Quali sono i mestieri, le professioni e i luoghi in cui le svolgono? Come trascorrono il tempo libero?» (Basaldella 1977; Cerati 1997, 3).

Letizia Battaglia nel 1970 lascia un marito che ha sposato giovanissima e si trasferisce dalla Sicilia a Milano,

dove inizia a collaborare con i settimanali «Le Ore», «ABC», «Tempo illustrato» e a muovere i primi passi in una professione che la vedrà raccontare con una nuova fotografia di cronaca, incalzante e brutale, la guerra di mafia che insanguina le strade di Palermo.

Anche una terza fotografia della generazione che ha vissuto la guerra, Lisetta Carmi, ricorda di aver abbandonato la sua “prima vita” di pianista in una ricerca di un confronto più stringente con la realtà sociale del proprio tempo, assistendo alle proteste di piazza contro il governo Tambroni che attraversavano Genova nel 1960 e optando per una professione che le permettesse di avvicinarsi alla gente e dialogare con essa. Inizia quindi quel lavoro di racconto attraverso la fotografia che si declina molto presto nei termini, anch’essi cari alla Contestazione, di una riflessione sulla marginalità e sulla diversità e sulle strutture oppressive della società. In questo senso, Carmi può essere effettivamente vista come anticipatrice di una sensibilità che maturerà negli anni della Contestazione nelle tematiche della fotografia delle donne e non solo. Il suo lavoro sul cimitero di Staglieno come metafora della cultura autoritaria e patriarcale della borghesia genovese ottocentesca, la sequenza “rivoluzionaria” sul parto all’ospedale di Galliena, che rompe con tutti gli stereotipi sulla maternità e riporta la nascita al suo grado zero, alla crudezza e concretezza dell’atto del parto, e il lungo reportage *I travestiti*, insieme ad alcuni scatti di vita nella Genova degli anni Sessanta sono lo specchio di una riflessione forte, esistenziale, prima che culturale sulle strutture di potere che reggono la nostra società, sul modo in cui ingabbiano gli individui.

«Ci sono cose che nessuno vedrebbe se non le fotografassi io», affermava dall’altra parte del mondo un’altra fotografa che, sia pure con scelte narrative profondamente diverse da quelle di Carmi, proponeva una stessa riflessione sulla diversità: Diane Arbus, che abbandona una famiglia borghese e il suo lavoro accanto al marito come fotografa di moda, per un percorso di ricerca e affermazione di sé che passa attraverso il confronto con la diversità.

L’esperienza nel proprio vissuto personale della natura oppressiva della società borghese, portano queste due fotografe a scoprire quel mondo dei diversi che è spazio di sofferenza, di esclusione, ma anche di libertà e rivendicazione della propria identità. Entrambe intraprendono una ricerca dell’alterità, del lato oscuro del mondo, rifiutato dalla società, che è scoperta dell’altro, affermazione dell’altro, e nello stesso tempo scoperta e affermazione di sé. Scelgono di mostrare un mondo che non aveva visibilità, rifiutato e offeso, e di farlo scavando anche negli aspetti disturbanti della personalità, nella complessità dell’io. Il loro è un viaggio non solo alla scoperta del diverso presente nella società, ma dentro la diversità che è in ognuno di noi.

In particolare, in Lisetta Carmi il racconto sui travestiti che abitavano l’antico ghetto ebraico di Genova, condotto secondo le modalità della fotografia umanista di reportage, diventa occasione per una riflessione sugli stereotipi di ruolo associati al genere, sulla definizione dell’identità e sulla paura insita nell’uomo di confrontarsi con la diversità (figura 1). È un viaggio nell’alterità che muove dall’indagine di un’alterità presente nella società per scoprire e chiarire quella presente nella stessa fotografa. Lo racconta in modo illuminante la stessa Carmi.

Quando lo psichiatra Sergio Piro ha visto le fotografie – racconta Carmi –, mi ha chiesto: “Ma lei come si identificava con loro, come uomo o come donna?” Io gli ho risposto: “Né come uomo, né come donna, perché esistono solo gli esseri umani”. E lì ho avuto un flash e ho capito perché avevo fatto quelle fotografie. Quando ho conosciuto i travestiti, io avevo difficoltà ad accettare la mia condizione femminile, non riuscivo a scinderla dal ruolo di subordinazione in cui vedevo che la donna era costretta dalla società. Con i travestiti ho imparato a vivere senza un ruolo, ho accettato totalmente di essere una donna, ma ho rifiutato il ruolo di donna. Quindi è stato un lavoro fondamentale per me, quasi una terapia di psicanalisi, ed è per questo che è così bello, perché rispondeva ad un bisogno interiore di capire me stessa (Agliani, Capaldi, Lucas 2006, 39).

E ancora afferma:

Il giudizio che noi diamo degli altri è quasi sempre un giudizio che noi diamo di noi stessi; ciò che negli altri ci spaventa è in noi; e difendiamo noi stessi sempre offendendo quella parte di noi che rifiutiamo (Carmi 1972, 2).

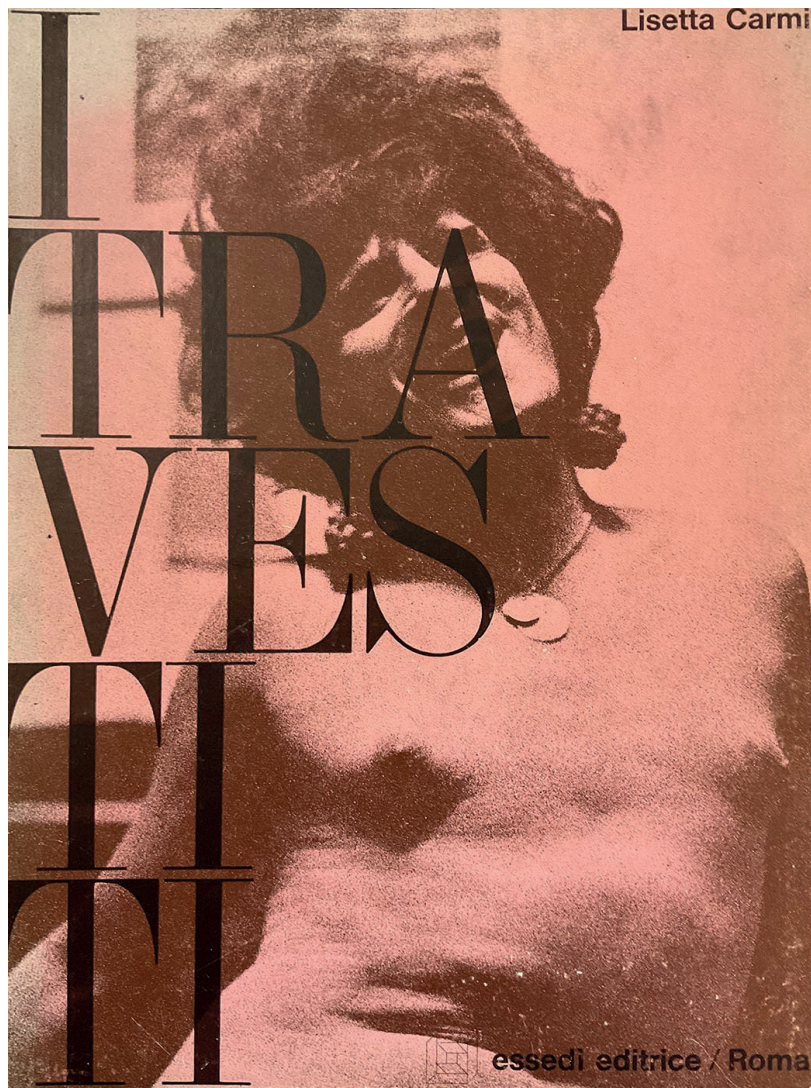


Figura 1. Copertina del libro di Lisetta Carmi *I travestiti* (Roma, Essedi, 1972).

Personalità forte, complessa e anticonformista, Carmi è una delle prime autrici ad usare la fotografia come strumento per rompere i limiti della visione, scoprire e guardare in un modo diverso la realtà. Certo la sua è una riflessione sull'identità di genere e sulla possibilità di sottrarsi ai vincoli culturali di questa identità in certa misura antipodica rispetto alla ricerca femminista successiva. Qui non c'è la cultura della separatezza che maturerà con Carla Lonzi negli anni successivi, ma c'è al contrario il desiderio di superare le gabbie dei generi, in un'affermazione della persona e della sua libertà e complessità che anticipa piuttosto la sensibilità *queer* che maturerà negli anni Ottanta.

Il disordine vitale che il pensiero femminista ha immesso nell'ordine del potere patriarcale – scrive Lucia Miodini – è un disordine esperienziale costruito attraverso la pratica di un nuovo sguardo, che mette al centro del dibattito culturale la parzialità dello sguardo del fotografo e della fotografa. Uno sguardo diverso che coniuga la decostruzione critica dei dispositivi visivi e il progetto di una ricerca artistica autonoma e sperimentale, che, a fronte di una storia del vedere che ipostatizza uno sguardo universale, riposiziona la differenza, anche sessuale, del soggetto (Miodini 2019, 146).

Questo rifiuto di un'obiettività e universalità della visione, questa ricerca di uno sguardo diverso e quindi di un diverso rapporto con l'oggetto della visione, che porta ad una ridefinizione sia del soggetto fotografato sia di chi guarda, è un assunto culturale e una presa di posizione politica che, sviluppato in direzioni peculiari e cogenti dal femminismo, è al centro anche della nuova generazione del Sessantotto e dei suoi fotografi.

In questa direzione può essere letto anche l'interesse verso la questione psichiatrica che attraversa gli anni Sessanta e Settanta. Al centro di una campagna di denuncia verso le istituzioni manicomiali che ha il suo punto di riferimento nelle posizioni e nelle battaglie mediche e politiche di Franco Basaglia, la questione psichiatrica è oggetto di una serie di inchieste fotografiche che portano alla ribalta lo scandalo della realtà dei manicomi, delle condizioni in cui venivano tenuti reclusi uomini e donne ritenuti inadatti alla vita sociale. Ma il tema che viene sollevato è al contempo anche quello di un rifiuto della normalità, di una scelta più o meno consapevole di esclusione che racchiude sensibilità, rapporti con la vita più intensi, complessi, problematici, profondi rispetto a quelli comunemente proposti dalla società. Nello sguardo posato sui degenti dei manicomi, c'è insomma il riconoscimento del valore della diversità, dell'assunzione della diversità dentro noi stessi. Una questione che ha posto appunto una fotografia come Diane Arbus o che viene sollevata in quegli anni da prima di esperienze come quella del Living Theatre. Si tratta insomma di interrogarsi sul rapporto del fotografo e della società con la diversità e di riconoscere non solo la diversità come normalità, ma anche il contrario. Ecco allora le ricerche di Carla Cerati sull'espressività degli attori del Living Theatre messe giustamente in relazione negli ultimi anni da autrici come Lucia Miodini (2023), Cristiana Sorrentino (2023) o Silvia Mazzucchelli (2016; 2018; 2023) con alcuni risvolti della denuncia per altri versi tutta politica fatta dalla fotografa negli ospedali psichiatrici con il libro *Morire di classe* (figura 2). Del resto, il tema dello smascheramento, della scoperta, della definizione di sé attraverso il confronto con l'altro è al centro delle riflessioni dello stesso Basaglia. Lo troviamo esplicitato nella giustapposizione di due coppie di foto proprio in *Morire di classe*. L'una che contrappone le pose ingessate e gli sguardi annoiati dei partecipanti ad una serata mondana ai degenti di un manicomio, abbandonati a sé stessi in un cortile. L'altra che affianca un'inserzione pubblicitaria e un disegno murale, che rivela una genuinità che il messaggio pubblicitario non ha. C'è una denuncia della distanza tra la realtà e la rappresentazione di essa costruita dai media e un invito a riscoprire i nomi e le cose nel loro vero significato. "I nomi sono vita di tutto. Non soggiogarli", si legge nel murale.

Ci sono state insomma diverse componenti nella lettura del disagio mentale negli anni Sessanta e Settanta da parte della società che metteva finalmente in discussione l'esistenza dei manicomi. Da un lato c'è la



Figura 2. Carla Cerati, *Il Living Theatre in scena al teatro Durini con l'Antigone*, Milano, 1967.

visione della malattia come frutto di una marginalità sociale. I titoli dei due libri fotografici che denunciano in questi anni la condizione manicomiale ce lo rivelano molto chiaramente: *Morire di classe* e *Gli Esclusi*. C'è la consapevolezza che inizia a maturare in questo periodo che lo stigma della follia cada su persone che per diverse ragioni, politiche, economiche, culturali sono disturbanti rispetto all'organizzazione sociale comune, rifiutano di adattarsi ad essa: emarginati senza lavoro, donne sole, persone più sensibili e irrequiete della norma che la società allontana, chiudendole nei manicomi. Nello stesso tempo la follia è vista da molti in questo periodo come una liberazione dalle gabbie mentali della società borghese, come un modo di vivere più libero. Il lungometraggio *Seize the time* di Antonello Branca è emblematico in proposito. Il protagonista, un afroamericano che racconta nel film le diverse discriminazioni a cui è soggetto, cammina per le strade di New York indossando una camicia di forza e chiede alla gente di liberarlo, ma in realtà quella da cui vuole liberarsi e liberarci è la camicia di forza presente nella mente di ognuno di noi, quella dei luoghi comuni, delle convenzioni sociali. "Uccidete il poliziotto che è nel vostro cervello", gridavano i giovani in manifestazione (Agliahi 2020). Allora ecco che la denuncia politica diventa anche presa di posizione esistenziale, scoperta di un altro sé, liberazione individuale. Ecco che il politico diventa personale. E viceversa. C'è quindi la scoperta nella "follia" di una condizione di maggior libertà e genuinità rispetto a quella della "normalità borghese", un processo di ribaltamento dei punti di vista e dei modi della rappresentazione che è inversione dei termini tra folle e sano, che rende il mondo dei "folli", ma più in generale di tutti gli esclusi, depositario di valori, modi di essere e di sentire più veri di quelli della società comune, che genera al contrario nevrosi e alienazione. È una posizione che il teatro d'avanguardia di quegli anni porta avanti con convinzione. E poi c'è un terzo elemento che è la labilità dei concetti di follia e di salute mentale, l'affermazione rivoluzionaria di Basaglia che la condizione umana è una condizione in cui convivono sempre salute e malattia, che il disagio psichico fa parte di noi tutti.

Diverse fotografe in questi anni iniziano dunque a documentare la complessa realtà sociale in cui si trovano a vivere in quello che è anche un percorso di affermazione di sé e di nuove scelte di vita e in un forte legame con le istanze della Contestazione.

Paola Agosti si avvicina alla fotografia alla fine degli anni Sessanta e comincia a lavorare a Roma da freelance nel difficile sistema del fotogiornalismo italiano, segnato ancora da una predominanza maschile, muovendosi tra la quotidiana documentazione dell'attualità e ricerche più personali. Seguirà per anni, in un coinvolgimento ancora una volta professionale ed esistenziale, le manifestazioni femministe e nel 1979 firmerà un lungo racconto sulla vita nelle campagne del cuneese che sarà un importante tassello in quell'affresco a più voci sulla fine del mondo contadino che diversi fotografi – da Pepi Merisio a Michele Pellegrino – andavano componendo in quegli anni. «Il mondo contadino dopo circa quattordicimila anni di vita è morto di colpo», scriveva Pier Paolo Pasolini e diversi fotografi, accanto alla documentazione delle trasformazioni antropologiche, sociali ed economiche delle città, cercavano di cogliere gli ultimi volti di questo mondo perduto e abbandonato.

Augusta Conchiglia, dopo una lunga esperienza come fotografa di teatro, viene coinvolta nell'intenso dibattito terzomondista del tempo e nel 1969 si reca in Angola per raccontare la guerra contro il Portogallo del Mpla – Il movimento popolare di liberazione dell'Angola, realizzando un libro che ha una forte risonanza in quegli anni, *Guerra di popolo in Angola*, con prefazione di Joyce Lussu¹.

Comune a molte delle ricerche di queste fotografe è lo sguardo sulla condizione della donna nella società e sul lavoro femminile. Così Marina Guerra, che a Lugo di Romagna alterna l'attività di ritrattista ad un lavoro di indagine sociale sul suo territorio, realizza nel 1977 a quattro mani con il fotografo Nino Monasta il libro dal significativo titolo *Noi, altre*, risultato di una lunga inchiesta sulle donne della Bassa Romagna. «Costruito su un intreccio tra le fotografie e le testimonianze orali delle donne, – scrive Uliano Lucas – restituisce la vita di fatica, le storie e la mentalità di contadine e operaie cresciute sotto il fascismo, nella società patriarcale contadina, eppure animate da uno sguardo lucido e maturo sulla propria condizione. Fa emergere la loro realtà di vita, il loro modo di pensare, dando voce a una forte consapevolezza politica» (Lucas 2016, 7-8). Sempre Paola Agosti nei primi anni Ottanta firma un'indagine sul lavoro delle donne nelle fabbriche, che intitola *La donna e la macchina* in provocatoria contrapposizione con l'inchiesta di Cartier-Bresson *L'uomo e la macchina*, in cui

offre un efficace ritratto di una nuova generazione di donne inserite nel lavoro di fabbrica, rivelando il salto antropologico, sociale e culturale che si è compiuto dagli anni Sessanta agli Ottanta nella percezione di sé e del proprio ruolo nella società almeno di una parte delle donne italiane.

Complice di questi lavori di indagine è il settimanale dell'Udi «Noi donne», che ha dimostrato una forte attenzione alla documentazione del lavoro delle donne fin dalle inchieste di Franco Pinna e Nicola Sansone tra gli anni Cinquanta e i Sessanta e che a cavallo del decennio successivo, grazie alle figure della direttrice Giuliana Dal Pozzo e della caporedattrice Gabriella Lapasini, diventa un punto di riferimento fondamentale per una nuova leva di fotografi e soprattutto di fotografe² che cercano di analizzare i cambiamenti della società, della cultura e della vita delle donne, arricchendo il giornale con la loro varietà di stili.

Mensile fino agli anni Sessanta, inizialmente segnato dai limiti di una sinistra italiana che non capiva le potenzialità della comunicazione visiva, diventa quindicinale e poi settimanale coi cambiamenti nel sistema dell'informazione degli anni Sessanta e si apre sempre più al linguaggio delle immagini³, indagando le realtà di vita delle giovani impiegate e operaie che nel lavoro nelle città del Nord scoprono una nuova autonomia, o delle studentesse e delle lavoratrici che iniziano a discutere dei propri diritti e del proprio ruolo nella società, fino ad arrivare alla stagione del femminismo raccontata soprattutto da fotografe che, vivendo dall'interno le battaglie del movimento, ne riescono a descrivere caratteristiche e rivendicazioni con una freschezza, profondità e sensibilità spesso maggiori rispetto ai loro colleghi, salvo poi cadere, soprattutto fra la fine degli anni Settanta e gli Ottanta, in un nuovo cliché che nasconde la complessità dell'universo femminile dietro lo stereotipo della donna «emancipata».

La volontà di far parlare i protagonisti delle immagini in prima persona, dando voce alle loro storie, senza sovrastrutture ideologiche, è l'elemento che accomuna molte di queste ricerche, caratterizzate da un realismo descrittivo che cerca spesso di annullare il più possibile l'elemento linguistico della fotografia, l'articolazione formale dell'immagine, per restituire la realtà di vita dei protagonisti in modo sobrio e vivido.

Coinvolte nell'ondata antiautoritaria del movimento della Contestazione fotografe come Agnese De Donato, Gabriella Mercadini, Giovanna Nuvoletti, Marzia Malli, Luisa Di Gaetano, affrontano i temi cari al dibattito politico dell'epoca: l'emigrazione, la condizione operaia, la questione psichiatrica, il terzomondismo, pubblicando le proprie immagini sulla stampa progressista e sui giornali del movimento, e appunto in particolare sul settimanale «Noi donne». Nello stesso tempo iniziano a concentrare il proprio sguardo sull'attività del movimento femminista (figura 3). Nascono inchieste, mostre, libri fotografici, come *Immagini del no* di Paola Mattioli e Anna Candiani (1974) sulla campagna referendaria contro l'abrogazione del divorzio⁴ o l'inchiesta *Dietro la facciata* (1975)⁵ in cui Carla Cerati, Anna Candiani, Giovanna Nuvoletti e Paola Mattioli entrano nelle case di ringhiera di Milano e documentano la condizione di isolamento delle donne che le abitano, o ancora *Donnità. Cronache del movimento femminista romano* e *Riprendiamoci la vita*, che è il libro di una generazione, racconto corale delle donne protagoniste delle foto e al contempo racconto di una fotografa, Paola Agosti, che si muove con abilità tra l'obiettività che sente di dover mantenere come professionista e la partecipazione al movimento. Sono immagini che condividono in genere le scelte estetiche e narrative di tutta la fotografia della Contestazione (Aglia 2018) e che mostrano però anche gli elementi di rottura e novità che le donne portano nel movimento: gli spettacoli e le performance nelle piazze, i canti rivisitati in chiave femminista che mettono in scena l'oppressione femminile, sovvertono i ruoli, affermano prepotentemente la gioiosità e complicità del ritrovarsi tra donne. Il nonsense, la provocazione, il gioco, l'ironia si delineano come uno dei più affascinanti contributi del femminismo al movimento antiautoritario.

Nello stesso tempo va però ricordato che c'è stato un fotografo, Tano D'Amico, che, a dispetto della differenza di genere, ha saputo farsi ugualmente cantore del movimento delle donne, in quegli anni come in quelli successivi, interpretando con il suo sguardo di speranza e di bellezza la dimensione gioiosamente rivoluzionaria di quella stagione, il mutare del modo di concepirsi, di agire e di pensare delle donne. D'Amico ci propone potenti icone femminili: dalla giovane che sfida i carabinieri con il suo sguardo penetrante, alle «borgatare» che difendono le case occupate, alle giovani protagoniste dei gruppi di autocoscienza e di lotta, alle contadine del Sud coi loro volti che incarnano allo stesso tempo una storia secolare di fatica e una nuova consapevolezza. Le



Figura 3. Agnese De Donato, Manifestazione femminista, Roma, 8 marzo 1975.

sue fotografie restituiscono l'ampiezza e anche la trasversalità di un movimento che non è stato solo politico ma culturale e sono la conferma di quel filo comune che lega Contestazione e Femminismo e che risiede nella rivoluzione dello sguardo, nella scelta di dare voce alla marginalità.

2. Oltre i ruoli, alla ricerca di un'identità

D'altro canto, operando spesso all'interno dei gruppi di autocoscienza femministi o nei collettivi di donne, diverse autrici scoprono nella fotografia uno strumento per condurre una riflessione su sé stesse e sul proprio ruolo nella società, in un percorso che le porta a sviluppare alcune delle riflessioni sul sistema della comunicazione e sul mezzo fotografico che attraversano tutta la fotografia del Sessantotto e ad intrecciare le proprie ricerche con le sperimentazioni sull'uso del mezzo fotografico che si andavano compiendo sul côté artistico, anche da parte di diverse artiste; ricerche che propongono sulle riviste femministe che nascono in questi anni: «Sottosopra», «Effe», «Il pane e le rose», «Differenze», e poi, ormai nei primi anni Ottanta, «Grattacielo. Occhi di donna sul mondo», così come in mostre e libri (figura 4).

La riflessione sui rapporti di potere insiti nelle forme della rappresentazione, lo smascheramento degli stereotipi presenti nel sistema dei media e la ricerca di immagini e visioni nuove che attraversa più o meno consapevolmente tutta la fotografia della Contestazione viene assunto dalle donne fotografe di questi anni e declinato nella direzione di un'investigazione sul proprio modo di vedere e di vedersi, in un tentativo di liberarsi dai canoni di una cultura patriarcale introiettati dalle stesse donne. Mentre il carattere narrativo e dialogico del mezzo fotografico lo rendono uno strumento importante per parlare di sé ed entrare in contatto con il mondo.

Le donne ripensano al ruolo e all'immagine che la società ha dato loro per secoli e li mettono in discussione



Figura 4. Copertine di Donnità. Cronache del Movimento femminista romano (Roma, Centro di documentazione del Movimento femminista romano, 1976); «Effe», settembre 1977; «Il pane e le rose», dicembre 1975; Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo (Milano, Mazzotta, 1978).

attraverso i movimenti di piazza, le proprie scelte di vita e anche attraverso la fotografia, in un percorso che presenta forti tratti comuni anche a livello transnazionale.

La critica al sistema della rappresentazione, all'ideologia racchiusa nei media che attraversa il mondo della controinformazione assume dunque in questo contesto una dimensione più cogente. Gruppo sociale discriminato da secoli di cultura patriarcale, le donne denunciano l'immagine che di esse è stata proposta lungo tutta la storia dell'Occidente e che nella società contemporanea emerge dai media, dalla pubblicità, ma anche dalla stessa fotografia familiare. Riconoscono che, come scrive John Berger, «la donna non è padrona del proprio sguardo, osserva sé stessa nell'atto di essere guardata dall'uomo e, diventando l'oggetto di una visione altrui, si trasforma in veduta» (Berger 1998, 49, citato da Perna 2013, 37. Cfr. anche Mattioli 1979, Cavarero 2014 e de Beauvoir 1949).

È la consapevolezza che un'autrice come Cindy Sherman materializzerà diversi anni più tardi in una sua opera del 1992, con quella maschera del viso di un uomo anziano posta su un corpo femminile che simboleggia l'uomo che guarda e trasforma con il suo sguardo la donna in un oggetto sessuale, «omaggio ironico – come lo definisce Graham Clarke – all'intero canone della fotografia (e della pittura) alle prese con la raffigurazione del corpo femminile» (Clarke 2009, 148); un rapporto culturale e di potere che già René Magritte aveva magistralmente espresso nel suo quadro *Lo stupro* e che troviamo richiamato anche nella fotografia di David Seymour del 1955 in cui il critico d'arte Bernard Berenson interroga il volto statuario di Paolina Borghese che posa davanti a lui nella sua nudità (Clarke 2009, 149), così come nelle centinaia di foto di reportage che mostrano gruppi di uomini che si voltano al passaggio di una donna avvenente, primo fra tutti lo scatto di Mario De Biasi con la formosa Moira Orfei che cammina di spalle seguita dagli sguardi di un gruppo di passanti nella celebre fotogra-

fia *Gli italiani si voltano*⁶. Anche Francesca Woodman in *Face* (Providence, Rhode Island, 1976) sembra proporre una denuncia del voyeurismo dello sguardo maschile: il volto negato dell'artista, ritratta con un'inquadratura che esclude la testa, diventa la maschera senza bocca e dalle due grandi cavità oscure degli occhi posata sul sesso femminile a simboleggiare uno sguardo predatorio, oscuro e sterile, sul corpo della donna. Del resto, lo stesso fotografo, in particolare il fotografo di moda, è stato spesso percepito e rappresentato come un voyeur, con la macchina fotografica che diventa quasi una metafora fallica, come nella potente sequenza di immagini della sessione fotografica in *Blow-up* di Michelangelo Antonioni.

Diverse fotografe o artiste che usano la fotografia cercano quindi di mettere in luce, smascherare e ridicolizzare questo sistema di rappresentazione che ha attraversato secoli di storia, attingendo però non al registro del saggio, del pamphlet politico, ma al potere dissacratorio dell'ironia, della provocazione, ai linguaggi delle avanguardie artistiche. Autrici come Carla Cerati, Lucia Marcucci, Nicole Gravier, Anna Oberto ricorrono al fotomontaggio, al collage, al fotoromanzo per svelare il sessismo e il maschilismo di una concezione della donna da sempre chiusa tra i due poli della madre/moglie o della tentatrice/"donna-oggetto" dello sguardo erotico maschile⁷ (figura 5).

Così nel 1977 Carla Cerati nella serie *Professione fotografa* riflette sulle condizioni di vita delle donne lavoratrici, continuamente divise tra responsabilità familiari e professionali, attraverso una sequenza fotografica che racconta la giornata di una sua collega fotografa, accompagnata da frasi ironiche o sarcastiche, e in *Percorso. Racconto in dieci stazioni della vita di una donna*, proposto nel 1977 prima a Saronno, poi a Bari, a Expoarte, in una mostra a cura di Lea Vergine, rappresenta in dieci tavole composte da collage di scritte e fotografie, gli stereotipi culturali e visivi che imprigionano la donna dentro l'immaginario da fiaba dell'amore romantico, dentro la famiglia e la casa. La tradizione tipicamente femminile della realizzazione e della cura dell'album fotografico familiare, che già in passato ha incontrato declinazioni in



Figura 5. Anna Oberto, *Reflex, l'italiana '69*, 1969.

senso creativo o anticonformista, viene riproposta palesandone la natura ricorrente di contenitore di certi immaginari sociali.

Bianca Menna si sdoppia, creando un suo alter ego maschile, sempre per denunciare il dominio dell'uomo nel mondo dell'arte e gli stereotipi di ruolo, o forse per affermare la convinzione che l'arte non ha sesso⁸. Verita Monselles nei suoi *tableaux vivant*, sovverte i luoghi comuni della rappresentazione creando immagini ironiche e spiazzanti.

Stephanie Oursler ragiona invece sui servizi giornalistici che hanno per tema la violenza sulle donne, raccogliendo fotografie dei volti di donne uccise, violentate o picchiate proposte dal quotidiano «Paese Sera» portandoci a riflettere da un lato sulle storie di sofferenza di queste donne, sulla cultura di violenza e maschilismo che sottende questi crimini, e dall'altro sui modi in cui viene data la notizia. Il libro *Un album di violenza* che esce nel 1976 diventa così un potente atto d'accusa verso la violenza di genere che attraversa la società italiana compiuto grazie al potere del ritratto fotografico di richiamare le storie e le individualità delle vittime.

Sono ricerche che fanno propria l'eredità del *détournement* simbolista, dei collage e dei nonsense delle avanguardie storiche dadaiste e surrealiste e nello stesso tempo si nutrono della nuova riflessione sul linguaggio propria della contemporaneità, dalla tesi della guerriglia semiologica di Umberto Eco, alle ricerche della poesia visiva e del Gruppo '63, all'analisi della funzione sociale della fotografia di un Ando Gilardi; riferimenti culturali che ritroviamo del resto anche nelle pratiche politiche delle femminismo, in forme di protesta e di dissenso che valorizzano la performatività, il teatro, l'espressione personale, così come nell'ironia che attraversa le scritte murali e i manifesti politici. Lo vediamo nella testimonianza offerta dal filmato *La lotta non è finita* realizzato nel 1973 dal collettivo di cinema femminista legato alla figura di Annabella Miscuglio⁹.

È in questa direzione che si muovono anche le prime ricerche di Ketty La Rocca, in uno stretto legame con il Gruppo 70 di Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini. Queste opere, come del resto quelle di Marcucci e Ober-to, mostrano quanto la critica al ruolo della donna nella società si inserisca in un contesto di ricerca più ampio che è quello della critica alla società occidentale, alla società dei consumi, alle sue contraddizioni e ingiustizie, compiuta dall'arte concettuale, da una pop art declinata in senso politico, e dalle neoavanguardie che scoprono spesso la fotografia come cuore delle loro sperimentazioni. Penso in questo senso all'opera di artisti come Aldo Tagliaferro o Elisa Magri o anche alla densa riflessione sul sistema dell'informazione proposta dal Laboratorio di comunicazione militante.

Marcella Campagnano declina invece lo stesso assunto attraverso una serie di ritratti, ormai divenuti un punto nodale nella storia della fotografia, che mettono in scena i ruoli sociali attribuiti alla donna e catarticamente li smascherano, palesandoli e quindi in certa misura sconfessandoli; una scelta di rappresentazione che avrebbe poi avuto a distanza di pochi anni nell'americana Cindy Sherman un'altra grande interprete. Fanno da contraltare a questi «ruoli» le sue «regine», in cui le stesse donne si vestono degli abiti regali confezionati con materiali poveri da Campagnano, affermando l'originaria «regalità» delle donne che, ricorda l'autrice, «affonda le radici nei miti delle Grandi Dee Madri e che è, per tradizione, di origine divina».

Con intenti analoghi un gruppo di amiche, accomunate a vario titolo dall'interesse verso la fotografia – Giovanna Calvenzi, Liliana Barchiesi, Kitty Bolognesi, Marzia Malli, Laura Rizzi, Livia Sismondi e Chiara Visconti – costituiscono nel 1976 il collettivo Donne fotografe e iniziano un lavoro di rappresentazione/smascheramento dei ruoli sociali imposti alla donna, con progetti come *I ruoli*, *Gesti e oggetti delle casalinghe*, entrambi del 1978, e *Una nessuna centomila* del 1979¹⁰.

3. La fotografia come specchio e come diario, per conoscere sé stesse

La fotografia è però anche scoperta, dialogo, incontro e racconto. È un mezzo per osservare, analizzare, narrare sé stesse, la propria vita, secondo quel registro diaristico che è stato spesso individuato come una prerogativa femminile, opposta ai sistemi di pensiero delle grandi narrazioni maschili. Lo vediamo in opere come *Diario video senti/mentale* del 1974 in cui Anna Oberto segue i primi anni di vita del figlio, il suo modo di relazionarsi

al mondo, attraverso appunti e polaroid; in *Origine* installazione del 1976 in cui Carla Accardi propone attraverso un ritratto della sua bisnonna ancora ragazza e una serie di immagini della madre da giovane, una genealogia familiare al femminile con cui confrontarsi; o ancora nel libro fotografico *La strada più lunga* di Maria Grazia Chinese, edito da Rivolta Femminile nel 1976, in cui l'autrice affianca ad un suo scritto autobiografico fotografie dei momenti di incontro del collettivo Rivolta Femminile. Anche Carla Lonzi inserisce nel suo diario *Taci, anzi parla* delle sequenze di immagini che rievocano visivamente la sua storia.

La dimensione di archivio della memoria, di traccia, di regesto di volti e storie individuali che l'arte inizia a scoprire in questi anni nella fotografia viene insomma recuperata anche da queste autrici, in un viaggio nel proprio mondo interiore e nella memoria alla ricerca di una propria identità. Nello stesso tempo, viene valorizzata una dimensione performativa e terapeutica dell'atto di fotografare, percepito come una pratica che attraverso il dialogo con la realtà porta ad una nuova definizione di sé, ad una nuova relazione con il mondo.

Si assiste ad un uso più introspettivo della fotografia. Distrutti, demistificati, ridicolizzati i ruoli attribuiti alla donna, si pone il problema della «riappropriazione di sé e quindi anche della propria immagine» (Mattioli 1978, 22), della propria immagine mentale prima ancora di quella oggettivata in una fotografia o un'illustrazione. L'autoritratto, i temi della maschera e dello specchio, diventano motivi ricorrenti di questa ricerca sofferta, di questo difficile lavoro di scavo nel proprio io. «Trovai nella fotografia uno specchio, dove riflettere, scomporre e ricomporre l'immagine ancora incompleta di me stessa e del mio mondo», leggiamo in una testimonianza su *Camera D* (Miani 1995, 11)¹¹. È una pratica di cui troviamo espressione nel libro *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo* che pone il problema dell'identità e della sua rappresentazione, di scoprire la percezione che si ha di sé e di darle poi una forma (figura 6).

Tutta una serie di lavori gioca quindi sul ritratto, sul cambiamento delle espressioni facciali e delle pose, sulla giustapposizione tra il proprio volto e quello di personaggi della storia dell'arte o di icone femminili, così fanno Diane Bond nella conclusione di *...disse essa*, Ketty La Rocca nel libro d'artista del 1974, Paola Mattioli in *Diana* (1977). Il suo autoritratto in sequenza, con l'immagine che si deforma fino a perdersi nel mosso è il simbolo della difficoltà di questo processo di ricerca di sé come dell'inafferrabilità dell'io. Mentre lo scatto *Sara è incinta/7* (1977) dà la misura dell'importanza del confronto con l'altro. Ecco che tornano allora le riflessioni di Franco Basaglia: scopriamo noi stessi attraverso l'altro. È la condizione dell'altro, che ci aiuta a capire e definire la propria.

Ricorrente in questo contesto è la scoperta della fisicità del corpo (figura 7). Nelle loro opere di poesia visiva Ketty La Rocca e Tomaso Binga contrappongono il linguaggio preverbale e spontaneo del corpo a quello della parola, specchio di una cultura maschile, individuando nella fisicità dei movimenti e dei gesti una diversa forma di comunicazione con cui esprimere sé stesse. E in una direzione analoga si muove anche Cloti Ricciardi, che nel libro *Alfabeta* contrappone per ogni lettera dell'alfabeto alcune parole associate alla cultura maschile ai volti delle sue compagne del movimento i cui nomi iniziano per quella lettera. Qui è l'assertività del volto, la gioiosità e la forza degli sguardi che parlano. È un sottile gioco sul linguaggio, portato avanti negli anni in cui esplode l'interesse verso la semiotica, che lega la parola e l'astrazione alla cultura maschile e l'indicalità della traccia fotografica e del nome proprio della persona a quella femminile.

Anche la breve ma intensa opera dell'artista statunitense Francesca Woodman, attiva a Roma alla fine degli anni Settanta, può essere letta come un'angosciosa ricerca di sé e del proprio corpo, che sfocia però in questo caso non in un'affermazione della propria individualità ma in un desiderio di fondersi e perdersi nell'ambiente. «C'è nelle sue immagini un'ansia di immersione panica nell'ambiente, e di mimesi con tutto ciò d'inanimato che la circonda», scrive giustamente Federica Muzzarelli (2014, 114). In realtà la macchina fotografia potrebbe essere intesa nell'opera di Woodman come uno strumento sussidiario, il mezzo di registrazione delle performance di un'artista che lavora incessantemente sul proprio corpo alla ricerca di una definizione di sé stessa, cercando di percepirsi innanzitutto fisicamente come un corpo vivo nello spazio, in un processo che cede il più delle volte alla negazione, alla tentazione di perdersi, scomparire, annullarsi in un contesto ambientale che è di solitudine o abbandono, ma in cui l'artista a tratti riemerge mostrando allora soprattutto il primo piano del volto, in un grido disperato e soffocato. È la documentazione di una *body artist* caratterizzata però, rispetto all'uso della macchina fotografica fatto da molti artisti che è spesso asettico e oggettivante, da una maggior ricerca formale, da una tendenza



Figura 6. Paola Mattioli, *Autoritratto/6*, 1977.

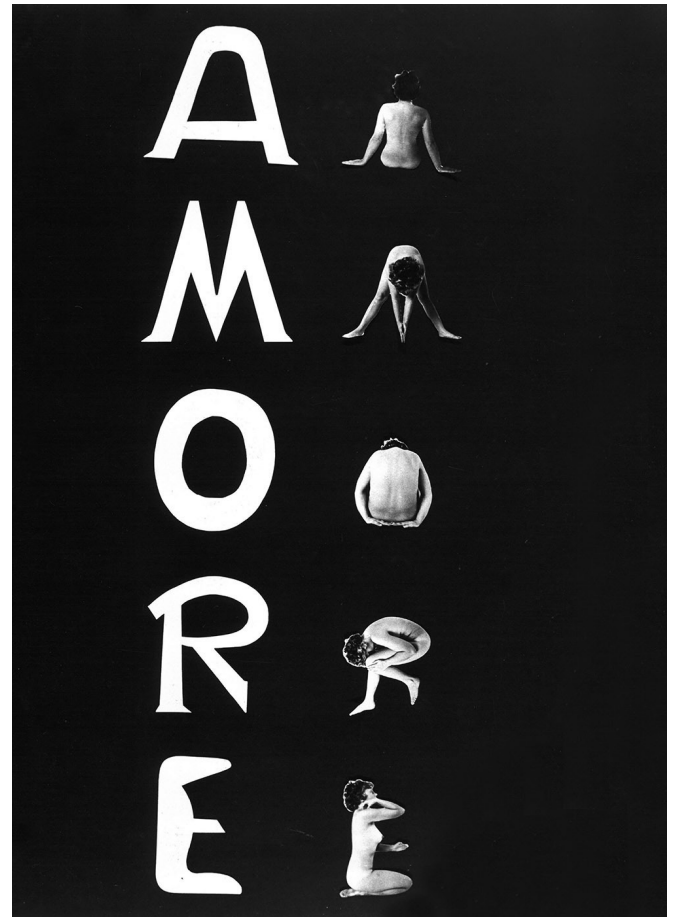


Figura 7. Tomaso Binga, *AMORE*, 1976.

a restituire attraverso un'atmosfera rarefatta e un tempo che sembra appartenere al passato, una condizione di smarrimento subita e accettata come inevitabile. È il tema del male di vivere, del non trovare un proprio posto in questo mondo che si sposa con quello dell'identità, affrontato attraverso i *topoi* classici della maschera, del nome, dello specchio, dietro cui si cela un'individualità in cerca di equilibrio e definizione. Una condizione di isolamento e abbandono che è riverberata e amplificata attraverso l'ambiente, luogo chiuso, spoglio e decadente che ben comunica lo stato esistenziale della figura che vi si muove. Nello stesso tempo si avverte forte in diversi lavori di questa autrice l'influenza della narrative art, l'idea di usare la fotografia come strumento per il racconto di una condizione esistenziale. Diverse opere rimandano alla dimensione gotica e sospesa dei racconti per fotogrammi successivi di Duane Michals, con l'incombere dell'ombra della morte, il senso dell'evanescenza del tempo e della vita. La fotografia diventa il linguaggio attraverso cui veicolare e tramettere il proprio malessere, uno strumento di racconto complementare all'atto performativo che mette in scena questa condizione esistenziale. Se nell'opera di Woodman sono evidenti riferimenti all'idea di una liberazione e riappropriazione del proprio corpo tipici della cultura femminista del periodo, essa non può però essere identificata solo con queste rivendicazioni e ricerche. La provocatoria assertività di molti lavori legati al femminismo, lascia qui il posto ad un tono più malinconico e dimesso che parla di una crisi esistenziale in cui il disagio di non trovare una propria definizione come donna si sposa ad un più profondo e postmoderno riconoscimento di un io perduto.

Suzanne Santoro, nelle opere raccolte nel libro *Verso un'espressione nuova*, rompe il tabù culturale della rappresentazione del sesso femminile, così come fanno tante donne nelle manifestazioni ostentando orgogliosamente il gesto della vagina, e come aveva fatto già a metà degli anni Sessanta una fotografa anticipatrice delle tematiche sull'identità e sugli stereotipi della visione come Lisetta Carmi, nella sua dirompente rappresentazione di un parto nell'ospedale di Genova. «All'idealizzazione della vagina tipica del modello di rappresentazione maschile, Santoro contrappone il realismo e l'aderenza al reale della fotografia, dando vita ad una riabilitazione

in campo estetico della fisicità del sesso femminile che corrisponde a una posizione politica» (Perna 2013, 27).

La riflessione sul corpo è anche quella che conduce Carla Cerati nel suo libro *Forma di donna*, edito da Mazzotta nel 1978, in cui esplora le forme del corpo femminile restituendone la sinuosità e la matericità, attraverso un lavoro sulle deformazioni prospettiche, sul sovvertimento dei punti di vista e sui contrasti forti tra bianchi e neri che richiama il lavoro di Bill Brandt e le sculture anamorfiche di Joan Arp.

Se la riflessione sull'identità di genere è il tratto caratterizzante di queste ricerche va però detto che non è il solo: i postulati teorici, le riflessioni sullo sguardo e sul linguaggio che sottendono i lavori sulla donna e la sua immagine vengono sviluppati anche in altre direzioni. Così Paola Mattioli con le *Cancellazioni*, del 1975, e con la serie *Cellophane*, del 1978, ragiona sui limiti e i condizionamenti della visione. «Ho scelto il cellophane per guardarci attraverso, come spunto per un discorso sul gesto del vedere. Se metto la trasparenza del cellophane tra me e le cose, ho due vie: stare al di qua o stare al di là, dietro...» (Casero 2016, 56). Mentre Ketty La Rocca nelle sue *Riduzioni* lavora sull'iconografia, destruttura le immagini evidenziandone le reti di segni significanti che le compongono. Mette in evidenza le forme culturali della rappresentazione mostrando le linee portanti che compongono fotografie e opere d'arte, astraendole dal contenuto, e trasformandole in un segno composto da suoi scritti calligrafici incoerenti. Ecco che torna allora la dicotomia tra cultura maschile e espressività femminile, cultura maschile codificata e massificata e espressività femminile personale, basata sul nonsense, su significati altri (figura 8). Il tema della scrittura, come abbiamo visto, è al centro anche delle *Scritture viventi*

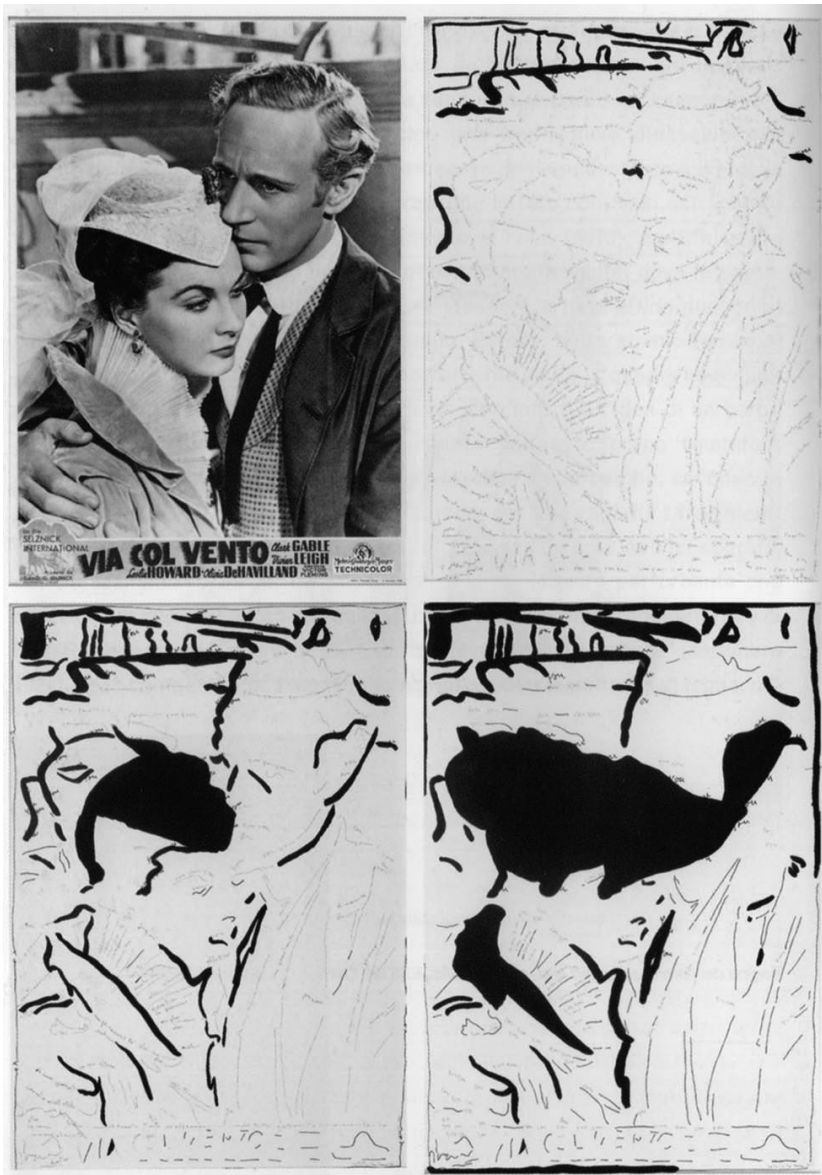


Figura 8. Ketty La Rocca, *Via col vento*, 1975 (Archivio Ketty La Rocca, di Michelangelo Vasta, Firenze).

di Tomaso Binga ma anche della sua *Scrittura desemantizzata* del 1974, in cui la scrittura è ridotta ad un segno grafico illeggibile che in un'altra serie di opere dialoga ancora una volta con il corpo dell'artista¹². «Snervate fino a perdere di significato – scrive Raffaella Perna – le parole di Binga sembrano conservare la memoria dei silenzi imposti alla donna» (Scotini, Perna 2019, 197)¹³.

In Ketty La Rocca la riflessione sul linguaggio e i suoi cliché si svincola dall'orizzonte della riflessione sul genere, per diventare una potente analisi del mondo come rappresentazione, una ossessiva ricerca di un grado zero del linguaggio, di un'espressività primaria, in costante, titanica, lacerante lotta con il linguaggio codificato. I gesti delle mani, così come i segni calligrafici, rimandano alla ricerca sul segno, sui graffiti, di Dubuffet e Tàpies, e ancora una volta all'espressività corporea e verbale del folle, come all'unica espressività possibile. C'è una costante tensione tra l'affermazione, attraverso la traccia indicale della fotografia, di un'esistenza corporea – espressa di volta in volta dalla radiografia del cranio, dai gesti delle mani e dal segno calligrafico – e il peso di un linguaggio codificato che ingabbia l'individuo in un "tu", che limita, rappresenta, definisce. La sua poetica è la ricerca di una liberazione impossibile, di una condizione naturale che non è dato raggiungere, perché alla fine tutto è cultura. Un'antinomia che forse può risolversi solo davanti all'opera, nell'immediatezza del rapporto diretto con i segni dell'immagine (Didi-Huberman 2016).

Le opere basate sulla fotografia si inseriscono quindi nelle più generali riflessioni sul linguaggio che sono in questi anni al centro dell'arte femminista (e non solo) alla ricerca di forme di espressione nuove, che diano corpo a nuove soggettività, come dimostrano i percorsi della mostra a cura di Mirella Bentivoglio alla Biennale di Venezia del '78: *Materializzazione del linguaggio*. Siamo entrati in un uso concettuale della fotografia, centrale nei percorsi artistici degli anni Settanta.

«Non c'è rivoluzione senza liberazione della donna non c'è liberazione della donna senza rivoluzione», si gridava in quegli anni nelle manifestazioni. Questo assunto si ritrova nel rapporto osmotico, nel gioco di vasi comunicanti che lega movimento antiautoritario e movimento femminista, fotografia della Contestazione e fotografia delle donne contestatrici, nella tensione comune e nello specifico contributo di idee portato nella cultura e nella società del tempo dalle donne fotografe. Una cultura della differenza che è apporto e nutrimento alla costruzione di una nuova cultura comune.

Note

- 1 Accanto al reportage fotografico Conchiglia realizza, insieme al regista Stefano de Stefani, anche un documentario andato però perduto e cura una raccolta di canti di liberazione registrati durante il suo viaggio *Angola chiama. Documenti e canti dalle zone liberate* (Milano, Istituto Ernesto De Martino, 1970). Tornerà in Angola nel 1973 realizzando un secondo documentario, *A proposito dell'Angola*, per poi trasferirsi a Parigi e lavorare come giornalista per «Afrique Asie». Recentemente il Museu do Aljube di Lisbona le ha dedicato una mostra – Piçarra M., Ramos J. (cur.), *Augusta Conchiglia on the Eastern Front Tracks – Images (and Sounds) of the Liberation Struggle in Angola*, 22 luglio – 31 dicembre 2021 – ma la sua figura è ancor oggi poco conosciuta e studiata.
- 2 Tra le fotografe ricordo Giovanna Borgese, Letizia Battaglia, Luisa Di Gaetano, Paola Agosti, Bruna Amico, Gabriella Mercadini, Rosanna Cattaneo, Silva Sangiovanni, Agnese De Donato, e fra i molti collaboratori Tano D'Amico, Fausto Giaccone, Piero Ravagli, Uliano Lucas, Nazario Dal Poz.
- 3 Questa nuova attenzione al linguaggio fotografico è testimoniata anche dal fatto che sulla rivista compaiono diversi servizi dedicati alla fotografia. Ricordo in particolare *Non basta fare clic. Inchiesta su donne e fotografia* sul numero 34 del 31 agosto 1979, a cui è dedicata addirittura la copertina, con un ritratto di Fausto Giaccone a quattro fotografe del giornale.
- 4 Paola Mattioli e Anna Candiani, *Immagini del no*, Galleria Il Diaframma, Milano, novembre 1974. La mostra era affiancata dall'omonimo libro edito da Scheiwiller, con un testo di Arturo Carlo Quintavalle.
- 5 Lanfranco Colombo (cur.), *Contributo per una ricerca sulla donna. Dietro la facciata*, Sicof, Sezione culturale, Milano, 15-23 marzo 1975. Le fotografie vennero pubblicate nel servizio *La casa come ghetto*, in «Città Classe», n. 2, marzo-aprile 1975.
- 6 Il paradigma per eccellenza di questo dispositivo della visione che ha un fondamento culturale ma corrisponde anche ad una ben precisa tecnica della rappresentazione è l'incisione di Albrecht Dürer *Il disegnatore della donna coricata* del 1525, in cui il disegnatore usa un prospettografo per sezionare e riprodurre un corpo femminile sdraiato seminudo davanti ai suoi occhi in una posa dal forte erotismo; una rappresentazione che rivela una forte asimmetria e una reificazione e personalizzazione della donna.
- 7 Nel contesto di questa riflessione sull'immagine della donna nel sistema della comunicazione nel 1974-75 Paola Mattioli conduce un'indagine sulla rappresentazione della donna nei giornali pornografici, per un corso delle 150 ore dal titolo *Linguaggio visuale e linguaggio visivo dei mezzi di comunicazione di massa*.
- 8 «L'Artista non è un uomo o una donna ma una PERSONA che non ha età né razionalità, perché appartiene al mondo» (citato da Lux Zeuli 2004, 132).

- 9 Francesca Gallo ricorda a questo proposito le pratiche di improvvisazione durante le manifestazioni politiche o i progetti di animazione sociale, come *Operazione arte come procedimento* (1972) del gruppo romano Donna Arte o *Il vaso di Pandora* (1977) del collettivo Donna/Immagine/Creatività, espressione di una creatività diffusa che si esprime nelle tante esperienze dei collettivi femministi e nella base del movimento piuttosto che in una ricerca artistica autoriale (Gallo 2014).
- 10 I lavori del gruppo sono stati riproposti al Macof – Centro della fotografia italiana di Brescia con la mostra *Una, nessuna, centomila* nel 2019. Va ricordato che col gruppo originario hanno poi collaborato anche altre fotografe: Marcella Campagnano, Angela Baroni, Gabriella Peyrot, Marisa Chiodo, Giovanna Nuvoletti, Carla Cerati, Paola Mattioli.
- 11 Si vedano anche le riflessioni del collettivo Donne e immagine di Roma proposte in Augugliaro 1978, 59-62.
- 12 Si vedano ad esempio: *Le straniere*, 1976; *Scrittura arrampicata diagonale*, 1976; *Scrittura arrampicata verticale*, 1976.
- 13 Si veda anche l'opera di Anna Oberto *Scrittura a mano. A misura di donna* (1976), che gioca sul disegno di una mano con all'interno un segno stilizzato di colore blu che richiama una vagina e la scritta calligrafica "scrittura a mano" con l'aggiunta in corpo più piccolo, sempre in blu, delle parole "a misura di donna". Ancora una volta l'espressività femminile è affermata attraverso la referenzialità del corpo/gesto.

Riferimenti bibliografici

Agliani T.

- 2018 *Il Sessantotto della fotografia. Immagini e controinformazione negli anni della Contestazione*, in «Quaderno di storia contemporanea», n. 64.
- 2019 *Denuncia, ricerca e identità. Donne e fotografia negli anni Settanta*, in «Quaderno di storia contemporanea», n. 65.
- 2020 *La controinformazione. Movimento antiautoritario e fotografia*, in De Berti R., Piazzoni I. (cur.), *Il fotogiornalismo negli anni Settanta*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Agliani T., Capaldi M., Lucas U. (cur.)

- 2006 *Lisetta Carmi*, Bari, Recherche.

Agosti P.

- 1979 *Immagine del mondo dei vinti*, Milano, Mazzotta.
- 2023 *Itinerari. Il lungo viaggio di una fotografa*, Montaldo F. (cur.), Roma, Postcart.

Agosti P., Bordini S., Spagnoletti R., Usai A.

- 1976 *Riprendiamoci la vita. Immagini del movimento delle donne*, Roma, Savelli.

Agosti P., Tobagi B.

- 2024 *Covando un mondo nuovo. Viaggio tra le donne degli anni Settanta*, Torino, Einaudi.

Alberti B., Bond D., Cuman M., Mattioli P., Monti A., Núñez E., Truppi S.

- 1978 *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano, Mazzotta.

Augugliaro F., Guidi D., Jemolo A., Manni A.

- 1978 *Mettiamo tutto a fuoco! Manuale eversivo di fotografia*, Roma, Savelli.

Basaglia F., Basaglia F. (cur.)

- 1969 *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, Torino, Einaudi.

Basaldella E.L.

- 1977 *Carla Cerati: tra fantasia e realtà*, in «7 Giorni Veneto», marzo.

Berger J.

- 1998 *Questione di sguardi*, Milano, il Saggiatore.

Bremer M.

- 2019 *From Woman to Woman. Exhibiting Genealogy – Carla Accardi's Origine*, 1976, in «Palinsesti», n. 8.

Buonanno M.

- 1975 *Naturale come sei: indagine sulla stampa femminile in Italia*, Rimini, Guaraldi.

Bussoni I., Perna R. (cur.)

2014 *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, DeriveApprodi.

Calvenzi G.

2021 *Donne con le donne*, in Casero C. (cur.), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

Campagnano M.

1976 *Donne. Immagini*, Milano, Moizzi.

1977 *Immagini di donne: il ruolo, i ruoli*, in Colombo L. (cur.), *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

Capecchi S.

2006 *Identità di genere e media*, Roma, Carocci.

2011 *Il corpo erotizzato delle donne negli spot pubblicitari e nelle riviste di moda femminile*, in «Polis», n. 3.

Carmi L.

1972 *I travestiti*, Roma, Essedi.

Carpinelli C.

2015 *“Noi Donne”: 70 anni di icone al femminile*, contributo alla giornata di studi “Le eroine di carta”, Biblioteca Sormani, Milano, 21 aprile.

Casero C.

2016 *Paola Mattioli. Sguardo critico di una fotografa*, Milano, Postmedia Books.

2020 *Gesti di rivolta. Arte, fotografia e femminismo a Milano 1975-1980*, Milano, Enciclopedia delle donne.

2021 (cur.) *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

Cavarero A.

2014 *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina.

Cerati C.

1977 *Immagini di donne: professione fotografa*, in Colombo L. (cur.), *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

1978 *Forma di donna*, Milano, Mazzotta.

1997 *Milano 1960-1970*, Manduria, Barbieri.

2023 *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

Ceratti E., Miodini L. (cur.)

2023 *Carla Cerati*, Perugia, Fiaf.

Chinese M.G.

1976 *La strada più lunga*, Milano, Rivolta Femminile.

Clarke G.

2009 *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi.

Colombo L. (cur.)

1977 *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

Conchiglia A.

1969 *Guerra di popolo in Angola*, Roma, Lerici.

Curtis G., Frapapane G.D. (cur.)

2018 *Davanti a una fotografia. Immagini, metodi d'analisi, interpretazioni*, Acireale, Bonanno.

D'Amico T.

2003 *Una storia di donne. Il movimento femminile dal '70 agli anni no global*, Roma, Intra Moenia.

2004 *La dolce ala del dissenso. Figure e volti oltre i cliché della violenza*, Roma, Intra Moenia.

2023 *La lotta delle donne*, Archivi della Resistenza (cur.), Pisa, Edizioni ETS.

de Beauvoir S.

1949 *Le Deuxième Sexe*, Parigi, Gallimard, trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, il Saggiatore 1961.

De Berti R., Piazzoni I. (cur.)

2020 *Il fotogiornalismo negli anni Settanta*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

De Pirro A.

2015 *S.O.S. Salvate l'umanità. Ketty La Rocca e la poesia visiva*, in Gallo F., Perna R. (cur.), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia Books.

Di Cristofaro Longo G. (cur.)

1995 *La disparità virtuale. Donne e mass media: analisi di una realtà tra rottura e resistenze culturali*, Roma, Armando.

Di Raddo E.

2015 *Non è tempo per le donne, di dichiarazioni. Ketty La Rocca e la questione di genere*, in Gallo F., Perna R. (cur.), *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia Books.

Eco U.

1977 *La donna è nubile*, in Sartogo A., *Le donne al muro. L'immagine femminile nel manifesto politico italiano 1945/1877*, Roma, Savelli.

Frabotta M.A. (cur.)

1979 *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver.

Gallo F.

2014 *Temì di genere nelle pratiche performative delle artiste, in Italia*, in Bussoni I., Perna R. (cur.), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, DeriveApprodi.

Gallo F., Perna R. (cur.)

2015 *Ketty La Rocca. Nuovi studi*, Milano, Postmedia Books.

Guerra M., Monastra N.

1977 *Noi, altre. Immagini e storie di donne*, Bologna, Grafis.

Didi-Huberman G.

1990 *Devant l'image : questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Parigi, Les Editions de Minuit, trad. it. *Davanti all'immagine*, Udine-Milano, Mimesis, 2016.

Iamurri L.

2021 *Cloti Ricciardi, alfabetà*, in Casero C. (cur.), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispeschiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

Lonzi C.

1978 *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milano, Rivolta Femminile.

Lucas U.

2016 *La memoria di un luogo. Marina Guerra fotografa a Lugo*, in Masetti G., Sandri S. (cur.), *Sentire il tempo*, Fusignano, Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea in Ravenna e provincia.

Lucas U., Agliani T.

2015 *La realtà e lo sguardo. Storia del fotogiornalismo in Italia*, Torino, Einaudi.

Lux S., Santacatterina S. (cur.)

2004 *Cloti Ricciardi*, Roma, Gangemi.

Lux S., Zeuli M.F.

2004 *Tomaso Binga. Autoritratto di un matrimonio*, Roma, Gangemi.

Masetti G., Sandri S. (cur.)

2016 *Sentire il tempo*, Fusignano, Istituto storico della Resistenza e dell'età contemporanea in Ravenna e provincia.

Masini L.V. (cur.)

2006 *Codice Inverso. La dissacrazione dell'archetipo maschile nella fotografia di Verita Monselles*, «Quaderni di AFT», n. 5.

Mattioli P.

1977 *Immagini di donne: la donna e lo specchio*, in Colombo L. (cur.), *Sicof '77*, Milano, Gexpo.

1978 *La frase dello specchio*, in Alberti B., Bond D., Cuman M., Mattioli P., Monti A., Núñez E., Truppi S., *Ci vediamo mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo*, Milano, Mazzotta.

1979 *L'immagine fotografica*, in Frabotta M.A. (cur.), *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, Milano, Gulliver.

2023 *L'infinito nel volto dell'altro*, Adamo F. (cur.), Sesto San Giovanni, Mimesis.

Mazzucchelli S.

2016 *Carla Cerati lo sguardo di Antigone*, in «Doppiozero», 27 febbraio.

2018 *Oltre le gabbie l'uomo. Oltre l'umano il paradiso. Due esperienze di Carla Cerati*, intervento al convegno *Carla Cerati. Il '68 e "Morire di classe"*, Castello Sforzesco, Milano, 22 novembre.

2023 *Moriamo per delle idee, vabbè, ma di morte lenta*, in Cerati C., *La classe è morta. Storia di un'evidenza negata*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

Miani M. (cur.)

1995 *Camera D. I luoghi dello sguardo*, Venezia, Centro Donna Comune di Venezia.

Miodini L.

2019 *Professione fotografa. Percorsi di sguardi e trame narrative*, in Curtis G., Fragapane G.D. (cur.), *Davanti a una fotografia. Immagini, metodi d'analisi, interpretazioni*, Acireale, Bonanno.

2021 *Carla Cerati. Raccontare le donne tra reportage e sperimentazione narrativa*, in Casero C. (cur.), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Milano, Postmedia Books.

2023 *Carla Cerati. Le scritture dello sguardo*, in Ceratti E., Miodini L. (cur.), *Carla Cerati*, Perugia, Fiaf.

2024 *Verita Monselles. Divagazioni sul tema fotografia e femminismo*, in Manno R., Savelli A., Scattigno A., Valentini M. (cur.), *Vite, carte, memorie. Archivi di donne in Toscana I*, Arcidosso, Effigi.

Movimento femminista romano (cur.)

1976 *Donnità. Cronache del Movimento femminista romano*, Roma, Centro di documentazione del Movimento femminista romano.

Mosse G.L.

1996 *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, Oxford, Oxford University Press, trad. it. *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi, 1997.

Mussini M.

2007 *Carla Cerati*, Milano, Skira.

Muzzarelli F.

2014 *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi.

Oberto A.

1993 *Mitobiografia*, catalogo della mostra al Centro culturale italo-francese, Genova.

Oursler S.

1976 *Un album di violenza*, Roma, Edizioni delle donne.

Pampinella C., Cini D.

2022 *Paola Agosti. Il mondo in uno scatto*, Roma, Talpa (documentario).

Papakristo P.C.

2018 *Il volto delle sirene. Storia della figura femminile nella pubblicità italiana*, Fano, Aras.

Pellegrini E.

1977 *La donna oggetto in pubblicità*, Venezia, Marsilio.

Pezzuoli G.

1975 *La stampa femminile (come ideologia)*, Milano, Il formichiere.

Pierini M., Tejada I. (cur.)

2010 *Francesca Woodman*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Perna R.

2013 *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books.

2018 *L'altro sguardo. Fotografie italiane 1965-2018*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Perna R., Poggi M.

2022 *Ketty La Rocca. Se io fotovivo. Opere 1967-1975*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.

Perna R., Scotini M.

2019 *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e femminismo in Italia*, Milano, FlashArt.

Phelan P., Reckitt H.

2005 *Arte e femminismo*, Londra, Phaidon.

Santoro S.

1974 *Towards New Expression. Per un'espressione nuova*, Roma, Rivolta Femminile.

Sartogo A.

1977 *Le donne al muro. L'immagine femminile nel manifesto politico italiano 1945/1877*, Roma, Savelli.

Solimano S. (cur.)

1993 *Anna Oberto. Mostra antologica 1963-1993*, Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce.

Sorrentino C.

2023 *La passione per la scena. Le fotografie di Carla Cerati per il Living Theatre (1967-1984)*, Roma, Postmedia Books.

Subrizi C.

2020 *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books.

Tornabuoni L., Reggiani S.

1977 *Sorelle d'Italia. L'immagine della donna dal '68 al '78*, "Almanacco Bompiani 1978", Milano, Bompiani.

Tota A.L. (cur.)

2008 *Gender e media. Verso un immaginario sostenibile*, Roma, Meltemi.

Valtorta R.

1977 *Carla Cerati. Percorso*, Milano, Centro Futura/Ilford.

Vergine L.

1977 *Ipotesi 80. La schizofrenia della donna nel quotidiano*, Bari, Fiera del Levante.

AMERICANA

